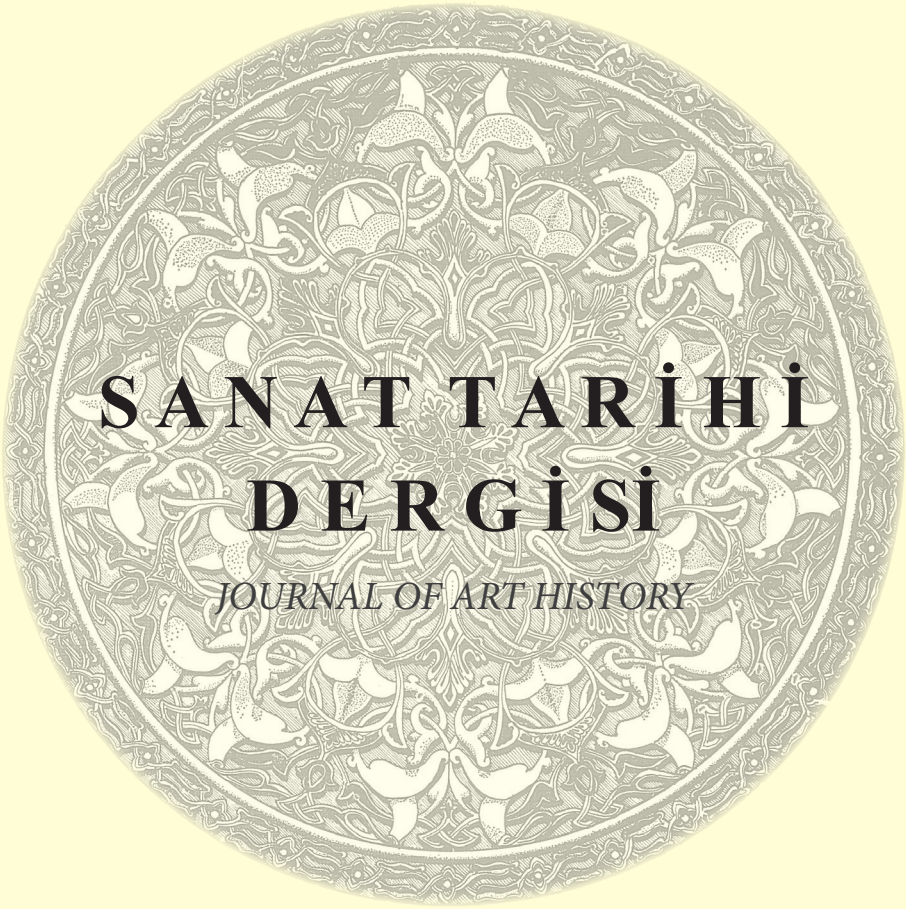
ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: **31** Sayı | *Issue*: **1**

Nisan | *April*
2022

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / *Volume*
31

Sayı / *Issue*
1

Nisan / *April*
2022

İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

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

Secretarait - Graphic Desing - Technical works - Strategy

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

Elektronik Yayınlanma Tarihi (DergiPark) | ***Date of Electronic Publication (on DergiPark)***
09.07.2022

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*)

Yazı İşleri Müdürü | ***Managing Director***

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Editörler | ***Editors***

Dr. Ender ÖZBAY

Prof. Dr. Semra DAŞÇI

Yayın Kurulu | ***Editorial Board***

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY,

Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

İngilizce Editörü | ***English Language Editor***

Dr. Öğretim Üyesi Elvan KARAMAN MEZ

Adresi | ***Adress:*** 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 Emerging Sources Citation Index, ULAKBİM TR DİZİN, EBSCO, ERIH PLUS, Crossref, SOBIAD, Academic Resource Index ResearchBib

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. Türkan ACAR (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr Meryem ACARA ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Dr. Öğr. Üy. Yusuf ACIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hümeyra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniv., İzmir)
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Simber Rana ATAY (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN (Doğuş Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Doç. Dr. Nur BALKIR (American International University, Kuveyt)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Uzm. Nil BAYDAR (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniv., Samsun)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Dr. Öğr. Üy. 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. 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)
Prof. Dr. Semra DAŞÇI (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniv.)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. Şükrü 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. Birsen ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERGİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (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 GIERLICHS (Qatar National Library)
Prof. Dr. Paolo GİRARDELLİ (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Müjde Dila GÜMÜŞ (İstanbul Ünievrsitesi)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Dr. Öğr. Üy. Cengiz GÜRBIYIK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. İlknur GÜRSES KÖSE (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Elif GÜRSOY (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 KÖŞKLÜ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (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 OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Dr. Öğr. Üy. Bülent ORAL (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. Yıldıray 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 FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (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 Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)

▶

Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Turgay POLAT (Adıyaman Üniversitesi)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (Ankara Üniversitesi)
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)
Doç. 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)
Doç. Dr. Derya UZUN AYDIN (Batman 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 31 - Sayı 1'in Hakemleri | *Reviewers of the Volume 31 - Issue 1*

Doç. Dr. Mikail ACIPINAR
Doç. Dr. Ali Akın AKYOL
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ
Doç. Dr. Erkan ATAK
Prof. Dr. Simber Rana ATAY
Prof. Dr. Handan Müjde AYAN
Doç. Dr. Nur BALKIR
Dr. Öğr. Üy. Oktay BAŞAK
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL
Dr. Öğr. Üy. Cenk BERKANT
Doç. Dr. Burcu BÖCEKLER
Dr. Öğr. Üy. Rüçhan BUBUR
Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK
Doç. Dr. Zeynep ÇAKMAKÇI
Dr. Öğr. Üy. Ercan ÇALIŞ
Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ
Prof. Dr. Semra DAŞÇI
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP
Doç. Dr. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU
Prof. Dr. Aziz DOĞANAY
Doç. Dr. Lale DOĞER
Prof. Dr. Remzi DURAN
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN
Prof. Dr. Erdal ESER
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU
Dr. Müjde Dila GÜMÜŞ
Dr. Öğr. Üy. Memduha Candan GÜNGÖR
Doç. Dr. Cem GUZELOGLU
Prof. Dr. Serkan İLDEN
Prof. Dr. Recep KARADAĞ
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Prof. Dr. Mustafa KAVRAZ
Doç. Dr. Elif KÖK
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKLÜ
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN
Prof. Dr. Zuhal OZEL SAĞLAMTİMUR
Prof. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ
Doç. Dr. Meltem ÖZKAN ALTINÖZ
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT
Dr. Deniz ÇALIŞIR PENÇE
Doç. Dr. Korkmaz ŞEN
Prof. Dr. Şerife TALİ
Dr. Öğr. Üy. Gülsün TANYELİ
Doç. Dr. Ela TAŞ
Doç. Dr. Kemal TİZGÖL
Doç. Dr. Emine TOK
Doç. Dr. Elvan TOPALLI
Prof. Dr. Sultan Murat TOPÇU
Doç. Dr. Hayrunnisa TURAN
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Doç. Dr. Aygül UÇAR
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ
Dr. Öğr. Üy. Osman ÜLKÜ
Prof. Dr. Hacer Sibel ÖZDEMİR
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Prof. Dr. Zekiye UYSAL
Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN
Doç. Dr. Dilek YURT

Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

İÇİNDEKİLER | *CONTENTS*

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | *RESEARCH ARTICLES*

Trompe l'oeil Tekniği ile Doğa Estetiğine Öykünen Seramik Ağaçlar
Ceramic Trees Emulating Nature Aesthetics with Trompe l'oeil Technique
Seyhan YILMAZ 1-21

İran'da Bulunan Bir Selçuklu Camisi: Save Cuma Camii
A Seljuk Mosque in Iran: Save Jameh Mosque
Sepideh ŞAN - Hajar BABAZADEH 23-57

Reading on Domestic Life Before and After the Period of Turkish-Greek Population Exchange from Historical Houses: Niğde Oral Mansion Sample
Tarihi Evlerden Türk-Yunan Mübadele Dönemi Öncesi ve Sonrası Ev Yaşamının Okunması: Niğde Oral Konağı Örneği
İlknur ACAR ATA - Mehmet Emin BAŞAR 59-89

Ege Bölgesi'ndeki Tarihi Camiler İçin Akustik Etken Bir Sınıflandırma Önerisi
An Acoustic-Active Classification Proposal for Historical Mosques in the Aegean Region
Fatma YELKENCİ SERT - Özgül YILMAZ KARAMAN 91-121

Sivas Müzesi'nde Bulunan Tihtap / Şifa Tasları Üzerine Bir Araştırma
A Research on Tihtap/Healing Bowls Found in Sivas Museum
Şerife TALİ 123-153

Haliç Köprülerinin Resim Sanatında Var Olma Süreci
The Existence Process of the Golden Horn Bridges in Painting
Yasemin DORA 155-207

Bafra Arkeoloji Ve Etnografya Müzesi'nde Bulunan İbrik ve Güğümler
Pitchers and Urns found in Bafra Museum of Archaeology and Etnography
Elif YEŞİL - Mehmet Sami BAYRAKTAR 209-241

Glazed Tobacco Pipes
Sırlı Tütün Lüleleri
Gökben AYHAN 243-261

►

Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin Süsleme Programı ve Üslup Özellikleri
Ornament Program and Style Features of Nakşidil Valide Sultan Tomb
Esra HALICI 263-295

Ortaçağ Kırsalında Savaş, Askerler ve Yerleşimler
Warfare, Soldiers and Settlements in Medieval Countryside
H. Ceylan KARACA 297-319

Pazırık Kültüründe Ölü Gömme Gelenekleri ve Kurgan Mimarisine Yansımaları
The Funeral Customs in Pazyryk Culture and Their Reflections on Kurgan Architecture
Mehmet KUTLU - Leila KUTLU 321-353

Bir Hatt-ı Hümâyûn Işığında Ahşap Baskıcılar
Wood Printers in the Light of a Hatt-ı Hümâyûn (Sultan's Edict)
Aliye ÖTEN 355-373

Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan Klapdanlı Kâbe Örtülerinin Korunmasına Yönelik Arkeometrik İncelemeler ve Bu İncelemelerin Koruma Bilimine Katkısı
Archaeometric Analysis of the Kaaba Covers with Metal Thread in the Topkapı Palace Museum and the Contribution of these Investigations to the Science of Conservation
Emine TORGAN GÜZEL 375-395

Antalya-Kaleiçi'nin Sivil ve Dini Mimari Örneklerinde Görülen Köşe Pahları ve Süslemeleri
Corner Chamfers and Ornaments Observed in Examples of Civil and Religious Architecture of Antalya-Kaleiçi
Serkan KILIÇ 397-427

Kastamonu'da Yıkılan Tarihi Ahşap Bir Köprü: Bozkurt - İlişi Köyü Cumayanı Köprüsü
A Collapsed Historical Wooden Bridge in Kastamonu: Bozkurt – Cumayanı Bridge in İlişi Village
Mehmet Sami BAYRAKTAR 429-453

►

Erving Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'na Göre Resimde Otoportre
Self Portrait in Painting According to Erving Goffman's Theory of Presentation of Self
Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER - Berna FİLDİŞ 455-481

Cumhuriyet Dönemi Banka Binalarından Bir Örnek: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi Binası
An Example of the Republican Period Bank Buildings: The Central Bank of Republic of Turkey Samsun Branch Building
Emre KOLAY - Ahmet YAVUZYILMAZ 483-505

Sivas Hoca İmam Camisi
Sivas Hoca İmam Mosque
Turgay YAZAR - Alper ATICI 507-541

Endüstri Miras Yapısının Kültür Mekânı Olarak Yeniden İşlevlendirilmesi: Sakarya Sanat Galerisi
Refunctioning Industrial Heritage Building as a Cultural Space: Sakarya Art Gallery
Melike Nur SARAYLI - Kader REYHAN 543-559

Le Rire Dergisi'nde Yer Alan II. Abdülhamid Konulu Karikatürler Üzerine Bir İnceleme
An Examination on the Caricatures Themed Abdülhamid II in Le Rire Magazine
Özgür GÜLBUDAK 561-597

Levant'ta Oryantalizm: İzmir'de Oryantalist Mimarinin Kaybolan Bir Örneği Olarak Sarıkışla Subay Mahfili
Orientalism in the Levant: Sarıkışla Military Office Building, as a Lost Example of Orientalist Architecture in İzmir
Halil İbrahim ALPASLAN 599-623

Sanatsal İmgeden Tıbbi İmgeye: Salpêtrière Fotoğrafları ve Histerik Kadın Bedeninin İnşası
From the Artistic Image to the Medical Image: Photographs of Salpêtrière and the Construction of the Hysterical Female Body
Tuğba TAŞ 625-651

►

Bolu Orta Ve Mudurnu Yıldırım Hamamları; Mimar Ömer Bin İbrahim'in Üslubu Hakkında Bir Değerlendirme

Bolu Baths of Orta and Mudurnu Yıldırım: an Evaluation of the Style of Architect Omer bin İbrahim

Birsen ERAT 653-687

Yeni Bulgular Işığında İzmir Hisar Camii

İzmir Hisar Mosque in the Light of New Findings

Şakir ÇAKMAK - Melike YURDAGÜL 689-717

Tövbekar Mecdelli Meryem: İnzivanın Anlamsal Dönüşümünde Görsel Motifler

Penitent Mary Magdalene: Visual Motifs in the Transformation of the Meaning of Seclusion

Serap YÜZGÜLLER 719-739

Türk-İslam Kültüründeki Destimal Geleneği ile Hristiyan İnancındaki Kutsal Mendil İkonografisinin Karşılaştırılması

Comparison of the Destimal Tradition in Turkish-Islamic Culture and the Iconography of Hagion Mandylion in the Christian Belief

Nergiz DEMİR SOLAK - Yunus BERKLİ 741-771

Barok Sanatının XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatına Etkileri ve Benzer Yönleri

Effects of the Baroque Art on the Seventeenth Century Ottoman Fabric Art and Similar Aspects

Ayşegül ZENCİRKIRAN - Yunus BERKLİ 773-795

NEKROLOJİ | *NECROLOGY*

Hocamız Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL'ın Ardından...

Şakir ÇAKMAK 797-804

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

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of ***Journal of Art History*** 807

DOI: https://doi.org/10.29135/std.935472
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 1-21. Araştırma | *Research*

TROMPE L'OEİL TEKNİĞİ İLE DOĞA ESTETİĞİNE ÖYKÜNEN SERAMİK AĞAÇLAR

CERAMIC TREES EMULATING NATURE AESTHETICS WITH TROMPE L'OEIL TECHNIQUE

Seyhan YILMAZ*

ÖZ

Sanat eserlerinin ortaya çıkışında sanatçının yeteneğinin yanı sıra yaratıcılık önemli bir rol oynamaktadır. Yaratma eyleminde öykünme, yansıtma, yorumlama ve taklit gibi unsurlar yer almaktadır. Söz konusu unsurların uygulama biçimlerinden biri de izleyicinin ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil edildiği nesnenin kendisi olarak algılamasına yol açan ve Fransızcada gözü aldatmak anlamına gelen Trompe l'œil tekniğidir. Araştırma, ulusal ve uluslararası seramik sanatçılarının ilgili teknikle gerçekleştirilen ağaç dokusu ve formu ile ön plana çıkan seramik eserleriyle sınırlandırılmıştır. Eserlerde söz konusu tekniğin nasıl uygulandığı, sanatçıların bu tekniği niçin tercih ettiği, ortaya koydukları eserlerde doğa estetiğini yansıtma biçimleri incelenmiştir. Makale kapsamında ele alınan seramik eserlerin, genel haliyle ağaç ve ahşap yanılsaması yarattığı görülmektedir. Bu teknikte ağaç dokusu gibi hipergerçekçi bir görünüm elde etmek için sanatçıların özel bazı reçeteler ve teknikler uyguladığı görülmektedir. Sanatçıların bazılarının ağaç dokusunu elde edebilmek için sır ve pigment dışında farklı renklendiriciler kullandıkları, dokuları elde etmek için uzun uğraşlarla sonuca ulaştıkları anlaşılmıştır. Sanatçıların hipergerçekçi bir görünüme sahip olarak ürettikleri söz konusu teknikle yapılan eserlerin, özgün biçim arama kaygısı taşımasa da ayrı bir bağlam ve mekânda biçimsel bir kaygı duyularak yapılmış olan ürünler olduğu görülmüştür. Sonuç olarak sanatçılar, eserlerini kişisel düşüncelerinden hareketle kavramsal temele dayandırmak ve doğaya olan özlemlerini dile getirmek suretiyle organik yapıya ve doğa estetiğine vurgu yapmışlardır. Doğayı taklit ederek ve gözlemleyerek daha iyi öğreneceklerini düşünen sanatçılar, doğanın bir parçasını doğadan koparıp ayrı bir mekâna taşıyarak onu tekrar gözlemleme fırsatı yaratarak bu yolla doğaya öykünmüşlerdir.

Anahtar Kelimeler: *Trompe l'oeil, Göz Aldanması, Seramik, Öykünme, Ağaç.*

* Prof., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9425-173X ♦ E-mail: syilmaz@kastamonu.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 10.05.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 24.04.2022*

ABSTRACT

In this article, the trompe l'oeil technique and the ceramic tree forms created by the related technique are examined. The term trompe l'oeil means deceiving the eye in French. The term was first used in 1803 to describe a specific type of description. It has been characterized by the idea that what appears is not real, and this is an illusion of the eye due to hyper-realistic appearances that are very similar to reality. The trompe l'oeil technique has also been described as "Any drawing, painting, etc. trying to give the impression of reality without aiming at a pictorial effect on a plane with art content."

Although the trompe l'oeil technique initially manifested itself in the field of painting, ceramic examples were also included in the following years. The technique in question, which is characterized as an illusion of the eye due to hyper-realistic views that are very similar to reality, not reality, is very difficult to apply on ceramic surfaces. While it is possible to instantly see the result of the color applied to the surface in painting works, the fact that the pigments applied to the surface in ceramic works subsequently change in the atmosphere of the furnace which makes makes it difficult to apply this technique in ceramic works. The applicability of the technique on ceramic surfaces requires special methods and techniques. In such studies, success is achieved as a result of many trials.

It has been observed that some artists process fine details in their production processes to better reflect the texture of the tree, while others apply a similar creation to situations that occur in natural formation. In this process, it is understood that they try to capture random tissues to obtain natural tissues such as kneading, stretching and compressing the mud. It has been observed that some artists have pre-colored the body to achieve a realistic appearance, using clay or grog bodies with paper doped. On the other hand, it was also understood that they interfered with some works with acrylic sizes.

Trompe l'oeil ceramic works, which are put forward by imitating nature, are the study of the tree, which is a part of nature, with the soil, which is again a part of nature. Artists explained their thoughts by thinking that clay naturally takes on the characteristics of the soil, observing the tree excites creative expression, because it shows the promise of renewal in birth events, and the inevitability of new life through death and decay in aging processes. Many artists working with the related technique emulated nature with works similar to trees and wood, and based the content of the works on a conceptual basis. In their works, they tried to explain concepts such as growth, aging and death through trees. It has been observed that they dealt with not the green aspect of nature but generally rotting and burning wood pieces, dry branches, and other elements related to the trunk and branches of the tree. It can be said that such works, which are too successful to be distinguished from wood and wooden structures can be viewed by the audience in different venues such as galleries and they invite viewers to nature.

Keywords: *Trompe l'oeil, Optic Illusion, Ceramic, Emulation, Tree.*

Giriş

Doğada bulunan canlılar ve diğer varlıklar sonsuz renk ve biçim çeşitliliğine sahiptir. Bu çeşitlilik içerisinde tüm varlıklar son derece uyum ve denge içerisindedir. İnsanoğlu bu uyuma her zaman hayran kalmış, doğanın renklerinden, biçimlerinden ve hareketlerinden ilham almıştır. Doğanın sınırsız güzelliği ve değişkenliği bilime ve sanata sürekli şekilde kaynaklık etmektedir.

Doğa ve toplumdan esinlenerek ortaya konulan eserlerin oluşumunda yaratıcılık çok önemlidir. Yaratıcı yeteneğe sahip kişinin yaratıcılığını imge, hayal gücü, algı, bellek ve imgelem gibi zihinsel malzemeler yönlendirmektedir.[1] Sanatçı bu malzemelerle taklit etme, kopya yapma, yansıtma veya öykünme gibi yaklaşımlar yoluyla eserler ortaya koyar. Söz konusu terimler birbirine yakın anlamlar içermekte olup bir öncekinden esinlenme anlamına gelmekle beraber aralarında farklar bulunmaktadır. Bu terimlerden "Taklit" ve "Kopya" çoğu zaman olumsuz çağrışım hissettirmektedir. Sanat üzerine yapılan söylemlerde taklit ve kopya sözcükleri olumsuz anlama gelir ve içeriğinden ötürü çoğunlukla telaffuz edilmez. Genel olarak sanatsal ifadelerde bu sözcükler yerine, "öykünme" ve "yansıtma", özellikle de anlamı oldukça geniş olan "yorumlama" terimleri sıklıkla kullanılmaktadır. Elbette bu sözcüklerin genel tanımları birbirine benzese de kullanıldığı yere göre içerik anlamları değişmektedir.

"Yansıtma" terimi özdeğin etkileşiminde kendisini etkileyeni yeniden üretme özelliği[2] anlamına gelmektedir. "Öykünmek" terimi ise TDK' ya göre birinin yaptığı gibi yapmak, birine veya bir şeye benzemeye çalışmak, taklit etmek anlamına gelirken, bir kaynaktan bir şeyler öğrenme, esinlenme, yorumlama ve bir şeylerin yansıması olarak da ele alınmaktadır. Ancak diğer terimlerle kıyaslandığında ilişkilendirildiği kavram açısından daha geniş bir anlam içerdiği görülmektedir. Örneğin; doğaya öykünme, doğayı taklit eden bir düşünce olmakla sınırlı kalmayıp doğadan öğrenilen, esinlenilen, doğanın yorumlandığı ve doğaya içsel göndermeler yapılan bir eylem olarak söylenebilir.

Öykünme ve yansıtma kavramlarına ilk kez Antik Çağ felsefesinde Platon ve Aristoteles'in sanatla ilgili düşüncelerinde rastlanmaktadır. Platon'a göre sanatçı yaşamın yaratılışlarını taklit eden bir kişidir ve onun için "öykünme" doğa güzelliklerinin bir taklidi ve yansıması olup asıl gerçeklik değildir. Aristoteles'e göre ise sanat bir öykünmedir. Poetika adlı eserinde öykünmeyi derinlemesine irdeleyen düşünür, sanatın temel ilkelerinden biri olarak ele almaktadır. Aristoteles öykünmeyi, yalnızca sanatın özünü oluşturan bir faaliyet değil, aynı zamanda insana has olan bir içgüdü olduğunu belirterek psikolojik bir temele dayandığından bahsetmektedir.[3]

Doğaya öykünme pek çok sanat dalında çeşitli malzemelerle ve yollarla gerçekleştirilmektedir. Öykünme; yansıtma, yorumlama ve taklit gibi uygulamaları içinde barındırmaktadır. Makalenin konusu olan trompe l'oeil tekniğinde de taklit eylemi

1 Ağluç, 2013, 5.

2 Hançerlioğlu, 1993, 450.

3 Karagöz, 2007, 1-2.

öne çıkmaktadır. Ancak sanatçıların çeşitli tekniklerle gerçekleştirdikleri eserler hangi teknikle üretilirse üretilsin mutlaka bir içeriği bulunmaktadır.

Bu makalede, trompe l'oeil tekniğinin uygulandığı ağaç formlu seramik eserler ele alınmıştır. Araştırma kapsamında söz konusu tekniğin nasıl uygulandığı, sanatçıların bu tekniği niçin tercih ettiği, ağaç ve ahşap dokusuna neden yöneldikleri ve ortaya koydukları eserlerde doğa estetiğinden yola çıkarak doğaya olan öykünmelerinin neler olduğu incelenecektir.

Araştırma yöntemi, ulusal ve uluslararası seramik sanatçılarının eserleri incelenerek gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamı, ilgili teknikle gerçekleştirilen ağaç dokusu, ağaç formu ve ahşap dokuları ile ön plana çıkan seramik eserlerle sınırlandırılmıştır. Hipergerçekçi eserlerde söz konusu tekniğin nasıl uygulandığı ve sanatçıların ilgili tekniği tercih etme nedenleri incelenmiştir.

Trompe l'oeil (Trompe l'œil) Tekniği

Trompe l'oeil terimi Fransızca'da (*Trompe l'œil*) gözü aldatmak anlamına gelmektedir. Terim ilk olarak 1803 yılında ilk örnekleri erken Batı tarihine uzanan özel bir tasvir türünü tanımlamak için aşağılayıcı bir terim olarak kullanılmıştır. Bu mimetik biçemin tipik özelliği, seyircinin ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil edildiği nesnenin kendisi olarak algılamasına yol açmasıdır.[4] Bu terim Türkçeye çevrildiğinde "Göz yanılması" veya "Göz yanılması yaratacak şekilde tasarlanmış resim veya duvar kâğıdı"[5] anlamına gelmektedir. İngilizcede de aynı anlamı taşıyan terim "Trompe-l'oeil"[6] veya "Trompe l'oeil"[7] olarak yazılmaktadır. Terim, görünenin gerçek değil gerçeğe çok benzeyen hipergerçekçi görünümler nedeniyle göz yanılsaması olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu terimi Sözen ve Tanyeli, "Bir düzlem üzerinde sanat içeriği olan resimsel bir etki amaçlamaksızın, gerçeklik izlenimi vermeye çalışan her türlü çizim, boyama vs. olarak açıklamıştır. Tekniğe dair en basit örnek olarak sağır bir duvar üzerine yapılmış gerçek boyutlarında bir kapı resmi verilebilir. Böyle bir durumda resim yapma etkinliği tümüyle bir yanılsama yaratma işine indirgenmiş olmaktadır."[8] Bu bilgilerden hareketle "Trompe l'oeil" göz yanılsaması veya göz aldanması anlamına gelmekle beraber terimin, özel birtakım uygulamaları içinde barındırması ve bir teknik olması sebebiyle söz konusu Türkçe anlamlarını ilgili tekniğin yerine kullanılamayacağı sonucuna ulaşılmıştır. Kaynaklarda ilgili terimin terminolojik olarak literatüre girdiği ve "Trompe l'oeil" olarak yaygın bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Trompe l'oeil tekniğinin temeli 15. yüzyılın başlarında Brunelleschi'nin doğrusal perspektifi kullanarak üç boyutlu dünyayı sadece iki boyutlu bir düzlemde canlandırabilmek için yaptığı deneyle başlamıştır.[9] Bu buluş resim sanatında aldatıcı bir

4 Leppert, 2009, 37-38.

5 Tureng

6 Bird, 2016, 70.

7 Geelong Gallery Catalogue, 2016, 4.

8 Sözen ve Tanyeli, 1992, 240.

9 Spencer, 2008, 8.

mekânın ortaya çıkmasını, nesnelerine ve figürlerin üç boyutluymuş gibi görünmesini sağlamıştır. Bu durum daha sonra hipergerçekçi çizimlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Trompe l'oeil tekniğine dair verilebilecek ilk örneklerden biri 5. yüzyılın ünlü Yunan ressamlarından Zeuxis'un eseriyle ilgilidir. Zeuxis, elinde üzüm tutmakta olan bir çocuğun resmini yapmıştır. Üzümler ve çocuk figürü öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki; kuşlar gelip üzümü yemeye kalkmışlar. Bundan dolayı övüldüğünde Zeuxis memnun olmamış biçimde ve üzülerek, «çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı" demiş.[10] Diğer örnek ise yine aynı dönemde Parrhasius'un yaptığı çalışmadır. Parrhasius'un resmine ressam Zeuxis'in uzanıp üzerinde örtü olduğunu düşündüğü tablonun örtüsünü açmaya çalıştığında örtünün de resmin parçası olduğunu görmüştür. Bu iki sanatçının yapıtlarından hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Her iki eser de illüzyonizm ustalığını göstermektedir. İtalya'da resimde perspektife uygun mekanların geliştirilmesi illüzyon oluşturan mimari ve peyzaj manzaralarının izleyicinin durduğu mekân kadar gerçek görünmesini sağlamıştır. Masaccio'nun Santa Maria Novella'daki Kutsal Üçlü Freskinde figürlerin arkasındaki muhteşem Trompe l'oeil apsis ve Mantua'da Ducal Sarayında Mantegna'nın kubbenin tepesindeki yuvarlak açıklıkta bulunan melekler topluluğu, duyularımızın ulaşabildiği sınırların ötesindeki bir dünyayı tanımlayarak illüzyonizmi kasten metafizik bir düzleme taşımaktadır.[11]

Sanat Tarihi sürecinde sanatçıların gerçeği yansıtma amacıyla ortaya koydukları sonraki örnekleri Realizm Akımında görülmektedir. 19.yy. ın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkan Realizm Akımı daha sonra ortaya çıkacak olan Hipergerçekçiliğin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu akımın gelişimine katkı sağlayan önemli gelişmelerden bir diğeri de fotoğraf teknolojisinin ilerlemesi ve ardından 1960'larda fotogerçekçiliğin doğmasıdır.

Fotogerçekçilik, Amerika Birleşik Devletleri'nde Pop-Art akımı ile ortaya çıkmış, 1970'li yıllarda Avrupa'ya yayılmıştır. Fotoğraf kullanarak resim yapan ve resimleri olduğu gibi kullandıkları fotoğrafa benzeten sanatçıların yaptığı uygulamaları içeren bir akımdır. Bu akıma Hiper-gerçekçilik, Süper-gerçekçilik, Keskin Odak Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçilik gibi adlar verilmişse de bu adlar altında sınıflandırılabilecek sanatçıların ortak yanı fotoğrafı değiştirmeden resme aktarmak olduğundan Fotogerçekçilik adı, ancak zaman içinde geçerlilik kazanmıştır."[12] Akımın sanatçıları, fotoğrafın kendisini model olarak kullanarak fotoğraftaki görüntünün birebir aynısını tuvallerine aktarmışlardır. Gayeleri realist resimler yapmak değil, fotoğraf gerçekçiliğinde etki yaratarak eserler ortaya koymaktır.[13] Eserlerin, izleyicide yarattığı en büyük etkilerinden biri sunulan esere uzaktan bakıldığında resim değil de bir fotoğrafmış gibi düşündürmesidir. Foto-gerçekçi üslup ile vücut bulan resimler incelendiğinde resmedilen görüntülerin içeriğinden ziyade, olası bir fotoğrafa benziyor olması akımın en dikkat çekici özelliğidir.[14]

10 Ötgün, 2008, 169.

11 Bird, 2016, 70.

12 Alper Akçay, 2015, 32

13 Demir, 2020, 8,9

14 Doğan, 2019, 4.

Fotorealizmin hemen ardından 1973'lerde Hipergerçekçi Akım ortaya çıkmış[15] gerçekliğe çok yakın, çoğu zaman gerçeğin de ötesinde resimde, heykelde ve diğer alanlarda örneklerle karşılaşılmıştır. Hipergerçekçilik yüksek çözünürlük görselliği amaçlayan bir sanat akımıdır.[16] Ortaya konulan örneklerde aslında bir yanılsama söz konusudur. Hiperrealizm akımının ortaya çıkmasında Fotorealizmin etkisinin olduğu düşünülmektedir. Fotografik gerçekliğe benzeyen resimlerin ortaya çıkışı ile hiperrealizm diğer sanat dallarında da görülmeye başlamıştır. Hiperrealizm akımıyla birlikte göz yanılsaması anlamına gelen Trompe l'oeil tekniği yaygınlaşmış bazı hipergerçekçi eserler Trompe l'oeil olarak adlandırılmıştır.

Trompe l'oeil tekniğinde bir düzlem üzerinde gerçeklik izlenimi vermeye çalışan çizimler, heykeller veya objeler yapılmaktadır. Bu teknikte hiçbir ayrıntı gözden kaçırılmadan, fırça darbeleri belli olmayacak biçimde, ölçüler, renk ve dokular gerçek nesneninkilerle aynı olacak şekilde uygulanmaktadır." Trompe l'oeil tekniğini kullanan sanatçılar eserlerinin başarılı olabilmesi için en küçük ayrıntıya bile dikkat ederek özenle işlemektedirler. Bununla ilgili olarak 17. yüzyılın Hollandalı önemli resim teorisyenlerinden ve yetenekli bir Trompe l'oeil sanatçısı olan Samuel van Hoogstraten, *"...resim, muzip ve övgüye değer bir aldatmayla, aslında olmayanı varmış gibi gösteren bir ayna, doğanın aynası gibidir."*[17] diyerek hipergerçekçi eserlerin nasıl olması gerektiğine yönelik düşüncesini ifade etmiştir.

Söz konusu teknikle beraber taklit, illüzyon, simülasyon, simülakr ve algıda yanılsama gibi bazı terimler de literatüre eklenmiştir. Bahsi geçen terimlerin anlamları birbirine yakın olmakla birlikte aralarında farklar bulunmaktadır.

Taklit; TDK'ya göre "Benzetilerek yapılmış şey, imitasyon", "Belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışma, öykünme" anlamına gelmektedir.[18] İllüzyon; TDK'ya göre "göz bağı", "yanılsama"[19] olarak tanımlanmaktadır. Simülasyon, "Gerçeğin göstergelerini taşıyarak gerçeğin deneyimini yaşatan, bunu yaparken kendisini bütünüyle gizleyen gerçek dışı her şeydir. Dolayısıyla bir tür yeniden kurulum, canlandırmadır."[20] şeklinde açıklanmıştır. Simülakr ise, "Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunup göstermeye çalışma"[21] olarak ifade edilmektedir. Jean Baudrillard Simülakrları üç gruba ayırır. Bunlardan biri, "Uyumlu, iyimser ve Tanrı'nın yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ikizini oluşturmayı amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğalcı, doğal simülakrlar"[22]dır. "Yanılsama", "görsel yanılsama" veya "algıda yanılsama" terimleri

15 Bağcı, 2008, 1.

16 Altın, 2018, 35.

17 Leppert, 2002, 35

18 Türk Dil Kurumu (TDK), 2011.

19 TDK, 2011.

20 Gültekin, 2017, 6

21 Çalış, 2017, 84.

22 Baudrillard, 2011, 168

birbirinin yerine kullanılmaktadır. "Algı Yanılması" illüzyon anlamına gelmektedir. Bu durum görme duyusu ile ilintili olduğundan görsel algıda yanılsama; "nesnel olarak "gerçek" görüntülerden farklı algıladığımız görüntülerdir şeklinde tanımlanabilir.[23]

Yukarıdaki tanımlardan hareketle Trompe l'oeil tekniğinin taklit, yanılsama, imitasyon, simülasyon ve illüzyon terimlerini içinde barındırdığı görülmektedir. Bu bilgilerden yola çıkılarak uygulamanın ilgili terimleri içinde barındırdığı ancak ortaya konulan eserin amacı ve eserin içeriğinde yatan derin anlamdan ötürü söz konusu teknikle ortaya konulan eserlerin bu terimler dışında tutularak Trompe l'oeil olarak adlandırılmasının doğru olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Trompe l'oeil tekniği, bir yanılsama yöntemi olarak 1970'li yıllardan itibaren seramik sanatı içinde de söz edilmeye başlanmıştır. Bu türden ortaya konulan seramik çalışmaları kimi zaman Hipergerçek veya Süperobje olarak adlandırılmıştır.[24]

Trompe l'oeil tekniğinin yukarıdaki tanımında göz yanılsaması anlamına geldiği ve hipergerçekçi görünüm sağlayan eserlerde bu etkinin verildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu tekniği seramik malzemeye taşıyan sanatçılar, hipergerçekçi görünüm elde etmek ve tekniği başarılı bir şekilde ortaya koymak için sanatçıların kişisel reçeteler ve özel teknikler uyguladıkları bilinmektedir. Zira resim alanında uygulamanın daha başarılı olduğu, ilgili uygulamanın seramik alanında aşılması gereken teknik zorluklarının bulunduğu görülmektedir. Seramik, teknolojisi açısından yüzeyin gerçeğine en yakın hali ile temsil edebilmesi için bazı parametreleri kontrol altında tutma gereği bulunmaktadır. Burada en önemli unsur fırın atmosferine ve ısıya bağlı olarak değişen renk faktörüdür. Sanatçıların seramik yüzeyde elde edecekleri nihai renklere ilişkin astarlar, renklendiriciler ile ısıya endeksli uygulamalarla ilgili iyi bir bilgi ve tecrübeye sahip olmaları gerekmektedir. Algıyı doğru oluşturacak olan yüzeydeki renk düzeni, çoklu karışım ve katmanlarla gerçekleşeceği gibi malzemenin pişirilecek olması, kil veya astar içinde bulunan alkaliler neticeyi belirleyecek diğer faktörler arasındadır.[25]

Trompe l'oeil Tekniği ile Doğa Estetiğine Öykünen Seramik Ağaçlar

Sanat yapıtı her ne kadar doğadakine benzer görünümde olsa bile, ardında bir o kadar görünmeyen ögeleri barındırmaktadır. Eserin biçimi nasıl olursa olsun, sanat tarihi sürecinde de pek çok eserin arka planında genellikle simge, sembol ve metaforların var olduğu bilinmektedir. Sanatçılar hem kendilerinin hem de izleyicilerinin hayal güçleri ve yaratıcılıklarının sınırlarını deneyimleyebilmeleri için eserin içeriğini mutlaka oluştururlar.

Sıradan öznel yaşamda izleyici, nesneleri yansı gerekmeden algılar ancak bilinç ya da J. P. Sarte'ın tanımıyla "içsel göz", nesneyi yeniden kurar ve anlam yaratır. Sanat böyle bir anlamın yaratılabileceği, yansımalarını bulabileceği ve içsel deneyimin ilginç

23 Sarnıç, 2011, 14.

24 Kendir, 2020, 45

25 Kendir, 2020, 50

bir hal alacağı zengin bir evrendir.[26] Bu bağlamda izleyici, yalnızca eserleri izlemek yerine eserin içine girerek onun bir parçası olmaya çalışır.

Bu makalede ele alınan trompe l'oeil tekniğinin uygulandığı hipergerçekçi eserlerin gerçeğine olan benzerliğinin başarısından hareketle verilmek istenen mesaj ya da metaforlar aşağıdaki örnekler üzerinden tartışılacaktır.

Christopher David White eserlerini ağırlıklı olarak kil malzemeden elle şekillendirerek çalışan bir trompe l'oeil heykel sanatçısıdır. Eserlerinde ağaç ve ahşap dokusunu ön plana çıkaran sanatçı özellikle ayrıntılara dikkat çekmekte genellikle çürüyen ahşap parçalarını, paslanmış metalleri ve çeşitli nesnelerin bozulma aşamalarını andıran biçimler oluşturmaktadır. Bu çalışmalar, insanlık ve doğa arasındaki ilişkiyi; ikisinin de büyüme ve çürüme arasında sürekli devinimini göstermektedir. Sanatçı, doğası gereği insan bedeninin doğal ve ayrılmaz bir şekilde doğal dünya ile bağlantılı olduğunu, tıpkı ağaç gibi köklerin damarlara, ağaç kabuğunun da cilde benzediğini ifade etmektedir.[27]

White'nin eserleri dikkatli bir şekilde incelendiğinde ele aldığı ağaç temasını insan figürü üzerinden yorumladığı görülmektedir. Doğanın parçalarından olan iki varlığın insan ve ağacın yaşarken uğradığı değişimin gözlemlenebildiği yüzey dokusunu insan figürü üzerinden göstermeye çalışmıştır.

White, eserlerinde mikrodan makroya, DNA'dan kozmosa biyolojik kalıpların evren boyunca yankılanarak devam ettiğini dile getirmektedir. Sanatçı, yine de insanın kendi ile doğa arasında engeller yarattığını doğanın karşısında ona muhalif bir tutum içinde olduğunu düşünmektedir. Sanatçının çalışmaları doğa ile insan arasındaki ilişkilerde ve günlük etkileşimlerde insanlık ve çevre arasındaki kırılgan dengeyi nasıl etkilediğini yansıtmaktadır. Teknolojik ve bilimsel başarılarımızın eşsiz hali göz önüne alındığında, doğa ile sürdürülebilir bir ilişkiyi destekleyen yeni bir denge bulmanın gerekli olduğunu dile getirmektedir. Sanatçı, kilin zaten doğasında var olan çok çeşitli malzemeleri taklit etme yeteneğinden yararlanarak, yaşamındaki doğal unsurları titizlikle elde ettiğini ifade etmektedir. Sanatçı, yanılsama kavramında biçimsel tercih olarak trompe l'oeil tekniğini kullandığını fakat gerçek yanılsamanın insanlığın yarattığı dünya olduğunu söylemektedir.[28]

White, sanat eserlerine yönelik ayrıca şu düşünlere yer vermektedir. "İnsan kendisini doğadan ayırmaya çalışan bir varlıktır. Ölçek, oran ve malzemenin eğriltilmesi ile birlikte doğal ve insan yapımı özelliklerin bir araya gelmesi, izleyiciyi hem dış hem de dahili olarak daha yakından bakmaya zorlayan değiştirilmiş bir algı oluşturmaya yardımcı olmaktadır.[29]

Sanatçının ağaç dokulu seramik eserleri özellikle figüratif insan formlarıdır. Ağaç ve insan doğanın parçası olan büyüme, yaşlanma ve ölüm gibi kavramları ken-

26 Yüksel, 2010, 182

27 White, Christopher David, 2017

28 White, Christopher David, 2017

29 White, Christopher David, 2017

dilerinde barındıran iki canlıdır. Bunlar arasındaki benzerlikten hareketle sanatçı, eserlerini metafora dönüştürerek doğanın estetiğine vurgu yapmıştır (Görsel 1). Sanatçının ortaya çıkardığı ağaç dokusuna bakıldığında bu dokunun özellikle insan kas sistemindeki dokuyu çağrıştırdığı görülmektedir. Söz konusu dokuyu farklı renk geçişleriyle güçlendirmektedir. "If Only I Could Stand On My Own Two Feet" (Keşke kendi ayaklarımın üzerinde durabilseydim) isimli eserinde (Görsel 2) özellikle ayaklarda yanmış, kömürleşmiş bir dokuyu birebir verdiği, bu dokunun ağacın yanma eylemiyle yok olabileceğini, bunu insan bedenine taşırken yanma eylemini beden üzerinden ortak noktada buluşturduğu görülmektedir.



Görsel 1: Christopher David White, "*If Only I Could Stand On My Own Two Feet*", Seramik, Akrilik, 69 x 81 x 56 cm. 2018 (CDW Sculpture, 2017)



Görsel 2: Christopher David White, "*If Only I Could Stand On My Own Two Feet*" Detay (CDW Sculpture, 2017)

Christopher David White, **"**Pushing up Daisies" isimli Görsel 3'deki eserinde, yine doğaya öykünmüştür. Elinde canlılığın göstergesi olan papatyaları yukarı kaldırarak çalıştığı kadın figürü ile canlılığa ve yaşama dikkat çektiği, insanlık ve çevre arasındaki kırılgan dengeye işaret ettiği görülmektedir. Sanatçının heykelleri seramik olup, ağaç malzemeden yapılmış ve zımparalanmış gibi bir yüzey görünümüne sahiptir. Bu başarılı

teknik, sanatçının kil malzemeyi ustalıkla kullandığını göstermektedir. Sanatçı, formu oluştururken insan figüründeki kas yapısını doğanın yaşayan parçalarından ağaç dokusuna öykünerek görselleştirmiştir (Görsel 4). White, seramiğin üzerine dokuyu daha gerçekçi görünüme ulaştırmak için eserin bazı yerlerinde akrilik boya kullanarak son rötuşları yapmıştır.

Sanatçı Eric Serritella, trompe l'oeil tekniğini uzun yıllar seramik eserlerinde uygulamıştır. Sanatçının söz konusu teknikle ortaya koyduğu seramik eserleri, içinde malzemenin doğası ile ilgili mesajlar taşımaktadır. Formlarını tamamen elle ve serbest olarak şekillendirmiştir. Kömürleşmiş ve yıpranmış ahşaba dönüştürülmüş aşırı gerçekçi dokuların ön planda olduğu ve ormanın melekleri olarak gördüğü huş ağaçlarını eserlerinde yansıtmıştır. Yaşlanma ve çürüme yoluyla, doğanın ihtişamını, seramiğin kırılganlığını ve dayanıklılığını insanlara göstermeye çalışarak doğanın var olan güzelliğini ve uzun ömürlülüğünü, aynı zamanda onun yenilmez olduğunu da eserlerinde yansıtmaktadır. Sanatçı, yarattığı her parçanın bir ilişki olduğunu, kil ile eser oluşturma sürecini kimi zaman yaşadığı zorluk ve gerginliği kimi zaman da uyum ile birlikte geçirdiği yolculuk olarak betimlediğini, son olarak ise ürünü;



Görsel 3: Christopher David White "*Pushing up Daisies*", Seramik, Akrilik, Polimer, 70 x 81x 36 cm. 2016, (CDW Sculpture, 2017)



Görsel 4: Christopher David White "*Pushing up Daisies*", Detay (CDW Sculpture, 2017)

bu her ikisinin sohbeti olduğunu ifade etmektedir. Her organik oluşuma yapılan vurgunun farkındalığı arttırdığını ve çevreye karşı izleyici davranışını olumlu etkileyeceğini ifade etmektedir. Bu bilinç sayesinde izleyicilerin yeni takdirler ve görme biçimleri kazanacağını düşünmektedir.[30] Serritella, kömürleşmiş odun ve yıpranmış kütüklere dönüştürülmüş olarak tasarladığı seramik heykellerde tasarım ve ağaç dokusuna vurgu yaparak hipergerçekçi eserler ortaya koymaktadır. Sanatçı, trompe l'oeil seramik heykelleri ile izleyiciye hem malzemenin doğasını yansıttığını hem de içindeki yüklü mesajları aktardığını ifade etmektedir. Yıpranmış odun ve huş ağaçlarına dönüştürülmüş hipergerçekçi dokularla oluşturduğu heykelleri ile yaşlanma ve çürüme yoluyla, doğanın ihtişamını, varoluş zaferleriyle nasıl koruduğunu yansıtmaya çalışmaktadır (Görsel 5). Sanatçı, ağaç dallarına verdiği hareketlilik ile kompozisyonu güçlendirmiştir. Adeta görünen şeyin ağaç olduğu yanılsamasını vermiştir.



Görsel 5: Eric Serritella, "*Whisper & Wander*", Elle ve Serbest Şekillendirme, 1200 °C, Yükseklik:81.28, Genişlik:142.24, Derinlik 76.20 cm. Stoneware, 2016. [Fotoğraf: Jason Dowdle (Sanatçı Arşivinden)]



Görsel 6: Eric Serritella, "*Flow (Akış)*", Serbest Şekillendirme, 1160 C, h:22.86, w:31.75, d:16,51 cm, Stoneware, 2017, Fotoğraf: Jason Dowdle (Sanatçı Arşivinden)

Eric Serritella Görsel 6'da yer alan eserinde ağacın dış kabuğunu gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçı özellikle yaşlanmış ve kabuk değiştiren ağaç gövdesinden bir kesitle biçimlendirdiği formunda, ağacın hareketli dallarını tıpkı doğada gördüğümüz gibi biçimlendirerek doğanın güzelliğine öykünmektedir.

Sanatçı Ah Leon (Ching Liang Chen) 1953 Tayvan, Pintung doğumludur. Çiftçi bir ailenin çocuğu olan sanatçı, Çin'in 500 yıllık çaydanlık yapma geleneğinden ve aynı zamanda Batı seramikçilerin özgürlüğünden etkilenmektedir. Bu durum onun değerli heykeller yaratmasına olanak tanımıştır. Sanatçının çocukluk anıları ona ilham vermiş,

30 Eric Serritella Studio.

ilkokul yıllarındaki okul, sıra ve masalarını stoneware kil ile biçimlendirmiştir. 2010 yılında başladığı söz konusu eserini biçimlendirmesi 4 yıl sürmüştür.[31]

Sanatsal kariyerine ressam olarak başlayan sanatçı Ah Leon, gücünün ve geçim tarzının kille olduğunu ifade etmektedir. Seramik sanatının temeli olarak gördüğü beş yüz yıllık bir geleneğe sahip Yixing çanak çömlek sanatını takip ettiğini ve Çin çaydanlık geleneğinin sanat dünyasında benzersiz güçlü bir konu olduğunu düşünmektedir. Çağdaş bir çömlekçinin Yixing çaydanlık üreticilerinin mükemmellik seviyelerine ulaşmak için güçlü estetik ve çalışma tutumlarını anlamaları gerektiğini ifade etmektedir. Tayvanlı bir sanatçı olarak mirasını korumak ve çalışmalarında bu kültürel zenginliği yansıtmaya devam etme bilincine sahip olduğunu dile getirmektedir. Sanatçı eserlerinin Tayvan kültürel mirasından beslenirken aynı zamanda çağdaş yorumla ele aldığını söylemektedir. "Trompe l'oeil" tekniğini eserlerinde kullandığını, bunu yaparken onun kültürel geçmişiyle iç içe geçen diyaloga sahip heykeller yaratmaya çalıştığını açıklamaktadır. Örneğin, "Big Horizontal Tree Trunk T-pot" isimli eserinde (Görsel 7) görüldüğü üzere sanatçı işlevsel bir çaydanlık biçimini seramik-heykel olarak yorumlamaktadır.[32]

Sanatçı trompe l'oeil tekniği ile oluşturduğu eserlerinde ağacın doğal biçimine vurgu yapmış, özellikle çaydanlığın biçiminde değişmez birimleri ağaç dallarıyla farklılaştırmış ve sıradan olanı başkalaştırmıştır. Böylece sanatçı doğaya öykünürken, kültürel geleneğe vurgu yapmıştır. Ağaç görünümlü eserin yüzeyinde ağaç kabuğu dikkatli bir şekilde işlenmiştir.



Görsel 7: Ching Liang Chen, "*Horizontal Tree Trunk T-pot*", 48 x 65 cm, Stoneware, 2006, (http://www.artmap.com.tw/3-pics-tw/a07-liang/07pic-b027-eng.htm)

31 Capriolus Contemporary Ceramics, t.y. chen, Ching-Liang/Ah Leon,

32 Metaphysical Art Gallery, 2015, Chen, Ching-Liang-Introduction



Görsel 8: David D. Gilbaugh, "*Bearded Ghoul*", Heykel Lamba, Serbest Şekillendirme, 27.94x53.34 cm, 2009.

Amerikalı sanatçı David D. Gilbaugh'ın oluşturduğu formlar, ahşap kütüklerin, köklerin, dalların dokusunu ve görünümünü gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır (Görsel 8). Eserlerinde insanlık ve doğa arasındaki karşılıklı ilişkiyi sürdürdüğünü dile getiren sanatçı, gençliğinde Colorado'nun ormanlarında, dağlarında ağabeyi ve arkadaşlarıyla yaptığı keşifleri hatırladığını, eserlerinin kaynağının çocukluğunda yaşadığı özleme uzandığını, dolayısıyla ağaçlara odaklandığını ifade etmektedir. Seramiğin kendisi için en uygun malzeme olduğunu, çünkü kilin ne istediğini biliyor olduğunu, kendisiyle çok hoş bir şekilde etkileşime girdiğini söylemektedir. Kilin, doğal olarak odun ve toprağın özelliklerini üstlendiğini, ağacı gözlemlemenin yaratıcı ifadesini heyecanlandırdığını, çünkü doğum olaylarında yenilenme vaadini, yaşlanma süreçlerini, ölüm ve çürüme yoluyla yeni yaşamın kaçınılmazlığını gösterdiğini düşünmektedir. Bu şekilde yaşamın hem yaratılış hem de evrim yoluyla sürekli olarak gelişmiş ve daha güzel biçimler aldığını, her ikisinin de yaşam döngüsünde eşzamanlı olarak var olduğunu ifade etmektedir.[33]

Sanatçı, eserlerini tıpkı dalgaların karaya vurduğu odun parçalarını şekillendirdiği gibi elle ve tornada şekillendirmekte olduğunu ifade etmektedir. Bu tekniği geleneksel olmayan bir teknik olduğu için "Tektonik Teknik" olarak isimlendirmektedir.[34] Tektonik Yöntemi sanatçı, tıpkı tektonik kuvvetler gibi yer kabuğunun yüzeyini şekillendiren bir tekniğe benzettiğini, bu kuvvetler arasında germe, sıkıştırma ve bükmenin yer aldığını ifade etmektedir. Bu teknikte kilin masaya fırlatılması, çarpılması veya düşürülmesi ile doğal eylemlerde bulunduğunu, bu yolla rastlantısal dokular elde ettiğini ifade etmektedir. Bazı eserlerin gerçekleştirilmesinde "Tektonik Heykel" oluştururken çok sayıda tektonik formu birleştirmek için özel teknikler uyguladığını belirtmektedir.

33 Ceramic Now, Interview with David D. Gilbaugh, (20 January 2019).

34 David D. Gilbaugh Artist's Statement .

Yapacağı heykelsi nesneyi ve onu yaratacak parçaları düşündükten sonra görünür yüzeyin dokusunu vermek için özel tel el aletleri kullanmaktadır. Eserlerinde kâğıt katkılı kil (Paperclay) kullanan sanatçı bu çamurun, özellikle Tektonik Metot için çok yönlü uygun bir malzeme olduğunu söylemektedir.[35]

Sanatçının "*Sycamore Teapot*" (Çınar Çaydanlık) adlı eseri, tıpkı çınar ağacının gövdesi gibi güçlü ve yoğun dokusal özelliklere sahip bir formdur. Sanatçının, eserlerini tıpkı doğanın etrafındaki varlıkları rastlantısal şekilde oluşturduğu gibi yaptığı tektonik yöntemle hem rastlantısal hem de bilinçli müdahalelerle biçimlendirmiş olduğu görülmektedir (Görsel 9).



Görsel 9: David D. Gilbaugh "*Sycamore Teapot*", Heykel Çaydanlık,; serbest şekillendirme, stoneware, kâğıt katkılı çamur, grog, indirgen pişirim, 27.94x20.32 cm, 2011.

Sanatçı Elizabeth Delyria eserlerinde, suyun karayla buluştuğu noktada biriken odun ve taşlardan etkilenmiştir. "…Suyun sesi, rüzgârın hissi ve dalgaların karaya attığı odun ve taşların hepsi birlikte, bu çizgide bir araya geliyor. Doğanın hissini vermek için gerçeğe yakın yüzeyler oluşturuyorum, onları vurgulamak için beklenmedik şekillerde yeni kompozisyonlar oluşturuyorum. Bu bağlamda ahşap ve taş dokularının etkisiyle ortaya koyduğum eserlerimde, izleyici söz konusu ağaç dokularına daha derinlemesine bakmaya çalışmaktadır. Sanatçı çoğu zaman eserlerinin ilk bakışta gerçek dalgaların karaya attığı odun ve taşla karıştırıldığını ifade etmektedir. Delyria, bu eserlerin avuç içi izlerini taşıdığını, doğanın bir taklidi olarak yapmadığını belirtmektedir.[36] Sanatçı Delyria'nın seramik ağaç eserleri doğada pek çok çeşidini gördüğümüz kavak ağaçlarına benzemektedir (Görsel 10). Ak kavak ve Titrek kavak, gövdesi beyaz renk olan kavak ağaçları arasındadır. Sanatçının bu ağaç türlerinden birini çalışmış olduğu görsel üzerinden anlaşılmaktadır. Sanatçının kendisine ilham kaynağı olan ağaçların üzerine yaptığı ayırt edici biyolojik özellikleri derinlemesine incelemiş olduğu söylenebilir. Sanatçı eserini ortaya koyarken bir biyolog gibi çalışmış olduğu anlaşılmaktadır. İzleyiciler esere yönelik değerlendirmelerini çevresinde gördüğü ve bildiği kavak ağacı, çınar ağacı gibi bazı türlere gönderme yaparak bir tavır geliştirir.

35 Ceramic Now, Interview with David D. Gilbaugh, (20 January 2019).

36 Elizabeth Delyria.

Sanatçı Kathy Pallie, eserlerinde, doğada bulunan sınırsız çeşitlilikte desen ve enerjiden ilham aldığını, bu durumun çevresini gözlemlemek ve çevresindekilere karşı duyarlı olmaktan kaynaklandığını ifade etmektedir. Sanatçı, ağaçlardaki yüzey dokusunun hissini vermek için kabuk parçalarını, farklı desenleri ve detayları yakından gözlemlemektedir. İncelediği söz konusu dokuları kilde yorumlamaktadır (Görsel 11). Eserlerinin birçoğunda trompe l'oeil etkisi olmasına rağmen sanatçı, doğayı taklit etmeye çalışmadığını, bunun yerine, dışarıda yaşadığı şeyin özünü iç mekânlara aktarmaya çalıştığını dile getirmektedir. Atölyede çalışma esnasında, kili bir formdan ve konseptten diğerine dönüştürürken, kilin de kendi başına bir hayata sahip olduğunu ve kil ile çalışmaya başlamadan önce tamamlanmış parçayı hayal ettiğini ifade etmektedir. Üç boyutlu bir forma entegre doku ve yüzey araştırmalarının her zaman işinin önemli bir parçası olduğunu, ellerinin kili iterek, çekerek, sıkıştırarak, ısrar ederek ve yuvarlayarak hem görsel hem de dokunsal duyuları uyandıran bir etki yaratarak manipüle ettiğini dile getirmektedir. Sanatçının en sevdiği malzemelerin, açık havada bulduğu kabuk parçaları, dallar ve yapraklar gibi doğal öğeler olduğunu, perdahlı, pürüzsüz, temiz çizgiler ve her türlü farklı dokuyu çağdaş formlara taşırken ve bu işi kilin yüzeyinde çalışırken çok mutlu olduğunu dile getirmektedir. Çalışmalarında elinin izini bırakmayı sevdiğini, doğayı çoğaltmak işinin bir amacı değil, doğada bulduğunu, iç mekâna getirmeye, onunla mekânı çevrelenmeye çalıştığını ifade etmektedir. Sanatçı, doğadaki çoğu şeyin dikey olarak güneşe doğru büyüdüğünü ve ekildikleri dünya tarafından beslendiğini, topraktan gelen bir malzeme olan kille çalışarak, düşünme ve yaratıcı süreçlerine ulaşıp, kil tutkusu ile fikirlerinin beslendiğini açıklamaktadır.[37]



Görsel 10: Elizabeth Delyria, "*Sentinal*", Döküm ve Elle şekillendirme, 46 cm, 1230°C. 2015. (Sanatçı Arşivinden)



Görsel 11: Kathy Pallie, "*Birch Still Life*", 19x12x13 cm. Elle Şekillendirme. Earthenware, Bisküvi Pişirimi 1186 °C, Sırlı Pişirim 1222 °C, 2014 (Artsy Shark)

37 Kathy Pallie Art.

Makalede sunulan örneklerin dışında trompe l'oeil tekniğinin seramik sanatındaki uygulamalarına yönelik olarak şu ilave bilgiler verilebilir; Temsili yapılacak nesnenin, yüzey özelliklerinin tamamını eser taşımak zorundadır. Dokusal özellikler, renk doygunluğu, ışığın yansıması, boyut, parlaklık ve şeffaflık gibi yüzey elemanlarının özelliklerinin tamamı, gerçek nesnenin temsili sırasında dikkatle çözüme kavuşturulması gereken temel unsurlar arasında olup, nihai sonucu etkileyen verilerdir. Sanatçılar ilgili teknikle çalışmalarında özellikle bünyeyi renklendirerek uygulamaya başlıyorlarsa, kullandıkları suyun sertliğine dikkat etmeleri gerekmektedir. Zira yüzeyde kalsiyum tabakalarının birikmesine neden olmaktadır. Söz konusu yüzey hatası, beyaz pişme rengine sahip bünyelerde belli olmasa da çoğunlukla koyu renk pişen bünyelerde ortaya çıkmaktadır. Bu hatanın önlenmesi ancak arıtılmış su kullanımı ile mümkündür. Ayrıca, tüm uygulama süresince, çamurun çeşidi, nem oranı, ortamdaki ısı, uygulanan tekniklerin ve aletlerin her biri neticeyi etkilemektedir. Yüzeyde astar uygulanan örneklerde çamur içine istenen rengin koyuluk durumuna bağlı olarak belirli oranlarda seramik boyaları katılmaktadır. Hazırlanan astarın yüzeyde daha kolay uygulanabilmesi için yaklaşık %5 oranında bentonit katılması gerekmektedir.[38] Trompe l'oeil tekniğinde yüzeyin orjinal doğal dokusunu yakalayabilmek için yüzeyin kalıbını aldıktan sonra gerek döküm yöntemiyle gerek dokusu oluşan nesnenin kalıbının içine çamur basılarak istenen dokulu parçalar elde edilir. Daha sonra bu parçalardan bütüne doğru giderek istenen biçimler oluşturulur.

Sonuç

Fransızcada *Trompe l'œil* olarak yazılan ve gözü aldatmak anlamına gelen terim, İngilizcede Trompe l'oeil olarak yazılmaktadır. İlgili terimin genel anlamı, göz yanılsaması veya göz aldanması anlamına gelmekle beraber, taklit, yanılsama, imitasyon, simülasyon ve illüzyon terimlerini de içinde barındırdığı anlaşılmaktadır. Trompe l'oeil; Görünenin gerçek değil gerçeğe çok benzeyen hipergerçekçi görünümler nedeniyle göz yanılsaması olarak nitelendirildiği görülmüştür. Teknik, bazı özel birtakım uygulamalarla ortaya konulduğu için ilgili tekniğin terminolojik olarak literatüre "Trompe l'oeil" olarak girdiği ve yaygın bir şekilde kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Trompe l'oeil tekniği ile gerçekleştirilmiş ilgili eserlerin hipergerçekçi görünümünde yanılsama etkisi sunduğu görülmüştür. Trompe l'oeil tekniği ile ortaya konulmuş eserlerin tarihsel sürecine bakıldığında ilk örneklerin 5. yüzyıla dayandığı ve daha ziyade resim alanıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu tekniği uygularken sanatçıların çok detaylı çalıştıkları ve kişisel bazı teknikler uyguladıkları görülmüştür. Özellikle seramik alanı ile ilgili olarak ürünün pişirim öncesi ve fırınlama sonrası ortaya çıkan beklenmedik sonuçlarla bu tekniğin uygulanmasında üstün bir uzmanlık gerektirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Söz konusu tekniğin uygulandığı seramik eserlerin ahşap yanılsaması yarattığı görülmektedir. Bu teknikte ağaç dokusunu elde etmek için sanatçıların çeşitli yöntemlere

38 Kendir, 2020, 75-76.

başvurdukları ve özel reçeteler hazırladıkları anlaşılmıştır. İlgili teknikle ortaya konulan seramik eserler incelendiğinde tekniğe bağlı zorluklardan dolayı yaygın olarak kullanılmadığı görülmüştür. Seramik malzemenin çalışma sürecinde en uygun müdahaleyi gerektirdiği gerçeği, bu malzeme ile çalışan sanatçılar için zorlayıcı parametrelerdendir. Pişme sonrasında ortaya çıkan renk, hipergerçekçi anlayışla örtüşmelidir. Pişme sonrası beklenmedik renklerin ortaya çıkması söz konusu tekniği kullanan sanatçılar için diğer bir zorlayıcı faktördür.

Trompe l'oeil tekniğini tercih etme nedenleri olarak sanatçıların doğayı olduğu gibi taklitten öte, doğanın güzelliğine dikkat çektiklerini, pek çoğunun doğayı içeriye, yani yaşam alanlarına çekmek istedikleri ve böylece doğayı kutsadıkları görülmüştür. Doğanın gittikçe bozulması ve doğaya olan özlemin artması nedeniyle sanatçılar eserlerinde ağacın ve ahşabın dokusunu ön plana çıkarmaya çalışmışlar, eserlerinde doğal yapıya ve doğa estetiğine vurgu yapmışlardır.

Tekniği uygulayan bazı sanatçıların üretim süreçlerinde ağaç dokusunu daha iyi şekilde yansıtmak için ince detayları işledikleri, bazılarının ise doğal oluşumda gerçekleşen durumlara benzer bir yaratım uyguladıkları görülmüştür. Bu süreçte çamuru yoğurma, germe ve sıkıştırma gibi doğal dokuları elde etmek için rastlantısal dokular yakalamaya çalıştıkları anlaşılmıştır. Bazı sanatçıların gerçekçi görünüm elde edebilmek için bünyeyi önceden renklendirdikleri, kâğıt katkılı kil ya da şamotlu bünyeler kullandıkları görülmüştür. Öte yandan bazı eserlere akrilik boylarla müdahalelerde bulundukları da anlaşılmıştır.

Doğaya öykünerek ortaya konulan trompe l'oeil seramik eserler, doğanın bir parçası olan ağacın yine doğanın bir parçası olan toprakla ele alınışıdır. Sanatçılar, kilin doğal olarak toprağın özelliklerini üstlendiğini, ağacı gözlemlemenin yaratıcı ifadeyi heyecanlandırdığını, çünkü doğum olaylarında yenilenme vaadini, yaşlanma süreçlerini ölüm ve çürüme yoluyla ise yeni yaşamın kaçınılmazlığını gösterdiğini düşünerek düşüncelerini açıklamışlardır. İlgili teknikle çalışan pek çok sanatçı ağaca ve ahşaba benzeyen eserlerle doğaya öykünmüş, eserlerin içeriğini kavramsal temele dayandırmışlardır. Eserlerinde büyüme, yaşlanma ve ölüm gibi kavramları ağaçlar üzerinden anlatmaya çalışmışlardır. Doğanın yeşil yönünü değil, genellikle çürüyen, yanan ahşap parçaları, kuru dalları, ağacın gövde ve dallarına ilişkin diğer öğeleri ele aldıkları görülmüştür. Çevremizde defalarca önünden geçtiğimiz ancak dikkat etmediğimiz doğanın yaşayan ve sürekli değişen yönünü görmediğimizi dile getiren sanatçılar bu işi aynı zamanda kendileri için yapmakta olduklarını, doğayı hem tanıyıp hem de bu yolla daha iyi öğrendiklerini ifade ederek eserlerini bu amaçla ortaya koyduklarını söylemişlerdir. Çoğu eserin heykelsi formlar olduğu böylece doğayı bu formlar üzerinde izlenebilir olmaya dikkat çektikleri görülmüştür.

Sonuç olarak, ağaç ve ahşap yapılardan ayırt edilemeyecek kadar benzer olan bu tür çalışmaların izleyiciler tarafından galeri gibi mekanlarda izlenebilirliği ve izleyicileri doğaya davet ettikleri söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ağluç, L. (2013). Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma Güdüsü, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi/Mediterranean Journal of Humanities, Cilt III / Sayı: 1,* 1-14 URL: https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423868593.pdf [Erişim: 03.05. 2021]

Alper Akçay. A. (2015). Resimde Gerçeklik ve Aldatma, Trompe l'oeil ve Fotogerçekçilik, Sanat, Gerçeklik ve Paradoks, *Uluslararası Sanat Sempozyumu, 8-9 Ekim 2015***,** 29-39, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi

Altın, A. (2018). *Hiberrealizmin Grafik Tasarım Üzerindeki Etkisi,* (Yayımlanmamış Tezli Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Bağcı, Y. (2008). *Hiperrealizm ve Fotogerçekçilik Bağlamında Chuck Close'un Sanatı* (Resim Anasanat Dalı, Resim Programı Yüksek Lisans Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon. (O. Adanır, Çev.) Doğu Batı Yayınları

Bird, M. (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir. (Ö. Deniz, Çev.) Literatür Yayınları

Capriolus Contemporary Ceramics. Chen, Ching-Liang/Ah Leon, URL: http://www.capriolus.nl/en/content/chen-ching-liang-ah-leon [Erişim: 03.05. 2021]

Ceramic Now, Interview with David D. Gilbaugh, (20 January 2019). Interview by Ileana Surducan, published in Ceramics Now Magazine, Issue 2. URL:https://www.ceramicsnow.org/2013/12/12/interview-david-gilbaugh-the-tectonic-method/ [Erişim: 03.05. 2021]

Çalış, A. (2017). Baudrillard'ın 'Simülasyon' ve J. Huizinga'nın 'Oyun' Kuramları Üzerinden 'Matrıx I' Filminin Değerlendirilmesi, *Yeni Medya Elektronik Dergi- eJNM*, Ocak, Cilt 1, Sayı 1, 82-92, https://dergipark.org.tr [Erişim: 03.05. 2021]

David D. Gilbaugh Artist's Statement. URL: https://www.yumpu.com/en/document/read/19109602/david-d-gilbaugh-artists-statement-the-purpose-of-my-art-is- [Erişim: 03.05. 2021]

Demir, H. (2020.) *Foto-Realizm'de İnsan-Mekân İlişkisi Bağlamında Saklı Mekânların Paslı Yüzü,* (Resim Anasaat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara

Doğan, F. (2019). *Hiperrealizmin Seramik Sanatına Yansımaları,* (Yayımlanmamış Tezli Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya

Elizabeth Delyria. URL:http://edelyria.com/?action=artist Erişim: 03.05. 2021]

Eric Serritella Studio. URL: http://ericserritella.com/eric/news.html, [Erişim: 03.05. 2021]

Geelong Gallery Exhibition Catalogue (2016) Tricking the eye—contemporary trompe l'oeil https://www.geelonggallery.org.au/cms_uploads/docs/tricking-the-eye%E2%80%94contemporary-trompe-l%E2%80%99oeil_screen.pdf [Erişim: 22.04. 2022]

Gültekin, Ö. (2017). *Simülakrlar ve Simülasyon*,

URL:https://www.academia.edu/36248596/S%C4%B0M%C3%9CLAKRLAR_VE_S%C4%B0M%C3%9CLASYON, [Erişim: 03.05. 2021]

Hançerlioğlu, O. (1993). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi

Karagöz, G. (2007). *Doğaya Öykünme; Art Nouveau Mimarlığı* (Yayımlanmamış Tezli Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara

Kathy Pallie Art, . URL: https://www.kathypallieart.com/gallery [Erişim: 03.05. 2021]

Kendir, İ. (2020). *Hiperrealizmde Trompe l'oeil Tekniği ve Seramik Sanatında Yansımaları,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Metaphysical Art Gallery (2015). Chen, Ching-Liang-Introduction, URL:http://www.artmap.com.tw/3-pics-tw/03-07liang1-eng.htm [Erişim: 03.05. 2021]

Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri, *Gazi Sanat Tasarım Dergisi,* Cilt:1 Sayı:2 2008, 159-178, https://dergipark.org.tr, [Erişim: 03.05. 2021]

Sarnıç, K. Ö. (2011). *Optik Yanılsama ve Seramik Sanatında Kullanımı-Uygulamaları,* (Sanatta Yeterlik Tezi) Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Eskişehir

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Spencer, J. (2008). *Baroque Perspectives: Looking into Samuel Van Hoogstratenís Perspective Box* (A thesis Master of Arts), Department of Art History and Communication Studies McGill University, Montreal, Quebec

Tureng. Turkish-English Dictionary. URL: https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/trompe%20l'%C5%93il [Erişim: 22.04. 2022]

Türk Dil Kurumu. (2011). Güncel Türkçe Sözlük, URL: https://sozluk.gov.tr/ [Erişim: 03.05. 2021]

White, Christopher David (2017). URL: https://christopherdavidwhite.com/index.php/en/about [Erişim: 03.05. 2021]

Yüksel, M. (2010). Günümüz Figüratif Heykelinde Gerçeklik Olgusunun Simulakr Gerçekliğiyle Yansıması, *Sanat ve Tasarım Dergisi,* Cilt 1, Sayı 5, 181-191, https://dergipark.org.tr [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Christopher David White, "If Only I Could Stand On My Own Two Feet" Seramik, akrilik | 69 x 81 x 56 cm. 2018 (CDW Sculpture 2017), URL: https://christopherdavidwhite.com/index.php/en/portfolios/sculpture/11-portfolio/sculpture/182-stand [Erişim: 01.05. 2021]

Görsel 2. Christopher David White, "If Only I Could Stand On My Own Two Feet" Detay (CDW Sculpture, 2017), URL: https://christopherdavidwhite.com/index.php/en/portfolios/sculpture/11-portfolio/sculpture/182-stand [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel 3. Christopher David White **"**Pushing up Daisies", Seramik, Akrilik, Polimer, 70cm x 81cm x 36 cm, 2016 (CDW Sculpture, 2017) URL: https://christopherdavidwhite.com/index.php/en/portfolios/sculpture/11-portfolio/sculpture/67-pushingdaisies [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel 4. Christopher David White "Pushing up Daisies", Detay (CDW Sculpture, 2017) URL:https://christopherdavidwhite.com/index.php/en/portfolios/sculpture/11-portfolio/sculpture/67-pushingdaisies [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel 5. Eric Serritella, "Whisper & Wander", Elle ve serbest şekillendirme, 1200 ºC, Yükseklik:81.28, Genişlik:142.24, Derinlik 76.20 cm. Stoneware, 2016, Fotoğraf: Jason Dowdle (Sanatçı Arşivinden)

Görsel 6. Eric Serritella, "Flow (Akış)", Elle ve serbest şekillendirme, 1160 C, h:22.86, w:31.75, d:16,51 cm, Stoneware, 2017, Fotoğraf: Jason Dowdle (Sanatçı Arşivinden)

Görsel 7. Ching Liang Chen, "Horizontal Tree Trunk T-pot", 48 x 65 cm, Stoneware, 2006 http://www.artmap.com.tw/3-pics-tw/a07-liang/07pic-b027-eng.htm [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel 8. David D. Gilbaugh, *"Bearded Ghoul",* Heykel Lamba, Serbest Şekillendirme:27.94x53.34 cm 2009 URL: https://www.flickr.com/photos/daviddgilbaugh/4056219594/ [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel 9. David D. Gilbaugh "Sycamore Teapot", 2011, Heykel Çaydanlık, 27.94x20.32 cm. Serbest Şekillendirme, stoneware paper, clay, grog, reduksiyonlu pişirim, URL: https://ar.pinterest.com/pin/399976010638651102/ [Erişim: 03.05. 2021]

Görsel 10. Elizabeth Delyria, "Sentinal", Döküm ve Elle şekillendirme, 46 cm, 1229.44 C, 2015 (Sanatçı Arşivinden)

Görsel 11: Kathy Pallie, "Birch still Life", 19x12x13 cm. Elle şekillendirme. Earthenware, Bisküvi pişirimi 1186 ^{0}C, Sırlı pişirim 1222 ^{0}C, 2014 (Artsy Shark, t,y), URL: https://www.artsyshark.com/2015/07/31/featured-artist-kathy-pallie/ [Erişim: 03.05. 2021]

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.943755
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 23-57. Araştırma | *Research*

İRAN'DA BULUNAN BİR SELÇUKLU CAMİSİ: SAVE CUMA CAMİİ

A SELJUK MOSQUE IN IRAN: SAVE JAMEH MOSQUE

Sepideh ŞAN*

Hajar BABAZADEH**

ÖZ

Save Cuma Camii, İran'ın Merkezi Eyaleti'nin Save şehrinde yer almaktadır. Caminin ortasında avlu, avlunun güney ve batı yönlerinde iki eyvan bulunmaktadır. Avlu güney, doğu ve batı yönlerde revaklarla çevrilmektedir. Kuzey bölümü zamanla tahrip olmuş ve günümüze gelememiştir. H. 504 tarihini içeren minare caminin duvarlarının dışında kuzey doğu köşesinde yer almaktadır. Cami kerpiç ve tuğladan yapılmıştır. Camide toplam 7 adet alçı mihrap bulunmaktadır. Selçuklu mihraplarından üç tanesi caminin farklı bölümlerinde yer almaktadır. Sathi nişlerden ibaret olan ve sadece bir kitabe bordürü ile çevrelenen mihraplar, bitkisel süslemeli zemin üzerine sade kûfi veya kûfiye yakın sülüs hatlar ile kuşatılmıştır. H.705 tarihini içeren İlhanlı mihrap, dıştan üç kitabe bordürü ile kuşatılmaktadır ve alçı süslemeli kavsara ve yarım ongen biçimindeki kavsara altı bölümlerinden oluşmaktadır. Bu mihraptaki kitabelerde Selçuklu mihraplarından farklı olarak yazıya olduğu kadar süslemeye de önem verildiği görülmektedir. Asıl ibadet mekânında yer alan ve Safeviler Dönemi'nde yapılan mihrap ise renkli alçı süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Çift kitabe bordürü ile kuşatılan alçı mihrap, Safevi Dönemi'nin nadir görülen alçı mihraplarına önemli bir örnektir. Mihrap mukarnaslı kavsaralı olup kavsaranın altı, yarım ongen biçimindedir. Save Cuma Camisi'nin inşaat süreci VII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar sürmüştür. Farklı dönemlerde yapıya eklenen özelliklerle Save Cuma Cami adeta İran İslam mimarisinin özetidir. Ayrıca caminin büyük bir kısmı Selçuklu Dönemi'nde yapıldığı için ve bu dönemin mimarisi Anadolu Selçuklu mimarisinin öncüsü olduğu hasebiyle bu alanda çalışan araştırmacılar için ayrı bir önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *İran, cami, Büyük Selçuklu, alçı mihrap*

* Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0679-3991 ♦ E-mail: sepidehheiranpour@gmail.com

** Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölüm. ♦ ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6270-1919 ♦ E-mail: hajarbabazade@gmail.com

Geliş Tarihi | Received: 27.05.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 09.01.2022

ABSTRACT

Saveh Jameh Mosque is located in the Merkezi province of Iran, in the city of Saveh. There is a courtyard in the middle of the mosque and two iwans on the south and west sides of the courtyard. The courtyard is surrounded by porticoes in the south, east and west directions. The northern part of the building has been destroyed in the course of time and has not survived until today. Outside the walls of the mosque, there is a cylindrical minaret at its northeast corner, slightly narrowing upwards. The construction process of Save Cuma Mosque lasted from the seventh century to the twentieth century. The first mosque was built according to the Arabian type plan scheme. In the first mosque, three naves, consisting of arches placed on mudbrick feet, surrounded the central courtyard. During the Great Seljuk Period (1037-1194), a rectangular domed space was created by removing the legs in the middle of the harim section located in the south of the building. Also in this period, four plaster altars and a minaret were added to the building. The mosque, which was attacked by the Mongols and turned into a ruin, was repaired in the Ilkhanid Period (1256-1335). The western iwan added to the mosque during the Ilkhanid Period is one of the rare examples of Iranian architecture. During the Safavid Period (1501-1736), the main place of worship in the south was transformed to be a square and a double-walled dome was added to this place. The open space in front of the domed space was closed and the southern iwan was created.

There are 7 plaster mihrabs in total in the mosque. Three of the Seljuk mihrabs are located in different parts of the mosque. These mihrabs bear the characteristics of the early period (11th century) plaster ornaments and the inscriptions belonging to this period. Consisting of surface niches and surrounded by only an inscription border, the mihrabs are surrounded by simple kufi or near-kufi Thuluth lines on a floral ornamented ground. The fourth altar has been moved to the museum and is supposed to belong to a later period than the other altars. İlkhanid mihrab, which is surrounded by three inscription borders on the outside, consists of a plaster ornamented kavsara and a half-decagonal kavsara. In the inscriptions on this mihrab, unlike the Seljuk mihrabs, it is seen that the decoration is as important as the writing. The maquis, leafy and knitted kufi calligraphy used in the inscriptions support this view. Today, the mihrab on the qibla wall of the domed space, and the colorful plaster decorations on the walls, made with the tohme-gozari technique, were also created in this period.

With the features added to the building in different periods, the Save Cuma Mosque is almost the summary of Iranian Islamic architecture and it is important to examine it in detail. In addition, since a large part of the mosque was built during the Seljuk Period and the architecture of this period is the pioneer of Anatolian Seljuk architecture, it has special importance for researchers working in this field.

Keywords: *Iran, Mosque, The Great Seljuks, plaster mihrabs*

Giriş

Save Cuma Camii, İran'ın Merkezi eyaletinde, Save şehrinin güney batısında bulunur. Bu şehir, Sasaniler Dönemi'nden (224-651 M.) bu yana İran'ın önemli şehirlerinden biri olmaya devam etmiştir ve farklı dönemlere ait çeşitli tarihi eserler içermektedir. Save, (22/643) yılında İslam orduları tarafından ele geçirilmiş[1] ve Moğollar zamanına kadar İran'daki önemli güzergâhlardan biri sayılmıştır. Moğollar şehri (617/1220) yılında yağmalayıp mimari eserlere büyük hasar vermiştir. Bu nedenle Moğol yağmalarından önce yapılan eserlerden az sayıda yapı günümüze ulaşabilmiştir. Bunlardan en önemlisi Save Cuma Camii'dir. VII. yüzyıldan Kaçarlar Dönemi'ne (1210-1343/1796-1925) kadar değişimlere uğrayan cami adeta İran İslam mimarisinin özetidir.

1. YAPI TARİHÇESİ

Yapının farklı bölümlerinde, toplamda beş tarih kitabesi bulunur. Bunlardan en eskisi caminin minaresi üzerinde yer alan ve (504/1111) tarihini içeren kitabedir (Resim 1). Kitabeye göre yapı, Ebi-Şuca Muhammed bin Melikşah tarafından yapılmıştır:

بسم الله الرحمن الرحيم] ...[غياث الدنيا و الدين ابى شجاع محمد ابن ملكشاه سنة اربع و خمسمائة.[2]

İkinci kitabe caminin güneyinde, kubbeli bölümün ve doğu harimin birleştiği yerde bulunan mihrabın üzerinde yer almaktadır ve (705/1306) tarihini içerir. Batı eyvanda "این میمون بنای بی کم و کاست، عمل شاه وردی بناست" ibaresi yer alır ve bu ibare ebcet hesabına göre (719/1319) tarihine denk gelir. Mihrabın önündeki kubbeli bölümü dolaşan alçı kitabe ise (922/1516) tarihlidir. Güney eyvanı dolaşan kitabede "تاريخها تِلْكَ هذا آية الله، كتبه العبد الغريب عبدالله" ibaresi yazılıdır. Ebced hesabına göre bu ibare (1062/1652) tarihine denk gelir (Resim 2).[3]

Yapının üzerindeki kitabelerde isimleri yer alan Mir Ahmet bin Mir Hac Benna el-Gomi, Şeyh Cemaleddin bin Kemaleddin Benna-i Gomi ve Şahverdi Benna caminin mimarları olarak bilinir. Güney eyvanı dolaşan kitabenin hattatı Abdullah isminde bir şahıstır.[4]

2. Yapının Tanımı

2.1. Plan

Save Cuma Camii, doğu-batı doğrultusunda ve yaklaşık 4200 m^2 ebadında dikdörtgen bir alanı kapsamaktadır (Çizim 1). Caminin ortasında avlu, avlunun güney ve batı taraflarında birer eyvan ve eyvanların arasında tek katlı revaklar yer alır. Caminin doğu tarafında ise sekiz adet açıklığı olan revak bulunur (Resim 3). Kuzey tarafındaki yapıdan ise sadece kalıntılar günümüze ulaşabilmiştir. Caminin avlusu 44x36 m^2 ebadında olup avlunun ortasında sekizgen bir havuz bulunur. Yapıyı, dışarıdan kerpiç ve tuğladan

1 Taberi, 1368 hş, I, 522'den aktaran Fazli, 1375 hş, 8.

2 Ebrahimzade ve Mobini, 1391 hş, 58.

3 Moazzen, 1396hş, 37-38.

4 Fazli, 1375 hş, 10.



Resim 1: Minare üzerindeki tarih kitabesi. (S. Şan, 2015)



Resim 2: Güney eyvanda yer alan çini kitabe. (https://www.parsine.com/fa/news/693949/)

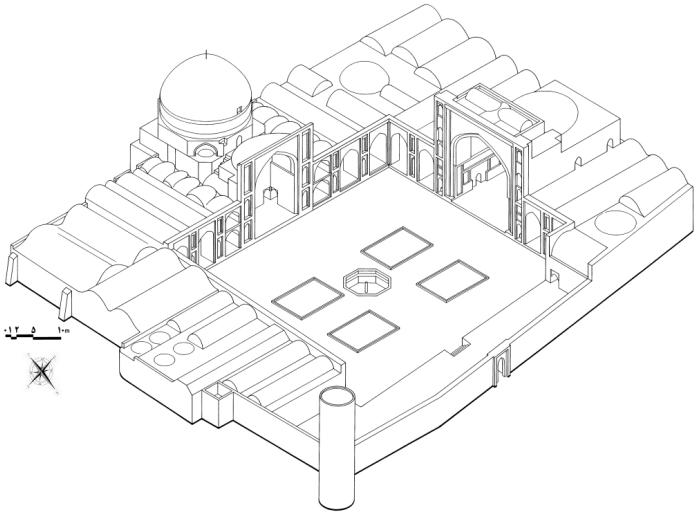
yapılmış duvarlar kuşatır. Silindirik gövdeli minare duvarların dışında, kuzeydoğu köşesinde yer almaktadır. Caminin, kuzey ve batı olmak üzere iki küçük sade girişi vardır.

Araştırmacılar caminin dört farklı dönemde inşa edilerek tamamlandığı kanaatindedir. Bu dönemler sırasıyla şöyledir: 1. dönem, VII. yüzyıldan Selçuklu Dönemi'nin (429-590/1037-1194) başına kadar, 2. dönem Büyük Selçuklu Dönemi (XI. yüzyıldan XIII. yüzyılın başına kadar), 3. dönem XIII. yüzyıldan XVI. yüzyılın başına kadar, 4.dönem ise XVI. yüzyılın başından Kaçar döneminin (1210-1343/1796-1925) sonunu kadar.[5]

5 Moazzen, 1396hş, 40.

Çizim 1:

Save Cuma Cami'nin üç boyutlu çizimi. (https://www.bargozideha.com/share/)

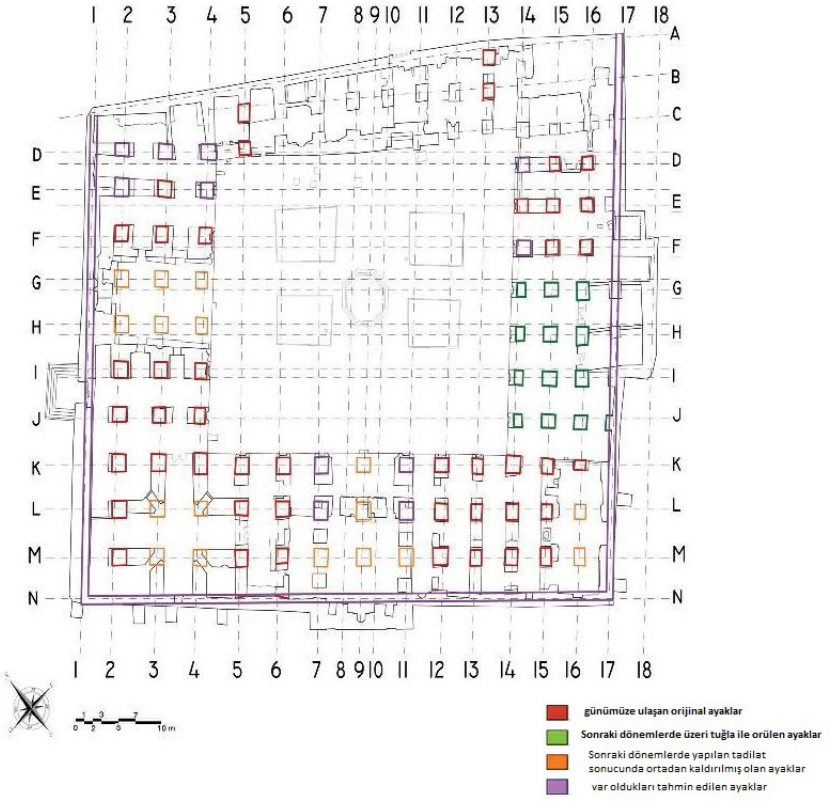




Resim 3: Güney eyvan ve doğu revak (https://www.iranhotelonline.com/blog/post-2335/)

Kazılarda bulunan kalıntılara göre yapının ilk hali, ortadaki avluyu güney, doğu ve batıdan çeviren üç sahınlı harimlerden oluşmaktaydı (Çizim 1). Harimler beşik tonozlar ile kapatılmış olup cami yapısını kerpiç bir duvar çevirmekteydi. Günümüzde, caminin bazı bölümlerinde yapının ilk dönemine ait sahınları oluşturan kerpiç ayakların kalıntıları ortaya çıkmıştır. Kerpiçten yapılmış yüksek sivri kemerler batı harimde duvar ve ayakların arasında görülür (Resim 4-5). Camiyi çeviren duvarın bazı kısımları yapının ilk inşa döneminden günümüze ulaşabilmiştir[6] (Resim 6).

6 Moazzen, 1396 hş, 40.



Çizim 2: İlk caminin planı (Moazzen, 1396 hş)



Resim 4-5: Batı revakta yer alan ve ilk camiden günümüze gelen kısımlar (S. Şan, 2015)



Resim 6: Batı cephesi ve güney kubbe (S. Şan, 2015)

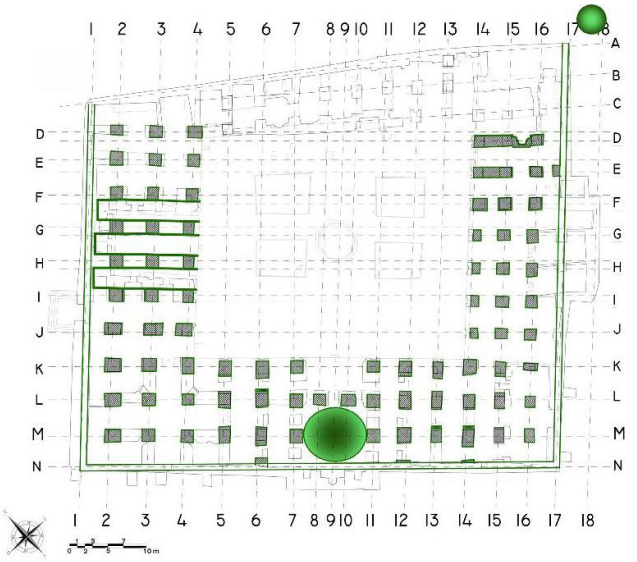
Büyük Selçuklu Dönemi'nde (429-590/1037-1194) cami binasında önemli değişiklikler yapılmıştır. Bu dönemde güney harimin ortasındaki iki sahın kaldırılmıştır (Çizim 1'de görülen 9. eksen üzerindeki ayaklar ve ona bağlı kemerler) ve etrafındaki kemerler tuğla örülerek takviye edilmiştir. Oluşan mekânın üzeri oval kubbe ile kapatılmıştır (Çizim 3). Böylece camideki mihrabın önünde yer alan kubbeli bölüm ve açık kısım ilk kez oluşturulmuştur. Selçuklu Dönemi'nde kubbeli bölümün dikdörtgen biçimli olduğunu, günümüzdeki yapının kıble duvarının arkaya doğru çıkıntı yapmasından anlamaktayız. Ayrıca Selçuklu süslemeleri kıble duvarı hariç diğer üç duvarda da görülmektedir.[7]

Günümüzde caminin kuzeydoğu köşesinde bulunan (504/1111) tarihli minare Selçuklu Dönemi'nde inşa edilmiş olup 5.3 m çapında ve 14 m yüksekliğinde[8] silindirik biçimdedir. Minarenin, üst kısmı tahrip olmuş durumdadır ve günümüzdeki durumuna kıyasla geçmişte daha yüksek olduğu düşünülür. Gövdenin 4 m yüksekliğinde minarenin girişi yer almaktadır. Bu giriş içteki döner merdivene açılır. Gövdenin batı yönünde süslemelere yer verilmemiştir (Resim 7). Buradan hareketle araştırmacılar bu minarenin, taçkapının bir parçası olduğunu düşünmektedirler. Taçkapının çifte minareli olduğuna dair herhangi bir iz bulunduğu takdirde, Save Cuma Camii şimdiye kadar bulunan en eski çifte minareli cami olarak kabul edilecektir.[9]

7 Moazzen, 1396 hş, 42.

8 Azad, 1393 hş, 51.

9 Azad, 1393 hş, 52.



Çizim 3:
Selçuklu Dönemindeki caminin planı (Moazzen, 1396 hş)

Selçuklu Dönemi'nden (429-590/1037-1194) günümüze ulaşan üç alçı mihrap L6, M13 ve M14 eksenlerinin kuzey cephesinde bulunmaktadır (Çizim 3). Doğu sahının kuzeye bakan ayaklarının arası (D15-16) Selçuklu Dönemi'nde tuğla ile örülmüştür ve alçı süslemelere ve bir de mihraba yer verilmiştir. Günümüzde alçı süslemeler ve mihrap, müzeye taşınmıştır.

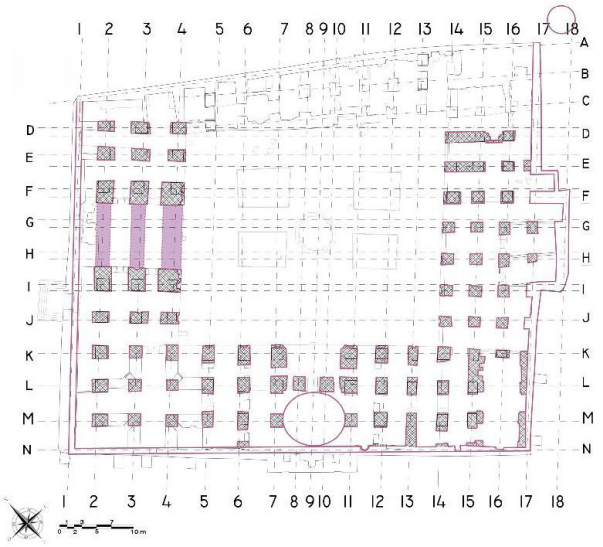
Selçuklu Dönemi'nde batı harim kısmının ortasındaki sahınları oluşturan ayakların 3.60-4.50 m yüksekliğinde, alçı zemin üzerinde lacivert renk kullanılarak boyama tekniği ile yazılmış bir kitabe paneli dolaşmaktaydı. Kitabe Yunus suresinin 25. ayetini içermekteydi. Bu süsleme paneli 80 cm genişliğinde olup sonraki dönemlerde üzeri kapatıldığından günümüzde görünür durumda değildir. [10]



Resim 7: Minarenin süslemelerinin dökülmüş olduğu bölüm (Yazar, 2015)

10 Moazzen, 1396 hş, 42.

Save şehri Moğolların saldırıları sırasında ciddi anlamda tahrip olmuştur. Şehrin camisi de bu yağmalara maruz kalmış ve caminin örtüsü büyük ölçüde yok olmuştur. Moğollar İran'da İlhanlı Devleti'ni (653-736/1256-1335) kurduktan sonra büyük ölçüde inşaat ve onarım işlemine başlamıştır. İlhanlı Dönemi'nde camiye ilave edilen bölümlerden biri avlunun batı cephesinde yer alan 16.70 m yüksekliğindeki eyvandır (Resim 8). Bu eyvanın yapılması için batı harimde bulunan orta sahınlar kaldırılmıştır. Caminin batı cephesinde eyvan yapılması İran'da nadir görülen örneklerden biridir. Ayrıca bu dönemde güneydeki kubbeli mekânın doğusunda kıble duvarında, 11. ve 12. eksenler arasına (N 11-12) alçı bir mihrap yapılmıştır (Çizim 4). Bu mihrap (705/1305) tarihini içermektedir.[11]

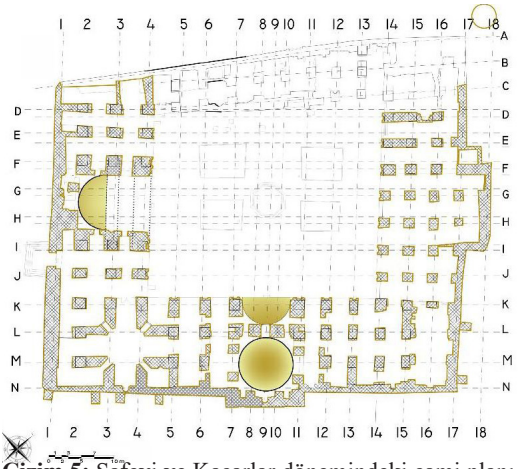


Çizim 4: İlhanlı döneminde caminin planı. (Moazzen, 1396 hş)



Resim 8: Batı eyvan (Yazar, 2015)

11 Moazzen, 1396 hş, 44.



Çizim 5: Safevi ve Kaçarlar dönemindeki cami planı. (Moazzen, 1396 hş)

Yapıdaki dördüncü inşaat dönemi 16-19. yüzyıllar arasını (Safevi ve Kaçarlar Dönemlerini) kapsar. Safeviler Dönemi'nde (907-1149/1501-1736) dikdörtgen biçimli asıl ibadet mekânı 12x12 m ebadında bir kareye dönüştürülmüştür. (Çizim 5) (Resim 10). Asıl ibadet mekânını kareye dönüştürmek için güney duvar ortadan kaldırılmıştır ve dışa doğru çıkıntı yaparak tekrar inşa edilmiştir. Kare mekânın üzeri çift cidarlı kubbe ile örtülmüştür. İçteki kubbenin yüksekliği 17 m, dıştaki kubbenin yüksekliği ise 24 m'ye yakındır.[12] Kubbe mukarnaslı tromplar üzerine oturtulmuştur. Kıble duvarı hariç diğer duvarların üzerinde ortadaki daha genişçe olan üçer açıklık bulunmaktadır (Resim 9). Günümüzde, doğu tarafındaki duvarın, sağdaki geçidi tuğlalar ile örülerek kapatılmıştır. Kıble duvarında, geçit yerine üçer sivri kemerli niş bulunmaktadır. Ortadaki geniş nişin içinde alçı süslemeli mihrap yer almaktadır. Trompların arasında bulunan sivri kemerli alınlıklı pencereler mekânın aydınlığını sağlamaktadır. Günümüzde batı ve kuzey yönündeki pencereler örülerek kapatılmıştır. Kubbeli bölümün duvarları Safevi Dönemi'nde yaygın olan ve tohme-gozari[13] olarak adlandırılan alçı süslemeler ile canlandırılmıştır. Kubbeli bölümü çevreleyen kitabe (922/1516) tarihini göstermektedir (Resim 9). Bu dönemde asıl ibadet mekânının önüne 10 m genişliğinde, 15 m yüksekliğinde ve 6 m derinliğinde bir eyvan inşa edilmiştir (Çizim 5). Eyvanı çevreleyen 95 cm genişliğindeki çini kitabe 1062/1651 tarihini içermektedir[14] (Resim 11). Ayrıca bu dönemde batı eyvanda bazı değişiklikler yapılmıştır. Batı eyvan baştanbaşa alçı ile kapanmış ve sarı renge boyanmıştır (Resim 8). Eyvanın kavsarası mukarnaslarla doldurulmuştur.

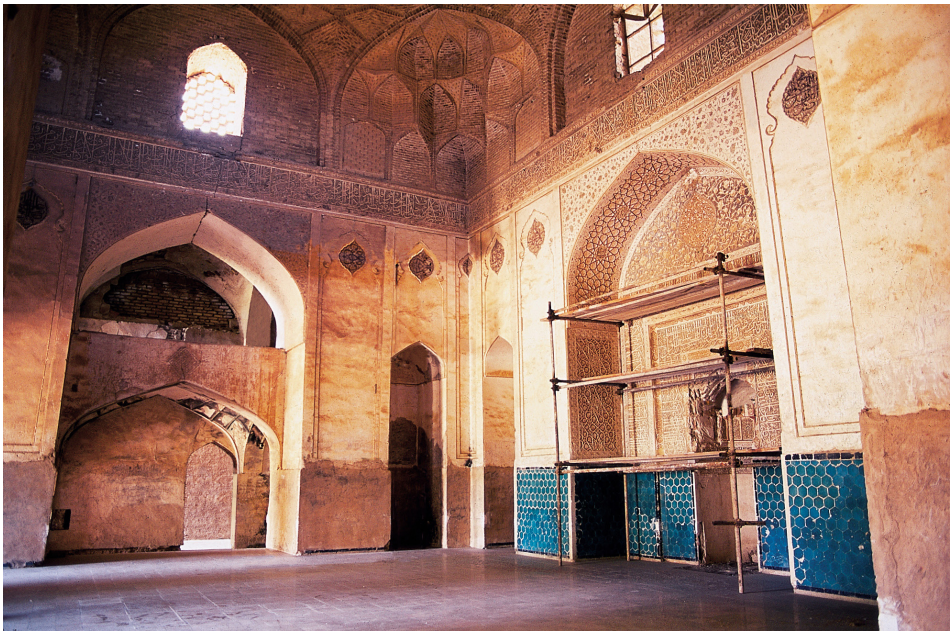
Kaçarlar Dönemi'nde yapılmış olan tek birim, caminin güneybatısında yer alan dört kollu artı biçimindeki bölümdür. Bu bölüm, L3, L4, M3 ve M4 ekseni üzerinde bulunan ayakların ortadan kaldırılmasıyla oluşturulmuştur (Çizim 5). Ortadaki kare biçimdeki mekân tek cidarlı kubbe ile örtülü olup kuzey ve doğuda bulunan iki geçit vasıtasıyla yan mekânlara bağlanmaktadır. Yapının kullanım amacı belli değildir. Bu mekânın güney duvarında (N 3-4) Kaçarlar Dönemi'ne (1210-1343/1796-1925) ait bir mihrap yer alır.[15] Kaçarlar Dönemi'nde mihrap önü kubbeli bölümünün duvarlarının alt kısmı, altıgen çiniler ile kaplanmıştır.

12 Fazli, 1375 hş, 10.

13 Bu teknikte, alçı zemin üzerine motiflerin yeri kazınır. Ardından kazınan yerler renkli alçı ile doldurulur (Salehi Kakhki, Emami ve Aslani, 1389 hş, 66).

14 Moazzen, 1396 hş, 47.

15 Khoddari Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 114.



Resim 9: Mihrap önü kubbeli bölüm, güney ve doğu duvarlar (Haji Ghassemi, 1383, VII, 156)



Resim 10: İlhanlı ve Safevi mihrapları. (https://www.eskannews.com/gallery/20209/1/)



Resim 11: Güney eyvan (S. Şan, 2015)

2.2. Destek ve Geçiş Unsurları

Save Cuma Camii'nin ilk inşasında taşıyıcı eleman kerpiç ayaklardan oluşuyordu. Bu ayakların bazıları günümüze ulaşmakla birlikte sonraki dönemlerde tuğlalar ile kaplanarak takviye edilmiştir. Payeler, sivri kemerler vasıtasıyla birleştirilerek sahınları oluşturmaktadır. Save Cuma Camii'nde asıl ibadet mekânında yer alan kubbe sekiz ayak üzerine oturtulmuş ve kubbeye geçiş için mukarnaslı tromplar kullanılmıştır (Resim 9) (Çizim 5). Tromplar arasında sivri kemerli nişler yer almaktadır. Tromplar ve nişlerin arasında bulunan üçer trompçuk sekizgeni, onaltıgene dönüştürülerek bu alandan kubbeye geçiş sağlamışlardır. Dıştaki kubbe sekizgen kasnak üzerinde oturmaktadır. Kasnağın üzerinde, trompların bulunduğu yerde sivri kemerli nişler açılmıştır.

2.3. Örtü Sistemleri

Save Cuma Camii'de, yapının örtüsü olarak kubbe ve tonozlar kullanılmıştır. Caminin ilk inşasında örtü olarak beşik tonozların kullanıldığını bilmekteyiz ancak bu tonozlar Moğolların saldırısı sırasında büyük oranda tahrip olmuştur. Günümüzde caminin güney eyvanının arkasında bulunan ibadet mekânı, çift cidarlı kubbe ile örtülüdür. Yapının güney batı köşesinde bulunan artı biçimindeki mekânın orta kısmı ise tek cidarlı kubbe ile örtülü olup caminin diğer bölümleri beşik tonozlar ile kapatılmıştır.

2.4. Yapının Girişleri

Günümüzde, yapıda taçkapı niteliğinde bir giriş yoktur. Caminin batı ve doğu olarak iki sade ve küçük girişi vardır ancak bazı araştırmacılar minarenin bir bölümünün süslemesiz olduğundan yola çıkarak Selçuklu Dönemi'nde, burada çifte minareli bir taçkapının varlığını ileri sürmektedirler. İkinci minarenin varlığına dair herhangi bir kanıt elde edilirse burası en eski çifte minareli taçkapı olarak kabul edilecektir.[16]

3. Süslemeler

3.1. Minare

Günümüzde camiyi çevreleyen duvarların dışında, üzerinde tarih kitabesi bulunan en eski unsurdur. Yukarıya doğru hafif daralan silindirik gövdeli minare, diğer Selçuklu minarelerine benzer tuğla süslemeler ile kaplıdır. Günümüzde minarenin kuzey doğu yönünde bulunan süslemeleri dökülmüştür. Save Camii minaresinin geometrik süslemelerinin temelini, sekizgenler oluşturmaktadır. Burada sekizgenler, üç farklı desen ortaya çıkarmıştır. Birinci desen, içlerinde örgü biçiminde kareler bulunan sekizgenler ve sekiz kollu yıldızlardan oluşan geometrik düğümlerden ibarettir. İkinci desen, sekizgenlerin kesişmesinden oluşan sekiz kollu yıldızlar ve yıldızların ortasında bulunan kareden meydana gelen geometrik düğümler ile süslenmiştir. Üçüncü desen ise ortasında kare bulunan sekiz kollu yıldızlar ile bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bunların yanında yatay ve dikey dizilmiş tuğlalar, eşkenarlar, makili hat ile yazılan kitabeler, tuğlaların arasında bulunan ve kalıp tekniği ile yapılan desenler, minarenin gövdesini tamamen doldurmaktadır. Bunun minaredeki süsleme kuşaklarını birbirinden ayıran ince şeritlerin, eşkenar ve daire, eşkenar ve yan kenarları uzun olan yatay altıgenler ve benzer geometrik şekillerden oluştuğunu görmekteyiz (Resim 12-13).



Resim 12-13: Minare üzerindeki süslemelerden detay (S. Şan, 2015)

16 Kazvini, 1366, 157'den aktaran Moazzen, 1396, 37.

3.2. Mihraplar

Camiye ait toplam yedi mihrap günümüze ulaşabilmiştir ve bunlardan biri (Çizim 3: D 15-16) camiden alınarak müzeye taşınmıştır. Mihrapların dördü Selçuklu Dönemi'nde (429-590/1037-1194), biri İlhanlı (653-736/1256-1335), biri Safevi (907-1149/1501-1736), bir diğeri de Kaçarlar Dönemi'nde (1210-1343/1796-1925) inşa edilmiştir.

L6 mihrabı (Çizim 3) Selçuklu Dönemi'nde alçı ile yapılmıştır ve derinliği olmayan sathi niş biçimindedir. Bu mihrabın üçte ikisi günümüze ulaşabilmiştir ve genel olarak yapısı, X. ve XI. yüzyıl mihraplarının formuna uygundur. Yapı, üst üste oturtulan iki sathi nişten ibarettir ve bu nişleri dıştan yazı bordürü kuşatmaktadır (Resim 14). Mihrabı kuşatan dış bordürde, lacivert zemin üzerine kûfiye yakın sülüs hat ile Al-i İmran suresinin 17. ayetinin bir bölümü yazılıdır.[17] Kitabe bordüründen sonra ince bir şeridin içinde gamalı haç, üç yapraklı çiçekler, laleye benzer bir motif ve çizgilerle oluşturulan düğümler bulunmaktadır. Alınlık kısmı sivri kemerli niş biçiminde olup rumiler ve stilize palmet motiflerle süslenmiştir. Alınlığın kemer köşeliklerinde birer daire içinde, lacivert zemin üzerinde kûfi hat ile Allah kelimesi yazılıdır. Dairenin yanında ajde-kari[18] tekniği ile hareketlendirilmiş yaprak motifleri yer almaktadır. Alınlık kısmını, içinde süsleme bulunmayan bir kuşak çevirmektedir. Mihrabın alt kısmı iki sütunce ile sınırlandırılmıştır. Sütuncelerin az kısmı günümüze ulaşabilmiş ve altıgenler ve üçgenlerin oluşturduğu geometrik düğümler (*şeş u penç düğümü)* ile süslenmiştir. Alttaki niş üç dilimli kemer biçiminde olup stilize edilmiş bitkisel motiflerle süslüdür. Bu motiflerin içi ajde-kari tekniği ile yapılmış küçük geometrik desenlerle hareketlendirilmiştir. Nişin, kemer köşeliklerinde geometrik süslemeler içeren yaprak motifleri bulunmaktadır (Resim 15). İki nişin arasındaki düz bordürde bitkisel zemin üzerine kûfi kitabe yazılıdır.

M13 mihrabının (Çizim 3) çoğu kısmı dökülmüştür ve M13 mihrabı L6 mihrabına göre daha kötü bir durumdadır (Resim 16). Bu mihrap birinci mihraba benzemekle birlikte dıştan üç bordür ile kuşatılmaktadır. Birinci ince bordüre biri düz biri ters eşkenar üçgenler yerleştirilmiştir. Eşkenarların içinde kanatlı rumi motifleri bulunmaktadır. İkinci bordürde kûfi hat ile Tevbe suresinin 128. ve 129. ayetleri yazılıdır. Kitabenin zemini kanatlı rumi ve hatayi motifleri ile süslenmiştir. Üçüncü bordürde ise gamalı haç ve rozetler alternatif olarak yan yana dizilmektedir. Alınlık kısmında çiçekli kûfi hat ile Al-i İmran suresinin 19. ayeti yazılıdır.[19] Sivri kemerli bölüm günümüzde süslemesiz olarak görülür (Resim 17). Kemerin altındaki dikdörtgen panoda rumi ve palmet çiçeklerinin kalıntıları yer almaktadır. Panonun altında kûfi bir kitabenin kalıntısı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Mihrabın alt kısmında, iki tarafta birer sütunce yer almaktadır. Sütuncelerin gövdesi, altı dilimli rozet motifleri ve etrafındaki altı adet paralelkenarın saat yönünde altmış derece döndürülmesiyle oluşan motiflerin birleştirilmesiyle hareketlendirilmiştir. Sütuncelerin ortasındaki bölüm rumi ve palmet motifleri ile süslenmiştir.

17 KhoddariNaini ve Paknejad, 1386 hş, 117.

18 Ajde-kâri süzgeç biçimli yüzeylere sahip alçı işçiliğine denilmektedir. Ajde-kâri'de genellikle hendesî motifler bulunmaktadır (Deh-huda, 1346 hş, 183).

19 Khoddari Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 124.



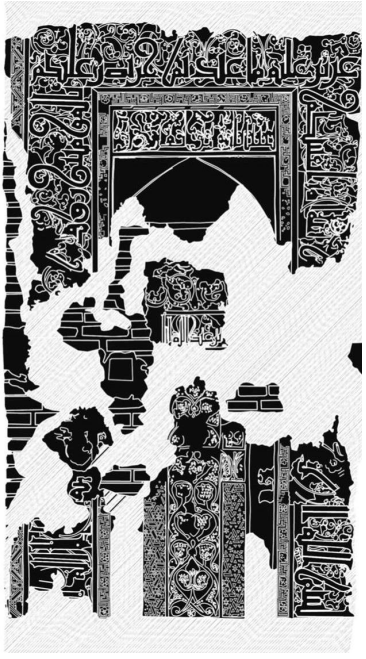


◄ ►

Resim 14-15:

L6 mihrabı ve mihrabın alt kısmından detay (S. Şan, 2015)





◄ ►

Resim 16 - Çizim 6:

M13 mihrabı.

(Resim 16: Sokhanpardaz, 2020, 288.)

(Çizim 6: Khoddari Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 116'dan akt.: Sokhanpardaz, 2020, 296.)



Resim 17: M13 mihrabının üst kısmı. (https://www.parsine.com/fa/news/693949/)

M14 mihrabı (Çizim 3) tahrip olduğundan, hakkında çok fazla bilgi edinebilmek mümkün değildir (Resim 18). Kalıntılara baktığımızda mihrabı, dıştan sülüs hat ile yazılmış bir kitabe bordürü kuşatmaktadır ve bu kitabenin başında yer alan ibarelerden sadece *bismillah* ibaresi okunmaktadır. Alçı süslemelerin kalıntısı diğer iki mihrap gibi bitkisel ve geometrik motifler içermektedir. Bu mihrap genel olarak diğer iki mihraba benzemekle birlikte onlara göre daha zarif alçı süslemeler içermektedir. Mihrabın üst kısmında boya tekniği ile yazılmış kırmızı renkli çiçekli kûfi kitabe bulunmaktadır (Resim 19). Kitabede sadece احمد القائم بامر ibaresi okunabilmiştir. Ayrıca kemerin kuzeye bakan tarafında el yazısıyla yazılmış سنة ثلاثه و خمسمائه ibaresi kırmızı rengin zamanla yok olmasıyla ortaya çıkmıştır (Resim 20). Bu bölümdeki süslemelerin İlhanlı Dönemi'ne ait olma ihtimali vardır.[20]



Resim 18: M14 mihrabı. (Khodadadi Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 126)

20 Khoddari Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 128.



Resim 19-20: M14 mihrabının üst kısmında yer alan boya tekniği ile yapılmış süslemeler. (Khodadadi Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 127)

Doğu sahının kuzeye bakan ayaklarının arası, Selçuklu Dönemi'nde tuğla ile örülmüştür ve bu bölümde alçı süslemeli pano ve bir mihraba yer verilmiştir. Günümüzde ise alçı süslemeli pano ve mihrap müzeye taşınmıştır ve yerinde bulunmamaktadır (Çizim ٣: D 68 .(١٦-١٥ cm genişliğinde, 113 cm yüksekliğinde ve 30 cm[21] derinliğinde olan mihrabın sadece üst kısmı tahrip olmuştur (Resim 21). Mihrap tarih içermemekle birlikte süslemeler ve yapım tekniğinden yapının Selçuklu Dönemi'nde inşa edildiği düşünülmektedir.[22] Mihrabı dıştan içbükey kavisli bordür kuşatmaktadır. Bordürün içinde bitkisel motifli zemin üzerine kûfi hat ile Fetih suresinin 4. ve 5. ayetleri yazılıdır[23] (Resim 22). Mihrabın kavsarasının bir bölümü tahrip olmuştur. Günümüze ulaşabilen kısmının içi ise rumi ve palmet motifleriyle kaplı haldedir. Kavsara iki silindirik gövdeli sütunce üzerinde oturmaktadır. Soldaki sütuncenin başlığı tahrip olmuştur. Sağdaki sütuncenin başlığı, ortasına kabarık daire yerleştirilmiş dört yapraklı lale biçimindedir. Lalenin üstünde küp biçiminde bir uygulama bulunmaktadır. Sütuncelerin üzeri altı kollu yıldızların kırık çizgilerle birbirine bağlandığı bir süsleme (*şeş u se-peri* motifi) ile kaplıdır (Çizim 7). Sütüncelerin Alt ve üst kısımlarında dikdörtgen bir panoda kûfi hat ile الملک لله ibaresi yazılıdır. Kavsaranın alt bölümü iki süsleme panosu ve iki sathi nişten oluşmaktadır. Birinci panoda kıvrımlı dallar, rumi ve palmetlerden oluşan süslemeler yer almaktadır (Çizim 8). İkinci pano daha küçük olup ve bitkisel motiflerle süslenmektedir. Birinci sathi niş kırık kemerli olup dıştan kitabe bordürü ile kuşatılmıştır. İkinci sathi niş basık kemerli biçimdedir. Nişi, dıştan yukarıda ters üçgen oluşturan süsleme kuşağı çevirmektedir. Şeritte yan yana dizilmiş palmetler yer almaktadır (Çizim 9). Nişin içi, kıvrımlı dalların sonunda bulunan palmet motifi ile canlandırılmıştır. Nişin kemer köşelikleri, ajde-kari tekniği ile yapılmış üçgenlere bölünmüş altıgenlerden oluşmaktadır.

21 Taghavinejad, 1397 hş, 8.

22 Taghavinejad, 1397 hş, 8.

23 Taghavinejad, 1397 hş, 8.



Resim 21, Çizim 7: Müzedeki Selçuklu mihrabı ve sütunce üzerindeki süsleme çizimi. (Taghavinejad, 1397 hş, 8-11)



Resim 22: Müzedeki mihrabı kuşatan kitabe bordürü. (Taghavinejad, 1397 hş, 12)

Mihrabın yanında bulunan alçı süslemeli panonun sadece alt kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Dikdörtgen derin bir niş biçiminde olan pano, üç dikey süsleme kuşağından oluşmaktadır. Yandaki kuşaklar rumi ve palmet motiflerle süslenmiştir. Ortadaki kuşak şakayık çiçekleri ve kıvrımlı dallar ile bezenmiştir. Kuşakları birbirinden ayıran iki ince şeridin içi, yan yana dizilmiş palmet motifi ile doldurulmuştur (Resim 23).





Çizim 8: Kavsara altındaki süsleme panosu. **Çizim-9:** İkinci nişi dolaşan kuşak. (Taghavinejad, 1397 hş, 10)

Resim 23: Müzede yer alan süsleme panosu. (Moazzen, 1396 hş, 42)





Resim 24: İlhanlı dönemi mihrabını kuşatan kitabe bordürlerinden detay (S. Şan, 2015)

Beşinci mihrap asıl ibadet mekânının doğusunda, revakların sonunda yer almaktadır (Çizim 4: N 11-12) (Resim 25). Alçı kazıma tekniği ile yapılmış olan mihrap, üzerindeki kitabeye göre İlhanlı Dönemi'nde camiye ilave edilmiştir. Mihrabı dört bordür kuşatmaktadır. Bunlardan birincisi ince şerit biçiminde olup zincir biçiminde bir süsleme içermektedir. İkinci bordürde yeşil zemin üzerine makili hat ile Yasin suresi yazılıdır. Üçüncü bordür ikincisi ile aynı kalınlıkta olup içinde nesih hat ile İbrahim suresinin 35. ayeti yazmaktadır. Bordürün zemini rumi ve palmet içeren bitkisel motiflerleile süslenmiştir. Dördüncü bordür diğerlerine göre daha kalın olup bitkisel zemin üzerine müşeccer (dallı budaklı), örgülü ve yapraklı kûfi hat ile yazılı Fetih suresinin 1-3. ayetleri yazılmıştır[24] (Resim 24). Mihrabın kavsara bölümü çoğunlukla tahrip olmuştur ve kalıntılara bakınca rumi ve palmet motifleri görülmektedir. Rumi ve palmetlerin içi ajde-kari

24 Shekofte, 1394 hş, 109.

tekniği kullanılarak küçük geometrik şekiller ile hareketlendirilmiştir (Resim 26). Kavsaranın kemer köşeliklerinde birer yarım kubbe bulunmaktadır. Bunların süslemeleri dökülmüştür. Mihrap nişi yarım ongen biçiminde olup süslemeleri çoğunlukla tahrip olmuştur. Mihrap kahverengi ve yeşil renkler ile canlandırılmıştır.



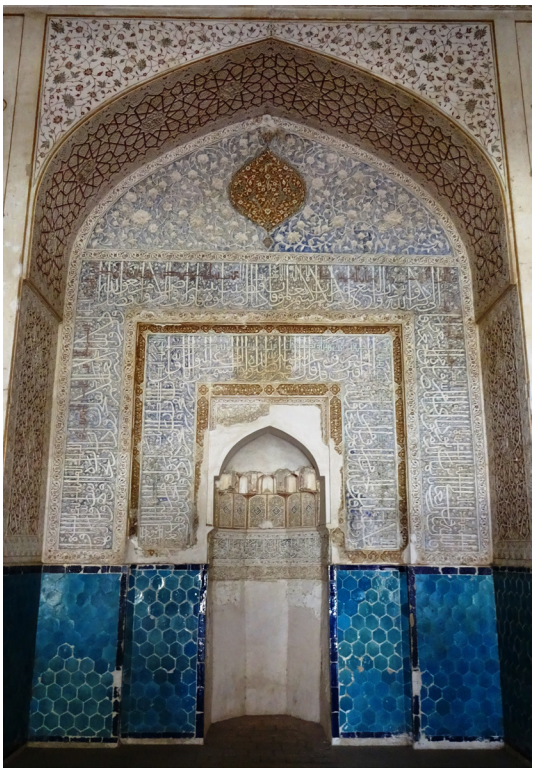
Resim 25-26: İlhanlı mihrabı ve mihrabın kavsarasından detay. (Res.25: S.Şan, 2015; Res.26: www.eskannews.com)

Camideki en büyük mihrap, yapının güneyindeki kubbeli bölümünde yer almaktadır. Safeviler Dönemi'nde yapılmış olan mihrap, kubbeli bölümün diğer kısımlarındaki süslemelerle uyum sağlamaktadır (Resim 27). Mihrap güney duvarın ortasında açılmış sivri kemerli bir nişin içinde bulunmaktadır. Kemer karnı, ortalarında on iki kollu yıldızların bulunduğu geometrik düğümler ile hareketlendirilmiştir. Bu yıldızların ortasında celi sülüs hat ile يا فتاح، يا جبار، يا الله، يا رحمن و يا رحيم ibareleri yazmaktadır (Resim 28). Kemer alınlığı, lacivert zemin üzerine alçıdan yapılmış hatayi çiçekler ile süslenmiştir. Bu süslemelerin ortasında kahverengi bir şemse motifi yer almaktadır (Resim 29). Mihrabı, celi sülüs hat ile yazılmış iki kitabe bordürü kuşatmaktadır. Bu kitabeler, altıgen türkuaz çinilerden oluşan kaplama üstüne kadar uzamakta olup mihrap nişinin sadece üst kısmını kuşatmaktadır. Kitabelerde Cuma suresinin bazı ayetleri yazılıdır.[25]

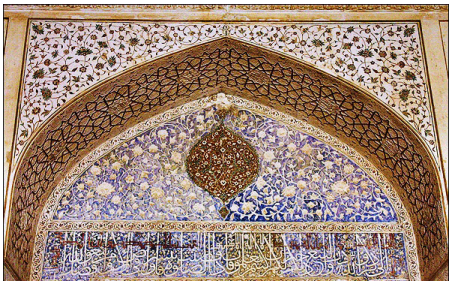
Mihrap nişi, yarım ongen biçiminde olup kavsarası mukarnaslarla doldurulmuştur. Günümüzde bu mukarnasların çoğu dökülmüştür. Mukarnasların altındaki 10 adet panelde, bitkisel motiflerin ortasındaki mavi eşkenarların içinde, makili hat ile علی kelimesi yazılıdır. Bu panellerin altında sülüs hat ile yazmış Ayet-el Kürsi'yi içeren kitabe şeridi yer alır[26] (Resim 30). Mihrap nişinin alt kısmının süslemeleri günümüze ulaşamamıştır.

25 Khoddari Nainyini ve Paknejad, 1386 hş, 120.

26 Khoddari Nainyini ve Paknejad, 1386 hş, 120.




Resim 27-28: Asıl ibadet mekânında yer alan mihrap ve mihrap nişinin süslemeleri (S. Şan, 2015)




Resim 29-30: Safevi mihrabı ve mihrabı kuşatan nişin alınlık süslemelerinden detay (S. Şan, 2015)

Caminin güney batısında, artı biçimindeki odanın güney duvarında bir mihrap yer almakta (Resim 31) ve mihrap süslemeleri, Kaçar Dönemi örneklerine benzemektedir. Mihrabın bulunduğu duvar üzerinde, boya süslemelerinin kalıntıları görülür. Buradan hareketle duvarın, zamanında süslemelerle dolu olduğunu anlamaktayız. Süsleme kalıntıları sülüs, kûfi ve nestalik hat ile yazılan kitabelerden oluşturmaktadır (Resim 32). Mihrap nişini kabarık dikdörtgen çerçeve sınırlandırmaktadır. Bu nişin iki tarafında birer

yarım silindirik sütünce bulunmaktadır. Sütüncelerin üzeri kaba boya süslemeleri ile hareketlendirilmiştir; başlıkları ise mukarnas yuvalarından oluşmaktadır. Mihrap nişi yarım ongen biçiminde olup kavsara kısmı kahverengi boyama ve alçı işlemeleri ile süslenmiştir. Süslemelerin arasında, kahverengi panoların içinde sülüs hat ile *ya Sahib'ez-Zaman*, *ya Halife'el-Rahman* ve *ya Kati'el-Burhan* ibareleri yazmaktadır. Kavsarayı içeriden, sülüs hat ile yazılmış ve ayet-el kürsi'yi içeren bir kitabe şeridi dolaşmaktadır.[27]



◄ **Resim 31-32:**

Kaçarlar Dönemi mihrabı. (S. Şan, 2015/

▼**Resim 32:**

Kaçarlar Dönemi kıble duvarındaki yazılar. Khordadi Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 115)



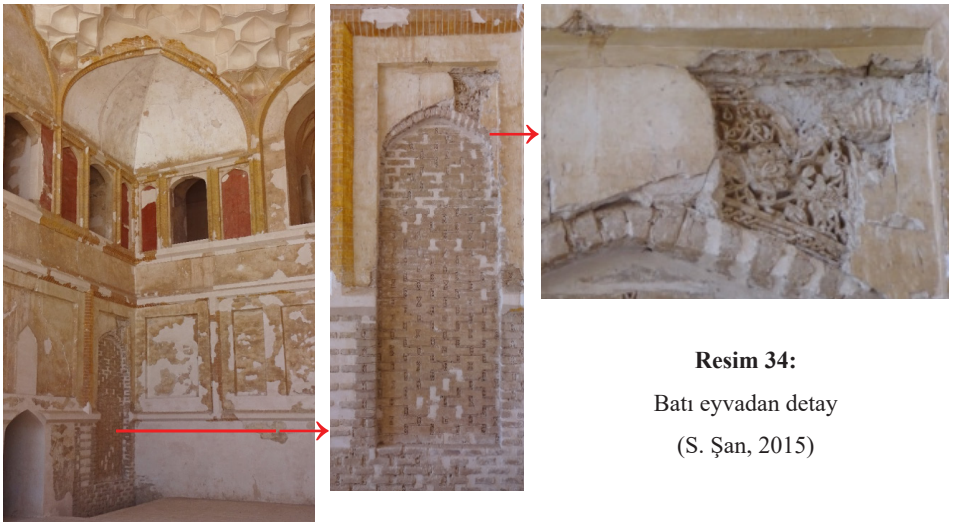
3.3. Eyvanlar

İlhanlı Döneminde yapılan batı eyvanın duvarları zamanında geometrik ve bitkisel alçı süslemelerle kapanmıştır. Safeviler Dönemi'nde eyvanın duvarları sıva ile örtülmüş ve sarı renkle boyanmıştır (Resim 8). Günümüzde, duvarların bazı kısımlarında sıvaların dökülmesinden dolayı duvarın altındaki süslemeler ortaya çıkmıştır. Burada dikdörtgen girintiler içinde yer alan sivri kemerli nişlerin kemer köşelikleri geometrik ve bitkisel alçı süslemeler ile hareketlendirilmiştir. Ayrıca tuğlaların arasında alçı derz tekniği ile yapılan geometrik süslemeler görülmektedir (Resim 34). Eyvanın tavanında, kemerlerin içinde boyama ile yapılmış süsleme kalıntıları görülmektedir. Bu süslemeler, makili hat ile yazılan bir kitabe, rumilerden oluşan bitkisel bezemeler, altıgenler ve başka motiflerden ibarettir (Resim 33).

27 Khoddari Nayini ve Paknejad, 1386 hş, 114.



Resim 33: Batı eyvanın kemer karnındaki süslemeler. (https://www.isna.ir/photo/95092112458/)



Resim 34:

Batı eyvadan detay

(S. Şan, 2015)

Güney eyvanın (Resim 11) duvarlarının alt kısmı, İlhanlılar Dönemi'ne ait tuğla işlemeleriyle hareketlendirilmiştir. Safeviler Dönemi'nde, kubbeli bölümün önündeki açık mekân kapanmış ve eyvanın kavsara bölümü mukarnas yuvaları ile doldurulmuştur. Yine bu dönemde, eyvanın duvarlarını dolaşan ve 0,9 cm genişliğindeki çini kitabe panosu yapılmıştır. Günümüzde kitabenin çoğu kısmı dökülmüştür.

3.4. Mihrap Önü Kubbeli Bölüm

Selçuklu Dönemi'nde yapılmış olan mihrap önü kubbeli bölüm, Safeviler Dönemi'nde büyük bir onarım ve tadilat görmüştür. Bu dönemde oval kubbe yerine çift cidarlı kubbe yapılmıştır. Kubbenin içi, kırık çizgilerin oluşturduğu yedi ve on kollu yıldızları içeren geometrik düğümler ile süslenmiştir. Motifi oluşturan çizgiler, yeşil renkli çiniler ile işlenmiştir. Dıştaki kubbenin süslemesi de iç kubbeye benzemekte olup kubbe eteğinde Hz. Muhammed'in duasının bir kısmı[28] kûfi hatla yazılıdır (Resim 35-36).

28 بِسْمِ اللهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ، لَاإِلٰهَ إِلّا اللهُ، عَلَيْهِ تَوَكَّلتُ، وَهُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ، مَا شاءَ اللهُ كانَ، وَمَا لَمْ يَشَأْ لَمْ يَكُنْ، أَشْهَدُ أَنَّ اللهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ، وَأَنَّ اللهَ قَدْ أَحاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْماً .اللّٰهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنْ شَرِّ نَفْسِي، وَمِنْ شَرِّ كُلِّ دابَّةٍ أَنْتَ آخِذٌ بِناصِيَتِها، إِنَّ رَبِّي عَلَىٰ صِراطٍ مُسْتَقِيمٍ. https://www.erfan.ir

Trompların alt kısmında, lacivert zemin üzerine alçı ile yazılmış sülüs kitabe bu bölümün duvarlarını dolaşmaktadır. Kitabe, Dehr suresi ve ayet-el kürsi'yi içermektedir. Kitabenin iki tarafında yer alan silmelerde kıvrımlı çizgilerle birbirine bağlanan rozet motifleri, alçı tekniği ile yapılmıştır (Resim 38). Duvarların üzerinde, dikdörtgen panoların içinde, yukarı bölümü yarım şemse biçiminde olan kahverengi çerçeveler bulunmaktadır. Çerçevelerin içinde, alçı ve boya ile yapılmış şemselerde peygamber ve imamlara salâvat yazılıdır (Resim 37). Kubbeli bölümden yan mekânlara ulaşmayı sağlayan geçitlerin kemer köşeliklerinde, *tohme-gozari* tekniği ile yapılmış kahverengi, yeşil, kırmızı ve hardal renklerde şakayık, gül, gonca ve kıvrımlı dallar yer almaktadır.

4. Malzeme ve Teknik

Save Cuma Cami'nin ilk yapısında kullanılan kerpiç ve harç, İran'da inşa edilmiş ilk camilerin çoğunda görülmektedir. Tuğla malzeme daha çok XI.-XII. yüzyıllarda ve Büyük Selçuklu Dönemi'ndeki yapıların inşasında kullanılmıştır. Camideki eski yapıdan kalan kerpiç ayaklar ve kemerler, tuğla kaplama ile takviye edilmiştir.

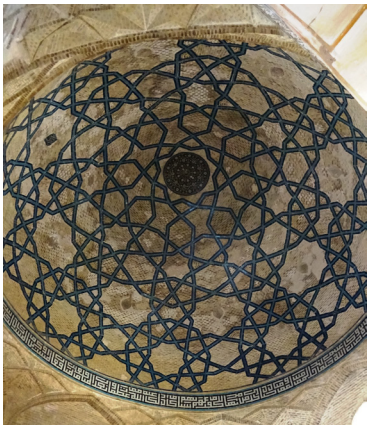
Caminin minaresinin tamamı tuğladan yapılmıştır ve üzeri tuğla süslemeler ile kaplıdır. Süsleme amaçlı kullanılan tuğlalar *teraş* (tıraş) tekniği ile elde edilmiştir. Bu teknikte, yapının inşa edildiği yerde dörtgen tuğlalar balta yardımıyla küçük parçalar haline getirilir. Yanı sıra, *heşt-o-gir* (girintili çıkıntılı), *gerehsazi* (düğümleme), tuğla ve alçı (tuğla ve derz) süsleme teknikleri de kullanılmıştır. Tuğla ve alçı tekniği batı harim ve batı eyvanda İlhanlı Dönemi'nden günümüze ulaşan süsleme kalıntılarında da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca minarede, süsleme kuşaklarını birbirinden ayıran ince şeritlerde kalıp tekniği ile yapılmış eşkenar ve daire biçimindeki tuğlaların yan yana dizildiği görülmektedir. Bunun dışında S biçiminde tuğlaların yan yana gelmesi veya meander biçiminde dizilmiş tuğlaları bu şeritlerde görmekteyiz.[29]

Yapıda kullanılan bir diğer önemli malzeme alçıdır. Alçı, Selçuklu ve İlhanlı dönemlerinde kullanılmış önemli bir süsleme malzemesi olup özellikle mihraplarda ve kitabelerde bu malzemeye sıkça rastlanmaktadır. Camide bulunan L6, M12, M13 mihrapları ve İlhanlı mihrabı, kazıma tekniği ile yapılan alçı süslemeler ile bezenmiştir. Müzedeki Selçuklu mihrabı ve yapının asıl mihrabının alçı süslemeleri, kazıma ve kabartma teknikleri ile yapılmıştır. Asıl ibadet mekânında bulunan mihrapta renkli alçı süslemeler tohme-gozari tekniği ile yapılmıştır. Bu teknikte, alçı zemin üzerine motiflerin yeri kazınır. Ardından kazınan yerler renkli alçı ile doldurulur. Bu teknik, Safeviler Dönemi yapı süslemelerinde yaygındır.[30]Kubbeli mekânın duvarlarını süslemek için de tohme-gozari tekniğinden yararlanmıştır.

Camide kullanılan diğer malzeme ise çinidir. Çini, Save Cuma Camisi'nde çok az miktarda ve sadece Safeviler Dönemi'ne ait süslemelerde kullanılmıştır. Güney kubbenin içi ve dışı, tuğlalar ve çiniler yan yana getirilerek bezenmiş olup güney eyvanı dolaşan kitabe de mozaik çini tekniği ile yapılmıştır. Yapının asıl ibadet mekânındaki kıble duvarının alt kısmı, altıgen biçimli ve turkuaz renkli çiniler ile kaplanmıştır.

29 Montasheri ve Shahbazi Shiran, 1395 hş, 93.

30 Salehi Kakhki, Emami ve Aslani, 1389 hş, 66.





Resim 35-36: Güney kubbenin içi ve dışı (S. Şan, 2015)



Resim 37: Mihrap önü kubbeli bölüm, Kuzey duvar (S. Şan, 2015)



Resim 38: Asıl ibadet mekânını dolaşan sülüs kitabe. (www.parsine.com)

Camide kullanılan bir başka süsleme tekniği de alçı süslemelerde boya kullanılmasıdır. İran'da, alçı süslemelerde boyama tekniğinin kullanılması, inşa edilen ilk camilerden bu yana yaygındır ve bu tekniğin en güzel örnekleri İlhanlı Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. XI. ve XII. yüzyıllarda, alçı kitabelerin ve süslemelerin zemini turkuaz veya lacivert renklere boyanırdı. Save Cuma Camii'nde L6 ve M13 mihrapları ile İlhanlı mihrabında, Safevi mihrabını kuşatan nişin süslemeleri ile kubbeli bölümü kuşatan kitabenin zemininde, Kaçar Dönemi'ne ait mihrapta, kubbeli mekânın duvarları üzerindeki süslemeler ve batı eyvanın tavanındaki süslemelerde boyama tekniği uygulanmıştır.

Değerlendirme

Save Cuma Camii, orta avlulu çift eyvanlı ve mihrap önü kubbeli bölümden oluşan büyük bir camidir. İran'daki ilk camilerin genel plan şemasına göre ortadaki avluyu çeviren sahınlardan oluşan cami yapısına, Büyük Selçuklu Dönemi'nde mihrap önü kubbeli bölüm ve minare eklenmiştir. İlhanlı Dönemi'nde yapılmış olan batı eyvan, İran mimarisindeki nadir örneklerden biridir. Safeviler Dönemi'nde, yapıdaki kubbeli bölüm dikdörtgen biçiminden kare mekâna dönüştürülerek yapıya çift cidarlı kubbe uygulaması yapılmıştır. Ayrıca, kubbeli bölümün önündeki açık mekân kapatılarak eyvana dönüştürülmüştür.

Caminin ilk yapısı günümüze ulaşan kalıntılara baktığımızda İran'ın ilk camileri ile benzerlik göstermektedir. Sava Cuma Camii, Kıble yönünde bulunan ve mihraba paralel konumdaki üç sahınlı harim kısmı, kemerlerinin yüksekliği ve ayaklarının kalınlığı ile ayaklarının arasındaki mesafe ve yapıda kullanılan malzeme yönünden Damgan Tarihane Camisi'ne (VIII. yüzyılın ikinci yarısı ile IX. yüzyılın başları)[31] benzemektedir. Şuş Camii (1-50/622-670)[32], İsfahan Mescid-i Cuması'nın ilk yapısı (232/846)[33], Erdistan Camii'nin ilk yapısı (IX. ve X. yüzyıl)[34] Save Cuma Camii'nin ilk yapısı ile benzer planda inşa edilen çok sayıdaki örneklerden birkaçıdır.

İran İslami mimarisinde orta avlulu, çift eyvanlı camilerin sayısı çok fazla değildir. Bu plan, en çok XIII. ve XIV. yüzyıllarda inşa edilen cami yapılarında kullanılmıştır ve en çok Horasan bölgesindeki camilerde bulunduğu için İran'da, Horasanî stili olarak da adlandırılmaktadır. Yanı sıra bu dönemde uygulanan plan şemasında, eyvanların kuzey ve güney cephelerde konumlandırılması camiye simetrik bir görünüm kazandırmaktadır. Gonabad Camii (609/1213)[35], Forumad Cuma Camii[36] ve Melik Zuzan Camii XIII. M. (H. VII.)[37], Oştorcan Camii (715/1315)[38], Sebzevar Camii XIV. M. (H. VIII.)[39]İran'da

31 Naima, 1394 hş, 49.

32 Naima, 1394 hş, 36.

33 Jabal Ameli, 1392, 42.

34 Naima, 1394 hş, 189.

35 Haji Ghassemi, 1383, 8, 96.

36 Godard, II, 1387 hş, 258.

37 Godard, II, 1387 hş, 288.

38 Naima, 1394 hş, 349.

39 Haji Ghassemi, 1383, 7, 166.

inşa edilmiş çift eyvanlı camilere örnek oluşturmaktadır. Bununla birlikte bazı camiler başta tek eyvanlı olarak inşa edilmiş ve sonraki dönemlerde camiye ikinci bir eyvan eklenerek yapı, çift eyvanlı plana dönüştürülmüştür. Neyriz Camii (340/952)[40], İsfahan Sin Camii (529/1134)[41] ve Kum Mescid-i Cuması (VI./XII.)[42] bu tür camilerden oldukları kabul edilmektedir. Bu camilerde de eyvanlar karşılıklı yapılmıştır. Save Cuma Camii gibi eyvanları karşılıklı inşa edilmeyen bir başka çift eyvanlı camiye rastlanmamaktadır.

Save Cuma Camii'nin güney cephesinde bulunan mihrap önü kubbeli bölüm Büyük Selçuklu Dönemi'nde, bu kısımdaki ayakların ve kemerlerin ortadan kaldırmasıyla oluşturulmuştur. Mihrap önü kubbeli bölümün inşası, Selçuklu cami mimarisinin en önemli ve vazgeçilmeyen unsurlarındandır. Bu dönemde yapılan camilerin çoğunda bu unsur karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte İsfahan Mescid-i Cuması ve Erdistan Camii örneklerinde görüldüğü üzere genelde yapıdaki mihrap önü kubbeli bölüm oluşturulduktan sonra yapı dört eyvanlı plan şemasına dönüştürülmüştür. Save Cuma Camii'ne sadece kubbeli bölüm eklenmiştir ve önündeki mekân açık olarak bırakılmıştır. Mihrap önü kubbeli bölüm Safeviler Dönemi'nde tekrar elden geçirilmiş olduğundan yapının ilk inşasındaki süsleme ve kubbe biçimine dair bilgimiz yoktur.

Caminin en önemli bölümlerinden olan minare, yukarıya doğru hafif incelenen silindirik gövdeli ve kaidesiz olarak yapılmıştır. Minarenin üst kısmı günümüze ulaşamadığından minare şerefesinin olup olmadığı ile ilgili bilgimiz yoktur. Save Camii minaresi, Karahanlı Dönemi'nde başlayan ve Büyük Selçuklular ile devam eden minare mimarisi geleneğinin örneklerinden biridir. Minarenin genel görünümü ve üzerindeki süslemeler, Karahanlı Dönemi'nde (XI. yüzyıl) yapılmış olan Burana (IX. yüzyılın sonu) ve Özkent (XI. yüzyıl) minarelerine[43] benzemektedir.

Camide toplam altı adet mihrap bulunmaktadır. Bunların dışında bir mihrap daha yerinden alınarak müzeye taşınmıştır. Bunlardan güney kubbeli mekândaki mihrap ana mihrap olup diğerleri caminin farklı yerlerinde bulunan küçük mihraplardır. Üzerlerinde tarih kitabesi bulunamayan ve genel görünümden dolayı Selçuklu Dönemi'ne atfedilmiş olan dört mihraptan üçü, camideki kalın ayaklar üzerine yapılmış yüzeysel küçük mihraplardır. Mihraplar, dikdörtgen biçiminde ve alçı malzemeden yapılmış olup üstte sivri kemerli bir alınlıktan, altta ise sade sathi niş ve çift sathi sütunceden ibarettir. Mihrapları dıştan bir kitabe bordürü kuşatmaktadır. Yüzeysel dikdörtgen mihraplar, İran'da, Büyük Selçuklu Dönemi'nde oldukça yaygındır. XI. yüzyılın ilk yarısında yapılan mihraplar genelde tek bir kitabe kuşağı ile çerçevelenmiştir. XI. yüzyılın ikinci yarısında yapılan mihrapların nişlerini iki kitabe veya süsleme bordürü kuşatmaktadır.[44] Eğer bunu göz önünde bulundurursak Save Cuma Camii'nin Selçuklu mihrapları, XI. yüzyılın ilk yarısında ve minare ile aynı zamanda yapılmış olmalıdır. Bu mihraplar

40 Naima, 1394 hş, 126.

41 Smith, 1939, 5.

42 Heiranpour, 2019, 203.

43 Cezar, 1977, 101-104.

44 Mehdi-Nejad Mogeddem ve Gudarzi,1393 hş, 9.

Rey Medresesi (XI. yüzyıl), Erdistan Camii (553/1158) ve Zevvare Camii (530/1135)[45] mihraplarının küçük ve sadeleşmiş örnekleri sayılmaktadır. Dördüncü mihrap diğer üç mihraba göre daha ihtişamlı yapılmıştır. Bu mihrap, öncekilerden farklı olarak sathi niş biçiminde değildir ve 30 cm derinliğe sahiptir. Mihrabın genel formu ve süslemeleri dikkate alındığında diğer mihraplara göre daha ileri tarihli olduğu düşünülmektedir.

Üzerinde kitabesi bulunan ve XIV. yüzyılda İlhanlı Dönemi'nde yapılmış olan mihrap, çağdaşlarının genel özelliklerini taşımaktadır. Bu dönemin yapılarında mihrap nişi genellikle yüzeysel olarak değil içe doğru girintili biçimde inşa edilmiştir. Ayrıca mihrabı, dıştan birkaç kitabe veya süsleme bordürü kuşatmaktadır.[46] Burada mihrap nişi yarım ongen biçimindedir ve dıştan üç kitabe bordürü ile kuşatılmaktadır. Kavsara nişinin köşeliklerinde görülen birer yarım küre, İlhanlı Dönemi mihraplarının çoğunda görülen bir uygulamadır. Mihrabın genel görünümü, İran'da XIV. yüzyılda yapılmış olan Veramin Camii Mihrabı (722/1322), Eberkuh Camii Mihrabı (739/1338), Mahallat Ebulfezl Yahya Türbesi Mihrabı (708/1308), Bayezid Mescidi'nin Mihrabı (VII.-VIII./XIII.-XIV.) [47]ve Rabia Hatun Türbesinin Mihrabı'na (709/1309)[48] benzemektedir.

Caminin asıl ibadet mekânında bulunan mihrap, XVI. yüzyılda, Safeviler Dönemi'nde yapılmış en güzel mihraplardan biridir. Mukarnaslı kavsara ve yarım ongen biçimindeki kavsara altı bölümü ile kıble duvarının alt kısımda kullanılan altıgen mozaik çiniler, Yezd Camii mihrabına (777/137) ve Kirman Melik Camii'nin batı eyvandaki mihrabına (479-1285/1086-1868) benzemektedir. Kaçarlar Dönemi'ne ait olan mihrap, caminin ana mihrabını örnek alarak yapılmıştır. Ancak süslemesi ve genel şekli zarafetsiz ve kabadır.

Camide bulunan süslemeler geometrik, bitkisel süslemeler ve yazı olarak üç gruptan oluşmaktadır. Camideki geometrik süslemeler en çok minare üzerinde görülmektedir. Karahanlılar ile başlayan ve Büyük Selçuklu Dönemi'nde zirveye ulaşan geometrik tuğla süslemeleri, Save Cuma Camii Minaresi'nde de karşımıza çıkmaktadır. Save Camii Minaresi'nin geometrik süslemelerinin temelini sekizgenler ve sekiz kollu yıldızlar oluşturmaktadır. Buradaki kompozisyonların benzeri Save şehrinin yakınında bulunan Damgan (XI. yüzyıl)[49] ve Tarihane (417/1026)[50] minarelerinde görülmektedir. Caminin asıl mihrabını kuşatan niş kemerinin karnı, kırık çizgilerin oluşturduğu beş ve on kollu yıldızlardan oluşan bir kompozisyon ile hareketlendirilmiştir. Aynı kompozisyonun benzeri (7 ve 10 kollu yıldızlar) kubbenin iç ve dış kısmını bezemektedir. Geometrik düğümler İran'daki yapılarda tuğla, taş, ahşap, alçı ve çini teknikleriyle mihrap, minber, kubbe, minare, taçkapı gibi daha birçok farklı yerde karşımıza çıkmaktadır.

45 Resimler için bakınız: Heiranpour, 2019, 82-84-167-626.

46 Khoddari Naini ve Paknejad, 1386 hş, 122.

47 Resimler için bakınız: Bülbül, 2019, 47-50-56-59.

48 https://irannationalmuseum.ir/fa/بیست-و-پنجمین-روز-ماه-رمضان-و-معرفی-محرا/

49 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/damgan-cuma-camii

50 http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/tarikhane-camii

Camide geometrik süslemelerin görüldüğü bir başka yer, batı harim ve batı eyvanda bulunan İlhanlı Dönemi'ne ait olan süslemelerdir. Tuğlaların arasında bulunan ve kalıp tekniği ile yapılan süslemeler (tuğla ve derz tekniği), Büyük Selçuklular Dönemi ile başlayıp İlhanlılar Dönemi'ne kadar devam etmiştir. Bu süslemelerin benzeri Erdistan Mescid-i Cuması (554/1159), Kazvin Mescid-i Cuması'nın Humartaşi Kubbesi (509/1116), Kazvin Haydariye Medresesi (XII. yüzyılın ikinci yarısı)[51], Sultaniye Olcayto Türbesi (702-712/1302-1312), Veramin Mescid-i Cuması (722/1322)[52] ve diğer birçok Selçuklu ve İlhanlı yapısında bulunmaktadır.

Camide yer alan mihraplarda, alçıdan yapılan bitkisel süslemelerin baskın olmasıyla birlikte geometrik süslemelere de yer verilmiştir. Mihraplardaki geometrik süslemeler iki gruba ayrılmaktadır: Birinci grup düğümlerden oluşur. Buradaki yaygın olan düğümler *Şeş u Penç* (6 ve 5), Şeş u Şemse (6 ve yıldız), Şeş u Se-Peri (6 ve 3kollu) ve bunlara benzer düğümlerden ibarettir. Bu düğümlerin oluşmasında önemli etkenler altı sayısı ve üçgen şeklidir.[53] Örneğin L6 mihrabının alt kısmında *şeş u penç* düğümü karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda M12 mihrabının alt kısmında sütüncelerin gövdesi üzerinde şeş u şemse düğümlerinden oluşan kompozisyon yer almaktadır. Burada, ortadaki altı kollu yıldız yerine altı yapraklı rozet çiçeği yerleştirilmiştir. Günümüzde müzede yer alan diğer Selçuklu mihrabında, sütuncelerin üzerinde şeş u se-peri düğümler görülmektedir. Bu süslemelerin benzeri Erdistan Camii Mihrabı, Erdistan İmam Hasan Cami Mihrabı ve Kazvin Haydariye Medresesi Mihrabı (şeş u penç), Hemedan Aleviyan Kümbeti Mihrabı (şeş u penç, şeş u se-peri), Bestam Camii Mihrabı (şeş u şemse)[54] ve diğer birçok Selçuklu ve İlhanlı yapısında karşımıza çıkmaktadır.

İkinci grup ise zincir, örgü veya basit geometrik şekillerin tekrarından oluşan ince süsleme şeritlerinden ibarettir. Bu ince süsleme şeritleri genelde mihrabı çerçeveleyen kitabe veya süsleme bordürünün dış ve iç tarafında yer almaktadır. L6 mihrabında, kitabe bordürünün iç tarafında eşkenar, kamalı haç ve laleye benzer kıvrımlı hatlardan oluşan ince bir şerit bulunmaktadır. M12 mihrabında ise yine mihrabı kuşatan kitabe bordürünün iç tarafında kamalı haç ve rozetlerden oluşan ince şerit yer almaktadır. Aynı mihrabı kuşatan ilk bordür ise içlerinde rumi yaprakları bulunan biri düz biri ters eşkenar üçgenlerin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuştur. Kamalı haç deseni, İran'ın Sasani Dönemi'ndeki alçı süslemeler ile Nîşâbur'daki kazı çalışmalarında çıkarılan ve İran'ın ilk İslâmi dönemlerine ait olan süslemelerde, Karahanlı, Anadolu Selçuklu ve İran'ın İlhanlı Dönemi alçı süslemelerinde görülmektedir. Sasani Dönemi'ne ait Tisfun Sarayı (III.-VI. yüzyıl), Vabkent Minaresi (592-595/1196-99), Diyarbakır Ulu Camii (484/1091) ve Bestam Camii Mihrabı (707/1307) gamalı haç ve rozetlerin oluşturduğu değişik kompozisyonların yer aldığı yapılardır.[55] Yan yana dizilmiş biri düz biri ters eşkenar

51 Resimler için bakınız: Heiranpour, 2019, 72-138-639.

52 Resimler için bakınız: Shekofteh ve Salehi Kakhki, 1393 hş, 68.

53 Taghavinejad, 1398 hş, 27.

54 Resimler için bakınız: Taghavinejad, 1398 hş, 28-32.

55 Sokhanpardaz, 2020, 298-300.

üçgenlerden oluşan kompozisyon ise Nuşabad Camii Minaresi (XI.- XI. yüzyıl), İsfahan Çihil Duhteran Minaresi (506/1112)[56] ve Bestam Bayezid Hanikahı'nın mihrabında (703/1303)[57] görülmektedir.

Yanı sıra camideki alçı süslemelerde küçük boyutta yapılmış geometrik düğümler ve sade geometrik şekiller ajde-kari tekniği ile uygulanmıştır. Bu teknikle yapılan geometrik süslemeler, bitkisel motiflerin içinde veya ince şeritlerde ya da bunlara benzer yerlerde görülmektedir. Ajde-kari tekniği Selçuklular ve özellikle İlhanlılar Dönemi'nde yaygınlaşmış olup ve genelde alçı mihraplarda karşımıza çıkmaktadır. Hemedan Aleviyan Kümbeti (XII. yüzyıl), Kazvin Haydariye Medresesi (XII. yüzyıl)[58], Zevvare Paminar Camii (462/1069)[59], Merend Camii (731/1331)[60], Oştorcan Camii (716/1316)[61] ve diğer birçok yapıda ajde-kari tekniği ile yapılmış geometrik desenler bulunmaktadır.

Camideki bitkisel süslemeler, en fazla alçı mihraplar ve kitabelerde karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel motifler rumi ve palmet, hatayi, rozet, yapraklar ve çiçeklerden oluşmaktadır. Rumi ve palmetler İslami mimarisindeki süslemenin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Rumi ve palmet motifi özellikle alçı süslemeli Selçuklu ve İlhanlı mihraplarında değişik kompozisyonları oluşturarak karşımıza çıkmaktadır. Save Camii'nde L6 mihrabının alınlığı, M12 mihrabının alt kısmı, müzedeki mihrabının kavsara ve kavsara altındaki tüm bölümlerde, Kaçarlar dönemi mihrabının kavsarası, İlhanlı mihrabının kavsarası ve mihrabı kuşatan kitabe bördürünün zemininde farklı biçim ve kompozisyonlar oluşturan rumi ve palmet motifleri yer almaktadır.

Camide bulunan bir başka bitkisel motif, rozet veya altı dilimli çiçeklerden ibarettir. Rozet motifi İran sanatında, İslamiyet'ten önce Sasaniler Dönemi'nde özellikle alçı süslemelerde karşımıza çıkmaktadır. Rozet motifi M12 mihrabında süsleme bordürü ve sütunceler üzerinde, müzedeki mihrabın sütunceleri üzerinde ve batı eyvandaki İlhanlı Dönemi'ne ait alçı süslemelerde yer almaktadır.

Camideki diğer bitkisel süslemeleri oluşturan motifler yapraklar, stilize bitkisel motifler, şakayık, hatayi ve gül çiçeklerinden ibarettir. Yaprak motifleri, mihrap nişlerinin kemer köşelikleri ile kitabelerin zeminini oluşturan bitkisel motifler ve camide asıl ibadet mekânında yer alan tohme-gozarı tekniği kullanılarak yapılmış renkli süslemelerde karşımıza çıkmaktadır. Şakayık çiçeği Selçuklu dönemine ait alçı süslemeli panoda yer almaktadır. Gonca, gül, hatayi ve benzer motifler asıl ibadet mekânındaki süslemelerde karşımıza çıkmaktadır. Caminin ana mihrabını kuşatan kemerin karnında, geometrik süslemelerin içinde yer alan beş dilimli çiçekler ve yapraklar ile aynı kemerin alınlık kısmında yer alan hatayi çiçekler, natüralist bir üslup ile yapılmıştır. Safevi Dönemi'nde

56 Resimler için bakınız: Heiranpour, 2019, 311-368.

57 Haji Ghassemi, 1389 hş, 197.

58 Resimler için bakınız: Heiranpour, 2019, 479-637.

59 Özkurt, 2005, 272-273.

60 Haji Ghassemi, 1383 hş, 8, 100.

61 Haji Ghassemi, 1383 hş, 7, 49.

İran sanatı batı sanatından etkilenmeye başlamıştır ve süslemelerde stilize üslup yerini natüralist motiflere bırakmıştır. Asıl ibadet mekânının bitkisel motiflerinin benzerlerini, İsfahan Ali-Kapı Sarayı (1006/1597)[62], İsfahan Çehel Sütun Sarayı (1057/1647)[63], İsfahan Heşt Beheşt Sarayı (1080/1669)[64] gibi başka birçok yapıda görmekteyiz.

Camide bulunan kitabelerde kûfi, sülüs, nesih ve nestalik hat çeşitleri kullanılmıştır. Ayrıca bulunan kitabeler ise alçı, tuğla ve çini teknikleri ile yapılmıştır. İran'da İslam dinine ait ilk kitabeler kûfi hat ile yazılıdır. Kûfi hattın gelişimi H. V. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiş ve kûfi hat Selçuklu Dönemi'nde süsleme unsuru olarak fazlaca kullanılmıştır. Aynı zamanda tuğla, kûfi hattın formuyla uyumlu bir malzeme olduğundan Selçuklu Dönemi'ne ait bu türden çok sayıda tuğla kitabe günümüze ulaşabilmiştir. Yanı sıra kûfi hat sadece tuğla kitabelerde görülmez ve alçı kitabelerde de karşımıza çıkar. Camide, kûfi hat çeşitlerinden sade, müşeccer (dallı budaklı), yapraklı, örgülü ve makili kûfi yazı çeşitlerinin yer aldığı bilinmektedir.

Kûfi hattın mimari süslemelerde kullanılan en yaygın türü makili hattır. Bu türün yazımı tuğla ile çalışmaya elverişli olduğundan makili hattı daha çok tuğla süslemelerde görürüz. Yapıda, minare üzerinde makili hat ile Allah ve Muhammed kelimeleri yazılıdır. Makili hattın alçı süslemelerde kullanılması İlhanlı Dönemi'nde karşımıza çıkmaktadır. Camide, İlhanlı mihrabını kuşatan dıştaki ilk ince bordürde yeşil zemin üzerine makili hat ile yazılmış bir kitabe bulunmaktadır. Bu kitabenin genel şekli ve kompozisyonu, batı eyvanın kemer karnında bulunan ve boya tekniği ile yapılmış olan kitabeye benzemektedir. Pir-i Bekran Türbesi (712/1312), Eberkuh Camii (73/1337), Farfan Camii (XIV. yüzyıl) ve Heftşuye Camii (XIII.-XIV. yüzyıl) mihraplarındaki makili hat kitabeleri alçı tekniği ile yazılmıştır.[65]

Safeviler Dönemi'nde makili hat genellikle Allah, Muhammed ve Ali gibi mütebberrik isimleri yazmak için kullanılıyordu. Save Camii'ndeki makili hat kubbe eteğinde, mihrabın içinde, mihrabı kuşatan niş kemerinin karnında ve batı eyvanda Allah, Muhammed, Ali ve La ilahe illallah Muhammeden resulullah ve benzeri ibareler yazılması için kullanılmıştır. Makili yazılar ayrıca Kaçarlar Dönemi mihrabının üst kısmında da karşımıza çıkmaktadır. Alçı zemin üzerine, siyah renkle ve ince şerit halinde makili hat kullanılarak yazılan kitabenin kalıntısı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Ayrıca mihrap kavsarasının içinde Ali ismi, sekiz defa ve makili kûfi hat kullanılarak yazılmış şekilde yer almaktadır.

Kûfi hattın yanı sıra sülüs hattı kitabelerde kullanılan en yaygın hat türüdür. Sülüs hat, alçı kitabelerde karşımıza çıkmaktadır. Bu kitabelerde bitkisel motifler genelde zeminde ve harflerin sonunda yer almaktadır. Erken dönem kitabe örneklerinde yazıların ve bitkisel motiflerin bir araya getirilmesinin yanı sıra yazı daha çok vurgulanmıştır;

62 https://sakhtemanonline.com/blog/alighapoo-architecture-survey/

63 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Painting_in_Chehel_Sotoun.jpg

64 https://www.karnaval.ir/things-to-do/hasht-behesht-isfahan#lg=1&slide=20

65 Shekofte, 1394 hş, 107-108.

bitkisel motifler harflerin sonunda ve birleştirici olarak değerlendirilmiştir. Sonraki dönemlerde bitkisel süsleme fazlaca ön plana çıkar. Öyle ki bazı örneklerde, fazla süsleme sebebiyle kitabedeki yazı okunamamaktadır.

Camideki kûfi kitabelerin önemli bir kısmı, minare üzerinde yer almakta olup sade kûfi ve makili hat ile yazılmış olan kitabelerdir. L6 ve M12 mihraplarında yer alan kûfi ve sülüs kitabelerin zeminleri üzerindeki süslemeler, sade ve seyrek olduğundan kitabe kolaylıkla okunmaktadır. L6 mihrabında kûfiye yakın sülüs hattı kullanılmıştır. M12 mihrabında kûfi harflerin biçimi X. ve XI. yüzyıldaki kûfi yazılara benzemektedir. Kitabelerin bu özellikleri mihrapların erken dönem Selçuklu eserlerinden (XI. yüzyıl) olduğuna işaret etmektedir. Müzede yer alan mihrabı çerçeveleyen kitabe bordürü, sade kûfi hat ile yazılmıştır. Burada zeminin yoğun bitkisel süslemelerine karşın yazı kabarık biçimde yapılmıştır ve zeminden ayrı durmaktadır. İlhanlı mihrabına baktığımızda mihrabı kuşatan kûfi kitabede yazı ve süslemeye aynı derecede önem verildiğini görürüz. Burada diğer mihraplardaki gibi sade kûfi değil müşeccer, yapraklı ve örgülü kûfi hat kullanılmış olup zemindeki yoğun bitkisel süslemelere rağmen kûfi yazılar düz olduğundan kitabenin okunması zor değildir. Aynı mihrapta yer alan sülüs kitabe, talik hattına yakın sülüs ile yazılmıştır.

Safeviler Dönemi'nde, dini yapılarda Kur'an ayetlerini ve hadisleri içeren kitabelerde kullanılan en yaygın hat sülüs hattıdır.[66] Caminin asıl mihrabını kuşatan dıştaki bordürde, bitkisel süslemeli zemin üzerine iki farklı kitabenin yazılması dikkat çekmektedir. Burada sülüs kitabenin üst kısmında kahverengiyle kûfi kitabe yazılmıştır. Tek bordür içinde farklı hatlar kullanılarak yazılan iki kitabe nadir görülen örneklerdendir. Buradaki sülüs yazının harfleri önceki mihraplara göre daha ince ve zariftir. Kûfi kitabe, küçük ebatta ve ince biçimde, kahverengi ile sülüs kitabenin çekik elif ve lamlarının arasında yazılır. Kitabe zemini lacivert renkte olup üzerinde kıvrımlı dallar, küçük çiçek ve yapraklar yer almaktadır. Mihrabı kuşatan sülüs kitabenin benzeri asıl ibadet mekânının duvarlarını kuşatmaktadır. Safevi Dönemi kitabeleri çoğunlukla heft renk tekniği ile yapılmış çiniler üzerine yazılmıştır ve alçı kitabelerin sayısı çok nadirdir. Safevi Dönemi'ne ait olan ve alçı tekniği ile yapılmış olan bir başka sülüs kitabe de İsfahan Mescid-i Cuma'sının kuzey eyvanını dolaşan (1097/1686) tarihli kitabedir.

Sonuç

Save Cuma Camii doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen biçiminde olup orta avlulu ve çift eyvanlı bir yapıdır. Silindirik gövdeli minare, yapının en erken tarihli kitabesini taşımaktadır. Yapının inşası, İslamiyet'in ilk çağları ile Büyük Selçuklu, İlhanlı ve Safevi dönemlerini içine alan dört farklı dönem boyunca devam etmiştir. Caminin ilk inşa dönemi, erken İslami çağlarda yapılan camiler gibi çok ayaklı Arap tipi plan şemasına göre yapılmıştır. Büyük Selçuklu Dönemi'nde yapının güney tarafına ilave edilen kubbeli mekân, cami mimarisinin artık geleneksel plan şemasına tabi olmadığının göstergesidir. Buradaki kubbeli mekân dikdörtgen biçiminde olup oval bir kubbe ile örtülmüştür. Ayrıca

66 Hoseyni ve Tavusi, 1385 hş, 60.

Karahanlılar Dönemi ile başlayıp Selçuklu cami mimarisinin önemli bir öğesi haline gelmiş tuğla süslemeli bir minare de camiye ilave edilmiştir. İlhanlı Dönemi'nde yapılan batı eyvan, İran'da görülen nadir örneklerden biridir. Caminin son inşaatı ise Safeviler zamanında yapılmıştır ve kubbeli mekân kareye dönüştürülerek yapıya çift cidarlı kubbe uygulanmıştır.

Yapıda dikkati çeken bir diğer önemli husus, camide yer alan ve farklı dönemlere ait olan yedi adet mihraptır. Bu mihraplar, erken dönem Selçuklu zamanından Kaçarlar Dönemi'ne kadar (XI.-XX. yüzyıl) uzanan dokuz yüzyıllık süre içinde inşa edilmiştir. Bu mihrapları inceleyerek rumi, palmet, hatayi ve birçok başka bitkisel ve geometrik süsleme öğelerinin bu süreç içerisindeki değişimini görmek mümkündür. Yanı sıra mihrap kavsarası, mihrabı kuşatan bordürlerin sayısı, kitabelerde kullanılan yazı türü ve yazılarda kullanılan gelişim seyri tek bir yapıda izlenebilir.

Sonuç olarak Save Cuma Camii, sadece İran İslami mimarisinin önemli bir parçası olmakla kalmayıp aynı zamanda bu coğrafyada yer alan diğer İslami ülkeler için de önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bununla birlikte Büyük Selçuklu mimarisinin yapıya olan hatrı sayılır derecedeki katkısı sebebiyle yapının incelenmesi, bu alanda çalışan araştırmacılar için bir başka önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Azad, M. (1393 hş/2014), A Survey on the Three Important Seljuk Minarets, Chehel Dokhtaran, Tarikhaneh and Saveh Jami Mosque, *Journal of Iranian Architecture Studies*, (5), 39-56.

Bülbül, S. (2019), İran İlhanlı Alçı Mihrapları. *Van İlahiyat Dergisi*, (7/10), 42-63.

Cezar, M. (1977), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Deh-huda, A. E. (1346 h.ş), *Lugatnâme*, (C.2), Tahran: Müessese-i İntişarat ve Çap-i Danişgâh-i Tahran.

Fazli, Gh. (1375 hş/1996), *Save Cuma Camii Raporu*, Tahran: Sazman-i Miras-i Farhangi-yi Keşver.

Haji Ghassemi, K. (1383 hş/2004). *Gencname: Mesacid-i Cami*, (C.7), Tahran: Rozaneh

Haji Ghassemi, K. (1389 hş/2010). *Gencname: İmamzadeha ve mekabir*, (C.11), Tahran: Merkez-i Çap ve İntişarat-i Danişgah-i Şehid Beheşti.

Heiranpour, S. (2019), *İran'ın Batısındaki Büyük Selçuklu Dönemi Eserleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Hoseyni, S. ve Tavusi, M. (1385 hş/2006), Tehevvul-i Huner-i Asr-i Safevi ba Teveccuh be Ketibeha-yi Safevi-ı Macmue'e-ye Haram-i Mutahhar-i İmam Rıza, *Kitab-i Mah-i Huner,*(91-92), 58-64.

İbrahimzade, F. ve Mobini, M. (۱۳۹۱ hş/2012), Minar-i Acori-ı Mescit Cami-i Save, *Kitab-i Mah-i Huner*, (167), 54-60.

Jabal Ameli, A. (1392 hş/2013), Tarih-i Tehevvulat-i Mescit Cami-i İsfahan, *Eser,* (34/61), 29-66.

Khoddari Nayini, S. ve Paknejad, M. (1386 hş/2007), Berresi-ı Tezyinat-i Mehrab-hayi Mescid-i Cami-i Save, *Mutali'at-i Huner-i İslami*, (7), 111-132.

Mehdi-Nejad Moghaddam, L. ve Gudarzi, M. (1393 hş/۲۰۱۴), Mihrab ve Noguş-i Be-kar-rafte der An (Doreye Saljughi Va İlkhani), *Honarhaye tajassomiye Naghshmaye*, (19), 7-18.

Moazzen, S. (1396 hş/2017), Study of Historical and Constructional Evolution of Save Jame Mosque, , *Maremmat & Me'mari-e Iran,*(13), 35-48.

Montasheri, M. ve Shahbazi Shiran, H. (1395 hş/2016), Motala'yi Revend-i Tevse'e-yi Tazyinat-i Acürkari der Mesacid-i İran, *Condi Şapur*, (6), 80-112.

Naima, Gh. (1394 hş/2015), *Seyir-i Tahavvul-i Mimari-yi İran*. Tahran: İntesharat-i Soruş-i Daniş.

Özkurt, K. (۲۰۰۵). *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Salehi Kakhki, A., Emami, S. ve Aslani, H. (1389 hş/2010), Technology of "Tokhmeh Gozari", A Kind of Gypsum Mosaic Works in The Safavid Architectural Decoration, *Pajuheshhaye Tarikhi,* (46/2), 63-80.

Shekofte, A. Ve Salehi Kakhki, A. (1393 hş/2014), Techniques and Changes of Stucco Decorations in Iranian Architecture from7th to 9th Century Hijry Qamari, *Negareh,* (30), 62-81.

Shekofte, A. (1394 hş/2015), Seljuk Brickwork Decorations and Their Sustainability in Khwarezmid and Ilkhanid Decorations, *Journal of Research in İslamic Architecture*, (3/1), 84-104.

Smith, M. B. (1939), Material for a Corpus of Early Iranian Islamic Architecture: III. Two Dated Seljuk Monuments at Sīn (Isfahan) , *Ars İslamica*, (6/1), 1-10.

Sokhanpardaz, K. (2020), Save Cuma Camii Büyük Selçuklu Mihrabı, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD),* (7/12), 283-301.

Taberi, M. (1368 hş/1989), *Tarih-i Taberi,*(C.1), Tahran: Seda ve Sima-yi Cumhuri-yi İslmai-yi İran.

Taghavinejad, B. (1397 hş/2018), Introducing and Reviewing the Decorative Features of the Mihrab of the Great Mosque of Saveh in Arak Chaharfasl Museum, *Negarineye Honare Eslami, 5* (16), 4-14.

Taghavinejad, B. (1398 hş/2019), The Comparative Study of Geometric Ornaments of Plaster Mihrabs Created During Seljuk Period Vrsus The Ones Created During Ilkhanid Period in Iran, *Maremat & Me'mari-e Iran*, (20), 21-40.

Çevrimiçi Kaynaklar

https://www.parsine.com/fa/news/۶۹۳۹۴۹/ 07.05.2021

https://www.bargozideha.com/share/ 07.05.2121

https://www.iranhotelonline.com/blog/post-2335/ 07.05.2021

https://www.eskannews.com/gallery/20209/1/ 07.05.2021

https://www.parsine.com/fa/news/693949/ 07.05.2021

https://www.eskannews.com/gallery/20209/1/ 07.05.2021

https://www.parsine.com/fa/news/693949/ 07.05.2021

https://sakhtemanonline.com/blog/alighapoo-architecture-survey/ 19.10.2021

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Painting_in_Chehel_Sotoun.jpg 19.10.2021

https://www.karnaval.ir/things-to-do/hasht-behesht-isfahan#lg=1&slide=20 19.10.2021

https://irannationalmuseum.ir/fa/19.10.2021 /بیست-و-پنجمین-روز-ماه-رمضان-و-معرفی-محرا

http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/damgan-cuma-camii 20.10.2021

http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/tarikhane-camii 20.10.2021

https://www.erfan.ir/mafatih510/-دعای-رسول-خدا،-حضرت-محمد(ص)-برای-امان-از-جن-و-انس-کلیات-مفاتیح-الجنان-با-ترجمه-استاد-حسین-انصاریان 12.05.2021

https://www.isna.ir/photo/95092112458/ 23.10.2021

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.953180
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 59-89. Araştırma | *Research*

READING ON DOMESTIC LIFE BEFORE AND AFTER THE PERIOD OF TURKISH-GREEK POPULATION EXCHANGE FROM HISTORICAL HOUSES: NIGDE ORAL MANSION SAMPLE*

TARİHİ EVLERDEN TÜRK-YUNAN MÜBADELE DÖNEMİ ÖNCESİ VE SONRASI EV YAŞAMININ OKUNMASI: NİGDE ORAL KONAĞI ÖRNEĞİ*

İlknur ACAR ATA**
Mehmet Emin BAŞAR***

ABSTRACT

After the compulsory exchange of populations between Greece and Turkey in 1923, immigrants started a new life in another country. During this process, the need for shelter was tried to be solved by placing Turkish Muslim immigrants into the exchanged Greek non-Muslims' houses. In this study, data related to the changing domestic life and space with the user before and after the exchange in a mansion in Turkey were obtained with documentation in accordance with the architectural preservation discipline. The social, cultural, economic, religious differences of the leaving Greek family and the Turkish family that moved into it, were reflected in the transforming spaces of the mansion. Oral and written historical research on the building has been supported by documenting building following the architectural conservation discipline. Data about the life of the Greeks, the first owners of the mansion, which is located in the Cappadocia region in Nigde, can be read from the functions of the places, the workmanship of the building, the quality of the materials used, the stone and woodwork decoration features. The spaces used in the mansion have changed and transformed over time in accordance with the users' religious belief, culture and economic situation of the after exchanged period. Reading and interpreting the story of a historical building containing information about the period in this way has also revealed the adaptation of human beings to sustainable life and space. Thanks to this adaptation, these historical houses with a history of more than hundred years have been preserved.

Keywords: *Anatolia, migration, population exchange, spatial reading, domestic life*

* This study was derivatived from the mater thesis titled "*Population exchange's architectural witnesses: The sample of Nigde Yesilburc (Tenei) Village Fatma-Ibrahim Oral Mansion*" which was completed under the supervision of Assoc.Prof.Dr. Mehmet Emin Başar in 2017 at Selçuk Üniv., Institute of Science, Dept. of Architecture. It was supported by Selçuk Univ. ÖYP Program. Project №: 2016-ÖYP-039

* Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enst., Mimarlık ABD'nda 2017'de Doç. Dr. Mehmet Emin Başar danışmanlığında tamamlanan "*Mübadelenin Mimari Tanıkları: Niğde Yeşilburç (Tenei) Köyü Fatma-İbrahim Oral Konağı Örneği*" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışma, Selçuk Üniv., Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: 2016-ÖYP-039

** Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Mimarlik Fakültesi, Mimarlik Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6080-1307 ♦ E-mail: ilknuracar1@gmail.com

*** Prof. Dr., Konya Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9778-4563 ♦ E-mail: mebasar@ktun.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 16.06.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 20.04.2022*

ÖZ

Türkiye ile Yunanistan arasında 1923'te Lozan Antlaşması sonucunda gerçekleşen zorunlu nüfus mübadelesinin ardından göçmenler iskanlarından sonra yeni bir hayata başlamışlardır. İki ülke arasında gerçekleşen karşılıklı nüfus mübadelesi, göç süreci ve sonrasında birçok sorunla baş etmeyi gerektirirken en önemlisi barınma problemi olmuş ve bu doğrultuda çözümler üretilmiştir. Bu çözüm yollarından birisi de Türkiye'ye gelen Türk Müslüman göçmenlerin mübadele edilen Rum ve Ermeni gayrimüslimlerden sonra boş kalan evlere yerleştirilmesi şeklinde olmuştur. Türkiye'de birçok kentte bu amaçla ve iskan politikası ile kullanılmış tarihi evlerden ayakta kalanlar nüfus mübadelesi öncesi ve sonrasında yaşama dair verileri ortaya koyan mimari tanıklardır. Farklı bir inanca, kültüre, ekonomik duruma sahip iki farklı grubun karşılıklı zorunlu göçü sonrası hizmet veren tarihi evler zamana tanıklığın çok ötesinde varlıklarıyla sürecin bütün sonuçlarını ortaya koymakta ve her bir birey gibi kendisine özel mekansal okumaya ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışma kapsamında mübadele geçmişine sahip Niğde İlinde bulunan, günümüze dek gelebilmiş tarihi bir ev (Oral Konağı) örneklem olarak seçilmiştir. Mübadele öncesi ve sonrası kullanıcı ile birlikte değişen ve dönüşen ev içi yaşam ve mekana ilişkin veriler mimari koruma disiplinine uygun belgelenmiştir. Yapının günümüz durumunun belgelenmesi (rölövesinin alınması) ile mevcut durumdan geçmişin izlerinin okunması süreci, sözlü ve yazılı tarih araştırmalar ile desteklenmesi araştırma metodolojisi içerinde gerçekleşmiştir. Yapının özgün haline yönelik verilerin restitüsyon projesi öncesi toplanması; tarihi evin yerleşimi içerisindeki ortak geçmişe sahip diğer tarihi yapılardan, yapının izlerinden, geçmiş arşiv ve fotoğraflardan mübadele öncesi döneme ait tespitler mimari çizim çıktılarıyla sağlamıştır. Konaktan ayrılan Rum ailenin ve konağa taşınan Türk ailenin sosyal, kültürel, ekonomik, dini farklılıklarından kaynaklanan gündelik yaşamı ve ihtiyaçları konağın değişen ve dönüşen mekanlarına yansımıştır. Örneklem seçilen Oral Konağı ve bulunduğu yerleşimdeki (Yeşilburç Köyü) mübadele öncesi yapılan tarihi yapıların özgün tasarımı eğimli araziye yerleşim ve Kapadokya bölgesine özgü yapım tekniği ve malzeme kullanımında (yığma taş, bodrum mahzen kayadan oyma) mekan örgütlenmesinde (zemin kat: servis mekanları, birinci kat yaşam alanları) ortak özelliklere sahip olsa da içinde yaşamış ailenin hakkında ekonomik, kültürel, sosyal yaşamlarıyla birlikte gündelik alışkanlıklarına dair bilgeler içeren özel bir tasarıma sahiptir. Oral Konağı'nın mimari donatı elemanlarıyla (ahşap kapı pencere, dolap, tavan, kepenk, merdiven işçilik ve süsleme özellikleri), tonoz örtülü odaları, avlu taş döşeme, kayadan oyma mahzen mekanlarıyla ve özel kullanılan ahşap ambar, şırahane taş mekanizmasının mübadele öncesi kullanım değerleriyle çalışmada incelenmiş; mübadele sonrası gelen ailenin mekan ve kullanım değerlerinin sürdürülebilirliğini sağladığı görülmüştür. Dönemin süreci hakkında bilgiler içeren tarihi bir yapının hikayesini bu şekilde okumak ve yorumlamak, insanoğlunun sürdürülebilir yaşam ve mekan konusundaki adaptasyonunu da ortaya koymaktadır. Bu adaptasyon sayesinde yüz yılı geçkin bir tarihe sahip Oral Konağı kullanılarak korunmuş günümüze kadar gelebilmiştir. Öğretilerek planlanarak değil kullanıcı ihtiyacı, özel koşulları, deneyimiyle ve birikimiyle olan bu koruma sürecinden günümüz koruma pratiği içerisinde çıkarılması ve bilimsel çerçeve içerisinde değerlendirilmesi gereken işlenecek çok fazla bilginin varlığını bu çalışma da ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Anadolu, göç, nüfus mübadelesi, mekansal okuma, ev yaşamı,*

Introduction

The population exchange between Greece and Turkey has occurred at the end of the First World War. As stated in the first article of the Treaty of Lausanne, the exchange included Turkish nationals with Greek Orthodox beliefs living in Turkish territory and Greek nationals with Muslim beliefs living in Greek territory. The figures on the total number of emigrants brought and placed in Turkey vary. According to Turkey's State Institute of Statistics' annual records of 1929-1930, this number was 456.720. At that time, considering the state of people due to the migration and post-war conditions, the need for shelter was tried to be solved by placing Turkish Muslim immigrants into the exchanged Greek non-Muslims' houses.

The process of using religious, civil, and public architectural structures, which was left by immigrant Greeks, by Turks coming from Greece by population exchange has begun. Most of the Turks, who were forced to migrate and came from Greece, transformed these Greek structures in line with their social, economic, religious, and cultural accumulation. It is possible to trace social life throughout space. Everyday life and cultural processes generally work according to the categories of space; power/hegemony relations and everyday life practices exist on the space[1] . In micro-space analysis, it should be taken into consideration that space is more than a physical/geographical phenomenon, it is a value that is intertwined with social processes, that the social is erased, formed, decomposed, and integrated [2] .

In this study, besides oral and written researches related to the population exchange period, a periodical reading is aimed through the testimony of the structures remaining after the process. As a sample, a mansion used by the Greeks before the population exchange in Turkey, Nigde Province is chosen. Architectural documentation and determination studies were interpreted together with oral and written research, and readings were made for the domestic life and spatial transformations of that period.

History of Nigde and Population Exchange

Nigde is a settlement belonging to the historical Cappadocia region with a history of nine thousand years [3]. Located in the Central Anatolia Region of Turkey, Nigde is surrounded by Kayseri in the east, Konya in the west, Nevşehir in the north, Mersin and Adana in the South (Figure 1). Historical cities such as Andabalis, Tyana, Cyzistra, Caena and Podandus have been found on the road from Kayseri, which has been used as a route of trade and invasions since ancient times, towards the Southern Taurus Mountains and the Cilician Plain. The city of Tyana, called "Tuvana" by the Arabs, came under the rule of the Arabs in 705; The city, which was renewed by the Abbasid Caliph Al-Mamun, was abandoned on its own after the death of the caliph [4]. The development of Nigde,

1 For detailed information, see Aslanoğlu, 1998.

2 Urry, 1999, 10-32.

3 Gedik, 1997, 37-38.

4 Gabriel, 1962, 17.

which was under the domination of states such as Hittite, Phrygian, Persian, Roman and Byzantine, started with the settlement of the people in Nigde Castle after the destruction of Tyana, and Nigde came under Turkish rule with the Battle of Manzikert [5]. It has been an important center in terms of administrative, military, cultural and geopolitical aspects during the Anatolian Seljuks and Karamanoğulları periods [6]. During the Ottoman period, reconstruction activities continued in Nigde and there are many historical buildings that have survived to the present day.

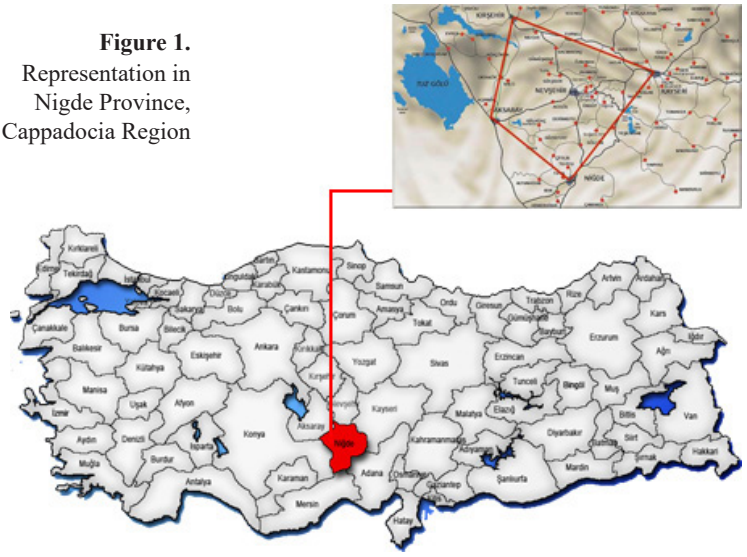


Figure 1.
Representation in Nigde Province, Cappadocia Region

After the Balkan Wars and the First World War, the Turks started to migrate from the Balkans to Anatolia under the pressure. States engaged in nationalization activities have implemented either forced or treaty migration in order to homogenize the population within their borders [7]. Exchange is an inevitable step in terms of the conditions of the time: "It is possible to say that the wars and conflicts during the shrinking of the Ottoman Empire increased the Muslim-Christian tension, damaged mutual trust and eliminated the desire to live together."[8] On January 30, 1923, "Convention and Protocol Concerning the Exchange of Greek and Turkish Peoples" was accepted within the Treaty of Lausanne[9]. By determining the articles of the contract, it was decided that the exchange would be "compulsory" at Turkey's request. According to this contract, the compulsory exchange of Turkish nationals of Greek Orthodox religion settled in Turkish territory and Greek

5 Gabriel, 1962, 75; Akşit, 2005, 26; Topal, 2017, 692.

6 Niğde kılavuzu Etem, 1936, 8; Niğde tarihi Gabriel, 1962, 85.

7 Arşiv Belgelerine Göre Balkanlar'da ve Anadolu'da Yunan Mezalimi I-II, 1995.

8 İçduygu, Erder, & Gençkaya, 2014, 100.

9 Lozan Barış Konferansı II, 1973, 95; Soysal, 1983, 183.

nationals of Muslim religion settled in Greek territory, starting from 1 May 1923, would be undertaken[10]. A result of the treaty, excluding the Turks of Western Thrace and the Greeks of Istanbul, 463,000 Turks and 1,200,000 Greeks were subjected to exchange[11]. As a result, more than 400 thousand Muslims were sent to Turkey, while at least 1.2 million Orthodox Greeks left Anatolia[12]. The great forced migration process that took place on this scale brought along many difficulties with the elderly, children and patients. The definitive and permanent steps taken by the Republican government to solve the settlement problem of the immigrant population started with the establishment of the "Republic of Turkey Ministry of Exchange, Reconstruction and Settlement" in 1924. In this process, the resettlement of the exchanged people was undertaken by the ministry and a manager was appointed to each province[13]. It is seen that the Red Crescent Society, along with the state, was active in the places where the official exchange authorities could not reach, during the transportation and resettlement of the refugees and immigrants[14].

These are the settlements where the Greek minority has been present for many years[15]. After the immigrants had been temporarily accommodated in their accommodation places, they were sent to be resettled, especially in the provinces that were suitable for the climate and living conditions of the places they came from[16].The biggest problem faced by the incoming refugees in a new life process is the problem experienced on the place to be settled[17]. In addition to the settlement of the exchanged people taking into account their agricultural and urban roles in the regions they come from, fast and cheap house production is tried to be resolved; to have *"Baraka"* and *"Huğ"* (reed) type residences suitable for the region in which they are established, portable and quickly built, within the framework of the concept of "economic house", to increase the housing offer by having cheap houses built in settled order; establishing and establishing new villages, "sample villages", different housing methods have been applied, such as distributing the abandoned housing stock (derelict property) as a result of the exchange, to the exchanged people who came to the country as a result of the exchange, within the framework of the agreements[18]. Considering that the majority came from rural areas and were engaged in agriculture, the exchanged people were classified in such a broad context that those who had strong connections with the cities and whose lifestyles were more urban rather than rural were also placed in rural areas [19].

10 Lozan Barış Konferansı II, 1973, 89-95; Soysal, 1983, 183.

11 For detailed information see Akgün, 1986; Meray, 1993.

12 Clark, 2008, xiv.

13 For detailed information, see Belli, 2004; Cengizkan, 2004.

14 Çapa, 1988, 243-244.

15 Emgili, 2014, 107.

16 Geray, 1970, 33-34.

17 Sofracı & Kayam, 2019, 193.

18 For detailed information about Exchange Housing and Settlements, see Cengizkan, 2004.

19 Nurol, 2019, 66.

When we look at the results of the resettlement activities, it is seen that the places where the exchange settlement is most intense in Turkey are generally the old Greek settlements. When we consider in terms of village resettlement, the exchanged people were mostly settled in empty villages abandoned by the Greeks before the exchange or with the exchange[20]. Some of the exchanged people were not settled in places where they could continue their profession. While many exchanged people dealing with agriculture were settled in cities, urban exchanges were settled in rural areas[21]. The economic, social and cultural conditions encountered in the newly settled areas have brought positive or negative effects in the process of adapting the refugees to their new homeland. "Displaced people everywhere experience displacement and loss of their homes. Their response to this experience… the constant redefinition and redefinition of social identity is an ongoing concern for its origins… This sense of loss and fragmentation is not easily erased, and interestingly, it is often passed on to posterity."[22] . The refugees, who lost their old social, cultural and natural environment due to the exchange, had to regain, establish and repair them in Turkey[23]. Settlement places have been very important in terms of keeping the traditions and customs, clothing, music, dance, culinary cultures, languages and dialects of the refugees, in short, their common memories, cultural heritage and identities alive in Turkey[24].

Just before the population exchange, the population of Nigde was around 45,000 and the population of Nigde province in 1922 was 198,251; 148,700 of them were Muslims and 49,551 were Orthodox[25].Before the population exchange, there are basically three ethnic groups living in Nigde district and sanjak. These were Turkish, Greek and Armenian[26]. The Greeks live together with the Turks and maintain close relations[27]. The economic structure of Nigde Sanjak is generally based on trade, agriculture, animal husbandry, weaving, tanning, mining and transportation. The fact that the sanjak land was not suitable for agriculture led the people living in the sanjak to trade in order to earn their livelihood [28]. According to the Nigde Şer'iyye Register, most of the people dealing with trade were non-Muslims. The effectiveness of the Muslim section in commercial activities was not as much as that of the Greeks. Especially the Greeks used their commercial preferences in favor of Istanbul[29].

20 Çolakoğlu, 2020, 496.

21 For detailed information on the Turkish-Greek Population Exchange and the survival of the exchanged identity and cultures today, see Goularas, 2012.

22 Hischon, 2003, 20.

23 Arı, 2008, 166.

24 Goularas, 2012, 134.

25 Hayri, 1994, 37; Özkan, 2007, 172.

26 Yassıbaş, 201, 25.

27 Ösen, 2005, 35.

28 Alparslan, 2001, 177.

29 Toyer, 2001, 197.

After the war, as a result of the exchange agreement signed on January 30, 1923, a total of 17,941 non-Muslim Greeks were sent from Nigde, 7,602 zukur (men) and 10,339 inas (women) and [30]. Nearly fifteen thousand Turks came to Nigde. [31]. With the immigrants coming to Nigde, the population of Nigde province increased by 30.7%[32].The distribution of the exchanged population within the provincial borders was envisaged as follows: Nigde city center and twenty-one villages connected to the center, Bor central district and one village connected to the center, Ulukışla center and three villages, and finally Çamardı central district[33]. Problems arose due to the use of the houses built by the first immigrants to settle in Nigde, by the locals who remained after the non-Muslims[34].

Psychological factors as well as occupational and lifestyle-based concerns played a role in the choice of settlement[35]. Seeds and agricultural tools were donated to the immigrants because Nigde is an agricultural city and to enable them to participate in production [36].

Materials and Methods

Oral Mansion is located in Yeşilburç (Tenei) Village in Nigde. In this Greek village there is a church dating back to 1807, with one bathhouse and two-story mansions, usually in a courtyard, reflecting the characteristics of the period. In 2019, the village was declared an urban site, with many mansions being registered. Among those mansions, Oral mansion was chosen as an example because it has common spaces and building elements with other mansions, has traces of pre-exchange, and has undergone a post-exchange transformation. Also, Oral mansion had been built close to the exchange date and a part of it has kept being modified until today and the part included in this investigation is a structure that can survive in its original form. In this study, the findings regarding the domestic life and space production of these two families are found in that stone mansion left behind by a Greek family and repopulated by a Turkish family. These determinations are made through the analysis, change in the social, economic, cultural, and religious characteristics of the users (Turkish-Greek families), and the effects of this situation on changing and transforming spaces.

In the study, the method followed in the field study was done by following the methodology of documenting historical structures; besides the documentation studies, other research and analyses were interpreted together with the data obtained (Figure 2).

30 BCA. 030.10.124.885.4. L.5; 8; 9.

31 Öztürk, 2005, 275.

32 Geray, 1970, 33-34.

33 Özkan, 2007, 172.

34 In the 9th issue of the Feryat newspaper published in Niğde, in an article titled "Complaints of Our Karyes", the reason why the unnecessarily busy households were not evacuated but the refugees stayed in church corners or on the streets was asked. For detailed information, see Sarı, 2011, 82-83.

35 Nurol, 2019, 67.

36 Efe & Kurtulgan, 2020, 311.

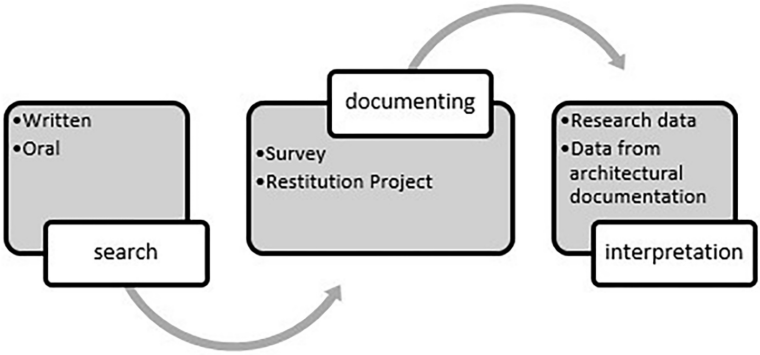


Figure 2. The method of the research

Oral and written archival research was carried out and restitution work was carried out on the whole structure. These two architectural documentation tools provide us with a wide range of social, economic, religious, and ethnic information along with the transition between the past and the present. In this direction, the plan, section, facade, and original reinforcement elements are documented in digital media in a scaled way. The interior and exterior spaces of the mansion were photographed. Oral history interviews were conducted and recorded with the third generation residents of the Turkish family who were placed in the mansion after the population exchange and those living in the village.

Although there is no historical document about this structure, a photograph taken in 1924 of the building was obtained from the Asia Minor Research Institute in Greece. A restitution study was carried out on the architectural traces and oral and written sources of the structure before the migration of the Greeks. The restitution study presented a lot of information about the domestic lives of the Greeks who lived here before the exchange.

Findings

The village, whose old name is Tenei and whose new name is Yeşilburç, has been able to keep, with some diminishments till today, the traces of the Greek people who lived here for years and who built the village, but who were sent off by the population exchange. Yeşilburç Church in the village and the bell tower belonging to the church are one of the most important works of the old inhabitants of the village. Yeşilburç village has a residential texture consisting of two-story stone mansions that are terraced towards the Valley and do not interrupt each other's sun and wind (Figure 3). Although every structure in the village has a common aspect in terms of courtyard, space, accessories (doors, windows, cabinets, ceilings, lighting, stairs), there are differences in the layout, quantity differences, accessories, and ornamentation features. The design of each structure is closely related to the land where it is located and has special designs that contain information about the family living in.



Figure 3. Yeşilburç Village aerial photo, 2008 (Zihni Güçer personal archive)

The mastery of the masonry and woodwork in the mansions shows the wealth of the first owners of the mansion, the Greeks. In all its values, the information obtained from the Şer'iyye records, the first generation exchangers, and architectural evidence confirm the fact that the Greeks living in the village were in fact Greeks living in Istanbul and engaged in trade.

Oral and written history research about Oral Mansion

There are no written documents for mansions and houses with examples of civil architecture in Turkey prior to the forced migration in 1923. This situation reveals the necessity of using oral sources in research, before architectural documentation. The Asia Minor Research Institute in Athens has Archives of oral tradition, archives of manuscripts, archives of photographs, archives of maps and drafts, special archives, and folkloric archives belonging to the population exchange period. In this sense, the Institute's activities aims to ensure the protection and documentation of the archives related to the forced migration and placement in Greece of the Greeks who lived in Anatolia in 1922 and to enable researchers to make use of these archives. Therefore, the information about Yeşilburç Village obtained from this Institute has been effective in providing pre-exchange data on Oral mansion, especially the photographic archives which may be useful for documentation in architectural terms. Pre-exchange period in Turkey

according to various fields and contexts, allow us to evaluate the Muslim and non-Muslim relationship before the population exchange [37].Migration and migrant issues in Turkey, published by Ahmet Cevat Eren in 1966; Cevat Geray's residence of migrants to and from Turkey (1923-1961) are important reference sources [38]. One of the first thesis studies on the exchange was Mihri Belli's master's thesis in 1940, which dealt mainly with the political and cultural traumas caused by the population exchange, and years later with the contributions of the Lausanne Exchange Foundation. Kemal Arı's[39] 1988 master's thesis "immigrants in Izmir after the 1923 Turkish-Greek Population Exchange Agreement" was completed by the same person in 1993 and "immigrants in Turkey after the 1923 Turkish-Greek Exchange Agreement" was the first study to focus on the population exchange at an academic level in Turkey[40] . In Turkey, the Lausanne Population Exchange Foundation has published the presentations made at the 'exchange interviews-Exchange Cities' event, which it has held since 2009, under the editorship of, as a compilation book of ' exchange cities: Turkey'[41]. 'Exchanged cities: space and human beings' [42] included studies on the geographical, architectural features of settlements, data obtained from oral accounts, exchange with cinema perspective, and psychological status of the exchanges in the process of acclimatization to new living places.

Şer'iyye records are an important source in studies on the socio-economic, administrative, religious, legal, and cultural structure of Nigde. In Nigde, once which came under the rule of the Ottoman Empire, the registry books of şer'iyye were started to being kept. The şer'iyye records of Nigde in Ankara National Library consist of 22 notebooks[43] . Therefore, much data about the socio-cultural, religious, economic, and legal lives of the Greeks in Yeşilburç village, before the population Exchange, are obtained by using the thesis of the art historians and historians dealing with the records of Nigde şer'iyye records. According to the data from these records, Muslims and non-Muslims had close relations and used Turkish names in addition to their own names. According to the records, a large part of the trade sector was engaged by non-Muslims. Considering the period of the dissolution of the Ottoman Empire and the situation in which it had collapsed, in such an environment, there was no case of rebellion "records. The Greeks lived together with the Turks and had tight relations [44] .

In the period before the population exchange, 320 Greek families who spoke Turkish lived in Yeşilburç Village, which was formerly called Tenei. The Greeks who

37 For detailed information, see Griffiths (1805), Ramsay (1897), Petropoulos and Andreadis (1970), Yerasimos (1986).

38 For detailed information see, Emgili, 2017.

39 For detailed information see, Ari, 1988.

40 For detailed information see, Ari, 1993.

41 For detailed information see, Pekin, 2013.

42 For detailed information see, Pekin, 2014.

43 For detailed information see, Yeşilova, 2004.

44 For detailed information about pre-population exchange period life in Nigde see, Ösen, 2005.

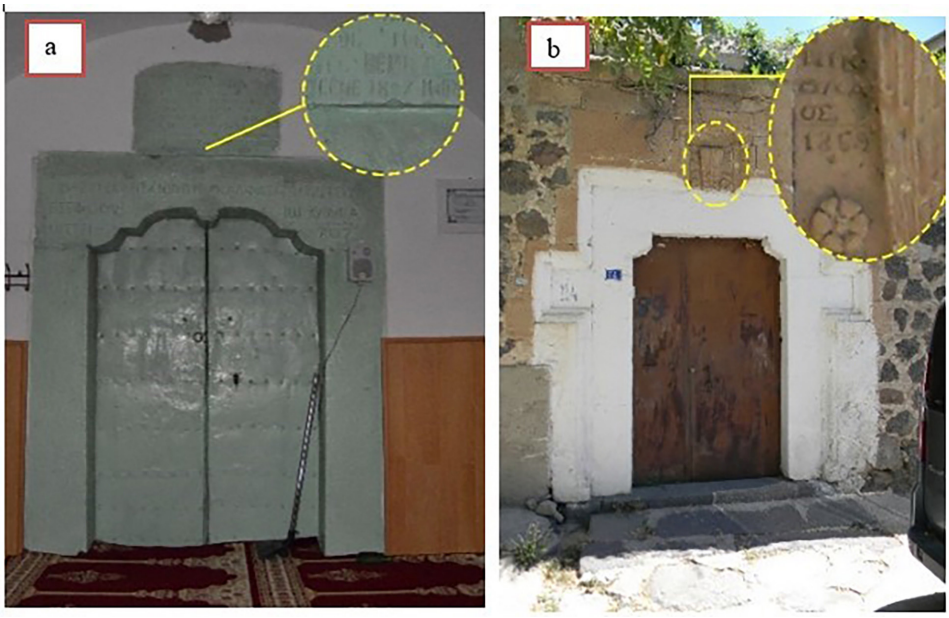


Figure 4. Building inscription shown as written source in Yeşilburç Village buildings; a) Inscription of the church (1807), b) Above the entrance door of a mansion dated 1859

migrated from Nigde's center and towns due to various reasons have announced their names with the activities they have done here. Their level of well-being has increased considerably with their trade. In fact, especially in Istanbul, foundations owned by real estate with the icareteyn (double rent) method have been active in the branches of trades such as renting and in these areas, shop, moneychanger, grocery[45]. The information obtained from the registry of the Şer'iyye records is that the Greeks who lived here trade in Istanbul and used them as summer houses, which is always mentioned in the interview held in Yeşilburç Village. The date of construction of the Yeşilburç Church in Yeşilburç Village is in the inscription (1807) and the date (1859) found at the gate entrance to a mansion of the village (Figure 4).

There is neither a document that reveals the date of construction of Oral Mansion nor an inscription on the building or, not nor any trace. However, there was a photo of the mansion from 1924 (Figure 5). Accordingly, the mansion has a history of at least 96 years.

What people remember is part of social processes[46]. In this study, Turkish immigrants whose ancestors came to the village from Krifçe Thessaloniki are oral sources that refer to their information on the status of the village after population change. Oral

45 For detailed information about pre-population exchange period life in Nigde see, Ermiş, 2001.

46 For detailed information about Muslim villages before and After the Exchange, population and oral history interviews, see Antoniadou, 2014.

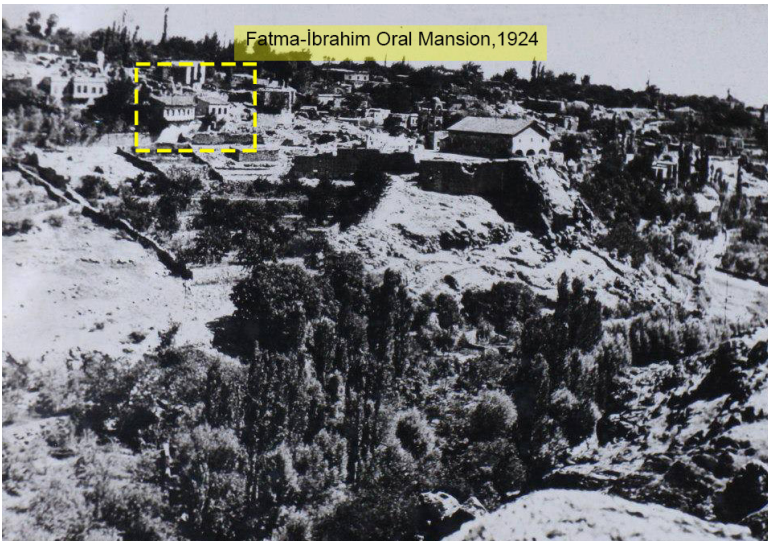


Figure 5. Photograph of Yeşilburç village, 1924, This photograph is from the Institute of Asian Studies in Athens (1924) It was provided through Aycan Yılmaz

data on Oral mansion was obtained by interviewing Yasemin Oral the daughter of Oral couple who lived in the mansion for years. The information about the period before the exchange of the mansion was obtained from Adile Soylu, a second-generation immigrant who remembers the period of the exchange of population living in the village very well, but the interview was done with Zihni Güçer, who was working on this issue, about the history of Yeşilburç Village and other mansions in the village. According Oral , the first to settle in the mansion was the Mollaoğulları family. Ibrahim Oral inherited the mansion from his father Hasbi Oral. Like many Turkish immigrant families who emigrated from Thessaloniki, Hasbi Oral (Yasemin Oral's grandfather) was a farmer and continued farming after settling in the village. Ibrahim Oral (father of Yasemin Oral) made a living by doing the building craftsmanship, common in the village. The ladies of the house contributed to the family's livelihood with their animals, and also prepared winter rations from the fruits and vegetables grown in the gardens in accordance with the family's needs.

There have been changes in the mansion with the expansion of the family, which was divided into two sections by inheritance, in the section belonging to the Oral couple. They lived in a family mansion of nine with their seven children. With the increase in the number of children in the family, new rooms were added to the mansion. Fatma Oral lived in this mansion until 2005 and did not leave the mansion. For the past 15 years, the mansion has been left uninhabited.

Güçer [47] stated that he had learned that Oral Mansion, one of the first ones to come to the village after the exchange period, also had a tile-roofed section. Although this information indicates that the mansion was one of the new mansions built before the

47 Adile Soylu, 2nd generation exchanged people living in Yeşilburç Village, İlknur Acar Ata conducted an oral interview, 2016.

exchange, it shows that the date of the construction of the mansion was very close to the population exchange. Soylu [48] gave information about the original state of Oral mansion and said that the mansion was actually composed of two separate parts. It was reported that the mansion, which has a second block other than the block covered in the study, was given to the other boy during inheritance sharing. This block has been completely demolished and rebuilt and all traces of its original condition have been removed. Soylu said that there were a large tandoor and dining place at that time. An old photograph of the mansion obtained from Yasemin Oral shows the demolished and rebuilt block of the mansion (Figure 5, Figure 10).

Important information has also been obtained from the Soylu about how the social life of the interior and courtyard was in the mansion. She stated that the arch openings, in connection with the courtyard that is now closed, represented the semi-open life and that women spent time sitting on the wooden sofa found there. The crossings between the spaces are provided with stairs as a vertical circulation element, as well as the connections are provided with narrow and low passages in the horizontal. The reason for those passages in those years, the Greeks were hiding from raids to ensure their safety was given the knowledge that they were made out of concern. The wooden staircase, *gusülhane* (bathroom in the cabinet), living room cabinets are unique and used as they were left by the Greeks before the Exchange. The Rose decoration with pomegranate in the middle used in wood decoration was used in almost all the mansions in Yeşilburç. The villagers say that this ornament was made by an Armenian master from Kayseri. During the pre-exchange period, Greek craftsmen especially in the Cappadocia region revealed a lot of stonework. Yeşilburç (Tenei) Village is also a Greek settlement, reflecting the characteristics of the period in which examples of the rich usage of stone are seen.

Changing spaces and usage values in the mansion with user exchange

The fact that the Oral Mansion consists of two blocks and one block is reserved for entertaining guests and eating indicates that the Greek family that lived before was very rich. The scale of the building and the ornamentation features in the architectural elements found in its spaces are proof of the Greek family's architectural taste and the economic power to make them. According to oral and written sources, the inhabitants of this village, whose former name is Tenei, have a very good income compared to the nearby villages. Some mansions have private rooms built for servants next to the mansion or in the basement of the mansion.

After the population exchange, the family of the Mollaoğluları settled in Turkey without any property, like every other people subject to forced migration. Maintenance of the mansion has of course been difficult and costly for the family who lived in that period solely focused on getting along. Due to this, changes and deformations have occurred in some places in the mansion over time. After the population exchange, the settlements

48 Zihni Güçer; his family are exchanged people and he is living in Yeşilburç Village, İlknur Acar Ata conducted an oral interview, 2016.

were made so that several families from the same line could live together. Accordingly, all the rooms of the mansions of sufficient size were used to meet the needs of sleeping, eating, and sitting. The Oral mansion, where the Mollaoğluları settled, was divided into two families sharing two blocks through inheritance in the following years. The basement floor of the mansion used as haystacks, wood yards, and stables shows that the family contributed to the economy by farming, building craftsmanship as well as feeding animals. In other mansions in the village, as in the Turkish House, the basement is reserved for barns and service areas for animals. Despite being used as a summer residence by the Greeks, it was reported that these mansions were maintained by the servants in the winter and that Turkish servants came from the neighboring village of Taşlıca. Oral mansion has a side garden and many mansions in the village also have terraced gardens and apple trees for fruit growing. For those who came after the exchange, the most important place in the mansion was the stone-carved cellars where the collected fruits were stored. The belief factor gives rise to different usage values of places or places specific to each religion, with distinctions in the form of worship. Before the population exchange, Orthodox Greeks living in Yeşilburç (Tenei) village put out spaces and ornamentation items in mansions suitable for their worship according to their own beliefs. This distinctive feature, which began with the use of the Orthodox Cross in the stonework on the courtyard doors of the village mansions, is seen in stone niches made for worshiping and abstracting of the symbol of the cross in wooden cabinets (Figure 6).



Figure 6. Examples of Orthodox Pilgrim symbols at the entrance gates of Yeşilburç mansions courtyard, 2018.

The courtyard door of Oral mansion has not survived to the present day, but the column head and wooden ornamentation elements and stone lamps have been preserved in their original form in the courtyard (Figure 7).

One of the most important differences in Muslim and non-Muslim houses is the *gusülhane*, which arises from the difference in the need for cleaning. The *gusülhane* is a small partition-shaped bathroom cabinet in the room that Muslims use to clean according to religious rules. As in Oral Mansion, concrete was poured into the cabinets used by the Greeks as bed cabinets and water evacuation is provided from the facade using drainpipes



Figure 7. Oral Mansion architectural elements; a) column head in the courtyard, b) Saloon stone oil lamps

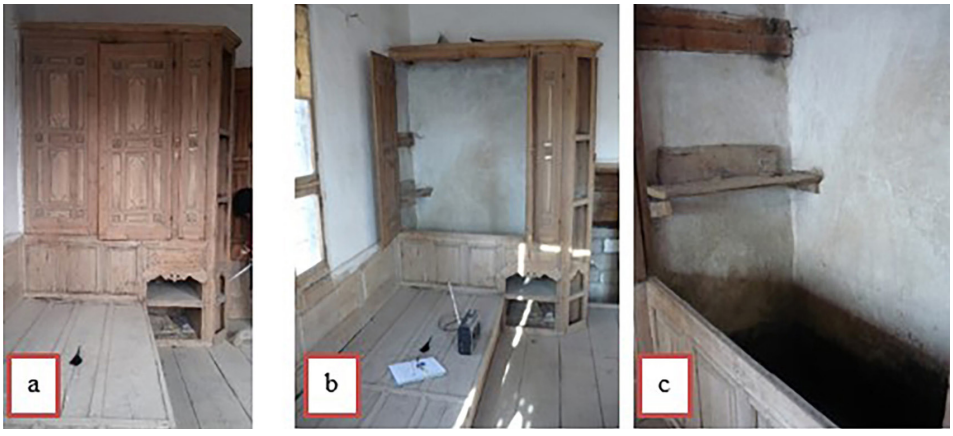


Figure 8. Oral Mansion later given function gusülhane, 2016; a) Gusülhane, the closeted state of the cabinet, b) Gusülhane, open state of the cabinet, c) Gusülhane, cabinet depth.

and gusülhane function was given (Figure 8). However, in some mansions, especially away from the bath, it is understood from the equipment used by the Greeks as a bath, which allows the evacuation of water from the façade. In this case, it is seen that there are no bathrooms in the mansions near the bath, while in the other mansions the bath function is solved by the cabinets.

Conversion of usage values of spaces and accessories in the mansion

A society's past can only speak to that society through its architectural monuments; religious, cultural or national discourses can be conveyed to subsequent generations through monuments, saying "monuments are the wilful expressions of power, whether in the name of the state or religion."[49] Oral Mansion, whose users have changed

49 Rossi, 2006, 125.

through population exchange, has undergone many changes and has revealed both pre- and post-migration data. The lives of the Greeks separated by population exchange were not very different from those of the Turks except for their religious beliefs; many rooms in the mansions are very similar to those of the Greeks with their function and accessories in the Turkish House (Table 1).

Table 1. Usage conditions of spaces and building elements before-after population exchange (user) in Oral Mansion

Spaces and building elements	**Use value before population exchange**	**Post-population exchange use value**	**Pre-population exchange function**	**Post-Population Exchange function**	
	Active Passive		**Function**		**Insertion and subtraction**
Courtyard	Active	Active	Spending time together, privacy	Spending time together, privacy	Haystack part-additional rooms
Hall (*Sofa*)	Active	Active	Semi-open space	Small hall	Arches closed and windows opened
Living spaces (*bedroom, saloon*)	Active	Active	Rest, eating, sleeping, guest room	Rest, eating, sleeping, guest room	Turning cabinet into bathroom (*gusülhane*), closing the gate
Winter room *(vaulted room*)	Active	Active	Rest, eating, sleeping, guest room	Private use area for family-bed (children)	Closing the gate, opening a chimney hole for the stove on the facade
Kitchen (*vaulted room*)	Active	Active	Storage pantry	Kitchen	Kitchen shelves, kitchen counter, bathroom
grape must house (*Şırahane)*	Active	Active	Winemaking	Molasses, making fruit juices	uplift on earth floor
Cellar (*carved from rock*)	Active	Semi-active	Storing	Storing	A section filled with soil

In the analysis of the mansion, the names of the places are arranged according to the oral information and the names of the places are given according to the usage values. The names of the rooms are given according to the usage values after the exchange [50].

Courtyard usage before and after population exchange:

The sign of the cross, a symbol of the beliefs of the Greek Orthodox, is prominently displayed on the stone decorations of the courtyard gates. Around the courtyard are the kitchen (*tandır*), the elements that provide the relationship with the neighbouring mansion,

50 For example, a space is named *winter room* because it was used by children during winter.

the columns that define the semi-open space, the landscaping elements (pool and oil lamp niches made of Stone), The Heights made of stone for sitting. All these items indicate that the courtyard is actively involved in life. If the information that these mansions were used as a summer residence is taken into consideration in the interviews with the former residents of the village, it can be said that the Greeks living in these mansions spent time in the courtyard as an open space in the hot weather in summer, and that this is the reason why they were seen in. The presence of these open areas connected with the courtyard in Yeşilburç Village, which has a harsh climate in winter, shows that the summer usage values are high (Figure 9). It is understood from the diligence of the Greeks in their work that they spend a lot of time in these areas and that they show to these places and their specific equipment. The presence of lamps at the peaks of the arch, candle holders in the wall niches and colourful frescoes of the Orthodox faith indicate that these spaces are not only used during the day but also used at night.



Figure 9. Courtyard examples of Yeşilburç Village mansions, 2016

The courtyards of the mansions continued to be used after the Turks from Kivotos (Greece) were placed in the mansions. However, several families were sometimes placed in the mansions consisting of two blocks; as a result, the courtyard was divided into two and the courtyard entrance door was diverted (Figure 10). In addition, in order to adapt to the winter situation, both summer and winter period, the Barns who had to live in these mansions built new spaces in the courtyard and gave the existing places such as woodshed and barn functions.

As with Oral Mansion, the courtyard entrance of many of the village's mansions has been altered. While the mansion was originally composed of two blocks, these blocks were left to separate heirs and the other part was completely demolished and rebuilt (Figure 10). After the population exchange, the courtyard serving the two blocks was arranged to serve only the Oral Mansion (Figure 11,12).

In this area of Oral Mansion, the arches were built with brick and wooden windows were added to the arch form and this area served as the sofa for the transition to the upper level and floor level spaces (Table 2). The reason for this is thought to be the need for a space suitable for winter conditions or the concern of providing security due to the usage of a single courtyard by two families.

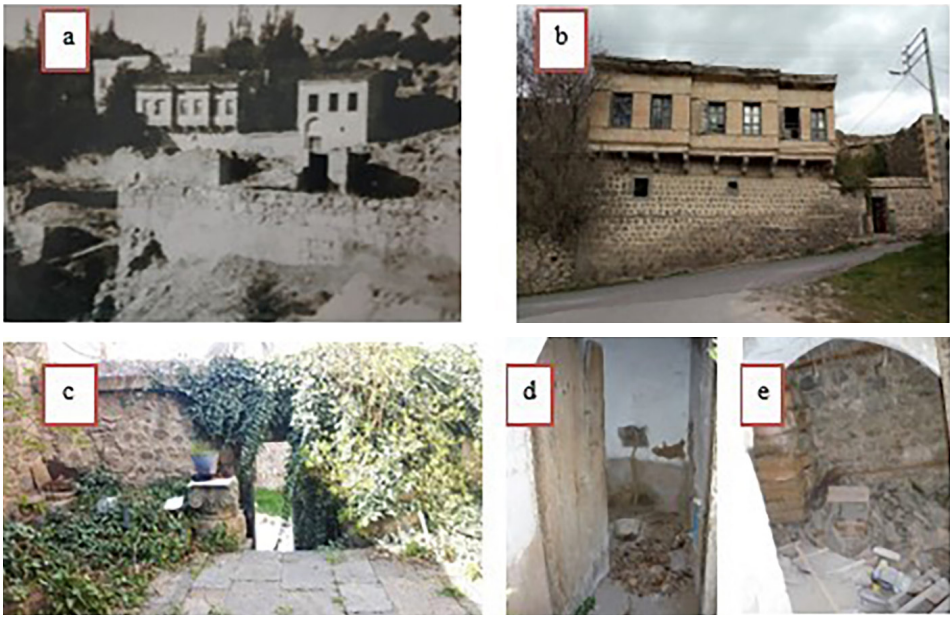
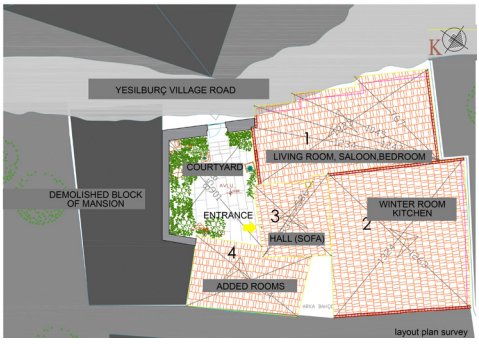


Figure 10. Oral Mansion courtyard before-after exchange status; a) An old photo of Oral mansion just after the exchange, (it was acquired from Yasemin Oral) b) Oral Mansion, new courtyard gate, 2016, c) Courtyard, 2017, d) Wc entered from the courtyard, 2017, e) Woodshed accessible from the courtyard, 2017



▲ **Figure 11.** Site plan, Oral Mansion, 2017. (Drawing by İlknur Acar Ata)

▼ **Figure 12.** Ground floor plan survey of Oral Mansion, 2017. (Drawing by İlknur Acar Ata)

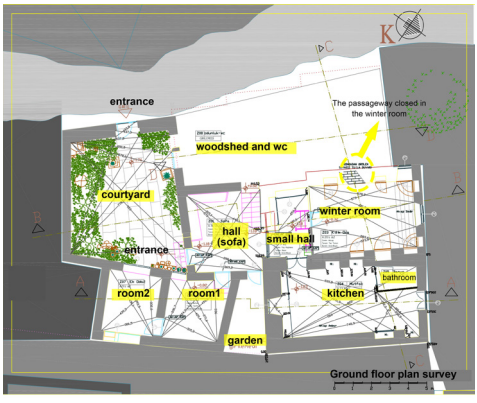
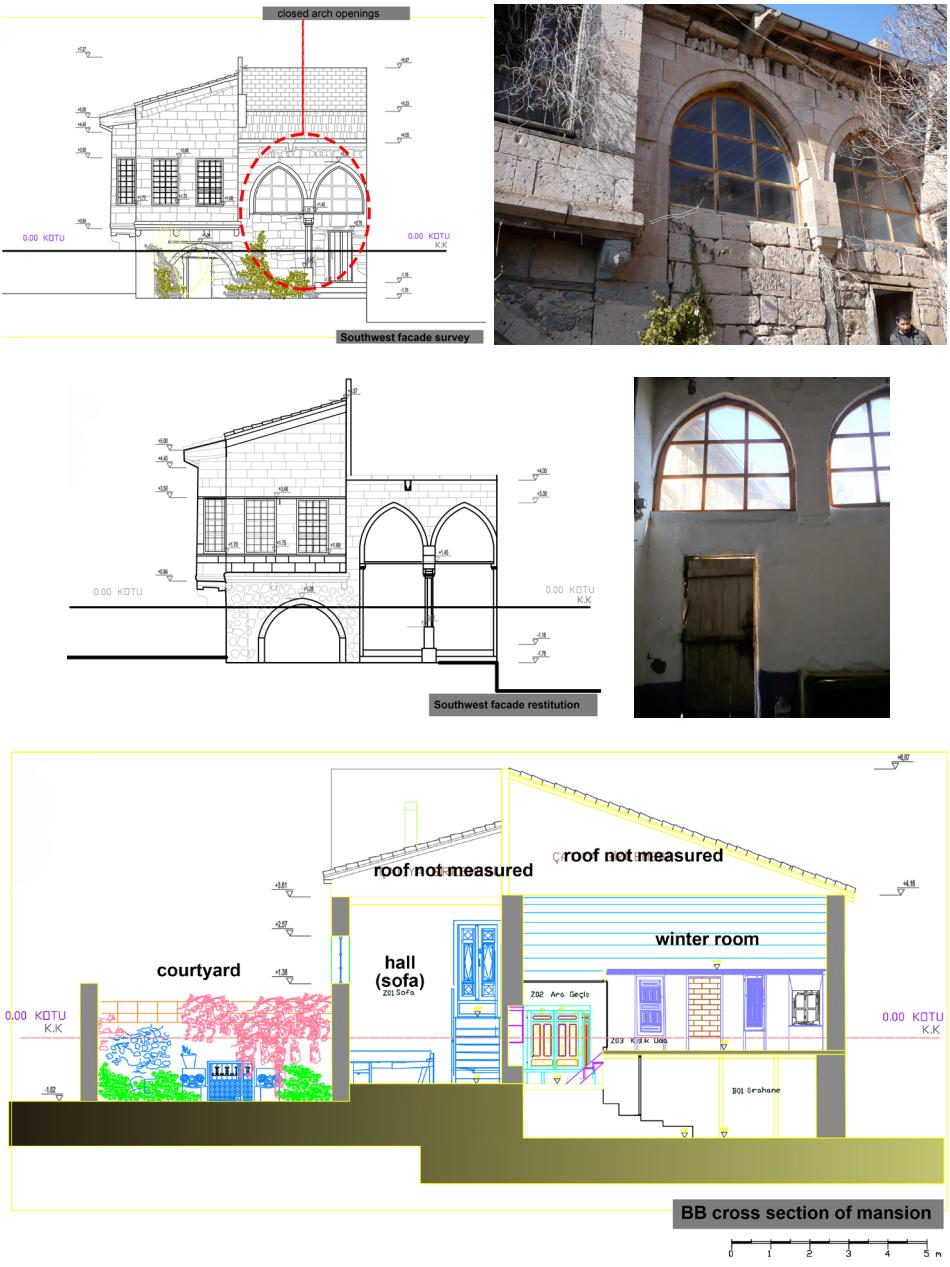


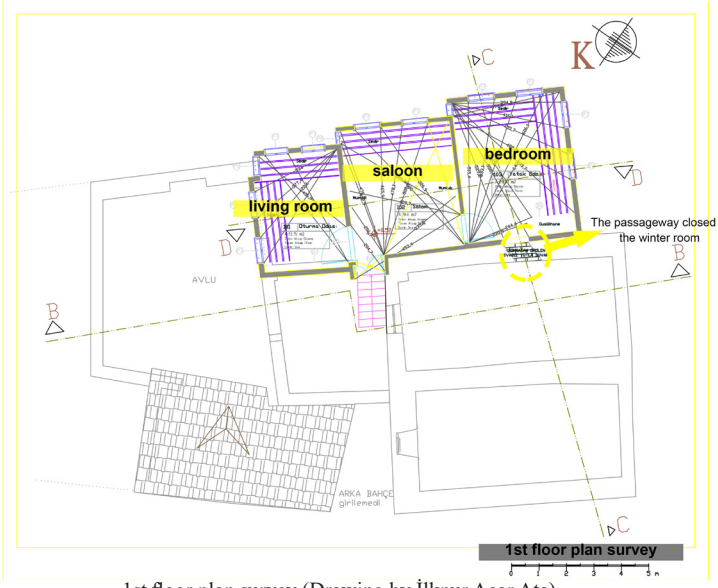
Table 2. Oral Mansion the southwest facade of the courtyard before-after the population exchange, the section of BB that shows the relationship of the hall (sofa) to the spaces (Drawing by İlknur Acar Ata)



Living spaces usage before and after population exchange:

Similar to the Turks, the Greeks, who have a social-cultural affinity such as spending time together and welcoming guests, have reflected these characteristics to the places. In Yeşilburç Village, the living areas in the mansions, which are usually two stories, were designed to rise on stone consoles on the second floor, oriented towards Yeşilburç Valley (Table 3). There are 100-130 cm wide 20-30 cm high divans (Table 3, Figure 13). The divans used in the rooms called bedrooms, living rooms, and halls in the mansion show that these units are designed according to the needs of both living and sleeping (Figure 13). Since this form of use works for the Turks as well, it has been easy for the exchanged people to adapt to these places.

Table 3. Oral Mansion 1st Floor Plan Survey and South eastern Facade Survey



1st floor plan survey (Drawing by İlknur Acar Ata)



South-east facade, three spaces supported by stone cantilevered facades, 2017



Figure 13. Oral mansion living units wooden divans used for sitting and sleeping; a) Living room divans, 2017, b) Winter Room divans, 2017, c) Bedroom divans, 2017.

For privacy reasons, the basements of traditional houses are used as stables and service spaces, and the higher floors are used as living spaces. The same situation is observed in Oral mansion as well as in other mansions of Yeşilburç. The windows being high and the use of the consoles on the street facade to establish accordance with the land are common architectural approaches of these mansions. All these prove that the Greeks who were born and raised in Turkey were influenced by Turkish culture and that their architectural approach met a common denominator. Therefore, it is seen that the Turkish immigrants who came did not experience great difficulties in adapting to these places. These areas are the areas that the family spends time together. The use of wooden ceiling decorations and candle holders consisting of special stone niches in these rooms show that the Greeks used them as halls and entertainment rooms for guests. There are also shelves and cabinets for items (Figure 14).

Winter room (vaulted room) usage before and after population exchange:

Architecturally, one of the characteristic features of Greek mansions in Yeşilburç is the use of vaulting covers in some of its rooms. These rooms are rooms with high ceilings with stone vaults, but each mansion has different space usage values for them. These spaces can be used as warehouses, halls, and kitchens. This room, which is called ‘’winter room’’ because it is being warm for the people of exchange, is a place with special use value for the Greek family if the connection with the bedroom is considered (Table 4).

The vaulted room used by the children of the Oral family, with a difference of elevation from the floor with a few wooden steps, was named winter room because of it is being warm in winter. While there are many cabinets in this room, one of the cabinet doors opens to the passageway that connects to the bedroom. Today, however, this passage is closed with security concerns. A stove pipe opening was provided to the facade for the stove in this room.

Kitchen and stove (tandır) usage before and after population exchange:

The concept of the kitchen is different in the Greek people gone to population exchange, instead of a kitchen, there was a place for cooking area, for a stove (tandır).



Figure 14. Oral mansion living spaces; a) wooden ceiling, 2016, b) Wooden Cabinet, 2016 c) Wooden rose pattern on cabinets and wooden doors, 2016, d) Wooden ladder, e) Wooden door, 2016.

This area, which had a passage through the courtyard, was quite small in scale. Some mansions have eating areas close to this section, which is thought to be a cooking area.

Most of the families who came after the exchange used the stove (*tandır*) in the courtyard, but replaced a room in the mansion with a kitchen function in accordance with the winter conditions. This is how the situation in Oral Mansion adapted to the process. The stove (tandır), which is said to be in the other part of the mansion that

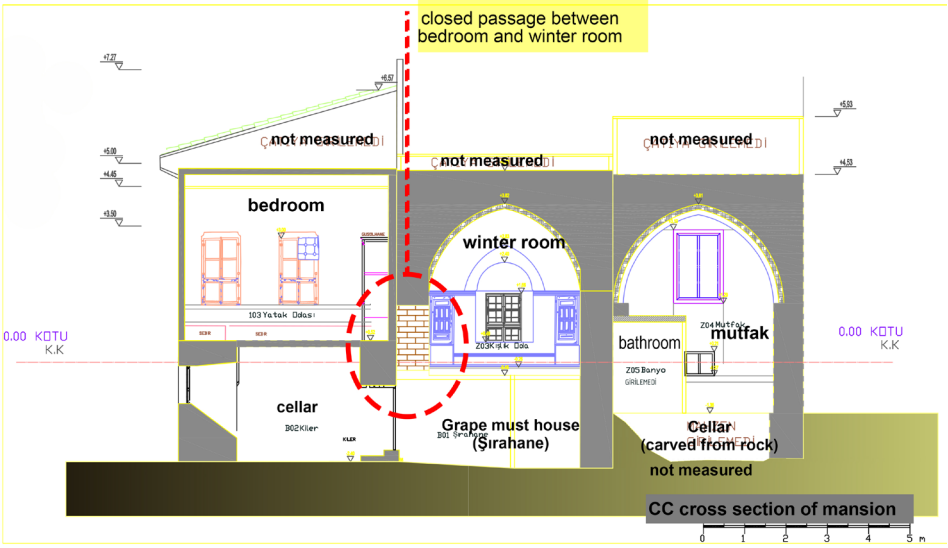
Table 4. Oral mansion closed passage between bedroom and winter room, survey of CC section



The passage closed in the bedroom



The passageway closed in the winter room



Passage was closed by brick wall between the winter room and the bedroom (survey of CC cross sections) (Drawing by authors)

was demolished and rebuilt, has not survived till today. No trace of the stove (tandır) in the courtyard mentioned by Soylu can be seen today. One of the rooms with three-eyed granary which was used as a pre-exchange warehouse with vaulted cover has been given the function of a kitchen after population exchange. Depending on this function, kitchen countertops and shelves have been added to the space (Figure 15).



Figure 15. Oral Mansion life in the kitchen, 2017; a) shelves, cabinets, b) later added bathroom and bench, c) three-Eyed granary

Grape must house (Şırahane) and Cellar usage before and after population exchange:

Grape must house (Şırahane) are the spaces associated with the cellar in the basement where the mechanism used for winemaking was found in several mansions before population exchange. Grape must house *(Şırahane)* in Oral mansion is connected with a cellar.

Architectural spaces made with rock carving techniques, which is one of the building features of the Cappadocia region, are also seen in Nigde. In these mansions, which were settled by taking advantage of the slope in Yeşilburç Village, the cellar was carved out of a rock (Figure 16). The vents of the cellars are connected to the courtyard. The Greeks used these areas for wine, fruit, and food storage in the village where fruit farming was carried out before the exchange. The cellars, which are hot in winter and cold in summer compared to the outside, are at a certain temperature.



Figure 16. Oral Mansion basement floor survey plan (Drawing by İlknur Acar Ata)

After the population exchange, grape must house (Şırahane) was used to make molasses from grapes. The mechanisms of it have been preserved as they were, and have remained unique until today. The Oral family used the cellar for the same purpose after the exchange and kept their fruits and food here. Today part of the cellar is filled with soil.



Figure 17. Grape must house (Şırahane) and Cellar of Oral Mansion 2017; a) The mechanism of Grape must house (Şırahane), b) Mechanism of stone from which grape juice flows, c) Cellar, d) Pots (pickles, for storing cheese) made of earth embedded on the ground floor)

Conclusion

The settlement of Greek houses in Turkey after the 1923 population exchange was considered as a solution that met housing, the results reflected in the present-day provided a traceable process of the transformation of space with a focus on sustainable conservation. As in the example of the Oral Mansion, each building that has experienced the exchange process should be considered as a witness of the period and should be examined in this sense; Data on daily life, culture, the socio-economic process should be collected from these structures through interdisciplinary study. Studies to be carried out in this sense have the potential to provide important data, since it is impossible to reach the testimonies of people living at that time, and third-generation immigrants are exposed to the manipulation of verbal interviews by memory holders. In addition, the architectural documentation of these structures is a necessary study for the sustainability of conservation works.

As seen in this study, Yeşilburç (Tenei) village, where we can monitor the daily life, beliefs, and cultures of the Greeks before the population exchange period, has been

preserved by the incoming Turks. In the sample of the Oral Mansion; It shows that the immigrating Greeks had house planning similar to the Turks they lived with at that time. The fact that there are not many functional changes in the usage values of the spaces and accessories shows that there are not many differences between the migrating Greeks and Turks in terms of the way of life. The main reason for the lack of transformation is that the spatial organization of the structures was planned by considering the climatic conditions and environmental factors. Reversible solutions such as opening stove holes on the facades and closing some windows were produced to replace the mansions uses in the summer in accordance with the winter conditions after the population exchange period.

Oral Mansion, where the Greeks lived before the population exchange period; Although it strengthens the assumption that it was built by a rich family with its planning, construction technique and decorative features, it has a similar spatial organization with other mansions built in the village at that time. The ground and basement floors have spaces such as toilets, barns, woodsheds, and cellars, the upper floor has many rooms with living spaces, and the wooden decorations in this room show the economic power and socio-cultural background of the homeowners. It is clear that they were influenced by the Turks they lived with at that time in house planning, but it is noticed that the houses belong to the Greeks with the use of decoration and religious symbolic elements.

The main reason for the surviving mansions is that the buildings were used by Turks after exchanged period. In general, if an assessment is to be made, after the population exchange, the spaces and accessories continued to be used actively with very few changes after the Greeks. Furthermore, oral interviews with the third generation descendants of the Turks placed in these houses indicate that they have established a special bond with each placed house and also consider them as a heritage building. In addition to the buildings they consider as heritage and being in economic distress, most immigrant Turkish families did not make any significant changes to these structures until the third generation of the exchange and carried out transformations according to them.

BIBLIOGRAPHY

Akgün, S. (1986). Birkaç Amerikan Kaynağından Türk-Yunan Mübadelesi Sorunu", III. Askeri Tarih Semineri Bildirileri, Tarih Boyunca Türk-Yunan İlişkileri (20 Temmuz 1974'e kadar). Ankara: Genelkurmay publications.

Akşit, A. (2005). Selçuklular Devrinde Niğde'nin Fiziki Yapısı Niğde Tarihi Üzerine (pp. 25-32). İstanbul: Kitabevi Publications.

Alparslan, E. (2001). 9 Numaralı Niğde Şer'iyye Sicil Defteri (185–233) (H.1308/M.1891) Transkripsiyon ve Değerlendirme. (Master), Nigde University, Unpublished.

Antoniadou, A. (2014). Anaselitsa (Voio) Bölgesi: (1870-1924) Mübadelen Önce ve Sonra Müslüman Köyler, Nüfus ve Sözlü Tarih Görüşmeleri. In M. Pekin (Ed.), Mübadil Kentler: Mekan ve İnsan (pp. 114-132). İstanbul: Lausanne Emigrants Foundation publications.

Arı, K. (1993). 1923 Türk-Rum Mübadelesi Sonrasında Türkiye'de Göçmenler. (Phd. diss.), Dokuz Eylül University, Unpublished.

Arı, K. (2008). Büyük Mübadele Türkiye'ye Zorunlu Göç 1923-1925. İSTANBUL: Tarih Vakfı Yurt Publications.

Arşiv Belgelerine Göre Balkanlar'da ve Anadolu'da Yunan Mezalimi. (1995). I-II (Vol. 22). Ankara: Publication of the General Directorate of State Archives.

Aslanoğlu, R. A. (1998). Kent, kimlik ve küreselleşme. Bursa: Asa Kitabevi.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Belgeleri. 030.10.124.885.4.

Belli, M. (2004). Türkiye - Yunanistan Nüfus Mübadelesi; Ekonomik Açıdan Bir Bakış. İstanbul: Belge Publications.

Cengizkan, A. (2004). Mübadele Konut ve Yerleşimleri. Ankara: Arkadaş Publications.

Clark, B. (2008). İki Kere Yabancı: Kitlesel İnsan İhracı Modern Türkiye'yi ve Yunanistan'ı Nasıl Biçimlendirdi? (M. Pekin, Trans.). İstanbul: Istanbul Bilgi University Publications.

Çapa, M. (1988). Lozan'da Öngörülen Türk Ahali Mübadelesinin Uygulanmasında Türkiye Kızılay (Hilal-i Ahmer) Cemiyeti'nin Katkıları. Atatürk Yolu, 1(2), 243-244.

Çolakoğlu, E. F. (2020). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesini Yeniden Düşünmek. ARHUSS, 3(2), 483-499.

Efe, A., & Kurtulgan, K. (2020). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Niğde'ye Bağlı Köylerde Mübadillere Yönelik Hububat Dağıtımı Faaliyetleri. Iğdır University Journal of Social Sciences, 24, 291-315.

Emgili, F. (2014). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'nin Türkiye Cumhuriyeti'nin Millî İktisadının Oluşumundaki Etkisi. The Journal of Turkish Social Research, 180(180), 105 - 122.

Emgili, F. (2017). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi Hakkındaki Araştırmalara Bir Bakış. Tarih ve Günce Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi, 1(1), 29-54.

Ermiş, A. (2001). 9 Numaralı Niğde Şer'iyye Sicil Defteri (185–233) (H.1308/M.1891) Transkripsiyon ve Değerlendirme'. (Master), Niğde University.

Etem, H. (1936). Niğde Kılavuzu. İstanbul: Devlet Basımevi.

Gabriel, A. (1962). Niğde Tarihi. Ankara: Bengi Matbaası.

Gedik, İ. (1997). "Niğde Tarihi". Ankara: Nigde Governorate Publication.

Geray, C. (1970). Türkiye'de Göçmen Hareketleri Ve Göçmenlerin Yerleştirilmesi. Amme İdaresi Dergisi, 3(4), 8-36.

Goularas, G. B. (2012). 1923 Türk -Yunan Nüfus Mübadelesi ve Günümüzde Mübadil Kimlik ve Kültürlerinin Yaşatılması. Alternative Politics, 4(2), 129-146.

Griffiths, J. (1805). Travels in Europe, Asia Minor and Arabia. . London.

Güçer, Z. (2016) Interview on Oral Mansion/Interviewer:İlknur Acar Ata.

Hayri, M. (1994). Türkiye'nin Sıhhî-i İçtimaî Coğrafyası: Niğde Sancağı (İ. Gedik Ed.). Niğde.

Hischon, R. (2003). Crossing the Aegean. New York/Oxford: Berghahn Books.

İçduygu, A., Erder, S., & Gençkaya, Ö. F. (2014). Türkiye'nin Uluslararası Göç Politikaları, 1923-2023: Ulus-devlet Oluşumundan Ulus-ötesi Dönüşümlere. İstanbul: Koç University Migration Research Center.

Lozan Barış Konferansı. (1973). Tutanaklar Belgeler (Vol. II). Ankara: Ankara University Faculty of Political Sciences Publications.

Meray, S. L. (1993). Lozan Barış Konferansı Tutanakları-Belgeler (Vol. I). İstanbul: Yapı Kredi publications.

Nurol, B. (2019). 1923 Mübadelesini Yeniden Hatırlamak: Niğde'de Lozan Mübadilleri. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 31, 57-79.

Oral, Y. (2016) Fatma-İbrahim Oral Konağı üzerine görüşme/Interviewer:İlknur Acar Ata.

Ösen, S. (2005). H.1306–1302/M.1888–1894 Yılları arası Şer'iyye Sicilleri ve Arşiv Belgelerine Göre Niğde (Master), Nigde University, Unpublished.

Özkan, S. (2007). 1923 Tarihli Türk-Rum Nüfus Mübadelesinin Niğde'nin Demografik Yapısına Etkisi. TÜBAR, XXI.

Öztürk, İ. (2008). Niğde Sancağı (İdari ve Demografik Yapı 1868–1923). Konya: Kömen publications.

Pekin, M. (Ed.) (2013). Mübadil Kentler: Türkiye. İstanbul: Lausanne Emigrants Foundation publications.

Pekin, M. (Ed.) (2014). Mübadil Kentler: Mekan ve İnsan. İstanbul: Lausanne Emigrants Foundation Publications.

Petropoulos, D., & Andreadis, H. (1970). La Vie Religieuse Dans La Region d'Akseray-Ghelveri: . Athenes CEAM.

Ramsay, W. M. (1897). Impressions of Turkey During Twelve Years' Wanderings. London

Rossi, A. (2006). Şehrin Mimarisi. İstanbul: Kanat Kitap.

Sarı, M. (2011). Atatürk Dönemi İç Anadolu Bölgesi'nde imar-iskan faaliyetleri (1923-1938). (PhD diss.), Selcuk University, unpublished

Sofracı, İ. E., & Kayam, M. (2019). Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Ekonomiye Olan Etkileri. Journal of Cukurova University Faculty of Economics and Administrative Sciences, 23(2), 187-201.

Soylu, A. (2016) Interview on Oral Mansion/Interviewer:İlknur Acar Ata.

Soysal, İ. (1983). Tarihçeleri ve Açıklamalarıyla Birlikte Türkiye'nin Siyasal Andlaşmaları C.I (1920-1945) (Vol. I). Ankara

The Institute of Asian Studies. (1924). The Institute of Asian Studies Retrieved from http://tr.kms.org.gr

Topal, N. (2017). 15. Yüzyılda Niğde Şehrinde Iskân Ve Mahalleler. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(1), 691-712.

Toyer, B. (2001). 9 Numaralı Niğde Şer'iyye Sicil Defteri (235–282) (H. 1308/M.1891) Transkripsiyon ve Değerlendirme. (Master), Niğde University, Unpublished.

Urry, J. (1999). Mekânları tüketmek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yassıbaş, E. (2010). Niğde'de Ortodokslar. (Master), Nigde University, Unpublished.

Yerasimos, S. (1986). Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye 2. Tanzimattan 1. Dünya Savaşına. İstanbul: Belge Publication.

Yeşilova, E. (2004). 3 Numaralı Niğde Şer'iyye Sicili H. 1314-1316/M.1896-19S8. (Master), Van Yüzüncü Yıl University.

►◄ No potential conflict of interest was declared by the authors. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.963410
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 91-121. Araştırma | *Research*

EGE BÖLGESİNDEKİ TARİHİ CAMİLER İÇİN AKUSTİK ETKEN BİR SINIFLANDIRMA ÖNERİSİ*

AN ACOUSTIC-ACTIVE CLASSIFICATION PROPOSAL FOR HISTORICAL MOSQUES IN THE AEGEAN REGION*

Fatma YELKENCİ SERT**

Özgül YILMAZ KARAMAN***

ÖZ

Farklı kültürler ve yapım sistemleri tarihsel süreçte camilerin ana ibadet mekanlarının da çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, hacmin görsel ortamı kadar işitsel algısının da çeşitlenmesi söz konusudur. Çalışma kapsamında harim mekanının akustik karakterine etki etmesi beklenen özellikleri üzerinden bir sınıflama önerilmektedir. Böylece tarihi camilerdeki malzeme ve tipolojik farklılıkların akustik koşullara etkilerinin sistematik incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada incelenecek camilerin Ege Bölgesi'nde en sık tekrarlanan plan tipolojisi, hacim ve üst örtü biçimlerinde olmasına dikkat edilmiştir. Çalışma süresince sınıflandırma, alan ölçümü ve Odeon akustik simülasyon yazılımı ile elde edilen verilerdeki benzerlik ve farklılıklara göre değişime uğramıştır. İncelenecek camilerin analizi için yansışım süresi parametresine ek olarak konuşma ve müzik işlevleri için önemli olan EDT, C80, D50, STI parametreleri de çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışma kapsamında sınıflandırmada bulunan gruplar arasında saptanan benzerliklerin/farklılıkların; camilerin hacim, üst örtü ve plan tipolojisi özellikleri ile ilişkilendirilmesine ve pearson korelasyon analiz yönteminde bağımsız değişkenler olarak ilgili geometrik parametrelerden yararlanılmasına karar verilmiştir. Ölçüm sonuçlarına ilişkin grafikler incelendiğinde, tarihi camilerde kullanılan yapı malzemesi ve buna bağlı yapım yönteminin ortamın akustik koşullarının önemli belirleyicileri oldukları söylenebilir. Ahşap tavanlı cami grubu için hacim ile akustik parametreler arasında güçlü bir ilişki kurulamazken, kargir camilerde hacim oldukça önemli ve akustik parametrelere yön veren etkin bir parametre durumundadır. Belirlenen üst örtü gruplarına ayrı ayrı uygulanan pearson korelasyon katsayısı analizi sonucunda, geometrik parametreler ile nesnel akustik parametreler arasında en fazla anlamlı ilişki tek kubbeli üst örtü grubu, en az anlamlı ilişki ise eğrisel ahşap kurgulu cami grubu için saptanmıştır. Tüm üst örtü grupları için geometrik parametrelerle güçlü ilişki kuran tek akustik parametre yansışım süresi (T30) (s) olmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Tarihi camiler, hacim, üst örtü, T30, Ege Bölgesi.*

* Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yapı Bilgisi Programında "Ege Bölgesindeki Tarihi Camilerde Farklı Mekânsal Kurgulara Bağlı Akustik Koşulların Analizi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* The study was produced from the doctoral thesis titled *Analysis of acoustic conditions depending on different space organizations of historical mosques in Aegean Region* in Dokuz Eylül University, Institute of Science, Department of Architecture.

** Arş. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7683-7163 ♦ E-mail: fatma.yelkenci@deu.edu.tr

*** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9083-0766 ♦ E-mail: ozgul.yilmaz@.deu.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 06.07.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 09.01.2022*

ABSTRACT

It is possible to talk about numerous Mosque examples that have been built since the first years of the Islamic religion and developed with the influence of many factors as the climatic and topography features, social and cultural structures, materials, and construction technology habits of geography, as well as the requirements of religious rituals. Different cultures and construction systems have resulted in the diversification of the sanctuary of mosques in the historical process. In this sense, there is a variety of auditory perception as well as the visual environment of the volume.

Although there are studies in the literature, especially in the context of architecture and art history, in which historical mosques are classified in terms of their different characteristics, a classification has been made on the features that are expected to affect the acoustic character of the sanctuary within the scope of the study. Thus, a systematic examination of the effects of material and typological differences on acoustic conditions in historical mosques can be provided. In determining the samples for the study, first of all, the most frequently repeated plan typology, volume and top cover forms in the Aegean Region are chosen. For the historical mosques in the Aegean Region, a new classification has been proposed based on the covering system, volume dimensions and plan typologies that are thought to affect the acoustic conditions. During the study, the groups determined in the proposed classification are changed in terms of the similarities and differences obtained with the acoustic measurements and Odeon acoustic simulation software.

Besides the objective acoustic parameters, geometric parameters are needed to evaluate the acoustic characteristics of the mosques in the proposed classification with the statistical analysis method. In recent studies on room acoustics, it is seen that only T30 is not sufficient for the evaluation of a volume. Therefore, in addition to the reverberation time for the analysis of the mosques, EDT, C80, D50, STI parameters, which are important for speech and music functions, are also included in the study. In the context of this study, it is decided to associate the similarities/differences between the groups in the classification with the volume, top cover, and plan typology of the mosques and to use geometric parameters as independent variables in the pearson correlation analysis method.

When the graphs of measurement results are examined, it can be said that the building material and construction method used in historical mosques are important determinants of the acoustic conditions. While a strong relationship cannot be established between the volume and acoustic parameters of wooden mosques, the volume is a very important parameter that directs the acoustic parameters in masonry mosques. As a result of the pearson correlation, coefficient analysis applied to the determined top cover groups separately, the most significant relationship between geometric parameters and objective acoustic parameters is determined for the single-domed masonry top cover group, and the least significant relationship is determined for the curvilinear wooden structure mosque group. The only acoustic parameter that strongly correlated with the geometric parameters for all top cover groups is the reverberation time (T30) (s).

Keywords: *Historical mosques, volume, top cover, T30, Aegean Region.*

Giriş

Cami mimarisinin gelişimine bakıldığında, İslam dininin ilk yıllarından itibaren üretilmiş, dini ritüellerin gereksinimleri yanında, inşa edildiği coğrafyanın iklim özellikleri ve topoğrafyası, sosyal ve kültürel yapısı, malzeme ve yapım teknolojisine ilişkin alışkanlıkları gibi pek çok faktörün etkisi ile gelişen sayısız örnekten bahsetmek mümkündür. Söz konusu yapılar, tarihsel süreçte anıtsal nitelikleri ile kentlerin simgesi haline dönüşen birer mimari ve kültürel miras unsuru olmalarının yanı sıra, uzun yıllar ayakta kalması amacıyla inşa edilen ve bu bağlamda da üretildikleri döneme ait yapım teknolojisi ve mimari tasarım özelliklerinin gelmiş olduğu aşamanın da okunabildiği önemli mimarlık tarihi belgeleridir. Bu nitelikleri ile camiler, kaçınılmaz olarak başta mimarlık ve sanat tarihi olmak üzere pek çok disiplin için önemli bir araştırma alanıdır. Literatür incelendiğinde, tekil ölçekte ya da birden çok yapıya ilişkin çok sayıda araştırma yapıldığı ve yayınlandığı görülmektedir. Tarihi cami yapılarının özelliklerinin aktarıldığı yayınların bir bölümünde, neredeyse sınırsız denebilecek cami yapılarının belirli özellikleri açısından sınıflandırılarak aktarıldığını görmek beklenen bir sonuçtur. Bu bağlamda, çalışma kapsamında akustik özellikleri bakımından değerlendirilen tarihi cami yapılarında, akustik ortamı etkileyen mimari tasarım ve malzeme özelliklerinin ortaya koyulması amacıyla bir sınıflama önerisi oluşturulmaktadır. Söz konusu sınıflama önerisi, akustik belgeleme çalışmaları ile eş zamanlı olarak güncellenerek son şeklini almış dinamik bir sınıflamadır.

Literatürde Cami Sınıflandırması Üzerine Yapılan Çalışmalar

Sınıflandırma yöntemi tip ve tipoloji kavramları ile doğrudan ilişkilidir. Tip kelimesi literatürde "bir olaylar ya da kavramlar kümesini ortak ve ayırıcı özellikleriyle dile getiren kalıp" olarak tanımlanmaktadır.[1] Bilimsel bir terim olarak kabul edilen tip, varlıkları veya nesneleri incelerken temel karakteri, yapıyı, biçimi tanımlayan ve benzerliklere göre varlıkların sınıflandırılmasında kullanılan bir araçtır. Tipoloji kelime anlamı bakımından "olguların veya varlıkların tip kavramı etrafında sınıflandırılması" şeklinde açıklanmaktadır.[2] Mimarlık alanında tipoloji kavramı, mimari ürünlerin sınıflandırılması için bu ürünlerin ortak noktalarını bulma ve geometrik özelliklerine göre mimari biçimleri ile ilgili belirli tiplerin oluşturulmasına katkı sağlayan bir yöntem olarak tanımlanmaktadır.[3] Sınıflandırma yöntemi ise birbiri ile ilişkili ortak parçaları bir araya getirerek gruplandıran bir araştırma stratejisi olarak tanımlanmaktadır.[4] Sınıflandırma ile gruplandırılan çalışmalarda, belirlenen başlıklar altında ele alınan konunun daha açıklayıcı ve anlaşılır olduğu düşünülmektedir.

Literatürde bulunan birçok çalışmada, camilerin gruplandırılmasına ilişkin çok sayıda fikir ortaya çıktığı görülmektedir. Tablo 1'de literatürden elde edilen bilgilere göre camilerin gruplandırılmasına yönelik çalışmalar bir araya getirilerek, camiler

1 Sencer, 1981.

2 Bingöl, 2007.

3 Altaş, 1997.

4 Othman, Inangda ve Ahmad, 2008.

için önerilen sınıflandırma başlıkları ve sınıflandırmanın türünün (mekânsal, tipolojik, tipolojik/ işlevsel, tipolojik/ mekânsal, kentsel konum, kronolojik) ilgili olduğu durum üzerine bilgi verilmektedir.

Tablo 1: ***Literatürde bulunan cami sınıflandırılmasına yönelik çalışmalar***

Kaynak	Sınıflandırma	Sınıflandırma Türü
S1 (Necipoğlu, 2007), *S2* (Ünsal, 1970)	• Selçuklu Dönemi • Türkmen Beylikleri Dönemi • Osmanlı Dönemi	Kronolojik
S3(Sözen, 1975)	• Sinan öncesi • Sinan dönemi • Sinan sonrası	Kronolojik
S4(Kuran, 1964)	• Tek üniteli camiler • Çok üniteli camiler • Çapraz mihverli camiler	Mekânsal
S5(Tuluk, 2006)	15.-17. yy Osmanlı Camilerinde kare tabanlı baldaken varyasyonları (6 tip belirlenerek sınıflandırılmıştır.)	Mekânsal
S6 (Mustafa ve Hassan, 2013)	Erken Osmanlı Dönemi Camiler • Tek kubbe düzeni • Ekli düzen • Çoklu kubbe düzeni • Tekrarlanan kubbe düzeni • Avlulu cami düzeni • Avlulu ekli cami düzen	Tipolojik/ Mekânsal
S7 (Kızıltan, 1958)	Anadolu Beylikleri Dönemi'ne ait camiler • Düz ahşap tavanlı küçük camiler • Ulu cami tipinde olanlar; Tavanı ahşap direkler üzerine oturan, Kemerler üzerine oturan ahşap çatılı, Çapraz tonozlarla örtülü, Çok sayıda kubbelerle örtülü • Tek kubbeli camiler • Tek kubbeli büyük camiler • Tek kubbe ile tali hacimleri olanlar • Ters T tipinde olanlar	Tipolojik/ Mekânsal

S8 (Ungan, 1968)	• 6 İstinatlı Camiler • 8 İstinatlı Camiler • Merkezi Planlı Camiler • Tek Kubbeli Camiler • Düz Damlı Camiler	Tipolojik/ Mekânsal
S9 (Gündüz, 2014)	Osmanlı Beyliği Dini Mimarisi • Tek mekânlı mescitler • Çok destekli camiler • Merkezi mekânlı camiler	Tipolojik/ Mekânsal
S10 (Orfali, 2007)	Geleneksel Camiler • Dikmeli (Hypostyle) camiler • Avlulu Camiler • Açık alanlı camiler Modern Camiler • Kent simgesi olan camiler • Geniş camiler • Halk camileri • Küçük yerel camiler	Tipolojik/ İşlevsel
S11 (Söylemezoğlu, 1954	• Zulla Tipi çok direkli veya ayaklı büyük camiler • Tek kubbeli camiler • İkili fonksiyonlu camiler • Monümental camiler	Tipolojik/ İşlevsel
S12 (Ödekan, 2011)	• Tek kubbeli cami mimarisini sürdüren • Mihrap önü üç yönden duvarlara oturan kubbeyle örtülü, tek hacimden oluşan • Mihrap önünde altı ya da sekiz ayağa oturan bir kubbeye örtülü • Merkezde yer alan kubbeli hacmin dört yönde tonoz ve kubbelerle örtülü	Tipolojik
S13 (Eyice, 1993)	Anadolu Camileri • Payeli Camiler • Ahşap Destekli Camiler • Değişik Tiplerde Camiler • Tek Kubbeli Camiler • Zaviye Camiler • Dört Destekli Camiler	Tipolojik

S14 (Kuyulu,1999)	İzmir Camileri; • Tek kubbeli • Merkezi kubbeli • Düz tavanlı	Tipolojik
S15 (Duran, 2002)	Menteşeoğulları Beyliği Dönemi • Tek kubbeli • Çok destekli • Ahşap tavanlı	Tipolojik
S16 (Şahin, 2004)	Anadolu Camileri • Enine düzenlemeliler (Tek sahınlılar, iki-üç sahınlılar, enine düzenli mihrabönü kubbenin vurgulandığu örnekler, altı-yedi sahınlılar) • Derinlemesine planlılar (üç sahınlılar, beş sahınlılar, yedi sahınlılar) • Özel durumlar • Yan gruplar • Mihrabönü kubbeli ve çapraz tonozlu camiler • Tek kubbeliler (Tek kubbeli, tek kubbeli ve son cemaat yeri olanlar)	Tipolojik
S17 (Şahin, 2004)	Anadolu'da Selçuklu Dönemi'nde Dikine Planlı Camiler • Üç sahınlılar • Beş Sahınlılar • Yedi Sahınlılar • Dokuz Sahınlılar • Onbir sahınlılar	Tipolojik
S18 (Alpaslan, 2014)	• Mahalle Camileri • Geçiş Bölgesi Camileri • Çarşı (Merkez) Camileri	Kentsel konum
S19 (Sedes, 1991)	• Ticaret Bölgelerinde Yer Alan Camiler • Konut Bölgelerinde Yer Alan Camiler	Kentsel konum

Yöntem

Literatür incelendiğinde tarihi camileri konu alan akustik çalışmaları, somut olmayan kültürel miras olarak dini yapılarda sesin önemini anlatan çalışmalar[5], camilerde akustik ölçüm, değerlendirme ve karşılaştırma çalışmaları[6], akustik yenileme/iyileştirme çalışmaları[7], camilerin akustik parametreleri için optimum değer aralığı geliştiren çalışmalar[8] ve camilerde akustik alanında bir yöntem geliştirerek yapılan çalışmalar[9] olmak üzere sınıflamak mümkündür.

Literatürde yer alan çalışmalarda Ege Bölgesi'nde konumlanan tarihi camilerin konu edilmediği ve genellikle tekil ölçekte yapılar üzerinde araştırmaların yürütüldüğü görülmektedir. Bu çalışmada Ege Bölgesi'nde en sık tekrarlanan tipolojideki tarihi camilerin akustik karakterlerinin yön verdiği bir sınıflandırma önerilmektedir. Geliştirilen akustik etken sınıflandırmanın incelenen tipolojideki camilere benzer hacimlerin değerlendirilmesi için bir altlık olarak kullanılması hedeflenmektedir.



Görsel 1: Çalışma alanı olarak belirlenen camilerin konumları

Ege Bölgesi'nde özellikle Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen ve kullanılabilir nitelikte günümüze kadar ulaşan cami mimarisi örnekleri İzmir ve Manisa illerinde çok sayıda karşımıza çıkmaktadır. Bu illerin tarihsel dönemlerde önemli kent merkezleri olması farklı tipolojide ve hacim boyutlarında yapının inşa edilmesine olanak sağlamıştır. Çalışmada akustik etken sınıflandırma kapsamında incelenecek camiler, Ege Bölgesi'nde büyük bir müdahale görmeyen ve halen ibadete açık olan tarihi camilerden en sık tekrarlanan plan tipolojisi, hacim ve üst örtü biçimleri tespit edilerek belirlenmiştir. Sınıflandırma kapsamında çalışma alanı olarak belirlenen 30 tarihi caminin haritada konumları Görsel 1'de belirtilmektedir. Ege Bölgesi'nde günümüze kadar ulaşan Selçuklu Dönemi'ne tarihlenen yeterli örneğin bulunmaması, Selçuklu ve Beylikler Dönemi'ne ait camiler üst örtü ve hacim büyüklükleri bakımından tekrarlanmayan örnekler olmasından dolayı çalışmanın istatistik analiz bölümlerine dahil edilmemiştir.

5 Ergin, 2016; Ergin, 2008; Grabar, 1983; Karabiber, 2000; Vecco, 2010; Elicio ve Martellotta, 2015; Suarez, Alonso ve Sendra, 2018; Brezina, 2015.

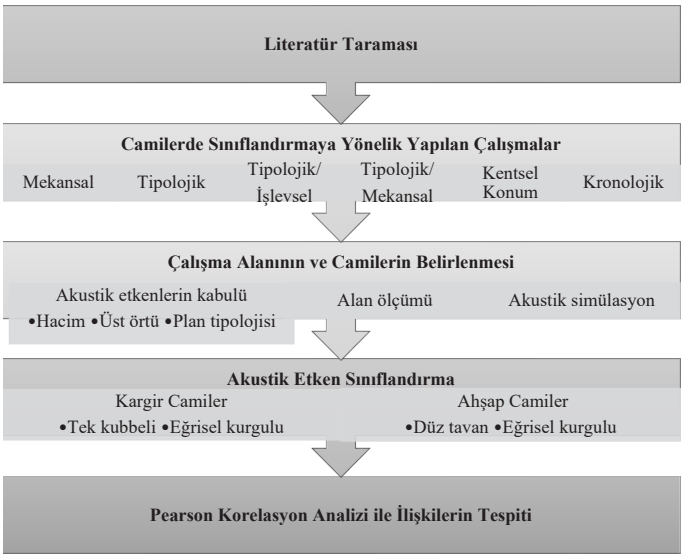
6 Kayılı, 1988; Weitze, Rindel, Christensen, Gade, 2002; Topaktaş, 2003; Acun ve Yılmazer, 2018; Kavraz, 2014; Kitapçı ve Başok, 2021; Sert, Alpaslan ve Karaman, 2017.

7 Abdelazeez, Hammad ve Mustafa, 1991; Sü ve Yılmazer, 2008; Setiyowati, 2010; Zohra, 2016.

8 Prodi ve Marsilo, 2003; Abdou, 2003; Eldien ve Qahtani, 2012; Sü Gül ve Çalışkan, 2013a; Sü Gül ve Çalışkan, 2013b; Ismail, 2013; Din ve Anuar, 2019; El-Khateeb, Adas, Attia ve Balila, 2016.

9 Sü Gül, 2015; El-Khateeb ve Eldakdoky, 2021.

Tablo 2: ***Çalışmanın akış grafiği***



Belirlenen camilerin her biri için literatürde yer alan plan boyutları, yapı yüksekliği, kubbe çapı, hacim, kişi başına düşen hacim gibi geometrik özellikleri hesaplanmıştır. Ancak bazı yazılı kaynaklarda belirtilen camilerin plan boyutları alanda alınan ölçüler ile kıyaslandığında aralarında farklılıklar olduğu görülmüştür. Bu yüzden sınıflandırma kapsamında incelenecek camilerin her biri alanda ziyaret edilerek detaylı incelenmiş ve mimari boyutları lazer metre kullanılarak belgelenmiştir. Önerilen sınıflandırma, camilerin akustik ortamına etkileri olduğu düşünülen değişkenlerin kabulleri, alan ölçümü ve akustik simülasyon yazılımı ile elde edilen veriler ile eş zamanlı değişime uğramıştır. Akustik etken sınıflandırma için yapılan son kabullerle belirlenen cami gruplarının doğruluğu, pearson korelasyon katsayı analiz yöntemi kullanılarak sayısal veriler ile desteklenmektedir (Tablo 2).

Akustik alan ölçümü ve Odeon akustik simülasyon yazılımı ile elde edilen ölçüm sonuçları incelendiğinde ahşap ve kargir camilerin birbirinden farklı akustik koşullara sahip oldukları tespit edilmiştir. Bu yüzden önerilen sınıflandırmada birbirinden farklı akustik davranış gösteren ahşap ve kargir üst örtülü camiler iki farklı gruba ayrılmıştır. Kargir üst örtülü camiler tek kubbeli ve eğrisel kurgulu (çok kubbeli, kubbe/tonoz) üst örtülü olan camiler, ahşap üst örtülü camiler ise üst örtü kurgusunda kubbe, tonoz gibi eğrisel bir eleman bulunan camiler ve düz ahşap tavan ile örtülü camiler şeklinde sınıflandırma kapsamında gruplandırılmıştır. Her bir grupta farklı plan tipolojilerinin akustik parametrelere etkisinin incelenmesi amacıyla yeterli sayıda çeşitlilik gösteren örnekler tercih edilmiştir. Belirlenen camiler kare planlı, enine dikdörtgen planlı, boyuna dikdörtgen planlı ve düzensiz planlı (altıgen, sekizgen, T planlı) olmalarına göre ölçüm sonuçları değerlendirilmiştir. Belirtilen kriterler göz önünde bulundurularak cami sayısı 180'den 30'a düşürülmüştür.

İçerisinde akustik alan ölçümü yapılamayan camiler Odeon 16 Combined yazılımı kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında simülasyon yazılımında uygulanan malzeme yüzey yutuculukları, yüzeyin ayrıntılı tanımlanması (fractionality, scattering coefficient), alıcı- kaynak noktası ile ilgili kabuller yapılmıştır. Simülasyon ile

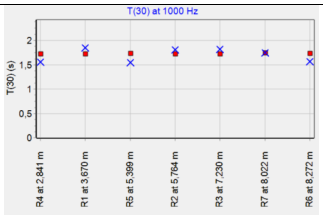
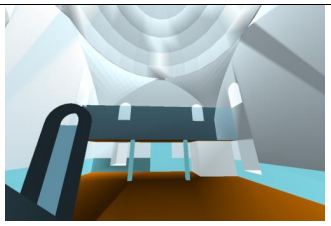
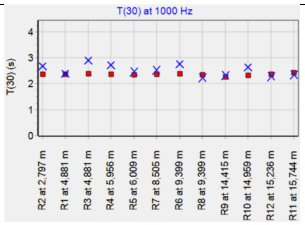
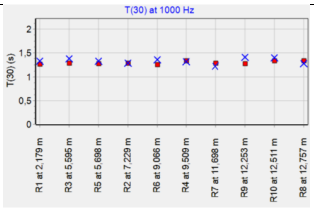
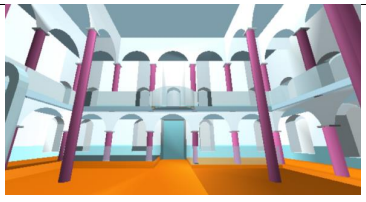
Tablo 3: ***Camilerin Odeon modeli için yüzeylerin malzeme yutuculukları ve saçılım katsayısı değerleri (*; Odeon programında optimize edilmiş malzeme yutuculukları)***

	Kullanılan malzemeler	125 Hz	250 Hz	500 Hz	1 kHz	2 kHz	4 kHz	Saçılım katsayısı
İbrahim Çelebi Cami	Sıva (Sü Gül, 2019)	0,13	0,09	0,07	0,05	0,03	0,04	0,1(duvar, kubbe) 0,5(mihrap)
	Halı*	0,006	0,109	0,263	0,448	0,641	0,861	0,1
	Mermer	0,01	0,01	0,01	0,01	0,02	0,02	0,05
	Cam	0,08	0,04	0,03	0,03	0,02	0,02	0,05
	Delikli ahşap	0,4	0,3	0,2	0,17	0,15	0,10	0,5
	Ahşap	0,42	0,21	0,1	0,08	0,06	0,06	0,1 (duvar)
	Pvc	0,08	0,04	0,03	0,03	0,02	0,02	0,05
Salebcioğlu Cami	Sıva*	0,047	0,035	0,041	0,032	0,087	0,075	0,1(duvar, kubbe) 0,2(tromp, pandantif)
	Halı*	0,326	0,445	0,616	0,836	0,877	0,92	0,1
	Cam	0,08	0,04	0,03	0,03	0,02	0,02	0,05
	Mermer	0,01	0,01	0,01	0,01	0,02	0,02	0,05(minber, duvar)
	Demir	0,3	0,25	0,2	0,1	0,1	0,15	0,5(korkuluk)
	Ahşap (a)	0,15	0,11	0,10	0,07	0,06	0,07	0,1(ahşap tavan)
	Ahşap (b)	0,42	0,21	0,1	0,08	0,06	0,06	0,1(doğrama, çerçeve)
	Ahşap (c)	0,4	0,3	0,2	0,17	0,15	0,10	0,5(mahfil)
Ödemiş Ulu Cami	Sıva	0,13	0,09	0,07	0,05	0,03	0,04	0,1
	Sıva+ yağlı boya	0,02	0,03	0,03	0,04	0,05	0,07	0,1 (mihrap)
	Halı	0,08	0,08	0,3	0,6	0,75	0,8	0,1
	Ahşap (a)	0,42	0,21	0,10	0,08	0,06	0,06	0,1(duvar)
	Ahşap (b)	0,08	0,47	0,6	0,4	0,35	0,3	0,1 (dikme)
	Ahşap (c)	0,28	0,22	0,17	0,09	0,10	0,11	0,5 (korkuluk, minber)
	Ahşap (d)	0,3	0,2	0,15	0,13	0,1	0,08	0,1 (tavan)
	Cam	0,08	0,04	0,03	0,03	0,02	0,02	0,05

analizi yapılan camiler için yapım yılı aynı döneme tarihlenen, alan ölçümü yapılabilen ve iç yüzey malzemeleri bakımından benzerlik gösteren camilerin alan ölçüm sonuçlarına göre kalibre edilen Odeon modellerinin yüzeylerinde kullanılan malzeme yutuculukları uygulanmıştır (Tablo 3).

Kalibrasyon işlemi için alan ölçüm sonucu ve Odeon modeli ile elde edilen T30 değerlerinin birbirlerine ne kadar yaklaştığını tespit etmek adına Odeon yazılımında her iki ölçüm sonuçlarının karşılaştırıldığı grafiklerden yararlanılmıştır (Tablo 4). Elde edilen T30 değerlerine ve grafik sonucuna göre literatürde orta frekanslar (500- 1000 Hz) için önerilen JND değeri olan %5 kuralına uymaktadır (Tablo 5). Alan ölçümü ve Odeon çalışması için belirlenen alıcı/ kaynak noktalarının konumları ve yükseklikleri benzer

Tablo 4: ***Kalibrasyonu yapılan camilerde 1000 Hz için alıcı noktalarına göre ölçülen ve yazılım ile hesaplanan T30 parametre değerleri (■ ODEON, x alan ölçümü) ve kaynak noktalarından harimin görünüşü***

İbrahim Çelebi Cami		
Salebcioğlu Cami		
Ödemiş Ulu Cami		

olmasına dikkat edilmiştir. Alan ölçümü ile hesaplanan ortalama parametre değerleri ile ölçülen arka plan gürültüsü seviyesinin Odeon yazılımındaki model için yaklaşık değerler elde edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 5: ***Kalibrasyonu yapılan camilerin alan ölçümü ve Odeon programından elde edilen ortalama T30 değerleri***

	T30 (s)	500 Hz	1000 Hz	2000 Hz
İbrahim Çelebi Cami	Alan Ölçümü	2,05	1,70	1,59
	Odeon Ölçümü	2,01	1,74	1,49
Salebcioğlu Cami	Alan Ölçümü	2,78	2,40	1,80
	Odeon Ölçümü	2,88	2,37	1,80
Ödemiş Ulu Cami	Alan Ölçümü	1,48	1,29	1,18
	Odeon Ölçümü	1,52	1,31	1,28

Lazer metre ile alınan ölçüler doğrultusunda hazırlanan SketchUp modelleri Odeon programına aktarılarak cami modelleri üzerinde hacimlerin akustik koşulları incelenmiştir. Ses kaçış analizi ile ses kaçışının olmadığı doğrulanan cami modellerinde uygun yutuculuk değerleri ilgili yüzeylere tanımlanmıştır. Camilerin hacim akustiği alan ölçümleri için Brüel & Kjaer marka cihazlar, sinyal üretimi ve işlemi için DIRAC 6.0 yazılımı kullanılarak camilerin boş durumları için akustik alan ölçümü gerçekleştirilmiştir. Çalışmada alan çalışması olarak belirlenen camiler için akustik ölçümler ISO 3382-1:2010 standardına uygun olarak, caminin boş olduğu durumda ve 2-3 kişilik ölçüm ekibi tarafından gerçekleştirilmiştir.[10] Kaynak noktasının her cami için aynı olması mimari özelliklerinin akustik parametrelere etkilerinin daha kontrollü bir şekilde ortaya koyulması bakımından önemli bulunmuştur. Camilerde diğer kaynak noktaları olarak kabul edilen minber ve vaaz kürsüsü her cami için değişken olduğu tespit edilmiştir. Bu yüzden kıble duvarı üzerinde duvarı ortalayacak bir niş şeklinde yer alan, imamın namaz sırasında Kur'an-ı Kerim'den bölümler okuduğu ve namaz komutları verdiği mihrap önü bölümü çalışma kapsamındaki camiler için kaynak noktası olarak belirlenmiştir. Tüm camilerde mihrabın konumu ve hacim içerisinde gerçekleştirilen cemaat ile kılınan toplu 5 vakit namazları ortak özellik olması bakımından, namaz ritüeli akustik ölçümler için ortak senaryo kabul edilmiştir. Odeon programından alınan veriler ve alan ölçümü ile elde edilen darbe yanıtları kullanılarak 1/1 oktav bandındaki 6 frekans için nesnel akustik parametre değerleri hesaplanmıştır. Bu çalışmada parametre değerleri ayrıntılı döküm olarak sunulmak yerine, istatistiksel bir yöntem kullanılarak akustik parametre değerleri ile geometrik parametreler arasındaki ilişkiler analiz edilmektedir.

Elde edilen akustik parametre değerlerinin camilerdeki geometrik parametreler ile olan ilişkiyi incelemek amacıyla istatistiksel bir yöntem olan pearson korelasyon analizi IBM SPSS yazılımı kullanılarak uygulanmıştır. Bu yöntem çalışma kapsamında önerilen sınıflandırmadaki her bir üst örtü grubu için uygulanarak camilerdeki hacim, üst örtü ve plan boyutlarına bağlı geometrik parametrelerin akustik parametreler üzerindeki etkileri sayısal verilerle ortaya çıkarılmaktadır.

Akustik Etken Sınıflandırma Önerisi

Dini mekanlarda ibadete çağrı çeşitli şekillerde gerçekleştirilir. Örneğin, kiliselerde çan sesi, sinagoglarda davul sesi camilerde ise insan sesi kullanılır.[11] İnsan sesi, camiler için önemli bir unsurdur. Önceki yıllarda, müezzinin cemaate sesini ulaştırabilmek için minareye çıkması gerekirdi. Okunan ezan ile Müslümanlara ibadet zamanı haber verilirdi. Günümüzde bu durum ses sistemlerinin kullanılmasıyla şekil değiştirsede cami içerisinde gerçekleştirilen ritüellerde insan sesi hala önemini korumaktadır. İmamın vaaz/hutbe konuşmaları ve namaz anında verdiği komutlar camilerdeki akustik ölçüm senaryolarına göre ses kaynağı olarak kabul edilen imamın eylemlerini oluşturmaktadır. İmamın sesinin cemaate net bir şekilde ulaşması, müzik işlevli ritüeller sırasında netlik,

10 TS EN ISO 3382-1, 2010.

11 Eyüce, 1996.

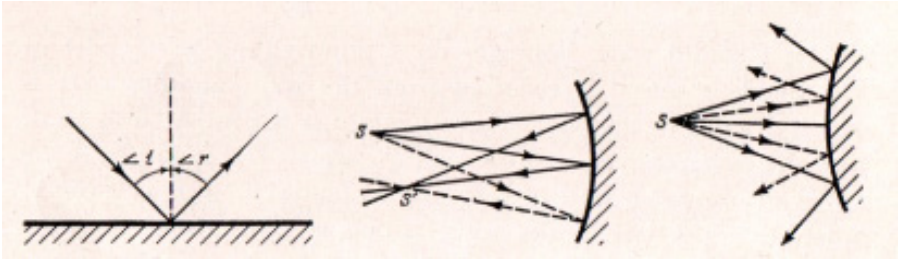
konuşma işlevli ritüeller sırasında ise anlaşılabilirlik sağlanmalıdır. Bu bağlamda gerçekleştirilen eylemlere göre camiler dinleme odaklı hacimler olarak tanımlanabilir. Cami hacimleri içerisinde etkin olan insan sesinin akustik koşullara etkisinin incelenmesi akustik alanında temel araştırma konularından biri olarak kabul edilmektedir.

Camilerin üst örtüsü için bazılarında kubbe, yarım kubbe, tonoz gibi eğrisel elemanlarla kurgulanmış örtü sistemleri kullanılırken bazıları ise düz tavanlı olabilmektedir. Tarihsel süreçte camiler kare, mihraba paralel sahnların oluşturduğu enine dikdörtgen, boyuna dikdörtgen veya düzensiz planlı (T, altıgen, sekizgen) olarak inşa edilmiştir. Harimi dik veya paralel sütunların böldüğü camilerin yanında harimin bir yapı elemanı tarafından bölünmediği camiler de bulunmaktadır. Farklı biçimlerde gelişme gösteren ve birbirinden farklı kurgularla ortaya çıkan camilerin sınıflandırmasına yönelik birçok çalışma olduğuna bir önceki bölümde değinilmektedir. Ancak, farklı alanlarda camilerin incelenebilmesi ve analizlerinin yapılabilmesi için yeni sınıflandırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Osmanlı Mimarisinin de içinde bulunduğu yeni sınıflandırmalar bu alandaki çalışmalar ile sağlanması gerekmektedir.[12]

Konuşma ve müzik işlevini birlikte hacim içerisinde barındıran camiler için akustik bağlamda bazı öznel ve nesnel değerlendirme ölçütleri bulunmaktadır. Bu kapsamda öncelikli olarak, akustik açıdan camilerin koşullarını etkileyen temel unsurların belirlenmesi gerekmektedir. Çalışmada incelenecek camilerin nesnel değerlendirme ölçütlerinden etkilenme seviyesi ile camilerin mekânsal özellikleri arasındaki ilişkiler doğrultusunda plan tipolojisi, üst örtü biçimi ve hacimsel büyüklük odaklı akustik etken bir sınıflandırma geliştirilmektedir. Çalışma kapsamında, bu unsurlardan benzer seviyede etkilenecek camileri aynı grupta bir araya getirerek Ege Bölgesi kapsamında camilere yönelik yeni bir sınıflandırma önerilmektedir.

Üst Örtü Biçimi

Geleneksel cami yapılarında kullanılan örtü elemanları, örtülecek camilerin duvarlarının tanımladığı boşluğun ölçülerine göre biçimlendiği söylenebilir. Camilerde kullanılan üst örtünün biçimine göre harim içerisinde yayılan ses enerjisinin davranışının değişmesi beklenmektedir (Görsel 2). Camilerde örtü sistemi çoğu zaman eğrisel elemanlarla kurgulanırken, çoğu caminin de üst örtü sistemi düz tavan biçimindedir.



Görsel 2: Yüzeyin biçimine göre değişen ses yansımaları (Knudsen ve Harris, 1950.)

12 Kuban, 2015.

Ahşap düz/ kirişli tavan, bilinen en ilkel örtü sistemlerinden kabul edilmektedir. Büyük bir iç mekân yaratılmayan mahalle camileri genellikle basit ahşap kirişler ile üst örtünün kapanması yolu ile inşa edilmiştir. Düz tavanlı camiler eğrisel kurgulu olanlara göre üst örtü açıklığı geçmesi bakımından sınırlı olanaklara sahiptir. Ahşap kirişlerle üst örtüsü şekil alan camiler, yerel malzemelerin kullanılmasının sonucu olarak Anadolu'nun iklimi yağmurlu olan ve ağaçlık bölgelerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Kubbe, cami yapıları için sıklıkla kullanılan üst örtü elemanıdır (Görsel 3). Camilerin üst örtülerinde kullanılan kubbenin mimariye en önemli katkısı büyük açıklıkları örtebilmesidir. Kubbe tarihsel süreçte dünyanın dört bir yanında uygulanarak simgesel bir örtü elemanı olarak önem kazanmıştır. Türkler tarafından cami mimarisinde genellikle kare veya dikdörtgen bir alanı örtmek amacıyla sıklıkla kullanılmıştır. Osmanlı Dönemi'nde cami mimarisinde sıklıkla kubbe ve kubbe parçaları kullanılmıştır. Camileri büyük merkezi bir kubbeyle örtmek ve bu kubbe altında herkesin aynı yöne yönelerek ibadet etme birlikteliğini sağlamak arzusuyla çok sayıda kubbe varyasyonları denenmiştir.

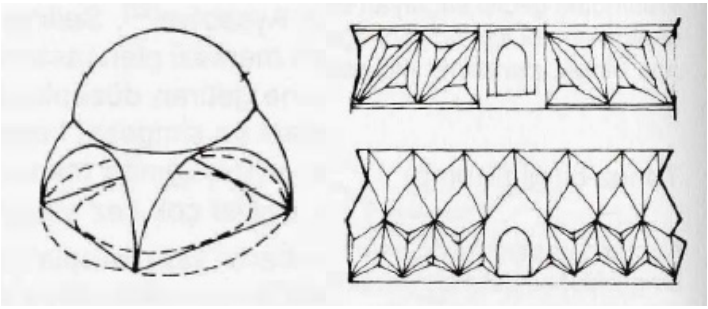


Görsel 3: Muradiye Cami (Manisa) ve Salebcioğlu Cami (Kemeraltı, İzmir) örneklerinde yer alan eğrisel kargir üst örtü biçimleri

Harim mekanını örten merkezi kubbeli büyük hacimli camiler yönetimdeki kişilerin gücünün göstergesi olarak inşa edilirken, tek kubbeli mescitler bulundukları mahalledeki cemaatin günlük ibadet ihtiyacını karşılamaktadır. Harimde iç mekânın homojenliği benzer elemanların kullanılmasıyla Osmanlı camilerinde ise bu durum kubbe ve kubbe parçalarının tekrarlanmasıyla sağlanmaktadır.

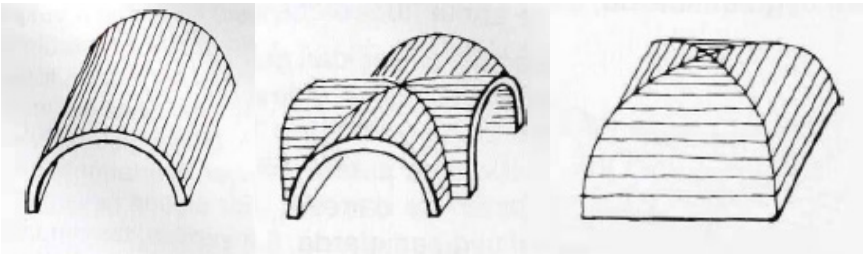
Kubbe elemanının öncelikli olarak dairesel planlı hacimleri örtmek için kullanıldığı bilinmektedir. Kubbenin örtü sistemleri arasında ayrıcalıklı konuma gelişi ve sıklıkla tercih edilmesi kare, dikdörtgen planlı hacimlerin kubbe elemanı arasındaki

dairesel planı elde etmek amacıyla geçiş elemanlarının kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Geçiş elemanları Ege Bölgesi tarihi camilerinde sıklıkla tromp, pandantif, Türk üçgeni şeklinde tercih edildiği görülmektedir (Görsel 4).



Görsel 4: Kubbeye geçiş elemanları; pandantif ve Türk üçgeni

Kemer ve tonoz elemanları da tarihi camilerde üst örtünün biçimlenişine göre harim mekanlarında kullanılmıştır (Görsel 5). Tonoz ve kubbenin birlikte kullanıldığı camilerde, bir araya gelen hacimlerin sayısının arttığı yorumu yapılabilmektedir. Tonozlar geleneksel cami mimarisinde beşik tonoz, çapraz tonoz ve manastır tonozu biçimlerinde kullanılmıştır. Eğrisel bir kurguya sahip olmaları nedeniyle genellikle kubbe ile birlikte kullanılan kemer ve tonozlar, hacim içerisinde iç bükey biçimlerinden dolayı düz tavanlı camilerden farklı akustik koşullar oluşturmaktadır.



Görsel 5: Tonoz çeşitleri (Kuban, 2002)

Türk mimarisinin başlıca üst örtü biçimi olarak kabul edilen kubbenin ahşap malzeme kullanılarak da mimaride uygulandığı görülmektedir. Bağdadi kubbeler destekli veya desteksiz olarak inşa edilmektedir. Camilerdeki uygulamalar incelendiğinde bağdadi kubbelerin genellikle tavanın ortasına yerleştirildiği tespit edilmiştir (Görsel 6). Bağdadi kubbe tekniği çoğu kaynakta, "ahşap karkas sisteme 1-2 cm aralıklarla yatay şekilde uygulanan lata/ çıta malzemelerinin sıva ile kapatılması" şeklinde tanımlanmaktadır.[13] Çıta elemanlarının arasında bırakılan 1-2 cm boşluklar ise sıvanın yüzeye tutunabilmesi amacıyla kullanılmaktadır.

13 Şahin, 2013.

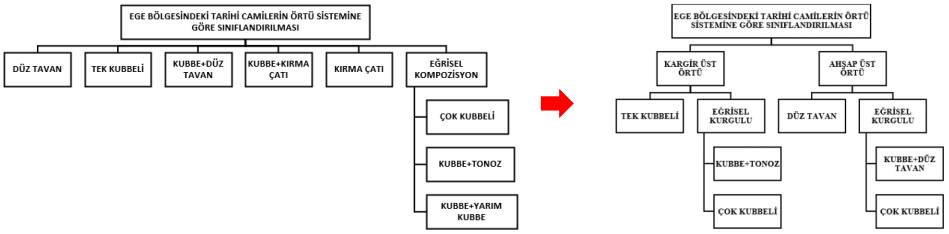


Görsel 6: Kösedere Cami (Karaburun, İzmir) ve Yukarı Kızılcaköyü Cami (Kemalpaşa, İzmir) örneklerinde yer alan ahşap kurgulu üst örtü biçimleri (Kişisel arşiv)

Sınıflandırmada yer alan bağdadi kubbeli camilerin beden duvarları kargir sistem ile inşa edilmiştir. Camilerin ahşap kubbeleri ise destekli, desteksiz, basık, sivri ve değişik çaplarda olmaları bakımından çeşitlilik göstermektedir. Bu durum bağdadi kubbenin mimari boyutlarının akustik nesnel parametre değerleri üzerindeki etkilerinin incelenmesi adına olumlu bulunmaktadır. Ahşabın ses yutuculuk katsayısının kargir üst örtülü yüzeye göre fazla olmasında dolayı ahşap kurgulu tavan kullanımı ile ortamın yansışım süresi değerlerinin düşmesi beklenmektedir. Aynı zamanda bağdadi kubbeli camiler üzerinde yapılan araştırmalarda hem yüzey alanının artması hem de ahşap kubbenin panel rezonatör gibi davranması ile daha düşük yansışım süreleri elde edildiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Akustik ölçümlerden elde edilen veriler üst örtü biçiminin akustik parametre değerleri üzerinde etkisinin olduğunu doğrularken, üst örtüde kullanılan malzeme ve tekniğin akustik koşullar üzerinde belirleyici bir etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Görsel 12). Bu yüzden ilk kabuller üzerinde bazı düzenlemeler yapılarak, camilerin üst örtülerinde kullanılan malzeme ve teknikler incelenmiştir.

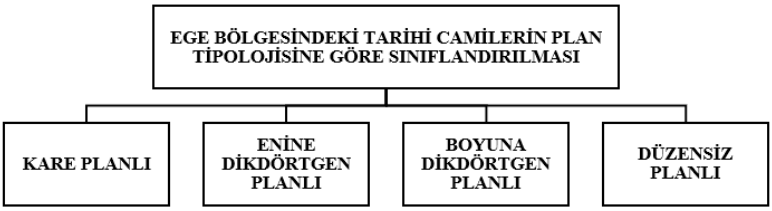
Bu kapsamda Ege Bölgesi'ndeki tarihi camiler öncelikle 'kargir üst örtü' ve 'ahşap üst örtü' olmak üzere 2 ana gruba ayrılmıştır. Kargir üst örtülü camilerde karşılaşılan uygulamaların incelenmesiyle tek kubbe ve eğrisel kurgulu camiler başlıklarını içeren alt gruplara karar verilmiştir. Kargir camilerde tercih edilen çok kubbeli, kubbe ve tonozun birlikte kullanıldığı camilerde ölçüm ve simülasyonlarla hesaplanan akustik nesnel parametre sonuçlarında büyük farklılıkların oluşmamasından dolayı bu yapılar aynı grupta 'eğrisel kurgulu kargir camiler' sınıfında incelenecektir. Ahşap üst örtülü camiler incelendiğinde ise yapım tekniği bakımından düz tavanlı ve bağdadi kubbe tekniklerinin bu camilerde uygulanmış olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında belirlenen sınıflandırma için bağdadi kubbeli ahşap camiler; harimin üzerini örten örtünün tamamı kubbe elemanlarıyla veya merkezi kubbe ile düz tavan ilişkisinin birlikte kurgulandığı çözümler olmak üzere hepsi aynı sınıfta 'eğrisel kurgulu ahşap camiler' sınıflandırma başlığı altında incelenmektedir (Görsel 7).



Görsel 7: Örtü biçimine göre Ege Bölgesi'ndeki tarihi camilerin sınıflandırılması için yapılan ilk ve son kabuller

Plan Tipolojisi

Ege Bölgesi'nde yer alan incelenecek camiler harimin biçimlenişine diğer bir deyişle plan tipolojisine göre çeşitlilik göstermektedir. Anlaşılabilirliği etkileyen unsurlardan sayılan yan duvarlardan gelen yan yansımalar hacmin plan şekline göre değişmektedir. Hacim içerisinde olması istenilen samimilik duygusu için, müzik işlevli hacimlerde yan yönlerden gelen erken yansımalar önem taşımaktadır.[14] Müzik işlevli yapılarda yelpaze tipi plan yerine dikdörtgen planlı salonlar erken yansımaların alıcıya ulaşımında daha etkili olduğu için akustik açıdan hacme olumlu etkisi olmaktadır. Ters fan plan şemasına sahip hacimler ise diğer plan türlerine göre daha yüksek yan yansımalara sahiptir. Bu bağlamda, çalışma kapsamında belirlenen camiler yan yansımaların farklılaşacağı düşey taşıyıcıların mihrap duvarına dik, paralel veya çevreleyen düzende olmasına göre ayrı başlıklarda incelenmesi ilk kabuller için uygun görülmüştür. Ancak ölçüm sonuçlarına göre camiler tekrar değerlendirildiğinde, ortalama T30, EDT, C80, D50 parametre değerlerinde ilk kabullerde tanımlanan gruplar arasında anlamlı farklılıkların bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu yüzden elde edilen anlamlı farklılıklara göre yapılan son kabullerle Ege Bölgesi'ndeki tarihi camiler plan tipolojisi bağlamında; kare planlı, enine dikdörtgen planlı, boyuna dikdörtgen planlı ve düzensiz planlı olmak üzere 4 sınıfa ayrılmıştır (Görsel 8). Düzensiz planlı olarak tanımlanan grupta T planlı, altıgen veya sekizgen plan şemasına sahip camiler bulunmaktadır.



Görsel 8: Plan tipolojisine göre Ege Bölgesi'ndeki tarihi camilerin sınıflandırılması için yapılan kabuller

14 Mehta, Johnson ve Rocafort, 1999.

Yapılan akustik ölçüm sonuçları altıgen ve sekizgen planlı camilerdeki harimi çevreleyen açılı duvarların akustik koşullara etkisinin kare veya dikdörtgen şemalı camilere göre farklılaştırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin Karakadı Mecdettin Cami altıgen plan şeması ile kare planlı camilerden farklılaşmaktadır ve bu durumun T30 ortalama değerlerini etkilediği görülmektedir (Tablo 6). Duvarların birleşim açısının (~120°) diğer camilerden daha geniş olması ve kırılan duvarların etkisi ile gruptaki diğer camilerden daha yüksek T30 değerlerine sahip olduğu söylenebilir.

Bu farklılıklar harimin kare, enine/boyuna dikdörtgen olması durumunda da ortaya çıkmaktadır. Tüm bu farklılıkların ortaya koyulması ve nedenlerinin hacimlerin geometrik parametreleri ile ilişkilendirilmesi amacıyla camiler 4 farklı plan tipolojisi başlığı altında incelenmesi uygun görülmüştür.

Tablo 6: ***Kare ve altıgen (düzensiz) planlı benzer hacme sahip 2 caminin T30 parametre sonuçları***

T30(s)	125 Hz	250 Hz	500 Hz	1000 Hz	2000 Hz	4000 Hz
Lalapaşa Cami	2,35	2,45	2,09	1,89	1,54	1,10
Karakadı Mecdettin Cami	2,90	3,23	2,68	2,07	1,63	1,10

Hacim

Camilerin 'hacim büyüklüğü' ve akustik parametreler üzerindeki oluşturacağı etkisi bu çalışmada önerilen sınıflandırmada başlıkların oluşturulmasına fikir veren unsurlardan kabul edilmektedir. Yansışım süresinin hacim içerisinde hesaplanması için kullanılan Sabine formülü incelendiğinde, yansışım süresi hacim ile doğru orantılı olarak değişim gösterebileceği anlaşılmaktadır.[15] Formülde, T; yansışım süresi (s), V; toplam hacim büyüklüğünü (m^3), A; hacmin toplam yutuculuk değerini ($\sum Sn \times \alpha n$) ifade etmektedir. Bu durumun çalışmadaki tüm tarihi camiler için geçerliliği pearson korelasyon analiz yöntemi ile çalışmanın devamında irdelenmektedir.

$$T = 0.163 \frac{V}{A}$$

Çalışmada yer alan Ege Bölgesi'ndeki tarihi camilerin hacim boyutları alan tespit çalışmaları kapsamında ölçülerek hesaplanmıştır ve değerler ortalama 145 m^3- 6500 m^3 aralığında değişim göstermektedir. Literatürde hacim akustiği alanında yapılan bazı çalışmalarda; cami, konuşma amaçlı salon gibi hacimleri belli büyüklük sıralamasıyla gruplanarak akustik koşullarının incelendiği tespit edilmiştir.[16,17,18]

15 Kuttruff, 2006.

16 Aknesil, 1997.

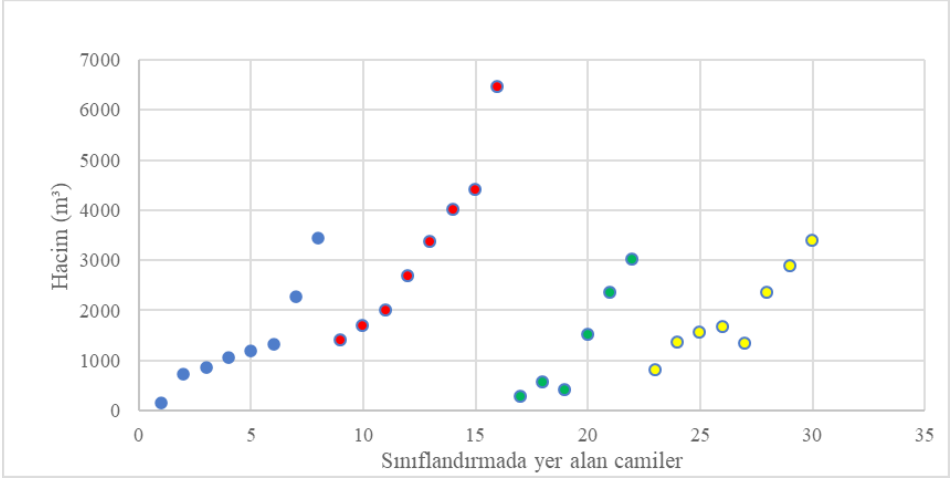
17 Tamer Bayazıt, 1999.

18 Yüğrük, 1995.



Görsel 9: Hacim büyüklüğüne göre Ege Bölgesindeki tarihi camilerin sınıflandırılması için yapılan kabuller

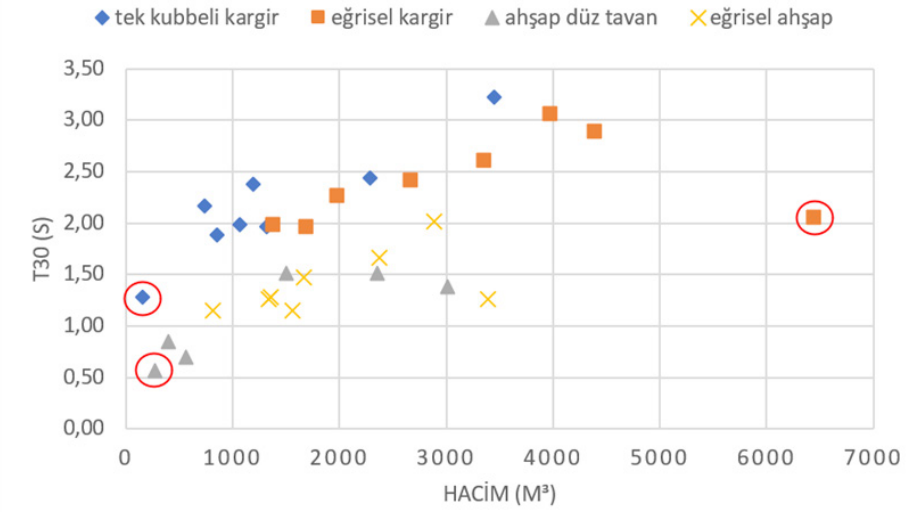
Bu çalışmanın ilk aşamasında Ege Bölgesi'ndeki tarihi camiler hacim büyüklüklerine göre 500 m³ lük aralıklarla gruplanmıştır. Ancak 500 m³ aralıklar ile belirlenen sınıflandırmada, birbirini takip eden gruplar için elde edilen akustik parametre sonuçlarında anlamlı farklılıklar bulunamamıştır. Çalışmada incelenecek camiler akustik etken sınıflandırma kapsamında ölçümlerden elde edilen anlamlı farlılıklar bağlamında 1000 m³ hacim aralıkları esas alınarak sınıflandırılmaktadır (Görsel 9).



Görsel 10: Akustik etken sınıflandırmada yer camilerin hacim değer dağılımı (• tek kubbeli kargir, • eğrisel kurgulu kargir, • ahşap düz tavan, • eğrisel kurgulu ahşap)

Hacim grupları belirlenirken, Ege Bölgesi'nde en çok tekrarlanan hacim büyüklükleri dikkate alınmıştır. Benzer hacimlerin farklı plan tipolojisi ve üst örtü kurgusuna göre koşulların değişiminin izlenmesi her bir grup için örnek sayısının belli bir sayıda belirlenerek değerlendirilmesine dikkat edilmiştir. Hacim boyutu 1000 m³ ve altında olan Ege Bölgesi'ndeki tarihi camiler çoğunlukla tek kubbeli veya ahşap tavanlı camiler olduğu ve önerilen sınıflandırmada eğrisel kargir üst örtü biçiminin bu hacim grubu için örnek karşılığı bulunmadığı görülmektedir (Görsel 10).

Görsel 11'deki grafik incelendiğinde kargir üst örtülü camilerde ahşap kurgulu camilere göre daha uzun yansışım süresinin olduğu görülmektedir. Ahşap düz tavanlı camiler için 1000 m³ altında bulunan camiler 0,5–1 s aralığında değer alırken, 1000 m³ üzeri hacme sahip camiler 1–1,5 s aralığında değer almıştır. Ahşap kurgulu camilerde hacim arttıkça yansışım süresinin doğrusal bir ilişki ile arttığı doğrulanamamıştır, ancak kargir camilerde bu ilişki grafikten daha net anlaşılabilmektedir. Grafikte kırmızı ile işaretlenen en küçük ve en büyük hacme sahip camiler boyutlarındaki farklılıklarından dolayı aynı grupta bulunan diğer camilerden farklı akustik ortamlara sahip olduğu tespit edilmiştir.



Görsel 11: İncelenen camilerin orta frekanslar için ortalama T30 değer dağılımı

Pearson Korelasyon Katsayısı Analizi

Korelasyon analiz yöntemlerinde korelasyon katsayısı değerleri aralıklı, oranlı ölçekler veya sıralı ölçekler durumuna göre çeşitlilik göstermektedir.[19] Çalışmanın bu bölümünde camilerdeki her parametrenin ilgili olduğu frekanstaki değer ortalaması ile geometrik parametreleri arasında ikili değişken grupları oluşturularak korelasyon katsayısı (r) değerleri hesaplanmaktadır. Ayrıca değişkenler arasındaki ilişkilerin doğrusal olma durumu test edilecektir. Uygulanan analiz yönteminde korelasyon katsayısı "-1" ile "+1" aralığında değer alır. "–" ve "+" ilişkinin yönünü ifade etmektedir. Korelasyon katsayısı +1'e yaklaştıkça pozitif yönde ilişki, -1'e yaklaştıkça negatif yönde ilişki olduğunu göstermektedir. Katsayı değerleri 0'a yaklaştığında ise değişkenler arasındaki ilişki azalır. Katsayı değeri 0 bulunursa değişkenler arasında ilişkinin olmadığı ortaya çıkmaktadır.[20]

19 Tekin, 2008.

20 Marques de Sa, 2007.

Tablo 7: ***Tek kubbeli camilerin geometrik parametre değerleri***

TEK KUBBELİ KARGİR CAMİLER	Hacim, H	Harim alanı, A_H	Duvar alanı, A_D	Tavan alanı, A_T	Toplam yüzey alanı, A_{TY}	Ortalama yapı yüksekliği, H_{ort}	Kubbe yüksekliği, H_{KUBBE}	Kubbe çapı, R	Kapasite, (A_H/0,8)	kişi başına düşen hacim (H_K)
Hüsrev Ağa Cami	724	81	245	124	450	6,8	4,4	8,94	101	7,17
İbrahim Çelebi Cami	852	84	300	120	504	8,2	4,45	8,57	105	8,11
Lalapaşa Cami	1060	97	412	102	611	10,4	2,9	9,77	121	8,76
Karakadı Cami	1185	112	275	140	527	7	3,64	11,2	140	8,46
Yalınayak Camisi	1320	130	538	176	844	10,9	4,39	8,95	162	8,15
Hamzaağa Cami	2280	173	571	249	993	10,9	6,06	13,05	216	10,56
Yeni Cami	3442	233	795	334	1362	13	6,97	15,15	291	11,83

Tablo 8: ***Eğrisel kargir kurgulu camilerin geometrik parametre değerleri***

EĞRİSEL KARGİR KURGULU CAMİLER	Hacim, H	Harim alanı, H_A	Duvar alanı, A_D	Tavan yüzey alanı, AT	Toplam yüzey alanı, A_{TY}	Ortalama yapı yüksekliği, H_{ort}
İvazpaşa Cami	1406	140	448	208	796	10
Çeşnigir Cami	1700	177	441	245	863	8,2
Kemeraltı Cami	2000	215	635	311	1161	8,9
Hatuniye Cami	2675	277	527	384	1188	8,6
Salebcioğlu Cami	3372	223	863	401	1487	14,25
Sultan Cami	4000	300	818	611	1729	11,8
Muradiye Cami	4411	267	861	480	1608	15

EĞRİSEL KARGİR KURGULU CAMİLER	yan sahınların duvar yüksekliği, Hy	merkezi alan ile yan sahınlara ait duvarların farkı	Merkezi kubbe yüksekliği, H_{KUBBE}	Merkezi kubbe çapı, R	Kapasite, (A_H/0,8)	kişi başına düşen hacim (H_K)
İvazpaşa Cami	8,7	2,77	3,47	7,85	175	8,03
Çeşnigir Cami	6,97	2,48	3,45	8,87	221	7,69
Kemeraltı Cami	6,66	4,41	3,9	10	268	7,46
Hatuniye Cami	5,33	6,57	3,86	10,88	346	7,73
Salebcioğlu Cami	6,5	7,75	2,2	11,5	278	12,13
Sultan Cami	8,9	5,7	7,95	11,5	375	10,67
Muradiye Cami	10,3	5,78	6,8	9,44	333	13,25

Tablo 9: ***Düz ahşap tavanlı camilerin geometrik parametre değerleri***

DÜZ AHŞAP TAVANLI CAMİLER	Hacim, H	Harim alanı, H_A	Duvar alanı, A_D	Tavan alanı, AT	Toplam yüzey alanı, A_{TY}	Ortalama yapı yüksekliği, H_{ort}	Kapasite, (A_H/0,8)	kişi başına düşen hacim (H_K)
Arapalanı Cami	400	97	172	97	366	4,1	121	3,31
Eski Fürunlu Köyü Cami	556	112	217	112	441	4,95	140	3,97
Attar Hoca Cami	1510	211	475	297	983	7,2	263	5,74
Gürcüzade Cami	2345	243	608	243	1094	9,65	303	7,74
Ödemiş Ulu Cami	3024	312	349	312	973	9,7	390	7,75

Tablo 10: ***Eğrisel ahşap kurgulu camilerin geometrik parametre değerleri***

EĞRİSEL AHŞAP KURGULU CAMİLER	Hacim, H	Harim alanı, AH	Duvar alanı, AD	Tavan alanı, AT	Toplam yüzey alanı, ATY	Ortalama yapı yüksekliği, Hort	Kubbe yüksekliği, HKUBBE	Kubbe çapı, R	Kapasite, (AH/0,8)	kişi başına düşen hacim (HK)	merkezi kubbe yüzey alanı (AMK)
Kösedere Cami	815	109	277	178	564	6	1,37	3,8	136	5,99	17,24
Göçbeyli Merkez Cami	1330	198	318	372	888	5,65	1,7	4,7	247	5,38	19,5
Eğlenhoca Cami	1360	161	413	205	779	7,15	1,9	4,3	201	6,77	14,5
Mahkeme Cami	1559	238	373	297	908	5,85	4,3	8,7	297	5,25	117,5
Çarşı Cami	1659	211	450	235	896	7,75	2,8	4,8	263	6,31	42,7
Yukarı K. Halil Ağa Ca	2363	260	546	337	1143	8,35	3,7	8,8	325	7,27	19,36
Hacı Abdi Ağa Cami	2890	290	670	395	1355	9,15	1,5	3,1	362	7,98	14,6
Soma Hızır Bey Cami	3386	295	757	300	1352	11	1,3	8,7	368	9,20	64,72

Çalışmada pearson korelasyon katsayısı analiz yöntemi farklı üst örtü grupları için kendi içinde gerçekleştirilerek grup içi değerlendirmeler elde edilecektir. Analizin sonucunda grupların tümü için genel bir değerlendirme yapılacaktır. Öncelikle bu analiz yönteminin kullanılması için değişkenlerin belirlenmesi gerekmektedir. Çalışmadaki tarihi camilerin üst örtü biçimlenişine göre akustik ortamlarının farklılaştığı yapılan ölçümler ile tespit edildiğinden dolayı pearson korelasyon katsayısı analizi için değişken sayısı ve türü her bir üst örtü sınıfı için değişim göstermektedir. Üst örtü gruplarına göre belirlenen değişkenler Tablo 7, Tablo 8, Tablo 9 ve Tablo 10'da tanımlanmaktadır. Çalışmanın devamında cami üst örtü grupları için, SPSS Statistics programında pearson korelasyon analizi uygulanarak nesnel akustik parametre değerleri ile belirlenen geometrik parametreler arasındaki ilişkiler değerlendirilmiştir.

Tablo 11: ***Tek kubbeli camilerdeki akustik ve geometrik parametrelerin aralarındaki pearson korelasyon katsayısı değerleri***

		Hacim	harim alanı	duvar alanı	tavan alanı	toplam yüzey alanı	ortalama yapı yüksekliği	kubbe yüksekliği	kubbe çapı	kapasite	kişi başına düşen hacim
T30	r	,909**	,887**	0,717	,885**	,803*	0,531	,783*	,943**	,888**	,843*
	sig. değeri	0,005	0,008	0,070	0,008	0,030	0,220	0,037	0,001	0,008	0,017
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
EDT	r	,933**	,910**	,762*	,884**	,833*	0,607	0,745	,970**	,911**	,897**
	sig. değeri	0,002	0,004	0,047	0,008	0,020	0,148	0,054	0,000	0,004	0,006
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
C80	r	-,870*	-,805*	-0,713	-,807*	-,767*	-0,627	-,788*	-,871*	-,806*	-,906**
	sig. değeri	0,011	0,029	0,072	0,028	0,044	0,132	0,035	0,011	0,029	0,005
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
D50	r	-,758*	-0,681	-0,587	-0,699	-0,643	-0,520	-0,744	-,769*	-0,682	-,828*
	sig. değeri	0,048	0,092	0,166	0,081	0,119	0,231	0,055	0,043	0,092	0,021
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
STI	r	-,875**	-,812*	-0,707	-,820*	-,768*	-0,603	-,808*	-,874*	-,813*	-,896**
	sig. değeri	0,010	0,027	0,076	0,024	0,044	0,151	0,028	0,010	0,026	0,006
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Akustik parametre değerleri ile geometrik parametreler arasındaki anlamlı ilişki en yoğun tek kubbeli cami grubunda tespit edilmiştir (Tablo 11). Yapılan analiz sonucuna göre;

- Sig (anlamlılık) değeri T30, C80 ve STI parametreleri için duvar alanı ve ortalama yapı yüksekliği hariç 0,05'ten küçük bulunmuştur.
- EDT parametresi yapı yüksekliği ve kubbe yüksekliği hariç diğer geometrik parametreler ile arasındaki ilişkilerin pozitif yönde olduğu ve aralarındaki ilişkinin anlamlılığı sig değerinin 0,05'ten küçük olması ile tespit edilmiştir.
- Geometrik parametreler ile en az ilişkinin olduğu parametre tek kubbeli camiler için D50 parametresi olduğu grafiğe göre söylenebilir. D50 parametre değerleri hacim, kubbe çapı, kişi başına düşen hacim değerleri ile negatif yönde anlamlı ilişkisinin olduğu tespit edilmiştir.
- Geometrik parametreler ile EDT, T30 parametreleri pozitif yönde, C80, D50, STI parametreleri ise negatif yönde değişen ilişkilerinin olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuca göre tek kubbeli camiler grubunda geometrik parametre değerleri arttıkça EDT ve T30 değerleri arttığı ve C80, D50, STI değerlerinin de azaldığı söylenebilir.

Eğrisel kargir üst örtülü camilerin geometrik parametre değerleri ile ölçüm sonucu elde edilen nesnel akustik parametre sonuçları arasındaki ilişkiler analiz edildiğinde;

- T30 parametresinin hacim, harim alanı, duvar yüzey alanı, tavan yüzey alanı, toplam yüzey alanı, merkezi alanın yüksekliği, kapasite ve kişi başına düşen hacim değerleri ile pozitif yönde değişim gösterdiği ve aralarındaki ilişkinin anlamlı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- EDT parametresi hacim, harim alanı, duvar yüzey alanı, tavan yüzey alanı, toplam yüzey alanı, merkezi alanın yüksekliği, merkezi kubbe çapı ve kapasite ile aralarındaki ilişkinin pozitif yönde değişim gösterdiği ve ilişkilerin anlamlı olduğu ortaya çıkmıştır.
- C80, D50, STI ortalama değerleri, geometrik parametrelerle aralarında anlamlı ilişkilerin olmadığı sig değerleri 0,05'ten büyük elde edildiği için söylenebilir (Tablo 12).

Ahşap düz tavanlı camiler için yapılan pearson korelasyon analizi sonuçlarına göre her bir parametrenin geometrik parametrelerle anlamlı bir ilişki kurduğu görülmektedir. Analiz sonucunu gösteren tabloya göre;

- T30 parametresi duvar yüzey alanı, tavan alanı ve toplam yüzey alanı değerleri ile pozitif yönde değişen bir ilişkide olduğu sonucu elde edilmiştir.
- EDT ve C80 parametreleri ortalama değerlerinin tavan yüzey alanı ve toplam yüzey alanı değerleri ile olan ilişkileri güçlü olduğu söylenebilir. EDT ilgili geometrik parametreler ile olan ilişkilerinin pozitif yönde, C80 ise negatif yönde olduğu görülmektedir

Tablo 12: ***Eğrisel kargir üst örtülü camilerdeki akustik ve geometrik parametrelerin aralarındaki pearson korelasyon katsayısı değerleri***

		hacim	harim alanı	duvar alanı	tavan yüzeyi	toplam yüzey alanı	ortalama yapı yüksekliği	merkezi alanın yüksekliği	yan sahınların duvar yüksekliği	merkezi alan ile yan sahınları ait duvarların yükseklik farkı	merkezi kubbe yüksekliği	merkezi kubbe çapı	kapasite	kişi başına düşen hacim
T30	r	,963**	,871*	,888**	,980**	,986**	0,711	,900**	0,425	0,704	0,746	0,687	,871*	,772*
	sig. değeri	0,000	0,011	0,008	0,000	0,000	0,073	0,006	0,341	0,078	0,054	0,088	0,011	0,042
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
EDT	r	,883**	,831*	,901**	,952**	,975**	0,653	,827*	0,276	0,748	0,629	,802*	,830*	0,694
	sig. değeri	0,008	0,021	0,006	0,001	0,000	0,112	0,022	0,549	0,053	0,130	0,030	0,021	0,083
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
C80	r	-0,253	-0,558	-0,200	-0,281	-0,303	0,124	-0,073	0,213	-0,276	-0,261	-0,330	-0,556	0,066
	sig. değeri	0,583	0,193	0,666	0,542	0,509	0,791	0,877	0,647	0,550	0,572	0,470	0,195	0,889
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
D50	r	0,203	-0,171	0,305	0,184	0,205	0,522	0,402	0,413	0,116	0,051	0,038	-0,170	0,460
	sig. değeri	0,663	0,714	0,505	0,693	0,659	0,230	0,372	0,357	0,804	0,913	0,935	0,716	0,299
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
STI	r	-0,162	-0,498	-0,291	-0,289	-0,344	0,127	-0,040	0,479	-0,471	-0,020	-0,619	-0,496	0,121
	sig. değeri	0,729	0,255	0,527	0,529	0,449	0,786	0,933	0,277	0,286	0,966	0,138	0,258	0,795
	N	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Tablo 13: ***Ahşap düz tavanlı camilerdeki akustik ve geometrik parametrelerin aralarındaki pearson korelasyon katsayısı değerleri***

		hacim	harim alanı	duvar alanı	tavan alanı	toplam yüzey alanı	ortalama yapı yüksekliği	kapasite	kişi başına düşen hacim
T30	r	0,797	0,831	,892*	,915*	,968**	0,850	0,829	0,848
	sig. değeri	0,107	0,082	0,042	0,029	0,007	0,068	0,083	0,069
	N	5	5	5	5	5	5	5	5
EDT	r	0,821	0,858	0,853	,938*	,962**	0,856	0,857	0,854
	sig. değeri	0,089	0,063	0,066	0,018	0,009	0,064	0,064	0,066
	N	5	5	5	5	5	5	5	5
C80	r	-0,824	-0,858	-0,868	-,933*	-,968**	-0,864	-0,857	-0,862
	sig. değeri	0,086	0,063	0,057	0,020	0,007	0,059	0,064	0,060
	N	5	5	5	5	5	5	5	5
D50	r	-0,856	-,882*	-,888*	-,932*	-,985**	-,902*	-,881*	-,901*
	sig. değeri	0,064	0,048	0,044	0,021	0,002	0,036	0,049	0,037
	N	5	5	5	5	5	5	5	5
STI	r	-0,842	-0,868	-,906*	-,925*	-,989**	-,897*	-0,867	-,896*
	sig. değeri	0,074	0,056	0,034	0,024	0,001	0,039	0,057	0,040
	N	5	5	5	5	5	5	5	5

- D50 parametresi düz ahşap tavanlı camiler için tanımlanan hacim büyüklüğü hariç tüm geometrik parametreler ile güçlü bir ilişkide olduğu ve ilişkinin negatif yönde bulunduğu tespit edilmiştir.
- STI parametresi duvar yüzey alanı, tavan alanı, toplam yüzey alanı, ortalama yapı yüksekliği ve kişi başına düşen hacim büyüklüğü ile negatif yönde değişim gösteren güçlü ilişkilerin varlığı doğrulanmıştır (Tablo 13).

Tablo 14: ***Eğrisel ahşap kurgulu camilerdeki akustik ve geometrik parametrelerin aralarındaki pearson korelasyon katsayısı değerleri***

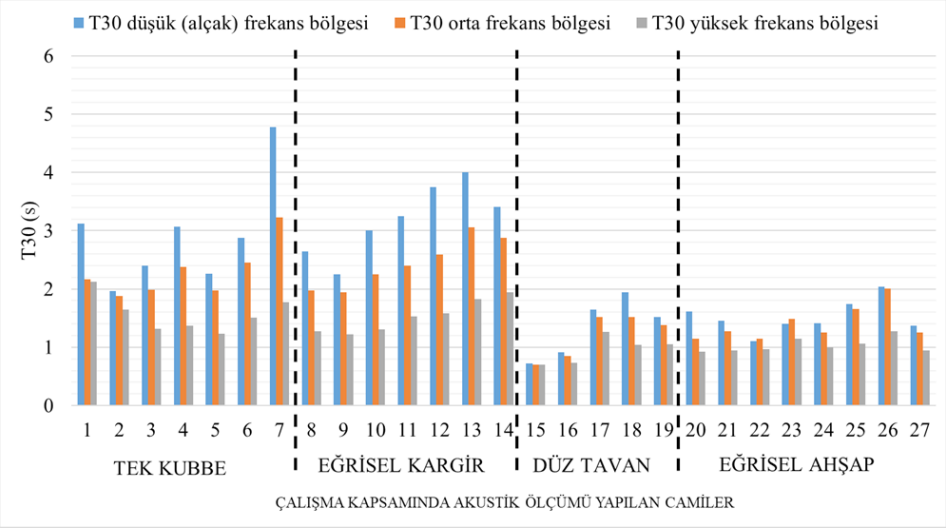
		hacim	harim alanı	duvar alanı	tavan alanı	toplam yüzey alanı	ortalama yapı yüksekliği	kubbe yüksekliği	kubbe çapı	kapasite	kişi başına düşen hacim	merkezi kubbe yüzeyalanı	merkezi kubbenin tavan alanındaki yüzdesi (%)
T30	r	0,537	0,667	0,494	,740*	0,664	0,316	0,218	0,017	0,668	0,291	-,052	-,162
	sig. değeri	0,170	0,071	0,214	0,036	0,072	0,445	0,604	0,968	0,070	0,485	0,903	0,702
	N	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
EDT	r	0,423	0,582	0,381	0,695	0,563	0,202	0,297	-0,014	0,583	0,174	-,067	-,168
	sig. değeri	0,297	0,130	0,352	0,056	0,146	0,632	0,475	0,973	0,129	0,680	0,874	0,691
	N	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
C80	r	-0,293	-0,526	-0,227	-0,685	-0,453	-0,036	-0,491	-0,101	-0,527	0,011	-,036	0,065
	sig. değeri	0,482	0,181	0,588	0,061	0,259	0,932	0,217	0,812	0,179	0,979	0,932	0,878
	N	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
D50	r	-0,259	-0,507	-0,178	-0,673	-0,416	0,012	-0,546	-0,185	-0,508	0,062	-,107	-,005
	sig. değeri	0,535	0,200	0,673	0,068	0,306	0,977	0,162	0,661	0,199	0,883	0,800	0,990
	N	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
STI	r	-0,288	-0,526	-0,229	-0,599	-0,431	-0,037	-0,565	-0,166	-0,528	0,018	-,174	-,084
	sig. değeri	0,490	0,180	0,585	0,116	0,287	0,931	0,145	0,695	0,179	0,965	0,680	0,843
	N	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

Akustik etken sınıflandırma kapsamında belirlenen üst örtü grupları için ayrı ayrı yapılan pearson korelasyon katsayısı analizi sonucu akustik parametreler ile geometrik parametreler arasında tespit edilen güçlü ilişkiler en az eğrisel ahşap kurgulu camilerde elde edilmiştir (Tablo 14). Analiz sonucuna göre:

- T30 parametresi tavan yüzey alanı değerleri arasındaki ilişkinin sig değeri 0,05'ten küçük olduğu için anlamlı olduğu ve pozitif yönde değiştiği görülmektedir.
- EDT, C80, D50 ve STI ortalama değerlerinin hiçbir geometrik parametre ile aralarında güçlü bir ilişkinin kurulamadığı tabloya göre söylenebilir.

Tablolarda renklendirilen değerler anlamlılık oranının 0,05'ten küçük olduğu ve ilişkilerin güçlü olduğu durumları ifade etmektedir. Buna göre, akustik parametreler ile geometrik parametrelerin arasındaki en güçlü ilişkiler tek kubbeli camilerde olduğu söylenebilir. İlişkilerin güçlü olma durumunun en az olduğu durum eğrisel ahşap kurgulu cami grubunda tespit edilmiştir. Tüm gruplarda genellikle T30 ve EDT geometrik parametrelerle pozitif yönde ilişki kurarken, C80, D50, STI parametreleri ile olan ilişkiler çoğunlukla negatif yönde değişim gösterdiği elde edilmiştir. Bu durum eğrisel kargir ve eğrisel ahşap kurgulu cami gruplarındaki bazı parametreler için değişim göstermektedir. Örneğin, eğrisel ahşap üst örtülü cami grubunda merkezi kubbenin tavan alanındaki yüzde oranları C80 ile pozitif yönlü iken diğer tüm ilişkiler negatif yönlü değiştiği görülmektedir.

Hacim içerisinde sesin düşme hızı konusunda önemli bir ölçüt olan yansışım süresi (T30) (s) parametresi, kapalı bir hacimde ses kaynağının kapatılmasından sonra ses basınç düzeyinin ilk 30 dB düşmesi için geçen süre olarak tanımlanmaktadır. Camilerde uzun yansışım süresi imamın hutbe veya vaaz gibi konuşmanın anlaşılabilirliğinin önem taşıdığı işlevlerde olumsuz etki oluştururken, kısa yansışım süreleri de namaz sırasında



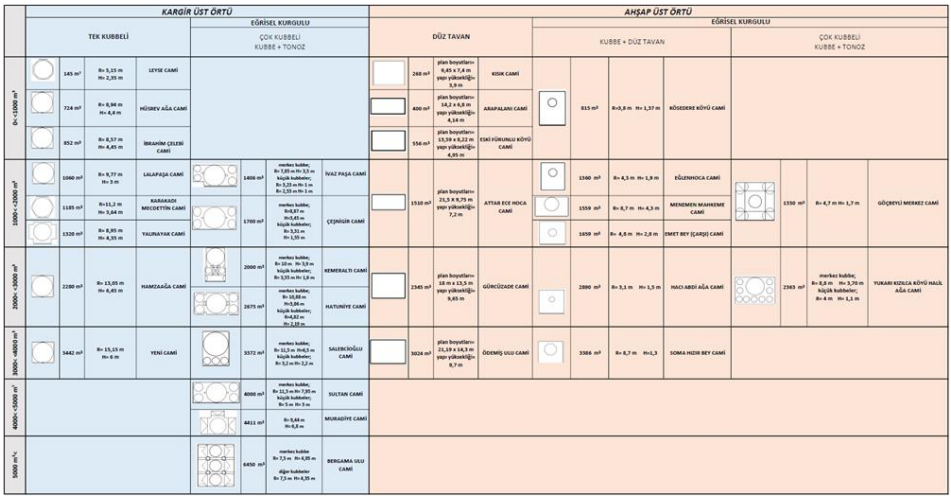
Görsel 12: Sınıflandırmada yer alan camilerin düşük (alçak) frekans bölgesi, orta frekans bölgesi ve yüksek frekans bölgesi için T30 (yansışım süresi) değerleri

Kur'an-ı Kerim'den okunan bölümler için ihtiyaç duyulan canlı bir ortamda uhrevi duygunun oluşamamasına ve ortamın bu işlevler için kuru kalmasına yol açabilmektedir. Görsel 12'deki grafikte camilerin T30 yansışım süresi parametre değerleri her bir grup için hacim sıralamasına göre verilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre tek kubbeli camiler ve eğrisel kargir üst örtülü camilerde yansışım süresi ortalamaları düşük frekanslarda orta ve yüksek frekanslara göre daha fazla olduğu görülmektedir. Ahşap malzemeli üst örtüye sahip camilerde düşük, orta ve yüksek frekans ortalamaları daha dengeli bir dağılım göstermektedir. Bu grafikten camilerdeki üst örtü sisteminde kullanılan malzeme türünün, frekansa göre değişen yansışım süresi (T30) parametre değer dağılımına etkisinin olduğu tespit edilmiştir. Grafikten elde edilen sonuca göre, sınıflandırmadaki camiler için belirlenen ana başlıkların malzeme türüne göre ahşap ve kargir üst örtülü camiler şeklinde belirlenmesinin uygunluğu doğrulanmıştır (Tablo 15).

Sonuç

Çalışma kapsamında Ege Bölgesi'ndeki tarihi camilerde hacmin özelliklerine bağlı değişen akustik koşulların nedenlerinin akustik ve geometrik parametrelerle ilişkilendirilerek ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışma alanı olarak belirlenen Ege Bölgesi'ndeki 30 tarihi cami; belirlenen amaç doğrultusunda akustik etkenlere (hacim, üst örtü biçimi, plan tipolojisi) göre sınıflandırılmıştır. Nesnel akustik parametre değerleri akustik etkenlerin ortaya çıkardığı parametreler ile ilişkilendirilerek ayrıntılı bir analiz süreci geliştirilmiştir. Sınıflandırmanın gelişim süreci tarihi camilerdeki akustik ölçümler ve simülasyon sonuçlarının değerlendirilmesi ile eş zamanlı yürütülmüştür. Buna göre;

Tablo 15: Ege Bölgesi'nde bulunan tarihi camilere ilişkin akustik etken sınıflandırma önerisi (■ Kargir üst örtülü camiler, ■ Ahşap üst örtülü camiler)



- Elde edilen sonuçlara göre anlamlı bulunan hacim aralıkları belirlenmiştir.
- Üst örtü kurgusunun parametre ortalamaları ile anlamlı ilişkilendiği, T30 ortalama parametre değer grafiği ve korelasyon katsayıları ile doğrulanmıştır.
- Plan tipolojisi ve hacmin akustik parametrelere etkileri her bir üst örtü grubunda farklılaştığından dolayı ilişkiler her grup için ayrı ele alınmasının gerekliliği tespit edilmiştir.

Yapılan analizler ve değerlendirmeler sonucu camilerin değerlendirilmesinde akustik parametrelerin tek başına yeterli olmadığı, akustik parametrelerin camilerin geometrik parametreleri ve malzeme özellikleri ile bir bütün olarak ele alınması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bir başka deyişle kullanılan yapı malzemesi ve buna bağlı yapım yönteminin ortamın akustik koşullarının önemli belirleyicileri oldukları söylenebilir. Bu doğrultudaki temel tespitler aşağıdaki gibi özetlenebilir;

- ➢ Üst örtünün tamamen ahşap kurgulu olduğu camilerde, kargir üst örtülü olanlara göre oldukça farklı akustik ortamların oluştuğu görülmektedir.
- ➢ Ahşap tavanlı cami grubu için hacim parametresi ile akustik parametreler arasında güçlü bir ilişki kurulamazken, kargir camilerde hacim oldukça önemli ve akustik parametrelere yön veren etkin bir parametre durumundadır.

Çalışmada uygulanan istatistik analiz yöntemi ile değişkenler arasındaki ilişkiler incelendiğinde, her bir üst örtü grubu için geometrik parametrelerle arasında güçlü ilişkilerin bulunduğu ortak parametrenin yansışım süresi (T30) olduğu görülmektedir.

Sonuçlara bakıldığında T30 (s) değerleri kargir üst örtülü camilerin 1,88 s- 3,23 s, ahşap üst örtülü camilerin 0,7 s- 2,01 s aralığında elde edildiği görülmektedir. Bu değer aralıklarına göre camilerin akustik ortamlarına bağlı kullanıcı algılarında farklılıkların olacağı sonucuna ulaşılmaktadır. Bunun nedeni ahşap ve kargir üst örtülü cami gruplarına ait yansışım süresi ortalama değerleri arasındaki farkların JND (%5) aralığının üzerinde olması ve insan kulağının bu farkları algılayabilmesi ile açıklanabilir. Bu yüzden üst örtü sisteminde kullanılan malzemenin hacmin akustik koşulları üzerinde biçimden daha etkili olduğu söylenebilir. Bu yüzden tarihi camilerin yer aldığı her bir üst örtü grubu için farklı değerlendirmelerin doğru olacağı öngörülmektedir. Ayrıca camilerin akustik konfor koşullarının öznel değerlendirme yöntemleri ile analiz edildiği çalışmaların sayıca arttırılması ve bu tür çalışmalardan elde edilen verilerin nesnel bulgularla birlikte değerlendirilmesi bu alanda geliştirilmesi beklenen bir konu olduğu söylenebilir

Ölçümü yapılan kargir üst örtülü camilerde genellikle müzik işlevine uygun yüksek yansışım süreleri elde edilirken, ahşap üst örtülü camilerin daha kısa yansışım süreleri ile müzik işlevi için kuru hacimler oldukları ortaya çıkmıştır. Ahşap tavanlı camilerin konuşma işlevli ritüellere daha uygun oldukları tespit edilmiştir. Yansışım süreleri düşük olan ahşap tavanlı camilerde, müzik işlevli ritüeller için hacmin canlılığı ve uhrevi duygunun oluşturulması amacıyla akustik danışmanların önerilerine uygun olmak üzere elektro-akustik güçlendirme çözüm olarak kullanılabilir.

Camilerin özgün akustik ortamları, toplumlara ait somut olmayan değerlerin kültürel miras olarak değerlendirilmesinin kültürel mirasın çeşitlendirilmesi ve zenginleştirilmesi bağlamında dikkate alınması gereken bir konudur. Bu yüzden tarihi camilerin yenileme çalışmalarında, ana ibadet mekanının özgün akustik ortamına zarar vermeden konuşma ve müzik işlevli ritüelleri gerçekleştirmek için camilerin özgün durumlarına uygun ve sürdürülebilir malzemelerin seçilmesi önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Abdelazeez, M. K., Hammad, R. N. ve Mustafa, A. A. (1991), Acoustics of King Abdullah Mosque. *The Journal of the Acoustical Society of America, 90,* 1441.

Abdou, A. A. (2003), Measurement of Acoustical Characteristics of Mosques in Saudi Arabia. *The Journal of the Acoustical Society of America, 113* (3), 1505-1517.

Acun, V. ve Yılmazer, S. (2018), A Grounded Theory Approach to Investigate the Perceived Soundscape of Open-Plan Offices. *Applied Acoustics, 131,* 28- 37.

Aknesil, A. E. (1997), *Salonların Hacim Akustiği Yönünden Değerlendirilmesinde Akustik Koşul Dağılımlarının Öneminin Ortaya Konması ve İrdelenmesine Yönelik Bir Yaklaşım*, (Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Alpaslan, H. İ. (2014), *Osmanlı Dönemi İzmir'inde Müslüman Cemaatin Sosyo-Ekonomik Olanakları ile Cami Mimarisinin Gelişimi Arasındaki İlişkiler. 17.- 20. Yüzyıl*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Altaş, N. (1997). *"Tipoloji", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* İstanbul: YEM Yayınevi.

Bingöl, Ö. (2007), *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*, (Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Brezina, P. (2015), Measurement of Intelligibility and Clarity of the Speech in Romanesque Churches. *Journal of Cultural Heritage, 16*, 386–390.

Din, C. D. ve Anuar, A. S. (2019), Assessing the Effect of Dome Shape and Location on the Acoustical Performance of a Mosque by Using Computer Simulation. I*nternational Journal of Automotive and Mechanical Engineering, 16* (1), 6415- 6426.

Duran, R. (2002). Menteşeoğulları Beyliği Mimarisi*. Türkler (C.8, 133-142)*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Eldien, H. H. ve Qahtani, H. A. (2012), The Acoustical Performance of Mosques' Main Prayer Hall Geometry in the Eastern Province, Saudi Arabia. *Acoustics 2012*, 949- 955.

Elicio, L. ve Martellotta, F. (2015), Acoustics as a Cultural Heritage: The Case of Orthodox Churches and of the "Russian Church" in Bari. *Journal of Cultural Heritage, 16,* 912-917.

El-Khateeb, A. ve Eldakdoky, S. (2021), The acoustics of Mamluk Masjids: A Case Study of Iwan-Type Masjids in Cairo. *Applied Acoustics, 178*, 1- 23.

El-Khateeb, A., Adas, A., Attıa, M., ve Balila, Y. (2016), The acoustics of masjids, looking for future design criteria. *23rd International Congress on Sound & Vibration,* ICSV23, Atina, Yunanistan, 1-8.

Ergin, N. (2008), The Soundscape of Sixteenth-century Istanbul Mosques: Architecture and Qur'an Recital, *Journal of the Society of Architectural Historians, 67*(2), 204-221.

Ergin, N. (2016). *Mekân/Yazı/Ses: Osmanlı'da Kadınların Cami Hamiliğine İlişkin Bir İnceleme, Mekânlar/Zamanlar/İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi,* ed. Ceren Katipoğlu et al., Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

Eyice, S. (1993). Mimari Tarihi. *İslam Ansiklopedisi (C.7, 56-90).* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Eyüce, A., (1996), Cami Mimarisinde Biçimsel Çeşitlenmeler ve Dünya Örnekleri. *Ege Mimarlık, 3,* 35-3.

Grabar, O. (1983). *Symbols and Signs in Islamic Architecture*, Architecture and Community: Building in the Islamic World Today, (ed. Renata Holod), 25-32, New York: Millerton

Gündüz, S. K. (2014). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ismail, M. R. (2013), A Parametric Investigation of the Acoustical Performance of Contemporary Mosques. *Frontiers of Architectural Research, 2*, 30- 41.

Karabiber, Z. (2000), A New Approachto An Ancient Subject: Cahrisma Project. *In Proceeding of the 7th International Congress on Sound and Vibration*, 1661-1668, Garmisch-Partekirchen.

Kavraz, M. (2014), The Acoustic Characteristics of the Carşı Mosque in Trabzon, Turkey. *Indoor and Built Environment, 25 (1),* 128-136.

Kayılı, M. (1988). Mimar Sinan'ın camilerindeki akustik verilerin değerlendirilmesi, *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı çağ ve eserleri* içinde (545-555). İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler.* İstanbul: Güven Basımevi.

Kitapçı, K ve Başok, G. Ç. (2021). The Acoustic Characterization of Worship Ambiance and Speech Intelligibility in Wooden Hypostyle Structures: The Case of the Aslanhane Mosque. *Acoustics Australia, 49 (2),* 1-16.

Knudsen, V. O. ve Harris, C. M. (1950). *Acoustical Designing in Architecture.* Londra: John Wiley & Sons, Inc.

Kuban, D. (2002). *Mimarlık Kavramları.* İstanbul: YEM Yayınevi.

Kuban, D. (2015). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Kuran, A. (1964). *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.

Kuttruff, H. (2006). *Acoustics: An Introduction*. New York: Taylor & Francis Group.

Kuyulu, İ. (1999). İzmir'de Osmanlı Dönemi Yapıları. *XIII. Türk Tarih Kongresi*, Ankara

Marques de Sa, J. P. (2007). *Applied Statistics Using Spss, Statistica, Matlab and R.* Berlin: Springer.

Mehta M., Johnson J. ve Rocafort J. (1999). *Architectural Acoustics Principles and Design*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Mustafa, F. A. ve Hassan, A. S. (2013). Mosque Layout Design: An Analytical Study of Mosque Layouts in Early Ottoman Period. *Frontiers of Architectural Research*, *2*, 445-456.

Necipoğlu, G. (2007). Anatolia and the Ottoman Legacy. Frishman, M ve Khan, H. Londra (Ed.) *The Mosque* içinde (141-157). Londra: Thames & Hudson.

Orfali, W. A. (2007). Sound Parameters in Mosques. *Proceedings of Meetings on Acoustics. 153rd Meeting of Acoustical Society of America*, Amerika: Acoustical Society of America.

Othman, R., Inangda, N. ve Ahmad, Y. (2008). A Typological Study of Mosque Internal Spatial Arrangement: A Case Study on Malaysian Mosques (1700-2007). *Journal of Design and the Built Environment, 4(1),* 41-54.

Ödekan, A. (2011). *Mimarlık ve sanat tarihi Türkiye tarihi 3, Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Prodi, N. ve Marsilo, M. (2003). On the Effect of Domed Ceiling in Worship Spaces: A Scale Model Study of a Mosque. *Building Acoustics, 10 (2),* 117- 134.

Sedes, F. (1991), İslami İbadet Yapılarının Osmanlı Dönemi Kentsel Mekânı İçindeki Konumu: İzmir Örneği ve Günümüz Yapısına Yansımalar, (Yayınlanmamış Doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Sencer, M. (1981). *Yöntembilim Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Setiyowati, E. (2010). Strategies to Increase the Acoustical Quality of The Mosques without Reinforcement System. *Journal of Islamic Architecture, 1 (1),* 27-31.

Söylemezoğlu, H. H. K. (1954). *İslam Dini, İlk Camiler ve Osmanlı Camileri*. İstanbul: İTÜ.

Sözen, M. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Suarez, R., Alonso, A. ve Sendra, J. J. (2018). Virtual Acoustic Environment Reconstruction of the Hypostyle Mosque of Cordoba. *Applied Acoustics, 11(1),* 214-224.

Sü Gül, (2019) Acoustical Impact of Architectonics and Material Features in the Lifespan of Two Monumental Sacred Structures. *Acoustics, 1 (3),* 493-516.

Sü Gül, Z. (2015), Assessment of Non-Exponential Sound Energy Decays within Multi-Domed Monuments by Numerical and Experimental Methods, (Doktora tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Sü Gül, Z. ve Çalışkan, M. (2013a) Impact of Design Decisions on Acoustical Comfort Parameters: Case Study of Doğramacızade Ali Paşa Mosque. *Applied Acoustics, 74 (6),* 834-844.

Sü Gül, Z. ve Çalışkan, M. (2013b) Acoustical Design of Turkish Religious Affairs Mosque. *The Journal of the Acoustical Society of America, 133 (5),* 3404-3404.

Sü, Z. ve Yılmazer, S. (2008). The Acoustical Characteristics of the Kocatepe Mosque in Ankara, Turkey. *Architectural Science Review, 51,* 21–30

Şahin, M. (2013). Giresun İlindeki Bağdadi Kubbeli Camiler. *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, 11*, 71-89.

Şahin, M. K. (1995), Anadolu'da Selçuklu Dönemi Camilerinin Çözümlemeli Plan İrdelemesi, (Yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Şahin, M. K. (2004), Anadolu'da Selçuklu Döneminde Dikine Planlı Camiler (Anadolu Selçuklu Devleti'nin Yıkılışına Kadar), (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

Tamer Bayazıt, N. (1999), Dikdörtgen Kesitli Konser Salonlarının Akustik Değerlendirilmesi için Bir Tasarım Yöntemi, (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul,

Tekin, V. N. (2008). *İstatistiğe Giriş.* Ankara: Seçkin Yayıncılık

Topaktaş, L. (2003), Acoustical Properties of Classical Ottoman Mosques Simulation And Measurements, (Doktora Tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

TS EN ISO 3382-1: *Akustik- Odaların Akustik Parametrelerinin Ölçülmesi*. (2010). Ankara: Türk Standartları Enstitüsü.

Tuluk, Ö. (2006). Osmanlı Camilerinde Mekân Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17. Yy). *Gazi Üniversitesi Müh.-Mim. Fak. Dergisi, 21(2)*, 275-284.

Ungan, İ. (1968), İzmir Camileri, (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Ünsal, B. (1970). *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottomon times 1071 – 1923*. Londra: Lawrence Bros. Ltd.

Vecco, M. (2010). A Definition of Cultural Heritage: from the Tangible to the Intangible. *Journal of Cultuıral Heritage, 11,* 321- 324.

Weitze, C. A. Rindel, J. H., Christensen, C. L. ve Gade, A. C. (2002). History of Hagia Sophia Revived through Computer Simulation. *Forum Acusticum,* İspanya.

Yelkenci Sert, F., Alpaslan, H. İ. ve Yılmaz Karaman, Ö. (2017). Manisa Sultan (Mesir) Camisi'nin Akustik Özelliklerinin Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Dergisi, 2*, 243- 259.

Yüğrük, N. (1995), Konuşma Amaçlı Hacimlerde İşitsel Duyarlılık Ayrımlarının Anlaşılabilirlik Üzerindeki Olumsuz Etkilerini Ortadan Kaldıracak Hacim Akustiği Koşullarının Belirlenmesinde Yeni Bir Yaklaşım, (Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Zohra, B. H. (2016). The Numerical Simulation Support Tool for the Assesment of the Acoustic Quality of Worship Spaces. *International Journal of Computer Science, Engineering and Information Technology, 6(1),* 1-20.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.976871
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 123-153. Araştırma | *Research*

SİVAS MÜZESİ'NDE BULUNAN TİHTAP / ŞİFA TASLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ON *TİHTAP*/HEALING BOWLS FOUND IN SİVAS MUSEUM

Şerife TALİ*

ÖZ

Bu araştırmada Sivas Müzesi'nde bulunan Geç Osmanlı dönemine ait 11 şifa tası incelenmiştir. Çeşitli hastalık ve ruhsal sıkıntılardan kurtulmak için farklı malzemelerden yapılan şifa tasları içine yazılan dualar ile üzerine çizilen farklı sembollerle kutsanmış araç-gereçlerdir. İncelenen şifa taslarının 6'sı satın alma, 4'ü devir ve 1'i de müsadere yolu ile müzeye kazandırılmıştır. Eserlerden sadece biri teşhirde olup diğerleri sağlam durumda ve depoda muhafaza edilmektedir. Müzede genellikle bakır ve alaşımlarından yapılan şifa tasları tipolojik olarak dört farklı tipte ele alınmış ve ağırlıklı olarak kazıma tekniğinde işlenmiştir. Yalnız biri üzerinde kitabe bulunan taslar döküm tekniğinde yapılmış ve zengin içerikleri ile yöresel isimlendirme konusunda gelişime katkı sağlayacak eserlerdir. Çalışmayla Sivas ve çevresinde şifa taslarının tihtap tası olarak adlandırılması dışında tek örnekte "oma tası" olarak farklı bir isim kaydının bulunması ve bu yeni isimlendirmenin literatüre kazandırılmak istenmesi amaçlanmıştır. Ayrıca daha önce bilinen Kâbe tası olarak da adlandırılan bir kaydın daha görülmesi yörede tasların kullanımının yaygınlığı ve isimlendirmenin çeşitliliğini göstermektedir. Bölgelere göre isimleri değişen ve çeşitli ritüellerle uygulanan şifa taslarının bilinmeyen kullanımına dair müzedeki taslardan biri üzerinde bulunan kitabeyle yeni bir veri elde edilmiştir. Kitabeden, bu tasa sahip olan kişinin herkesin sahip olamayacağı veya yaptırmaya gücü yetemeyeceği şifa tasını hayrat olarak ihtiyacı olan insanların kullanımına sunduğu anlaşılmaktadır. Tasların tam olarak bilinmeyen ritüelleri ve özellikle kullanımları konusunda herhangi bir dini kurum veya kuruluşa bağlı olmadan doğrudan tasta bir isim tespit edilmiştir. Buradan küçük madeni eserlerin de ortak kullanıldığı bilgisinin açığa çıkarılması önemli bir ayrıntıdır. Türk maden sanatında akademik çalışmaların sınırlı olduğu şifa taslarının Sivas Müzesi'ndeki örneklerle birlikte Osmanlı maden sanatındaki yerleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Sivas Müzesi, Maden Sanatı, Tihtap/Şifa Tası, Kitabe, Sembol*

ABSTRACT

In this study, eleven healing bowls from the Ottoman period in the Sivas Museum were examined. In order to get rid of various diseases and spiritual troubles, it is one of the tools-equipment blessed with prayers written inside the healing bowls made of different materials and different symbols drawn on it. In the museum, 6 of the 11 bowls were acquired, 4 of them were transferred, and 1 of them was acquired by confiscation. Only one of the bowls

* Prof. Dr., Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4467-9081 ♦ E-mail: talisanat@hotmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 31.07.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 18.03.2022*

is on display and the others are in good condition and kept in the warehouse. Healing bowls, which are generally made of copper and its alloys, are typologically handled in four different types in the museum and are mainly worked in the scraping technique. The bowls are made in casting technique and they are works that will contribute to the development of local naming with their rich content. Apart from the fact that the healing bowls in Sivas and its environs are called as wood bowls, a different name record is seen as "oma bowl" in one example and this unknown new name is aimed to be added to the literature. In addition, the discovery of the previously known record called the Kaaba bowl shows the prevalence of the use of bowls in the region and the diversity of nomenclature. It is important that new data are obtained with the inscriptions on one of the bowls in the museum regarding the unknown use of healing bowls employed in rituals. From the obvious information in the inscription, the knowledge that a person who has the power or the right to make this bowl makes it available to people who need it as a charity that not everyone can have. A name has been determined directly on the bowl without being affiliated with any religious institution or organization about the rituals and especially the use of the bowls, which are not fully known. It is important to reveal the information that small metal artefacts are also used in common. It has been tried to determine the place of healing bowls, where academic studies in Turkish metal art are limited, in Ottoman metal art with examples in Sivas Museum. Only one of the works has an inscription with no history but a name. It can be determined that the bowls evaluated date to the eighteenth century-twentieth century range, but mainly to the nineteenth century range. The bowls examined were handled in four different types, and two were made of copper, whereas nine of brass materials. Casting technique was applied in the bowls, the inner and outer faces of the bowls were carved and adorned with scraping and relief technique. The mouth diameters of the pedestal and non-pedestal bowls were measured between 10.7 cm. and 16.02 cm., and the depths were measured between 3 cm. and 13 cm. When looking at the text contents of the bowls, eleven bowls are also in the form of surahs, prayers, names of the elders of religion, seven sleepers, vefks, and are widely used in the 255th anniversary of the Baccarat Surah. Verse (Verse-al-Kursi) and Surah of Felâk, Nâs, İhlâs, Fatiha, Kafirun, Yasin Surah, İsra Surah 82. Verse, Pen Surah 51.-52. It is understood that the verse was created from religious contents in the form of the names of Esmâ-ul Husnâ and Ehl-i beyt. The figure was not found in the healing bowls, and the seal of the seven and the word Beduh were included in the bowls in the form of the most common talismans. With the study, the use, prevalence, materials, contents of the bowls were evaluated, and solid results were reached especially in line with the inscription on the local naming and diversity and the use of bowls as donations. Today it is extremely difficult to describe and explain, especially in front of advanced medicine, that those who believed in the positive effects of water recovered with the water in the bowls whose usefulness and perhaps whose existence are questionable and the miraculous effects of healing bowls. It is understood that the bowls are valid and accepted as important works of art, culture, and folk medicine, no matter how the healing bowl, tihtap bowl or oma bowl is named. Healing bowls shaped together with rich contents will cure people's diseases and protect them against evil at all times which is good for their souls. In the museum, various typologies, rich contents of bowls made mainly of copper and alloys, and sociological changes in both artistic and usage aspects of ottoman mining art were detected.

Keywords: *Sivas Museum, Metal art, Tihtap/healing bowl, Inscription, Symbol*

Giriş

İnsanoğlu tarihte en ilkel topluluklardan başlayıp en gelişmiş toplumlara kadar bedensel ve ruhsal hastalıklarını iyileştirmek için çeşitli şifa arayışlarına girmiştir. İnanç ve din kökenli geliştirdikleri tedavi yöntemlerine özellikle büyü, sihir, efsun gibi farklı uygulamaları da dâhil ederek marazlarından kurtulmaya çalışmışlardır. Din ve büyü aracılığıyla şifa arayışı MÖ. 2000'lerde Aramiler'e kadar indirilmektedir. Eski mezar yapıları içinde iç yüzleri tamamen Aramca yazılı bulunan taslar "büyülü tas/magic bowl" olarak adlandırılmıştır. Roma ve Bizans döneminde şifa bulmak amacıyla bu taslara benzer kutsal şarap ve ekmeğin konduğu dini içeriklerle bezenmiş litürjik kaplar kullanılmıştır[1]. Türklerde şifa uygulamalarında Şamanizm'in güçlü[2] etkileri olmuştur. Özellikle Şamanların sihir ve büyü yaparak "han suyu" adlı kutsal suyla hastanın vücudunu yıkayarak onları iyileştirme gücüne sahip kişiler[3] olduğu bilinmektedir. Türklerin İslamiyet'i kabulü ile önceki inançlarından beslenen gelenek ve göreneklerini dinlerine dayandırarak uygulamalarını daha da zenginleştirdikleri görülmektedir[4]. XII. yy. da Sultan El-Melike'l Adil Mahmud bin Zengi için hazırlanan ve içerisinde; "*Bu kutsanmış kap her tür zehir içindir. İçerisinde kanıtlanmış kullanımlar bir araya getirilmiştir*…" yazan tas, şifa taslarının bilgimiz dahilinde erken tarihli örneklerinden sayılmaktadır[5]. Anadolu Selçuklu döneminde doğal veya efsanevi hayvan tasvirleri, gezegen ile burçlar ve dualarla bezenmiş tasların da şifa tasları ile aynı amaç doğrultusunda kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Anadolu Beylikler döneminde 734 H./1333 M. İlhanlı Hükümdarı Ebu Said Bahadır Han tarafından hediye edilen "Nisan Tası" şifa taslarının en büyüğü ve en bilineni[6] olarak Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunmaktadır. Şifa arayışı Osmanlı döneminde de devam ettirilmiş ve maden sanatında dönemlere göre zengin şifa tası örnekleri verilmiştir. Gerek halk hekimliği gerekse saray hekimliğinde şifa tasları oldukça geniş yer bulmuştur. Hanedan mensuplarının şifa bulması için metal örneklerden farklı olarak Çin'de porselen şifa kapları da yaptırılmıştır. Bu da şifa taslarının İslam coğrafyasında yaygın biçimde kullanıldığının kanıtı olarak gösterilmektedir[7].

Şifa tasları, insanların doğaya, kötü ruhlara ve hayata karşı sağlık, güvenlik ve şans arayışlarını simgeleyen tılsımlardır. Çeşitli malzemelerden toprak, bakır ve özellikle alaşımlarından yapılan taslar; her dönem içlerine iyileştirici güce sahip sureler, dualar, tılsımlar, din büyüklerinin adları, sembolik figürler, yıldızlara göre düzenlenen vefkler ve göksel unsurlar ile hastaya şifa aranan objeler[8] olmuşlardır. İran kaynaklı beslenen şifa

1 Acara, 1997, 323; Acara, 1998, 183-201; Polzer, 1986:31-43.

2 Gömeç, 1998, 38-52; İnan, 1952,19-30; Eliade, 1999, 21-55; Arslan, 2005, 77-92; Eliade, 2003,19-29.

3 Öger ve Gönül, 2011, 233-248; Furst, 2003, 128; İnan, 2006,79.

4 Kaya, 2001, 199-208.

5 Perk ve Paksoy, 2011, 28, 53.

6 Oral, 1954, 1-53.

7 Gedük, 2016, 97-111.

8 Aksoy, 1976, 35-54; Çalışır, 2002, 15-25; Savage-Simith, 2003, 4-5; Masaracı, 2004, 49-51; Perk ve Parksoy, 2011, 10-13; Çalış, 2019, 313-314.

tasları; malzemesi, bezemesi ve özellikle içeriği ile sanatın ve hizmet ettiği halk hekimliği pratikleriyle ilgili önemli bilgiler sunan eserlerdir[9]. Birçok hastalık ve ruhsal sıkıntılardan kurtulmak için yapılan şifa tasları gelişen teknoloji ile daha az kullanılır hale gelmiştir. Bölgelere göre isimleri değişen ve çeşitli ritüellerle uygulanan şifa taslarının içerik ve işçiliklerinde de zamanla bazı değişiklikler ortaya çıkmıştır[10].

Aksoy'a göre tihtap; Sivas, Konya, Gaziantep ve Malatya taraflarında şifa taslarına tihtap tası denmektedir. Sivas Müzesi Müdürü Halil Üstün'den aldığım malumata göre müze kayıtlarına tihtap tası olarak geçmiştir. Tihtap: bir şeyin iyi yapıştığını, bir tedbirin hastalığa birebir geldiğini, tihtabı budur, ilacı budur, bu ilaç hastalığı tihtap gibi kesti manalarında kullanılmaktadır[11]. Tihtap kelime olarak Farsça (taht -ı +ab): su yatağı anlamına da gelmektedir. "*Oma*" kelime olarak kalça kemiği ve bel kemiği anlamı taşımakla birlikte şifa taslarındaki kullanımının ise umacı, hortlak[12] veya *"umacı=öcü"* anlamında[13] korkudan mütevellit hastalıklarda kullanıldığı için korku tası[14] olarak adlandırılmış olmalıdır. Bu kelimenin ayrıca um, om kökünden türemiş ummak, dilemek, korkutmak kökünden gelen Umay'la da bağlantı kurulabilmektedir. Türk Mitolojisi'nde Umay Ana yaratıcı, yaşatıcı ve koruyucu bir ilah olarak kabul edilmiştir[15]. Kelime koruyucu ve şefkatli anlamındadır. Moğolcada rahim, Eski Türkçede yakmak, Tunguzca ve Yakutçada ocak anlamını taşımaktadır. Çocukların koruyucusu olarak kabul edilmekle birlikte gebe kadınları ve hayvan yavrularını da korumaktadır. Umay Ana, iyiliği simgeleyen bir varlıktır. Kuş kılığına girebilir, gökyüzünde yaşar ama bazen de yeryüzüne iner, yaşam ağacının sahibi, yeryüzündeki bereketin dağıtıcısı olduğu gibi insanlara kızdığında onlara korku da salabilir[16]. Şifa taslarına verilen bütün isimler aynı gaye için kullanıldığından hastalık nevilerine göre isim almaktadır. Fakat esas gaye hastalıktan kurtulmak ve bu taslar sayesinde şifa bulmaktır. İnsanlar ve hayvanlarda meydana gelen hastalıkların bu taslarla geçeceğine bilhassa Orta Anadolu ve Doğu Anadolu halkı kuvvetle inanmaktadır[17].

Bu çalışma, Sivas Müzesi'nde geç Osmanlı dönemine ait on bir (11) şifa tası hem sanatsal hem yöresel hem de kullanım açısından ele almaktadır. İncelenen taslar geniş tarihi aralıkta olup zengin içerik ve çeşitli tipolojileriyle birlikte müzenin zengin bir koleksiyona sahip olduğunu göstermektedir. Şifa taslarının yaygın kullanımı doğrultusunda yörelere göre değişen isimlerinden Sivas'ta taslara "tihtap tası" denmesi ve müzedeki üç eserin doğrudan bu isimle kaydedilmiş olması önemli bir ayrıntıdır. Taslardan sadece

9 Tali, 2013, 2120-2123.

10 Tali, 2020, 112-120.

11 Aksoy, 1976, 35; Gönülal, 1990, 10.

12 Öztürk, 2014,186

13 https://sozluk.gov.tr/tdk (Erişim:10.03.2022)

14 Aksoy, 1976, 36.

15 Özbek, 2019, 54-56, 74.

16 Özbek, 2019, 54-56, 74.

17 Aksoy, 1976, 36.

biri teşhirde diğerleri depoda muhafaza edilmektedir. Çalışma, tasların gün yüzüne çıkartılmasını ve literatüre kazandırılmasını amaçlanmaktadır. İnceleme üç başlık altında ele alınmaktadır. Katalog başlığı altında; 11 tasın her biri, tip, boyut, malzeme, içerik, yazı, sembol, vb. altında ele alınmış, görsel ve çizimlerle desteklenmektedir. Elde edilen verilerin ayrıntılı değerlendirilmesi ve literatür ile karşılaştırılması değerlendirme başlığı altında yapılmaktadır. Çalışmanın genel değerlendirmesinin yapıldığı sonuç başlığı ile çalışma tamamlanmaktadır.

KATALOG

Eser No: 1
Müze Envanter No: 83/140
Çizim No: 1
Fot. No: 1-2
Ölçü: ç.:10.7 cm., **h**.: 3 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma (Nezir Şen'den, 9.6.1983)
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Çizim 1

Tanımı: Şifa tası düz diple kesilmiş kaidesiz ve ağzı üste doğru genişleyen yarım küre şeklindedir. Tasın ortasında göbeği olmayıp içi düzdür. Dudaksız ve hafif derin olan tasın iç gövdesi birbirine bağlı dört büyük ve dört küçük sekiz kartuşla bölünmüştür. Muntazam olmayan geniş kartuşlardan oluşan bu kuşak dar iki bordürle sınırlanırken göbek ve etrafını işçilikli bir hatla yazılan iki bordür çevirmektedir. Tasın iç ağız kısmında dudağın altındaki ilk bordürde Besmele ile başlayan Fatiha Suresi yazılmıştır:

بسم الله الرحمن الرحيم الحمدلله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين اياك نعبد واياك نستعين اهدناالصراط المستقيم صراط الذين انعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولاالضالين

[*Elhamdü lillâhi rabbil'alemin, Errahmânir'rahim, Mâliki yevmiddin, İyyâke na'budü ve iyyâke neste'în, İhdinessırâtel müstâkim, Sırâtellezîne en'amte aleyhim ğayrilmağdûbi aleyhim ve leddâllîn* (Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla Hamd, âlemlerin Rabbi, merhametli olan, merhamet eden ve din günü'nün sahibi olan Allah'a mahsustur. (Allahım!) Ancak sana kulluk eder ve yalnız senden yardım dileriz. Bizi doğru yola, nimete erdirdiğin kimselerin, gazaba uğramayanların, sapmayanların yoluna eriştir.)]

Şifa tasının iç gövdesindeki dört geniş kartuş içerisinde büyük ve dolgun bir hatla Besmele ile İhlas Suresi okunmaktadır. Aralarda dört küçük kartuş içerisinde; yâ Hannân (çok merhametli, çok şefkatli olan), yâ Mennân (kullarına sayısız nimet veren), yâ Burhân (delil sahibi varlığına her şey delalet eden), yâ Deyyân (her çeşit eksiklik ve aksaklıktan uzak olan) şeklinde Esmâ-ül Hüsnalar işlenmiştir. Şifa tasının merkezine etrafı zikzaklarla sınırlanan ufki olarak ikiye bölünerek istiflenen Allah, Muhammed, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin olarak Ehl-i Beyt'in isimleri yazılmıştır. Merkezin etrafındaki geniş bordürün içerisinde Nâd-ı Aliyyen; Nâd-ı Aliyyen Mazhar-ül Acâib Tecidhü Avnen Leke Fin-nevâib Külli Hemm-in ve Gamm-in Seyencelî Bi-Velâyetike yâ (Ali). (Çağır Ali'yi; (zira o) olağanüstü işlerin mazharıdır, Çağır ki, zorluklar anında onu kendine bir yardımcı bulasın, Bütün hüzünlerim ve kederlerim yok olsun diye) okunmaktadır. Şifa tasının dış yüzü tamamen sadedir.

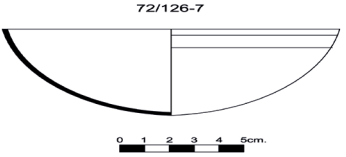
Eser No: 2
Müze Envanter No: 141
Çizim No: 2
Fot. No: 3-4
Ölçü: ç.: 14.5 cm., **h**.: 4.5 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: Mülga Tekkelerinden Devren (27.07.1927)
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4



Çizim 2

Tanımı: Tihtap tası olarak kaydedilmiş olan eser oval diple kesilmiş kaidesiz ve ağzı üste doğru genişleyen yarım küre şeklindedir. Dudaksız, çukur tasın ortasında göbek olmayıp sadece bir bağlantı yerinin izi kalmıştır. Şifa tasının iç yüzeyi birbirine bağlı sivri kemerli on altı levha ile bölünmüştür. Kenarları içten zikzaklarla dolgulanan kemerler basit şematik çizgilerle kazınmış ve içi hatla yazılmıştır. Dudakta kırk anahtarın sadece yeri kalmış fakat anahtarlar günümüze gelememiştir. Tasın iç ağız kısmında çift konturla sınırlanan düz bordürün içerisinde Salâvat-ı Şerife okunmaktadır. Tasın karın kısmında bölünen alanlar içerisine parçalar halinde aynı hizada sıralanan Esma-ül Hüsnalar; Allâhümme inni es'elüke yâ Allah, yâ Hannân, yâ Mennân, yâ Burhân, yâ Gufrân, yâ Deyyân, yâ Sübhân, yâ Sultân, yâ Rahmân, yâ Rahîm yazılmıştır.

Şifa tasının merkezi boş bırakılmış göbeğin etrafına yerleştirilen çift konturla belirlenen iki bordür içerisine basit bir işçilikle Besmele ile başlayan İsra Suresi'nin 82. Ayeti kazınmıştır:

بسم الله الرحمن الرحيم وننزل من القران ماهو شفاء ورحمة للمؤمنين ولا يزيد الظالمين الاخسارا

[Ve nunezzilu minel Kur'âni mâ huve şifâun ve rahmetun lil mu'minîne ve lâ yezîduz zâlimîne illâ hasârâ (Biz Kur'an'dan mü'minler için şifa ve rahmet olacak şeyler indiriyoruz, zalimlerin ise Kur'an ancak zararını artırır.)]

Sağlam durumdaki şifa tasının dış yüzü tamamen sadedir.

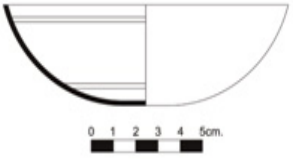
Eser No: 3
Müze Envanter No: 142
Çizim No: 3
Fot. No: 5-6
Ölçü: ç.: 11.3 cm., **h**.: 4.2 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: Mülga Tekkelerinden Devren (27.07.1927)
Müzedeki Yeri: Teşhir



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Çizim 3

Tanımı: Tihtap tası olarak kaydedilmiş olan eser oval diple kesilmiş kaidesiz ve ağzı üste doğru genişleyen yarım küre şeklindedir. Dudaksız, çukur tasın ortasında göbek olmayıp sadece bir bağlantı yerinin izi kalmıştır. Şifa tasının içerisi düz satırlar halinde dokuz bös lüme ayrılmıştır. Muntazam silmelerle ayrılan satırlar üzerine yazılan hat işçilik açısından kalitelidir. Şifa tasının içerisinde ilk satırda Besmele ile başlayan Yasin Suresi'nin 1 ve 13. ayetleri yazılmıştır. Tasın dördüncü satırında Yasin Suresi'nin 13. Ayeti tamamlandıke tan sonra Besmelesiz olarak Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi)' okunmaktadır. Bu ayetin devamında Besmele ile Fatiha Suresi ve Besmele ile Nas Suresi sırayla takip edilebilmektedir. Bu surelerle birlikte tasın içerisindeki yazı kuşağı tamamlanmıştır. Şifa tasının merkezinde Allah, Muhammed, Ali, Hasan, Hüseyin, Fatıma (**الله محمد علي حسن حسين فاطمة**) olarak Ehl-i Beyt'in isimleri kazınmıştır. Sağlam durumdaki şifa tası dışta üst kısımda boş bir bordürle sınırlanırken onun dışında tasın yüzeyi tamamen sadedir.

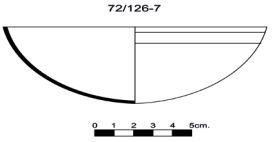
Eser No: 4
Müze Envanter No: 1347
Çizim No: 4
Fot. No: 7-8
Ölçü: ç.: 15.5 cm., **h**.: 5.2 cm.
Malzeme: Bakır
Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma (Ahmet Keski'den, 18.12.1970)
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8



Çizim 4

Tanımı: Yıldızeli Tad Köyü'nden bulunarak getirilen şifa tası oval diple kesilmiş kaidea siz ve ağzı üste doğru genişleyen yarım küre şeklindedir. Dudaksız, çukur tasın ortasında göbek olmayıp sadece bir bağlantı yerinin izi kalmıştır. Ağız kısmında kısmen tahrip olan tasın ortasına altı kollu yıldız "Mühr-i Süleyman" motifi kazınmıştır. Yıldız motifinin aralarında harflerin kollarının uzatılması ile Eshab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) isimleri;

ییملیها, مکسلینا, میسلینا, مرنوش, دبرنوش, سازنوش, کفشتاتایوش, قطمیر

Yemliha, *Mekselina*, *Mislina*, *Mernuş*, *Debernuş*, *Şazenuş*, *Kefeştatayuş* ve köpekleri *Kıtmir* yazılmıştır. İyi bir işçilik gösteren yıldız motifi ile uçlarındaki hat etrafında daire şeklinde istiflenmiştir. Altı kollu yıldız motifi ve sülüs karakterde yazılan hattın aralarındaki boşluklar zikzaklarla dolgulanmıştır. Tasın içinde hat kuşağının etrafı bir silme ile çerçevelenmiş olup diğer üst kısımları boş bırakılmış ve işlenmemiştir. Şifa tasının dış yüzü tamamen sadedir.

Eser No: 5
Müze Envanter No: 77/380
Çizim No: 5
Fot. No: 9-10
Ölçü: ç.: 12.2 cm., **h**.: 5.6 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma (Mehmet Tetiker'den, 21.01.1977)
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Çizim 5 (İ. Eroğlu)

Tanımı: Alçak bir kaide üzerinde yükselen gövdesi derin bir çorba kâsesi şeklinde biz çimlenen şifa tası göbeksizdir. Dudaksız ve çukur olan tasın merkezinde stilize edilmiş bitki motifi şeklinde basit bir bezeme uygulanmış onun dışında göbeğin çevresi boş bırakılmıştır. Şifa tasının iç karın kısmında göbeğe yakın olarak serbest biçimde parçalar halinde Besmele-i Şerif, (بسم الله ارحمن اراحيم) *Bismillâhi'r-Rahmâni'r-Rahîm* (Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla) yazılmıştır. İri, tek satır şeklinde düzenlenen hat dışında gövdenin üst kısımları işlenmemiştir. Tasın dış gövdesi ise rölyef tarzdaki stilize yaprak ve çiçek motifleri ile tamamen bezenmiş durumdadır. İçerde basit hat işçiliğine karşın dış kısımdaki bezeme oldukça iyi durumdadır. Bezeli tasın iki yanında dairesel formlu iki madalyona yer verilmiştir. Madalyonların içerisindeki ibareler okunamamış olup tas örnekler içerisinde günümüze en yakın geç tarihli olan örnektir.

Eser No: 6
Müze Envanter No: 77/381
Çizim No: -
Fot. No: 11-12
Ölçü: ç.:13 cm., **h**.: 5.2 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma (Mehmet Tetiker'den, 21.01.1977)
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12

Tanımı: Alçak bir kaide üzerinde yükselen gövdesi derin bir çorba kâsesi şeklinde biçimlenen şifa tası göbeksizdir. Dudaksız ve çukur olan tasın iç karın kısmında Besmele ile başlayan Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi) serbest satırlar halinde yazılmıştır:

الله لا اله الا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة و لا نوم له ما فى السموات و ما فى الارض من ذا الذى يشفع عنده الا بإذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه الابما شاء وسع كرسيه السموات والارض ولا يؤده خفظهما وهوالعلى العظيم

Allâhü lâ ilâhe illâ hüvel hayyül kayyûm, lâ te'huzühu sinetün velâ nevm, lehu mâ fissemâvâti ve ma fil'ard. Men zellezî yeşfeu indehû illâ bi'iznih, ya'lemü mâ beyne eydîhim vemâ halfehüm velâ yühîtûne bi'şey'in min ilmihî illâ bimâ şâe vesia kürsiyyühüssemâvâti vel ard, velâ yeûdühû hıfzuhümâ ve hüvel aliyyül azîm. (Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla, Allah ki, O'ndan başka ilah yoktur. O hayydır, kayyûmdur. Kendisine ne uyku gelir ne de uyuklama. Göklerde ve yerdekilerin hepsi O'nun dur. O'nun izni olmadan katında kim şefaat edebilir? O, kullarının yaptıklarını ve yapacaklarını bilir. (Hiçbir şey O'na gizli kalmaz.) O'nun bildirdiklerinin dışında insanlar, O'nun ilminden hiçbir şeyi tam olarak bilemezler. O'nun kürsüsü gökleri ve yeri içine alır, onları koruyup gözetmek kendisine zor gelmez. O, yücedir, büyüktür).

Tasın içerisini kaplayacak şekilde yazılan hat basit ve el işçiliğinde değildir. Tasın dış kısmında gövdesi rölyef tarzdaki stilize yaprak ve çiçek motifleri ile tamamen bezenmiş durumdadır. İçerdeki basit hat işçiliğine karşın dış kısımdaki bezeme oldukça başarılıdır. Şifa tası örnekler içerisinde günümüze yakın geç tarihli taslardan diğeridir.

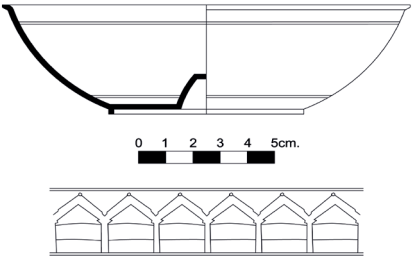
Eser No: 7
Müze Envanter No: 1659
Çizim No: 6-7
Fot. No: 13-14
Ölçü: ç.:14.5 cm., **h**.: 4.5 cm.
Malzeme: Bakır
Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma (Mehmet Tetiker'den, 16.07.1972)
Müzedeki Yeri: Depo



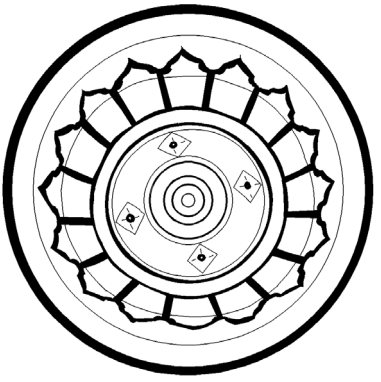
Fotoğraf 13



Fotoğraf 14



Çizim 6



Çizim 7 (İ. Eroğlu)

Tanımı: Kâbe, tihtap ve (oma) tası olarak üç farklı isimle kaydedilmiştir. Alçak bir kaide üzerinde gövdesi yarım küre şeklindeki şifa tasının ağız kısmı düz ve dudaklıdır. Ortasında göbeği yer alan tasın içerisi kaş kemerli on altı bölüme ayrılmıştır. Tasın iki yüzü de kazıma tekniği ile sülüs karakterde tamamen yazılmıştır. Tasın dudağının üstünde kırk anahtarın yeri mevcut olup anahtarlar günümüze gelememiştir. Şifa tasının dudağının

üstünde Besmele ile başlayan Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi) ile tasın içerisinde üstte ilk bordür de tekrar Besmele ile devam eden Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi) yazılmıştır.

Şifa tasının içi kaş kemerli on altı pano ile bölünmüş vaziyettedir. Panoların içerisinde Besmele ile başlayan Nas Suresi okunurken devamında Besmele ile Felak Suresi yazılmıştır. Tasın göbeğinin çevresinde geniş dört kartuş içerisinde yâ Hannân ismi istiflenirken göbeğin üzeri de sayı vefkleri ile kazınmıştır. Şifa tasının dışında üstte aralarda yâ Hannân alt aralarda ise yâ Râb, Esma-ül Hüsnaları tekrarlanmaktadır. Kısmen yamulmuş haldeki gövdesinde dairesel formlar oluşturacak şekilde Nâd-ı Aliyyen[18] ve devamında *Allah yâ Allah* lafızları okunmaktadır. Tasın yüzeyindeki yazı kuşakları alt ve üst satırlarda sayı vefkleri işlenirken, aynı şekilde en alt ve en üst bordürlerde de vefkler devam ettirilmiştir. Şifa tasının sadece dip zemini boş bırakılmış bezenmemiştir.

Eser No: 8

Müze Envanter No: 79/273

Çizim No: 8

Fot. No: 15-16

Ölçü: ç.: 16.2 cm., **h**.: 5 cm.

Malzeme: Pirinç

Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma (İsmet Durak'tan, 6.12.1979)

Müzedeki Yeri: Depo



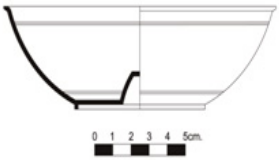
Fotoğraf 15



Fotoğraf 16

18 ناد عليا مظهر العجائب تجده عونا لك في النوائب كل هم و غم سينجلى بو لا يتك يا

Nâd-ı Aliyyen Mazhar-ül Acâib Tecidhü Avnen Leke Fin-nevâib Külli Hemm-in ve Gamm-in Seyencelî Bi-Velâyetike yâ (Ali). [Çağır Ali'yi; (zira o) olağanüstü işlerin mazharıdır, Çağır ki, zorluklar anında onu kendine bir yardımcı bulasın, Bütün hüzünlerim ve kederlerim yok olsun diye]



Çizim 8

Tanımı: Alçak bir kaide üzerinde gövdesi yarım küre şeklindeki şifa tasının dibi ve ağız kısmı düzdür. Ortasında bir göbeği yer alan tasın iç ve dış yüzü kazıma tekniği ile tamaşmen kaliteli bir işçilikle bezenmiştir. Şifa tasının iç karın kısmına rölyef tarzda dairesel formlu dört madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonların içerisi kare vefkler ve tılsım işaretleri ile zengin bir şekilde dolgulanmıştır. Tasın gövde kısmı muntazam düz satırlar halinde on üç bölüme ayrılmış ve dudaktan itibaren talik karakterde hat ile başarılı bir şekilde istiflenmiştir. Ortasında konveks biçimli göbeğin etrafı da birbirine bağlı dört büyük ve dört küçük kartuşla çerçevelenmiştir. Tasın göbeğinin üst çevresi de düz satırlar şeklinde bölünerek yüzeyine şifa ayeti yazılmıştır. Sağlam durumdaki tasın dudağının üstünde kırk anahtarların yeri mevcut olup anahtarlar günümüze gelememiştir. Şifa tasının geniş dudağının üstünde Besmele ile başlayan Yasin Suresi'nin 1. ve 11. Ayeti devam etmektedir. Tasın içerisinde Yasin Suresi kaldığı ayetten başlayarak dört madalyonun arasında gövdenin en alt kısımda son satırda surenin 67. Ayetine kadar okunmaktadır. Bu ayetle birlikte tasın içinde gövde kısmında yazı kuşağı tamamlanmaktadır. Şifa tasının göbeğinin dip etrafında büyüklü küçüklü sekiz kartuş yerleştirilmiş ve içerisinde aynı sure kaldığı yerden 68. Ayetle birlikte yazılmıştır. Tasın bu bölümünde surenin sonuna kadar devam ettirilerek tamamlandığı görülmektedir. Şifa tasının konik biçimli göbeğinin üst çevresinde ise İsra Suresi'nin ٨٢. Ayetinin tamamı kazınmıştır. Göbeğin en üst kısmında yâ Allah, yâ Muhammed, yâ Ali isimleri ile tasın içerisindeki yazı kuşakları sonlanmaktadır.

Şifa tasının içerisinde Yasin Suresinin yazılı olduğu hattın arasında kalan dairesel formlu dört madalyon içerisinde oldukça zengin içeriklere yer verilmiştir. Madalyonlardaki içeriklere bakıldığında ilkinde, 8x8 kare vefk içerisinde İhlas Suresi parçalar halinde, sağ üstten başlayarak aşağı doğru takip edilecek şekilde düzenlenmiştir. Sonrasında vefkte birer kare kaydırılarak sure tekrar devam ettirilecek şekilde yerleştirilmiştir. Kare vefkin kenarları Esma-ül Hüsnalarla çerçevelenerek madalyonun içeriği tamamlanmıştır. Tasın içerisindeki diğer ikinci madalyonu çeviren dairenin etrafı güzel h'lerle sınırlanmış ve bunun içerisine Besmelesiz olarak Kalem Suresi'nin 51. ve 52. Ayetleri yazılmıştır:

وان يكادالذين كفروالیزلقونك بابصارهم لما سمعواالذكر او يقولون انه لمجنون وماهوالاذكرللعلمين

ve in yekâdullezîne keferû le yuzlikûneke bi ebsârihim lemmâ semîûz zikra ve yekûlûne innehu le mecnûn innehuinnehu mecnunun vema huve illa zikrun lil âlemin (o inkârcılar Kur'an'ı işittikleri zaman, seni gözleriyle devireceklermiş gibi bakar, "Şüphe yok o bir delidir" derler. Oysa Kur' an bütün âlemler için uyarıcıdır.)

Bu çerçevenin tam ortasında dört satır halinde Esma-ül Hüsnalarla birlikte en alt satırda yedili mühür sembolü işlenmiştir. Şifa ile ilgili güçlü etkileri olduğu belirtilen bu sembolle birlikte üst satırlarda farklı dizilimleri ile çeşitli tılsımlar kazınmıştır. Şifa tasının içerisinde yer alan üçüncü madalyonda, 7x7 şeklinde oluşturulan kare vefkte, yedili mühür sembolü:  burada farklı olarak kare kutucuklara tek tek yazılarak değerlendirilmiştir. Kare vefkin dört kenarında ise dört büyük meleğin isimleri; Cebrail AS., Azrail AS., Mikail AS. ve İsrafil AS. olarak yazılmıştır:

جبرائيل عليه سلام عزرائيل عليه سلام ميكائيل عليه سلام اسرافيل عليه سلام

İçerdeki dördüncü ve son madalyonda, 4x4'lü düzenlenen kare vefkte biri harf ve beşi sayılardan oluşacak şekilde tılsım 6'lı olarak hazırlanmıştır. Bu gizemli vefk karesinin etrafında tekrar dört büyük meleğin isimleri Cebrail AS., Azrail AS., Mikail AS. ve İsrafil AS. bir kere daha yinelenmiştir.

Müzede incelenen tasları içerisinde hat, içerik ve kaliteli işçilik açısından en başarılı örnek olan şifa tasının dış yüzünde dudağın hemen altında vefkler kazınmıştır. Tasın dış yüzünde üstte çift konturla sınırlanan ilk bordürde Salavat-ı Şerife okunmaktadır. Tasın gövdesinde dairesel madalyonlar oluşturacak şekilde istiflenmiş yazı kuşağının detaylarına bakıldığında; Besmele ile başlayan Fatiha Suresi devamında Besmele ile Nas Suresi sonrasında Besmele ile Felak Suresi yazılmıştır:

بسم الله الرحمن الرحيم قل اعوذ برب لفلق من شر ما خلق ومن شرغسق اذا وقب ومن شرالنفاسات فى العقد ومن شرحاسد اذاحسد

> *... Kul e'ûzu bi-Rabbi'l-felak, Min şerri mâ halak ve min şerri ğasigın izâ vegab ve min şerri'n-neffâsâti fi'l-ugad ve min şerri hâsidin izâ hased.* (De ki: "Yarattığı şeylerin kötülüğünden, karanlığı çöktüğü zaman gecenin kötülüğünden, düğümlere üfleyenlerin kötülüğünden, haset ettiği zaman hasetçinin kötülüğünden, sabah aydınlığının Rabbine sığınırım)'nin tamamı

Surelerden sonra yâ Hannn, yâ Mennân, yâ Allah, yâ Muhammed, yâ Ali şeklins de gövdedeki hat tamamlanmaktadır. Şifa tasının gövdesinde üst aralarda yâ Hannân alt aralarda yâ Rab Esma-ül Hüsnaları tekrarlanmaktadır. Tasın dış kısmında dipte kaidenin etrafını dolanan bordürün içerisinde ise Nad-ı Aliyen ile yazı sonlanmaktadır. Tek örnek olarak tasın zemininde yer alan kitabe; ..? çeşitli karalamalar şeklinde olup devamında "***Hacı Mustafa'nın Hayratıdır (Hacı Mustafa Bin Osman'ın Hayra (n)t(ı)***" şeklinde okunmaktadır. Bu ibare ile babası Osman'dan kalan tası oğlunun hayrat ettiği anlaşılmaktadır. Tasın içeriğinin zenginliği ve kalitesi sahibinin ekonomik gücü ile açıklanabilirken hayrat olarak kullanılmış olması da tasların kullanımı bilgisi açısından önemlidir. Tas daha sonra ihtiyacın azalması doğrultusunda sahipleri tarafından muhtemelen müzeye getirilerek satılmış olmalıdır.

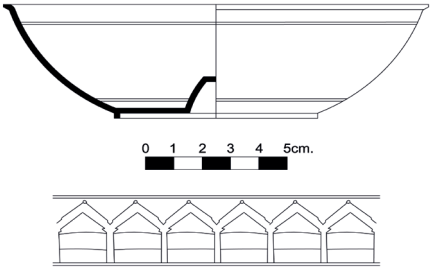
Eser No: 9
Müze Envanter No: 798
Çizim No: 9
Fot. No: 17-18
Ölçü: ç.: 16 cm., **h**.: 5 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: İnönü Etnoğrafya Müzesi'nden Devren (28.05.1951)
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 17



Fotoğraf 18



Çizim 9

Tanımı: Alçak bir kaide üzerinde gövdesi yarım küre şeklindeki şifa tasının ağız kısmı düz ve dudaklıdır. Ortasında göbeği yer alan tasın iki yüzü de kazıma tekniği ile bezenmiştir. Şifa tasının iç karın kısmı birbirine bağlı sivri kemerli on üç levha ile ayrılmıştır. Tasın dudağının üstünde kırk anahtarın yeri mevcut olup anahtarlar günümüze gelememiştir. Şifa tasının geniş dudağının üstünde Besmele ile başlayan Fatiha Suresi yazılmıştır. Tasın içerisinde üstte geniş bordür içerisinde Besmelesiz olarak Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi) bordürden sonra gövdedeki iki kartuşla ayet tamamlanmaktadır. Ayet-el Kürsi'nin devamında kartuşların içerisinde Besmele ile Kâfirun Suresi okunmaktadır:

بسم الله ارحمن اراحيم قل ياايها الكافرون لا اعبد ما تعبدون ولاانتم عبدون ما اعبدوولااناعبدماعبدتم ولاانتم عبدون ما عبد لكم دينكم ولي دين

... Kûl yâ eyyuhe'l-kâfirûn, Lâ a'budu mâ ta'budûn ve lâ entum âbidûne mâ a'bud, Velâ ene âbidun mâ abettum, Velâ entum âbidûne mâ a'bud, Lekum dînukum veliye dîn. (Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. De ki: Ey kâfirler, Ben sizin taptıklarınıza tapmam, Siz de benim ibadet ettiğime ibadet edecek değilsiniz, Ben de sizin taptıklarınıza tapacak değilim, Siz de benim ibadet ettiğime, ibadet edecek değilsiniz, Sizin dininiz size, benim dinim bana)

Bu sureden sonra sıra ile Besmele ile İhlas Suresi[19], Besmele ile Felak Suresi ve Besmele ile Nas Suresi şeklinde gövdede yazı kuşakları tamamlanmaktadır. Tasın göbeğinin çevresindeki bordürde Besmele ile Kalem Suresi'nin 51. ve 52. Ayetleri okunmaktadır. Tasın göbeğinin çevresinde dört kartuş içerisinde; Bismillahi yâ Kâfi, Bismillahi yâ Muafi, Bismillahi yâ Şâfi, Bismillahi yâ Rabbi Esma-ül Hüsnaları kazınırken göbeğin üstü sayı vefkleri ile dolgulanmıştır.

Şifa tasının dış gövde kısmında çift konturla sınırlanan madalyonlar yerleştirilmiş ve madalyonlarda el Hacât, yâ Deyyân ve devamında Nad-ı Aliyen kazınmıştır. Tasın üzerindeki madalyonların alt ve üstünde yer alan bordürlerin içerisi de sayı vefkleri ile dolgulanmıştır. Sağlam durumdaki tasın gövdesinde üst aralarda yâ Hannân alt aralarda yâ Râb Esma-ül Hüsnaları tekrarlanmaktadır. İyi bir işçiliğe sahip olan şifa tasının sadece dip zemini boş bırakılmıştır.

Eser No: 10
Müze Envanter No: 799
Çizim No: 10
Fot. No: 19-20
Ölçü: ç.: 15 cm., **h**.: 4.6 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: İnönü Etnoğrafya Müzesi'nden Devren (28.05.1951)
Müzedeki Yeri: Depo

Tanımı: Alçak bir kaide üzerinde gövdesi yarım küre şeklindeki şifa tasının ağız kısmı düz ve dudaklıdır. Ortasında bir göbeği yer alan tasın iç ve dış yüzü kazıma tekniği ile bezenmiştir. Şifa tasının iç karın kısmı birbirinden bağımsız çift konturlu parantez şeklinde ele alınan basit çizgilerle dört bölüme ayrılmıştır. Tasın dudağının üstünde

19 بسم الله ارحمن اراحيم قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد و لم يكن له كفوا احد
Gul huvallâhu ehad, Allâhu's-samed, Lem yelid ve lem yûled ve lem yekûn lehû kufuven ahad. (De ki: O Allah birdir, Allah samed (her şey O'na muhtaç, O kimseye muhtaç değil)'dir, O doğurmamıştır ve doğrulmamıştır. Ve hiçbir şey O'nun dengi değildir.)

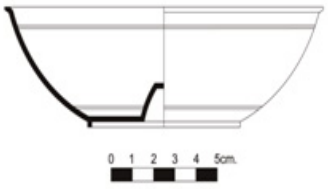
kırk anahtarları mevcut olup anahtarları ile günümüze gelen müzedeki tek şifa tasıdır. Besmele-i Şerif yazılan şifa tasının dudağının üstünde Yasin Suresi'nin 1. ve 5. Ayetleri okunmaktadır. Tasın içerisinde aynı surenin kaldığı ayetten devam ederek 20. ayetin sonuna kadar takip edilebilmektedir.



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20



Çizim 10

Şifa tasının dışında gövdesinde dairesel madalyonlar oluşturacak şekilde Besmele ile başlayan Nas Suresi okunmaktadır:

بسم الله ارحمن اراحيم قل اعوذ برب الناس ملك الناس اله الناس من شر الوسواس الخناس الذى يوسوس فى صدرالناس من الجنت والناس

... Kul e'ûzu bi-Rabbi'n-nâs, Meliki'n-nâs, İlâhi'n-nâs, Min şerri'l-vesvâsi'l-hânnâs, Ellezî yuvesvisu fî sudûri'n-nâs, Mine'l-cinneti ve'n-nâs. (Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla, De ki: İnsanların Rabbine sığınırım, İnsanların malikine, İnsanların ilahına; İnsanlara kötü şeyler fısıldayan o sinsi vesvesecinin şerrinden, O ki, insanların göğüslerine vesvese verir Gerek cin gerekse insanlardan).

Tası dıştan çerçeveleyen en alt ve en üst bordürlerin içerisi düz basit çentik çizgiler şeklinde kazınarak tamamlanmıştır.

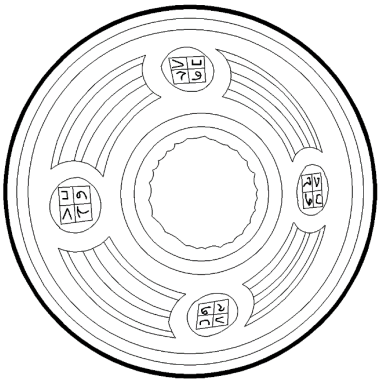
Eser No: 11
Müze Envanter No: 2004/1
Çizim No: 11
Fot. No: 21-22
Ölçü: ç.:15.9 cm., **h**.: 3.7 cm.
Malzeme: Pirinç
Müzeye Geliş Şekli: Cumhuriyet Savcılığından Müsadere ile
Müzedeki Yeri: Depo



Fotoğraf 21



Fotoğraf 22



Çizim 11 (İ. Eroğlu)

Tanımı: Oval dipli, kenarsız ve hafif çukur formdaki şifa tası yayvandır**.** Çeyrek küre şeklindeki tasın ortası dairesel bir bordürle çerçevelenmiş ve merkezine altı kollu Mühr-i Süleyman motifi işlenmiştir. Tasın gövde kısmında çift konturlu dairesel dört madalyon ile madalyonların arasında simetrik beş satır yerleştirilmiştir. Satırların alt, orta ve üsttekileri Huruf-u mukattalarla dolgulanırken diğer kalan iki satır ise hatla değerlendirilmiştir. Şifa

tasının üst ağız kısmında yer alan dar bordür içerisinde yine Huruf-u mukattalar yazılmışa tır. Tasın içerisindeki düzen dış kısımda da aynı şekilde devam ettirilmiş ve herhangi bir değişikliğe yer verilmemiştir.

Şifa tasının iç ve dışında dairesel madalyonlarda 2x2'li kare vefklerde Arap alfabesi ile b, d, v, h den oluşan: **بدوح** "Beduh" ibaresi tekrarlanmıştır. Tasın içerisindeki diğer karelerde bu ibarenin harflerinin yerleri değiştirilerek yazıldığı görülmektedir. Şifa tasının dışı kısmen daha iyi durumda iken içi büyük oranda oksitlenmiş ve ciddi anlamda üzerindeki hat erimiş vaziyettedir. Beduh karelerinin aralarındaki satırlarda ise çok az yerde:**یاتتار یا حنان یا منان** yâ Hannân, yâ Mennân, yâ Settâr..? şeklinde Esma-ül Hüsnalar seçilebilmektedir. Tasın içerisi ve dışındaki beş bordürde ağırlıklı olarak sayı ile az da olsa harflerden oluşan Huruf-u mukattaların kazındığı görülebilmektedir.

Değerlendirme

Sivas Müzesi'nde incelenen şifa taslarının 6'sı satın alma, 4'ü devir ve 1'i de müsadere yolu ile müzeye kazandırılmıştır. Eserlerden sadece biri teşhirde olup diğer hepsi sağlam durumda ve depoda muhafaza edilmektedir. Müzede çeşitli tipoloji ve zengin içerikleri ile özellikle yöresel isimlendirme konusunda gelişime katkı sağlayacak Esr. No: 2, 3 ve 7 olarak üç örnekten ikisi 1927 diğeri 1972 yılında müzeye kazandırılmıştır. Şifa taslarının kullanımının yaygınlığı ve yörelere göre farklı isimlerle anıldığı tasların gelişimlerinde çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir. Sivas ve çevresinde şifa taslarına, tihtap tası dendiği (ilacı budur) bilinmektedir[20]. Özellikle müzedeki taslarında envantere doğrudan tihtap tası olarak kaydedilmesi önemli kültürel bir farklılığı ortaya koyması bakımından kıymetlidir. Tihtap kelime olarak; iyi gelen, tam uyan, yakışan, anlamında kullanılmaktadır. Bu adlandırmanın ayrıca Gaziantep, Malatya ve Konya yörelerinde de şifa tasları için kullanıldığı belirtilmektedir[21]. Farklı olarak Esr. No: 7'deki örnekte daha önce bilinmeyen "oma" (korku) tası olarak başka bir isimlendirmenin görülmesi bölgedeki adlandırmanın çeşitliliğini sunmaktadır. İncelenen eserlerle birlikte bu söylemlerin gerçekliği ve oma tası olarak taslara verilen yeni bir ismin ortaya çıkarılmış olması önemlidir. Ayrıca taslardan birinde de daha önce bilinen isimlendirmelerden Kâbe tası ismi kaydedilmiştir. Müzede eski kayıtlı taslarda kullanılan tihtap tası ve çeşitli yöresel isimlerin geç gelen örneklerde kullanılmaması ve eserlerin doğrudan şifa tası olarak adlandırılması değişimi göstermektedir.

Sivas Müzesi'nde yer alan ve çalışmada değerlendirilen on bir şifa tasının sadece birinin üzerinde isim yazan fakat tarih ibaresi olmayan bir kitabe mevcuttur. Bunun dışında tasların hiçbirinin üzerinde herhangi bir tarih ibaresi bulunmamaktadır. Örneklerde tarih olmamakla birlikte bani, usta ismi veya dini şahsiyetlere de ait herhangi bir ibare de mevcut değildir. Tarihsiz taslar; tarihli olan diğer müzelerde yer alan örneklerle ayrıca malzeme, süsleme ve teknik gibi detaylarla da karşılaştırılarak benzer eserlere bakıldı-

20 Gönülal, 1990, 10.

21 İşcan, 2013, 121; Acar, 2015, 102.

ğında; Esr. No: 1, Kars Müzesi[22]'ndeki tasla aynı olup üzerinde 1327 H./1909-1910 M. tarihlidir[23](Fot. 22). Esr. No: 4, Kayseri Müzesi[24]'ndeki tasla benzer olup üzerinde 1239 H./1823 M. tarihlidir[25](Fot. 23). Çalışmadaki Esr. No: 2 ve 3 nolu taslarında Esr. No:4 'e benzer form ve yazı karakterleri ile 19. yy.'a tarihlendirilebilmektedir. Müzedeki Esr. No:5 ve 6 daki taslar; Khalili Kolleksiyonu[26] 19. yy.[27] (Fot. 24), Perk Kolleksiyonu 19. yy. sonu[28], ve Rize Müzesi'ndeki şifa tası 20. yy.[29] (Fot. 25) ile aynı tip, malzeme ve düzene sahip olmaları ile 19. yy. sonu 20. yy. başı aralığına tarihlendirilmektedir. Müzedeki Esr. No: 7, 8, 9, 10 nolu taslar ise benzerleri olan; Hint eseri 1249/1833 M.[30] tarihli tas, Kayseri Müzesi[31] 1251 H./1836 M.[32], Perk Kolleksiyonu[33] 1270 H/1853 M., 1285 H./ 1868 M., 1272 H./1855 M., 1285 H/1868 M.[34] ve Ankara Etnoğrafya Müzesi 1259 H./1843 M.[35] tarihli taslarla aynı döneme ve ağırlıklı olarak 19. yy. sonu ile 20. yy. başlarına tarihlendirilebilmektedir. Esr. No: 11, örnekler arasında form ve üzerindeki bezeme düzeni ile en erken tarihli eser olup 18. yy. özellikleri göstermektedir. Değerlendirilen tasların 19. yy. ağırlıklı olmak üzere 18. yy.-20. yy. aralığına tarihlendirilmektedir. Daha önceleri çok daha geniş aralıklara tarihlendirilen şifa tasları konu ile ilgili son dönemde yapılan çalışmalar ve kitabesi olan benzer örneklerle birlikte tarihlendirmelerinin saptanabilmesi önemli bir gelişme olarak kaydedilmelidir.

Tarihsiz tüm taslar içerisinde sadece tek örnek üzerinde bir kitabe yer almaktadır. Kitabe ile şifa taslarının kullanımına ilişkin önemli bir veri elde edilmiş olup şifa taslarının bilinmeyen kullanımına dair kitabe üzerinden yeni bir verinin elde edilmiş olması da önemlidir. Kitabe üzerinde Mustafa adlı oğulun babasından kalan şifa tasını hayrat olarak kullanıma sunduğu şeklinde açık bir ifade yer almaktadır. Daha önce yapılan tez çalışmasında da bir vakıf kaydı okunan şifa tasından[36] sonra burada da herhangi bir

22 Envanter No:98 /E-25-1.

23 Tali, 2020, 108-111.

24 Envanter No:73/676.

25 Tali, 2013, 2130.

26 37 Nolu Tas.

27 Savage-Simith, 1997, 99 (çalışmadaki bu atıfla ilgili: adı geçen kaynak Perk ve Paksoy, 2011'de yer almaz. Perk ve Paksoy'un kitabında yapılan atıf, aynı yazarın; Savage-Simith, E. (2003), Islamıc Magical Text vs. Magical Artefatcts, Societas Magica Newsletter, 11, 1-6'dır.).

28 Perk ve Paksoy, 2011, 74.

29 Envanter No:2.6.96 1366.

30 Ghassemi, 2019, 72-73.

31 Envanter No:74/1059.

32 Tali, 2013, 2131.

33 Perk ve Paksoy, 2011, 100, 106, 116, 126.

34 Envanter No: 245.

35 Akı, 2013, 48.

36 Akı, 2013, 108, 133.

dini kurum veya kuruluşa bağlı olmadan doğrudan bir ismin hayrat olarak eseri hizmete sunduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda şifa tasını yaptırmaya ekonomik olarak gücü yeten veya böyle bir tasa sahip olan kişinin muhtemelen yakın çevrede ihtiyacı olan insanlar için onların hastalıklarına şifa bulmalarına aracı olduğu söylenebilir. Bu tarz küçük madeni eserlerin de hayrat edilerek buradan hayır dua elde edildiğini göstermesi taslarla ilgili gelişimde diğer bir ayrıntıdır.



Fotoğraf 22: Kars Müzesi (1909-1910 M.)



Fotoğraf 23: Kayseri Müzesi (1823 M.)



Fotoğraf 24: Savage-Simith,1997, 99 (19. yy.)



Fotoğraf 25: Rize Müzesi (20. yy.)

İncelenen taslar tipolojik olarak dört farklı tipte ele alınmıştır. Bunlardan Esr. No:1, 2, 3 ve 4'te kaidesiz, 1.tas düz dipli diğer üçü oval dipli, ağzı dudaksız ve üste doğru genişleyen yarım küre şeklindedir. İkinci tip olarak, Esr. No: 5 ve 6'da taslar, kaideli dudaksız ve derin çorba kâsesi şeklindedir. Bu tip günümüzde yeni üretilen taslarda da en yaygın kullanılan tiptir. Esr. No: 7, 8, 9 ve 10' nolu taslar; kaideli, göbekli ve gövdeleri yarım küre şeklindedir. Bu tip, şifa tasları içerisinde genellikle en yaygın olarak kullanılan

formu oluştururken, incelenen dört tas da bu biçimdedir. Esr. No: 11'de tek örnek olarak dördüncü tip; kaidesiz, yayvan şekilde kenarsız ve hafif çukur formda ele alınmıştır. Şifa tasları içerisinde Esr. No: 1, 2, 3, 4, 5, 6 ve 11 numaralı taslar göbeksiz olarak düzenlenirken Esr. No:7, 8, 9 ve 10 numaralı taslar göbekli olarak biçimlendirilmiştir. Müzede incelenen tasların hiçbirinde göbeklerin üstünde yer alan küçük ikinci tasları bulunmamaktadır. Tasların göbekleri, Allah'ı ve onun varlığını temsil ettiği düşünülen merkez olgusu ile önemli anlamlar yüklenmektedir. Şifa taslarının vazgeçilmez bileşenlerinden olan ve iki farklı yerde konumlandırılarak değerlendirilen kırk anahtarlar buradaki örneklerin içinde dudak üstünde toplu olarak değerlendirilmişlerdir. Esr. No: 7, 8, 9 üzerinde kırk anahtarların yeri olsa da bunlar günümüze gelememiş sadece Esr. No 10'daki tasın üzerindeki metal anahtarlar gelebilmiştir. Eğilip bükülen ve kısmen tahrip olan anahtarların üzerinde Besmele-i Şerif okunabilmektedir. Tasın dokusu ile uyumlu olmadığı anlaşılan anahtarların muhtemelen burada yeniden değerlendirilmiş olduğu sanılmaktadır. Kırk anahtarların, kırk sayısının bir isteğin gerçekleşmesinde devreye girmesi doğrultusunda tasların çoğunda bulunduğu ve bu parçaların taslara boşuna yerleştirilmediği anlaşılmaktadır. Anahtarların işlevlerinin de beklentilerin karşılığında istek kapılarını açan tasların vazgeçilmez objeleri olduğu görülmektedir[37].

Şifa taslarında kullanılan malzeme ikisi bakır ve bakır alaşımı olarak 9'u pirinç malzemeden yapılmıştır. Tasların yapımında döküm tekniği uygulanmış, bezeme olarak tasların iç ve dış yüzleri daha çok kazıma tekniği ve az da olsa kartuşlarda (oyma) rölyef teknikte değerlendirilmiştir. İncelenen tasların ağız çapları 10.7 cm. ile 16.02 cm., derinlikleri ise 3 cm. ile 13 cm. aralığında ölçülmüştür. Tasların yazı ve bezeme programlarına bakıldığında; Esr. No: 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı tasların sadece iç kısmına ayet veya dualar yazılmış dış yüzleri ise sade bırakılmıştır. Diğer taslar iç ve dış kısımları tamamen dualardan ibaret yazılardan oluşan hatla değerlendirilmiştir. Örneklerde; hat ve içeriğin çeşitli hastalıklar için yazılmış şifa ile ilgili ayet, dua, vefk ve benzeri dini ibarelerle örüldüğü anlaşılmaktadır. İncelenen geç örneklerde tasların genellikle iç kısmına ayet veya duaların parçalar halinde serpiştirilerek yazıldığı görülmektedir. Bazı hastalıklar için yapıldığı kitabelerinden anlaşılan ve buna uygun dualarla yazılan gelişmiş tasların yerine Esr No: 2, 4, 5 ve 6 da artık ağırlıklı olarak tek bir sure veya ayetle eserlerin yazı programları tamamlanmıştır. İçeriği bu şekilde yazılan tasların hiçbirinde hastalık veya yapılış amacı ile ilgili herhangi bir detay tespit edilememiştir. Tasların dip kısımlarına kadar süren bezeme programı geç örneklerde değişerek yoğunluk daha çok iç kısma kaydırılmıştır. Bunlar içerisinde Esr. 5 ve 6 nolu iki tasın dış yüzleri rölyef tarzda bitkisel motiflerle bezenmiştir. Esr. No: 7, 8, 9, 10 ve 11' de taslar içi, dışı, dudağı ve dibine kadar yazılmış tamamen hat ve yazı kuşakları şeklindedir. Tasların iç ya da dış gövdesi farklı biçimlerde düzenlenen sivri kemerler, bordürler veya kartuşlar şeklinde farklı istiflerle de hareketlilik sağlanmıştır. Tasların metin içeriklerine bakıldığında on bir tas da Kur'anı Kerimden sureler, dualar, din büyüklerinin isimleri vefkler şeklinde olup yaygın olarak Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi) ve Felâk Suresi, Nâs Suresi, İhlâs Suresi, Fatiha Suresi, Kafirun Suresi, Yasin Suresi'nin ilk ayetleri, şifa ayetlerinden

37 Tali, 2020, 118-119.

İsra Suresi'nin 82. Ayeti ile Kalem Suresi'nin 51. ve 52. Ayeti, Esmâ-ül Hüsnâlar ve Ehl-i Beyt'in isimleri şeklinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Taslardaki metinlerde en fazla tekrar eden ayet, Bakara Suresi'nin 255. Ayeti (Ayet-el Kürsi)'dir. Bu ayet, Peygamber (SAV.)'e indirilirken ayetlerin kıymet, büyüklük ve ululuğuna işaret olarak yetmiş bin melekle birlikte indirildiği belirtilmektedir. Ayet-el Kürsi'nin yedi kez okunması makbul sayılıp ayetin su ile hastalara şifa olacağı ifade edilmektedir[38]. Tasların dudaklarının üstünde veya iç kısmında Yasin Suresi'nin ilk 1-5., 1-13., 1-82. Ayetlerinin yazıldığı görülmektedir. Taslarda yaygın olarak kazınan Yasin Suresi için Hz. Peygamber "Yasin okunduğu şey içindir" şeklinde buyurmuşlardır. İki tarafı kesen kılıç olarak Yasin Suresi, arzu ve muradı olan kimselerin üç veya yedi gün, 41 kez sureyi okumaları halinde gerçekleşeceği söylenmektedir. Her şeyin kalbi olduğu ve Kur'anı Kerimin kalbinin de Yasin Suresi' olduğu, ayrıca bu sureyi okuyanın fakirse zengin, hasta ise iyileşeceği[39] şeklinde surenin önemi vurgulanmaktadır. Tasların içerisine Kur'anı Kerimde altı yerde geçen şifa ayetleri de sıklıkla yazılarak hasta olan kişiye tasa dökülen su ile geçirilmek suretiyle şifa aranmaktadır. Çeşitli ritüelleri olduğu sanılan ve adını da buradan alan taslar içerisinde şifa ayetlerinden İsrâ Suresi'nin 82. Ayeti, Kalem Suresi 51. Ayeti ve 52. Ayeti ile Felak Suresi, Nas Suresi, Fatiha Suresi, İhlas Suresi ve Kafirun Suresi taslarda en fazla tekrarlanan sureler olduğu görülmektedir.

Şifa taslarının metin içeriklerinde surelerden sonra, Esmaü'l-Hüsnâ'ların özellikle Hannân, Mennân, Deyyân, Burhân, Sübhân isimlerinin sık tekrar ettiği görülmektedir. Esmaü'l-Hüsnâ'ların hikmeti, herhangi bir muradın husulü için bütün varlık bütün kâinat Allah'a ve isimlerine tâbi olduğu ifade edilmektedir[40]. İlk zamanlardan beri Kur'anı Kerimin bedenî hastalıklara şifa olacağına inanılmıştır. Büyük çoğunluğu Kur'an'da yer alan ebced karşılıkları olan Esmaü'l-Hüsnâ'dan bu amaçla da faydalanılabileceği kabul görmüş ve bazı isimlerin özel tesirleri olabileceği umulmuştur[41]. Bu manada şifa taslarındaki yerini surelerden sonra almış vaziyettedir. Şifa taslarında ayet ve Esmâ-ül Hüsnalardan sonra Allah'a yapılan çeşitli dualar gelmektedir. Duaların içeriklerine bakıldığında sıkıntılardan kurtulmak, şifa bulmak ve çeşitli hacetleri karşılamak üzere Allah'tan yardım beklenmektedir. Bunlar içerisinde taslarda Nâd-ı aliyen en yaygın tekrarlanan duadır. Alevîlerin duası veya Rasûlullah'ın sünneti olarak da nitelenen Nâd-ı Ali Bektâşîlerde sabah ve akşam okunan Arapça bir duadır. Duayı "Savaşta, Hz. Muhammed'in (SAV.) dişi kırılıp Hz. Ali'ye nida edip (Edriknî=beni bul) diye bağırması, onun yetişip kurtarması ile ilgili bir dua sayılmaktadır[42]. Taslarda bu duanın, gücü ile orantılı olarak sıklıkla yerini alarak değerlendirilmiş olmalıdır. Tasların göbeklerinin etrafında veya merkezinde ise Muhammed, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin olarak Ehl-i Beyt' veya "Ehli Kisâ" ile "Al-i âbâ" isimleri yazılmaktadır. Bu kavramın Sünni ve Şii hadis kitaplarında, Hz. Peygamber Ümmü Seleme'nin evinde iken "*Ey Ehl-i beyt Allah kusurlarınızı giderip sizi tertemiz yap-*

38 El- Bûnî, 1979-2, 167-168; İloğlu, 1976-1, 508.

39 İloğlu, 1976-1, 155-157; İloğlu, 1976-2, 420-428.

40 İloğlu, 1976-3, 758.

41 Topaloğlu, 1995, 404-417.

42 Çiftçi, 2005, 195-196.

mak ister" (el-Ahzab 33/33) mealindeki ayetin inmesi üzerine Hz. Peygamber, bu isimleri abasının altına alarak "*Allah'ım, benim Ehl-i beytim işte bunlardır. Bunların kusurlarını gider, kendilerini tertemiz yap!*" diye dua etmiştir[43] şeklindedir. Bu isimlerle birlikte din büyüklerinin isimleri Allah'a yakın olmaları doğrultusunda taslarda tekrarlanmıştır.

Sivas Müzesi'ndeki şifa tasları içerisinde figüre hiç yer verilmemiştir. Bunun yanı sıra çeşitli anlamlar yüklenen bazı semboller kullanılmıştır. Bu sembollerden ilki, Esr. No: 11 ve 4 numaralı tasın içerisinde işlenen Mühr-ü Süleyman motifidir. İlk tasta motif tek işlenirken ikinci tasta motifin kolları uzatılarak yedi uyurların isimleriyle birlikte verilmiştir. Hz. Süleyman'ın mührü eski çağlarda çok kudretli bir muska ve her türlü tehlikeye, talihsizliğe, kötülüğe karşı korunmak üzere takılmıştır[44]. Koruyucu, zırh görevi gören motif, Mühr-i Süleyman'ın şer güçlerden korunmak için tılsım özelliği taşımasıdır. Altı kollu yıldız dini bir sembol olarak daha çok büyücülükle de ilişkilendirilmiştir[45]. Yedi uyurlar Hıristiyan ve İslam kültürlerinde yüzyıllar içinde yeniden yaratılarak varlığını hep sürdürmüştür. Ölümden sonra dirilişin temsili Ashâb-ı Kehf, halk arasında -özellikle zor zamanlarda- Tanrı'nın onları koruyacağı inancına ve ölümden sonraki hayatın varlığına delil olarak görülmüş ve çok sevilmiştir[46]. Ashâb-ı Kehf kıssasıyla her şeyi yoktan var eden Allah'ın insanları yeniden diriltmeye muktedir bulunduğudur[47]. En yaygın tılsım işareti olarak kullanılan Mühr-i Süleyman motifi ile yedi uyurların isimlerinin birlikte kullanılması istek ve dileklerin kabul olması için önemli iki unsurun birleştirilmesi ile şifanın gücü artırılarak beklentilerin daha hızlı gerçekleşmesi şeklinde değerlendirilmiş olmalıdır. Taslarda görülen diğer sembol, Esr. No: 8 nolu tasın içerisinde 8x8 kare vefkte ve diğer güzel "h" lerle çerçeveli madalyonun alt kısmında değerlendirilen, Allah'ın yüce azametli adını kapsayan ve hayır mührü olarak da kabul edilen yedi mühür sembolüdür. Bu ad, öyle güçlü sığınılacak emin bir kaledir ki insanları kötü hastalıklardan şiddetli üzüntü ve acılardan koruduğu gibi onları diledikleri sıhhat ve şifaya da kavuşturmuş olacaktır. Fatiha Suresi'nden düşürülen ve her harfi Allah'ın bir adını taşıyan[48] sembolün çok çeşitli düzenlerde uygulandığı ve tılsımlı objelerde de sıklıkla yazıldığı görülmektedir. Sadece İslami kültürde değil farklı kültürlerde de benzerleri görülen bu mühürler için Yahudi geleneğinde "Süleyman'ın yedi mührü" tabiri de kullanılmaktadır. Yedi, sembolizmde tamlığın, bütünlüğün, birliğin, göksel uyumun ve tekâmülün sembolü olarak kabul edilmiştir. Kâbe ve Ayasofya'da da bulunan sembol oldukça farklı çeşit ve içeriklere sahiptir[49]. Yedi klasik gezegen ve haftanın aynı kökenli günleri ile de doğrudan bağlantılı olan Ortaçağ Yahudi Kabala ve İslami büyü için önemli "yedi mühür" ile ilişkilendirilmiştir[50].

43 Fodor, 2014,173.

44 Morrıs, 1999, 143.

45 Çam, 1993, 207-230.

46 Demir, 2013, 1229.

47 Ersöz, 1991, 466-467.

48 El Buni, 1979-1, 238-252.

49 El Buni,1979-1, 243, 247.

50 Graham, 2010, 45-58, Uygun, 2019, 395-413.

Sembollerden sonra tılsımlarda karşımıza çıkan Beduh, harf veya sayı değeri olarak tekli veya çoklu düzenleri ile kare vefklerde görülmektedir. Esr. No: 11 de tasın iç ve dışında dairesel madalyonlar içerisinde 4'lü kare vefkler ile içlerine "Beduh" ibaresi yazılmıştır. Beduh, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de hiçbir şekilde yer alamadığı gibi Allah'ın isimlerinin geçtiği hadislerde de bulunmamaktadır. Aslında anlamı tam olarak bilinmeyen Bedûh (حودب) lafzı, çeşitli sayıdaki vefklerde içinde bulunan harflerin parçalanarak dizilmesinden ibarettir. Gazâlî'den sonraki İslâmî literatüre hâkim olan inanışa göre bu vefk ile Hz. Âdem arasında bir münasebet bulunmakta, ayrıca bu vefkin Hz. Süleyman'ın (MÖ. X. yy.) mührü olduğu ileri sürülmektedir[51]. Bu tılsımın Gazzâlî tarafından *el-Münḳız mine'ḍ-ḍalâl*'de "güç işlerin çözümünde emin bir metot" olarak verilmesinden sonra kullanımının yaygınlaşmaya başladığı kabul edilmektedir. Farklı amaçların temini için hazırlanarak değerlendirilen tılsım ve muskalarda sık sık uygulanmaktadır. Bedûh lafzının veya onu oluşturan harflerle sayısal değerlerinin yahut da isminin aldığı üçlü vefkin ihtiyaca göre çeşitli sayılarda yazılması veya şekillerde çizilmesi uygun bulunmaktadır[52]. Bu yönü ile Esr No: 4, 8 ve 11 nolu tasların içerikleri diğer şifa taslarından farklıdır. Şifa taslarının zengin içerikleri doğrultusunda özellikle Esr No:8'deki tılsımlı vefk dizileri ile tasların sadece bedeni hastalıkların iyileşmesi dışında ruhsal sıkıntıların çözülebilmesi ya da farklı istek ve beklentilerin de gerçekleşmesi için kullanılmış olabileceğini ortaya koymaktadır. Tasları, iyileştirmede daha güçlü hale getirmek için kozmik güçlerin etkisinden de yararlanılmıştır [53].

İncelenen şifa taslarında içini, dışını bezeyen hat, teknik ve işçilik olarak Esr. No: 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10 ve 11 nolu eserlerde iyi durumda olup diğer Esr. No: 5 ve 6 nolu taslarda işçilik basit düzeydedir. Bu iki örnekte tasların dış yüzlerini bezeyen süsleme programı ise klasik şifa taslarından oldukça farklıdır. Örnekler hat ve içerik olarak oldukça sadeleşerek düzenlenmiş ve hattın kalitesi düşmüştür. Bu örneklerde hattın el işçiliğinde değil makine ile yapıldığı anlaşılmaktadır. Taslarda geometrik veya bitkisel gibi çeşitli düzenlerde yapılan süslemelerin yerini basit noktalar veya çentik tarzı çizgiler almıştır. Esr No: 8 ve 10 nolu taslar işçilik açısından en başarılı içerik olarak da en zengin örneklerdir. Özellikle 8 nolu örnek dini içeriklerinin yanı sıra vefk ve tılsım dizileri ile en kapsamlı eserdir. Sivas Müzesi'nde incelenen şifa taslarına benzer örneklerin, çeşitli özel koleksiyonlarda, Anadolu'da birçok etnografya müzesinin az da olsa teşhirlerinde ya da daha çok müzelerin depolarında hatta artık mezatlarda görebilmek mümkündür.

Sivas ve ilçelerinde halk, çevresindeki her türlü araç-gereçten hastalıklarını sağaltmak için yararlandıkları bilinmektedir[54]. Eşya ile evrenin kuvvetleri arasında gizli bir sempati bağı olduğu düşüncesi, insanı bir benzerlik görüşüne yaklaştırmıştır. Latince bir deyim olan "similia similibus curantur" (bir şey benzeriyle tedavi edilir) kaidesini doğurmuştur. Özellikle sarılık hastalığını tedavi etmek için hastaya sarılık tasından su

51 Pala, 2006, 524-526.

52 Gazali, 2018, 84-85; Kallek, 1992, 336-337; Spoer,1935, 247.

53 Spoer,1938, 366-383.

54 Polat, 1995, 111.

içirildiği ifade edilmektedir. Hastayı sarı renkli objelerle ve şifa verici kudretine inanılan ocaklarla temas ettirerek iyileştirmeye çalışmışlardır[55]. Bu bilgiler doğrultusunda sarı taslar büyük olasılıkla pirinçten yapılan şifa tasları olmalıdır.

Sonuç

Sivas Müzesi'nde yer alan şifa taslarının tipolojik çeşitliliği, zengin içerikleri ve koleksiyonda bulunan son dönem örnekleri ile yörede şifa tası kullanımının yaygınlığı anlaşılmıştır. Özellikle tasların yöresel isimlendirme konusunda tihtap tası olarak kayıtları ile Kâbe tası, şifa tası şeklindeki adlandırmalarının çeşitliliği ve "oma tası" olarak da taslara verilen yeni bir isim ortaya çıkarılmıştır. İncelenen tasların biri üzerinde yazılı kitabeden şifa tasının hayrat olarak kullanımına dair bir bilgi elde edilmiştir. Diğer tılsımlı objelerden özellikle mühürlerin basılarak birçok kişinin kullandığı bilinirken herkesin sahip olamayacağı şifa taslarının da ekonomik gücü yeten bir kişi tarafından ihtiyacı olan insanların hizmetine hayrat olarak sunulduğunun bilgisi kıymetlidir. Son dönemde konu ile ilgili yapılan çalışmalarla birlikte eserlerle ilgili bilinmeyen detaylar kitabeler üzerinden peyder peyder çıkarılmaya başlanmıştır. Maden sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan şifa taslarının Sivas Müzesi örneklerinin değerlendirildiği araştırmada Osmanlı maden sanatı içerisinde önemli katkı sağlayacak donanımda eserler olduğu tespit edilmiştir. Bölgede hâlâ taslara yaşlılar tarafından tihtap tası dendiği ve kısmen evlerinde şifa taslarını saklayan büyüklerin olduğu müzede çalışanlar tarafından ifade edilmektedir.

Birçok hastalık ve ruhsal sıkıntılardan kurtulmak için farklı malzemelerden yapılan şifa tasları zamanla gelişen tıp teknolojisi ile daha az kullanılır hale gelmiştir. Tarihi süreçte halk hekimliği eserleri ve uygulamaları olarak bilinen şifa taslarının toplumun tüm kesimleri tarafından kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Tasların üzerinde yazılan veya çizilen her şeyin bir anlamı olduğu ve şifa taslarının da tılsım gömlek, tılsım mühür gibi dini içeriklerden beslendiği şüphesizdir. Bu içerikler ayrıca astral veya göksel unsurların tılsımlı objelerde olduğu gibi bir hastalığa iyi gelmesi, beklenen bir dileğin kabul olması için yıldızlara göre belirli özel saatler hesaplanarak yapımına başlanmış olduğu kuvvetle muhtemeldir. Dini içeriklerle bezenen taslarda şifa beklenen ve istenilecek tek merkez Allah'tan başkası olamaz. Gelenek ve göreneklerin dinle bütünleştirildiği taslarda özellikle çeşitli güçler ve sırlar barındırdığına inanılan şifa ayetleri sıklıkla tekrarlanmaktadır. Şifa taslarının döneminde yaygın olarak tıbbın gelişmediği dönemlerde veya tıbba ulaşılamadığı yerlerde kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde işe yararlığı belki de varlığı bile sorgulanabilecek olan tasların içine dökülen su ile pozitif etkilerine inananların şifa bulduklarını, özellikle gelişmiş tıp karşısında insanlara şifa taslarının mucizevi etkilerini anlatmak veya açıklamak hayli zordur. Şifa tası, tihtap tası veya oma tası her ne şekilde isimlendirilirse isimlendirilsin sanat, kültür ve halk hekimliğinin önemli eserleri olan tasların zengin içeriklerle birlikte insanların bedeni hastalıklarına şifa ve ruhlarına iyi gelmesi özeldir.

55 Örnek, 1966, 111.

KAYNAKÇA

Acar, M. Ş. (2015). Osmanlı'da Günlük Yaşam Nesneleri, İstanbul: Yem Yayınları.

Acara, M. (1997), Bizans Maden Sanatında Dini Törenler Sırasında Kullanılan (Liturjik) Eserler, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Acara, M. (1998), Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15 (1), 183-201.

Akı, A. (2013), Ankara Etnografya Müzesi'ndeki Şifa Tasları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aksoy, O. (1976), Şifa Tasları, *Türk Etnografya Dergisi*, XV, 35-54.

Arslan, A. A. (2005), Türk Şamanizm'in Kaynağına Doğru, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 157, 77-92.

Çalış, E. (2019), Malatya Beş Konaklar Etnografya Müzesi'nde Bulunan Bir Gurup Şifa Tası, *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED).* 5/2, 312-331

Çalışır, D. (1996), İstanbul Müzeleri ve Bazı Özel Koleksiyonlarda Yer Alan Madeni Şifa Taslarının İslam Kültür ve Sanatındaki Yeri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çalışır, D. (2005), Şifa Taslarında Kozmik Sembolizm. *38. Uluslararası Tıp Tarihi Kongresi Bildiri Kitabı,* 3, 1893-1900. Ankara

Çalışır, D. (2010), Şifa Tasları, *Collectıon*, 39, 12-16.

Çalışır, D. (2010), Şifa Tasları, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 16, 15-25.

Çam, N. (1993), Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman), Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, 207-230: Konya.

Çiftçi, H. A. (2011), Dinlerde Vefkler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

El- Bûnî, İ. A. (1979). *Şems'ül Maârif (Büyük Bilgiler Güneşi)* (Selâhattin Alpay Trc.), İstanbul: Sedef Yayınevi.

Eliade, M. (1999). Şamanizm, (İsmet Birkan Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.

Eliade, M. (2003). Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi (Muhammed'den Reform Çağına). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ersöz, İ. (1991). Ashâb-ı Kehf. *İslam Ansiklopedisi* (C.3, 465-467) İstanbul: TDV.

Fodor, A. (2014), Irak Kaynaklı Şii Muska Türleri, *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*, 167-190, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Furst, T. P. (2003), Tuva Şamanlarında Büyü ve Büyücülük Ruhlardan Gelen Çağrı, *P Sanat Kültür Antika*, 29, 122-133.

Gazâlî, İ. (2018). El-Munkızu Mine'd Dalâl ve Tercümesi. İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Gedük, S. (2016), Topkapı Sarayı Müzesi Çin Porselenleri Koleksiyonundaki Şifa Kapları, *Sağlık Tarihi ve Müzeciliği Sempozyumu,* 97-111, İstanbul.

Gömeç, S. (1998), Şamanizm ve Eski Türk Dini, *PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi* 4, 38-52

Gönülal, Ö. (1990), Seyitgazi Müzesindeki Şifa Tasları, *I. Müzecilik Semineri* 10-15, Eskişehir.

Graham, L. D. (2010), The Seven Seals of Revelation and the Seven Classical Planets, *The Esoteric Quarterly*, 45-58.

Ghassemi, S. (2019). *Dıvıne Protectıon Talismanic Art of Islamıc Cultures*. USA: Art Passages.

İloğlu, M. (Derleyen) (1976). *Gizli İlimler Hazinesi 1-8*. İstanbul: Seda Yayınları.

İnan, A. (2006). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar, Ankara: TTK. Yayınları.

İnan, A. (2006). Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar, Ankara: TTK. Yayınları.

İşcan, A. (2013). Anadolu Şehrinin Günlük Hayatında Su Kültürü, Ankara: ABB. ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları.

Kallek, C. (1992). Bedûh. *İslam Ansiklopedisi* (C.5 336-337) İstanbul: TDV.

Kaya, M. (2001), Eski Türk İnanışlarının Türkiye'deki Halk Hekimliğinde İzleri, *Folklor*, VII (XXV), 199-218.

Masaracı, Y. (2004), İnanç Dünyamızın Gizemli Objeleri (2) Tılsımlı Mühürler ve Şifa Tasları, *Collectıon*, 17, 48-51

Morrıs, D. (1999). Koruyucu Tılsımlar, Uğurlar, Muskalar, Nazarlıklar, (Mehmet Harmancı Çev.), İstanbul: İnkılâp.

Oral, M. Z. (1954). Hazret-i Mevlâna Dergâhındaki Şaheserlerden Nisantası. Ankara: TTK.

Öger, A., Gönel, T. (2011), Uygur Türkleri Arasında Şamanlar ve Tedavi Yöntemleri, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/4, 233-248.

Örnek, V. (1966). Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Özbek, Ö. E. (2019), Mitolojik Kökenleriyle Türklerde Şamanizm ve Kadın, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Öztürk, Z. (2014), Sivas İli Gürün İlçesi Merkez Köyleri Ağzı Sözlüğü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Cumhuriyet Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Pala, İ. (2006), Mühr-i Süleyman. *İslam Ansiklopedisi* (C.31 524-526) İstanbul: TDV.

Perk, H. ve Paksoy, İ. G. (2011). Duanın Sudaki Gizemi Şifa Tasları Haluk Perk Koleksiyonu, İstanbul: Haluk Perk Müzesi Yayınları.

Polzer, N. C. (1986). The Bıble ın The Aramıc Magıc Bowls, A Thesıs Submıtted ın Partıal Fulfıllment of The Requırekents for The Degree of Master of Arts the Jewish Studies Department McGill University Montréal: Canadas.

Savage-Simith, E. (1997), Magıc-Medicinal Bowls, Scıence, Tools Magıc, The Nasser D. Khalılı Collectıon of Islamıc Art Volume XII, (Ed. Julian Raby).

Savage-Simith, E. (2003), Islamıc Magical Text vs. Magical Artefatcts, *Societas Magica Newsletter, 11, 1-6*.

Spoer, H. H. (1935), Arabic Magic Medicinal Bowls. *Journal of the American Oriental Society, 55(3),* 237-256.

Spoer, H. H. (1938), "Arabic Magic Bowls II: An Astrological Bowl" *Journal of the American Oriental Society,* 58/(2), 366-383.

Tali, Ş. (2013), Kayseri Etnografya Müzesi'nde Bulunan Şifa Tasları ve Sanatı Üzerine, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic.* 8/ (8), 2119-2138.

Tali, Ş. (2020). Geç Dönem Osmanlı Şifa Tasları. Ankara: Gazi Kitabevi.

Topaloğlu, B. (1995). Esmâ-i Hüsnâ. *İslam Ansiklopedisi* (C.11, 404-418) İstanbul: *TDV.*

Uygun, A. (2019), İslami Gelenekte Tılsımlı Yedi Sembollü Mühürler, *Turkish Studies Comparative Religious Studies*, 14/(2), 395-413.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.977607
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 155-207. Araştırma | *Research*

HALİÇ KÖPRÜLERİNİN RESİM SANATINDA VAR OLMA SÜRECİ

THE EXISTENCE PROCESS OF THE GOLDEN HORN BRIDGES IN PAINTING

Yasemin DORA*

ÖZ

İstanbul gibi içinden su geçen kentlerde köprüler hayati önem taşır. Bu yüzden Haliç üzerine çok erken tarihlerden itibaren köprü yapım çalışmaları başlar. Modern anlamda ilk köprünün inşası ise 19.yüzyılı bulur. Bu dönem çok sayıda yabancı sanatçının İstanbul'a geldiği dönemdir ve sanatçıların farklı bakış açıları ile köprüler resmedilmiştir. Bakış açısı ressamın Osmanlı Devleti'ne bakışını da yansıtır. Gördüklerini belgeselci şekilde gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtan sanatçılar olduğu gibi köprü gibi modern bir yapıyı eserlerinde göstermek istemeyen ressamlar da bulunur. Türk resim sanatında ise özellikle başkent dışındaki yapılarda görülen duvar resimlerinde çok sayıda İstanbul betimi ile karşılaşılır. Özellikle Haliç betimleriyle birlikte köprüler de resimlerde yer bulur. Bu kent betimleri sadece duvar resimleri ile kalmaz; tepsi, kutu gibi çeşitli günlük kullanım nesnelerinin üzerine de Haliç ve köprüler işlenir. Türk resim sanatı erken dönem tuval resimlerinde sanatçılar manzaraları ya atölyelerinde fotoğraftan ve kartpostaldan çalışmışlar ya da merkeze uzak noktalardan pitoresk kenti resmetmişlerdir. Bu döneme ait Haliç ve köprü betimleri çok az sayıdadır. 1914 Kuşağı'yla birlikte kente dair görünümler artmaya başlar. Ancak bu dönemde de İstanbul betimlerine şiirsel bakış açısı hakimdir. Haliç, üzerindeki modern köprü ve çevresindeki sanayi yapılarıyla konu olarak kullanılmak istenmemiş, kullanıldığında da ya dar bakış açısı ile köprü kadraja alınmamış ya görmezden gelinmiş, resmedilmemiş ya da oldukça uzakta betimlenmiştir. 1914 Kuşağı sonrasında yavaş yavaş soyut resmin hâkim olmasıyla tekil örnekler dışında Haliç köprüleri resim sanatında ortadan kalkmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Türk Resim Sanatı, 19. yüzyıl, Haliç, Unkapanı Köprüsü, Galata Köprüsü*

ABSTRACT

Bridges are vital in cities like Istanbul where water flows through them. For this reason, bridge planning studies begin on the Golden Horn from a very early date. The construction of the first bridge in the modern sense is in the nineteenth century. This is the period when many foreign artists came to Istanbul and these artists always painted the

* Öğretim Görevlisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3700-9901 ♦ E-mail: aydora@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 02.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.04.2022*

Golden Horn. There are many factors in the selection of the Golden Horn as a subject by foreign artists: The color of the Golden Horn changes due to the weather and currents; the silhouette of the city with domes and minarets and this silhouette can be followed easily from the sea; like monumental structures Süleymaniye Mosque, Beyazıt Tower, Galata Tower; the diversity of the people can be easily shown in the pictures since the city center is around the Golden Horn.

It is noticed that the foreign artists who came to the Ottoman Empire had different approaches when processing the Golden Horn and bridges. While the works made in the early period were depicted with a documentary and realistic perspective, the orientalist view became widespread from the second half of the nineteenth century, and bridges, which are modern structures, were no longer included in wide-angle landscapes. However, the top of the Galata Bridge is depicted with an orientalist approach, as it reflects the life of Istanbul. These paintings are usually depicted with a viewpoint from Karaköy to Yeni Mosque, with monumental structures forming the background.

In Turkish painting, especially in the wall paintings seen in buildings outside the capital, many depictions of Istanbul are encountered. Istanbul is also the symbol of modernism in these paintings, apart from the landscape context, and bridges are also included in the paintings with the depictions of the Golden Horn, with a contrary approach to the orientalist perspective. These city depictions are not limited to wall paintings; Golden Horn and bridges are embroidered on various objects of daily use such as trays and boxes.

In the early period of Turkish canvas painting, the artists either worked from photographs and postcards in their workshops, or they painted landscapes from distant points of the centre. The depictions of the Golden Horn and bridge from this period are very few. With the 1914 Generation, the views about the city begin to increase. The sea is one of the main subjects of this period. However, in this period, the poetic perspective dominates the descriptions of Istanbul. Therefore, bridges over the rivers such as Göksu and Kurbağalıdere were used more. The original texture of the Golden Horn with its modern bridge on it and the industrial structures around it was not wanted to be used as a subject because it started to disappear. When used, the bridge was either not framed with a narrow viewpoint, it was ignored, not painted or depicted quite far away. With the dominance of abstract painting gradually after the 1914 generation, the Golden Horn bridges almost completely disappeared from the art of painting, except for singular examples.

Keywords: *Turkish Painting Art, 19th century, Golden Horn, Unkapanı Bridge, Galata Bridge*

Haliç Köprülerinin Tarihi

Köprü iki yakayı birbirine bağlayan yapıdır, aynı zamanda da iki şey arasındaki bağdır.[1] İstanbul gibi içinden su geçen kentlerde köprüler hayati önem taşır. 5. yüzyıldan itibaren Haliç üzerinde köprü çalışmaları başlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde Galata Köprüsü sadece iki kıyıyı değil, iki farklı dünyayı da birbirine bağlar. Bir tarafta Pera ve Galata bölgesi yani Batılıların ve Batılılaşmanın daha yoğun olduğu bir bölge diğer tarafta saray ve eski İstanbul. Yazar ve gazeteci Peyami Safa bu iki dünyadan ve bu dünyaları bağlayan köprülerden romanlarında bahsetmektedir. Türk toplumunun batılılaşma sürecinde kimlik karmaşası ve topluma yabancılaşmayı işlediği *Fatih Harbiye* ya da *Sözde Kızlar* gibi eserlerinde köprü aynı zamanda sınırdır. *Sözde Kızlar* eserinde Beyoğlu ve çevresi Batı etkisi ile yozlaşmıştır ve Cerrahpaşa gibi inançlı insanların yaşadıkları mahalleler arasında karşıtlık vardır.[2] Bu sebeple Galata Köprüsü bağlantı noktası olduğu gibi geçilmemesi gereken bir nokta olarak da betimlenir.

Haliç'e yapılan ilk köprüyle ilişkin çelişkili açıklamalar vardır. Malzemesi ya da yeri net değildir. "Deve Köprüsü" adıyla anılmakta olan ilk köprünün Iustinianos'dan önce yapıldığı ifade edilmektedir.[3] Kaynaklarda, 5. yüzyılda Haliç üzerine inşa edilmiş bir ahşap köprünün İmparator Iustinianos tarafından 528 yılında 12 kemerli taş köprüye çevrildiği ancak bu köprünün Osmanlı dönemine kadar kalmadığı da belirtilmektedir.[4] Ardından Fatih Sultan Mehmed, askeri amaçla ve kısa süre kullanılmak üzere Ayvansaray-Kasımpaşa arasına bir köprü yaptırmıştır. Ancak onun da yeri kesin değildir.[5] Sermet Muhtar Alus, Haliç'e ilk köprünün II. Mehmed zamanında kurulduğunu, kıyıya zincirli, sal üzerindeki köprünün üstünün tahta döşeli ve askeri teçhizatı taşıyabilecek güçte olduğunu ifade etmiştir.[6]

II. Bayezid de Haliç üzerine köprü yapılması için girişimlerde bulunmuştur. Durumdan haberdar olan Leonardo da Vinci bu inşaatın yapımı için talip olmuş ve çeşitli taslaklar iletmiştir (Görsel 1). Ancak II. Bayezid bu teklifin gerçekleşme olanağı bulunmadığını düşünmüş ve reddetmiştir. Aynı şekilde Michelangelo'nun da bir çalışması olduğu bilinmektedir.[7] II. Bayezid'den sonra uzun bir süre köprü yapımı için herhangi bir girişimde bulunulmamıştır.

1 TDK, https://sozluk.gov.tr (19.05.2021)

2 Aksoy, 2009, 167

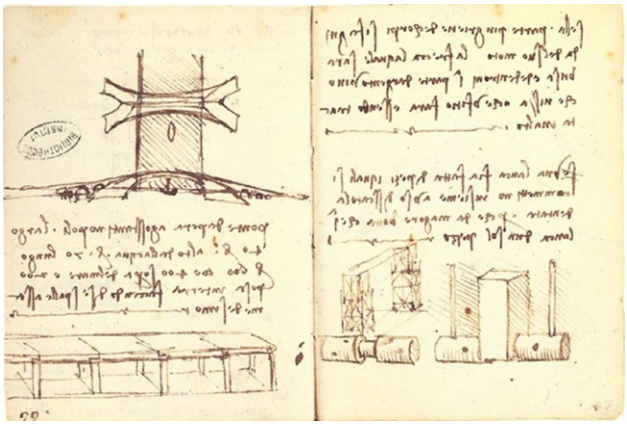
3 Evren, 1994, 20

4 Çelik, 1986, 72

5 Evren, 1994, 20-24

6 Alus, 2019, 68

7 Evren, 1994, 34; Durbaş, 1995, 8-9



Görsel 1: Leonardo da Vinci, *Galata Köprüsü çizimleri*, 1497-1502 (Çekmiş Görgülü, Hacıhasanoğlu, 2012, 72)

19. yüzyıldan sonra Haliç'in üzerine, Unkapanı-Azapkapı, Eminönü-Karaköy gibi farklı yerlere ve farklı malzemelerle yapılmış çeşitli köprüler inşa edilmiştir. İlk köprü, nüfus yoğunluğunun Azapkapı ile Kasımpaşa bölgelerinde olmasından ve Tersane-i Amire'den dolayı Unkapanı-Azapkapı arasında yapılmıştır. 1836 yılında açılan bu köprü II. Mahmud döneminde ahşaptan yaptırılmış ve Cisr-i Atik (Cisr köprü, atik eski anlamına geldiği için Eski Köprü), Hayratiye, Azapkapısı, Unkapanı ya da Mahmudiye adlarıyla anılmıştır (Görsel 2).[8] Altından küçük gemilerin geçebilmesi için kıyılara yakın iki gözü olan ve büyük gemilerin geçmesi için de açılabilir kapakları olan yeni köprünün muhafazası ve kapaklarının açılması için memur atanmış, bunların masrafına karşılık da köprüden "mürûriye"[9] parası alınması düşünülmüştür. Ancak II. Mahmud köprünün amacının "halka kolaylık ve menfaat sağlamasıdır" diyerek para alınmamasını buyurmuştur. Bu sebeple köprüye "Hayratiye" denilmiştir.[10]

Birinci köprünün ihtiyacı karşılayamaması, Topkapı'nın yanı sıra Beşiktaş ve Boğaz saraylarının kullanılması, Beyoğlu nüfusunun artması sebepleriyle, Sultan Abdülmecid[11], Eminönü ile Karaköy arasında ahşaptan dubalar ve salların üzerine yeni bir köprü yaptırmıştır. İki yanda küçük tekneler geçebilmesi için açıklıkları bulunmaktadır. 1845 yılında açıldıktan sonra birinci Galata Köprüsü'ne Cisr-i Cedid (Cisr köprü, cedid yeni anlamına geldiği için Yeni Köprü), Unkapanı köprüsüne ise Cisr-i Atik denmiştir. Ayrıca Cisr-i Cedid; Büyük Köprü, Valide Köprüsü, Yeni Cami Köprüsü adlarıyla da bilinmektedir.[12] Fotoğrafçı James Robertson (1813-88) köprüyü fotoğraflamıştır (Görsel 3, 4).

8 Evren, 1994, 34-40

9 Mürûriye: Haliç köprülerinden geçiş parası. 1845'ten 1930'a kadar yaya ve atlı arabalardan, yük taşıyıcılarından alınmıştır.

10 Alus, 2019, 68

11 Köprünün banisinin kim olduğuyla ilgili makale için bkn. Akyıldız, 2016

12 Germaner, İnankur, 2002, 223-227



Görsel 2: Anonim, Galata Kulesi'nden Cisr-i Atik Köprüsü, (URL 1)

James Robertson 1841 yılında Abdülmecid'in isteğiyle para basımı için İstanbul'a çağırılmış, Pera'da küçük bir fotoğraf stüdyosu açmış, Osmanlı topraklarında bulunan camiler, surlar, çeşmeler gibi yapıları fotoğraflamıştır.[13] Görsel 3'te 1854 yılında Beyazıt Kulesi'nden çektiği fotoğrafta Galata Köprüsü ve köprü üstündeki iskelelere yanaşmış gemiler görülür.



Görsel 3: James Robertson, Beyazıt Kulesi'nden panorama, Birinci Galata Köprüsü Cisr-i Cedid, 1854, Ömer Koç kol. (URL 2)



Görsel 4: James Robertson, Galata Kulesi'nden Liman, Birinci Galata Köprüsü Cisr-i Cedid, detay, 1854, asitli kâğıt, 60x25 cm (Genim, 2006, 16)

On sekiz yıl sonra köprü eskidiği ve trafiği arttığı için yeni köprü planlanmış, 1863 yılında ilk köprü gibi dubalar üzerine ikinci Galata Köprüsü'nün yapımı tamamlanmıştır. Küçük gemiler için denizden 5m yüksekliğinde iki gözü bulunur. Ayrıca köprünün maketi, 1863 yılında açılan Sergi-i Umumi-i Osmani'de sergilenmiştir.[14] İkinci Galata Köprüsü'nün de ömrü kısa olmuş, 12 yıl sonra kullanılmaz hale gelmiştir. Bu

13 Jilani, 2014

14 Tanyeli, Kahya, 357; Müller-Wiener, 1998, 182

köprü hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Edmondo de Amicis'in yazılarında ikinci köprüden bahsedilmektedir. Amicis, köprüdeki farklı milletlerden insanlar için,

> "Köprüde durunca bir saat içinde bütün İstanbul'un geçit yaptığı görülür. Bu güneşin doğuşundan batışına kadar durmadan dinlenmeden karşılaşıp karışan, bitmez tükenmez bir insan akıntısıdır. Hindistan çarşıları, Nijini-Novgorod panayırları, Pekin bayramları bunun yanında hiç kalır."

demekte ve dubalar üzerindeki köprüdeki insan topluluğunun Türk hamalı, Ermeni kadının tahtırevanı, beyaz kıyafetli Bedevi, ipek sarıklı mavi kaftanlı yaşlı bir Türk, derviş, sefir, Afrikalı, İranlı, kısacası "Nil'den Tuna'ya, Fırat'tan Adriyatik Denizi'ne kadar yayılan karmakarışık cemiyetlerden sayılamayacak kadar çok" şeklinde anlatmaktadır.[15]

Rum asıllı fotoğrafçı Basile Kargopoulo, Pera'daki atölyesinde 1912 yılına kadar çalışmıştır. Portrelerle beraber şehir panoramaları da çekmiş, tarih ve folkloru belgelemiş,[16] "Padişah Hazretlerinin Fotoğrafçısı" unvanını almıştır.[17] Basile Kargopoulo'nun 1870'lerde çektiği fotoğrafta (Görsel 5) ikinci Galata Köprüsü, Galata Kulesi'nden belgelenmiştir.



Görsel 5:
Basile Kargopoulo, Galata Kulesi'nden panorama, ikinci Galata Köprüsü, 1870'ler (URL 3)

İlk iki köprünün ahşap olması nedeniyle çabuk kullanılmaz hale gelmesi, üçüncü Galata Köprüsü'nün demirden yapılmasını gündeme getirmiştir. Bu sebeple de yapımında yabancı şirketler devreye girmiştir. Aziziye Karakolu önü ile Eminönü meydanı arasına yapılmıştır. Yapımına 1875 yılında başlanmış, 1877 yılında açılmıştır. 24 dubanın taşıdığı köprünün ortasında kemerli iki açıklığı bulunmaktadır.[18] Köprüde iki yanda yaya yolları ve araba yolu yapılmış, iki yakada dükkanlar, restoran ve kahvehanelerle birlikte, Eminönü'ne yakın, Haliç'e bakan kısımda deniz hamamı planlanmıştır.[19] 1911 yılında

15 Evren, 1994, 60-106

16 Çizgen, 1993, 465; Çizgen, 1992, 41-42

17 Bodur, 2014, 204

18 Evren, 1994, 60-106

19 Çelik, 1986, 72-74



Görsel 6: Guillaume Berggren, Beyazıt Kulesi'nden görünüm, ikinci ve yapılmakta olan üçüncü Galata Köprüsü, 1876-77 (URL 4)

Doğu seyahati esnasında İstanbul'a gelen mimar Le Corbusier *Şark Seyahati* adlı eserinde Yeni Köprü isimli üçüncü köprünün iğreti durduğundan bahsetmiştir:

> "Bütün sokaklar huninin ağzına saldıran su gibi Yeni Köprü'ye yöneliyor. Her tarafta itiş kakış, her tarafta bağırış çığırış var. İnsan ister istemez çarpıyor birine ama o başka biri de sana çarpıyor; sonra yoğun, kaba bir kütle olarak tıkışılıyor köprüye. İki ellerini uzatıp torbalarını dolduran, yüzlerine kaba bir maske takmış gibi duran beyaz ceketli biletçi ordusu da zorlanıyor bu kütleyi yönlendirmekte. Biletçiler bağırıp çağırıyor, yüzlerini buruşturuyor ve yüreklerini katılaştırıp madeni paranın kiriyle kocaman ellerini yağ içinde bırakan bu çirkin meslek için kendilerini heder ediyorlar."

demektedir.[20] Köprünün başındaki tahsildarları, Sermet Muhtar Alus ise "Köprünün iki başında darağacına asılmışlar gibi uzun beyaz gömlekli dırazlar kadar üç dört tahsildar dikilir, müruriye alırlar." şeklinde anlatmaktadır.[21] Üçüncü köprü de yıllar içinde harap hale gelmiş ve 1912'de yenilenmiştir.



Görsel 7: Guillaume Berggren, Galata Kulesi'nden görünüm, ikinci ve yapılmakta olan üçüncü Galata Köprüsü, 1876-77 (URL 5)

İsveçli fotoğrafçı Guillaume Berggren (1835-1920), 1865 yılında İstanbul'a gelmiş ve vefatına kadar İstanbul'da kalmıştır. İstanbul'daki gelişmeleri, sokakları ve insanları Boğaziçi kıyılarını betimler.[22] Berggren, Haliç'i hem Beyazıt Kulesi'nden hem de Galata Kulesi'nden panoramik olarak fotoğraflamıştır. Fotoğraflarda üçüncü Galata Köprüsü, ikinci köprünün yanına yapılırken görülmektedir (Görsel 6, 7). Dolayısıyla fotoğraf 1876-77 yılları arasında çekilmiştir.

20 Le Corbusier, 2012, 68

21 Alus, 2019, 74

22 Çizgen, 1993, 157

1877 tarihinden sonra çekilmiş anonim bir fotoğrafta (Görsel 8), demir aksamlı, orta bölümü çifte kemerli üçüncü köprü görülür. Ali Sami'nin çektiği fotoğrafta (Görsel 9) ise Yeni Cami'yle birlikte iskeleye yanaşan buharlı gemiler vardır.



Görsel 8: Anonim, Galata Kulesi'nden üçüncü Galata Köprüsü, 19. yüzyıl (URL 6)



Görsel 9: Ali Sami, Üçüncü Galata Köprüsü ve Yeni Cami, 19. yüzyıl (URL 7)

Üçüncü köprünün eskimesi ve köprüde tramvay hattı ihtiyacı nedeniyle, 1887'de temeli atılan dördüncü köprü, 1912 yılında açılmıştır. Köprü, Alman firmasına yaptırılmıştır ve yirmi sekiz duba tarafından taşınmaktadır. Ortası hareketlidir ve kaldırılabilir. Köprünün Boğaziçi tarafında yedi, Haliç tarafında ise şehir hatları için iki iskelesi vardır.[23] Ancak zaman içinde eskiyen ve yangın geçiren köprü, yeni köprünün hızlıca yapılmasına neden olmuştur. Dördüncü köprünün dubalarının sık yerleştirilmesi Haliç'in kirlenmesi arttırmıştır. Bu sebeple 1992 yılındaki yangınla harap olan köprünün yerine kazıklar üzerine 1994 yılında tamamlanan beşinci köprü inşa edilmiştir.[24]

Görsel 10'da yer alan anonim fotoğrafta köprü altının restoran ve depo gibi çeşitli amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Dördüncü Galata Köprüsü'nün, kullanıma açıldıktan sonra Türk mimari üslubuna uymadığına dair eleştiriler yapılmıştır (Görsel 11).[25]

1994 yılında tamamlanan beşinci köprü (Görsel 12, 13) gemi geçişleri için baskül köprü[26] tipindedir. Ancak açılıp kapanması sırasında tramvay yolu hasar gördüğü için zorunlu olmadıkça kapakları açılmamaktadır. Bu köprünün altında da restoranlar yer almaktadır. Köprünün ortasında ise köprü üstüne çıkabilmek için dört adet merdiven yapılmıştır.[27]

23 Köprünün üzerindeki iskelelerden kalkan Boğaz ve Adalar hattı vapurları, Köprü-Moda, Köprü-Heybeliada gibi isimlerle adlandırılmıştır.

24 Tanyeli, Kahya, 1993, 359

25 Bilgili, 2016, 21

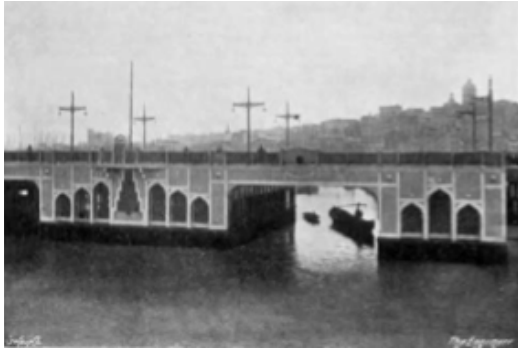
26 Baskül köprü: Kanatları açıldığında altından deniz taşıtlarının geçişine olanak sağlayan hareketli köprü.

27 Haliç'in dip tarafına, Ayvansaray-Piripaşa arasında 1863'lerde Yahudi Köprüsü adıyla anılan özel bir girişimle ahşap köprü yaptırılmıştır. Denizin sığ bölgesinde olduğu için kazıklar üzerine



Görsel 10: Anonim, Galata Kulesi'nden Dördüncü Galata Köprüsü (URL 8)

Görsel 11: Anonim, Dördüncü Galata Köprüsü (Bilgili, 2016, 21)





Görsel 12: Anonim, Beşinci Galata Köprüsü (URL 9)



Görsel 13: Anonim, Beşinci Galata Köprüsü (URL 10)

inşa edilen köprünün ömrü kısa olmuştur. Kayıkçılar geçimlerini engelleyeceğini düşündükleri bu köprüyü yakmışlardır. Aynı bölgeye Ayvansaray-Halıcıoğlu arasına çevreyolunu bağlamak amacıyla 1974 yılında bir köprü daha inşa edilmiştir ve Boğaz'dan en uzak köprüdür. Naile Akıncı'nın Haliç gibi eserlerinde bu köprü de işlenmektedir. Ancak bu çalışmanın konusu dışında kaldığı için bu eserler değerlendirilmemiştir.

İnşa edilmeye başlanmalarından itibaren köprüler İstanbul'un hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Bu durum ister edebiyatta ister görsel sanatlarda olsun birçok esere konu olmalarını sağlamıştır. Ancak köprüler görsel sanatlarda her daim doğalcı üslup ve gerçekçi yaklaşımla yer bulmaz. Eserlerle köprülerin yapılış tarihleri, inşa şekilleri ve fotoğrafları karşılaştırıldığında sanatçıların değişikliklere gittikleri görülmektedir.

Yabancı Sanatçıların Köprü Betimleri

Osmanlı Devleti döneminde İstanbul'a gelen yabancı ressamlar için kentin, pitoresk ya da panoramik görünümleri ve gündelik yaşamı olmak üzere resmedilecek iki yönü vardır.[28] Haliç ve köprülerinin betimleri, Sarayburnu, Yeni Cami, arkada Süleymaniye Camisi gibi anıtsal yapılar eski İstanbul'un pitoresk görüntüsünün temel kaynağıdır. Bu resimler; bazen Galata Kulesi ve Pera bazen Beyazıt Kulesi bazen de Eyüp civarı gibi yüksek bir bakış açısına sahip yerlerden yapılmıştır.

Galata Köprüsü halkın yoğun olarak bulunduğu bölgedir. Bu yüzden köprü betimleri gündelik yaşamı da barındırır. Köprülerin yapımından sonra her iki ayağının dibi ticari olarak canlanmıştır. Bununla birlikte köprü üstleri de oldukça hareketlidir ve yabancılar için bir nevi karnaval yeridir. Bu sebeple hem pitoresk görüntünün verilmesinde hem de gündelik yaşamın betiminde yabancı sanatçılar sıklıkla Galata Köprüsü'nü konu olarak eserlerinde işlemişlerdir. Resimlerde Haliç, bereketli Altın Boynuz[29], sakin suları ile yansımalar yaparken, arka planda, tepelerde kentin tarihi güzelliği verilmektedir.

Asırlardan beri sanatçılar İstanbul'un resmini yapmıştır. En eski İstanbul çiziminin tarihi MS.1. yüzyıla dayanmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren kente ait panoramalar artmıştır. 18. yüzyıl ise panoramalar için altın çağdır.[30] 18. yüzyılla beraber İstanbul'a gelen sanatçılar bir taraftan kentin güzelliklerini betimlerken bir taraftan da belgeselci bir şekilde yapıları, insanları, gündelik yaşamı kaydetmişlerdir. Bu sanatçılar Pera ortamında birbirleri ile ilişki içinde oldukları için aynı yerden, aynı açılarla, aynı semt ve yapıları çizmişlerdir.[31] Pera'dan Sarayburnu manzarası ve eski İstanbul, Beyazıt Kulesinden Karaköy, Galata bölgesi, Eyüp'ten Haliç ve iki kıyının manzarası bu bakış açılarının başlıcalarıdır.

18. yüzyılda İstanbul'a gelen yabancı sanatçıların eserlerini genellikle geniş açı ile resmettikleri görülür. Uzun tuvallere, yüksekten bir bakış açısıyla Haliç'in iki kıyısı resmedilir. İlk köprü Cisr-i Atik, 1836 yılında inşa edildiği için bu tarihten önceki dönemde yapılmış resimlerde yer almaz. Henry Aston Barker (1774-1856) Galata Kulesi'nden Boğaz'ı betimlemiştir.[32] Sekiz parçadan oluşan elle renklendirilerek sınırlı sayıda çoğaltı-

28 İnankur, 2008, 11

29 Plinius Haliç'teki balık bolluğundan dolayı buraya Altın Boynuz dendiğini ifade etmektedir. (Göncüoğlu) Zeus, kendisini besleyen keçi Amaltheia'nın boynuzunu kırdıktan sonra Bereket Boynuzunu Nympha'lara vermiştir. Onlar da boynuzu her türlü yemişle doldurmuş ve bolluk boynuzu haline getirmiştir. Bkn. Erhat, 2003 (1972), 32

30 İstanbul'un panoramaları için bk. Genim, 2013, 455-473

31 Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, 296-303

32 Palser, 1813

lan panoramada (Görsel 14) Haliç'in kıyısında gemiler sıralanmıştır. Her iki kıyıda yoğun bir yerleşim görülür. Eser 1800[33] tarihinde yapıldığı için köprü resmedilmemiştir.



Görsel 14: Henry Aston Barker, *Galata Kulesi'nden İstanbul'un Panoramik Görünüşü*, detay, 1800, IBB kol. (Yılmaz, Akat, 2010, 104-105)

Thomas Allom'un *Constantinople and Scenery of the Seven Churches of Asia Minor* eserinde Haliç resmedilmiştir (Görsel 15). 1838 tarihli bu eserde, sık ayaklı ve çapraz korkuluklu, iki hörgüçlü kemerli Cisr-i Atik Köprüsü resme girer. Köprünün sol başında Mimar Sinan'ın yapısı Azapkapı Camisi, resmin tam merkezinde Süleymaniye Camisi, sağında ise Bozdoğan su kemeri yer alır. Haliç'e, Kasımpaşa tarafından bakılmıştır ve köprünün büyük gemiler için açılabilen kapaklarının olduğu resimde desteklenmektedir. Eser, sol planda çalışan halk, denizde kayıklar, kalabalık köprü üstü betimi ile oldukça canlı bir yaşamı göstermektedir. Görsel 16'daki anonim eser ise, Thomas Allom'un Robert Walsh ile birlikte yayınladıkları *Constantinople and Scenery of The Seven Churches of Asia Minor* kitabındaki gravürün neredeyse aynısıdır.

II. Mahmud'un Beşiktaş Sarayı'nı Topkapı'ya tercih etmesi kentin gelişimini etkilemiş, kıyılar giderek önem kazanmıştır. 5 Eylül 1836 tarihli raporunda Moltke şöyle ifade etmektedir:

> "İstanbul'da en yeni olan şey, şimdiye kadar hassa müşiri olan Kaptan Ahmed'in liman üzerinde bir köprü yaptırmasıdır. Bu Theodosius zamanında Galata ile İstanbul arasında ilk geçiş imkânı sağlayan şiddetli kıştan beri ilk köprüdür. 637 adım uzunluğunda, 25 adım genişliğindedir ve bunu kurmak için dibe en güzel direklik ağaçlardan bir orman çakılmıştır. Artık padişahın Beşiktaş'taki sarayından araba ile yola çıkıp doğruca köprünün öteki başına gitmesi mümkündür. … İstanbul ve Beyoğlu halkı için (kayıkçılar müstesna) bu köprü tam bir hediye olmuştur."

Kazıklar ve ahşap dubalar üzerine inşa edilen köprünün her iki ucunda teknelerin geçmesi için üstleri geniş kemerli aralıklar vardır. Anonim eserde (Görsel 16), önde tersanenin Azaplar Kapısı ve Mimar Sinan'a ait Azapkapı Camisi ayrıntılı olarak işlenmiştir.[34]

33 Henry Aston Barker'ın eseri 1813 tarihinde yaptığı da kaynaklarda yer almaktadır. Bk. https://www.bl.uk/collection-items/panorama-of-constantinople

34 Germaner, İnankur, 2002, 223-227

1839 tarihinde basılan William Henry Bartlett'e ait desenlerin gravürleri eklenmiş, Julia Pardoe'nun *The Beauties of Bosphorus*[35] adlı eseri, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupalı ressamlar tarafından İstanbul konulu resimler için model olarak kullanılmış, birçok sanatçı tarafından tekrarlanmıştır.[36] Merkezde Süleymaniye Camisi, arkada nehir gibi betimlenen Haliç'in üzerinde Cisr-i Atik Köprüsü resmedilmiştir (Görsel 17).



Görsel 15: Thomas Allom, *Kasımpaşa'dan İstanbul,* Cisr-i Atik Köprüsü (Germaner, İnankur, 2002, 226)

Bir diğer William Bartlett çiziminde (Görsel 18) Cisr-i Atik Köprüsü'ne, Azapkapı tarafından bakılır ve sırtta en solda Beyazıt Yangın Kulesi, Süleymaniye Camisi, Bozdoğan su kemerleri görülür ve kemerlerin yanındaki büyük cami de Fatih Camisi olmalıdır. Köprü; öndeki kupa arabası, yelkenliler, durgun su ve suda yansımalar ile pitoresk şekilde resmedilmiştir. Ancak pitoresk görünüm için gerçekçilikten uzaklaşılmıştır ve köprü oldukça kısa resmedilmiştir.



Görsel 16: Anonim, *İstanbul Görünümü*, tuval üzeri yağlıboya, 50x76 cm, Yüksel Pekiş Behlil kol. (Germaner, İnankur, 2002, 223)

İtalyan Luigi de Brocktorff (1814-1857), 19. yüzyıl oryantalist suluboya ve gravür sanatçısıdır. Eski İstanbul, özellikle Suriçi, Üsküdar ve Eyüp'ün dar düzensiz sokakları, ahşap evleri ve yalılarını resmetmiştir.[37] Birkaç defa kente gelen sanatçının 1844 sonunda İstanbul'da olduğu tahmin edilir.[38] Eserinde (Görsel 19, 20) Cisr-i Cedid, sağ tarafında Beyazıt Kulesi ve köprü dibinde Yeni Cami yer alır. Bu sebeple eserin yapım tarihi koleksiyonda belirtildiği gibi 1830-40 arası değil 1845 sonrası olmalıdır.

35 Pardoe, 2009

36 Kıbrıs, 2014, 104

37 Yılmaz, Akat, 2010, 30-31

38 Cutajar, 126



Görsel 17: William Bartlett, *Süleymaniye Camisi*, gravür, 16x21 cm (URL 11)



Görsel 18: William Bartlett, *Unkapanı ile Azapkapı Arasında İlk Haliç Köprüsü Cisr-i Atik*, 1836 (Pardoe, 1838, 115)



Görsel 19: Luigi de Brocktorff, *Haliç'in Karşısındaki Pera'dan İstanbul Manzarası*, y.1830-40, kağıt üzeri suluboya, 23x30 cm (URL 12)



Görsel 20: Luigi de Brocktorff, *Haliç*, 1850, kâğıt üzeri suluboya, 48x32cm (Fotoğraf 1)

Giovanni Schranz'ın (1794-1882), İstanbul'a hangi tarihlerde geldiği tam belli olmamakla birlikte[39] 1832-34 tarihli İstanbul çizimleri[40] sanatçının bu tarihlerde İstanbul'da bulunduğunu göstermektedir. Bununla beraber Giovanni Schranz'ın Eyüp'ten Haliç'i resmettiği gravüründe (Görsel 21, 22) iki köprü de işlenmiştir. Bu sebeple gravür 1845 sonrasında bir tarihte yapılmıştır. Her iki köprünün de kıyıya yakın kısmında alçak kayık ve teknelerin geçebilmesi için kemerleri vardır. Cisr-i Atik köprüsü (Görsel 22) eserde daha nettir ve Cisr-i Cedid daha uzakta olduğu için oldukça silik işlenmiştir. İki köprü arasında gemilerin yer alması Cisr-i Cedid'in açılabilen kapakları olduğunu göstermektedir. Tüm bunlarla beraber eserin (Görsel 21) ön planında Eyüp'teki mezar taşları

39 Genim, 2016, 48

40 Cutajar, 126

gösterilmektedir, ancak o mesafeden köprülerin görülebilmesi mümkün değildir. Nitekim Sebah ve Joaillier'e (Görsel 23) ait fotoğrafa bakıldığında da mezar taşlarının bulunduğu Eyüpsultan'dan köprüler görülmemektedir. Schranz yabancı kaynaklarda yayınlanacağını düşündüğü eserinde, Haliç'in üzerindeki köprülerin bilgisini vermek istemiş olmalıdır.

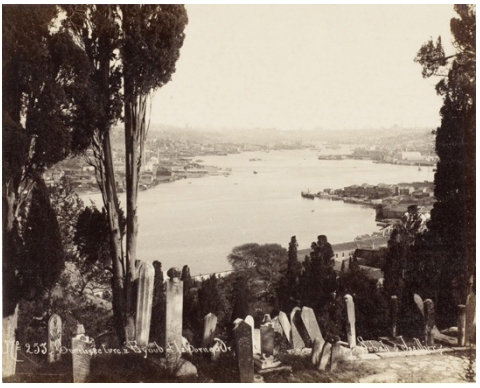


Görsel 21: Giovanni Schranz, *Constantinople*, Paris (URL 13)



Görsel 22: Giovanni Schranz, *Constantinople*, Paris, detay

Haliç görselleri için bir diğer kaynak, 1839-57 yılları arasında Osmanlı topraklarını gezmiş Eugéne Flandin'dir (1809-1889). Sanatçının gravürleri *L'Orient*[41] adlı eserde yayınlanmıştır. Flandin, eserlerinde oryantalist yaklaşımla camilerin, mimari form ve ayrıntılarını değiştirmiş, orijinal görüntüyü bozmuştur.[42] Köprü, William Bartlett'nin eserindekine (Görsel 18) benzer şekilde kısa olarak resmedilmiştir. Görsel 24'te köprü, hemen arkasında Azapkapı Camisi ve devamında olması gerekenden daha heybetli çizilmiş Galata Kulesi görülür. Cisr-i Atik'in ahşap köprü kaplamaları ve çapraz korkulukları seçilir. Kayıklar köprünün altından geçmek için sıra beklemektedir. Köprünün üstünde ise hamallar, korkuluklara dayanmış manzarayı izleyenler, köprüyü geçmiş yola devam eden bir fayton, atlı görevliler gibi birçok kişi görülür. Görsel 25'te eski İstanbul'a bakılmış, en solda Bozdoğan Kemeri, devamında iki minareli bir cami resmedilmiştir. Kemerin konumuna göre Fatih Cami olabileceği düşünülse de cami ilk yapıldığında tek şerefeli iki minareye sahiptir. 19. yüzyılda minareler yükseltilmiş ve birer şerefe daha eklenmiştir.[43] Ancak eserde üçer şerefe gözükür. Heybeti nedeniyle önde Süleymaniye Camisi resmedilmiş olmalıdır ancak onun da konumu ve



Görsel 23: Sebah ve Joaillier, *Piyerloti'den Haliç Manzarası* (URL 14)

41 Flandin, 2014

42 Çelik, Güzel, 2021, 96-110

43 Eyice, 1995

betimi doğru değildir. En sağda görülen, saçağı oldukça geniş resmedilen kule ise 1828 yılında inşa edilen Beyazıt Kulesi olmalıdır. Camilerin ve yapıların detaylarındaki ve konumlarındaki hatalar, eseri İstanbul gezisi esnasında yapmayıp, hafızasından resmettiğini göstermektedir.



Görsel 24: Eugene Flandin, *Haliç'in Girişi*, 1853, Aikaterini Laskaridis Vakfı kol. (URL 15)



Görsel 25: Eugene Flandin, *Fatih Cami ve Ahşap Köprü*, 1853, Aikaterini Laskaridis Vakfı kol. (URL 16)

22 Aralık 1855 tarihli *L'Illustration, Journal Universal* gazetesinde birinci Galata Köprüsü'nün betimi görülmektedir. Köprü hörgücünün altından, Kaptan Fransız Magnan'a ait Cygne (Kuğu) adlı gemisinin geçişinin işlendiği anonim illüstrasyonda (Görsel 26) Cisr-i Cedid yer alır. 1855 yılında altı düz nehir gemilerinin denizde de çalışabileceğini gösteren Kaptan Magnan, Marsilya'dan İstanbul'a gelmiştir.[44] Eserde köprü betimlerinde yer alan nirengi noktaları camiler gözükmez. Sağ taraftaki zayıf kulenin Galata Kulesi olduğu farz edilirse, köprünün ardında direkleri görülen yelkenliler köprüyü geçip Haliç'e girmişlerdir ve büyük yandan çarklı Cygne gemisi de dumanına bakıldığında Haliç'e girmektedir. Cygne, köprünün altından geçmek için bacasını eğmiştir ancak hala dumanı tüter. Köprünün ayaklarının altında dubaları görülmektedir. Geminin İstanbul'a gelişi ve köprünün altından geçişi birçok kişi tarafından izlenmiştir. Eserde köprü üstü bu nedenle kalabalık olmalıdır.

İstanbul'u çeşitli noktalardan yansıtan Amadeo Preziosi (1816-1882), geniş saçaklı, cumbalı ahşap evleri, ağaçları, bahçeleri, sokakları, halkın dolaştığı çarşı ve pazarları resmetmiştir. İstanbul'a 1851 yılında gelmiş ve 1882 yılında İstanbul'da ölmüştür.[45] Bununla beraber 1842 tarihli İstanbul çizimleri de bulunur. [46] Görsel 27 ve 28'deki gravürler birbirine çok benzemekte, sadece ufak detaylarla farklılaşmaktadır. Gravürlerde Galata Köprüsü resmedilmiş, Karaköy tarafından köprüye bakmıştır. Köprünün ahşap dubaları açıklıkla görülür. Arka planda Süleymaniye Camisi yer alır. Yine her iki resimde

44 Gören, 2007, 88

45 Berk, 1977, 6-7; Öndeş, 1999, 113. Bazı kaynaklarda Preziosi'nin 1842 yılında İstanbul'a geldiği belirtilmektedir. (Kıbrıs, 2014, 125)

46 Cutajar, 126



Görsel 26: Anonim, *Galata Köprüsü*, 1855 (*L'Illustration*, Journal Universal, 22 Aralık 1855, 412)

de Beyazıt Kulesi bulunur. Kulenin 1849 yılında çatısı değiştirilmiş ve üç kagir kat eklenmiştir.[47] Eserlerde kulenin yeni çatısı işlenmiştir. Görsel 27 biraz daha geniş açıyla resmedildiği için Yeni Cami resim alanına girmiştir. Köprü üstünde hamal, simitçi, süvari, derviş, şemsiyeli kadınlar, sarıklı adamlar gibi İstanbul halkı görülür. Galata Köprüsü'nün korkulukları ve eğimi Guillaume Berggren'in çektiği fotoğraftaki (Görsel 7) ikinci köprü gibidir. Fark olarak fotoğrafta köprü hörgüçlerine çıkan eğimin daha hafif olduğu görülmektedir. Bu sebeple Preziosi'nin eseri 1863-1877 yılları arasında yaptığını düşünülebilir.



Görsel 27: Amedeo Preziosi, *Haliç*, renkli gravür, İstanbul Deniz Müzesi Kol. (Yılmaz, Akat, 2010, 34-35)



Görsel 28: Amedeo Prezosi, *Galata Köprüsü*, Ayşe Selahattin Beyazıt Kol. (Öndeş, 1999, 14-15)

Amedeo Preziosi de Giovanni Schranz'ın *Constantinople* eseri (Görsel 21) gibi Eyüp Sultan Mezarlığı'ndan Haliç'i resmetmiştir. *Eyüp'ten Manzara* eserinde (Görsel 29, 30) ufukta gün batımının kızıllığı, ön planda mezarlık ve İstanbul'un meşhur köpekleri, arkada durgun Haliç ve üzerine Unkapanı Köprüsü görülür. Batılı sanatçılar için Osmanlı mezarlıkları ilgi çekicidir ve 16. yüzyıldan itibaren mezarlıklar ve cenaze törenlerini içeren betimler yapmışlardır.[48] Preziosi de bu merakı ve kent yaşamını eserlerinde işlemiştir. Tek tük ufak tekneler denize serpiştirilmiştir ve beyaz yelkenleri sayesinde seçilirler. Schranz'ın *Constantinople* (Görsel 21) eserinde yer alan Cisr-i Atik Köprüsü, bu eserde de

47 Ertuğrul, 1992

48 Gürçağlar, 2018, 107



◄ **Görsel 29:** Amedeo Preziosi, *Eyüp'ten Manzara*, 1859, kâğıt üzeri suluboya, 39x57 cm, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi (Germaner, İnankur, 2002, 261)

▼ **Görsel 30:** Amedeo Preziosi, *Eyüp'ten Manzara*, detay



işlenmekle beraber bu mesafeden köprünün görülebilmesi mümkün değildir.

Alman manzara ressamı Max Schmidt (1818-1901), 1861-1870 yılları arasında Türkiye, Mısır, Filistin gibi Doğu topraklarını gezmiştir.[49] *Serasker Kulesi'nden Süleymaniye Camisi ve Türbesi* eserinde (Görsel 31) W.H. Bartlett'in gravüründen (Görsel 17) faydalanmıştır. Aynı adlı bir diğer eser (Görsel 32) Avusturyalı ressam Franz von Alt tarafından W.H. Bartlett'e ait gravürden kopya edilmiştir. Süleymaniye Camisi, onun alt kısmında yelkenlilerin direkleri ile liman bölgesi, Cisr-i Atik ve köprü dibinde Azapkapı Camisi görülür.[50] 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul konusunu işleyen pek çok Avrupalı ressam Bartlett'e ait gravürleri model olarak kullanmıştır.

Avrupa'da İstanbul görünümleri merakı 19. yüzyıl panoramalarına da yansımıştır. Londra, Brüksel, Kopenhag gibi birçok kentte İstanbul panoramaları uygulanmış ve birçok seyyah bu panoramaları görerek İstanbul'a gelmiştir. Bu eserlerde doğa ve manzara resimlerinden ve oryantalist resim geleneği örneklerinden çok, gözlemci ve gerçekçi kent görünümleri yer almıştır. Bu nedenle Boğaz resmi değil, kent merkezi görünümleri yeğlenmiştir. 16. yüzyıldan beri İstanbul görüntüleri, Galata ve Pera'dan eski kente doğru olan bir bakış açısıyla işlenmiştir. Kopenhag'daki panoramanın C.V. Nielsen tarafından 1882 yılında yaptığı ahşap baskı kopyasında (Görsel 33) ise Karaköy'den eski İstanbul'a bakış açısı kullanılmıştır.[51] Panoramaya bir de 1877 yılında yapımı tamamlanan üçüncü Galata Köprüsü yerleştirilmiştir. Köprü; ortasındaki kemerleri, üzerinden geçen atlı asker taburu ve aydınlatma elemanlarıyla gerçekçi bir şekilde ifade edilmiştir.

49 Schmidt, Max, https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00164034

50 Germaner, İnankur, 2002, 238

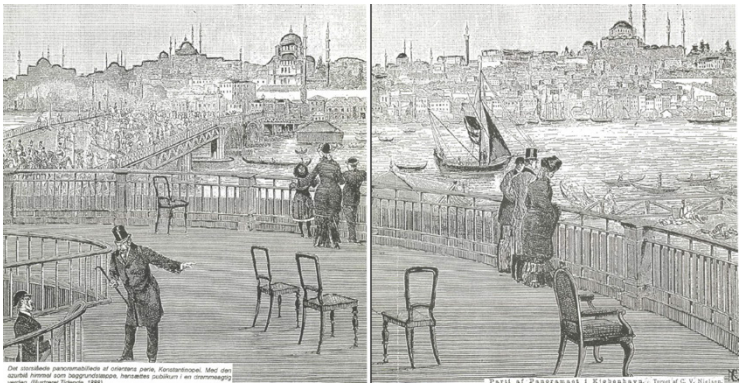
51 Yenişehirlioğlu, 2011, 253-257



Görsel 31: Max Schmidt (?), *Serasker Kulesinden Süleymaniye Camisi ve Türbesi*, 19. yüzyılın ikinci yarısı, tuval üzeri yağlıboya, 73x100,5 cm (Kıbrıs, 2014, 105)



Görsel 32: Franz von Alt, *Serasker Kulesinden Süleymaniye Camisi ve Türbesi*, detay, tuval üzeri yağlıboya, 76x106cm, Cenap Pekiş Egeli kol. (Germaner, İnankur, 2002, 239)



Görsel 33: Illustreret Tidende, 1888 (*Objektiv*, 1992, 10-11)

Alman manzara ressamı Ernst Karl Eugen Koerner (1846-1927), 1873-86 yılları arasında çeşitli dönemlerde Doğu'ya seyahat etmiştir. *Altın Boynuz, İstanbul*, (Görsel 34) eserinde üçüncü köprünün betimlendiği görülür. Köprünün ortasındaki açıklıkların kemer yayları daha yüksek olmakla birlikte eserde daha basık şekilde resmedilmiştir. Ayrıca ortada olması gereken bu kemerler Yeni Cami'ye oldukça yakındır. Sanki Thames'ın üzerindeki Westminster Köprüsü gibi Avrupa'da nehirlerden birinin üzerine yapılmış taş köprülere benzemektedir. Yeni Cami'nin arkasında Beyazıt Kulesi görülür ancak o da sahile yakın şekilde betimlenmiştir. Arkada Süleymaniye Camisi atmosferik perspektifle

silik olarak resmedilmiştir. Köprünün ön tarafında kıyıya yanaşmış buharlı gemi görülmektedir. 1922 yılında yaptığı eser (Görsel 35), 1910 yılındakine çok benzemekle beraber Doğu'nun sıcak ışığına ve renklerine daha uygundur. İtalyan gezgin Edmondo de Amicis en büyük zevkinin, Galata Köprüsü'nden güneşin doğuşunu ve batışını seyretmek olduğunu söyler. İstanbulluların bildiği bazı özel durumları da fark etmiştir. Mesela sonbaharda Haliç hemen daima ince bir sis tabakasıyla örtülür ve şehir bu sisin arkasında hayal meyal belirir. Üsküdar da kalın bir sis tabakasının ardında sadece tepeleriyle belli belirsiz şekiller halinde seçilebilmektedir.[52] Amicis'in köprü üstünden gördüğü bu detayları Koerner de fark etmiştir. Görsel 41'de sanki puslu sonbahar havası hakimken, Görsel 42'de güneşin doğmakta olduğu sıcak bir günü yapmıştır.



Görsel 34: Ernst Karl Eugen Koerner, *Altın Boynuz, İstanbul*, 1910, tuval üzeri yağlıboya, 83.5x125.5cm, Büyük Berlin Sanat Sergisi (URL 17)



Görsel 35: Ernst Karl Eugen Koerner, *Altın Boynuz, İstanbul*, 1922, tuval üzeri yağlıboya, 67x101cm, özel kol. (URL 18)

Theo Van Rysselberghe (1862-1926), 1895 yılında İstanbul, Atina gibi kentlere gezi yapmıştır. *Galata Köprüsü* (Görsel 36) eseri Anadolu demiryolunda çalışan Belçikalı Nacklemacker tarafından saraya hediye edilmiştir. Parlak güneş altında demir köprüyü, Haliç ağzını, gemileri, Sarayburnu ve uzaklarda Üsküdar tepelerini betimlemiştir.[53] Sanatçının eserinde üçüncü Galata Köprüsü görülür. Aslında köprünün orijinalinde ortadaki kemer ikilidir. Ancak sanatçı tekli kemer olarak çalışmıştır. Haliç tarafında yer alan deniz hamamları da resimde görülmez. Köprünün sol başında, Pera tarafında Aziziye Karakolu'nun cephesi, köprünün eski İstanbul tarafında çifte minareli büyük kubbeli Yeni Cami yer alır. Kışlalardan uzak karakolların yapımı 1831 yılında başlamış[54], 1860'lardan sonra hızlanmış ve özellikle liman bölgelerine yapılmışlardır.[55] Karakollar, Batılılaşma sürecini ve mimari değişimini yansıtan yapılar olmuşlardır.[56] Perşembepazarı ile Karaköy

52 Ayvazoğlu, 2013, 29

53 Berk, 1977, 8

54 Çiftçi, 2001

55 Batur, 1993, 510

56 Çiftçi, 2001

Meydanı arasındaki inşa edilen ve adını dönemin padişahı Abdülaziz'den alan iki katlı kagir yapı Aziziye Karakolu, sade cephe düzenlemesine sahiptir. Üçgen alınlığı, gül penceresi, pencereyi kuşatacak şekilde yarım daire kemeri ve giriş sütunlarıyla eklektik üslubuyla Batılılaşma dönemi mimarisini yansıtır.[57] Rysselberghe, Batılıların yoğun olarak yerleştiği bölgede, Batılı üslupla bir yapılmış karakol ve köprüyü resmetmiştir.



Görsel 36: Theo van Rysselberghe, *Galata Köprüsü*, tuval üzeri yağlıboya, 65x140 cm, Milli Saraylar Daire Başkanlığı kol. (Yılmaz, Akat, 2010, 70-71)

François Léon Prieur-Bardin (1870-1939), 1890-1901 yılları arasında İstanbul'da yaşamıştır. Oryantalist sanatçının eserlerinde Preziosi etkisi görülür. *Yeni Cami'ye Doğru* (Görsel 37) eserinde üçüncü Galata Köprüsü'nün demir konstrüksüyonunu gerçeğe yakın resmetmiştir. Sadece köprü kemeri biraz daha basıktır. Köprünün Boğaz tarafında köprüye yanaşmış gemiler, bacaları ve dumanları görülür. Sanatçının bir diğer eseri *İstanbul Limanı*'nda (Görsel 38) yine köprü bitiminde hafif puslu şekilde Yeni Cami resmedilmiştir ama bu kez köprünün Boğaz tarafı ve iskele görülür. Eser Ali Sami'nin (Görsel 9) çektiği fotoğrafla aynı bakış açısına sahiptir. Caminin sağında uzakta Beyazıt Kulesi yer alır. Köprünün üzeri oldukça kalabalıktır ve kadınların rengarenk feraceler giydiği, şemsiyeleriyle yürüdükleri farkedilir. Önde piyade kayığı Eminönü iskelesine doğru gitmektedir. Köprünün dubaları ve demir konstruksiyonu her iki eserde de görülür.



Görsel 37: François Léon Prieur-Bardin, *Yeni Cami'ye Doğru*, 1899, tuval üzeri yağlıboya, 60x90 cm, özel kol. (URL 19)



Görsel 38: François Léon Prieur-Bardin, *İstanbul Limanı*, 1896, tuval üzeri yağlıboya, 17x24 cm, özel kol. (URL 20)

57 Batur, 1993, 511,512

Oscar Kokoschka (1886-1980) 1929 yılının Mayıs-Temmuz ayları arasında İstanbul'da kalmış[58], bu dönemde Haliç'in büyüsüne kapılmış ve resmetmiştir. *İstanbul I* (Görsel 39) eserinde, İstanbul'un artık klasikleşmiş ışığı günbatımında eski İstanbul'a bakmış, Haliç'in karmaşasını ve kıyıdan da olsa Galata Köprüsü'nü betimlemiştir. Köprünün bitiminde Yeni Cami'nin kubbesi ve minareleri, şehrin silüetinin devamında Beyazıt yangın kulesi ve resmin merkezinde iki uzun iki kısa dört minaresiyle Süleymaniye Camisi görülmektedir.



Görsel 39: Oscar Kokoschka, *İstanbul I*, 1929, tuval üzeri yağlıboya, 80.3x110.8 cm, özel kol. (URL 21)

Köprü yeni İstanbul (Beyoğlu, Harbiye, Pera) ile eski İstanbul'u (Sultanahmet, Fatih, Eminönü), iki kültürü birbirine bağladığı için simgesel öneme sahiptir. Tasarımı esnasında daha çok işlevselliğine dikkat edilse de kültürel değeri ile birçok ressama konu olmuştur. Özellikle de yabancı ressamların hem kenti tanıtmak için yaptıkları resimlerin teması hem de oryantalist bakışla Doğu'daki hayatın içinde yoğun şekilde bulunan ve kullanılan bir mekânın ifadesi olarak resimlerde yer bulmuştur.

Yabancı Sanatçıların Gözüyle Köprü Üstü

İnsan çeşitliliğiyle birlikte köprü civarında farklı meslek gruplarının da varlığı görülür. Özellikle köprünün Eminönü tarafı oldukça hareketlidir ve Sermet Muhtar Alus şöyle anlatır:

> "Sirkeci'ye giden tarafı atlı tramvayların, kira arabalarının, sütçü beygirlerinin durak yeri. Gerisi barakalar, kulübeler, çadırlar… Sabahları zerzevat pazarı; o dağıldıktan sonra kavun karpuz sergileri ve gırtlağa dair seyyar satıcılar: köfteciler, kuskusçular, aşureciler, muhallebiciler… Asıl ömür olan köprünün üstüydü… Sağ sol darülaceze, daha doğrusu gureba hastanesi! Yaya kaldırımlarına çömelmiş bağdaş kurmuş, yayılmış sakat güdük yaralı bereliler; elde kucakta memede çocuklu kadınlar, aşir, na'at, ilahi okuyan hacılar, hocalar, dervişler… kimi kıvranarak, kimi inleyerek, kimi de çatlak kısık gaygaylı sesleri tutturarak avuç açıp dilenmedeler… sonra ayak satıcılarının akla hayale gelmeyen çeşidi. … bir yerde okuduğuma eminim. Pek iyi kestiremiyorum ama ya Theophile Gautier ya da Lamartine ya da bu kabilden biri İstanbul'a gelip de köprünün halini görünce karnaval sanmış."[59]

Dördüncü Galata Köprüsü'yle beraber halkın kullanımı daha da artmış, gündüz ya da gece fark etmeksizin hizmet etmiştir. Gündüz "karnaval yeri" diyerek ifade edilen

58 https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/impressionist-modern-art-evening-sale-l09601/lot.4.html

59 Alus, 2019, 71-73

köprü, gece evsiz barksızların mekânı haline gelmiş, köprü altı çocuğu ya da köprü altında yatmak gibi terimler oluşmuştur.[60]

Halkın köprülere kısa sürede alıştığı anlaşılmakla beraber (Görsel 40, 41) Haliç'i kayıkla geçmeyi tercih edenler de hâlâ vardır. Bu yazın hem daha serin hem de daha rahattır. İstanbul'u ziyaret eden ve Cisr-i Atik Köprüsü'nü gören İngiliz Miss Pardoe, kayık tercih eden bu hanımların "daha çok her türlü yeniliğe karşı batıl inanç derecesinde antipatisi olan" kişiler olduğunu yazmıştır.[61]



Görsel 40: Galata'dan Eminönü'ne bakış, 19. yüzyıl (Schiele, Müller-Wiener, 1988, 88)



Görsel 41: Eminönü'nden Galata'ya bakış, 19. yüzyıl (Schiele, Müller-Wiener, 1988, 89)

19. yüzyılda Osmanlı gündelik hayatında en önemli olgu kentin bütünleşmesidir. Galata Köprüsü'nün yapımından sonra Galata ve Pera semtleri, şehrin eski bölümleriyle bağlanmış böylece Karaköy ve Eminönü meydanlarının önemi artmış trafiğin düğüm noktası haline gelmişlerdir.[62] Kabataş-Üsküdar, Köprü-Boğaziçi, Eyüp-Hasköy ve adalar vapur hatları yine köprülerle birlikte semtlerin yakınlaşmasını sağlayan ulaşım olanaklarıdır. Galata Köprüsü, Doğu-Batı buluşmasının en önemli merkezidir.[63] Bizans'tan beri devam eden Pera-Galata bölgesindeki gayrimüslim yerleşim ile artan nüfus ile genişlemeye meyleden Suriçi, Haliç bölgesini bağlar. Böylece Müslüman halk Pera bölgesine doğru yayılım göstermeye başlar.

İtalyan kökenli Hermann David Salomon Corrodi (1844-1905) İstanbul'a gelmiş, arka planında eski İstanbul'un yer aldığı köprü üstü betimi yapmıştır (Görsel 42). Günbatımının kızıllığında Galata Köprüsü üzerinde sarıklı, cübbeli, sakallı erkekler ile feraceli, yaşmaklı kadınlar, çocuklar, hamallar ve sokak köpekleri görülür. Yağmur yeni yağmış, yerde yansımalar yapmıştır. Merkezde sanki tepenin üzerine konumlandırılmış

60 Gören, 2007, 91

61 Schiele, Müller Wiener, 1988, 89

62 Schiele, Müller, 1988, 83

63 Işın, 2014 (1995), 86



Görsel 42: Hermann David Salomon Corrodi, *Galata Köprüsü*, kâğıt üzerine karışık teknik, 22,8x36,2 cm (URL 22)



Görsel 43: Anonim, Üçüncü Galata Köprüsü (URL 23)

gibi gözüken Yeni Cami vardır. Ancak karşılaştırıldığında köprü üzerinden cami oldukça ihtişamlı gözükmesine rağmen gerçekte arkada başka yapı yer almaz (Görsel 43).

Yazar F. Marion Crawford (1854-1909) romanlarıyla beraber gezi kitapları da yayınlamış, pek çok kez İstanbul'u ziyaret etmiş ve *Old İstanbul*[64] adlı eserini yazmıştır. Kitaba Edwin Lord Weeks'in (1849-1903) de resimleri eklenmiştir. E.L. Weeks'in köprü üstünü betimlediği iki eserinde de (Görsel 44, 45) Edmondo de Amicis'in bahsettiği gibi kırk milleten insanın bir araya geldiği görülür. *Galata Köprüsü* (Görsel 44) eserinde korkuluk ve gaz lambalarıyla beraber üçüncü köprünün keşmekeşini işlemiştir. Bu eser farklı bir bakış açısına sahiptir. Köprü üstü betimleri genellikle Yeni Cami arka planlı ve Görsel 45'teki gibi yayalara odaklanılmış şekildedir.



Görsel 44: Edwin Lord Weeks, *Galata Köprüsü* (Crawford, 1895, 25)



Görsel 45: Edwin Lord Weeks, *Galata Köprüsü* (Crawford, 1895, 27)

İtalyan Fausto Zonaro (1854-1929) 1891 yılında İstanbul'a gelmiş ve II. Abdülhamid döneminde saray ressamlığı yapmıştır. İstanbul'daki eserleri genellikle açık havada panolar üzerine çalışılmıştır. *Ertuğrul Süvari Alayının Galata Köprüsü'nden Geçişi* eseriyle (Görsel 46) saray ressamlığına getirilmiştir. Eser iki versiyon olarak

64 Crawford, 2019

yapılmış, diğeri Fransa parlamento başkanı Paul Deschanel'e hediye edilmiştir.[65] Resimde II. Abdülhamid tarafından kurulan, atları beyaz olan süvari alayının üçüncü Galata Köprüsü üzerinde uğurlanışı işlenmiştir. Köprünün korkulukları, ahşap yer döşemesi gibi detaylar gerçekçidir. Yeni Cami, köprünün Boğaz tarafına yanaşmış vapur dumanı arkasında kalmış, detayları verilmemiştir.



Görsel 46: Fausto Zonaro, *Ertuğrul Süvari Alayının Galata Köprüsü'nden Geçişi*, 1901, tuval üzeri yağlıboya, 121x203 cm, Milli Saraylar Resim Kol. (Kaya, 2010, 383)

Warwick Goble (1862-1943), 1906 yılında basılan Alexander van Millingen'in yazdığı *Constantinople* kitabını resimlemiştir. Sanatçı, demir aksamlı üçüncü köprüyü farklı açılardan betimlemiştir. Görsel 47'de köprü üstü, kalabalık ve renk cümbüşü içinde, yağmur sonrası oluşan yansımalarla resmedilmiştir. Köprü oldukça geniş açı ile ele alınmıştır ve bu yüzden Haliç resme girmemiştir. Görsel 48'deki köprünün strüktürü; çapraz demirleri, taşıyıcı kirişleri detaylı ve gerçekçi şekilde işlenmiştir. Köprünün altından geçen teknenin yelken direğini indirdiği görülür.





Görsel 47: Warwick Goble, *Constantinople*, (Millingen, 1906, 196)
Görsel 48: Warwick Goble, *Constantinople*, (Millingen, 1906, 196)

65 Şerifoğlu, 2004, 125

Pont-Aven okulu grubuna dahil olan manzara ressamı Fransız sanatçı Henri Delavallee (1862-1943), 1891 yılında Doğu'ya gelmiş, İstanbul'da on ay kalmıştır. Bu dönemde sadrazamı, yakın çevresini betimlemiş ve manzaralar yapmıştır. Bu geziden sonra Brötanya'ya dönmüş ve puantilist teknikle manzaralar yapmaya devam etmiştir. Sanatçı, *Galata Köprüsü* (Görsel 49) eserinde, Karaköy'den Yeni Cami'ye doğru bakmış, ön planda at arabası ve günümüzde bulunmayan basık kemerli pencerelere sahip Aziziye (Voyvoda) Karakolu'nu betimlemiştir. Kentin çok kültürlü dokusunu da belgeselci şekilde yansıtmaktadır.[66] Resimde arka planda klasikleşmiş İstanbul silueti vardır.



Görsel 49: Henri Delavallee, *Galata Köprüsü*, tuval üzeri yağlıboya, 187x165 cm, Ahu-Can Has Kol. (Gürçağlar, 2007, 121)

Köprü üstü betimleri genellikle birbirine çok benzer bakış açısıyla işlenmiştir. Yabancı sanatçılar, özellikle Oryantalist yaklaşımla, Karaköy tarafından geniş bir açıyla bakarak, anıtsal yapılarla birlikte Galata Köprüsü'nü ve Osmanlı kültürünü yansıtan köprü üzerindeki halkı resmetmişlerdir. Kalabalıktaki insanların farklılığı, yazarlar için olduğu gibi ressamlar için de cezbedicidir. Üstelik Galata Köprüsü yakın plandan resmedilse de arkada Yeni Cami gibi sembolik bir yapı da kadraja girmektedir. Köprünün diğer tarafındaki Aziziye Karakolu ise çok tercih edilen bir bakış açısı değildir. Batılılaşma etkili yapıyı resmetmek yerine oryantalist bakış açısıyla camiyi betimlenmeyi tercih etmişlerdir.

Köprüsüz Haliç Betimleri

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u almasıyla beraber ilk sanayileşme hamleleri de başlamış, Haliç'te tersaneler kurulmuştur. 18. yüzyıla gelindiğinde ise sanayileşme hız kazanmış, Haliç kıyıları fabrika bölgesi olmaya başlamıştır. Bu durum egzotik dokunun bozulmasına neden olmuştur.[67] Günsel Renda yabancı sanatçıların eserlerini bu iki açıdan incelemek gerektiğini ifade etmektedir:

> "17. yüzyıldan sonra İstanbul'a gelen Avrupalı ressamlar bir tür gezi fotoğrafçılığı yapmaya başlamışlardır. 18. yüzyıl boyunca İstanbul panoramalarının çoğu altına çeşitli dillerle açıklamalar yazılarak gezginlere satılmak amacıyla üretilmiştir…19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'u resimleyen Avrupalı sanatçılar "oryantalist ressamlar" olmuştur. Bu yüzyıl Avrupa'da başta Fransa olmak üzere İngiltere, Almanya, Avusturya ve İtalya'da oryantalizm akımının doğduğu bir dönemdir. Oryantalizm endüstri devrimi sonucu emperyalizm ve sömürgecilikle beslenen Av-

66 Gürçağlar, 2007, 118-121

67 Doğan, 2013, 511-550

> rupa'nın yarattığı bir kavramdır….Oryantalistler bilinmeyenlerle dolu egzotik, mistik, bir Doğu imajı imal etmişlerdir."[68]

Böylece oryantalist bakış açısıyla resimlerini yapan sanatçılar eserlerinde İstanbul'un eski dokusunu bozduğuna inandıkları köprülere yer vermemişlerdir. İstanbul'a defalarca gelen ve kırktan fazla sayıda İstanbul manzarası yapan Ivan Ayvazovski Galata köprülerini betimlememiştir. Cisr-i Atik ve Cisr-i Cedid köprüleri ya ağaçlar örttüğü için ya da bakış açısı nedeniyle[69] bazen yok sayıldığı için ya da köprü üzerindeki iskelelere yanaşan gemiler sebebiyle eserlerine girmez. Bu durum, Emanuele Brunoli, Frederick R. Fitzgerald, Fausto Zonaro gibi başka sanatçıların eserinde de görülebilir.

Ivan Ayvazovski (1817-1900) İstanbul'u genellikle eskizleri üzerinden atölyesinde resmetmiştir. 1845'te yaptığı eskizde varolan Topkapı Sahil Sarayı'na, saray 1863 yılında yanmasına rağmen her tablosunda yer verir. Ayrıca Topkapı Sarayı'nın Sarayburnu'na doğru uç noktasında bulunan Bağdat Köşkü'nü ve Hırka-ı Saadet dairesini özellikle yükselen bacalarının yanıltmasıyla iki minareli cami gibi çizmiştir. Aynı şekilde Cisr-i Atik ile Cisr-i Cedid köprülerine de tablolarında yer vermemiştir.[70] Günbatımında Haliç'te kayıklar, gemiler resmedilmiş ancak Galata Köprüsü işlenmemiştir. *Galata ve Haliç* (Görsel 50) eserinde ise Pera'dan Haliç'in girişine bakılmıştır. Sarayburnu manzaralı resimde köprünün olması, gözükmesi gereken yere bir ağaç yerleştirilmiş, köprü örtülmüştür. Ayvazovski'nin, *Haliç'e Giriş, İstanbul ve Galata* (Görsel 51) eserinde solda Bayezid Cami, Beyazıt Kulesi, Süleymaniye Külliyesi görülür. Birbirine dik duran iki geminin arkasında ise Yeni Cami vardır. En sağda ise Galata Kulesi görülür.[71] Semra Germaner ve Zeynep İnankur, Ayvazovski'nin Haliç'i hep ay ışığında betimlediğini ifade etmektedir. Amacı belki de fabrika bacalarını örtmek, manzaranın pitoreskliğini korumaktır.[72]

İngiliz sanatçı Tristam James Ellis'in (1844-1922), 1885 sonrasında İstanbul'a geldiği sanılmaktadır.[73] *Haliç'te Gezinti* (Görsel 52) eserinde Haliç'i solda Beyazıt Kulesi, önde Rüstem Paşa, arkada Süleymaniye Camisi'yle çevreleyerek betimlemiştir. Böyle bir betime, soldaki Galata Köprüsü ya da sağda bulunması gereken Unkapanı Köprüsü'nün girmesi beklenirken ikisi de kadrajda yer almamaktadır. Zaten arka plan gün batımının kızıllığı içindedir ve puslu şekilde verilmiştir. Artık modernleşmeye başlayan kentin detayları anlaşılmaz, onun yerine sanatçı, ihtiyar ak sakallı bir kayıkçının kullandığı piyade kayığıyla içinde yaşmaklı bir kadın ve oturan kızına odaklanmıştır. Aynı sanatçının aynı bakış açısıyla yaptığı bir diğer Haliç betiminde (Görsel 53), yine akşam üstü kızıllığında denizde kayıklar, yelkenliler, oldukça uzakta buharlı bir gemi, arkada ise Beyazıt Kulesi, Rüstem Paşa ve Süleymaniye Camisi görülür. Görsel 53'teki esere benzer bir bakış açısına sahiptir.

68 Renda, 2008, 20-22

69 Genim, 2016, 31

70 İrepoğlu, 2016, 31

71 Genim, 2016, 42-43

72 Germaner ve İnankur, 208

73 İnankur, 2008, 76



Görsel 50: Ivan Ayvazovski, *Galata ve Haliç*, 1846 ,120x189 cm, Peterhof Sarayı, S.Petersburg (Caffiero, 2000, 182-183)



Görsel 51: Ivan Ayvazovski, *Haliç'e Giriş, İstanbul ve Galata*, 1854, tuval üzeri yağlıboya, 81.3x56 cm, Christie's Londra (Genim, 2016, 42)



Görsel 52: Tristam James Ellis, *Haliç'te Gezinti*, 1888, karton üzeri suluboya ve tempera, 39x72 cm (Kıbrıs, 2008, 75)



Görsel 53: Tristam James Ellis, *Haliç*, karton üzeri suluboya, 1885 sonrası, 36x77 cm (Kıbrıs, 2008, 77)

Alman manzara ressamı Carl Wuttke (1849-1927), hayatı boyunca pek çok yer gezmiş, Cezayir, Mısır gibi egzotik yerlere gittiği gibi Amerika Birleşik Devletleri, Hindistan, Çin ve Japonya'yı da görmüştür. Tarihi yarımadadan Galata Kulesi'ne baktığı *Eminönü'nden Galata* (Görsel 54) resminde Galata Köprüsü'nün de yer alması gerekirken resme girmemiştir. Günlük yaşamı ifade etmeye önem veren sanatçı, tezgahlarında bir şeyler satan, yanda birbirileri ile laflayan ve devenin üzerine ilerleyen farklı insan gruplarını betimlemiştir.



Görsel 54: Carl Wuttke, *Eminönü'nden Galata*, ahşap üzeri yağlıboya, 24x38 cm (Makzume, Şerifoğlu, 2012, 106)

On dokuz yıl İstanbul'da yaşayan Fausto Zonaro'nun *Galata Limanı* (Görsel 55) eserinde eski İstanbul, Karaköy'den geniş bir açıyla resmedilmesine rağmen

Galata Köprüsü resimde gözükmez. Gemiden inmiş ve inmekte olan figürler detaylara girmeden resmedilmiştir. Resmin orta alanındaki buharlı gemiler köprünün üzerindeki iskeleye yanaşmışlardır. Arkada ise Yeni Cami ve devamında Beyazıt Kulesi atmosferik perspektifle gri tonlarında ve detaysız verilmiştir. Zonaro, aynı adlı *Galata Limanı* (Görsel 56) eserini ise Azapkapı'dan Süleymaniye Camisi'ne bakarak resmetmiştir. Arkada yine Beyazıt Kulesi yer alır. Bu eserde de gemiler, yelkenliler, kayıklar ile yoğun bir Haliç betimi görülür. Bununla beraber kadraja köprü girmemiştir. Aslında Zonaro, eserlerinde hayali betimlere yer vermemiştir. Sadece bakış açısını köprüyü görmeden resmini yapacak şekilde ayarlamıştır.



Görsel 55: Fausto Zonaro, *Galata Limanı*, 1891-1910, tuval üzeri yağlıboya, 39x66,5 cm, Ender Mermerci Koleksiyonu. (Şerifoğlu, 2004, 114)



Görsel 56: Fausto Zonaro, *Galata Limanı*, 1891, tuval üzeri yağlıboya, 49x97 cm, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu. (Taşdelen, Baytar, 2006, 102)

İtalyan sanatçı Emanuele Brugnoli (1859-1944), *Haliç'ten* (Görsel 57) resminde tarihi yarımadayı sis içinde betimlemiştir. Buharlı gemilerden çıkan dumanlarla yarımada daha da puslu gözükmüştür. Süleymaniye Camisi, Beyazıt Kulesi siluet şeklindedir. Sanatçı, kadraja her iki köprünün de girmemesi için çaba sarf etmiştir.

Sahil ve deniz manzaraları konusunda uzmanlaşan Frederick R. Fitzgerald'ın (1869/70-1944) *Boğaz'dan İstanbul* (Görsel 58) eserinde Haliç'e, Boğaz'dan bakılmıştır. Sağda Galata Kulesi, solda dört minaresiyle Süleymaniye Camisi, en kıyıda Beyazıt Kulesi yer alır. Galata Köprüsü ise buharlı gemiler ve yelkenliler nedeniyle karmaşa içindeki Haliç'te betimlenmemiştir.



Görsel 57: Emanuele Brugnoli, *Haliç'ten*, kâğıt üzeri suluboya, 26x54 cm (Makzume, Şerifoğlu, 2012, 172)



Görsel 58: Frederick R. Fitzgerald, *Boğaz'dan İstanbul*, 1909, tuval üzeri yağlıboya, 30x50.7 cm, (Makzume, Şerifoğlu, 2012, 151)

Fransız ressam Francois Nicot (1873-1945), İstanbul'da birçok manzara resmetmiş, *İstanbul* (Görsel 59) adlı eseri 1934'te Mustafa Kemal Atatürk'e hediye olarak yollanmıştır. Eserde günbatımında Boğaz'dan Haliç'e bakılır. Solda yine dört minareli Süleymaniye Camisi görülür. Eserde Unkapanı Köprüsü'nün resmedilmesi gerekir. Denizin üzerinde büyüklü küçüklü kayıklar, tekneler işlenmiş ancak köprü resmedilmemiştir.



Görsel 59: Francois Nicot, *İstanbul*, 148x278 cm, Cumhurbaşkanlığı kol. (Şerifoğlu, 2014, 217)

Pek çok Batılı sanatçı için Doğu imajı modernleşmeyi ve sanayileşmeyi içermemektedir. Gelen talepler doğrultusunda üretilen, eski İstanbul'un anıtsal yapılarının da yer aldığı manzaralarda köprüler resimlerden kaldırılmıştır.

Batı Tarzı Türk Resminin Gelişim Döneminde Ve Türk Resminde Haliç Köprüleri

18. yüzyıl ikinci yarısında Türk resminde manzara ve kent betimlerinde artış yaşanır. Kent konulu resimler, duvar resimleriyle beraber pulat tepsiler, porselenler, tuval resimlerinde de görülür. Dolmabahçe Sarayı ve Camisi, Nusretiye Camisi, Topçu Kışlası kentin modern yüzünü gösteren imgelerdir. Bir diğer konu da Pera tepelerinden Topkapı ve Haliç'i gösteren örneklerdir. William Henry Bartlett, Thomas Allom gibi gravür sanatçılarının eserlerinin kopyalanması esin kaynakları olduğunu gösterir. Yine bazı tepsilerin yapımında fotoğraftan faydalanıldığı da görülür. Tepsilerde de duvar resimlerinde de doğalcılık yoktur. Özellikle Suriye ve Kapadokya'daki duvar resimlerinin tepsilere çok benzediği söylenebilir.[74]

Haliç üzerindeki köprülerin betimleri tepsi, kutu gibi günlük eşyaların bezemelerinde ve duvar resimlerinde sonrasında da tuval resimlerinde yer almaktadır. Manzara özelliği köprü betiminin yaygın olarak kullanılmasına neden olmuştur. Ayrıca Osmanlı topraklarında yaşayan halk için buharlı gemi ve tren gibi Batılılaşmanın ve modernizmin sembolüdür.

19. yüzyıldan itibaren Osmanlı topraklarında üretilmeye başlanan metal üzerine elle renklendirilmiş, genellikle manzara ve çiçek desenli üretilen tepsiler pulat tepsi olarak anılmaktadır. Görsel 60'taki pulat tepside Haliç üzerindeki iki köprü de birbirinin aynı olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla tepsinin yapılış tarihi ya 1845-1863 arasında olmalı ya da o tarihlerde yapılmış bir resim, tepsinin üzerine işlenmiş olmalıdır. Üzerinde 1285 tarihi bulunan ahşap kutunun (Görsel 61) üzerinde ise Karaköy'den Yeni Cami'ye doğru bakış açısıyla üçüncü köprü üzerinde figürlerle beraber resmedilmiştir. Köprünün parmaklıkları ve gaz lambaları seçilmektedir. Köprünün altından geçmekte olan gemilerden dumanlar çıkmaktadır.





Görsel 60: Pulat tepsi üzerinde Topkapı Sarayı, Haliç ve Galata Köprüsü (Okçuoğlu, 2020, 70)
Görsel 61: Ahşap kutu, y.1869 (URL 24)

Bir diğer pulat tepside (Görsel 62) sağ alt köşede Cisr-i Atik Köprüsü'nün girişi ve ilk kemeri gözükür. Haliç'in üzerinde yandan çarklı gemi ilerlemektedir. Arkada en solda yarım şekilde Beyazıt Kulesi betimlenmiş, ardından Süleymaniye Camisi,

74 Okçuoğlu, 2020, 67-71

devamında Bozdoğan Kemeri görülmektedir. Kemerin devamında mavi küçük kubbeli yapı Molla Zeyrek Cami olmalıdır. En kıyıda da Fatih Camisi görülür. William Bartlett'in *Unkapanı ile Azapkapı Arasında İlk Haliç Köprüsü Cisr-i Atik* (Görsel 18) eserine çok benzemektedir. Tepsinin gravürden yapılmış olma ihtimali çok yüksektir. W.Bartlett'in eserinden farklı olarak figürlerin hepsi kaldırılmıştır.

Görsel 63'teki pulat tepsinin üzerindeki köprünün ortadaki iki kemerinden ve demir strüktüründen üçüncü köprünün betimi olduğu anlaşılmaktadır. Köprünün yapım tarihi 1877 olduğu için tepsinin de o tarihten sonra yapıldığı söylenebilir. Köprü, figürsüz ve boş resmedilmiştir. Beyazıt Kulesi çok detaylı olarak işlenmiştir ancak Sarayburnu'na çok yakındır ve fazladan pencerelere sahiptir. Köprü bitimindeki Yeni Cami ise tek minareli ve oldukça küçük resmedilmiştir.



Görsel 62: Pulat tepsi, 19-20. yüzyıl (Anadol, 2013, 374)
Görsel 63: Galata Köprüsü desenli tepsi, Semavi Eyice kol. (Eyice, 1997, 264-280)

Osmanlı Devleti'nde İstanbul hayranlığı ve modernleşme Anadolu'da ve periferide duvar resimlerinde Haliç'in sıklıkla konu olarak kullanılmasına neden olmuştur. 19.yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte bu eserlerde köprülerin de betimlendiği görülür. Bu duvar resimleri uzak eyaletlerde de yaygınlaşmıştır. Tarkan Okçuoğlu bu eyaletlerdeki duvar resimlerinin İstanbul'daki örneklere benzediğini ifade etmektedir:

> "Lübnan ve Suriye'deki pek çok yapıda bu geleneğin izlerini görmek mümkündür. …konutlarda Osmanlı barok süslemesinin hâkim olduğunu, özellikle İstanbul'dan görüntüler içeren duvar resimlerinin müthiş bir yaygınlık gösterdiğini kanıtlar… Sa'id Kuvvetli, Hasan Kuvvetli ve Kanzabu evlerinin birbirine andıran geniş İstanbul görüntüleri içerir… Bu evlerin resimleri üslup birliği gösterdiğinden belli bir usta grubuna bağlanır. …Şam'daki duvar resimlerinde İstanbul'un portresi; köprüler, camiler veya kışlalar gibi devletin modernleşme sürecini vurgulayan güncel örnekler verilir."[75]

Şam, Cabri, *El-Mücellid Evi*, duvar resminde (Görsel 64) Cisr-i Atik Köprüsü yer almakla beraber 1845 tarihli Cisr-i Cedid köprüsü yoktur. Büyük yelkenliler ve buharlı yandan çarklı bir gemi resmedilmiştir. II. Mahmud dönemi Nusretiye Cami, Beşiktaş

75 Okçuoğlu, 2020, 135-136

Sarayı da resimde görülür. Çatısı kırmızı bayraklı Galata Kulesi ve hemen alt tarafında, köprünün arkasında kıyıdaki gemileriyle Kasımpaşa tersanesi yer alır. Önde Kız Kulesi vardır. Köprünün üzerinde atlı araba ve yayalar görülür. Galata bölgesi ile geleneksel hayatı yansıtan tarihi yarımada arasındaki geçişi sağlayan sembol olarak düşünülen köprünün üzerindeki kupa arabası ve buharlı gemi modern hayatın unsurlarıdır.[76] Aslında betimlenen köprü nehirlerin üzerine inşa edilen taş köprüler gibi çok gözlü ve kemerli olarak resmedilmiştir. Birçok sanatçının başvurduğu Thomas Allom ya da William Bartlett'in gravürleri ya da pulat tepsilerde köprülerin ifadesi bu şekilde değildir.

Şam, *Şamiye Evi*'ndeki Haliç betimi (Görsel 65) iki köprünün yer aldığı resim diğer İstanbul manzaraları gibidir. Panoda ikişer kemerli köprü betimleri yer almakta ve Cisr-i Atik ve Cisr-i Cedid köprülerine benzemektedir. Köprülerin kalabalığı birçok kaynakta ifade edilse de resimde figür işlenmemiştir.



Görsel 64: Şam, Cabri, *El-Mücellid Evi*, duvar resmi (Okçuoğlu, 2020, 140)



Görsel 65: Şam, *Şamiye Evi* (Okçuoğlu, 2020, 123)

1860-70 yıllarına tarihlenen Şam *Hasan el-Kuvvetli Evi*'nde (Görsel 66) iki pano halinde topoğrafik İstanbul panoraması vardır. Galata Köprüsü merkezli birinci panoda, Mısır Çarşısı'nın olduğu ticari bölgeden Topkapı Sarayı surlarına kadar işlendiği görülür. Altı minareli Sultan Ahmed Camisi ayırt edilir.[77] Köprünün betimi 1863 yılında yapılan ikinci köprüye daha çok benzemektedir. Kıyıya yakın yerlerdeki kemerli geçişleri nedeniyle köprünün üzeri dalga formunda, bu eserdeki gibi inişli-çıkışlı yapıdadır. Bununla beraber tekne geçişlerinin olduğu açıklıklar resimdeki gibi kemerli değil düzdür ve köprü de masif bir yapıda değil dubalar üzerindedir.

Şam, *Kanzabu Evi* (Görsel 67) duvar resimleri 1870'li yıllara tarihlenir. Duvarlara çeşitli kent manzaraları yapılmıştır. İstanbul manzarası ise yine yüksek bir bakış açısıyla tarihi yarımada, Galata ve Üsküdar'ı gösterir. Tarihi yarımadada camiler ve Beyazıt Kulesi, Pera'da Galata Kulesi, Üsküdar tarafında Selimiye Kışlası görülür. Galata ve Unkapanı köprüleri yer alır ve *Şamiye Evi*'ndeki (Görsel 65) gibi figürsüz ve iki kemerlidir.[78]

76 Okçuoğlu, 2020, 111-112

77 Okçuoğlu, 2020, 142-145

78 Okçuoğlu, 2020, 146



Görsel 66: Şam, *Hasan El-Kuvvetli Evi*, 1. Pano (Okçuoğlu, 2020, 142)

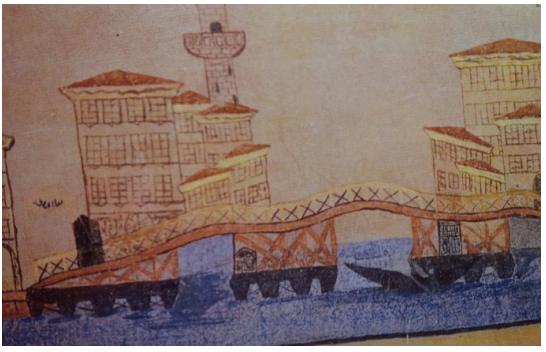


Görsel 67: Şam, *Kanzabu Evi*, kuzey odası (Weber, 1999, 145-173)

Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı kubbesindeki resim kuşağında Unkapanı ve Galata köprüleri beraber yer alır (Görsel 68). 19. yüzyıl üçüncü çeyrekte yenilenen şadırvanın kubbesinin kitabesinde Zileli Emin imzası ve 1292/1875 tarihi bulunur. Bu resim kuşağında Horasan Camisi'nden Hayber kalesine, Karadağ savaşından, tarikatların sembollerine, modern Osmanlı'yı simgeleyen sanayi yapılarına kadar geniş bir konu dağılımı görülür. Eski İstanbul kısmında Beyazıt Kulesi, tarihi yarımada, İstanbul- Edirne tren hattı, Galata Kulesi, Haliç Köprüleri ve buharlı gemiler yer alır.[79] Köprülerin betimi Görsel 60'taki pulat tepsiye benzemektedir. Kubbe resminin yapıldığı tarihte Unkapanı'nda Cisr-i Atik, Galata'da ikinci Galata Köprüsü kullanılmaktadır. Bununla birlikte Galata Köprüsü'nün Cisr-i Cedid gibi hörgüçlü geçişleri ve dubalarıyla betimlendiği görülmektedir. Safranbolu Kıranköy'deki bir konutta yer alan İstanbul betiminde de (Görsel 69) köprü resmedilmiştir. Dubaların üzerindeki köprünün çapraz demir aksamı işlenmiştir. Oldukça ilkel şekilde işlense de üçüncü Galata Köprüsü'nün betimlendiği söylenebilir.



Görsel 68: Zileli Emin, *Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı*, Galata'dan Sarayburnu'na bakış 1875, Merzifon (Fotoğraf 2)



Görsel 69: Safranbolu Kıranköy Misâk-ı Milli mahallesindeki "İstanbul şehri" detayı (Arık, 1988(1976), 143)

79 Okçuoğlu, 2020, 77-79

Duvar resimlerinde İstanbul betimleri genellikle harita ile resim karışımı şeklinde yapılmıştır. Osmanlı Devleti'nin başkent haricindeki kentlerindeki yapılarda, ayan ve eşrafın başkente özenmesiyle duvar resimlerinde hem İstanbul'dakilere benzer örneklerle hem de çok sayıda İstanbul betimi ile karşılaşılır. Özellikle Suriye'deki örneklerde İstanbul ve köprüler çok sık kullanılan bir konudur. Bu da aynı sanatçının çalışması olarak ya da sanatçıların birbirlerinin eserlerinden etkilenmesi olarak yorumlanabilir.

Duvar resimleri Osmanlı resim sanatının tuval resmine geçiş sürecinde bir aşama olarak görülmektedir. Dolayısıyla duvar resimlerinde sıklıkla karşılaşılan Haliç betimleriyle Türk resim sanatının başlangıcından itibaren karşılaşılması beklenmektedir.

Mustafa Nuri Paşa (1839-1896) ve Kulları Mustafa (Aksaraylı Mustafa) (?-?), 1877'de tamamlanan ve 1912 yılına kadar kullanılan üçüncü Galata Köprüsü'nü (Görsel 70, 71) resmetmişlerdir. Aralarında renk kullanımı ve fırça vuruşları açısından farklar bulunmaktadır. Ancak bakış açıları aynıdır. Bu eserler Görsel 9'daki Ali Sami'nin çektiği Üçüncü Galata Köprüsü fotoğrafına benzemektedir. İki resimde de Boğaz tarafından betimlenen köprünün, ortada yer alan kemerlerden biri tam, diğeri yarım şekilde görülür ve köprü bitiminde Yeni Cami resmedilmiştir. Yine her iki eserde de köprünün üzerinde oldukça küçük şekilde işlenmiş zorlukla fark edilen insan figürleri yer alır. Ancak kayığın içindekiler daha belirgindir. Boğaz'da ve Haliç'te kayıkla ulaşım çok yaygındır. Kayıklar sayesinde 18. yüzyılda bile Boğaz köylerinin kentle bağlantısı sağlanmıştır.[80] Mustafa Nuri Paşa ön planda zarif piyade kayığını gösterirken, Kulları Mustafa ise sandal betimlemiştir.



Görsel 70: Mustafa Nuri Paşa, *3. Galata Köprüsü ve Yeni Cami*, 1905 öncesi, 79x117 cm, tuval üzeri yağlıboya, T. İş Ban. Kol (Sarıdikmen, 2007, 788)



Görsel 71: Kulları Mustafa, *Galata Köprüsü*, 19 sonu-20.yüzyıl başı, tuval üzeri yağlıboya, 77x137 cm, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Kol. (Sarıdikmen, 2007, 790)

Zeynep İnankur kentsel yaşamın en iyi izlendiği mekanların çeşme başları, cami ve külliye avluları, kahvehaneler, çarşılar ve mesire yerleri olduğunu ve bu yüzden sıklıkla betimlendiğini ifade eder.[81] Bu mekanlara Haliç'in üzerindeki köprüler de eklenebilir. İki Ermeni sanatçı, Mıgırdiç Civanyan (1848-1906) ve Onnik Der Azarian (1883-1935)

80 Faroqhi, 2005 (1997), 266

81 İnankur, 2008, 11

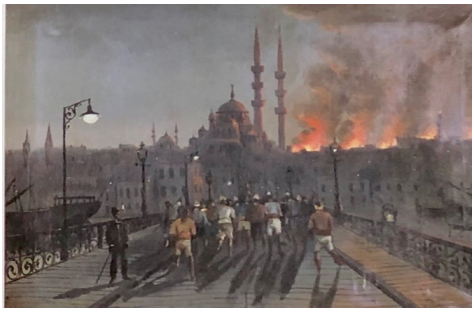
hem köprü üstünü betimlemişler hem de o dönemde İstanbul'da sıkça yaşanan yangın felaketini resmetmişlerdir. Işığın ressamı Civanyan, alacakaranlıkta Galata Köprüsü'nü, üzerinde uzamış gölgeleriyle yangına yardıma koşan figürleri, Yeni Cami'yi ve turuncu alevleriyle ve kara dumanlarıyla Beyazıt'ta çıkan bir yangını işlemiştir (Görsel 72).

Onnik der Azarian Galata Köprüsü'nü benzer şekilde betimler (Görsel 73). Civanyan'ın eserinde görülmeyen araçlar resme girmiştir. Aradan geçen zaman içinde köprü üzerinde artık elektrikli tramvay çalışmaya başlamış, tek tük de olsa arabalar geçer olmuştur. Eserde tramvayın yer alması nedeniyle resmin 1914 sonrası yapıldığı söylenebilir. Yangının kızıllığını daha etkili verebilmek için gece karanlığında yangını resmetmiştir. Solda çok az ışık veren sokak lambasına karşılık tramvayın ışığı çok daha yoğundur.[82]

Le Corbusier 1911 yılında tanık olduğu Beyazıt ve Laleli'ye sıçrayan Aksaray yangınını anlatır:

> "Beklenmedik bir olay nedeniyle pencereye çıkmak zorunda kaldık. İstanbul'u tepesine büyük siyah bir duman yığını çökmeye başlamıştı. … yalınayak gönüllü tulumbacılar bağıra çağıra deli gibi koşarak geçiyordu sokaktan. … insanlar köprüde birbirini eziyor yangına doğru telaşla koşuyorlardı. Ne kadar büyük bir felaket yaşandığını kestirebiliyordu herkes."[83]

Le Corbusier'in anlattığı telaşı Civanyan resminde işlemiştir. Köprünün üstünden yangına doğru koşan kalabalık bir güruh görülür. Onnik der Azarian'ın eserindeyse uzayan gölgeleriyle figürler kendi hallerinde yürümeye devam eder.



Görsel 72: Mıgırdiç Civanyan, *Beyazıt Yangını*, 19. Yüzyıl sonu, tuval üzeri yağlıboya, 50x68 cm (Saris, 2006, 155)



Görsel 73: Onnik Der Azarian, *Karaköy Köprüsü*, 1915 sonrası, tuval üzeri yağlıboya, 30x45 cm, özel kol. (Kürkman, 2004, 203)

Hovhannes Umed Behzad'ın (1809-74), *Kasımpaşa Önlerinde Kosova Kalyonu* (Görsel 74-75) eserinde, Süleymaniye Camisi'nin tam alt tarafında, kalyonun solunda, bulutların arasından çıkan ay ışığıyla özel olarak aydınlanan bölgede, Unkapanı

82 Kürkman, 2004, 199-203

83 Le Corbusier, 2012, 114

Köprüsü'nün hörgücü görülmektedir. Sanki ışık, özel olarak köprüyü aydınlatmış, vurgulamıştır. Hatta ışık köprüyü çevrelediği için ışık kaynağıymış gibi de gözükmektedir. Resimde öndeki figürler, kıyıdan ayrılan kayık, kalyon ve bayrakları gibi pek çok detay işlenmiştir. Ancak göz her seferinde resmin içinde dolaşıp ışığa ve köprüye yönelmektedir. Kalyon bayraklarının renkleri, büyüklüğü ile dikkat çekerken köprü sanki kendisinden yayılan ışığıyla göze çarpmaktadır. 1875 yılına kadar Unkapanı-Azapkapı arasında Cisr-i Atik (Eski Köprü) kullanılmıştır. Detayları çok fazla anlaşılmasa da dubaların üzerinde hörgüçlü köprü betimi, Cisr-i Atik'e benzemektedir.



Görsel 74: Hovhannes Umed Behzad, *Kasımpaşa Önlerinde Kosova Kalyonu*, 1866, tuval üzeri yağlıboya, 110x146 cm, Deniz Müzesi Kol. (Kürkman, 2004, 234)



Görsel 75: Hovhannes Umed Behzad, *Kasımpaşa Önlerinde Kosova Kalyonu,* detay

Hüsnü Tengüz (1876-1950), *Karaköy Vapuru* (Görsel 76) eserinde arkada Süleymaniye Camisi ve Beyazıt Kulesi ile Unkapanı Köprüsü'nü Kasımpaşa'dan betimlemiştir. Köprünün dubalarının üzerindeki çok sayıda ayağı fark edilmektedir. 1940 yılında kullanıma açılan, yirmi dört dubanın üzerinde duran Atatürk Köprüsü'dür (Görsel 77).[84] Kasımpaşa iskelesine yanaşmış şehir hatları vapurunun sarı bacasından çıkan duman resmedilmiştir. Eserin merkezinde ise anıtsal cami gökyüzüne yükselmektedir. Bakış açısıyla ilişkili olarak üç minareli olarak gözükür. Hüsnü Tengüz Birinci Dünya Savaşı esnasında işgal edilen İstanbul'un kimliğini dünyaya göstermek amacıyla hazırladığı kitapta anıtsal camileri resmetmiş ve tanıtmıştır. Bu sebeple caminin resmin merkezinde olması beklenen bir yaklaşımdır. Ters ışık nedeniyle Eminönü-Unkapanı semtlerinin detayları anlaşılmaz, gri bir siluettir.

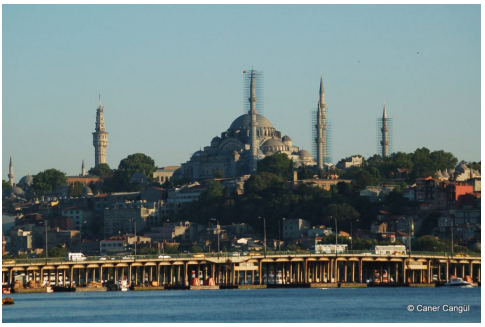
Mehmet Ruhi Bey'in (1880-1931) *Grup'ta Köprü Üstü* (Görsel 78) eserinde merkeze yakın yerde yine Süleymaniye Camisi dört minaresi ile betimlenmiştir. Süleymaniye'nin sol tarafında Beyazıt Kulesi, sağında ise çifte minaresi ve çifte şerefesiyle Fatih Camisi görülür. Haliç kayıkla ve teknelerle doludur. Güneşin kızıllığı,

84 Unkapanı köprüsünün adı 1930 yılında Gazi Mustafa Kemal, soyadı kanunundan sonra, 1935 yılında da Atatürk Köprüsü olarak değiştirilmiştir. (Evren, 1994, 52)

askerlerin Galata Köprüsü'nün üzerinden, hayranlıkla baktıkları manzaraya işlemiştir. Askerlerin dayandığı geometrik desenli korkuluklar 1912 yılında açılan dördüncü Galata Köprüsü olduğunu göstermektedir.

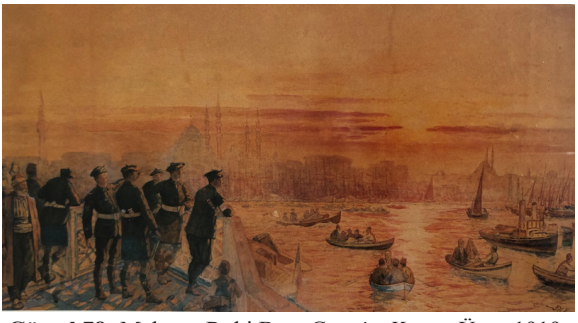


Görsel 76: Hüsnü Tengüz, *Karaköy Vapuru*, 1940 sonrası, tuval üzeri yağlıboya, 30x41cm, özel kol. (Fotoğraf 3)

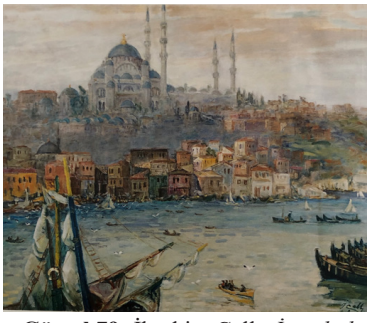


Görsel 77: Kasımpaşa'dan Süleymaniye Camisi ve Unkapanı Köprüsü (URL 25)

Türk izlenimcilerinin önde gelen sanatçılarından olan İbrahim Çallı'nın (1882-1960), *İstanbul Manzarası* (Görsel 79) eseri, sanatçının konu olarak çok fazla işlemediği Haliç üzerinedir. Eserde Süleymaniye Camisi resmin tepe noktası olarak yer alır. Ön tarafında parlak renklerle, denize çok yakın şekilde, yapışık nizam, tek ve iki katlı konutlar, önlerinde de kayıklar işlenmiştir. Dar bir açıyla baktığı manzarada Beyazıt Kulesi gibi Unkapanı Köprüsü de resme girmez. Haliç betimlerinin genellikle geniş açı ile çalışılması İbrahim Çallı'nın bu kadrajı özellikle seçtiğini düşündürtür.



Görsel 78: Mehmet Ruhi Bey, *Grup'ta Köprü Üstü*, 1919, kâğıt üzeri suluboya, 20x73 cm, özel kol. (Şerifoğlu, 2003, 135)



Görsel 79: İbrahim Çallı, *İstanbul Manzarası*, 1942, tuval üzeri yağlıboya, 92x112 cm, Dışişleri Bak. Kol. (Haydaroğlu, Uğurlu, 2010, 45)

Hikmet Onat (1882-1972), "Sanat tarihine manzaraları, özellikle de İstanbul görünümleri" ile bilinmektedir ve İstanbul sanatçı için tükenmez esin kaynağıdır. Üsküdar,

Kurbağalıdere, Göksu, Anadolu Hisarı, Salacak, Boğaz, Kuzguncuk, Kuruçeşme ve Eyüp sırtları'nı özgün bir anlatımla vermiştir.[85] İstanbul için bu kadar çok eser vermesine Haliç'ten de çeşitli betimler yapmasına rağmen resimlerini ya yakın plan çalışmış ve köprüyü kadraja almamış ya da *Eyüp'ten Manzara* (Görsel 80) eserindeki gibi Haliç'i uzaktan, Eyüpsultan'dan resmetmiştir. Eyüpsultan'dan Haliç'e bakıldığında köprüler gözükmemektedir. *Yeni Cami* (Görsel 81) eserinde de Haliç'i işlemiş, kayıkçıları ve arkada Eminönü bölgesini resmetmiş ama köprüyü kullanmamıştır. Onat'ın İstanbul'u şiirseldir. Bunlar arasında çeşitli açılardan resmettiği zarif Kurbağalıdere ya da Göksu Deresi üzerindeki köprüleri, İstanbul limanı, iskeleleri, deniz üzerindeki kayıkları, mavnaları ya da sokakları ve camileri gibi örnekler bulunur. Ancak Galata ya da Unkapanı köprüsünün resimlerinde yer almaması pitoresk bulmadığını ve resmetmek istemediğini düşündürtmektedir.



Görsel 80: Hikmet Onat, *Eyüp'ten Manzara*, 1946, tuval üzeri yağlıboya, 42.5x64 cm, İRHM (Giray, 1995, 128)



Görsel 81: Hikmet Onat, *Yeni Cami*, 1922, tuval üzeri yağlıboya, 96x130 cm, özel kol. (Uğurlu, 1995, 13)

Açık havada çalışmayı seven Namık İsmail (1890-1935) "Korsan" adlı kotrasıyla birçok deniz betimi yapmıştır.[86] Ancak Haliç betimleri azdır, köprüleri ise daha da az resetmiştir. *Sirkeci Rıhtımı* (Görsel 82) eserinde geniş bir açıyla Haliç'in girişini ve uzakta dördüncü Galata Köprüsü'nü işlemiştir. Köprünün 1912 sonrasında açılmasından dolayı resmin yaklaşık yapım tarihi belirlenmektedir. Köprünün ortasındaki köşeli açıklıkları fark edilebilmektedir. Resmin ana konusu yine köprü değil gemiler, yelkenliler ve Haliç'tir.

Savaş resimleri ve izlenimci manzaraları ile tanınan Hayri Çizel (1891-1950), aynı adlı iki *Balıkçılar* (Görsel 83, 84) eserini, aynı noktadan Haliç'e ve Unkapanı olduğu düşünülen köprüye bakarak resmetmiştir. Resimlerin tarihlerine bakıldığında dördüncü köprü, Atatürk Köprüsü olmalıdırlar ancak ayakları arası açıklıkları oldukça geniştir. Daha erken tarihli olan eserinde (Görsel 83) güneşin battığı ve alacakaranlığın hâkim

85 Giray, 1995, 292-296

86 Pelvanoğlu, 2009, 454

olduğu, arkada yeni yanmaya başlayan kentin soluk ışıkları görülür. Canlı renkler de kaybolmuş, gri-mavi tonlarına sahip bir resim ortaya çıkmıştır. Kayıkçıların ateşleri karanlıkta çok daha parlak olarak görünmektedir. Geç tarihli olanda (Görsel 84) ise henüz güneş batmamış ve kızıllığı gökyüzüne hakimdir. Sarı-yeşil tonlarında bir gün batımı yapmıştır. Resmin ışığı ve buna bağlı olarak resmin rengi haricinde iki resim neredeyse aynıdır.



Görsel 82: Namık İsmail, *Sirkeci Rıhtımı*, 1912 sonrası, tuval üzeri yağlıboya, 76x227 cm, Ticaret Odası kol. (Çalıkoğlu, 2001, 10-11)



Görsel 83: Hayri Çizel, *Balıkçılar*, 1948, kontraplak üzeri yağlıboya, 38x47 cm, Hale-Taner Güven Kol. (Fotoğraf 4)



Görsel 84: Hayri Çizel, *Balıkçılar*, 1949, tuval üzeri yağlıboya, 40x50 cm, özel kol. (Doğanay, 2010, 57)

İbrahim Safi (1898-1984), manzara konusunda daha fazla eser vermiştir. İstanbul da çok kullandığı bir temadır. *İstanbul Limanı* (Görsel 85) eserinde Karaköy'den Yeni Cami'ye doğru bakarken dördüncü Galata Köprüsü'nü resmetmiştir. Köprü tuvalin diyagonaline yerleşmiştir. Bu geometrik bakış, köprünün üzerindeki kalabalık ve hareketli figürler, dalgalı deniz resmin enerjisinin artmasına neden olmuştur. Halbuki resim soğuk tonlarla yapılmıştır. Boğaz tarafındaki iskelelerden Yeni Cami'ye yakın olana beyaz renkli şehir hatları vapuru yanaşmıştır.

Şeref Akdik (1899-1972), 1964 yılında akademideki görevinden emekli olmuş, sonrasında kendini İstanbul manzaralarına adamıştır.[87] *Galata Köprüsü* (Görsel 86) eserinde dördüncü Galata Köprüsü yer alır. Yine Karaköy tarafından Sarayburnu'na doğru bakılır ancak Yeni Cami görülmez. Eserin konusu Sarayburnu fonunun önünde köprü, sakin deniz ve renk renk kayıklardır. Köprünün üzerinde siyah noktasal vuruşlarla figürler işlenmiştir ve tramvay hattının elektrik direkleri fark edilir.



Görsel 85: İbrahim Safi, *İstanbul Limanı*, tuval üzeri yağlıboya, T. İş Bankası Resim Koleksiyonu (Giray, 1997, 212)



Görsel 86: Şeref Akdik, *Galata Köprüsü*, 1961, tuval üzeri yağlıboya, 51 x 61 cm (Okkalı, Baytar, 2020)

Naci Kalmukoğlu (1896-1956), *Süleymaniye'den Haliç'e Bakış* (Görsel 87), eserinde gravürü William Bartlett'in *Süleymaniye Camisi* (Görsel 17) eserine dayanan ve Max Schmidt (Görsel 31), Franz von Alt (Görsel 32) gibi sanatçılar tarafından yağlıboya tablo haline dönüştürülen resimlerin bakış açısını kullanmıştır. 1912 yılında Galata Köprüsü yenilenince, eski köprü buraya taşınmış ve 1936 tarihinde fırtınaya kadar Unkapanı Köprüsü olarak kullanılmıştır. 1940 yılında ise yeni Unkapanı -Atatürk- Köprüsü açılmıştır. Köprü sık ayaklara sahip gözükmektedir. Bu sebeple Atatürk Köprüsü olma ihtimali daha yüksektir.

Cevat Erkul (1897-1981) *Haliç'ten* (Görsel 88) eserinde, Balat'tan Haliç'i resmetmiştir. Puslu bir günü betimlediği resminde köprü oldukça ilerde, evlerin çatılarının üzerinden görülür. Bu sebeple resimde sadece karaltı gibi işlenmiştir. *Haliç Köprüsü* (Görsel 89) eserindeyse ismine rağmen 1940 yılında açılan, dubaları ve sık ayakları görülen Atatürk Köprüsü, Unkapanı kıyısından bakılarak betimlenmiştir. Köprünün bitiminde Azapkapı Camisi yer alır. Batan güneşin turunculaştırdığı gökyüzünde siluetin sıradanlığını bozan Galata Kulesi dikkati çeker.

Puslu manzaraları ile tanınan Ayetullah Sümer'in (1905-1979) manzaraları doğalcı ve romantik özellikler taşır. *Haliç'te Kayıklar*'da (Görsel 90) Süleymaniye Camisi ve Beyazıt Kulesi'nin silueti görülür ancak Unkapanı Köprüsü işlenmemiştir. Gün alaca karanlığa dönmüştür. Atmosferik perspektifle ön plandaki tekne en koyu ve sınırları en

87 Giray, 1995, 316



Görsel 87: Naci Kalmukoğlu, *Süleymaniye'den Haliç'e Bakış*, 1940 sonrası, tuval üzeri yağlıboya, 105x200 cm, İstanbul Kültür Ü. Kol. (Aliotti, İnciyan, 2013, 92-93)



Görsel 88: Cevat Erkul, *Haliç'ten*, 1961, tuval üzeri yağlıboya, 56x75 cm, Yapı Kredi Kol. (Erdoğan, 2019, 27)



Görsel 89: Cevat Erkul, *Haliç Köprüsü*, 1968, tuval üzeri yağlıboya, Ziraat Bankası Kol (Fotoğraf 5)



Görsel 90: Ayetullah Sümer, *Haliç'te Kayıklar*, 1944, tuval üzeri yağlıboya, 73x130 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Kol. (Şerifoğlu, 2014, 362)

keskin olacak şekilde işlenmiş, arka plana doğru renkler gittikçe soluklaşmış ve keskinliği kaybolmuştur. Son ışıklar denizin üzerinde solarken betimlenmiştir. Karanlık sebebiyle renkler seçilmez ve mavi-gri tonlarında bir resim ortaya çıkmıştır. Ancak bu karanlığa rağmen yanan hiçbir ışık görülmez. Bu durum ıssızlığı çağrıştırır ve karamsarlığa itmektedir.

Genellikle figür üzerine çalışan ve Anadolu kadınını resmeden Fikret Otyam'ın (1926-2015), *Galata Köprüsü* (Görsel 91) eserinde dördüncü Galata Köprüsü yer alır. Bakış açısı farklı olarak Karaköy'e doğrudur ve Galata Kulesi görülür. Köprü üzerindeki kırmızı tramvay, resmin gri-mavi tonlarına canlılık katmıştır. Kaldırımda yürüyen, denize bakan kalabalık köprünün parçası gibidir. Figürler detaysız çalışılsa da köprünün korkulukları, taşıyıcıları açıklıkla resmedilmiştir.



Görsel 91: Fikret Otyam, *Galata Köprüsü*, 1950, duralit üzeri yağlıboya, 95x75cm, Cezayir Antika ve Sanat Evi kol., (Yılmaz, Akat, 2010, 154-155)

Manzaraları daha sık konu olarak kullanan ve grinin tonlarını kullanarak manzaralar yapan Necdet Kalay da (1932-1986) Galata Köprüsü'nü resmetmiştir. Eserlerinde İzlenimcilik akımının hızlı ve işlek fırça vuruşuyla parlak renkler ve ışık dikkati çeker.[88] *Haliç Manzarası* (Görsel 92) eserinde Yeni Cami'yi, karşısında detayları seçilemese de kara lekeler olarak görülen tramvay direkleriyle dördüncü köprüyü, denizi ve tekneleri dışavurumcu fırça vuruşlarıyla resmetmiştir.



Görsel 92: Necdet Kalay, *Haliç Manzarası*, tuval üzeri yağlıboya, 59x89 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat kol. (Şerifoğlu, 2014, 113)

Devrim Erbil kesik ve sert çizgileriyle ritim oluşturarak belirgin bir soyutlamaya yönelmiş, minyatürün anlatım biçiminden yola çıkarak kent görünümleri, özellikle de İstanbul ve Boğaz betimleri yapmıştır."[89] Sanatçının *Soyut İstanbul* (Görsel 93) eserinde 1992 yılında açılan beşinci Galata Köprüsü görülür. Her ne kadar mesafe nedeniyle detayları kaybolsa da köprünün restoranlara inen merdivenlerinin bulunduğu dört alçak kule seçilebilmektedir.

88 Güçhan, 2008

89 Tansuğ, 2008 (2007), 190

Sonuç

Asırlar boyunca İstanbul birçok sanatçı için çekim merkezi olmuş ve resmedilmiştir. İstanbul'a gelen yabancı ressamların seçtiği temalar içerisinde Haliç'in önemli bir yeri vardır. Hava ve akıntılar nedeniyle Haliç'in değişen rengi, ulaşım için yoğun olarak denizin kullanılması nedeniyle farklı farklı kayıklar, tekneler; Sarayburnu'na ve Suriçi'ne yakınlığı, kubbeler ve minarelerle kentin silüeti ve bu silüetin denizden kolaylıkla takip edilebilmesi; Süleymaniye Camisi, Beyazıt Kulesi, Galata Kulesi gibi anıtsal yapılar; kent merkezinin Haliç civarında olmasıyla halkın çeşitliliğinin kolaylıkla resimlerde gösterilebilmesi Haliç'in yabancı sanatçılar tarafından konu olarak seçilmesinde ana etkenlerdir. 1836 yılında Haliç üzerine ilk köprünün inşa edilmesinden sonra köprüler de bu betimlerde yer bulmuştur.



Görsel 93: Devrim Erbil, *Soyut İstanbul*, 2011, tuval üzeri yağlıboya, 140x90cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Kol., (Şerifoğlu, 2014, 129)

Osmanlı topraklarına gelen yabancı sanatçıların İstanbul'u betimledikleri eserlerinde farklı yaklaşımlar söz konusudur. 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl başında sanatçılar belgeselci ve kenti tanıtan bir üslupla gördüklerini betimlemişlerdir. Köprülerin fotoğrafları ile bu dönemde üretilen resimler karşılaştırıldığında birbirleri ile örtüştüğü görülmektedir. Öyle ki bu belgeselci yaklaşımla Giovanni Schranz, Amedeo Preziosi gibi sanatçıların resimlerinde, eserin yapıldığı noktadan köprüler görülmese de Haliç'in üzerinde gösterilmiştir. 19. yüzyıldan sonra ise Oryantalist bakış açısıyla resimlerde değişiklik görülmeye başlanır. Bu durum Haliç betimlerinde de izlenir. Oryantalist sanatçılar ya köprüleri görmeyecekleri dar bakış açılarıyla manzaralarını yapmışlar ya da resmetmemeyi tercih etmişlerdir. Sebebi İstanbul'un egzotik görüntüsünün yavaş yavaş kaybolması ve köprülerin de endüstrileşmeyi ve modernleşmeyi temsil etmesidir.

Oryantalist sanatçılar manzaraları içinde köprüleri resmetmese de yakın plandan kentsel yaşamın izlenebildiği köprü üstünü, özellikle de Karaköy'den Yeni Cami'ye doğru bakışı betimlemeyi sevmişlerdir. Galata Köprüsü'nün üzerindeki karmaşa, farklı milletlerden ve kültürlerden bir araya gelen insanlar ve devamındaki Yeni Cami gibi yapılar Doğu'nun ifadesine uygundur.

Batı tarzı Türk resminin gelişim döneminde duvar resimleri önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı Devleti'nin çeşitli eyaletlerinde yapılarda görülen duvar

resimlerinde, İstanbul manzaraları trenleri, buharlı gemileri ve sanayi yapılarıyla Batılılaşmanın ve modernleşmenin ifadesi olarak yer alır. Bu nedenle Haliç'in üzerindeki köprüler bu resimlerde özellikle betimlenmiştir.

Osmanlı topraklarına gelen sanatçılar Boğaz'ı, anıtları ve kentin dokusunu resmeden eserler üretirken, Türk resminin gelişim döneminde ressamlar atölyelerinde çalışmıştır. Primitifler, Darüşşafakalı ressamlar ya da yurtdışında eğitim gören Süleyman Seyyid, Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey gibi sanatçıların ya da onlardan bir sonraki kuşak olarak değerlendirilebilecek Hoca Ali Rıza gibi ressamların Haliç'i betimlediği eserleri ile karşılaşılmamıştır. Osman Hamdi Bey daha çok figüre yönelmiş; Şeker Ahmed Paşa İstanbul betimi olarak Erenköy'ü resmetmiş, Türk Primitif ressamları ise kapalı bahçe ve parkların resmini yapmayı tercih etmiştir. Osmanlı Devleti açık havada resim yapmak için önceden izin alınmasını mecbur kılmıştır.[90] Bu durum fotoğraftan çalışılmasına ve İstanbul'un çeperlerinden manzaralar verilmesine neden olmuştur. Ayrıca bu dönemde Türk ressamları romantizm akımının da etkisiyle İstanbul'un tenha ve sessiz köşelerini resmetmeyi yeğlemiştir. Haliç civarı ise İstanbul'un merkezi olması ve ticari mahallelerin de bu civara yakın olması nedeniyle kalabalık ve gürültülüdür. Bu durum köprülerin işlenmemesine neden olur.

Hoca Ali Rıza, Halil Paşa gibi sanatçılar sıklıkla Anadolu yakasını Üsküdar, Salacak gibi Boğaz'ın sakin ve huzurlu mekanlarını resimlemiş, Sarayburnu'na da uzaktan, Üsküdar, Çamlıca tepeleri gibi noktalardan bakmışlardır. Bu sebeple Haliç betimleri, denizin mavisi ile gökyüzünün mavisi arasındaki uzaktaki kubbeler ve minarelerden ibaret bir ifadeye sahiptir.

Batı tarzı Türk resminin gelişim döneminde Osmanlı tebaasından Ermeni sanatçıların köprü üstü betimleri gibi eserler görülse de çok fazla değildir ve bu durum 1914 Kuşağı'na kadar bu şekilde devam etmiştir. Deniz konusu Türk resim sanatına 1914 Kuşağı ile iyice dahil olur. Deniz, anlık değişimleri, yansımaları ve manzarada ışığı göstermek için çok uygun bir konudur. Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı denizi tema olarak kullanmıştır. Tuval ağaçlarla çevrelenirken gün batımında bir kayık, denizin hafif dalgaları üzerinde salınır. Bazen bu betime bir iskele ve küçük evler de eklenebilmektedir. 1914 Kuşağı sanatçılarından Nazmi Ziya ve Namık İsmail açık havada çalışmayı özellikle tercih eden iki sanatçıdır. Bu yüzden İstanbul'un farklı yerlerinden eserler vermişlerdir. Ancak Haliç betimleri azdır, köprüler ise daha da az kullanılmıştır. Resimlerde Kurbağalıdere, Göksu Deresi üzerindeki köprüler çok daha fazla yer alır. Bu durumun nedenleri arasında denizin sınırlı yansımalarına karşın dere kıyılarının karşılıklı yansımaları içermesi[91] ve Haliç çevresinin sanayi bölgelerinden biri olması, dolayısıyla endüstri yapılarının artmaya başlaması, kentin kalabalıklaşıp eski İstanbul'un kent dokusunun bozulması sayılabilir.

1933 yılına kurulan ve eserlerinde izlenimcilikten ve naturalizmden uzaklaşan D Grubu sanatçıları İstanbul'u daha az betimlemiştir. Ardından da soyutlayıcı eğilimler

90 Kürkman, 2004, 28-29

91 Giray, 1995, 300

başlamıştır. Bu sebeple Galata ve Atatürk köprüleri bu tarihten sonra konu olarak çok daha az tercih edilmiştir. Bunun bir diğer sebebini ise yazar ve şair Edmondo de Amicis İstanbul'un gelecekte şarkın Londra'sı olacağını ve büyük bir dönüşüme uğrayacağını öngörerek şöyle anlatmaktadır:

> "Tepeler düzleştirilecek, korular yerle bir edilecek, rengarenk küçük evler yıkılacak; ufuk, koynundan binlerce kocaman fabrika bacasının ve ehram şeklindeki kule çatısının yükseldiği, saray, işyeri, imalathane dizileriyle her taraftan kesilecek; uzun, dümdüz, birbirine benzer sokaklar İstanbul'u birbirine müvazi kocaman yollara ayıracak; telgraf telleri gürültülü şehrin damlarının üzerinde büyük bir örümcek ağı gibi iç içe geçecek; Galata Köprüsü'nün üstünde siyah silindir şapka ve bere selinden başka bir şey görülmeyecek; esrarlı Sarayburnu bir hayvanat bahçesi, Yedikule bir hapishane, Hebdomon bir tabiat tarihi müzesi olarak görülecek; her şey sağlam, hendesi, faydalı, kurşuni ve kasvet verici olacak…"[92]

Günümüzde dönüşüm gerçekleşmiş, Haliç pitoreskliğini kaybetmiştir. Bu durum da eserlerde tema olarak seçilmemesini açıklamaktadır.

92 Amicis, 1874, 115

KAYNAKÇA

Aksoy S.E. (2009). *Peyami Safa'nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bil. Ens., Ankara

Aksel, M. (1971). *Sanat ve Folklor.* İstanbul

Akyıldız A. (2016). Karaköy (Galata) Köprüsünü Kim Yaptırttı? *Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu IV*, 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul (15.6.2021) URL: https://osmanliistanbulu.org/tr/images/osmanliistanbulu-4/ali_akyildiz.pdf

Aliotti, K ve İnciyan, N. (Ed.). (2013). *Naci Kalmukoğlu*. İzmir: Arkas Yayınları.

Alus S.M. (2019). *İstanbul Kazan Ben Kepçe*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Amicis E. (1993). *İstanbul 1874.* (B. Akyavaş, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Anadol, A. (2013). *1001 Faces Of Orientalism.* İstanbul: Sabancı Ü. Yayınları.

Arık, R. [1988 (1976)]. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2013). *Geceleyin Dersaadet*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Bağcı, S.; Çağman, F.; Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bak. Yayınları.

Batur, A. (1993). Aziziye Karakolu. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C.1, 510-511). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Berk, N. (1977). *Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu

Bilgili, N. (2016). *İstanbul Limanlarının Modernizasyonu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Ü./ Fen Bilimleri Ens., İstanbul

Bodur, F. (Ed.) (2014). *Fotoğraf Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Ü. Yayınları.

Caffiero, G. (2000). *Denizler, Şehirler Ve Düşler.* (M. Üstünipek, Çev.) İstanbul: Boyut Yayınları.

Crawford, M. (1895). *Constantinople*, (URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=yale.39002088372009&view=1up&seq=2)

Crawford, F. M. (2019). *1890'larda İstanbul.* (Ş. Türkömer, Çev.) İstanbul: T.İş Bankası Yayınları.

Cutajar, D. (1987). The Lure of the Orient, The Schranzes, The Brockdorffs, Preziosi And Other Artists. *Hyphen*, V (3), 101-136 (24.05.2021) (URL: https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/24209/1/Lure%20of%20the%20Orient-The%20Schranzes%2C%20the%20Brockdorffs%2C%20Preziosi%20and%20other%20artists.pdf

Çalıkoğlu L. (2001). *İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İstanbul Tic. Odası Yayınları.

Çekmiş Görgülü A., Hacıhasanoğlu, I. (2012). Water Crossing Utopias of İstanbul. *ITU A/Z,* 9(2), 67-88

Çelik, D. ve Güzel, E. (2021). Eugene Flandin'in Gravürlerinde İslam Dini Mimarisi. *Uluslararası Hakemli İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 95-110 (10.6.2021) (URL: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1542884

Çelik Z. (1986). *Değişen İstanbul*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Çiftçi, A. (2001). Karakol. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.24, 431-434) İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (15.06.2021) URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/karakol

Çizgen, E. (1992). Basile Kargopoulo. *Türkiye'de Fotoğraf*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çizgen, E. (1993). Berggren, Gillaume. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Çizgen, E. (1993). Kargopoulo, Basile. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Doğan, M. (2013). Geçmişten Günümüze İstanbul'da Sanayileşme Süreci ve Son 10 Yıllık Gelişimi. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 27, 511-550 (12.06.2021) (URL: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3336

Doğanay, E. (2010). *1914 Kuşağından Günümüze Karma Resim Sergisi*. İstanbul: Antik Sanat

Durbaş R. (1995). *Galata Köprüsü*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Erdoğan, A. (Ed.), (2019). *Yapı Kredi Koleksiyonundan Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erhat, A. [2003 (1972)]. Amaltheia. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Ertuğrul, Ö. (1992). Beyazıt Yangın Kulesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.6, 54-55). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (15.6.2021) URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/beyazit-yangin-kulesi

Evren B. (1994). *Galata Köprüleri Tarihi*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Eyice, S. (1995). Fatih Camii ve Külliyesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.12, 244-249). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi (10.6.2021) URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/fatih-camii-ve-kulliyesi

Eyice, S, (1997). Haliç. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C. 15, 264-280), İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, (10.06.2021) URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/halic

Faroqhi, S. [2005 (1997)]. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Flandin, E. (2014). *İstanbul (L'Orient).* (O. Koloğlu, Çev.) İstanbul: Zodyak Kitap

Genim, S. (2006). *Konstantiniyye'den İstanbul'a XIX. Yüzyıl Ortalarından XX. Yüzyıla Boğaziçi'nin Rumeli Yakası Fotoğrafları.* İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü

Genim, S. (2013). *Yüzyıllar Boyu İstanbul Panoramaları*. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu I, 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul (URL: https://openaccess.29mayis.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12723/2783 (11.06.2021)

Genim S., (2016). *Ayvazovski'nin İstanbul'u*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Genim, S. (2016). *Pitoresk İstanbul*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Giray, K. (1995). *Hikmet Onat Türk Ressamları 5*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Giray, K. (1995). *Sabancı Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. Ankara: T. İş Bankası Kültür Yayınları.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: T. İş Bankası Yayınları.

Göncüoğlu S.F. *İstanbul'un Altın Boynuz'u: Haliç*. (11.06.2021) URL: https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/160836/makaleler/1/1/arastrmx_160836_1_pp_9-14.pdf

Gören, A.K. (2007). Galata Köprüsü'nün Öyküsü. *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, 2, 86-92, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

Güçhan, A. (2008). Kalay, Necdet. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayınları.

Gürçağlar A. (2007). Henri Delavallee. *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II*. (Ö.F. Şerifoğlu, Ed.), İstanbul: Rezan Has Müzesi Yayınları.

Gürçağlar, A. (2018). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Haydaroğlu, M. ve Uğurlu, V. (2010). T.*C. Dışişleri Bakanlığı Resim Koleksiyonu Sergisi Kataloğu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Işın, E. [2014 (1995)]. *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnankur, Z., (2008). Kayıp Zamanın İzinde. *Düşlerin Kenti İstanbul* (B. Kıbrıs, Haz.) İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

İrepoğlu, G. (2016). İstanbul'un Ressamı Ayvazovski'yi Düşünürken. *Ayvazovski'nin İstanbul'u*, (B. Özükan, Ed.), İstanbul: Boyut Yayınları.

Jilani, S. (2014). *Capturing A Capital* (25.05.2021) URL: https://www.apollo-magazine.com/capturing-capital/

Kaya, G. S. (Haz.) (2010). *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.

Kıbrıs, B. (2014). *Düşlerin Kenti İstanbul*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar*. İstanbul: Matüsalem Yayınları.

Le Corbusier, (2012). *Şark Seyahati İstanbul 1911*. (A. Tümertekin, Çev.), İstanbul: T. İş Bankası Yayınları.

L'Illustration, Journal Universal, 22 Aralık 1855 (URL: https://issuu.com/scduag/docs/ork12172 (14.06.2021)

Makzume, E. ve Şerifoğlu Ö.F. (Haz.), (2012). *Batılının Fırçasından Egenin Bu Yakası*. İzmir: Arkas Yayınları.

Millingen, A. van, (1906) *Constantinople*. Londra: A&C Black (15.5.2021) URL: http://www.gutenberg.org/files/39620/39620-h/39620-h.htm#f1

Müller-Wiener, W. (2018). *Bizans'tan Osmanlıya İstanbul Limanı*. (E. Özbek, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Objektiv, 1992, N.56, (6.10.2020) URL: http://www.objektiv.dk/objektiv/skannede_numre/obj56.pdf

Okçuoğlu, T. (2020). *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar.* İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Okkalı, İ.C. ve Baytar, İ. (2020). *Erken Cumhuriyet Döneminde Kentlileşme ve Şeref Akdik Resimlerindeki Yansıması* (12.06.2021) URL: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1173932

Öndeş, O. (1999). *İstanbul Aşığı Ressam Kont Amadeo Preziosi*, İstanbul: Aksoy Yayınları.

Palser, T. (1813). Panorama of Constantinople. (4.6.2021) URL: https://www.bl.uk/collection-items/panorama-of-constantinople

Pardoe, J., (1838). *Beauties of the Bosphprus*, Londra. (10.06.2021) (URL: https://archive.org/details/beautiesofbospho00parduoft

Pardoe, J. (2009). *Sultanlar Şehri İstanbul*, İstanbul: T. İş Bankası Yayınları.

Pelvanoğlu, B. [2008 (2007)]. Devrim Erbil. *Modern ve Ötesi 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Ü. Yayınları.

Pelvanoğlu B. (2009). Resimlerin İstanbul'u/ İstanbul'un Resimleri: Osmanlı'dan Cumhuriyete. *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul* (F.Özdem, Ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Renda, G. (2008). Gezginlerin Tutkusu İstanbul. *Düşlerin Kenti İstanbul,* (B. Kıbrıs, Haz.), İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Sarıdikmen, G. (2007). *Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1860-1960* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü./ Sosyal Bil. Ens., İstanbul

Saris, M. (2006). *Bir İstanbul Ressamı, Mıgırdiç Civanyan*. İstanbul: Mart Matbaacılık

Schiele, R., Müller-Wiener, W. (1988). *19. Yüzyılda İstanbul Hayatı*. İstanbul: Apa Ofset

Schmidt, Max, (4.6.2021) URL: https://doi-org.proxy1.library.jhu.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00164034

Şerifoğlu, Ö.F. (2003). *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şerifoğlu Ö.F. (Ed.), (2004). *Doğumunun 150. Yılında Osmanlı Saray Ressamo Fausto Zonaro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şerifoğlu, Ö.F. (Haz.), (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Tansuğ, S. (1993). *Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tansuğ, S. [2012 (1986)]. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tanyeli G. ve Kâhya, Y. (1998). Galata Köprüsü. *İstanbul Ansiklopedisi* (C.3, 357-359) İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Taşdelen, Ö. ve Baytar, İ. (2006). *Osmanlı Sarayında Oryantalistler*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları.

Türk Dil Kurumu (19.05.2021) URL: https://sozluk.gov.tr

Uğurlu, V. (1995). *Hikmet Onat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Weber, S. (1999). Images of Imagined Worlds. *The Empire in the City.* (4.6.2021) URL: http://menadoc.bibliothek.uni-halle.de/inhouse/content/pageview/2369921

Yenişehirlioğlu, F. (2011). 19. Yüzyılda Avrupalı Turistler ve Yeni Coğrafyalar: Panorama Resimleri. *Günsel Renda'ya Armağan Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat*. (Z. Yasa Yaman ve S. Bağcı, Haz.) Ankara: Hacettepe Ü. Yayınları.

Yılmaz, H. ve Akat, H. (Ed.), (2010). *Fırçaların Diliyle İstanbul*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş.

Görsel Kaynakçası

Fotoğraf 1: Yasemin Dora, Deniz Müzesi, 2014

Fotoğraf 2: Yasemin Dora, Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Merzifon, 2019

Fotoğraf 3: Yasemin Dora, Arkas Türk Resmi Sergisi, İzmir, 2017

Fotoğraf 4: Yasemin Dora, Arkas Türk Resmi Sergisi, İzmir, 2017

Fotoğraf 5: Yasemin Dora, Pera Müzesi, Deniz Sefası Sergisi, 2018

URL 1: http://www.eskiİstanbul.net/3029/Galata-kulesinden-unkapani-ve-hayratiye-koprusu#lg=0&slide=0 (28.05.2021)

URL 2: https://www.apollo-magazine.com/capturing-capital/ (9.6.2021)

URL 3: http://www.eskiİstanbul.net/3553/Galata-kulesi-nden-2-Galata-koprusu-basile-kargopoulo-fotografi (9.6.2021)

URL 4: http://www.eskiİstanbul.net/6403/beyazit-kulesi-nden-panoramik-gorunum-guillaume-berggren-1870 (12.06.2021)

URL 5: http://www.eskiİstanbul.net/6403/beyazit-kulesi-nden-panoramik-gorunum-guillaume-berggren-1870 (12.06.2021)

URL 6: http://www.eskiİstanbul.net/7364/Galata-kulesi-nden-Galata-koprusu-yonu-19-yuzyil (12.06.2021)

URL 7: http://www.eskiistanbul.net/6687/galata-koprusu-ve-yeni-cami-ali-sami-fotografi (12.06.2021)

URL 8: http://www.eskiistanbul.net/432/galata-kulesinden-galata-koprusu (12.06.2021)

URL 9: http://galatakoprusu.uzerine.com (12.6.2021)

URL 10: https://istanbulgezginleri.com/istanbul-yazilari/galata-koprusu/ (12.6.2021)

URL 11: https://phebusmuzayede.com/20129-osmanli-donemi-gravur-suleymaniye-camii-william-henry-bartlett-1809-1854-.html (15.06.2021)

URL 12: http://collections.vam.ac.uk/item/O141537/view-of-constantinople-from-Pera-watercolour-brocktorff-luigi/ (11.06.2021)

URL 13: https://printsatthemaphouse.files.wordpress.com/2015/02/tkyp1184w.jpg (24.05.2021)

URL 14: http://www.eskiistanbul.net/6864/piyerloti-den-mezar-taslari-ve-halic-manzarasi-sebah-ve-joaillier-fotografi (24.05.2021)

URL 15: https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=94 (7.6.2021)

URL 16: https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=94 (7.6.2021)

URL 17: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Koerner_Ansicht_von_İstanbul.jpg (3.6.2021)

URL 18: https://www.christies.com/lot/lot-ernst-koerner-İstanbul-valide-und-solimanie-6034391/?(3.6.2021)

URL 19: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bardin-francois-prieur/francois-prieur-bardin-yeni-camiye-dogru-6608/ (15.6.2021)

URL 20: https://www.christies.com/lot/lot-francois-leon-prieur-bardin-french-1870-1939-a-view-4406276/?from=salesummary&intObjectID=4406276&lid=1 (15.6.2021)

URL 21: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/impressionist-modern-art-evening-sale-l09601/lot.4.html (05.04.2022)

URL 22: https://www.christies.com/en/lot/lot-5094083 (17.06.2021)

URL 23: http://www.azizistanbul.com/galatakoprusuyenicami.jpg (17.06.2021)

URL 24: http://www.antikagidiyor.com/antika-esyalar/antika-kutu/ (3.6.2021)

URL 25: https://www.canercangul.com/9094/kasimpasadan-suleymaniye-camii-ve-unkapani-koprusu/ (7.6.2021)

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.979643
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 209-241. Araştırma | *Research*

BAFRA ARKEOLOJİ VE ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDE BULUNAN İBRİK VE GÜĞÜMLER

PITCHERS AND URNS FOUND IN BAFRA MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETNOGRAPHY

Elif YEŞİL*

Mehmet Sami BAYRAKTAR**

ÖZ

Bu çalışmada Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nde bulunan altı ibrik ve yedi güğüm Sanat Tarihi disiplini çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde tanıtılarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Eserlerin tarihlemesi konusunda biri haricinde biçim, teknik ve süsleme özelliklerine bakılarak tarihlendirilme yapılmaya çalışılmıştır. Buna göre; 1890-91 tarihli güğüm haricinde kalan eserler, Geç Osmanlı veya Cumhuriyet devrine ait olmalıdır. Eserler biçim yönünden kendi aralarında çeşitlilik göstermektedir. İbrikler bombe dipli, alçak kaideli veya yüksek kaidelidir. Gövdeleri çan, silindir ve daire şeklindedir. Boyunları kalın-kısa veya ince-uzundur. Kapaklı veya kapaksız olan bu eserlerin tamamı yandan tek kulplu ve ince-uzun emziklidir. Güğümlerden biri yüksek kaideli, diğerleri düz diplidir. Gövdeleri armudi, çan ve daire şekillidir. Hepsi yandan tek kulplu, biri kapaksız, diğerleri kapaklıdır. Ana malzeme olarak bakır kullanılan kaplarda kulp menteşe gibi ek yerlerinde pirinç ve demir kullanılmıştır. Eserler dövme ve döküm tekniğinde yapılmıştır. Gövde kısımları dövme tekniğinde şekillendirilirken kulp ve kulp tutamakları genelde dökümdür. Dövme ve dökümle elde edilen parçalar kenet, perçin, dişli perçin ve lehim ile birleştirilmiştir. Eserler kazıma, kabartma ve çökertme teknikleri kullanılarak süslenmiştir. Bitki, geometri ve figür kompozisyonlarıyla süslü eserlerin bezeme yönünden mütevazı oldukları söylenebilir. Eserlerden sadece bir tanesinde sahibinin isminin ve tarihin kaydedildiği kitabe bulunmaktadır. Eserlerin üretildiği şehirlerin tespiti konusunda benzer örneklerine bakılarak saptama yapılmaya çalışılmıştır. Eserlerin yarıya yakını, Giresun, Kayseri, Kastamonu, Erzincan, Afyonkarahisar ve Gerede örnekleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir. İncelenen eserlerin malzeme, boyut ve biçim özellikleri ile teknik ve süsleme özellikleri Anadolu'nun hemen her bölgesinde karşılaşılan geleneksel kullanım eşyalarının özellikleriyle uyumludur. Eserler özellikle son dönem Osmanlı eserleriyle benzer gelenek içerisinde yer almaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: *Osmanlı, Bafra, maden sanatı, bakır, ibrik, güğüm.*

* Sanat Tarihçisi. Samsun.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4239-1770 ♦ E-mail: elifyesill1234@gmail.com

** Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8454-4045 ♦ E-mail: msami.bayraktar@omu.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 06.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 21.04.2022*

ABSTRACT

In this study, six pitchers and seven urns exhibited in the Bafra Archeology and Ethnography Museum were introduced and evaluated in detail within the framework of the Art History discipline. On the subject of dating the works, except for one, they have been dated by looking at their form, technique and ornamental features. According to this, except for the 1890-91 pot, the remaining artifacts must belong to the Late Ottoman or Republican era.

The works vary among themselves in terms of form. The ewers are cambered, low or high pedestal. Their bodies are bell-shaped, cylindrical and circular. Their necks are thick-short or thin-long. All of these works, with or without a lid, have a single handle on the side and a thin-long spout. One of the vessels has a high pedestal and the others have a flat bottom. Their bodies are pear, bell and circle shaped. Instead, all of them have a single handle on the side and all but one is without a cover. Brass and iron were used as auxiliary elements in the vessels using copper as the main material. The works were made in the forging and casting technique. While the body parts are shaped in the forging technique, the handle and handle grips are generally cast. The parts obtained by forging and casting are combined with clamps, rivets, threaded rivets and solder. The works were decorated using scraping, relief and buckling techniques.

It can be said that the works decorated with plant, geometry and figure compositions are modest in terms of decoration. The figural decoration seen on the artifacts - two dragon heads and a bird - has a low density. It has been seen that the figural decoration, which has a traditional and very schematic form style from an iconographic point of view, follows the ongoing line in traditional Turkish art in the context of symbolic references and values (abundance, abundance and healing). It is known that the dragon figure is used as a symbol of abundance, fertility, healing, in various daily use items in Turkish art. We think that the bird figure in the jar may be related to abundance and fertility, as in other water-related items.

Only one of the works has an inscription in which the sponsor and the date are recorded. Except for the inscription mentioned, no master's name, stamp or similar element was found. It has been tried to determine the cities where the works were produced by looking at similar examples. Nearly half of the works show a great similarity with the examples in Giresun, Kayseri, Kastamonu, Erzincan, Afyonkarahisar and Gerede.

The material of the examined works, its size and shape features, as well as its technical and decorative features, are in harmony with the features of traditional items found in almost every region of Anatolia. The works have especially a similar tradition to the late Ottoman works.

Keywords: *Ottoman, Bafra, Metal Arts, Copper, Pitcher, urn.*

1. GİRİŞ

Başlangıçta insanların ihtiyacını karşılamak amacıyla ortaya çıkan el sanatları, zamanla sosyal statü, ekonomik güç ve sanat zevki gibi kavramları karşılar hale gelmiştir. Birçok el sanatı ürününde olduğu gibi maden sanatı da Endüstri Çağıyla beraber ortaya çıkan ileri teknolojik buluşlar ve yeni üretim teknikleri karşısında zamanla nerdeyse yok olma sürecine girmiştir.

Günümüze kadar ulaşabilen ve Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nde bulunan Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemine ait bir grup ibrik ve güğüm bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Günümüz Sanat Tarihi literatüründe yer alan geleneksel Osmanlı ibrik ve güğümleriyle ilgili yayınların, tüm bölgeleri kapsayacak düzeyde ve ayrıntılı olarak belirtilen eserleri konu aldığını söylemek güçtür. Müze ve özel koleksiyonlarda yayınlara yansımayan çok sayıda örnek bulunmaktadır. Daha önce yayınlanmayan birkaç örneğin ayrıntılı bir şekilde tanıtılıp değerlendirilmeye çalışıldığı bu çalışma ile sözü edilen alana katkı sağlamayı ümit etmekteyiz.

Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi; Samsun İli, Bafra İlçesi, Gazipaşa Mahallesi'nde Gazipaşa Caddesi üzerinde yer almaktadır. Müze binası, 1858 yılında inşa edilen bir Osmanlı konutudur. 2002 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'na tahsis edilen yapı, restore edilerek 2011 yılında "Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi" adıyla müze olarak açılmıştır.[1] Üç katlı ve kâgir binanın giriş katında idari birimler, birinci katta etnografik, ikinci katta ise arkeolojik eserler sergilenmektedir.[2] Müzede bulunan ibrik ve güğümlerin tamamı çalışılmıştır. 3 numaralı ibrik ile 7 numaralı güğüm depoda diğerleri ise teşhirde bulunmaktadır.

1.1. İbrik

İbrik adının Arapça berk "parlamak'' kökünden geldiği ileri sürülmüş ancak Farsça âbrîz "su döken" kelimesinin Arapça›ya dönüştürülmüş şekli olduğu yönündeki görüş genel kabul görmüştür.[3] İbrik; el, yüz, ayak yıkamada kullanılan,[4] abdest almak, su taşımak ve saklamak gibi işlevleri olan,[5] geniş karınlı, ince boyunlu, kulplu,[6] ağzı kapaklı ve emzikli günlük kullanım eşyası[7] olarak tanımlanmaktadır (Çizim: 1). Yalnız olarak kullanıldığı gibi leğeniyle birlikte kullanılan ibrikler de bilinmektedir.[8] Leğenin

1 Yeşil, 2020, 8.

2 Müze koleksiyonu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yeşil, 2020, 9-10.

3 Bozkurt ve Ertuğrul, 2000, 372. İbrik" diye tanımlanan "evirik" kelimesinin Arapça olmadığının en büyük kanıtı ise kelime türevlerinin bol olduğu Arapçada bu kelimenin türevinin olmamasıdır (Akkoyunlu, 2010, 179). "Ebârik-i mütelelie" terkibi kullanılarak kelime Arapçaya dönüştürülmüş olsa da bu kelimenin de Türkçe olduğu bilinmektedir (Büngül, 136).

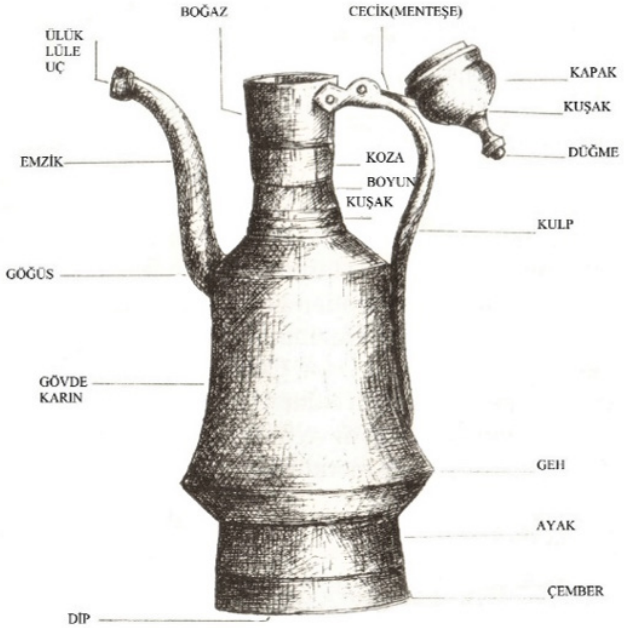
4 Kuşoğlu, 2006, 109.

5 Köşklü, 2005, 109.

6 Sözen ve Tanyeli, 2011, 141.

7 Önder, 1998, 111.

8 Pakalın, 1983, 14.



Çizim 1:
İbriği Meydana Getiren Parçalar
(Kuşoğlu, 1994, 178).

ortasında veya kenarında ibriğin tabanına göre ibriklik denen özel bir bölüm yapılarak leğenin su biriken çanağındaki suyun üzeri delikli bir kapakla örtülür. Böylece ibrikten dökülerek leğene akan kirli suyun görülmesi engellenmiş olur.[9] Geleneksel brikler, altın, gümüş, bakır, çini, cam, pişmiş toprak, teneke ve ahşaptan imal edilmiştir. [10] Yaptıranın maddi durumuna göre üretilen ibriklerden devletin ileri gelenleri için yapılanları birer sanat şaheseridir. Gösterişli örnekler genelde tarihleme, üslup ve üretildikleri şehirleri belirleme konusunda fikir vermektedir.

İbriklerin ilk örneklerine M Ö 3. bin yılından itibaren eski Yakındoğu uygarlıklarında rastlanmıştır. Çoğunlukla pişmiş toprak ve tunçtan yapılan bu eserler arasında altın ve gümüşten yapılmış örnekler de bulunmaktadır.[11] Doğu ülkelerinde din çevrelerinde kullanılan ibriklere sıkça rastlanır. Tapınaklarda tanrılara kutsal su sunma, putları yıkama, güzel kokulu sıvılar serpme gibi işler ibrikle yapılırdı.[12] İbrikler Hristiyan inancında trul-

9 Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, Tarih belirtilmemiş, 358.

10 Arseven, 1965, 767; Pakalın, 1983, 14. Anadolu'da orman bölgelerinde ağaçtan oyularak yapılan ibrikler de bulunmaktadır (Önder, 1998, 111).

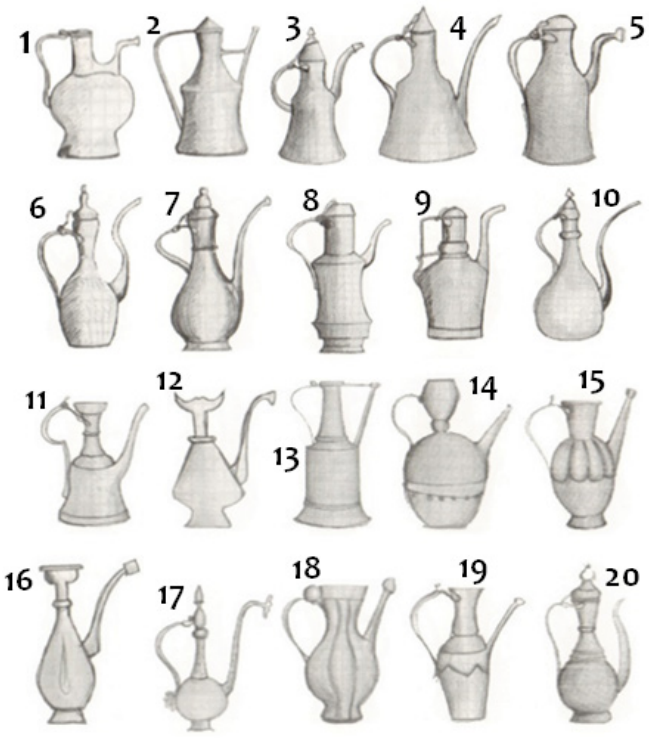
11 Hem yazılı belgelerden hem de tasvirli sanat eserlerinden bu biçimdeki kapların (Hitit gaga ağızlı testisi) sofrada ve özellikle libasyon (tanrı heykellerinin önünde sunağa içki sunma; sıvı sunu) törenlerinde kullanıldıkları anlaşılmaktadır. Bir Mısır mezarında bulunan ve halen Torino Müzesi'nde sergilenen silindir şapka şeklindeki bir kovanın ağzına oturtulmuş yuvarlak gövdeli, uzun boyunlu, kulpsuz ve emziksiz bir kap, el yüz yıkamakta kullanılan leğen ibrik takımının en eski örneği olarak kabul edilebilir (Bozkurt ve Ertuğrul, 2000, 373).

12 Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 358.

Çizim 2:

Anadolu ve Dünyanın Farklı Bölgelerinden İbrik Örnekleri

1- Çanakkale (Kambur İbrik), 2- Muğla, 3- Giresun, 4- Çorum, 5- Antalya, 6- Saraybosna, 7- Kastamonu, 8- Kayseri, 9- Çankırı, 10- Erzincan, 11- Erzincan (Etekli), 12- Türkistan, 13- Kafkas, 14- Musul, 15- Musul, 16- Kürt İbriği, 17- İran-Azerbaycan, 18- Mardin, 19- Mardin ibriği, 20- Fabrikasyon ibrik (Uyar, 2005, 505-506).



la ile takım oluşturarak ayine başlamadan önce rahibin ellerini yıkaması için kullanılan kutsal su ve şarabın koyulduğu liturjik bir eşya olarak karşımıza çıkmaktadır.[13] İslam ülkelerinde ise çoğunlukla abdest almak ve el yıkamak için kullanılmıştır.[14] Daha erken verileri olabileceği ihtimali saklı kalmakla birlikte İslam dünyasında ibriklerin 8. yüzyıl başlarında özellikle Sasani Dönemi (224-651) örneklerinin model alınarak üretildiği görülmüştür.[15] Anadolu'da biçimsel yönden zengin bir çeşitliliğe sahip olan ibrikler, coğrafi bölgelere göre "Çanakkale ibriği, Kastamonu ibriği, Kayseri ibriği, Adana ibriği, Erzincan İbriği, Mardin İbriği…" gibi farklı isimlerle adlandırılmıştır[16] (Çizim: 2).

Özellikle Osmanlı tasvir sanatında mimaride ve el sanatı ürünlerinde ibrik motifleriyle karşılaşılır. İbrik tasvirlerinin bu eserlerde öncelikle suyla gelen temizlik, abdest ve arınma anlamıyla kullanıldığı bilinmektedir.[17]

13 Acara, 1998, 194.

14 Ölmez ve Kılınç, 2015, 68. Tasavvufun erken dönemlerinde sıkça görülen; yolculuk sırasında ibrik bulundurmanın yolculuğun adabından olduğu bilinmektedir (Subaşı, 2016, 312.).

15 Altıer, 2019, 154.

16 Kayaoğlu, 1981, 263-65.

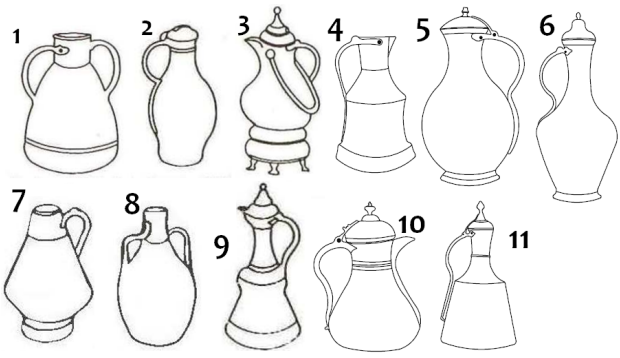
17 Altıer, 2019, 172.

1.2. Güğüm

Testi biçimli, tek kulplu, karın kısmı şişkince, boyun kısmı ince uzun, ağzı geniş olan ve kapağı bulunan kullanım eşyası olarak tanımlanan güğüm, genellikle bakırdan yapılsa da altın, gümüş ve pirinç örnekleri de bulunmaktadır. İhtiyaca göre 3-5 litrelik örnekleri olduğu gibi 10-20 litrelik büyük örnekleri de bulunmaktadır.[18] Topraktan yapılanlarına "testi", ahşaptan yapılmış olanlara ise "senek" denilmektedir.[19]

Kullanım amaçlarına göre adlandırılan güğümler su, süt ve pekmez gibi sıvıları taşımak ve muhafaza etmek için kullanılır.[20] İşlevlerine göre su, sahlep veya pekmez güğümü gibi farklı isimler alan bu kaplar, imal edildiği yörenin üslup farklılığından dolayı üretildiği şehrin ismiyle de adlandırılır. Yörelerine ve kullanım amaçlarına göre farklı isim alsalar da şimdiye dek tüm kesimlerce benimsenen nihai bir sınıflandırmaya tabi tutuldukları söylenemez.[21]

Su ve süt güğümlerini birbirinden ayırmak güç olmakla birlikte kahve, pekmez, sahlep gibi içeceklerin güğümleri, biçim olarak su ve süt güğümlerinden oldukça farklıdır.[22] İlk örnekleri yaygın olarak pişirilmiş kilden yapılan bu kap tipini ibrikten ayıran en önemli özellik; ibriklerde görülen uzun emzik kısmının güğüm de bulunmamasıdır. Bunlarda çoğunlukla ağız kısmında yer alan ve sıvıyı dışarı akıtmakta kolaylık sağlayan kısa bir gaga kısmı bulunmaktadır.[23] Çoğu kaynaklar güğümü tek kulplu ve lülesiz olarak tanımlamaktadır. Ancak Emine Karpuz, emzikli ve iki kulplu güğümlerin varlığından bahsetmektedir.[24]



Çizim 3: Anadolu'nun Farklı Yörelerinden Güğüm Örnekleri: 1- Trakya Güğümü, 2- Erzincan Güğümü, 3- Salep Güğümü, 4- Erzincan Güğümü, 5- Trabzon Güğümü, 6- Kastamonu Güğümü, 7- Kayseri Güğümü, 8- Eğin Güğümü, 9- Erzincan Etekli Güğüm, 10- Tokat Güğümü 11- Kastamonu Güğümü (Bodur, 1987, 147-148; Barışta, 1998, 100; Yerlioğlu, 1999, 86-87; Naldan, 2014, 783).

18 Arlı, 1984. 44.

19 Kuşoğlu, 2006, 92.

20 Köşklü, 2005, 109.

21 Belli ve Perk, 2005, 59.

22 Emine Karpuz, 2002, 427.

23 Belli ve Perk, 2005, 59.

24 Esasen biz de bu görüşü paylaşmaktayız. Ancak bazı araştırmacıların lüleli bazı ibrikleri, güğüm olarak değerlendirdikleri görülmektedir (Karpuz, 2002, 427; Naldan, 2014, 783).

Eskiden üzerleri kabartma, kakma, oyma, yazı ve yaldızlama gibi çeşitli tekniklerle süslenerek[25] pirinç, gümüş, bakır ve altın gibi değerli madenlerden üretilen güğümler şimdilerde genellikle alüminyum ve galvanizli tenekeden imal edilmektedir. Günümüzde güğümlerin en yaygın olarak kullanılanları alüminyumdan yapılan su ve süt güğümleridir.[26]

2. İbrikler ve Güğümler

2.1. İbrikler

2.1.1. 1 Numaralı İbrik

Eserin Türü (İşlevi)	İbrik	İnceleme Tarihi	08/11/2019		
Müze Envanter No	2011/42	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Vitrin 1		
Müzeye Geliş Tarihi	05/10/2010	**Müzeye Geliş Şekli**	Hibe		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Yok				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet, Çivili Perçin, Lehim				
Süsleme Tekniği	Kazıma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Geç Osmanlı Dönemi; 19. Yüzyıl sonları-20. Yüzyıl başı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	5.8 cm.	13.8 cm.	34 cm.	1435 g.	3.60 mm.

Tanım: Gövdesi dövme tekniğiyle şekillenen bakır levhalardan imal edilen ve günlük kullanım eşyası olarak üretilen ibrik; kaide, gövde, boyun, kapak, kulp ve emzik olmak üzere altı ana parçadan oluşmaktadır. Kaide kenetle, emzik lehimle, kulp ise çivili perçin usulüyle gövdeye birleştirilmiştir. Eser kazıma yöntemiyle süslenmiştir. Yuvarlak yüksek kaideli, çan gövdeli, ince-uzun boyunlu, yandan kulplu, emzikli ve kapaklı biçime sahiptir (şekil:1,2; çizim: 4). Gövde, kaide çemberinin hemen üstünden keskin bir hatla ayrılarak etek uçlarına kadar açılmakta ve buradan çan şeklinde yukarı doğru çıkarak omuz hizasına yükselmektedir. Buradan yumuşak bir hatla boyun kısmına bağlanmakta ve ağız kenarıyla sonlanmaktadır. Omuz hizasında gövdeye lehimlenen emzik, birleşme yerinden uca doğru daralan formda stilize edilmiş ağzı açık ejder şeklinde ülükle sonlanmaktadır. Kapak içten duvarlı ve çan şeklindedir. Stilize edilmiş yapraklı dal şeklindeki kulp, üstte parmak dayama çıkıntısının uç kısmından ikiye ayrılan levhalarla ağız kenarını iki yandan kavramaktadır. Kapağı kulpa bağlayan üçüncü levha da kulpu iki yana ayıran levhalar arasına yerleştirilen menteşeye bağlanmıştır. Kulpun alt kısmı ise omuz hizasından başlayarak tabana yakın bir noktaya kadar gövdeye lehimle birleştirilmiştir. Bütün yüzeyi sade olan eserin süslemesi boyun bölgesine işlenen başak motiflerinden ibarettir. İbriğin içi ve kaidesi aşırı derecede oksitli olup bazı eklem yerlerinde açılmalar görülmektedir.

İbriğin biçimsel özellikleri Kayseri ibrikleriyle yakından benzemektedir.[27]

25 Önder, 1998, 89.

26 Yeni Rehber Ansiklopedisi, 1993, 135.

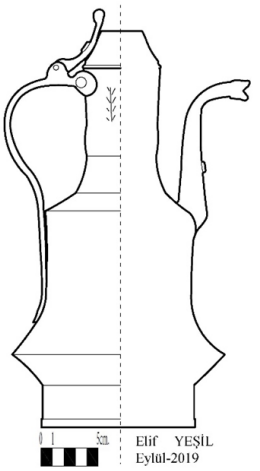
27 Bk. Çizim 2 8 numaralı çizim.



Şekil 1: 1 Numaralı İbriğin Yandan Görünümü.



Şekil 2: 1 Numaralı İbriğin Arkadan Görünümü.



Çizim 4: 1 Numaralı İbriğin Kesiti ve Yandan Görünüşü.

2.1.2. 2 Numaralı İbrik

Eserin Türü (İşlevi)	İbrik	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	5-2/1992	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Mutfak		
Müzeye Geliş Tarihi	24/12/1992	**Müzeye Geliş Şekli**	Satın Alma		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet, Çivili Perçin, Lehim				
Süsleme Tekniği	Kabartma, Çökertme				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Geç Osmanlı Dönemi; 19. Yüzyıl sonu-20. Yüzyıl başı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	4.5 cm.	15 cm.	30 cm.	1156 g.	4.66 mm.

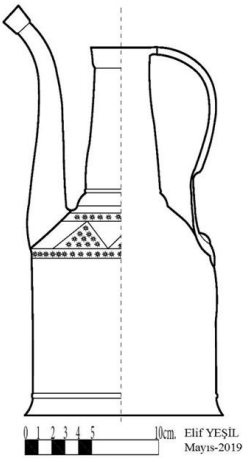
Tanım: Su taşıma ve saklama kabı olarak günlük kullanım eşyası olan ibrik; kaide, gövde, kulp, boyun ve emzikten meydana gelmektedir. Dövme tekniği ile şekillendirilmiş, kabartma ve çökertme yöntemiyle süslenmiştir. Emzik gövdeye lehim ile kulp çivili perçin ile kaide ise kenet tekniği ile birleştirilmiştir. İbrik alçak kaide üzerine düz dipli, silindir gövdeli, ince-uzun boyunlu, emzikli ve yandan sabit kulplu biçime sahiptir (şekil: 3, 4; çizim: 5). Alçak kaideden başlayarak omuz hizasına kadar yükselen silindir gövde buradan yumuşak bir hat izleyerek içe doğru daralarak bilezikli boyunu oluşturmakta ve boyun hizasından ağız kenarına ulaşmaktadır. Ucu ikiye katlanan lülesi, ince uzun olup göğüs hizasından yukarı doğru açılan yırtmaca lehimle birleştirilmiştir. Kulp, altta omuz hizasına perçinlenirken üstte ağız kısmında ikiye ayrılarak ağız kenarını çepeçevre kavramıştır. Diğer yüzeyleri sade olan eserin bütün süslemesi, omuz hizasında zımba ile kabartma-çökertme şeklinde elde edilen güneş motifli kuşakta yer almaktadır. Burada altta ve üstte; tek sıra halinde ardışık olarak güneş motiflerinin dizildiği iki dar bordür,



Şekil 3: 2 Numaralı İbriğin Yandan Görünümü.



Şekil 4: 2 Numaralı İbriğin Diğer Yandan Görünümü.



Çizim 5: 2 Numaralı İbriğin Kesiti ve Yandan Görünüşü.

ortada; yine güneş motifleriyle doldurularak üçgen kontur içine alınan daha geniş bir bordür, kuşağı sınırlandırmaktadır. Boyun hizasını belirleyen kabartma bilezik ve kısmen silinmiş perdah izleri de esere estetik değer kazandıran diğer bezeme unsurlarıdır. İbrik sağlam olup kaidesinde ezilme ve kararma görülmektedir.

2.1.3. 3 Numaralı İbrik

Eserin Türü (İşlevi)	İbrik	**İnceleme Tarihi**		08/11/2019	
Müze Envanter No	2012/9(E)	**Müzedeki Yeri**		Depo, Raf: 2	
Müzeye Geliş Tarihi	-	**Müzeye Geliş Şekli**		Hibe	
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Yok				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet, Dişli Perçin, Çivili Perçin, Lehim				
Süsleme Tekniği	Kabartma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Erken Cumhuriyet Dönemi; 1923-1950 dolayı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	8.5 cm.	15 cm.	38.5 cm.	1232 g.	0.53 mm.

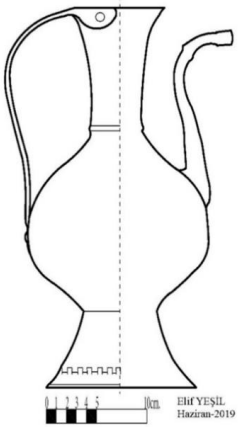
Tanım: Su taşıma ve saklama kabı olarak günlük kullanım eşyası olan ibrik; kaide, gövde, boyun, kulp ve emzikten meydana gelmektedir. Dövme tekniğiyle bakırdan imal edilen ibriği oluşturan parçalar kenet, dişli perçin, çivili perçin ve lehim teknikleriyle birleştirilmiştir. İki parça olan kaide dişli perçinle, iki yarım kürenin birleştirilmesiyle elde edilen küre gövde kenetle, emzik gövdeye lehimle, kulp ise perçin çivileriyle birleştirilmiştir. Eser yüksek kaideli, küre gövdeli, dar-uzun boyunlu, emzikli ve kulplu biçime sahiptir (şekil: 5, 6; çizim: 6). Daire gövde, dipten başlayarak yukarı doğru daralan huni şeklindeki yüksek kaide üzerine oturtulmuş olup dışa doğru açılan düz



Şekil 5: 3 Numaralı İbriğin Yandan Görünümü.



Şekil 6: 3 Numaralı İbriğin Arkadan Görünümü.



Çizim 6: 3 Numaralı İbriğin Kesiti ve Yandan Görünüşü.

ağızlı uzun boyunla sonlanmıştır. Göğüs hizasına lehimlenen emzik ince uzun olup ağız kenarı kalıncadır. Kulp, ağız kenarına iki yerde perçinlenirken göbek hizasında bir çiviyle perçinlenmiştir. Eserdeki tek süsleme unsuru boyun kısmına yerleştirilen bileziktir. Ayrıca kaide uçlarında yer alan dişli perçin izleri de dekoratif bir görünüm vermektedir. Eserin iç yüzeylerinde aşırı derecede oksitlenme, ağız kenarında yırtılma, emzikte ise ezilme görülmektedir. Ek yerlerinde ve emzik uç kısmında açılmalar görülmektedir. Ancak bu açılmalar lehimle kapatılmıştır.

2.1.4. 4 Numaralı İbrik

Eserin Türü(İşlevi)	İbrik	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	2012/11(E)	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat Oturma Odası		
Müzeye Geliş Tarihi	Yok	**Müzeye Geliş Şekli**	Hibe		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Pirinç, Demir				
İmal Tekniği	Dövme, Döküm				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Dişli Perçin, Çivili Perçin, Lehim				
Süsleme Tekniği	Çökertme				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Erken Cumhuriyet Dönemi; 1923-1950 dolayı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	5.5 cm.	12.5 cm.	45 cm.	1536 g.	2.84 mm.

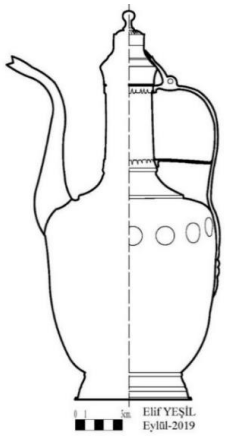
Tanım: Su taşıma ve saklama maksadıyla günlük kullanım eşyası olarak imal edilen ibrik; kaide, gövde, boyun, kapak, kulp ve emzik olmak üzere altı ana parçadan oluşmaktadır. Ana gövde dövme tekniğinde bakır malzemeden yapılmıştır. Kapak tutamağı pirinç olup döküm ile elde edilmiştir. Kaide ile gövde birbirine kenet tekniği kullanılarak birleştirilmiş, emzik lehim ile birleştirilmiş, kulp çivili perçin ile tutturulmuş, gövde levhaları ise dişli perçin kullanılarak birleştirilmiştir. Eser kabartma ve çökertme teknikleri uygulanarak süslenmiştir. İbrik; yüksek kaideli, silindir gövdeli, ince-uzun



Şekil 7: 4 Numaralı İbriğin Yandan Görünümü.



Şekil 8: 4 Numaralı İbriğin Arkadan Görünümü.



Çizim 7: 4 Numaralı İbriğin Kesiti ve Yandan Görünüşü.

boyunlu, yandan kulplu, emzikli ve kapaklı biçime sahiptir. Yüksek kaideden başlayarak omuz hizasına kadar hafif bir şekilde genişleyen gövde, buradan keskin bir kavisle içe dönerek boyun altındaki bilezikle birleşmektedir. Bunun yukarısında ağız kenarına kadar uzayan boyun yer alır (şekil: 7, 8; çizim: 7). Omuz hizasında gövdeye saplanan emzik ince-uzun olup stilize edilmiş ağzı açık ejder şeklinde ülükle sonlanmaktadır. Aşağıda karın hizasında gövdeye perçinlenen kulp, yukarıda iki yerde dişli levhalarla boyun kısmına ve ağız kenarına bağlanmıştır. İçten duvarlı kapak, kademeli olarak yükselmekte ve yivli levhaya oturan dairevi tutamakla sonlanmaktadır. Kapağı kulpa bağlayan levha ise kulpun parmak dayama çıkıntısında bulunan menteşeye bağlanmıştır. Abartısız bir şekilde süslenen eserin en önemli bezeme unsuru omuz hizasını çepeçevre dolanan çökertme ile elde edilen dairelerdir. Bunlar içleri boş yarım küre şeklindedir. Gövde ortasını birleştiren dişli perçin izleri ve kulpu boyuna bağlayan dişli bilezikler işlevsel amaçlı olsa da esere estetik görünüm kazandıran unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İbrikte emzik ve kaidenin gövdeyle birleştirildiği kısımlarında açılma, iç yüzeylerde ise aşırı oksitlenme saptanmıştır.

2.1.5. 5 Numaralı İbrik

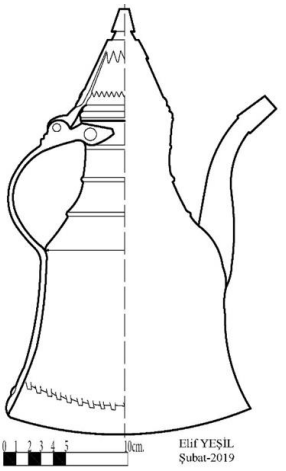
Eserin Türü (İşlevi)	İbrik	**İnceleme Tarihi**		08/11/2019	
Müze Envanter No	2011/3(E)	**Müzedeki Yeri**		Birinci Kat, Mutfak	
Müzeye Geliş Tarihi	21/09/2010	**Müzeye Geliş Şekli**		Hibe	
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Yok				
İmal Tekniği	Dövme, Döküm				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Dişli Perçin, Çivili Perçin				
Süsleme Tekniği	Kabartma, Kazıma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Erken Cumhuriyet Dönemi;1923-1950 dolayı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	7 cm.	19.5 cm.	25.5 cm.	1596 g.	1.10 mm.



Şekil 9: 5 Numaralı İbriğin Yandan Görünümü.



Şekil 10: 5 Numaralı İbiğin Arkadan Görünümü.



Çizim 8: 5 Numaralı İbriğin Kesiti ve Yandan Görünüşü.

Tanım: Su taşıma, ısıtma ve saklama maksadıyla günlük kullanım eşyası olarak imal edilen ibrik; kaide, gövde, kulp, kapak ve emzik olarak beş ana parçadan meydana gelmektedir. Dövme tekniğiyle imal edilen ibrik, kazıma ve kabartma teknikleriyle süslenmiştir. İbriğin parçaları kenet, dişli perçin ve çivili perçin teknikleriyle birleştirilmiş olup kapak tutamağı dökümdür. Eser bombe dipli, çan gövdeli, kalın-kısa boyunlu, emzikli, kulplu ve kapaklı biçime sahiptir (şekil: 9, 10; çizim: 8). Tabanda hafif bombe oluşturarak açılan levha, etek uçlarından yukarı doğru katlanarak gövdeyi oluşturan diğer levhayla birleşmektedir. Dişli perçinle birleştirilen bu kısımdan yukarı daralarak yükselen çan gövde, omuz hizasında sonlanmaktadır. Bu kesimin yukarısında boyunda iki bilezik işlenerek düz ağız kenarına geçilmektedir. Göğüsten omuza kadar yırtılarak yerleştirilen emzik, ince uzun olup ucu iki kat olarak düzenlenmiştir. Dipten başlayarak omuz hizasına kadar bütün gövdeyi kavrayan kulp, parmak dayama çıkıntısından ikiye ayrılarak ağız kenarına perçinlenmiştir. Kapağı kulpa bağlayan levha kapağın hatlarıyla uyumlu olup tepede çift saçaklıdır. Bu saçaklardan üsttekinin ortasına kapak tutamağı perçinlenmiştir. Etek kısmı sade olan eserin kulp ve emzik ağzı, kazıma tekniğinde geometrik çizgilerle bezelidir. Kuşak ve boyunda yer alan üç kabartma bilezikle bu kesimde bir hareketlilik sağlanırken kapak en yoğun süslemenin görüldüğü kesim olmuştur. Burada aşağıdan başlayarak kademeli olarak yukarı doğru yerleştirilen kabartma bilezikler ve kapağı iki kat olarak şapka gibi örten dişli saçaklar görülmektedir. İbriğin muhtelif bölgelerinde ezilme ve oksitlenme görülmektedir.

2.1.6. 6 Numaralı İbrik

Eserin Türü (İşlevi)	İbrik	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	2011/43	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Mutfak		
Müzeye Geliş Tarihi	05/10/2010	**Müzeye Geliş Şekli**	Hibe		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Pirinç, Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Dişli Perçin, Çivili Perçin				
Süsleme Tekniği	Kabartma, Kazıma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Cumhuriyet Dönemi; 1970-1980 dolayı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	6.5 cm.	21.5 cm.	28 cm.	1559 g.	1.88 mm.

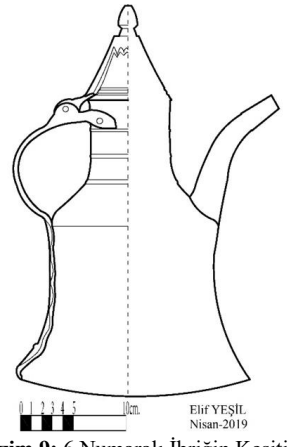
Tanım: Su taşıma, ısıtma ve saklama maksadıyla günlük kullanım eşyası olarak imal edilen ibrik; kaide, gövde, kulp, kapak ve emzikten meydana gelmektedir. Dövme tekniği ile şekillendirilen ibriğin kapak topuzu dökümdür. Kulp ve kapak tutamağı pirinçten yapılmış olup diğer parçalar bakır levhadır. Eser dişli ve çivili perçinle birleştirilmiş, kazıma yöntemiyle bezenmiştir. Bombe dipli, çan gövdeli, kalın-kısa boyunlu, emzikli, kulplu ve kapaklı biçime sahiptir (şekil: 11, 12; çizim: 9). Bombe dipte dişli perçinle birleştirilen etek uçlarından yukarı çıkılarak çan gövde oluşturulmakta ve bilezikli boyundan düz ağız kenarına geçilmektedir. Omuzun yırtılmasıyla yerleştirilen emzik, ince uzun olup ucu iki kat olarak düzenlenmiştir. Dipten başlayarak omuz hizasına kadar bütün gövdeyi kavrayan kulp, parmak dayama çıkıntısından ikiye ayrılarak ağız kenarına çiviyle perçinlenmiştir. Kapağı kulpa bağlayan pirinç levha ise kapağın hatlarıyla uyumlu olup tepede saçaklıdır. Bu saçağın üstünde tutamak bulunmaktadır. Eserin en belirgin süslememe unsuru kulp üzerine işlenen geometrik desenlerdir. Boyun kısmındaki bilezikler ve bütün yüzeye atılan perdah izleri de ibriğe hareket katmaktadır.



Şekil 11: 6 Numaralı İbriğin Yandan Görünümü.



Şekil 12: 6 Numaralı İbriğin Arkadan Görünümü.



Çizim 9: 6 Numaralı İbriğin Kesiti ve Yandan Görünüşü.

2. 2. Güğümler

2.2.1. 1 Numaralı Güğüm

Eserin Türü (İşlevi)	Güğüm		**İnceleme Tarihi**	08/11/2019	
Müze Envanter No	12-1/1974		**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Mutfak	
Müzeye Geliş Tarihi	19/12/1974		**Müzeye Geliş Şekli**	Satın Alma	
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Dişli Perçin, Çivili Perçin				
Süsleme Tekniği	Kazıma				
Tarih	Var (Hicri 1308/Miladi 1890-1891)			**Yazı, Damga vb.**	Var
Tarihlendirme	Hicri 1308/Miladi 1890-1891				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	9 cm.	14.5 cm.	44 cm.	2292 g.	3.68 mm.

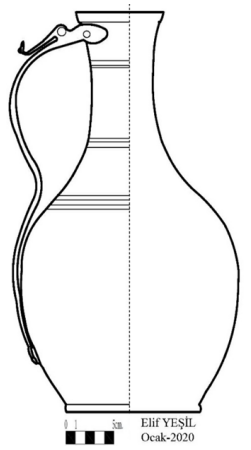
Tanım: Su taşıma, ısıtma ve saklamak için günlük kullanım eşyası olarak imal edilen güğüm; kaide, gövde ve kulp olarak üç ana parçadan meydana gelmektedir. Güğüm bakırdan dövme tekniğinde yapılmış, kazıma tekniğinde süslenmiş, kenet ve dişli ve çivili perçinle birleştirilmiştir. Alçak yuvarlak kaideli, daire gövdeli, ince-uzun boyunlu ve kulplu biçime sahiptir (şekil: 13, 14; çizim: 10). Kaideden başlayarak boyun hizasına kadar daire şeklini alan gövde, yukarı yükselen boyun kısmıyla devam ederek dışa açı-



Şekil 13: 1 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 14: 1 Numaralı Güğümün Arkadan Görünümü.



Çizim 10: 1 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

lan ağız kenarıyla sonlanmaktadır. Aşağıda kaideye yakın bir noktaya perçinlenen kulp, omuz hizasına kadar gövdenin şeklini alarak yükselmekte olup yukarıda parmak dayama çıkıntısından iki yana ayrılan yaprak şeklindeki levhalarla ağız kenarının hemen altına çiviyle perçinlenmiştir. Eserin bezemesi; omuz ve boyun kısmını vurgulayan çizgi demetlerinden oluşmaktadır. Boyun kısmında bulunan kontur içine alınmış kitabe (şekil: 15, çizim: 11) Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Kulpun gövdeye birleştirildiği bölge tahrip



Şekil 15: 1 Numaralı Güğümün Kitabe Ayrıntısı.



Çizim 11: 1 Numaralı Güğümün Kitabe Ayrıntısı.

olmuş, kalay tabakası yok olma aşamasına gelerek yüzeyler kararmıştır. Kitabe kıvrık dal ve yaprak benzeri ayrıntıya sahip bir kartuş içerisine alınarak üç satır halinde yazılmıştır. Kitabenin okunuşu[28] şöyledir: *İzzet Efendi bin Ali, sene 1308* [٨٠٣١ عزت افندی ابن علی سنة].

2.2.2. 2 Numaralı Güğüm

Eserin Türü (İşlevi)	Güğüm	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	3-1/1984	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Mutfak		
Müzeye Geliş Tarihi	22/06/1984	**Müzeye Geliş Şekli**	Satın Alma		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Çivili Perçin, Dişli Perçin				
Süsleme Tekniği	Kazıma, Kabartma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Geç Osmanlı Dönemi; 19. Yüzyıl sonları-20. Yüzyıl başı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	8.5 cm.	24.5 cm.	43 cm.	3170 g.	2.70 mm.

Tanım: Su taşıma, ısıtma ve saklamak için günlük kullanım eşyası olarak imal edilen güğüm; kaide, gövde, kapak ve kulp olarak dört ana parçadan oluşmaktadır. Kulp ve tutamak demirden, diğer parçalar ise bakırdan yapılmıştır. Kulp ve kapak gövdeye perçin çivileriyle, gövde ve kaide ise dişli perçin ve kenet yöntemiyle birleştirilmiştir. Eser kabartma ve kazıma tekniği ile süslenmiştir. Kap; düz tabanlı, çan gövdeli, dar uzun boyunlu, düz ağızlı, kapaklı ve yandan tek kulplu biçime sahiptir (şekil: 16, 17; çizim: 12). Düz tabandan hafif daralarak yükselen etek kısmı omuz hizasında sonlanırken bu hizadan yukarı ortası bilezikli boyun başlayarak ağız kenarına kadar uzanmaktadır. Kapak, dış bükey kavisle yükselirken bir bilezikle düzleşmekte ve huniye dönüşerek yivli tutamakla birleşmektedir. Perçin çivileriyle birleştirilen stilize yapraklı dal şeklindeki kulp, kaideden başlayarak kapağa kadar bütün gövdeyi kavramaktadır. Eserin yüzeyi göğüs hizasından başlayarak kapağın ortasına kadar devam eden ve birbirine paralel olarak güğümün çevresini dolanan kazıma tekniğinde içi boş bordürlerle hareketlendirilmiştir. Kaide ve gövdeyi birleştiren dişli perçin izleri işlevsel amaçlı olsa da esere estetik değer katmaktadır. Eserin kapak ve ağız kenarı yırtılmış olup muhtelif bölgeleri kalayı silindiği için oksitlidir. Kapağı açılmadığından içinin durumu hakkında bilgi edinilememiştir.

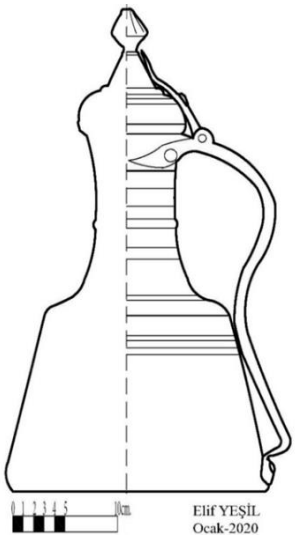
28 Kitabe, Ondokuz Mayıs Üniv. Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Kemal Özkurt tarafından okunmuştur. Kendilerine burada bir kez daha teşekkür ederiz.



Şekil 16: 2 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 17: 2 Numaralı Güğümün Arkadan Görünümü.



Çizim 12: 2 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

2.2.3. 3 Numaralı Güğüm

Eserin Türü (İşlevi)	Güğüm	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	5-1/1987	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Mutfak		
Müzeye Geliş Tarihi	02/09/1986	**Müzeye Geliş Şekli**	Satın Alma		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Çivili Perçin, Dişli Perçin				
Süsleme Tekniği	Kabartma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Geç Osmanlı Dönemi; 19. Yüzyıl sonları-20. Yüzyıl başı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	8.5 cm.	12.5 cm.	43 cm.	2649 g.	3.56 mm.

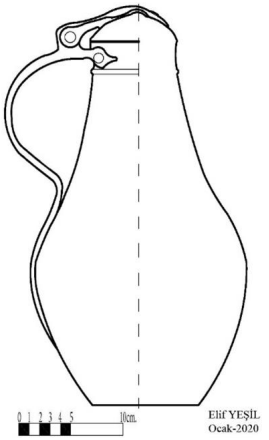
Tanım: Su taşıma ve saklamak için günlük kullanım eşyası olarak imal edilen güğüm; gövde, kapak ve kulp olarak bakır levhadan dövme tekniğinde yapılmıştır. Gövde dişli perçinle, kulp perçin çivileriyle birleştirilmiştir. Eser; düz tabanlı, armudi gövdeli, düz ağızlı, kapaklı ve yandan kulplu biçime sahiptir (şekil: 18, 19; çizim: 13). Gövde, taban uçlarından başlayarak karın kısmına kadar yumuşak hatla dışarı açıldıktan sonra yine aynı yumuşak hatla bu kez de içe doğru daralarak boyun kısmında estetik bir bilezik ve dar bir bordürle sonlanmaktadır. Tutamağı olmayan içten duvarlı kapak, kubbe şeklinde olup üzerinde kendini kulpa bağlayan stilize edilmiş yaprakla perçinlidir. Stilize edilmiş yapraklı dal şeklindeki kulp ise üstte parmak dayama çıkıntısından iki yana ayrılan yaprak levhalarla ağız kenarına perçinlenmiştir. Kapağı kulpa bağlayan üçüncü yaprak



Şekil 18: 3 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 19: 3 Numaralı Güğümün Arkadan Görünümü.



Çizim 13: 3 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

ise kulpu iki yana ayırarak levhalar arasına yerleştirilen demir menteşeye bağlanmıştır. Stilize edilen yapraklı dal şeklindeki kulp ve ağız kenarına yakın olarak atılan bilezik esere hareketlilik kazandırmıştır. Bunun haricindeki kesimler yalındır. Ağız kenarında bezeme kuşağı gibi duran bölge ise bakırın aşınmasıyla oluşan çukurlar olup aynı çukurlar gövdenin muhtelif bölgelerinde ara ara görülmektedir. Bütün yüzeyinde tortuyu anımsatan kabarıklar görülmektedir. Bu durum malzeme ve birleştirme yöntemini tespit etmemizde sorun teşkil etmiştir. Üzerine kaplanan kalay nerdeyse tamamen aşınarak kaybolmuş haldedir.

2.2.4. 4 Numaralı Güğüm

Eserin Türü (İşlevi)	Kahve Güğümü	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	11-8/1980	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Vitrin 1		
Müzeye Geliş Tarihi	06/11/1980	**Müzeye Geliş Şekli**	Satın Alma		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Çivili Perçin				
Süsleme Tekniği	-				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Geç Osmanlı Dönemi; 19. Yüzyıl sonları-20. Yüzyıl başı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	6.40 cm.	7.8 cm.	11.30 cm.	191 g.	0.46 mm.

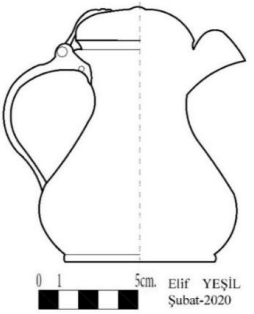
Tanım: Kahve pişirmek için kullanılan güğümün gövdesi, dövme tekniği uygulanarak bakırdan imal edilmiştir. Kaide, gövde, kapak ve kulp olmak üzere dört ana parçadan meydana gelmektedir. Kaide gövde ile kenet kullanılarak birleştirilirken kulp demir perçin çivileriyle tutturulmuştur. Güğüm; düz tabanlı, armudi gövdeli, kısa-kalın boyunlu, çırtma emzikli, kapaklı ve yandan tek kulplu biçime sahip (şekil:



Şekil 20: 4 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 21: 4 Numaralı Güğümün Üstten Görünümü.



Çizim 14: 4 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

20, 21; çizim: 14). Gövde, tabandan başlayarak dışbükey karın çıkıntısı yaparak göğüs hizasına varmakta buradan kısa boyun bölgesine geçerek ağız kenarına ulaşılmaktadır. Burada ağız kenarı aşağı doğru yırtılarak yerleştirilen emzik, ağız kenarından taşırılmış olup çırtma biçimlidir. Kendinden iki çıkması bulunan kulp, yukarıda iki yana ayrılarak boyun kısmına çiviyle perçinlenirken aşağıda karın bölgesine yine çivili perçin tekniğiyle birleştirilmiştir. Menteşe ve çivili perçinle kulpa bağlanan kapak ise içten duvarlı olup basık kubbe şeklindedir. Kapağın tam ortasındaki delik daha önce burada tutamağın olduğunu göstermektedir. Bezeme unsuru bulunmayan eserin içi yoğun bir şekilde oksitlenmiş haldedir. Göğüs hizasında yama parçası, kapağında ise yırtılma görülen eserin kalay kaplaması neredeyse tümüyle kaybolmuştur.

2.2.5. 5 Numaralı Güğüm

Eserin Türü (İşlevi)	Güğüm	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	2011/54(E)	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Yatak Odası		
Müzeye Geliş Tarihi	05/11/2010	**Müzeye Geliş Şekli**	Hibe		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Çivili Perçin Lehim				
Süsleme Tekniği	Kabartma, Kazıma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Cumhuriyet Dönemi; 1950-1970 dolayı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	6.5 cm.	17 cm.	49.5 cm.	6170 g.	0.75 mm.

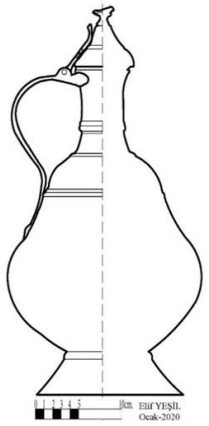
Tanım: Su taşıma ve saklamak için günlük kullanım eşyası olarak imal edilen güğüm; kaide, gövde, kapak ve kulp olarak dört ana parçadan meydana gelmektedir. Bakırdan dövme tekniğinde imal eserin parçaları çivili perçin ve kenet yöntemiyle birleştirilmiştir. Kulp perçin çivileriyle, kaide ve boyun parçaları ise kenet ile gövdeye birleştirilmiştir. Kenet üzerine bazı yerlere lehim sürülmüştür. Bezemede kazıma tekniği uygulanmıştır. Güğüm yüksek kaideli, armudi gövdeli, dar-uzun boyunlu, kapaklı ve yandan kulpludur (şekil: 22, 23; çizim: 15). Yüksek kaideden armudi gövdeye geçilmekte ve bilezikli uzun



Şekil 22: 5 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 23: 5 Numaralı Güğümün Arkadan Görünümü.



Çizim 15: 5 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

bir boyunla sonlanmaktadır. Kuş figürlü tutamağa sahip olan kapak içten duvarlı olup külah biçimindedir. Stilize edilmiş yapraklı dal şeklindeki kulp, üstte uç kısımdan iki yana ayrılan yaprak levhalarla ağız kenarını iki yandan kavramaktadır. Kapağı kulpa bağlayan ortadaki yaprak, kapağın gövdesine çiviyle perçinlenirken alt ucu, kulpu iki yana ayıran levhalar arasına yerleştirilen menteşeye bağlanmıştır. Kulpun alt kısmı ise gövdenin ortasına perçinlenmiştir. Eserin gövde kısmı yalın bir görünüme sahiptir. Omuz, boyun ve kapağa atılan bilezikler yalın sayılabilecek dekoratif unsurlardır. Kulp üzerine ve kapağı kulpa bağlayan parça üzerine kazıma ile zikzak desenler işlenmiştir. Kapak tutamağı kuş figürü şeklinde kompoze edilmiştir. Bu kesim güğüme estetik değer katan en önemli parçadır. Dış yüzdeki kalay tabakası büyük ölçüde aşınmış ve kararmış haldeki eser sağlam ve nispeten iyi durumdadır.

2.2.6. 6 Numaralı Güğüm

Eserin Türü (İşlevi)	Güğüm	**İnceleme Tarihi**	08/11/2019		
Müze Envanter No	2012/8 (E)	**Müzedeki Yeri**	Birinci Kat, Mutfak		
Müzeye Geliş Tarihi	-	**Müzeye Geliş Şekli**	Hibe		
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Pirinç, Demir				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Çivili Perçin, Lehim				
Süsleme Tekniği	Kazıma, Kabartma				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Cumhuriyet Dönemi; 1950-1970 dolayı				
Ölçüler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	5.5 cm.	18.5 cm.	30.5 cm.	978 g.	0.75 mm.

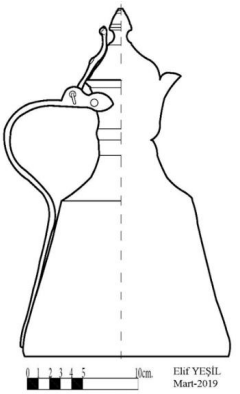
Tanım: Su taşıma ve saklamak için günlük kullanım eşyası olarak imal edilen güğüm; kaide, gövde, kapak ve kulp olarak dört ana parçadan meydana gelmektedir. Tutamak ve kulp pirinç, diğer kesimler bakırdır. Kulp ve kapak gövdeye demir perçin çivileriyle



Şekil 24: 6 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 25: 6 Numaralı Güğümün Kulpundan ayrıntı.



Çizim 16: 6 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

birleştirilirken gövde ve kaide lehimli kenetle birleştirilmiştir. Güğümün süslemesinde kazıma, kabartma ve çökertme teknikleri kullanılmıştır. Güğüm; düz tabanlı, çan gövdeli, kalın-kısa boyunlu, kapaklı, yandan tek kulplu ve emzikli biçime sahiptir (şekil: 24, 25; çizim: 16). Düz tabandan omuz hizasına kadar çan şeklini alacak şekilde daralan gövde, omuz hizasında içe doğru keskin bir kavisle düzleştikten sonra daralarak yükselmekte ve kuşağa ulaşmaktadır. Kuşakta bulunan kabartmalı bir bilezik, yukarı kıvrılarak ağız kenarından dışa çıkıntı yapmakta ve emziği oluşturmaktadır. Eserin içten duvarlı kapağı, kubbe görünümlü olup tepesinde topaç şekilli tutamak bulunmaktadır. Stilize yapraklı dal şeklindeki kulp üstte parmak dayama çıkıntısını anımsatan uç kısımdan iki yana ayrılan yaprak levhalarla ağız kenarını iki yandan kavramaktadır. Kapağı kulpa bağlayan üçüncü yaprak kapağın gövdesine perçinlenirken alt ucu da kulpu iki yana ayıran levhalar arasına yerleştirilen menteşeye bağlanmıştır. Kulpun alt kısmı ise omuz hizasından başlayarak tabana kadar gövdeye paralel olarak lehimlenmiştir. Eserin gövde kısmı sade olup stilize edilmiş yapraklı dal şeklindeki kulp tek süsleme unsurudur. Kulp üzerine kazıma yöntemiyle işlenen zikzak desen arasına çökertme daireler üçerli gruplar halinde yerleştirilmiştir. İçi yoğun bir şekilde oksitlenmiş haldeki güğümün taban levhası eziktir.

2.2.7. 7 Numaralı Güğüm

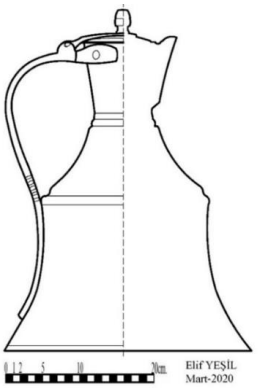
Eserin Türü (İşlevi)	Güğüm	**İnceleme Tarihi**		08/11/2019	
Müze Envanter No	2012/10(E)	**Müzedeki Yeri**		Depo: Raf: 4	
Müzeye Geliş Tarihi	-	**Müzeye Geliş Şekli**		Hibe	
Maden Cinsi	Bakır				
Malzeme (Diğer)	Pirinç				
İmal Tekniği	Dövme				
Birleştirme Tekniği	Kenet (Döverek Sıkıştırma), Çivili Perçin				
Süsleme Tekniği	Kazıma, Kabartma, Çökertme				
Tarih	Yok			**Yazı, Damga vb.**	Yok
Tarihlendirme	Cumhuriyet Dönemi; 1950-70 dolayı				
Ölçümler	**Ağız Çapı**	**Kaide Çapı**	**Yükseklik**	**Ağırlık**	**Levha Kalınlığı**
	9 cm.	33 cm.	43 cm.	3823 g.	1.20 mm.



Şekil 26: 7 Numaralı Güğümün Yandan Görünümü.



Şekil 27: 7 Numaralı Güğümün Arkadan Görünümü.



Çizim 17: 7 Numaralı Güğümün Kesiti ve Yandan Görünüşü.

Tanım: Su taşıma ve saklamak için günlük kullanım eşyası olarak imal edilen güğüm; kaide, gövde, kapak ve kulp olarak dört ana parçadan meydana gelmektedir. Tutamak ve kulp pirinç, diğer bölgeler bakırdır. Kulp perçin çivileriyle tutturulurken gövde ve kaide kenetle birleştirilmiştir. Kazıma, kabartma ve çökertme teknikleriyle süslenmiştir. Güğüm; düz tabanlı, çan gövdeli, kısa kalın boyunlu, emzikli, kapaklı ve yandan tek kulpludur (şekil: 26, 27; çizim: 17). Gövde, etek uçlarından iç bükey kavisle yukarı doğru yükselerek omuz hizasına çıktıktan sonra burada açısı daralarak bilezikli boyun kısmına ulaşmakta ve ağız kenarıyla sonlanmaktadır. Emzik kendinden çıkma olmayıp ayrı parçadan yapılarak eklenmiştir. İçten duvarlı kapağı hafif bombeli olup tepesinde profilli silindir şeklinde tutamağı bulunmaktadır. Kulp, üstte parmak dayama çıkıntısının uç kısmından iki yana ayrılan levhalarla ağız kenarını iki yandan kavramaktadır. Kapağı kulpa bağlayan üçüncü levha ise kapağın gövdesine perçinlenirken alt ucu da kulpu iki yana ayıran levhalar arasına yerleştirilen menteşeye bağlanmıştır. Kulpun alt kısmı ise omuz hizasından başlayarak tabana yakın bir noktaya kadar gövdeye lehimlenmiştir. Gövde kısmı sade olan eserin bütün süslemesi kulpun üstüne işlenen zikzaklar ve bunların arasına yerleştirilen daire şeklindeki küçük çökertmelerdir. Eser büyük ölçüde sağlam ve iyi haldedir.

3. KARŞILAŞTIRMA ve DEĞERLENDİRME

3.1. Eserlerin Biçimleri / Tipolojik Özellikleri

Eserler biçim yönünden birbirine benzer ve farklı özelliklere sahiptir. İbriklerden 5 ve 6 numara bombe dipli, diğerleri alçak veya yüksek kaidelidir. 1, 5 ve 6 numara çan gövdeli, 2 ve 4 numara silindir gövdeli, 3 numara ise daire gövdelidir. 5 ve 6 numara kalın-kısa boyunlu, diğerleri ise ince-uzun boyunludur. 2 ve 3 numara hariç diğerleri kapaklıdır. Eserlerin tamamı yandan tek kulplu ve ince-uzun emziklidir.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde birtakım benzer ve farklı biçimsel özellikler sergileyen ibriklerin, biçim/tip yönünden oldukça zengin bir repertuara sahip olduğu bi-

linmektedir. 1 numaralı ibriğin Kayseri[29] yöresi ibrikleriyle yakın bir benzerlik içerisinde olduğuna bakılarak bu ibriğin Kayseri'de üretilmiş olabileceği düşünülebilir. 2 ve 3 numaralı ibriğin birebir benzerine rastlanılmamıştır. Ancak 2 numaralı ibriğin Çorum ibriği ile kısmi bir benzerliği söz konusudur.[30] Ancak bu sınırlı benzerlik nedeniyle sözü edilen ibrikleri aynı çevrenin ürünü olabilecekleri şeklinde yorumlamaktan kaçınmak gerektiği düşüncesindeyiz. Macaristan'da Budapeşte Tarih Müzesi'nde bulunan 18. yüzyıla ait bakır bir ibrik, 3 numaralı ibriğe genel yapısı itibariyle benzemektedir (şekil 30). 4 numaralı ibrik; Gerede ibriğine (şekil 28), 5 ve 6 numaralı ibrikler, Giresun ibriğine (şekil 29) şekil yönünden birebir benzemektedir. Yukarıda değinilen ibriklerden Kayseri, Gerede ve Giresun ibriklerine birebir benzer örneklerin, belirtilen şehirlerde üretilerek ticaret yoluyla alıcılarına ve nihayetinde müzeye kadar ulaşmış olabilecekleri düşünülebilir.

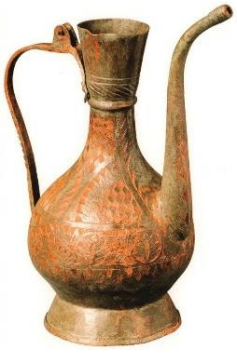
Kabın bütününü dikkate almadan;1 numaralı ibriğin sadece çan tipi gövdesiyle Giresun ibriğine benzediği, 3 numaralı ibriğin, dairevi gövdesiyle 18. yy. Osmanlı ibriğine (şekil 30), 2 numara ibriğin ise silindire yakın biçimdeki gövdesiyle Budapeşte Tarih Müzesi'nde bulunan 17. Yüzyıla ait ibriğine (şekil 31) benzediği görülmektedir.



Şekil 28: Gerede İbriği (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 162).



Şekil 29: Giresun İbriği (Belli ve Kayaoğlu, 1993, s. 211).



Şekil 30: 18. yy. Osmanlı İbriği (Tanman, Demirsar Arlı, Adıgüzel and Sağnak 2010, 150).



Şekil 31: 17. yy. Osmanlı İbriği (Tanman, Demirsar Arlı, Adıgüzel and Sağnak, 2010, 151).

Çalışmamıza konu olan güğümler de tıpkı ibriklerde olduğu gibi biçim yönünden çeşitlilik sunmaktadır. Bunlardan 5 numara dışında kalanları düz dipli; 3, 4 ve 5 numaralar armudi gövdeli; 2, 6 ve 7 numaralar çan gövdeli, 1 numara daire gövdeli, hepsi yandan tek kulplu, 1 numara kapaksız, diğer tamamı ise kapaklıdır.

Bilindiği gibi güğümler biçim yönünden üretildiği yöreye özgü olarak birbirine benzer veya farklı özellikler taşır. İncelediğimiz armudi gövdeli eserlerden 5 numara Afyonkarahisar güğümüyle (şekil 32), 3 numara Erzincan güğümüyle (şekil 33), 2 numara Kastamonu güğümüyle (şekil 34) tamamen aynı biçim özelliği göstermektedir.

29 Belli ve Kayaoğlu, 1993, 140; Kızılaslan, 2013; 303-305, 366.

30 Belli ve Kayaoğlu, 1993, 203; Dursun, 2014, 805,822.



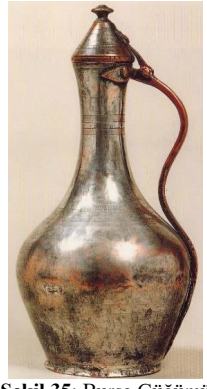
Şekil 32: Afyon Güğümü (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 128).



Şekil 33: Erzincan Güğümü (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 227).



Şekil 34: Kastamonu Güğümü (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 170).



Şekil 35: Bursa Güğümü (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 117).

6 numaralı güğüm esasen ağız kısmı haricinde 2 numaralı güğüme benzer bir örnektir. 7 numaralı güğüm, Karadeniz ve yakın bölgesindeki en yaygın tiplerden biridir.

Hicri 1308/Miladi 1890-1891 tarihli kitabesi bulunan 1 numaralı güğümün yakın benzerine rastlanamamıştır. Ancak kapak kısmının farklı oluşu dışında Bursa güğümleriyle benzerlik göstermektedir (şekil 35) benzemektedir. Biçim yönünden Afyon, Erzincan ve Kastamonu güğümlerine birebir benzeyen örneklerin bu şehirlerde üretilmiş olabileceği, satın alma şeklinde sahiplenilerek zamanla hibe veya satın alma yoluyla müzeye kadar ulaşmış olabilecekleri varsayılabilir. İncelenen ibrik ve güğümler eğer satın alma ile Samsun'a getirilmedi ve burada imal edildiyse bu durumda farklı bölgelere atfedilen biçim özelliklerinin Samsun gibi farklı şehirlerde de üretilmiş olabileceğini söylemek mümkün olacaktır. Başka bir ihtimal olarak da eserleri üreten ustaların farklı şehirlerden gelerek Samsun'da faaliyet göstermiş olabilecekleridir. Araştırmaya konu olan eserlerin bazılarının bu şekilde Samsun'da üretilmiş olabileceği düşünülebilir. Ancak bu ihtimali son derece zayıf görmekteyiz. Eserlerin yukarıda da belirttiğimiz gibi üretildiği bölgelerden ticaret yoluyla müzeye getirilmiş olması ihtimalini daha muhtemel görmekteyiz. Söz konusu ihtimalleri kanıtlayacak veya destekleyecek bir bilgi ve bulguya rastlanılmamıştır.

3.2. Malzeme ve Teknik Özelikleri

3.2.1. Malzeme

İncelediğimiz kapların ana malzemesi bakırdır. Pirinç ve demir ise yardımcı elaman olarak kullanılmıştır. Eserlerin gövdeleri tamamen bakır madeninden yapılmıştır. Kulplar ve kulp tutamakları bazen bakır, bazen pirinç, bazen de demirden şekillendirilmiştir.[31] Bağlayıcı eleman olan perçin çivileri ise hemen hepsi demirden imal edilmiştir.

31 Özellikle güğüm kulplarının maden cinslerini tespit konusunda kararma, tortulanma, yıpranma ve üzerlerine sürülen kalay gibi kaplayıcı maddeler sebebiyle tereddütler yaşanmıştır.

3.2.2. İmal ve Birleştirme Teknikleri

Eserler dövme[32] ve döküm[33] tekniği uygulanarak imal edilmiştir. Özellikle gövde kısımlarının tamamı insanoğlunun doğal madeni keşfetmesinden sonra kullanmaya başladığı en eski teknik olduğu bilinen dövme tekniği uygulanarak şekillendirilmiştir. Kulp ve kulp tutamakları ise dökümdür.

Eserleri oluşturan parçaların birleştirilmesinde bilinen bazı geleneksel teknikler uygulanmıştır. Bu teknikler: kenet (döverek sıkıştırma)[34], çivili perçin,[35] dişli perçin[36] ve lehimdir[37]. Birleştirme teknikleri bazen tek başına kullanılmış bazen de iki veya daha fazlası bir arada kullanılmıştır. Kaide ve gövdelerin birleştirilmesinde daha çok kenet ve dişli perçin tekniği kullanılırken gövdeden ayrı yapılan kapak, kapak tutamağı ve kulp gibi parçaların bağlantı kısımlarında ise çivili perçin kullanılmıştır. Lehim daha çok kenet ve dişli perçinle birleştirilen kısımların iyice sağlamlaştırılması ve sızmaların önlenmesi için birleşme hattı boyunca uygulanmıştır.

3.2.3. Süsleme Teknikleri

İncelenen eserler kazıma,[38] kabartma[39] ve çökertme[40] teknikleri kullanılarak süslenmiştir. Geleneksel maden sanatlarında yaygın olarak görülen belirttiğimiz süsleme

---

32 İnce bir levhanın kütük ya da örs üstünde çekiçle dövülerek biçimlendirilmesi yöntemidir. Bk. Erginsoy, 1997, 1140.

33 Potada eritilerek özel bir kıvama getirilen altın, gümüş, pirinç, tunç gibi madenlerin istenilen şekilde toprak, taş veya demirden hazırlanmış kalıplara doldurulması yöntemidir. Bk. Erginsoy, 1978, 25.

34 Herhangi bir kaynaştırıcı madde kullanılmayan kenet yöntemi, sıkıştırılan iki madeni levha uç kıvrımlarını birbirine tutturma esasına dayanır. Buna göre iki ayrı madeni parça ters yönde kıvrılarak birbirine kenetlenir. Daha sonra bu parçalar çekiçle dövülerek sıkıştırılır. Bk. Kayabaşı, 1997, 230.

35 Sivri uçlu bir alet yardımıyla birleştirilecek levhalara delikler açılır. Açılan bu delikler üst üste gelecek şekilde birleştirilir ve madeni çivi bu deliklerden geçirilir. Daha sonra çivi ve bakır levha çekiçle dövülerek sıkıştırılır. Bk. Bayraktar, 2017, 123.

36 Birleşecek madeni levha kenarlarının diş şeklinde kesilerek birbirine geçirilmesi yöntemi. Bu dişler üzerine uygulanan lehimle çok sağlam bir birleştirme elde edilmiş olur. Bk. Bayraktar, 2017, 123.

37 Lehim, madeni parçaları birbirine yapıştırmak için ergitilerek hazırlanan kalay ve kurşun alaşımı olarak tanımlanabilir. Bk. Hasol, 1975, 326.

38 Altın, gümüş, bakır ve tunç gibi madenlerle yapılmış eserlerin üzerine derin çizgiler (yivler) açarak yapılan süsleme şekli olarak tanımlanabilir. Eserlerin üzerini süsleyen bu çizgiler, kullanılan çekiç veya kalem uçlarına göre çalma ve kazıma olarak iki ayrı yöntem uygulanarak yapılır. Bk. Erginsoy, 1978, 32-33.

39 Birbirinden farklı biçimlerde uçları olan kalem ve çekiçler kullanarak madeni eser üstüne kabartma desenler yapma tekniğidir. Bk. Eruz, 1993, 31.

40 İncelenen örneklerden 4 numaralı ibriğin göğüs hizasındaki daireler hariç diyer bütün çökertmeler zımba vurma şeklindedir. Zımba ile ilgili bilgi için Bk. Erginsoy, 1997, 1140.

teknikleri bazen tek başına bazen de iki veya daha fazla tekniğin bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir.[41]

Geometrik motifler şeklinde işlenen kazıma tekniği eserlerin genelde kulplarında yoğunluk göstermektedir. Bazen de karın, boyun ve omuz hizasını vurgulayan çizgisel unsurlardır. Örneklerde kullanılan kazıma yöntemi, sıklıkla karşılaşılan geleneksel bir karaktere sahiptir. Sivas atölyelerinde üretilen bir tas (şekil 36), kazıma yöntemi bağlamında incelediğimiz örneklere yakın benzer bir Osmanlı Dönemi örneği olarak gösterilebilir.



Şekil 36: Sivas Atölyelerinde Üretilen Bakır Tas ve Ayrıntısı (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 158).

Sıklıkla birlikte kullanılan kabartma ve çökertme tekniklerinden kabartma tekniği; eserlerin genelde kuşak, boyun ve kapaklarını vurgulayan bilezikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Güğümlerden 1 ve 4 numara, ibriklerden ise 1 ve 2 numara hariç diğer tamamı boyun kısımlarında bileziklerle hareketlendirilmiştir. Kapların boyunlarını vurgulayan bilezik kabartmaların yakın bir benzeri olarak, 19. yüzyıla ait bir maşrapa örneği (şekil 37) verilebilir.



Şekil 37: 19. Yüzyıl'da Üretilen Bakır Maşrapa ve Kabartma Ayrıntısı (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 148).

41 Türk maden sanatında sıkça kullanılan diğer süsleme tekniklerini oluşturan telkâri (filigre), granüle (güherse), kakma, murassa, mine, kaplama, ajur ve yaldız bu makalede incelenen örneklerde görülmemektedir.



Şekil 38: Sivas Atölyelerinde Üretilen Bakır Tas ve Ayrıntısı (Belli ve Kayaoğlu, 1993, 159).

Çökertme tekniği daha çok zımba vurma şeklindedir. Bu teknik 2 numaralı ibriğin omuz hizasında, 4 numaralı ibriğin kulpunda, 5, 6 ve 7 numaralı güğümlerin kulplarında zımba vurma şeklinde görülürken 4 numaralı ibriğin omuz hizasında derin daire çökertmeler şeklindedir. Sivas atölyelerinde üretilen 19. yüzyıla ait bakır tasta görülen çökertmeler (şekil 38), incelediğimiz eserlerde görülen zımba ile elde edilen çökertmelerle benzer özelliğe sahiptir.

3.3. Kompozisyon Özellikleri

Eserlerde bitkisel, geometrik, figür ve yazı kompozisyonları görülmektedir. Bunlar geleneksel ve nispeten yalın kompozisyonlardır. Gövde yüzeylerinde perdah izleri,[42] çizgi demetleri ve kabartma bilezikler görülmektedir. Kulplar, stilize kıvrık dal şeklinde kompoze edilmiştir. Kapaklar yine kabartma bileziklerle veya saçaklarla hareketlendirilmiştir.

3.3.1. Bitkisel Kompozisyonlar

Eserlerde görülen bitkisel süsleme ibrik ve güğümlerin kulplarında yer alan stilize edilmiş iki veya üç yapraklı dal şeklindedir. İbrik kulplarının çoğu, güğümlerin ise tamamı iki veya üç yapraklı stilize dal şeklindedir. Bunlar stilize dalın ucunda yer alan stilize yapraklar; şeklinde olup genelde kapların ağız kenarlarını iki yandan kavramakta ve kapakları kulplara bağlayan bir parça görevini üstlenmektedir. Kompozisyon bu haliyle hem işlevsel hem de dekoratif bir karakter taşımaktadır.

3.3.2. Geometrik Kompozisyonlar

Geometrik süsleme eserlerin kulplarında basit geometrik şekiller ve gövdelerinde özellikle omuz hizasını vurgulayan çizgi demetleri şeklindedir. Eserlerde kısmen görülen bu süsleme programı zikzaklar, paralel çizgiler, çarpı işaretleri, küçük üçgenlerle oluşturulan deltoid şekiller ve dairesel çökertmelerdir.

42 Geleneksel madeni kaplarda, eseri şekillendirirken meydana gelen ve göze hoş görünmeyen düzensiz çekiç darbelerinin, perdah çekici denen bir çekiçle giderilmesiyle dekoratif bir görünüm elde edilir. Bk. Kuşoğlu, 2006, 186.

3.3.3. Figürlü Kompozisyonlar

1 ve 4 numaralı ibriklerin ülük kısmında birer tane stilize edilmiş ağzı açık ejder figürü, 5 numaralı güğümde ise kapak tutamağının tepesinde türünü belirleyemediğimiz bir kuş figürü bulunmaktadır. Kapların bir parçasını oluşturan ülük ve tutamakta yer alan figürler, işlevsel yönü de bulunan ögelerdir. Fazla ayrıntılı olmayan figürler sıklıkla karşılaşılan geleneksel bir biçim diline sahiptir.

Ejder figürleri, sadece baş kesimiyle ve gayet şematik bir biçimde stilize edilmiştir. Geleneksel Türk Sanatında mimari unsurlar ve çeşitli etnoğrafik eşyalar üzerinde ejder motiflerinin sıklıkla görüldüğü bilinmektedir.[43] Tabiatıyla bu motif, su ile ilintili çeşme lüleleri, ibrik, sürahi, maşrapa, çeşitli etnoğrafik eşya üzerinde de sevilerek işlenmiştir. Ejder motifleri, ibriklerin de dahil olduğu çeşitli tipteki su ile ilintili kapların özellikle kulp, ağız ve lülelerinde kıvrak ve zarif profiller meydana getirecek şekilde yer almışlardır. Çerezci'ye göre, Türk İslam sanatında ejder su ilişkisinin işlendiği en büyük grubu maşrapalar ve ibrikler oluşturmaktadır.[44] Türk sanatında çeşitli günlük kullanım eşyalarında, ejder figürünün bolluk, bereket, şifa, sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir.[45] Çerezci, ejder tasvirinin su ya da suya ait unsur ile birlikte tasvir edildiğinde baharı, doğanın canlanmasını, bereketi, şifayı, iyiliği ve sonsuzluğu temsil ettiğini, özellikle çörten, çeşme, maşrapa, ibrik, şifa tası vb. eserlerde şifa getirmelerinin yanı sıra ölümsüzlük suyu ile de ilişkilendirildiğini bildirmektedir.[46]

Geleneksel Türk Sanatında mimari unsurlar, mezar taşları ve çok çeşitli etnoğrafik eşya üzerinde, farlı türlerde kuş tasvirleri yaygın olarak kullanılmıştır. Bir bütün olarak kuş gövdesi şeklinde (tavus, güvercin, kartal ve ördek gibi) kompoze edilen örnekler yanı sıra, emzik, kapak, parmak dayama kısımları gibi kabın bir bölümünün kuş figürü şeklinde biçimlendirildiği örnekler de bilinmektedir.[47] Kuş figürünün eserler üzerinde taşıdığı anlam eserlerin işlev ve türüne göre değişmektedir.[48] Güğümde yer alan kuş figürünün yine diğer su ile ilintili kullanım eşyalarında olduğu gibi bolluk ve bereketle ilintili olabileceğini düşünmekteyiz.

---

43 Çevrimli, 2012, 193-222.

44 Çerezci, 2020, 207-214.

45 Çevrimli, 2012, 213; Çınar, 2014, 174; Çerezci, 2020, 207-227; Günlük kullanım kapları haricindeki eserler üzerinde görülen ejder motifinin sembolik anlamları için Çevrimli ve Çerezci'nin eserlerine bakılabilir. Gösterişli malzeme ve işçilikli, bol figürlü dekorasyonlarıyla dikkat çeken bazı kapların özellikle toplumun seçkinleri için ve teşhir edilmek üzere üretildikleri, dolayısıyla kuvvet, kudret sembolü olarak algılandıkları, yalın eserlerin ise günlük kullanım için tasarlandıkları şeklindeki -bizim de isabetli bulduğumuz- görüşe (Erginsoy, 1978, 88.) bakarak; incelediğimiz eserlerde görülen ejder figürlerinin taşıdığı anlamın bereketle ilintili olabileceğini; ejder figürüyle sembolleşen refah, güç ve kudrete bu eserlerde atıf yapılmadığını düşünmekteyiz.

46 Çerezci, 2020, 207-214.

47 Erginsoy, 1978, 81-95,118. Kuş figürünün -ejder motifin için de geçerli olduğu üzere- kapların çeşitli yüzeylerinde kazıma veya kabartma olarak sıklıkla resmedildiği de görülmekle birlikte incelediğimiz eserlerde böyle bir örnek bulunmamaktadır.

48 Gündoğdu, 1979, 454, 461; Bayhan, 2009, 22-24.

3.3.4. Yazı Kompozisyonu

1 numaralı güğüm, üzerinde yazı bulunan tek eserdir. Kitabe, kazıma tekniğinde Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Tarih ve eser sahibinin ismini içeren *(İzzet Efendi bin Ali, 1308)* kitabe, esasen belgeleme merkezli olmakla beraber basit de olsa dekoratif bir karaktere de sahiptir. Yazının, ayrıntısında dekoratif unsurlar içeren bir kartuş içerisine istiflenmesi, kartuşun basit de olsa dekoratif bir biçime sahip olması sözünü ettiğimiz basit dekoratif unsurlardır.

3.4. Tarihlendirme

Hicri 1308 (Miladi 1890-1891) tarihini taşıyan 1 numaralı güğümdeki kitabe haricinde hiçbir eserde kitabe bulunmadığından belirtilen kap haricindeki eserler tip, malzeme-teknik ve üslup eleştirisi/stil kritiği yapılarak tarihlendirilmiştir. Eserlerin tipolojik/biçimsel özellikleri farklı bölgelerde üretildiklerine işaret etmektedir. İmal tarihleri bağlamında en eski eserin, kitabesi olan 1890-1891 tarihli güğüm olduğunu düşünmekteyiz. Diğer eserler; Geç Osmanlı (19. yy. sonu-20 yy. başı), Erken Cumhuriyet (1923-1950) ve bunun devamı olarak görülen (1950-1970) yıllarında imal edilmiş olmalıdır.

Sonuç

Yakın geçmişte gündelik hayatla bütünleşen eşyalar olarak yaygın bir şekilde kullanılan ibrik ve güğümlerin kullanım yoğunluğu bir hayli azalsa da özellikle güğüm Anadolu'da halen kullanılmaktadır. Her iki kap türünün geleneksel biçimini koruduğu görülmektedir. Maden sanatında kullanılan başlıca madenler; altın, gümüş, bakır, demir, pirinç, tunç (bronz), kalay, çelik, kurşun ve cıva olarak çok çeşitlilik göstermesine rağmen incelediğimiz örneklerde bakır, demir ve pirinç olmak üzere üç çeşit maden kullanılmıştır. Altından sonra ortaya çıkarılan ve tasfiye işleminin gerçekleştirilmesiyle de gerçek metal biliminin başlamasına yol açan bakır, bütün kaplarda ana malzeme olarak kullanılmıştır. Dünya yüzeyinde en çok rezervi bulunan demir ve döküm için uygun olan ancak sert bir yapısı bulunan pirinç ise tali elaman olarak kulplarda veya kapak tutamaklarında kullanılmıştır.

İncelenen eserlerde görülen imal tekniği, geleneksel eserlerde yaygın olarak görülen tekniklerdir. Bunlar, en eski şekillendirme yöntemi olarak bilinen dövme tekniği ile en önemli özelliklerinden biri aynı tipte çok sayıda eşyayı elde etme imkânı sağlayan döküm tekniğidir. Kapların gövde kısımlarına dövme tekniğiyle şekil verilirken kulplarda ve kapak tutamaklarında döküm tekniği uygulanmıştır.

Madeni parçaları birleştirmede kullanılan geleneksel teknikler; perçin, lehim, kaynak ve kenettir. Bu tekniklerden kaynak hariç diğer tamamı örneklerimizde uygulanmıştır. Kenet veya dişli perçin özellikle gövde ve taban eklem yerlerinde uygulanırken kulplar ve kapaklar çivili perçinlerle tutturulmuştur. Lehim ise uygulaması az olup genelde perçin üzerine sağlamlığı arttırmak için sürülmüştür.

Geleneksel maden sanatında başlıca kullanılan süsleme teknikleri; kabartma, çökertme, çalma, kazıma, ajur, savat, telkâri, granüle, kakma, murassa, mine ve

tombak olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen örneklerde bu tekniklerin çoğunun uygulaması görülmemiştir. Görülen teknikler bazen kazıma bazen de kabartma veya çökertme şeklindedir. Belli bir kompozisyonuna bağlı kalarak çelik kalem ve benzeri malzemeler yardımıyla yivler açmak sureti ile yapılan kazıma tekniği kapların kulplarına ve dış yüzeylerinde uygulanmıştır. Düz bir yüzey üzerinde çıkıntılı ve kabarık kısımlar meydana getiren kabartma tekniği daha çok eserlerin boyun kısımlarında bileziklerde uygulanmıştır.

İbriklerin bazılarının tipolojik açıdan birebir benzer örneklerine Giresun, Kayseri ve Gerede'de, güğümlerin yakın benzerleri olarak Kastamonu, Erzincan ve Afyonkarahisar'da rastlanmasına bakılarak eserlerin bu illerde üretilmiş olabileceği düşünülebilir. Eserlerin Bafra veya Samsun'da üretilmiş olabilecekleri konusunda bir belgeye rastlanamasının yanı sıra taranan yayınlarda Samsun'da üretildiği tespit edilen ibrik veya güğüm örneğine de tesadüf edilmemiştir.

Sınırlı bir süsleme programının görüldüğü eserlerde bitkisel süsleme kapların kulplarında stilize yapraklı dal şeklinde görülürken geometrik süsleme daha çok çizgi demetleri, üçgenler, paralel çizgiler ve deltoidler şeklindedir. Figürlü süslemede ejder figürü (1 ve 4 numaralı ibriklerde) ile cinsi belirlenemeyen kuş (5 numaralı güğümde) kullanılmıştır. Bu figürler kapların yapısal açıdan bir parçası olan lüle ve kapak tutamaklarını şekillendirmiştir.

Eserler üzerinde görülen figürlü bezeme -iki ejder başı ve bir kuş- düşük bir yoğunluğa sahiptir. İkonografik açıdan geleneksel ve gayet şematik bir biçim diline sahip figürlü bezemenin sembolik atıf ve değerler bağlamında (bolluk, bereket ve şifa) geleneksel Türk sanatında süregelen çizgiyi takip ettiği görülmüştür.

Tarih ve eser sahibinin ismini içeren bir kitabe dışında eserler üzerinde yazı veya damga gibi benzeri bir unsur bulunmamaktadır.[49]

İncelenen eserlere malzeme, teknik, biçim, ölçü ve süsleme yönünden genel olarak bakıldığında ana malzemenin bakır olduğu, şekillendirme tekniğinin dövme olduğu, süsleme tekniğinin kazıma olduğu, birleştirme tekniğinin de kenet, dişli perçin, çivili perçin ve lehim olduğu görülmektedir. Belirtilen hususlarda, geleneksel maden sanatının dışına çıkılmadığını, herhangi bir yeniliğin olmadığını, Anadolu'nun Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti halk kültürünü yansıtan biçim özelliklerine sahip olduklarını, geleneksel bezeme repertuarını yansıttıklarını, biçim ve bezeme yoğunlukları bağlamında Anadolu'nun her bölgesinde karşılaşabileceğimiz orta düzeyde ve günlük kullanım maksatlı üretilen eşyalar olduklarını söyleyebiliriz.

49 Madeni eserler üzerinde yer alan yazı unsurlarının genelde eser sahibi ile imal tarihini bildiren içeriklere sahip olduğu bilinmektedir. Bunların haricinde kimi eserlerde usta ismi, üretimin yapıldığı il veya atölye ismi, madenin cinsine işaret eden ifade (bakırdan mamüldür anlamında nühas ifadesi), üretim yerine işaret eden damga gibi içeriklere sahip yazı unsurları da görülebilmektedeir. Ancak bu çalışmaya konu eserlerde, yukarıda da değindiğimiz üzere bunlara rastlanılmamıştır.

KAYNAKÇA

Akkoyunlu, Z. (2010), Divânu Lugâti 't-Türk'te Evirik (İbrik), Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, (3/6), 176-179.

Altıer, S. (2019), Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi, Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, (17/26, 149-202.

Arlı, M. (1984), Beypazarı'nda Dövme Bakırcılık, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Arseven, C. E. (1965), Sanat Ansiklopedisi, II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 767.

Barışta, H. Ö. (1998), Türk El Sanatları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bayhan, A. A. (2009), Erzumdan Figürlü Bir Tas Üzerime, Türk Dünyası Araştırmaları, Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı, 183, 223-246.

Bayraktar, M. S. (2017), Kastamonu'da Üç Tarihi Külhan Kazanı, Vakıflar Dergisi, (47), 99- 132.

Belli, O. ve Kayaoğlu İ. G. (1993), Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatının Gelişimi, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.

Belli, O. ve Perk, H. (2005), Batı Anadolu Bölgesinde Bulunan Bizans Dönemi Bakır Güğümleri, İzzet Gündağ Kayaoğlu Hatıra Kitabı Makaleler, Belli, O, Dağlı, Y. ve Genim, M. S. (Ed.), İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 59-63.

Bodur, F. (1987), Türk Maden Sanatı, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul.

Bozkurt, N. ve Ertuğrul, S. (2000), İbrik, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, XXI, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 372-376.

Büngül, N. R. (Tarih belirtilmemiş), Eski Eserler Ansiklopedisi, I, Tercüman 1001 Temel Eser.

Çerezci, J. Ö. O. (2020), Türk Sanatında Ejder ve Su Birlikteliği, Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi , 4 (2) , 207-227 . DOI: 10.30692/sisad.756811.

Çevrimli, N. (2012), Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme, Vakıflar Dergisi, 37, 193-222.

Çınar, S. (2014), Erzurum Arkeoloji Müzesi Deposunda Bulunan Kaçar Dönemine Ait Bir Grup İbrik, Art-Sanat, 2, 163-182.

Dursun, N. (2014), "Çorum'da Bakırcılık", Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol. 9/5, 2014, 799-824.

Erginsoy, Ü. (1978), İslam Maden Sanatının Gelişmesi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Erginsoy, Ü. (1997), Maden Sanatı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, II, İstanbul: YEM Yayınları, 1138-1147.

Eruz, F. (1993), Konuşan Maden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gündoğdu, H. (1979), Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbulAcara, M. (1998), Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (15/1), 183-201.

Hasol, D. (1975), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Karpuz, E. (2002), Anadolu Mutfaklarında Kullanılan Bakır Kaplar ve Osmanlı Dönemi Örnekleri, Türkler, XII, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 425-432.

Kayabaşı, N. (1997), Çorum'da Dövme Bakırcılık, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 225-238.

Kayaoğlu, İ. G. (1981), Anadolu'da Yaşayan Bakır İbrik Biçimleri, I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri 18-21 Kasım, İsmail Öztürk (der.), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 263-266.

Kızılaslan, E. (2013),Yozgat Nizamoğlu Konağı Etnoğrafya Müzesindeki Madeni Mutfak Eşyaları, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

Köşklü, Z. (2005), Geçmişten Günümüze Erzurum'da Bakırcılık ve Bakır Kaplar, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (8), Erzurum, 107-120.

Kuşoğlu, M. Z. (1994), Dünkü Sanatımız Kültürümüz, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Kuşoğlu, M. Z. (2006), Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (Tarih Belirtilmemiş), İbrik, Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, IX, 358, Sabah Yayınları.

Naldan, F. (2014), "Erzincan Bakırcılığı", Turkisk Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol. 9/10, 2014, 775-796,

Ölmez, F. N. ve Kılınç, A. (2015), Isparta Müzesi'ndeki Osmanlı Dönemine Ait Bakır Eşyalar, ARIŞ Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, Ankara, 53-72.

Önder, M. (1998), Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1983), Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Piotrovsky, M. B. and Pritul, A. D. (eds.) (2006), Beyond the Palace Walls: A Islamic Art from the State Hermitage Museum, Edinburgh: National Museums of Scotland.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Subaşı, E. (2015), Sivas Yöresine Ait Madeni Eserler, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

Subaşı, E. (2016), Sivas Maden Sanatına Ait Örneklerden Bir Grup İbrik, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (30), 307-324.

Tanman, B., Demirsar Arlı, B., Adıgüzel, H. and Sağnak, T. (eds.), (2010), Exhibition on Ottoman Art: 16-17th Century Ottoman Art and Architecture in Hungary and in the Centre of the Empire, İstanbul.

Uyar, Y. (2005), Türkiye İbrikleri, İzzet Gündağ Kayaoğlu Hatıra Kitabı Makaleler, Belli, O, Dağlı, Y. ve Genim, M. S. (Ed.), İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 503-506.

Yeni Rehber Ansiklopedisi, (1993), Güğüm, Yeni Rehber Ansiklopedisi, VIII, 135, İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.

Yerlioğlu, N. (1999), Kastamonu Yöresinde Kullanılan Yöresel Mutfak Eşyalarının Tasarım Yönünden Incelenmesi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yeşil, E. (2020), Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'ndeki Etnografik Madeni Mutfak Eşyaları, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.980754
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 243-261. Araştırma | *Research*

GLAZED TOBACCO PIPES

SIRLI TÜTÜN LÜLELERİ

Gökben AYHAN*

ABSTRACT

Since the mid-19th century, tobacco pipes have been one of the subjects that attracted the attention of researchers. These studies generally focus on the clay structures, clay and coating colors, types and ornamentations of the pipes, however no studies have been carried out directly on the glazed pipes.

Glazed pipes are produced in two styles, Western and Eastern style pipe. It has been applied to the types produced with and without heels of Western style examples. In the Eastern style examples, besides the different types of bowls such as flattened round bowls, cylindrical bowls and tulip bowls, there are also special examples that go beyond the general types, such as in the form of shoes. The use of glaze can be seen both in the two-part mold making pipes and the pipes produced using the potter's wheel. Glazed pipes are made of grey and kaolin clay or red clay. There is diversity in glaze colors. Light or dark green, opaque white, light or dark yellow, black and brown glazed samples of glazed pipes are found. Its visuality sometimes has been increased with herbal, geometric, figured or written ornaments applied to glazed bowls.

As a result, while samples of Eastern style glazed pipes can be found especially in Ottoman area; one-piece pipes are mostly encountered in Central Europe. In this context, it is determined that the spreading area of three-part glazed pipes are wider than the one-piece ones. Eastern style glazed pipes may have affected Western style pipe or both types may have been influenced by each other.

Keywords: *tobacco pipe, Western style pipe, Eastern style pipe, clay, glaze*

ÖZ

19. yüzyılın ortalarından itibaren lüleler araştırmacıların ilgisini çeken konulardan biri olmuştur. Bu alandaki yayınların sayısı giderek artmıştır. Mevcut çalışmalarda genellikle lülelerin hamur yapıları, hamur ve astar renkleri, tipleri ve süslemeleri üzerine odaklanılmış; ancak doğrudan sırlı lüleler hakkında herhangi bir yayın yapılmamıştır. Bu makalede olabildiğince mevcut literatürdeki eserlerle birlikte araştırmacı olarak katıldığım kazılarda ele geçen örnekler ışığında "sırlı lüleler" incelenmiştir.

* Assoc. Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman University, Faculty of Literature, Art History Department, Muğla.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3749-5900 ♦ E-mail: gokbenayhan@mu.edu.tr

This study was previously presented as a paper at the 16th International Congress of Turkish Art (2-5 October 2019, Ankara). Bu çalışma daha önce 16. Uluslararası Türk Sanatı Kongresi'nde (2-5 Ekim 2019, Ankara) bildiri olarak sunulmuştur.

Geliş Tarihi | *Received: 09.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 08.01.2022*

Ustalar, kil ve astar renginde değişiklik yaparak lüle tiplerine kattıkları farklılıkların yanı sıra sınırlı sayıdaki lüleler üzerine sır uygulayarak müşterilerinin ilgisini çekmeye çalışmışlardır.

Sırlı içim aletleri, Batı tarzında ve Doğu tarzında olmak üzere iki grup halinde üretilmiştir. Sır kullanımı belli bir tipteki pipoya/lüleye özgü değildir. Batı tarzındaki pipoların ökçeli ve ökçesiz olarak üretilen tiplerine uygulanmıştır. Doğu tarzındaki örneklerde basık yuvarlak çanaklı, silindirik çanaklı, lale çanaklı gibi farklı lüle tiplerine rastlanmasının yanı sıra ayakkabı formunda olduğu gibi genel tiplerin dışına çıkılan özel örnekler de görülür.

Sır kullanımı hem iki parçalı kalıp yapımı lülelerde, hem de çömlekçi çarkı kullanılarak üretilen örneklerde görülmektedir. Batı tarzı pipolara, genellikle kaolinden yapılan ökçeli çanağı olan eserlerde yer verilmiş; bunlarda tek renk yeşil, en sık uygulanan sır rengi olmakla birlikte sarı, mavi ve turkuaz renkteki sırlar da kullanılmıştır. Doğu tarzı sırlı lüleler, kimi zaman kaolinden yapılmakla birlikte genellikle kahverengi veya kırmızının tonlarındaki renklere sahip kilden üretilmiştir. Bu grubun örneklerinin sır renkleri açık veya koyu yeşil, opak beyaz, açık veya koyu sarı, siyah ve kahverengi olmak üzere çeşitlilik gösterir. Bu grupta da tek renk yeşil sırlı olanlar, diğer sırlı örneklere göre daha yaygındır. Bezemesiz üretilen lülelerin dışında kimi zaman örneklerde bitkisel, geometrik, figürlü veya yazılı süslemeye yer verilmiştir.

Lüle buluntularının yoğun olduğu merkezlerde az sayıda sırlı lüleye rastlanabildiği gibi hiçbir sırlı örnekle kaşılaşılmayabilinir. Ayrıca sırlı seramiğin üretildiği bazı merkezlerde birkaç sırlı lülenin ele geçmesi, bunların numune olarak üretildiğini göstermektedir. Batı tarzı ve Doğu tarzındaki örneklerin sırlı üretiminin sınırlı olmasında çeşitli nedenlerden söz edilebilir. Bunlardan ilki, sırsız lüleler fırına üst üste veya yan yana yerleştirilebilse de sırlı numunelerde durum böyle değildir. Sırlı lüleler fırınlanırken ürünler birbirine yapışacak ve dolayısıyla üretim hatasına neden olacaktır. Bununla birlikte ikinci neden, lülenin iç yüzeyinin sırlanması durumunda ısıya maruz kalan bu kısımdaki sır, çatlayarak zehir açığa çıkacağından kullanıcının sağlığı açısından tehlike oluşturmasıdır. Bu bağlamda, sadece lülenin dışının sırlanmak zorunda kalınması özenli üretimi beraberinde getirmiştir. Üçüncü bir neden ise, Doğu tarzında üretim gerçekleştiren merkezlerden Tophane'de lülelerin yüksek kaliteli kırmızı kilden yapılmasından dolayı sırın kullanımının kaliteli kırmızı hamur yapısını göstermemesinden kaynaklanabilir. Aynı durum arı bir kil türü olan kaolinden yapılan hem Batı, hem de Doğu tarzı örnekler için de geçerli olmalıdır.

Sonuç olarak Osmanlı topraklarında Doğu tarzında "sırlı lüle örneklerine" rastlanırken; Batı tarzı sırlı örneklerle en çok Orta Avrupa'da karşılaşılır. Bu kapsamda, Osmanlı lülelerinin yayılımının tek parça olanlardan daha geniş olduğu tespit edilmiştir. Batı tarzı sırlı örnekler, özellikle 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üretimi tespit edilirken; Doğu tarzı sırlı örneklerin üretiminin 16. yüzyılın sonundan 19. yüzyıla kadar devam ettiği anlaşılmaktadır. Doğu tarzındaki lülelerdeki sır kullanımı, Batı tarzındakilere tesir edebileceği gibi her iki tipin birbirinden etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Anahtar Kelimeler: *tütün lülesi, Batı tarzı pipo, Doğu tarzı lüle, kil, sır.*

Introduction

Tobacco spread to the rest of the world after the discovery of America and pipe/chibouk smoking was the fashion for men and women regardless of age or social status (Fig.1). Firstly, the Western style pipe (one-piece pipe) was very common in Europe, especially in England. On the other hand, the Eastern style smoking device consists of three parts, which are a pipe, a chibouk and a mouthpiece, and firstly used in Africa and around the Eastern Mediterranean[1]. Eventually, the two types met along the northwest borders of the Ottoman Empire in the early 17th century[2]. Then it was widely used with tobacco in the land of Ottoman Empire[3].

As a result of the examinations carried out since the middle of the 19th century on tobacco pipes found in excavations, an important archive about these works has gradually been formed[4]. In publications, generally the paste structures of pipes, paste and lining colors, types, decorations and seals were dwelled on, and no study has been conducted particularly on glazed pipes.



Fig. 1: Detail from the view of Kos public square, Jean Baptiste Hilair (Boppe, 1989, 211).

1 Robinson, 1985, 151; Bakla, 2007, 18, 177, 298.

2 Robinson, 1985, 151.

3 Bakla, 2007; Ayhan, 2006; Ayhan, 2011a.

4 Robinson, 1983; Robinson, 1985; Hayes, 1992; Bekić, 1999; Kaltenberger, 2000; Böhmer, 2001; Bakla, 2007; Szabolcs, 2008; Suzuki, 2009, Ayhan, 2009; Heege, 2009; Mehler, 2009; Ayhan, 2010a; Ayhan, 2010b; Ayhan, 2011a; Ayhan, 2011b; Vincenz, 2011; Topić, and Milošević 2012; Ayhan, 2012; Kopeczny and Dincă, 2012; Bikić, 2012; Ayhan, 2015; Puziuk, 2015; Gaşpar, 2016; Puziuk, 2016a; Puziuk, 2016b; Demjén, 2018; Mehler, 2018; Ayhan, 2019; Uçar, 2019a; Uçar, 2019b; Şen and Karasu, 2020.

Material

Since the beginning of the 17th century, glaze has been applied to the samples of Western style pipes in Europe. (Fig. 2). Various types of glazed pipes were found in Kleinbettenrain, Passau, Lüneburg and Westerwald (Germany); Salzburg (Austria); Silesia (Poland); Prague (Czechoslovakia) and Switzerland.

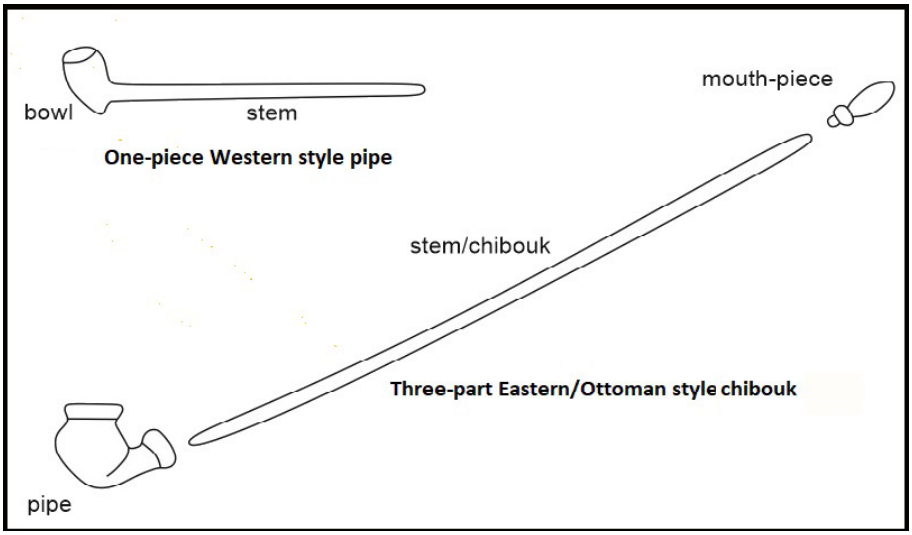


Fig. 2: Drawings of the Western style pipe and Eastern / Ottoman style chibouk.

Western style heeled pipes were made in the 17th-18th century in Bavaria (Germany). These pipes, whose bowls are not fully cylindrical, have pointed heels (Fig. 3). Unglazed and glazed samples of one-piece pipes, which were produced in pottery workshops in Kleinbettenrain (Bavaria), date back to the early 18th century[5]. Moreover, a glazed clay pipe in the form of a shoe, which has a light cream-colored glaze and dates back to the 17th century, was found in Passau (Bavaria/Germany)[6].



Fig. 3: Unglazed and glazed pipes in Kleinbettenrain (Mehler, 2009, 266, Fig. 8).

5 Mehler, 2009, 266, Fig. 8/1-4

6 Mehler, 2004, 91; Tomka, 2010, 2.

Except for Kleinbettenrain and Passau, enchanted pipes were found in Lüneburg (Germany). A high quality yellow and green glaze was used for pipes that were made of red and white clay. The samples date back to the 17th -18th centuries[7] (Fig. 4).

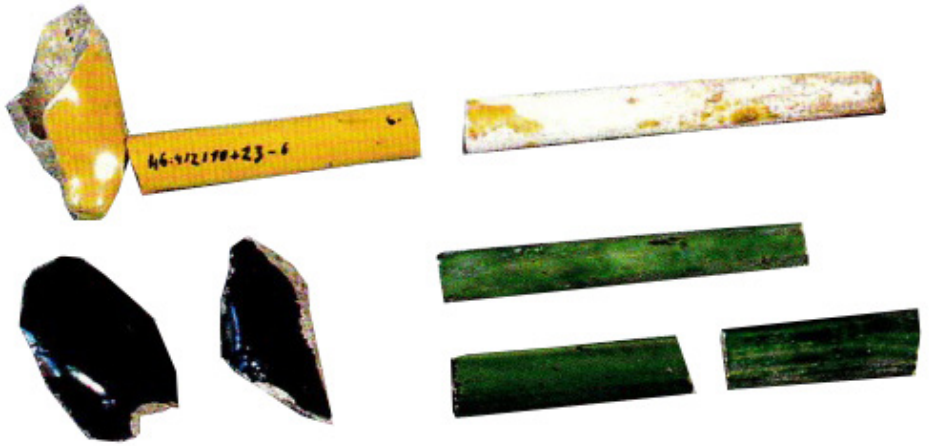


Fig. 4: Glazed pipes in Lüneburg (Kluttig-Altmonn, Kügler, 2004, 50, Abb. 56).

In addition, a glazed pipe with a large bag shaped bowl form was found in Westerwald (Germany). It dates back to the first half of the 20th century[8] (Fig. 5). With the decrease in the use of tobacco in the pipes, they were produced as a toy filled with sugar or soap[9].



Fig. 5: Glazed pipes probably in Westerwald (Kluttig-Altmann and Kügler, 2004, 57, Abb. 66.)

Most of the Western style glazed pipes from the castle on the Kniepass near Unken in Salzburg (Austria) are heeled but a few are round-bottomed. Most of them have single color glaze[10].

7 Kluttig-Altmann and Kügler, 2004, 50, Abb. 56.

8 Kluttig-Altmann and Kügler, 2004, 57, Abb. 66.

9 Kluttig-Altmann and Kügler, 2004, 57, Abb. 66.

10 Kaltenberger, 2000, 54-82

Samples of unglazed and green glazed clay pipes were found in South Baltic Sea region and Silesia (Poland). They are samples of a cylindrical bowl pipe. Pipes date back to the 17th century [11].

Western style pipes were found during excavations at Náměstí Republiky in Prague's New Town (Czechoslovakia). Totally 263 pipes have been found and 167 of them are glazed. Light and dark green glaze was used in the samples. Bodies of the specimens are surrounded by a geometrically decorated border. Glazed and unglazed samples include lattice decoration. Some glazed pipes date back to the second half of the 17th century[12].

Samples of Western style glazed pipes are seen in Switzerland. Green, yellow and blue glazed pipes imported from Germany were found. The shank parts of these samples were generally preserved. Pipes date back to the second half of the 17th century-early 18th century[13]. Also floral decorations were used on the bowl and shank parts in samples found in this region[14] (Fig. 6). Some of the pipes have unglazed ones as well. Moreover, bowls of some of the Western style glazed pipes in Switzerland are shaped like a man's head[15] (Fig. 6).



Fig. 6: Samples of pipes in Switzerland (Heege, 2018, 374, Abb. 4: 8, 10-14, 16).

Western style glazed pipes were produced not only in Europe but also in Asia. They were produced in a limited area in Japan. These pipe have conical bowl with a long-stemmed pipe type. The pipes were initially made in Hirado and then in Dejima by a family immigrated from the Netherlands[16] (Fig. 7).

11 Kluttig-Altmann, 2005, 26, Abb. 12.

12 Vyšohlíd, 2007: 280, 282, 284, 292-293, Fig. 4/2, Fig. 12.

13 Heege, 2009, 132, 134, Fig. 4/35-37, 46.

14 Heege, 2018, 374, Abb. 4: 8, 12, 13, 14.

15 Heege, 2018, 374, Abb. 4: 10-11,16.

16 Suzuki, 2004, 60-66; Suzuki, 2009, 81-82, Fig. 3



Fig. 7: Glazed pipes called Oribe kiseru in Japan (Suzuki, 2009, 82, Fig. 3).

On the other hand, there were uses of glaze on the samples of Eastern style pipes which are known as Ottoman style pipes (Fig. 2). Those samples, which are mainly found in the center of Europe, can also be found in different parts of Europe such as Hainburg an der Donau and Theresienfeld (Austria); Budapest, Szekszárd (Sekçay) and Zigetvar (Hungary); Dubrownik (Croatia), Belgrade (Serbia), Krakow (Poland), Keramaikos and Corinth (Greece); Timişoara and Transylvania Region (Romania).

A small sized green glazed pipe was found in Hainburg an der Donau (Austria)[17]. In addition, red clay pipes with green-blue or yellow glazes were seen in Theresienfeld (Austria), which are large in size (Fig. 8). Moreover, partly yellow glaze was applied to some pipe bowls, which are in the shape of a woman's head[18].



Fig. 8: Samples of glazed pipes in Theresienfeld (Davey, 2010, 147, 154, Fig. 1: 5, Fig. 5: 25-26, Fig. 6: 29).

68 clay pipes made of terracotta, among which there were glazed samples, were found during the excavations at the Szent László Cathedral in Oradea (Romania) and those works are preserved at Budapest Applied Arts Museum in Hungary. Glazed samples were produced in two pipe types which are rounded gadrooned bowl and shallow rounded bowl. Five of the works are green and sixteen of them are yellow and brown glazed. Both sides of most of the samples are decorated with rosette motifs[19].

17 Vyšohlíd, 2016, 5, Obr.č: 3/1.

18 Davey, 2010,147, 154, Fig. 1: 5, Fig. 5: 25-26, Fig. 6: 29, 31

19 Szabolcs, 2016, 192-194, 198-201, táb.1: V3, V5, táb. 2: V15-V19, V35, táb. 3: V45.

Among the pipe samples consisting of 179 pieces that were found in Szeged Castle in Csongrád-Csanád (Hungary) 11 are glazed samples. Yellow and brown glazed pipes are more common than the green ones. Some of the samples were produced in rounded gadrooned bowl pipe type[20].

Eastern style glazed pipes were found in Buda (Hungary) (Fig. 9). Brown and green glazed pipe samples are found. Pipe types with a shallow rounded bowl and a rounded gadrooned bowl are common in Buda. One of the samples was produced in the form of a shoe. It's a special example on which green glaze was applied[21].



Fig. 9: Samples of glazed pipes in Buda (Szabolcs, 2007, 257, Kép.2: 21, Kép.5: B116, B115).

As well as Buda, in the Wosinsky Mór Museum in Szekszárd (Hungary), there are more than 20 glazed pipes in Eastern style, which are usually covered in yellow, rarely green glaze (Fig. 10). Glazing was applied on pipe types with cylindrical bowls, rounded gadrooned bowls and shallow rounded bowls. Moreover, one of the samples is an example of monochromatic glazed pipes which has a spotted decoration[22].



Fig. 10: Samples of glazed pipes in Szekszárd (Gaál, 2010, Figure 4: 47, 58-60)

During the excavations in the Tomb-Palanka (Fortress) of Zigetvar Suleiman the Magnificent (Hungary), a white lined and green glazed sample was found among the limited number of pipes, all of which date back to the second half of the 16th century[23].

Among the pipes discovered in archeological excavations carried out in Croatia examples of black, light brown or dark brown glazed pipes, which were made of red or brown clay, were found. It is possible to say that these pipe samples are a mixture of Ottoman, Italian and Austro-Hungarian influences[24].

20 Szabolcs, 2008, 333-335, Sz. 1, Sz.5, Sz. 6, Sz. 106, Sz. 109.

21 Kondorosy 2007, 257, 277-278, Kép. 5: B115; Tomka, 2010, 8, Fig. 6, No. 10.

22 Gaál, 2004, 273, III. Tábla: 44-48; Gaál, 2010, 43-44, 46, 50-51, Figure 4: 45-48; 50, 52, 57-60; Figure 5: 61, 63-64, 67-69, 73, Figure 6: 95, 98, 99, 104.

23 Peker et. al., 2019, 137-138, Res: 13/Kat. No: 18.

24 Bekić,1999, 252, 255-256, 263, 271, Tab. 3/2, Tab. 3/2, Tab. 4/4.

A glazed pipe was found at the archaeological site called "Tower Top corner" in Dubrownik. The pipe, which was made of orange clay, was coated with a shiny brown glaze. It is dated to late 18th - early 19th centuries[25].

During the excavations in the Belgrade Fortress (Serbia), four clay samples with light and dark green glaze were found among 700 pipes. The pipe samples with rounded gadrooned bowl type, cylindrical bowl type and shallow rounded bowl type were produced in small sizes[26].

The pipe collection at the Archeological Museum in Kraków (Poland) consists of 37 items. The outer surfaces of seven of them are glazed in shades of yellow or green. Since the glaze is not completely homogeneous on some samples, the glaze on the surface of the same example is seen in two different colors which are yellow and green. The paste of those glazed pipe samples, which are found in Gołębia Street (Krakow), differs in two different colors as white and red. These pipes date back to the 17th-19th centuries[27]. Among the pipes in the same museum in Krakow, the glazed samples in shades of green are more intense than the ones with brown glaze (Fig. 11). Among these glazed samples, there are green glazed ones which have shallow rounded bowl and cylindrical bowl types and there are brown glazed ones which are seen with lily-shaped bowls and shallow rounded bowls[28]. In addition, in this museum a green and yellow glazed cylindrical bowl pipe draws attention with its decoration. There is a female figure (?) whose upper body was depicted in profile on the front face of the bowl[29].



Fig. 11: Samples of glazed pipes in Krakow (Puziuk, 2016a, Fot. 1: 9, 13; Fot. 2: 2, 5-6; Tabl. III/2).

Another country where glazed pipes are seen is Romania. All of these pipes are made of fine kaolin. These small size glazed pipes can be in yellow, light green, olive green, yellow brown and brown yellowish. These pipes, which were discovered in Timişoara, date back to the 17th century[30]. Some glazed pipes, which were found on Lucian Blaga and Radu Negru Streets in Timişoara, are made of kaolin and glazed in green, mustard green, brown or yellowish brown. Some of the samples were decorated

25 Topić and Milošević, 2012, 18-19, Fig. 8.

26 Bikić, 2012, Fig. 2/7, 10, Fig. 4/1, 3.

27 Puziuk, 2015, 51, 55, 66-67, 71, Photo 1: 8-12; Puziuk, 2016b, 177, Ryc. 6-9.

28 Puziuk, 2016a, 278-280, 287-288, tabl. I:1; fot. 1: 2- 4, 7, 9, 12-14, fot. 2: 2-3, 5.

29 Puziuk, 2016a, 279, tabl. III: 2; fot. 2: 5.

30 Kopeczny and Dincă, 2012, 174, Cat. 45, 62-68.

with a motif of a six-petal flower[31]. Moreover, glazed and unglazed pipes produced in the same type are found in Timișoara[32].

Timișoara pipes are not limited to those mentioned above. Moreover, among the 52 pipes, which were found in the Turkish bath in Libertății Square, seven of them are glazed. The small-sized specimens, which were usually produced from kaolin, are in shades of brown and yellow as well as olive green color. Those pipes were produced in shallow rounded bowl and rounded grooved bowl pipe type[33].

During the excavations in the quarantine in Pricske (Transylvania/Romania) 107 smoking pipes were discovered. Among the samples there are three glazed pipes, which were made of kaolin, dating back to the second half of the 18th century[34].

Even though in limited numbers, glazed samples were found in Kerameikos and Corinth (Greece). A pipe made of reddish yellow paste with a plain yellow glaze was found in Kerameikos dates back to the 17th century[35]. Relatively more glazed pipes were found in Corinth than in Kerameikos. There are three green and one yellow glazed bag-shaped bowl pipe type in this place. Three of them were made of reddish yellow paste and one was made of light brown clay. They date back to the 17th-18th centuries[36].

It is known that, except for the places in Europe mentioned above, glazed pipes were used in Ukraine, Palestine/Israel and southern Lebanon. During the excavations in Akkerman Castle (Ukraine), some yellow and green Eastern style glazed pipes were found[37]. Clay pipes were covered transparent glaze in Israel/Palestine and South Lebanon. A yellowish glaze was applied on a light brownish color. Glazed pipes were produced by pottery masters as a byproduct[38]. A glazed pipe produced in Ottoman style is available in Ramla (Israel). The pipe in question is a dark yellow glaze pipe that has a rounded gadrooned bowl with a short stem and it dates back to 18th-19th century[39].

Starting from the beginning of the 17th century when three-part pipes have taken their place in the daily life of the Ottoman[40] the use of glaze began to be observed in these works. Especially in the West of Anatolia, more samples are found compared to other regions. It is possible that the reason behind this intensity in the west is the effect of overseas trade. Various other pipes were also found in İstanbul, İzmir, Tokat, Harput, Demre and Akhisar (Turkey). In addition to the intact samples, some fragments belonging to bowls or shank parts were also uncovered.

31 Gaşpar, 2016, 264, 269-270, 281, Cat. 15-Cat.23, Fig. 9/15, Fig. 10/16-20, Fig.11/21-23.

32 Gaşpar, 2016, 281, Cat. 19-Cat.20, Fig.10/19-20.

33 Craiovan, 2017, 160, 167, Cat. 22-28.

34 Demjén, 2018, 226, Cat. 17.

35 Robinson, 1983, 173, No. 3, TP 3

36 Robinson, 1985, 163-164, 172, C6-C9.

37 Biliaieva, 2010, 99, 109, Fig. 3. Nos. 7.

38 Simpson, 2009, 4.

39 Vincenz, 2011, 52, Fig. 3/29.

40 Robinson, 1985, 151.

Among the samples of Tophane (İstanbul), three pipes are observed to have glaze (Fig. 12). These pipes possess different features. The first one of these three pipes, which carries the different features of armory production style, is a shallow rounded bowl decorated with tree motifs and coated with a dark green glaze, the second one is a cylindrical bowl pipe with a single line inscription ornamented in the middle of its body and coated with a transparent glaze, and the last one is a shallow rounded bowl pipe which has a cobalt-color and spots as decoration and is coated with a white glaze[41].



Fig. 12: Samples of glazed pipes in Tophane (Bakla, 2007, 194, Fig: 010-1, 010-2, 010-3).

During the excavations in the Basilica Building in Smyrna Agora (İzmir) in 2008, two different types of bowl pipes were unearthed which are defined as cylindrical and polygonal (Fig. 13). Both of these pipes, which were made of red clay, are coated with a green glaze. The cylindrical bowl pipe dates back to the 17th-18th centuries and the polygonal bowl pipe dates back to the 19th century[42]. Moreover, a special glazed pipe was found in Faustina Building in 2007 during an excavation (Fig. 13). This lily-shaped bowl, which was made of red clay and has a paste fill decoration, is painted indigo blue, and its surface was covered with a transparent glaze[43].

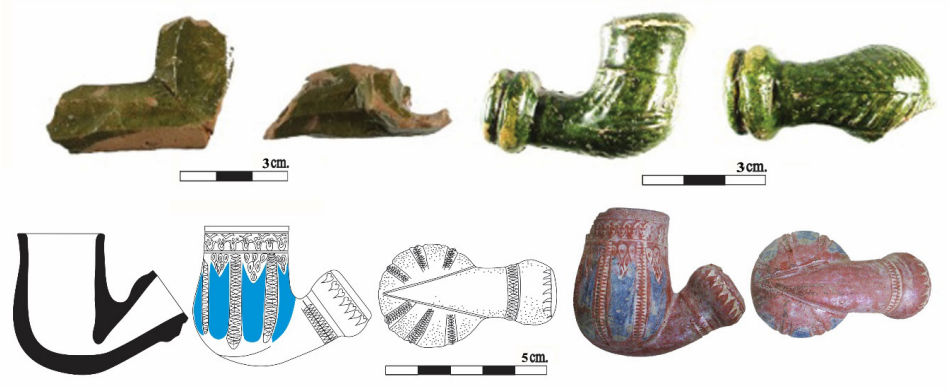


Fig. 13: Samples of glazed pipes in Smyrna Agora (Ayhan, 2009, 18, Res.17/BY.08.170, BY.08.62, Res.11/FAU.07.04).

41 Bakla, 2007, 194, Fig: 010-1, 010-2, 010-3.

42 Ayhan, 2009, 18, Res.17/BY.08.170, BY.08.62.

43 Ayhan, 2009, 18, Res.11/FAU.07.04.

Among Tokat ceramics, only one glazed pipe is found. This dark green glazed pipe has a small bowl and a fairly long shank section[44]. Among the abundant number of pipes found during the excavations in Castle Neighborhood in Harput (Elazığ), a piece of a cylindrical bowl pipe, which was produced with a single color green glaze, was unearthed[45].

During the excavations of St. Nicholas in Demre (Antalya) in 1989-2009, samples of pipes with gray and red paste were found. And also one sample found round bowl pipe made of white paste, is yellow glazed. This pipe is broken and only the bowl part is preserved. (Fındık 2016, 382, Res. 26)

There is a limited number of glazed samples among the pipes found extensively in Thyateira Hospital Mound Excavation (Akhisar/Manisa). It is probable that four of the polygonal bowl type pipes of the samples were locally produced (Fig. 14). These samples which were formed on a wheel were roughly processed. Alongside with the glazed pipes unglazed versions of the same type were also discovered. The glazed pipes mentioned were probably produced during the18th-19th centuries. Except for these green glazed samples, there is a pipe whose short shank section is still preserved. The sample was coated with a white transparent glaze that was applied on a brown slip (Fig. 15). Moreover, there is a paste filling decoration under that transparent glaze on the step ring of the shank section of the pipe.



Fig. 14: Samples of green glazed pipes in Thyateira Hospital Mound (by G. Ayhan)



Fig. 15: Photographs and drawings of a transparent glazed pipe in Thyateira Hospital Mound (by G. Ayhan)

44 Erez and Marçelli, 2013, 50, Fig. 74.

45 Arslan Sevin, 2008, 32, Res: 9.

Evaluation

Glazed bowls are produced in two groups as Western style and Eastern style. In the excavations, glazed pipes with high quality workmanship were also found in addition to the samples produced in local workshops called folk type. The pipes were made either with a two-piece mold or with potter's wheel. In the following process the bowl part and the shank are carved open. Following the firing process the pipe surface was polished and were prepared to apply various slips and glazes on it[46].

In the centers with dense pipe findings, either a limited number of glazed pipes or no samples were encountered. In the centers where glazed ceramics were produced, it is understood that a few glazed pipes were produced as a trial on the potter's wheel.

Some of the Western style pipes, which are seen in certain centers of Germany, Poland, Czechoslovakia and Switzerland, were produced with a glaze. Glaze usage is not typical to Western style pipes. Pipe masters, who produced a broad array of Eastern style pipe samples, wanted to appeal to their consumers by applying glaze to a limited number of works, in addition to the changes in clay colors and the appeal they add with lining. Moreover, it is likely that depending on the request of each customer, different types of glazed productions were produced. Eastern style glazed pipes were used in some countries such as Austria, Hungary, Croatia, Serbia, Poland, Greece, Romania, Ukraine, Palestine/Israel, Lebanon and Turkey.

The use of glaze is not specific to a certain type of bowl. It has been applied to the types produced *with and without heels of Western style examples*. It is obvious that the glazed samples in the Eastern style are not specific to a single type. Glaze was applied onto pipe *types such as lily-shaped bowls, rounded bowls, rounded gadrooned bowls, bag-shaped bowls, shallow rounded bowls and cylindrical bowls*. Pipes are still coming from most excavations. Therefore, it is possible to add new examples to the glazed pipes.

Western style pipes were usually made from kaolin clay. It was preferred to use single color glaze on heeled pipes. Green was the most frequently applied glaze color. In addition to green glaze, samples of blue and turquoise colors were also preferred[47]. Sometimes glaze was applied to Eastern style pipes that were made of kaolin [48]. Also there is a variety in glaze colors of the works in Eastern style pipes that were produced from gray or brick red clay[49]. Among those light or dark green pipes, transparent white, light or dark yellow, black and brown glazed ones were found. It is observed that the production of green glazed pipes are generally more in number than the glazed samples in other colors, as is the case in other ceramic groups such as plates, bowls and jugs. It is seen that the glaze was only used on the outer surface of the pipe in order not to harm the user's health. And also in both Western and Eastern style pipes glazed and unglazed samples of the same types were found in lots of regions[50].

46 Robinson, 1985, 157.

47 Mehler, 2009,266, Fig. 8/1-4.

48 Kopeczny and Dincă, 2012, 174, Cat. 45,62-68; Demjén, 2018, 226, Cat.17.

49 Bakla, 2007, 194, Fig: 010-1, 010-2, 010-3; Ayhan, 2009, 18, Res.11/FAU.07.04.

50 Heege, 2018, Abb:4/13-14, Abb:4/11, 15-16; Gaşpar, 2016, 281, Cat. 19-Cat.20, Fig.10/19-20.

Besides undecorated samples of Western style pipes produced in molds, heavily decorated samples were also produced. Sometimes floral motifs were used in the reliefs on the bowl and shank parts of the pipe[51]. On Western style decorated pipes, decorations such as a flower motif emerging from a vase on the bowl section and patterns developing from the branches on the shank section are also seen[52].

Although it is rare, spotted decoration is seen on Eastern style glazed pipes[53]. On some of glazed pipes, the decoration was further enriched by using plant patterns, geometric patterns and written ornaments. In addition, there is a sample with paste filling and partly painted decoration[54].

Sometimes both Western and Eastern style pipes were decorated with a six-leaf flower motif on both sides[55]. Even though they were rarely preferred, on glazed samples of both styles written ornaments were also used. In the bowl part of the pipe, the name of the master was written as a Latin or an Ottoman monogram/inscription[56].

Among the one-piece pipes offered to customers, there were also examples with a bowl which was designed like a man's head. Generally, on the samples the head of the man was depicted with a thick mustache, bow-shaped eyebrows and big eyes[57] (Fig. 6). There was also the use of figures in the Eastern style pipes. On a glazed pipe in Krakow Archaeological Museum, there is a female figure whose upper body was depicted in profile on the front face of the bowl [58]. Also pipes in the shape of a woman's head were produced in Theresienfeld (Austria)[59] (Fig. 8).

Although rarely, Eastern style glazed pipes were produced in the shape of a shoe. The pipe in the shape of a shoe in Buda was covered with green glaze[60], while the sample was found in Passau is covered with a light cream glaze[61].

Western style glazed pipes were produced especially from the 17th century to the 20th century[62]. Starting from the end of the 16th century the production of Eastern style glazed pipes continued until 19th century[63].

---

51 Heege, 2009: 132, 134, Fig. 4/35-37, 46.

52 Heege, 2018: Abb: 4/11, 4/8.

53 Gaál, 2004, Tabla III: 69; Bakla, 2007: 194, Fig: 010-2; Szabolcs, 2007, Kép. 2: 21.

54 Ayhan, 2009, 18, Res.13/FAU.07.04.

55 Gaál, 2004, Tabla III: 48; Szabolcs, 2016: 195, Tábla 2/ V19-23, 25

56 Mehler, 2004, 88-92; Bakla, 2007: 194, Fig. 010-3

57 Heege, 2018, 374, Abb. 4: 10, 11,16.

58 Puziuk, 2016a, 279, tabl. III: 2; fot. 2: 5.

59 Davey, 2010, 154, Figure: 29-31.

60 Kondorosy 2007, 257, 277 Kép 5: B115; Tomka, 2010, 8, Fig. 6, No. 10.

61 Mehler, 2004, 91; Tomka, 2010, 2.

62 Mehler, 2009, 266, Fig. 8/1-4; Kluttig-Altmann and Kügler, 2004, 57, Abb. 66.

63 Robinson, 1983, 173, No. 3, TP 3; Robinson, 1985, 163-164, 172, C6-C9; Ayhan, 2009, 18, Res. 17/BY.08.170, BY.08.62; Kopeczny and Dincă, 2012, 174, Cat. 45, 62-68; Puziuk, 2015,

It is probable that production trials of glazed pipes were inspired by the single color glazed pottery such as jugs, plates and bowls used in daily life[64]. However, with a few exceptions in the Western style, various reasons can be given for the limited production of glazed pipes. One of the reason is that, although unglazed pipes can be placed in the oven on top of each other or side by side, this is not the case in glazed samples. If the glazed pipes are baked, the works will stick together which will cause a manufacturing defect[65]. However, the second reason is that, if the inner surface of the pipe is glazed, the glaze on this part, which is exposed to heat, will crack and pose a danger to the health of the user, as poison will be released. In this context, the fact that only the outside of the pipe had to be glazed brought about careful production. Third reason is that, pipe production in Tophane was carried out with high quality red clay. As a result, the use of glaze may not have been preferred, as it cannot show the qualified red paste structure. Same situation should also be valid for both Western and Eastern style samples made of a pure clay type of kaolin. Therefore, glazed pipes may have been made in very limited numbers compared to unglazed ones.

Conclusion

Pipe and pottery masters produced a limited number of glazed pipes to offer an alternative to their customers. While samples of Eastern style glazed pipes are found mainly in Europe besides Anatolia and its surroundings, Western style glazed pipes are densely encountered in Central Europe. In this context, it is determined that the spreading area of three-part glazed pipes is wider than the one-piece ones.

Western style glazed examples, especially were produced from the 17th to the 20th centuries; it is understood that the production of Eastern style glazed examples continued from the end of the 16th century to the 19th century.

There is a probability that the use of glaze on pipes made in three parts may have also affected one-piece pipes or both pipe styles may have influenced one another. Western and Eastern style pipes, which sometimes have similar features in glaze colors and decorations, were used approximately in the same period.

Acknowledgements

I would like to thank the Smyrna Agora Excavation Head Assoc. Prof. Akın Ersoy and Thyateira Hospital Mound Excavation Head Prof. Dr. Engin Akdeniz for giving me the opportunity to work on the glazed the pipes from their excavations.

51, 55, 66-67, 71, Photo 1: 8-12.

64 Bilici, 2007, 520.

65 Bakla, 2007, 194.

BIBLIOGRAPHY

Arslan Sevin, N. (2008). Harput'ta Bir Osmanlı Mahallesi ve Sakinleri Osmanlı'ya Arkeolojik Bir Yaklaşım. *Toplumsal Tarih*, 169, 27-33.

Ayhan, G. (2006). Çeşitli Müzelerde Bulunan Örnekleriyle Osmanlı Lüleleri. (Unpublished Master's Thesis), Ege University/ Social Sciences Institute, İzmir.

Ayhan, G. (2009.) Smyrna Antik Kenti Kazıları 2007-2008 Yılı Lüle Buluntuları. *Sanat Tarihi Dergisi*, XVIII/2, 1-22.

Ayhan, G. (2010a). Başur Höyük Kazısı Lüle Buluntuları. *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu: 14-16 Ekim 2009 Denizli*, K. Kadir Pektaş, Cirtil, S. Ö. Cirtil, G. K. Öztaşkın, H. Özdemir, E. Aktuğ and R. Uykur (Eds.), İstanbul, 49-57.

Ayhan, G. (2010b). Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntularının Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Dergisi,* XIX/1, 1-22.

Ayhan, G. (2011a). *Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntuları*, (Unpublished Doctorate Thesis), Ege University/ Social Sciences Institute, İzmir.

Ayhan, G. (2011b). 19. Yüzyıla Tarihlenen Bir Grup Osmanlı Lülesi. *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, K. Giray (Ed.), Ankara, 227-241.

Ayhan, G. (2012). Ayasuluk İç Kalesi Batı Sarnıçları 2010-2011 Yılı Lüle Buluntuları. *Uluslar Arası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu:19-21 Ekim 2011 Eskişehir*, Z. Demirel Gökalp, N. Çöl, Z. Ertuğrul, S. Alp and H. Yılmazyaşar (Eds.), Eskişehir, 93-102.

Ayhan, G. (2015). Ayasuluk İç Kalesi 'Süzgeç Çanaklı' ve 'Kaideli Süzgeç Çanaklı' Lüle Buluntuları. *Mustafa Büyükkolancı Armağanı*, C. Şimşek, B. Duman ve E. Konakçı (Eds.), İstanbul, 41-53.

Ayhan, G. (2019). An Evaluation on Tobacco Pipes Usage in the Tokat Region: In the Light of Tobacco Pipe Findings of Komana Excavation. *Komana Small Finds*, D. B. Erciyas and M. Acara Eser (Eds.), İstanbul, 347-383.

Bakla, E. (2007). *Tophane Lüleciliği Osmanlının Tasarımındaki Yaratıcılığı ve Yaşam Keyfi*, İstanbul: Antik A.Ş. Cultural Publications.

Bekić, L. (1999). Uvod U Problematiku Glinenih Lula Na Području Hrvatske. *VAMZ (Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu)*, 32-33/1, 249-279.

Bikić, V. (2012). Tobacco Pipes from the Belgrade Fortress: Context and Chronology. *Journal of the Academie Internationale de la Pipe*, 5, 1-8.

Biliaieva, S. (2010). The Collection of Ottoman Pipes from Archaeological Investigations in The North Black Sea Area of the Ukraine. *Journal of the Académie Internationale de la Pipe*, 3, 97-111.

Bilici, S. (2006). Sırlı Seramikler. *Anadolu ve Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı*, 2, A. Y. Ocak, A. U. Peker, K. Bilici (Eds.), Ankara, 513-524.

Boppe, A. (1989). *Les Oryantalistes: Les Peintres Du Bosphore Au XVIII'e siècle (1862-1921)*, Paris.

Böhmer, H. (2001). Documentary Evidence On Clay-Pipe Makers in Passau. *KnasterKOPF*, Vol.14, 20-26.

Craiovan, B. (2017). Tobacco Clay Pipes Dicovered in Libertății Square, Timișoara. *Patrimonium Banaticum*, VII, 155-172.

Davey, P. (2010). A sample of the clay pipe production at Theresienfeld, Austria. *Journal of the Académie Internationale de la Pipe*, 3, 147-170.

Demjén, A. (2018). The Tobacco Pipes Discovered at the Quarantine in Pricske (Harghita County). *Ziridava Studia Archaeologica*, 32, 221-250.

Erez, S. and Marçelli, A. A. (2013) *Tokat Seramikleri*, Tokat: T.C. Tokat Governor's Cultural Publications.

Fındık, E. F. (2016). Ay Işığında Tütün Seremonisi-Osmanlı Kırsalında Tütün Kullanımının Kanıtları: Aziz Nikolas Kilisesi Kazıları Lüle ve Nargile Buluntuları. *Cedrus: Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Dergisi*, 4, 373-392.

Gaál, A. (2004). Hódoltságkori cseréppipák a Wosinsky Mór Múzeum Gyűjteményében. *A Wosinsky Mór Múzeum évkönyve*, Vol. 26, Szekszárd, 259-296.

Gaál, A. (2010). Pipes from the time of the Turkish occupation in the collection of Wosinsky Mór Museum. *Journal of the Académie Internationale de la Pipe*, 3, 33-52.

Gaşpar, A. (2016). Obiceiuri Cotidiene Reflectate Arheologic În Timişoara Otomană. Observaţii Asupra Pipelor De Lut/Daily customs reflected in the archaeology of Ottoman Timişoara. Notes on the clay pipes. *Alexandru Vulpe in Memoriam-Materiale Şi Cercetări Arheologice Serie Nouă*, XII, 259-290.

Hayes, J. (1992). Excavations on Saraçhane in Istanbul. *The Pottery*, C. 2, Princeton 391-395, 442-443.

Heege, A. (2009). Switzerland. *Journal of The Academie Internationale De La Pipe*, 2, 131-136.

Heege, A. (2018). Tabak und Tabakpfeifen in der Schweiz. *La Die Schweiz von 1350 bis 1850 im Spiegel archäologischer Quellen*, 7, 371-382.

Kaltenberger, A. (2000). Clay pipes from Kniepass Castle in the Unken district, near Lofer, Salzburg. *KnasterKOPF*, 13, 54-82.

Kluttig-Altmann, R. and Kügler, M. (2004). *Tobqk und Tonpfeifen im südlichen 0stseeroum und in Schles*, Husum.

Kluttig-Altmann, R. (2005). Tonpfeifenfunde irn südlichen Ostseeraum und in Schlesien Erstergebnisse Eıner Internatio. Nalen Ausstettung Im Ostpreus. Sischen Landesmuseum Tüntsu. *KnasterKOPF*, 13, 18-26.

Kondorosy, S. (2007). Cseréppipák a budai felső vízivárosból. *BpRég,* XLI, 249-280.

Kopeczny, Z. and Dincă, R. (2012). Tobacco Clay Pipes Discovered in the Historical Center of Timişoara. *Ziridava Studia Archaeologica*, 26/1, 167-190.

Mehler, N. (2004). Clay Shoes-Boot pipes and other oddities of the 17th century from Bavaria and Austria. *KnasterKOPF,* 17, 88-92.

Mehler, N. (2009). The Archaeology of Mercantilism: Clay Tobacco Pipes in Bavaria and Their Contribution to an Economic System. *Post-Medieval Archaeology*, 43/2, 261-281.

Mehler, N. (2018). Clay Tobacco-Pipe Research and Historical Archaeology in Germany, a Difficult Relationship. *Historical Archaeology*, 52/2, 454-466.

Peker, A. U., Özdengiz Başak, M., Deveci, A., Uzun, M. C., Sertel, S., Pap, N. and Hancz, E. (2019). Zigetvar Kanunî Sultan Süleyman Türbe-Palankası'nda Araştırma ve Arkeolojik Çalışmalar 2015-2017. *Akdeniz Sanat*, Vol. 13 Supplement, 93-157.

Puziuk, J. (2015). Nowożytne Fajki Z Badań Archeologicznych W Krakowie. *Materiały Archeologiczne*, Xl, 51-85.

Puziuk, J. (2016a). Akcesoria Do Palenia Tytoniu Z Terenów Dawnej Rzeczpospolitej W Zbiorach Muzeum Archeologicznego W Krakowie. *Materiały Archeologiczne,* XLI, 277-300.

Puziuk, J. (2016b). Gliniane lulki z badań archeologicznych w Krakowie jako przyktad wschodnioeuropejskiego modelu palenia tytonin w nowożytnym mieście. *Jetza Pija lulki palą, Uzywki w świetle źródet archeologicznych i historycznych*, 1, 171-186.

Robinson, C. W. R. (1983). Clay Tobacco Pipes from the Kerameikos. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athenische Abteilung,* 98, 265-285, Taf. 51-56.

Robinson, C. W. R. (1985). Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora. *Hesperia*, 54/2, 149-203.

Simpson, J. (2009). The Archaeology of the Clay Pipe in The Near East. *Al-Rāfıdān,* XXX, 1-9.

Suzuki, B. T. (2004). Die Versorgung holländischer Auswanderer in Japan mit Tonpfeifen im 17. und 18. Jahrhundert. *KnasterKOPF,* 17, 60-66.

Suzuki, B. T. (2009). Japan. *Journal of The Academie Internationale De La Pipe*, 2, 81-85.

Szabolcs, K. (2007). Cseréppipák a budai felső Víziárosból. *Budapest Régiségei*, XLI, 249-280.

Szabolcs, K. (2008). A szegedi vár pipái 1. *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve Néprajzi Tanulmányok Studia Ethnographica*, 6, 331-370.

Szabolcs, K. (2016). Cseréppıpák A Hajdanı Váradı Szent László- Székesegyházból. *Dolgozatok az Erdélyi Múzeum érem- és régiségtárából,* 2014, IX /XIX, 187-218, Tl. 1-6.

Şen, K. and Karasu Y. E. (2020). Bitlis Kalesi Osmanlı Dönemi Lülelerinin Değerlendirilmesi (2018 Yılı Kazı Sezonu). *Art-Sanat*, 14, 413-440.

Tomka, G. (2010). Clay pipes in Hungary from the seventeenth century: ten years on. *Journal of the Académie Internationale de la Pipe*, 3, 1-11.

Topić, N. and Milošević, B. (2012). Turkish Clay Pipes from Archaeological Excavations in Dubrovnik. *Journal of the Académie Internationale de la Pipe*, 5, 16-25.

Vincenz, A. de (2011). Ottoman Clay Tobacco Pipes from Ramla. *Atiqot*, 67, 43-53.

Vyšohlíd, M. (2007). Finds of clay tobacco pipes from Náměstí Republiky in Prague's New Town. *Studies in Post-Medieval Archaeology*, P. Juřina, V. Kašpar and Jaromír Žegklitz (Eds.), Prag, 275-304.

Vyšohlíd, M. (2016). Dýmky z archeologického výzkumu v dolnorakouském městě Hainburg an der Donau. *História Výroby Fajok a Archeologické Nálezy Fajok Na Slovensku*, II, 4-10.

Uçar, H. (2019a). Archaeological Proof of Enjoy at Tire Kutu Han: Clay Pipes. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 19/2, 119-134.

Uçar, H. (2019b). A Group of Ottoman Pipes Discovered in the Mosaic Hall at Smyrna. *Smyrna-İzmir Kazı ve Araştırmaları 3*, Editörler: H. Göncü A. Ersoy, D. S. Akar Tanrıver, İstanbul: Ege Publications, 357-378.

►◄ No potential conflict of interest was declared by the authors. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.981195
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 263-295. Araştırma | *Research*

NAKŞiDİL VALİDE SULTAN TÜRBESİ'NİN SÜSLEME PROGRAMI VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ*

ORNAMENT PROGRAM AND STYLE FEATURES OF *NAKŞİDİL VALiDE SULTAN* TOMB*

Esra HALICI**

ÖZ

Osmanlı'nın Batılılaşma dönemi mimarisi ve sanat zevki, İstanbul'da varlık gösterdiği süre zarfında yirmi sekiz türbe yapısında çeşitli üsluplarda kendini hissettirmiştir. Makalenin konusunu olan İstanbul Fatih ilçesinde bulunan, 1817 tarihli Nakşidil Vâlide Sultan Türbesi bu dönemin mimari örneklerinden biridir. Bir manzume içerisinde yer alan türbe, on altı plastırın bölümlediği silindirik bir gövdeye sahiptir. Revaklı girişe sahip türbe, Barok cephe kurulumu, basık ve kaburgalı kubbesi, kurşunla kaplanan kasnağı gibi özelliklerinin yanı sıra zengin kalemişi süslemeleriyle de dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, Barok'tan Ampir üsluba geçişin erken bir örneği olan türbenin, mimarisinden ziyade, daha önce araştırılmamış olan kalemişi süsleme programı ve üslup özellikleri üzerinde durulmuştur. Restorasyon süreçleri göz ardı edilmeden incelenen yapının süslemeleri değerlendirilirken renkler, kompozisyonu meydana getiren motifler ve bu motiflerin kullanımını yansıtan üsluplar, detay fotoğrafları ve çizimleriyle desteklenmiştir. Aynı zamanda yapının mermer süslemeleri de araştırmaya dahil edilerek yapının genel süslemesinin üslup karakteri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin kompozisyon dağarcığı Barok karakterli dış cephesine yansıyan mermer malzeme üzerine oyulmuş Ampir süslemeleriyle başlamakta, revak tonozunda, ana kubbede ve ikinci kat pencerelerinde kalemişi süslemelere dönüşerek devam etmektedir. Kalemişi süslemelerinde görülen Barok karakterli motiflerin biçimsel değişimi ise Ampir dönem etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türbenin kalemişi süsleme programı, Osmanlı sanatında görülen Barok, Rokoko ve Ampir üsluplarının türbe mimarisine, bilinçli bir seçmecilikle aktarımını göstermesi ve aynı zamanda, Ampir süslemenin erken dönemde uygulanmış başarılı bir örneği olması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Nakşidil, Barok, Rokoko, Ampir, Kalemişi Süsleme, Mermer Süsleme.*

* Bu makale Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş danışmanlığında hazırlanmakta olan "Osmanlı Başkentlerinde 18-20 Yüzyıllar Arasında Türbe Yapılarındaki Kalemişi Süsleme Programı" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

* This article was derivated from the doctoral thesis titled "Osmanlı Başkentlerinde 18-20 Yüzyıllar Arasında Türbe Yapılarındaki Kalemişi Süsleme Programı" under the supervision of Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş, in Atatürk University, Institute of Social Sciences, Department of Art History.

* Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3803-2967 ♦ E-mail: esra.halici@atauni.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 10.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 01.04.2022*

ABSTRACT

Although the Baroque style, which was the first harbinger of the change in architectural forms, was used reluctantly at first, it left its mark on a period of Ottoman Art with the changes reflecting the taste and knowledge of the architects under the name of "Turkish Baroque". Rococo, which is considered together with Baroque art, existed before the Baroque in the Ottoman Empire and remained as a style in which the decorative taste of the west was transferred. Following Baroque and Rococo, Empire Art distinguished itself from the other two styles in Ottoman architecture with its façade installation and decorations and became one of the three major styles in which the politics of the period were transferred to art.

The architecture and taste of art in the westernization period of the Ottoman Empire Was felt felt in various styles in Twenty-eight is the formal form tombs during its existence in Istanbul. The Nakşidil Vâlide Sultan Tomb, which is the subject of the article, located in the Fatih district of Istanbul, is one of the architectural examples of this period. The tomb, which is in a verse, has a cylindrical body divided by sixteen pilasters. The tomb, which has a portico entrance, draws attention with its rich kalemişi ornaments as well as its architectural features such as Baroque façade installation, low and ribbed dome, and lead covered pulley.

In this study, rather than the architecture of the tomb, which is an early example of the transition from Baroque to the Empire style, the hand-drawn ornament program and stylistic features that have not been researched before are emphasized. While evaluating the decorations of the building, which have been examined without ignoring the restoration processes; the colours used, the motifs that make up the composition, and the styles reflecting the use of these motifs have been supported by detailed photographs and drawings. In the meanwhile, the stylistic character of the general decoration of the building was tried to be revealed by including the marble decorations of the building.

The composition repertoire of the Nakşidil Tomb begins with the Empire ornaments carved on the marble material reflected on its Baroque exterior façade, and continues by turning into kalemişi ornaments on the portico vault, the main dome and the second-floor windows. The morphological change of the Baroque motifs seen in the kalemişi ornaments appears as the effect of the Empire period.

The kalemişi ornamentation of the tomb is important in terms of showing the transfer of the Baroque, Rococo and Empire styles seen in the Ottoman art to the tomb architecture a conscious eclecticism, and at the same time being a successful example of the Empire decoration applied in the early period.

Keywords: *Nakşidil, Baroque, Rococo, Empire, Kalemişi Ornament, Marble Ornament*

GİRİŞ

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı toplumundaki sanat ortamı en az Avrupa'daki kadar dinamiktir. XVIII. yüzyılda başlayan bu hareket, hükümdarların siyasi duruşuna göre şekil alarak idame ettirilmiş çeşitli uyarlamalar ve eklentilerle Cumhuriyet'in ilanına kadar hız kesmeden varlık göstermiştir.

Osmanlı'nın Batılılaşma evresinde, III. Ahmed zamanında Nişli Mehmet Ağa, Yirmisekiz Mehmed Çelebi gibi devlet memurlarının Avrupa başkentlerine elçi olarak gönderilmeleri ve Osmanlı İmparatorluğu'na mülteci olarak gelen İbrahim Müteferrika'nın matbaayı getirmesi[1] sosyo-kültürel anlamda önemli gelişmeler olarak görülmektedir[2]. Özellikle Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransız seyahati esnasında gözlemlerini aktardığı Seyahatnamesi'nde değindiği, bireylerin toplumdaki mevcudiyetleri, saray çevrelerinin yaşayış biçimleri ve bu yaşamı sürdükleri saray ve köşklerin mimari yapısı ile ilgili konular, Osmanlı idareci sınıfını etkileyerek "Lale Devri" denen döneme damgasını vurmuştur. Fransız etkisinin Lale Devri'nde Osmanlı mimarlığına yansıması ise aslında çok iyi bilinen yapısal düzenlere getirilen yeni kurgular ve süsleme anlayışındaki değişimlerde gözlemlenebilmektedir. Özellikle araştırma konumuz gereği, süsleme değişimlerinde Lale Devri'nde kullanılan bezeme kompozisyonları aslında Osmanlı'nın kendi kaynağından çıkan, bilinen motiflerle meydana getirilmiştir. Ancak bu motiflerin soyut niteliğinden sıyrılarak daha gerçekçi natüralist bir kimliğe kavuşturulması bir yenilik olarak görülmektedir. Doğadaki biçimine kavuşan bu motiflerin zeminden dışarı fırlamaları ve duyumsal gerçeklik gereği perspektifle yorumlanmalarına ek olarak renk kullanımındaki derinlik hissiyatı daha sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan üslup değişimlerinin daha kolay benimsenmesine de zemin hazırlamıştır[3].

Lale Devri'[4]nin süsleme kapsamında uygun ortamını yarattığı ilk Batılı üslup Rokoko olmuştur. Her ne kadar Avrupa'da Rokoko, Barok'tan sonra gelse de Osmanlı'nın Batı açılımındaki tarihsel faktörler ve dış siyasetindeki izlediği yol Rokoko'nun Barok'un önüne geçmesine neden olmuştur[5]. Fransız Rokokosu'nun ilk oluşum evresi 1625'te Rubens'in Fransa'da çalışmasıyla başlar[6] ve 1666'da Bernini vasıtasıyla yüksek İtalyan Baroğu ile Fransız Rocaille[7] tarzı bütünleşir. Ancak daha sonra Rokoko, Gotik gibi Fransız yaratıcı dehasının bir ürünü olarak, görsel nitelikteki motif karakteriyle ayrı-

1 Akbulut, 2014, 922.

2 Gülenaz, 2011, 94.

3 Arel, 1975, 42.

4 Berkes, 2002, 42, 46-50, 63, 86. Lewıs, 1993,46-48.

5 Kuban, 1993, 62.

6 Kımbalı,1943, 11

7 Rocaille, iç içe geçmiş "C" şekilli eğrileri, bir deniz kabuğu motifinin çeşitli modifikasyonlarıyla birlikte kullanılmış süsleme üslubunu tanımlar. Bkz, Jirsa, *2015,* 101. Dictionnaire De l'Aca Démie Française, 1694'teki ilk baskısında Rocaille terimini şu şekilde açıklamaktadır. "*Küçük çakıl taşları, kabukları ve bir mağarayı süslemekiçin kullanılan diğer şeyler vb."* Bkz, Bruyn, 2018, 28-29.

larak yeni dekorasyon dönemine adını verir. Kımbalı bu durumu şu şekilde açıklar; "*Bazı İtalyan Barok motifleri (Fransa'da zaten çok uzun zamandır bilinen) dönüştürülmüş olsa da Louis XV tarzının doğuşundaki belirleyici faktör, İtalyan etkisi değil, tamamen Fransız girişimi idi*"[8]. Bu Fransız girişimi, mimari ile çok ilgilenmeyen ancak onun bir parçası olan dekorasyon ve fikirler birliğini sanatının temeli haline getirir. Rokoko, genel manada kıvrıntılı yumuşak, düz yüzeyler ve kesik çizgiler üzerine yapıştırma gibi duran süslemeleri ifade eder. Uygulamadaki temel prensip, ele alınacak bir duvar ya da tavanın boş bırakılmadan süslenmesi esasına dayanır. Bunu yaparken de irili ufaklı yuvarlak çizgilere yer vermek, yaprak, çiçek gibi motiflerle süslemek Rokoko üslubunun özelliklerindendir.[9].

Osmanlı topraklarında ise ilk örneğini Mehmet Emin Ağa Sebili'nde (1740-1741) veren Rokoko[10] daha sonra III. Selim Dönemi'nde zirve yapmış ve Topkapı Sarayı Sofa Köşkü, III. Selim ve Mihrişah Valide Sultan Daireleri, Haliçte Aynalı Kavak Kasrı bu üslubu yansıtan örnekler arasında yer almıştır. Türk Rokokosu olarak anılan bu dönemde Osmanlı süsleme literetürüne iç ve dış bükey eğriler, "S" ve "C" kıvrımlı kombinler, asimetrik motifler, kartuşlar, deniz kabuğu motifleri, paneller, kabuksu akant yaprakları, kırık hatlı çerçeveler, çubuk bağlamalar, eğri yüzlü madalyonlar, savruk akant tepelikler, motif aynalaması ve paneller gibi Osmanlı'dan olmayan kavramlar girmiştir.

Yukarda değindiğimiz Lale Devri'nin geçiş sağladığı ikinci yabancı eğilimli üslup ise Barok'tur. Aslında Barok'un Osmanlı Sanatı'na ilk girişi bezeme noktasında Rokoko üsluptaki süsleme ithali ile olsa da toplumun bu türe intibak etmesi ve olgunlaşmasıyla XIX. yüzyılda karakter kazandığı görülmektedir. Daha çok "Başkent Üslubu" olarak karşımıza çıkan "Türk Baroğu"nun uygulama esaslarındaki başarılı süsleme yorumları ise ancak XVIII. yüzyıl sonunda Barok- Rokoko birlikteliğiyle ve XIX. yüzyıl ilk çeyreğinde ise Barok, Ampir ve Rokoko seçmeciliğindeki kompozsiyonlarda uygulanabilmiştir.

Süsleme açısından XVIII. yüzyıl Barok'u ile XIX. yüzyıl Barok'u arasında ciddi bir fark gözlemlenebilmektedir. XVIII. yüzyılda Barok, daha saraylı ve Rokoko tarafı ağır basan, süslemelerde çekimser bir tavır sergilerken, XIX. yüzyılda özellikle saraydan çıkan sanatın konutlara sıçraması[11] ve yabancı kökenli mimarların[12] Barok uygulamalarına tabii

8 Kımbalı,1943, 224.

9 Bazin, 1964,187.

10 1739 tarihli Beşir ağa sebilinde Avrupa'dan alınma motifler kullanılmıştır. Ancak Rokoko üslubunun Türkiye'de ilk kez sistematik bir şekilde ve yapının tamamına yansıması, Mehmet Emin Sebili'yle başlamıştır. Sebil, çeşme ve bir hazire ile birlikte inşa edilmiştir. Mehmet Emin Ağa sebilinin dönemindeki en belirgin özelliği yapısal niteliğinin yüzey bezemelerinden ayrı tutulmuş olmasıdır. Bkz, Arel, 1975, 51. Kuban, çeşmenin rokoko etkisini, alınlığında bulunan 'S' ile başlayıp geometrik temelle dayandırılan bir çember parçasının 'C' ye dönüşmesi ile tanımlamaktadır. Bkz. Kuban,1998, 77.

11 Cezar, 1971, 81-88.

12 Yeni tarzın çekiciliğini anlamak yeterince kolaysa, başlangıcından sorumlu olanların kimliklerini belirlemek daha zordur. Bu noktada Ünver birbiriyle ilişkili iki soru ortaya atmaktadır: İlk Barok eserleri tasarlayan ve yaratan sanatçılar kimlerdi ve çabalarını teşvik eden ve kullanan kişiler

tutulmasıyla bu üslup "Azınlık Baroğu" adını verilen dönemine geçiş yapmış ve Ampir üslupla beraber daha çok Avrupalılaşmıştır[13].

XIX. yüzyıl Osmanlı için oldukça zor bir dönemi ifade etmektedir. II. Mahmut tarafından devam ettirilen Batılılaşma eğilimlerinin ordudaki reformu, merkezileşme çabalarını arttırmış ve bürokrasi güçlenerek devlet yönetiminde etkin rol oynamaya başlamıştır. Arel, "*Birbirini izleyen yüzyıllar ve Zamanın durmaksızın değişmesi, evrenin ulu fabrikası kadar insanoğlunun ufak tezgâhında başka başka şekillere sokar. Uluslar ve insanlar değiştiği gibi, devletlerin temel kurumları da sonsuz çeşitlenir; bilim ve hünerler dünyayı kateder, bilgiler ise, kendilerine bir merkez ve bir toplanma yeri ararmışçasına, onları geliştiren ve onlara saygı gösterenleri izler ve onlara uyar. Seyyid Mustafa'nın l803 tarihli Fransızca risalesinde kaleme aldığı bu düşünceler aslında III Selim devrinde baş gösteren zihniyet değişikliğini dile getirmektedir. Bu yıllarda Osmanlılar ilk kez, uygarlık kavramının zamana uyma zorunluğuyla koşullu olduğunu kabul ediyor, uygarlığı ise toplumsal kurumların yapısında görüyorlardı."* cümleleriyle Osmanlı devletinin XIX. yüzyılda batı kültürüne ve gelişimine yaklaşımını göstermektedir[14]. Yönetimin bu değişim rüzgârı, Osmanlı toplumunu birçok alanda etkilemiştir. Bu etkilerden ilki ve belkide en önemlisi Osmanlı mimarlığında daha önce görülmeyen yeni yapı tiplerinin ortaya çıkmasıdır [15]. Yeni yapı tiplerinin çeşitlenmesi ve mimarlık eylemlerinin saraydan topluma aktarılması, mimariyi tamamlayan süsleme kavramını daha da önemli bir hale getirmiştir.

Avrupa'da ise 1764'te James Watt tarafından buhar makinasının bulunması ve 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi, mimari değişimin başlangıcını belirleyen olayların başında gelmektedir. Siyasi devrimin sanata yansıması da köklü bir form arayışı ile olmuştur[16]. Bu durumla paralel olarak gerçekleşen ilk arayış dönemin başında "Antik Sanat" ile ilgili çalışmaları artırarak yeni antik kentler bulunmasına (Pompei-Herculanium gibi) ve Mimarlık Tarihi bilimsel anlamda yeniden yazılmasına neden olmuştur[17]. Neoklasizm ya da Neogrek olarak da adlandırılan bu sürecin Revivalist(canlandırmaca) yanı ise dikkat çeken bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Neoklasik bağlantılı bu yeni üsluba Fransızlar, Napolyon'un kurduğu İmparatorluk kaynağından dolayı Empire yani "İmparatorluk Üslubu" adını vermişlerdir[18].

kimlerdi? Ünver, bu sorunun yanıtını verirken özellikle 1740 yıllarda yerli ustalara değinse de işçilik ve süslemelerin kalitesindeki Avrupa yansıması için aslında yabancı ustalara, özellikle rum ve Ermeni asıllı kalfalara işaret eder. Ancak o dönemde Barok eserlerin ilk mahsulüne ait herhangi bir maaş bordrosu ortaya çıkmaması bu duruma muallakta kalmasına neden olduğunu değinir. Detaylı bilgi için Bkz; Rüstem, 2019, 82-96.

13 Kuban, 1998, 72-73.

14 Arel,1975, 82.

15 Ertuğrul,1994, 45-48.

16 Turani, 2013,500.

17 Büktel, 2000, 35; Middleton ve Watkin, 1989, 295; Summerson, 1996, 90-96; Honour, 1991, 17-25; Reynolds, 1985,4-15; Bazin, 2014, 453-454; Roth ve Clark,2018,527-529.

18 Gombrich, 2016, 267.

Osmanlı sanatında diğer sanatlara kıyasla daha kısa süre içerisinde varlık gösteren bu yeni üslup, "Türk Empire" ya da "Türk Ampir" dönemi olarak anılmış ve XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı sanatında bazen yalın, bazen de seçmeci bir yaklaşımla kullanılmıştır[19].Osmanlı Ampir'i, II. Mahmud'un (1808 – 1839) hüküm yıllarında gelişmiş ve imparatorluğa hem iç hem de dış politikada prestij kazandırma çabasının sanat alanındaki bir uzantısı olarak Sultan Abdülmecid (1839-1861) ile Abdülaziz (1861-1876) devirlerinde eklektik bir anlayışla devam ettirilmiştir. Klasik Türk sanatından hiçbir izin bulunmadığı bu üslup aynı zamanda, Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından Tanzimat (1839) ile yaygınlaştığından dolayı "Tanzimat Üslûbu" olarak adlandırılmış ve bu isimlede tanınmıştır[20].Bu üslubun bu kadar etkili olmasında Avrupa'dan getirilen W. J. Smith, G. Fossati, A. Vallaury, R. D'Aranco ve Jasmund gibi yabancı mimarların önemli etkileri olmuştur[21]. XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra dönemin değişen siyasi gelişmelerine paralel olarak Ampir üslubun arabesk tavrı ortaya çıkarılarak Oryantalist eğilimlerle[22] ve Osmanlı Neoklasizm ile bütünleşmesi sağlanmıştır.

Ampir üslup süslemeleri Barok ve Rokoko'ya göre yalın kullanılmıştır. Barok'taki karmaşık, birbiri içine geçen süsleme anlayışı terkedilmiş, biçimler ayrı ayrı ve anlaşılır simgesel öğelerden seçilmiştir. Tüm detaylar imparatorluğu ve imparatoru yüceltmek için tasarlanmıştır. Bunun sonucunda ölümsüzlük, sonsuzluk, yücelik gibi kavramlar simgesel bir anlatımla vurgulanmıştır. Tipik imparatorluk motifleri arasında akantus yaprağı, karınca yuvası (stilize hanımeli), bereket sembolü olan boynuz biçimli formlar ve rozet bulunmaktadır. Ancak akantus yapraklarındaki yoğun antikite etkisi ve Fransa'nın uyguladığı zarif ve uzayan akant yaprak formu biçim olarak diğer iki üsluptan farklılık gösterir. Palmiye yaprakları ise eski Mısır'ın referansları arasındadır. Fransa'da Napolyon'un militarist rejimi sebebiyle kupalar, armalar ve kuleler gibi askeri motifler bezemeye dâhil edilirken, Osmanlı'da bunun karşılığı olarak yine kupalar, kalkan çerçeveler, sadaklar, ok uçları, sorguçlar kullanılmıştır.

Fransız Ampir'indeki duvar süslemelerinde açık renkler uygulanmış ve bunlar döşemede koyu yeşil, mavi veya kırmızı tonlarıyla eşleştirilmiştir. Osmanlıda ise kalemi-

19 Eyice, 1980, 169.

20 Eyice, 1995, 163.

21 Batur, 1985, 1038-1067; S. Eyice, 1978–80, Kuban,1954; 163–164; Aslanapa, 1986, 480-497; Denel, 1982, 5-9.

22 1873 yılında Viyana Fuarı için hazırlanan "Usul-i Mimari-i Osmanî'nin, Osmanlı usullerini/düzenlerini gündeme getirmesi, bunu ikna ve ispat yöntemi ile ele alması, Osmanlı mimarlığının uluslararası platformda oryantalizmi batılı bir fantezi olarak değil rasyonelliği temsil ettiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Uğur Tuztaşı, İlgi Yüce Aşkun, "2011, 225. Yani Ancak Osmanlı mimarlığında oryantalizminin temel kaynağı, erken dönem Osmanlı örnekleri olmuştur. Klasik dönemi atlayarak uyguladığı Oryantalist üslupta tespit edilebildiği kadarıyla Bursa yapıları ve Fatih dönemi yapısı Çinili Köşk ön plana çıkmaktadır. Bkz, Turgut Saner, 1998,132-135. Bununla birlikte Osmanlı oryantalizmde Uzakdoğu etkisi oldukça sınırlıdır. Hint rengi ise kubbe ve kulelerde kendini göstermektedir. İran ve memluk sayıca birkaç örnekte kendini gösterebilmiştir. Avrupa'da Elhamra sarayı ile özdeşleşen mağrip akımı ise ağırlıklı olarak yapılarda varlığını ortaya koymaktadır. Bk. Saner, "1993, 135.

şi uygulamalarda bu renklerin karşılıkları siyah beyaz ve griyle başlamış[23] sonra yine soft renklere eşlik eden yaldızlarla imparatorluk gücüne dönüşmüştür. Defneyapraklı çelenklerin yemişli kullanımı, hatları incelmiş fiyonk çeşitleri ve uçuşan kurdeleler, kıvrımlı perdeler ve püsküller, akant motiflerinin yapraklara dönüşerek çiçek ve yemiş açması, madalyon çevresindeki ışınsal çizgiler yüzey tasarımlarını oluşturan motifler arasındadır.

Avrupa'da ortaya çıkan bu sanat evrelerinin Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı Mimarisi'ne aktarımı ise Avrupa'dakinden farklı olarak daha yerel boyutlarda ve Türk Sanatı gelenekselciliği ile uygulanmıştır. Bu bağlamda yapı türleri içerisinde türbeler grubunda değerlendirilen Nakşidil Valide Sultan Türbesi, gerek cephe kurulumunda izlenebilen Barok etkileri, gerekse kalemişi süsleme programlarında görülen Barok-Rokoko ve Erken Ampir üslup özellikli kompozisyonları dönemi içerisinde önemli bir örnek olarak görülmektedir.

Bu çalışmanın konusunu, Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin süsleme programı ve üslup özellikleri oluşturmaktadır. Süsleme programı iki ayrı başlık altında ele alınmıştır. Yapının mimari kurulumu içerisinde mermer süslemeleri ve yanısıra madeni şebekelerin değerlendirilmesi ile yoğun kapsama alanına sahip kalemişi süslemeleri incelenmiştir.

Nakşidil Valide Sultan Türbesi

İstanbul Fatih Külliyesi'ne ait tabhanenin karşısında bulunan türbe[24], Nakşidil Vâlide Sultan adına yaptırılan külliyenin en gösterişli yapısıdır [25](Görsel 1,2,3).

Türbeye ait inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak inşaat masrafları belgelerinden, külliye yapılarından ilk olarak türbenin H. 23 Rebiül'evvel 1231 (22 Şubat 1816) tarihinde yapımına başlandığı ve H. 10 Receb 1232 (M. 26 Mayıs 1817) yılında ise açılışı yapıldığı öğrenilmektedir[26].

Sebilin üzerinde yer alan beyit 1818 tarihlidir. Yine, kuzeydoğu avlu kapısı üzerinde yer alan kitabede ise 1819 tarihi okunmaktadır. Bu kitabelerde yer alan tarih bilgileri ile külliyenin inşaatının 1819 tamamlandığı kabul edilebilir. (Görsel 4,5).

Zeminde iki basamaklı bir kaide üzerine inşa edilen türbe, onaltıgen planlı, silindirik gövdeli, revaklı ve kubbeli bir yapıdır. Aslında yuvarlak plana sahipmiş gibi görünen türbe, gövdenin yüzeylerinde kullanılan on altı sütun ve plastır, cepheyi bölümlere ayırarak on altı kenarlı bir cepheye dönüştürmüştür. Katlar arasında kullanılan kademeli silmeler ve "S" "C" kıvrımlarıyla yapı, türbe mimarisine yansıyan Barok anlayışın en gelişmiş örneğini sergilemektedir[27] (Plan 1, Görsel 6).

23 Keskin, 2012, 37-58.

24 Sakaoğlu, 1994,40; Tokay, 1994,41; Karakaya, 2006, 344-346; Önkal,2017, 426-431; Koçyiğit, 2019, 18; Goodwin, 1971, 416; Ünsal, 1982, 88-89; Sarıcaoğlu, 2006, 343-344; Teksarı, 2005,162-164.

25 Külliye ortak bir avlu etrafına dizilmiş türbe, sebil, çeşme, imaret ve mektepten ibaret yapılarından meydan gelmektedir. Bk. Karakaya, 2006, 344.

26 Sarıcaoğlu, 2006, 343; Koçyiğit, 2019, 18.

27 Yapının plan ve mimari özelliklerinin detayları için Bk. Tokay, 1994, 41; Önkal, 2017, 426-431; Karakaya, 2006, 344-346; Koçyiğit, 2019, 26-41.



Görsel 1. Pervititch- Nakşidil Vâlide Sultan Külliyesi ve Mezarlığı (Jacques, 2000, Plan: 18/ Fatih, 161.)



Görsel 2. Fatih Camii Ve Nakşidil Sultan Türbesi, 1918 (Eskiistanbul, 2021)



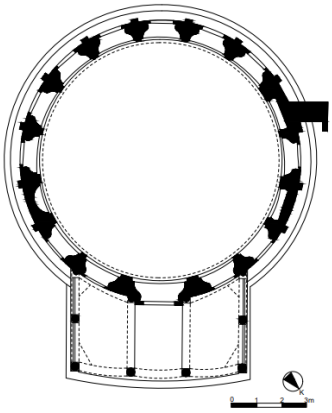
Görsel 3. Fatih Külliyesi Nakşıdil Sultan Türbesi, Ali Saim Ülgen Arşivi



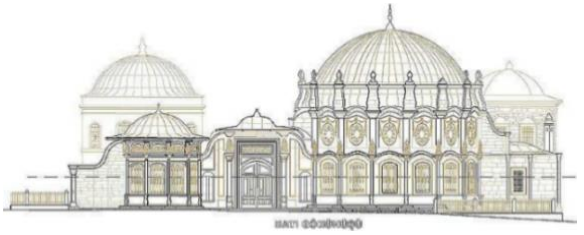
Görsel 4. Nakşidil Valide Sultan Sebili



Görsel 5. Kuzey Doğu (Fatih Türbesi Sokağı) Kapı Kitabesi



Plan 1. Türbe Planı (H. Önkal)



Görsel 6. Külliyeye Ait Röleve Çizimi- Türbe- Sebil- Avlu Kapısı (FOMGROUP Architects, 2021)

A. Türbenin Mimari Kurulumu İçerisinde Değerlendirilen Mermer Süslemeleri

Nakşidil Vâlide Sultan Türbesi'ne, külliye çevre duvarına açılan iki kapı vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Külliyenin karşılıklı konumlandırılan bu kapılarından ilki, yukarıda kitabesine değinilen kuzeydoğuda (Fatih Türbesi Sokağı) yer alan Barok anlayışın ağır bastığı basık kemerli kapıdır. Yanlarda sütuncelerin sınırlandırdığı kapı, üstte kitabe panosunun iki yanında bulunan yeşil rengi ile dikkat çeken Barok karakterli dik akant yapraklarıyla hareketlendirilmiştir. Kitabelik üstünde kapının tepelik bölümü yükselir. Tepelik, akant yaprakları ve merkeze yerleştirilen oval bir madalyonla meydana getirilmiş olup, akant yapraklarının tepelik bölümünü dalgalı bir formda kırma eğilimi, kapının Barok etkisini arttıran bir özellikle yansıtılmıştır (Görsel 7-9).

Kapının avluya bakan iç yüzü ise oldukça sade ele alınmıştır. Basık kemerin üzerindeki Celi Sülüs hatlı ayet kitabesinde, Fussilet Sûresinin 21. ayetinin son bölümü ve hattat Mustafa Rakım'ın[28] imzası bulunmaktadır (Görsel8)

28 Mustafa Rakım Efendi, aslen Ordu-Ünye'li olup babası Mehmed Kaptan'dır. Ünye'de ilk öğrenimini biteren Rakım Efendi İstanbul'a giderek Ağabeyi İsmâil Zühdü'nün yanında medrese tahsili görmüştür. Eğitimi esnasında abisinden sülüs ve nesih meşkederek on iki yaşında icâzet almış ve "Râkım" mahlası verilmiştir. Medrese tahsilinin ardından Râkım Efendi hat sanatında elde ettiği başarılar, II. Mahmud'un yazı hocalığına kadar ilerlemesine vesile olmuştur. İzmir'de molla payesi, Edirne'de, Mekke'de ve İstanbul'da kadılık ve Anadolu kazaskerliği görevlerini başarıyla yerine getiren Râkım Efendi, sülüs, nesih ve özellikle celî sülüsle tuğrada yeni bir üslûp ortaya koymuştur. onun yolundan giden Sâmi Efendi bu oluşuma yeni estetik değerler katarak günümüze kadar yetişen bütün hattatları etkilemiştir. Bk. Berk, 2007,428-429



Görsel 7. Kuzeydoğu Avlu Kapısı



Görsel 8. Avlu Kapısı İç Yüzü [29]



Görsel 9. Kuzeydoğu Avlu Kapısı Süsleme Detayı

Kuzeybatı (Tabhane Sokağı) avlu kapısı, sebil ve türbenin arasına yerleştirilmiş tekne tonozlu bir örtüye sahiptir. Beyaz Marmara Mermeri malzemeli, basık kemerli bu kapı korint başlıklı sütuncelerle sınırlandırılmış ve başlıkların üzerinde bulunan barok etkili iki katlı dik akant yapraklarıyla dakitabe hattı belirlenmiştir. Kitabe panosunda Mü'minûn **Sû**resi 61. ayetinin tamamı yazılmıştır. (Görsel 10).

Kapı iki yanda nişlerle hareketlendirilmiş ve saçak kısmından "S" kıvrımlar yaparak sebil ve türbe bağlanmıştır (Görsel 11).

Bu kapının avlu içindeki yüzü ise basık kemerli görüntüsü ve kemer kilit taşı vurgusuyla göz doldurmaktadır. Küfeki taşıyla örülmüş bu yüzde, kemerin üzerindeki

29 Araştırma çalışmalarında türbenin etrafı restorayon çalışmaları nedeniyle kapalı olduğundan çekimleri tarafımızca yapılamamıştır. Bk. Görsel 13. Bu sebepten ötürü bazı fotoğrafların temini Koçyiğit'in çalışmasından sağlanmıştır. Bk. Koçyiğit, 2019, 62.



Görsel 10. Kuzey Batı Avlu Girişi Dış Kapı (Koçyiğit, 2019, 26.)



Görsel 11. Türbe ve Sebili Bağlayan Avlu Kapısı Genel Görüntü (FOMGROUP Architects, 2021)

kitabe panosunda Fussilet Sûresinin 30 ayetinin sonu yazılmıştır. Dış kısımda görülen "S" kıvrımları kapının iç bölümüne yansıtılmamıştır.

Tek katlı olan türbenin pencere uygulamaları, beden duvarlarında iki katlı olarak değerlendirilmiştir. Basık kemerli alt kat pencerelerini kompozit başlıklı sütunceler ayırırken, oval üst kat pencerelerini plastırlar bölümleyerek hareketli cephe anlayışı pencerelerin farklı düzenlemeleriyle de devam ettirilmiştir. Pencere açıklıklarının önünde Ampir üslup anlayışındaki dökme demir şebekeler bulunmaktadır. Oldukça sade bir görünümde ele alınan bu şebekeler, düşey sıralı çubukları yatayda yuvarlak biçimlerin kestiği ve bunların aralarında kullanılan stilize bitki motiflerinden oluşmaktadır[30] (Görsel 12,13).

Cephe kurulumundaki Barok anlayış, mermer yüzeylerin süsleme detaylarında Ampir ve Barok etki ile karşımıza çıkar. Sütun başlıklarının üzerindeki tablalarda kullanılan dik akantlar gerek zemine oturan volütlü yapısı gerekse heykelsi görünümüyle Barok üslubun güzel örnekleri arasında değerlendirilebilir. Üst kat pencerelerinin üzerinde ise pilelenmiş perdeler iki yandan ve ortadan yonca düğümlü kurdelelerle tutturularak Ampir özelliğiyle II. Mahmud döneminin sanatını yansıtır (Görsel 14,15,).

Üst kat pencerelerinin üzerinde dalgalı silmelerden oluşan kademeli bir saçakla kasnağa geçiş sağlanır. Kasnaktaki şişkin ağırlık kuleleri ve üzerinde uygulanan tepe süsleri cephelerin hareketine eşlik etmektedir. Kasnağın kurşunla kaplanması ise farklı bir uygulama olup, dilimli basık kubbenin dış görünüş etkisini arttırması için tercih edilmiş olabilir (Görsel 16).

Türbe revaklı bir girişe sahiptir. Revak önceleri camekânlı, ahşap saçaklı[31] iken günümüzde camekânlı kısım kaldırılmıştır. Eski görüntülerde, ahşap saçakta kullanılan kalemişi süslemelerinin Ampir etkili girlandlar ve rozetlerle ele alındığı göstermektedir (Görsel 17).

30 Vardar, 2004, 170.

31 Ünsal,1982, 89.



◄
Görsel 12.
Barok Cephe Düzeni



►
Görsel 13.
Madeni Şebeke



◄
Görsel 14.
Üst Kat Pencere Formu ve Ampir Süslemeleri



►
Görsel 15.
Üst Kat Pencere Aralarındaki Sütun Başlıkları ve Tablalar Üzerindeki Dik Akantlar



◄
Görsel 16.
Türbe Cephe Düzeni



►
Görsel 17.
Revağın Günümüzde Olmayan Ahşap Saçağı ve Süslemeleri (Koçyiğit, 2019, 32.)

Üç gözlü revak, dördü duvara bitişik altısı bağımsız sütunlar ve kemerle taşınmaktadır. Revak tek bir tonoz ile kapatıldığı için revak içinde bölücü kemer uygulması yerine demir gergilerden yararlanılmıştır[32]. Tonozda ve kemerlerde bulunan kalemişleri oldukça zengin süsleme kompozisyonlarıyla oluşturulmuştur (Görsel 18).



Görsel 18. Revaklı Giriş

Mermer malzemeli türbe kapısı oldukça sadedir. Basık kemerli kapının hemen üstündeki kitabelik panosunda Zümer Sûresi 53. ayetinin sonu yazılmıştır (Görsel 19).

Türbe kapısı içerde de aynı kuruluma sahip olup, İyon başlıklı iki plastırla sınırlandırılmıştır. Basık kemerli kapının koyu gri damarlı mermerden Ampir üslup anlayışındaki kilit taşı vurgusu, kapı derinliğinin tamamına yansıtılmıştır. Kemerin üst kısmında bulunan kitabelik panosunda Ali İmran Sûresi 133. ayetinin tamamı yazılmıştır (Görsel 20). Kitabelik panosunun üst kısmı ise yanlarda volütlü akant yapraklarından yükselen ve "S" "C" kıvrımları ile tepe noktasındaki damarlı beş yapraktan oluşan motife bağlanan bir taçla sonlanmaktadır (Görsel 20).

Yapı alt sırada on iki pencereye sahiptir. Derinlikleri oldukça fazla olan bu pencereler basık kemerli olup kapıdaki gibi koyu gri damarlı ve pencere derinliğinin tamamında uygulanan kilit taşıyla dikkat çekmektedir. Her biri aynı ölçüye sahip pencerelere, aynı form özellikli üç dolap eşlik eder. Pencereler ve dolaplar birbirinden İyon başlıklı plastırlar vasıtasıyla ayrılarak ritmik hareket dinamiği yapı içinde de uygulanmıştır. Bu plastırların sütun başlıkları üzerindeki tablaları aynı zaman da üst kat pencereleri ile alt kalt pencerelerini ayıran satıh görevini yapmaktadırlar (Görsel 21).

Üst kat pencereleri ise bu yapıda ilk kez uygulanan oval biçimli kurulumlarıyla önemlidir. Doğu yönde yedi adet olan bu pencereler, daha önce Şah Sultan Türbesi'nin üst kat pencerelerinde görülen [33]ovalleşme eğilimli pencerelerden farklı olarak burda gelişmiş ve form kazanmış bir boyuttadır. Bu pencereler dışında kalan alanlar ise pencerelerle aynı forma ve ebada sahip kalemişi süslemelerle değerlendirilmiştir.

Pencerelerin üzerinde yer alan kubbe kasnağında, siyah zemin üzerine altın yaldızlı harflerle İnsan Suresinin tamamı yazılmıştır. Kuşak şeklinde tüm yapıyı dolanan bu grift kitabe üzerinde ise kalemişi süslemeleriyle göz dolduran kubbe yükselmektedir.

32 Önkal, 2017, 426.

33 Önkal, 2017, 428.



◄
Görsel 19.
Türbe Giriş Kapısı



►
Görsel 20.
Türbe İç Kapısı



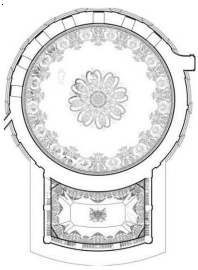
Görsel 21. Türbe İç Mekânı

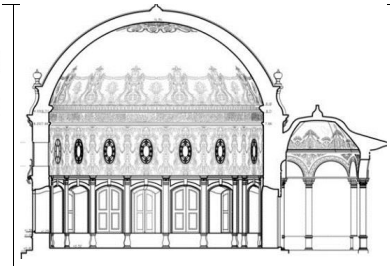
B. Türbe'nin Kalemişi Süslemeleri

Türbe süslemeleri revak tonozu, revak kemerleri, kubbe ve ikinci kat pencere alanlarında görülmektedir. Süslemelerde hâkim üslup anlayışı Ampir iken, Barok ve Rokoko esintili motif uygulamaları da dikkat çekmektedir (Plan 2, Görsel 22).

Revak Tonozu ve Kemerleri: Tonoz ve kemerlerin kompozisyonları siyah beyaz kontrast renklendirmeyle oluşturulmuştur. Gri renk ise boyutlamada kullanılmıştır (Görsel23, Çiz. 1)

Plan 2. Türbe Planı İçerisinde Değerlendirilmiş Kalemişi Süsleme Programı (Adimrestorasyon, 2021)

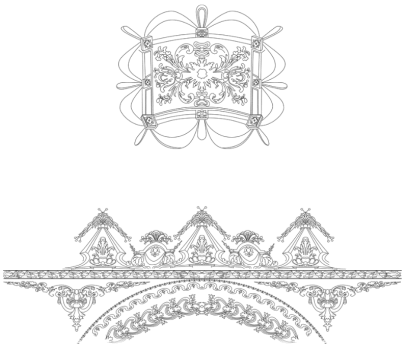




Görsel 22. Nakşidil Vâlide Sultan Türbe Kesitinde Gösterilmiş Süslemeler (Adimrestorasyon, 2021)



Görsel 23. Revak Tonozu



Çizim 1. Revak Tonozu Çizimi [34]

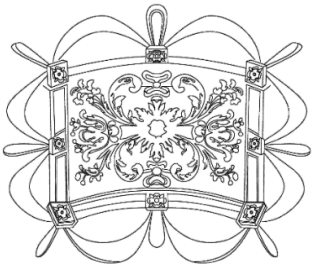
Revak tonozu dikdörtgen alanda, sekiz köşeli bir form içerisinde çözümlenmiştir. Sekizgenin merkezinde kare bir alan bulunur. Tonozun merkezini oluşturan bu kare, dört yandan içlerinde minamal rozetlerin zenginleştirdiği Ampir kasetlere tutturulmuş ve girlandlarla hacimlendirilmiştir. Girlandların dörtlü kurulumu perde hissi yaratmaktadır. Kare alanın iç kısmı Barok karakterli akant yaprağının iki ucundan çıkan çanaklı palmetlerle tezyin edilmiştir. Çanakların dibinde açılan yapraklar palmetin iki yanından çıkarak süslemeyi hacimlendirir. Diğer iki yaprak ise volütlenerek bir fiyonk yardımıyla bağlanıp süslemeyi tamamlamaktadır. Koyu gri, siyah ve beyazla oluşturulan bu süslemelerin detay çizgilenmeleri ve motiflerin boyut hacimlenmeleri yine aynı renklerin tonlamaları ile oluşturulmuştur. (Görsel24, Çiz. 2)

Göbek süslemesinin ardından kompozisyon, Ampir, Barok ve Rokoko anlayışta ele alınan motiflerle revak eteğinde devam etmektedir. Etek iki farklı motif grubu ile oluşturulmuştur. Bunlardan ilki süslemeyi yükseltirken diğeri kompozisyonun yatay dengesini sağlayamaktadır. İlk motif grubu , iki yanda Barok esintili "C" kıvrımıyla kompozisyonun ana hattını oluşturan Ampir karakterdeki mızrak ucu motifine dönüşmektedir. Üçgen

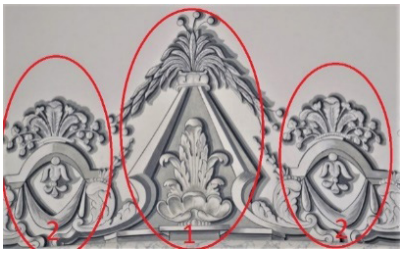
34 Revak tonozu simetrik bir alanda tek bir form göstermediği için yapılan çizim göbek süslemesi, etek süslemesi, kemer üçgen boşluğu ve kemer yayındaki süslemelerin detayı şeklinde alınmıştır.



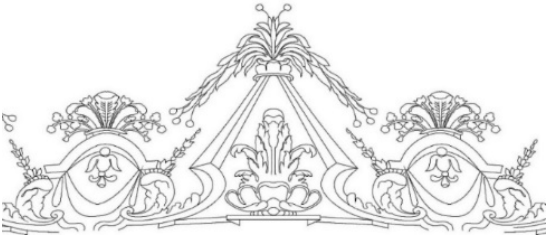
Görsel 24. Revak Tonozu Göbeği Süsleme Programı



Çizim 2. Revak Tonozu Göbeği Süsleme Programı Çizimi



Görsel 25. Revak Eteği Süslemesi



Çizim 3. Etek Süsleme Çizimi

yükseliş üstte bitkisele dönüşerek palmet bir tepelik ve bu tepeliğin iki yanından yanlara açılan defne yaprakları ve defne meyvesiyle devam ettirilmiştir. Süslemenin merkezinde ise Barok bir zemin üzerinde inci dizilerine oturmuş Barok-Rokoko yorumlu istiridye kabuğu ve üzerinde hacimli Barok akant yaprakları bu üç üslubun şeçici karakterini yansıtmaktadır. Mızrağın uç kısımlarındaki "C" kıvrımlar, zemine volütle oturmaktadır. Kıvrımın göbeğine yerleştirilen akant yapraklarının üzerindeki inci taneli palmet dizileri aynı zamanda ikinci alanın motif grubuna da dahil olmaktadır (Görsel 22, Çizim 3).

İkinci motif grubu, yuvarlak kemerli nesnel bir kurulum sergilemektedir. Kemerin üzengi yatakları yukarda bahsedilen inci taneli palmetlere dayandırılmıştır. Kemer yayının merkezinden sarkan palmete, kemer uçlarına tutturulmuş perde motifi eşlik etmektedir. Süsleme kemer üstünde yer alan yassı bir saksıdan çıkan Ampir anlayıştaki üç yapraklı palmetin aralarına ve yanlarına serpiştirilmiş minimal yapraklarla son bulmaktadır. Tüm revak eteği ritmik olarak bu iki motif grubu ile doldurulmuştur. Sadece revak köşelerindeki mızrak uçlu süslemelerin üst noktası uzak bir köşeden alana dahil edildiğinden dolayı, palmetten çıkan ve üç kat devam eden yapraklarla tezyin edilmiş ve süsleme yine en üstte bir palmetle sonlandırılmıştır. (Görsel 25, Çiz. 3).

Tonozu taşıyan kemerlerin alnı, karnı ve boşlukları, revak süslemelerinin devam ettirildiği alanlardır. Özellikle kemer boşlukları tonozun etek süslemeleriyle uyum içerisindedir. Buradaki motiflerin mızrak uçlarına denk getirilmesi de rastgele bir durum değildir. Revağı yükselten üçgen biçimlendirme, burada ters üçgen bir alanda uygulanan



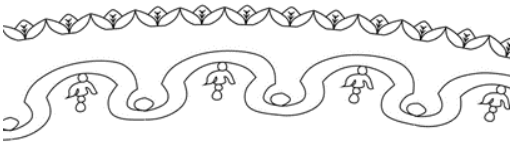
Görsel 26. Kemer Üçgen Boşluklarında Yer Alan Süsleme



Çizim 4. Kemer Üçgen Boşluklarında Yer Alan Süsleme Çizimi



Görsel 27. Kemer Alnı Süslemesi



Çizim 5. Kemer Alnı Süsleme Çizimi



Görsel 28. Kemer Karnı Süsleme Detayı



Çizim 6. Kemer Karnı Süsleme Çizimi

taban tabana verilen bir bütünlük içerisindedir. Kaburgalı ve mücevher vurgulu Rokoko bir kabuk, Barok etkili volütlü akant yapraklarıyla genişlemekte ve dar alanlarda bu yapraklar minimal yapraklara dönüşerek dallar vasıtasıyla uzamaktadır. Kabuğun hemen altındaki inci taneli volütlü yaprak üzerindeki gölgelemeyle aşağıya sarkan ve yanlardan toplanan perde motifi ile ahenk içerisinde verilmiştir. Bu motifin altından uzanan yaprakların pileli verilmesi ise oldukça farklıdır. Yanlardan uçları akant yapraklara tutturulan perdenin kaba yapısına karşın yapraklarda incelen pilenin Ampir vurgusu net bir şekilde görülebilmektedir (Görsel26, Çiz. 4).

Kemer alnında ise iki sıralı bir kompozisyon vardır. Geniş yüzeyde sırtları bordüre yaslanmış "C" kıvrımlarının bir düz bir ters kullanımıyla oluşturulmuş bir motif dizisi bulunur. "C" kıvrımlarının üstte olanının merkezinden incili palmet sarkarken altta olanın karnında inci tanesi işlenmiştir. Kıvrımların yüzeylerindeki gölgeleme ve tarama, motife zenginlik katmıştır. Geniş yüzeyin hemen üstündeki dar sırada ise bir yaprağı beyaz iki yaprağı gri renkli nilüfer çiçekleri yan yana uygulanmıştır (Görsel 27, Çiz. 5).

Kemer karnında işlenen tezyinatta, volütlü yüzeysel yaprakların karşılıklı konumlandırılması ve volüt uçlarına yerleştirilen deniz kabuğu, üstünde yer alan akant yaprağıyla yürek motifi ortaya çıkarılmıştır. Bu motif sağda altı sıra, solda altı sırada tekrar ederek uçlarda lotus çiçekleriyle sonlandırılmıştır. Her yürek süslemesi birleşim yerinden çıkan yapraklarla yüzeye dağılmıştır. İki sırada uygulanan motif ortada inci tanesiyle bütünleştirilmiştir (Görsel 28, Çiz. 6).

Kubbe: Türbe'nin kubbe süslemeleri orjinalinde siyah, beyaz ve gri renklere sahipken, 2012- 2019 yılları arasında İstanbul İl Özel İdaresi tarafından gerçekleştirilen onarımlarda[35] mavi zemin üzerine altın sarısı kompozisyonlarla yenilenmiştir. Süslemelere genel olarak Ampir üslup baskındır. Ancak, arada Barok yorumlu motifler de göze çarpmaktadır (Görsel 29,30, Çiz.7).



Görsel 29. Restorasyondan Önce Kubbenin Süslemeleri (Boler Çelik İnşaat Taahhüt, 2019)

Kubbe bölümlenme olmaksızın kubbe göbeği ve kubbe eteği süslemelerinden meydana gelmektedir. Kubbe göbeği, siyah, beyaz ve gri renklerinde bir rozetten gelişmektedir. Bu rozet, Barok özellikli akant yapraklarının düz ve spiral açılımı ile genişler. Bu motif orijinal kubbe renklerine atıf olması için bu haliyle bırakılmıştır. Ancak süslemenin kesilen kısmı dikkatli incelendiğinde kaset süslemelerin varlığı görülebilmektedir. Restorasyon esnasında süslemelerde bu kasetlerin uygulanmadığı, yerine yine Ampir karakterde motiflerin tercih edildiği anlaşılmaktadır (Görsel 31).

Bu motifin etrafı Ampir özellik yansıtan ışınsal bir açılım sergilemektedir. Birbiri üzerine oturan motifler kompozisyonda uzamayı sağlamaktadır. Süsleme en altta Barok üslupta volütlü bir kurulumla başlamaktadır. Volütlerin üzerine konulan platformun merkezinden çan çiçeği aşağı doğru sarkıtılmıştır. Çan Çiçeğine ve volütlere tutturulmuş zarif Ampir perde, boyutlu kullanımıyla çarpıcı bir görüntüde ele alınmıştır. Bu motif yukardan iki "C" kıvrımlı akant yaprağına asılarak ortadan bir çiçekte bütünleşir. Motif bunun üstünde, kumaş etkisi yüksek, dilimli veya volanlı[36] bir süsleme ile devam eder.

35 Koçyiğit çalışmasında türbenin geçirdiği tüm onarımları arşiv kayıtları ile belgelemiştir. Ayrıca yukarda değinmiş olduğumuz restorasyonun aşamalarını da araştırmasında detaylandırmıştır. Bk. Koçyiğit, 2019, 111-128.

36 Kâse motifini de andıran bu motif, arkadaki uçuşan kurdele detayından dolayı kumaş tabirinin kullanılması tarafımızca daha uygun görülmüştür.

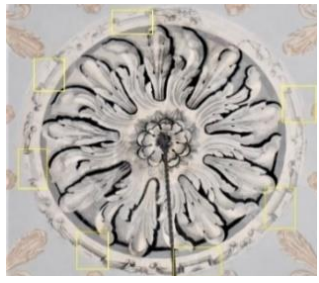


Görsel 30. Ana Kubbe Süsleme Programı



Çizim 7. Ana Kubbe Süsleme Programı Çizimi

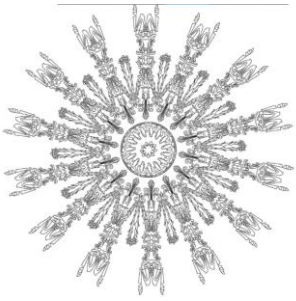
Bu süsleme arkada uçları gözüken kurdele vasıtasıyla bağlanmıştır. Hemen üstünde istiridye kabuğu üzerinde yükselen bir palmetle bulunmaktadır. Palmet yukarda bir çan tarafından tutulur. Çanın üzerindeki palmet motifi ise oldukça stilizedir. Akant yapraklarının vücuda getirdiği palmetin alt çanağı yukarı doğru çıkarkan tek bir yaprağa dönüşür ve yanlara açılan diğer iki yaprak ise kıvrılarak ve zayıflayarak motifleri genişletmektedir.



Görsel 31. Göbekte Orijinal Halde Bırakılan ve Kesik Durumda Olan Kaset Süslemeler



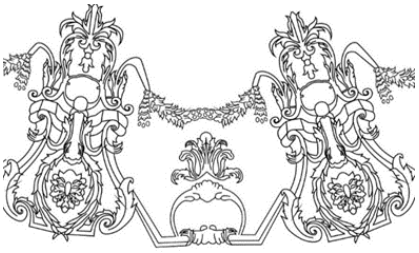
Görsel 32. Kubbe Göbeği Süsleme Programı



Çizim 8. Kubbe Göbeği Süsleme Programı Çizimi



Görsel 33. Kubbe Eteği Süslemesi



Çizim 9. Kubbe Eteği Süsleme Çizimi

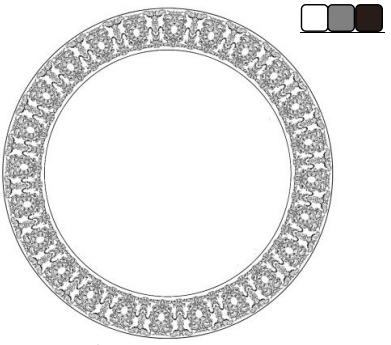
Bu motif tüm göbeği çevrelerken aralarda kullanılan ve bir fiyokla bağlanan defne yaprakları ortadan girland şeklinde aşağı sarkar ve uçları defne ağacı meyveleriyle kompoze edilir. Yanlara da açılan bu defne yaprakları yukarda detaylandıralan alanları birbirine bağlamaktadır (Görsel32, Çiz. 8).

Kubbe eteği süslemesi iki farklı motiften oluşur. Revakta olduğu gibi burda da dikey ve yatay kurulum dengelenir. İlk motif dikey hissini kuvvetlendiren Rokoko bağlantılarla ve çerçeveyle dikkat çeker. Çerçeve altta tüyümsü akant yapraklarıyla Ampir özelliğini yansıtırken yukarda kırılan ve volütlenen bir platformla baroklaşır. Bu çervenin ortasına, bir akanta asılmış defne çelengi ve içerde kıvrımları görülen Ampir rozet yerleştirilmiştir. Yukarda sözü edilen platform üzerinde devam eden süsleme akant yaprakları, volütler ve tepede kullanılan zarif bir palmetle bir taca benzemektedir. Bu taç yine sağda ve solda bulunan kıvrımlı akant yapraklarına tutturulmuş defneyaprakları ve meyvelerinden oluşan bir girlanla bağlanır. Nakşidil türbesi'ndeki akant kullanımıyla verilen palmet motifi oldukça ince ve zariftir. Girlandlarla bağlanan aynı iki motif arasında yatay kurulumlu ikinci süsleme uygulanmıştır. Burada ise yine kabuksu görünümüyle ön plana çıkan Rokoko çerçevenin üzerinde bir palmet bulunmaktadır (Görsel 33, Çiz.9)

Kubbe eteği en sonda, dik akant sırası ve bunların arasına yerleştirilmiş ikili palmetlerin oluşturduğu bir bordürle sonlanır.



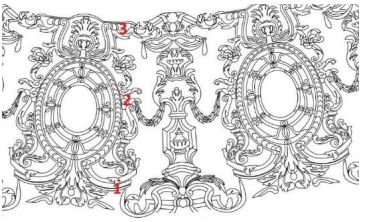
Görsel 34. İkinci Kat Pencereleri ve Kalemişi Süslemeleri



Çizim 11. İkinci Kat Süsleme Çizimi
(Süsleme çiziminde pencerelerin olduğu yerler gösterilmemiştir.)



Görsel 35. Üst Kat Pencereleri ve Pencere Formundaki Kalemişlerinin Süsleme Programı.



Çizim 10. Üst Kat Pencereleri ve Pencere Formundaki Kalemişlerinin Süsleme Programı Çizimi

İkinci Kat Pencere Araları: Türbede iki katlı pencere düzeni bulunur. Alt katta tüm cephelere hâkim oniki pencere açıklığına yer verilmiştir. Ancak, ikinci kat pencere sayısı yediye düşürülmüş ve bu pencereler yalnızca caddeye bakan doğu cephesinde kullanılmıştır. İki kat arasında görülen pencere sayılarındaki bu orantısızlık iç mekânda görsel eksikliğe sebep olmaması için, ikinci kattaki pencereler dışında kalan alanlar pencerelerle aynı forma ve ebada sahip siyah, gri ve beyaz renklerden oluşan kalemişi süslemeleriyle değerlendirilmiştir (Görsel 34,35, Çiz. 10,11).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Barok cephe anlayışının türbe mimarisine yansıyan en gelişmiş örneği olan Nakşidil Valide Sultan Türbesi, mimari ile bütünlük içerisinde olan süslemedeki üslup zenginliği ile de göz doldurmaktadır.

Türbenin cephe kuruluşunun en yakın örneği, 1796 tarihli Mihrişah Sultan Türbesi[37] ve 1800-1801 tarihli Şah Sultan Türbesi'de görülmektedir[38]. Onikigen plana

37 Yılmazkurt, 2000, 305-313; Haskan, 1993, Cilt I, 223-230, 355-371; Cilt II, 23, 42, 47-49, 125, 154-155; Önkal, 2017,408-416; Demiriz, 1989, 59-62; Tahaoğlu, 1988, 286-292; Kuban, 1954, S. 26, 37, 66, 109-110, 121; Parlak, 2005, 42-44.

38 Önkal, 2017, 417; Parlak, 2010, 258-260; Demiriz, 1989, 77-79; Haskan, 1993, I, 265-268; II,

sahip Mihrişah Türbesi'nin Barok cephe kurulumu, her bir köşesinin dış bükey formda yumuşatılarak dilimli bir görüntüye kavuşmasıyla meydana getirilmiştir. Ancak bu yapıda cephe dilimlemesi plastırlarla değil kırmızı damarlı mermer sütunlar vasıtasıyla yapılmıştır (Görsel 36)

Bir diğer Barok cephe kurulumlu yapı yine bir manzume içerisinde ele alınan yuvarlak planlı, silindirik gövdeli, kubbeli ve üç gözlü revaka sahip Şah Sultan Türbesi'dir. Bu türbede yuvarlak plan kendini yapının dört tarafında dış bükey oval hatlı yuvarlak kemerli duvar kurulumu ile gösterirken, duvar köşelerinde kullanılan dayanak kuleleri ile yapı kare bir görünüme kavuşmuştur. Ancak Şah Sultan Türbesi'nin Barok cephesi, çekimser bir tavır sergiler. Cephe pencerelerinde ve saçaklarda görülen Barok etki, üst kısımdaki iki köşe kulesinin kaidesinde de devam eder. Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin kasnağında plastırlar üzerinde özetlenen bu kulelerin batılılaşma dönemi türbeleri içerisindeki en erken tarihli uygulaması 1755 tarihli Şehsuvar Valide Sultan[39] Türbesi'nde görülür. Nakşidil Türbesi'nin üst kat pencerelerinin, prototip örneği yine Şah Sultan Türbesi'nin dik oval formlu ajurlu pencerelerinde karşımıza çıkar.

Türbenin şişkin kasnağı ve basık kubbesi ise kare planlı olan Şehsuvar Valide Sultan Türbesi'nin pencereli ve sıvalı kasnağında da uygulanmıştır. Ancak Nakşidil Türbesi'nde kasnağın, penceresiz ve kurşun kaplamalı olması bir farklılıktır. (Görsel 37-38)

Batılılaşma dönemi türbe kubbelerinde örneğine rastlanmayan Nakşidil Türbesi'nin basık kubbesinin kaburgalı yapısı, kasnağı hareketlendiren plastırların dışa taşkın yapısına uyumlu olarak plastırlara denk gelen kubbe yüzeylerinin bir kademe yükseltilmesi ile elde edilmiştir.

Türbenin mimari yapısı ve cephe kurulumlarında görülen batılı anlayıştaki bu değişimler, yapının mermer süslemelerinde Barok ve Ampir etkilerle devam ettitilerek dış mimarinin üslup birliği desteklenmiştir.

I. Abdülhamid'in eşi olan Valide Sultan[40]'ın sağlığında tamamlattığı türbenin Ampir etkisi, oğlu II. Mahmud'tan kaynaklıdır. II. Mahmud dönemi, sanat ortamı genel manada değerlendirildiğinde, batı kaynaklı Barok ve Rokoko üsluplarına[41] ek, Fransız ihtilali ile ortaya çıkan ve imparatorluk üslubu anlamına gelen Ampir üslubunun Osmanlı topraklarında varlık göstermesiyle oluşmuştur. Buradaki en büyük etki II. Mahmud'un Fransa ile diplomatik ilişkisi ve buna bağlı olarak sultanın Fransız sanatına ilgisi gösterilebilir[42]. Bu ilişkiler vasıtasıyla Osmanlı topraklarına giren Fransız eşyaları ve Fransa'daki sanatı öğrenen yabancı mimarların[43] etkiside yadsınamaz boyuttadır.

27, 144, 157, 216-217, 220-221, 236, Kuban, 2007, 548-550; Tokay, 1994, 127; Ünsal, 1982, 88; Arel, 1975,89.

39 Öngül, 1994, 127; Kuban, 1994, 101; Önkal, 2017, 401; Öz, 1987,105; Aslanapa, 390-393; Eyice, 2007,264-265; Pamukciyan, 2003, 152-154; Tokay, 1994, 127.

40 Sarıcaoğlu, 2006,344.

41 Kuban, 1973, 239-245; Ortaylı, 1986, 119-128.

42 Cezar, 1971, 28-30; İnce, 2002, 315-316.

43 Kuban, Ampir üslup etkisi için, yerli sanatçıların yorumu olmadan Fransız modellerini taklit



Görsel 36.
Mihrişah Valide Sultan Türbesi



Görsel 37.
Şehsuvar Valide Sultan Türbesi



Görsel 38.
Şah Sultan Türbesi

Barok'tan Ampir'e geçişin türbe mimarisindeki erken örneği olan türbe, Barok, Rokoko ve Ampir üslubunun farklı motiflerle aynı kompozisyon içinde değerlendirildiği tezyin programıyla oluşturulmuştur. Ancak burada en önemli nokta antik kaynaklı olan bu motiflerin üslupsal geçişlerde aynı motifin biçimsel değişime uğradığı görülmekte ve dönemsel ayrım da bu şekilde yapılmaktadır.

Türbe süslemelerindeki motif detaylarının değerlendirilmesine geçilmeden önce değinilmesi gereken en önemli husus kalemişi süsleme programında görülen beyaz, gri ve siyah renk kullanımıdır. Özellikle II. Mahmud döneminde sıklıkla kullanılan bu kompozisyon renklendirmesi Ampir üslup kapsamında tanımlanan ve Neo-Barok -Rokoko motif zenginliği ile seçmeci bir üslup karakterine dönüşen kullanımıyla dikkat çeker[44]bu döneme ait Mahmud Paşa Cami, II. Beyazıd Türbesi, Beyazıd Külliyesindeki Selçuk Hatun Türbesi, Ayasofya Şehzadeler Türbesi, Cedid Havatin Türbesi, Beyazıt Yangın Kulesi Gözetleme Odası, Sadullah Paşa Yalısı gibi birçok eserde aynı renk skalası ile oluşturulmuş kalemişi süslemeler görülmektedir[45].

Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin kalemişi süsleme programını akant, "S" ve "C" kıvrım, madalyon, palmet, lotus, girland, perde, fiyonk, kurdele, yıldız çiçeği, defne yaprağı ve meyvesi, yürek motifi, saksı, vazo ve nesnel kurulumlu motifler oluşturmaktadır.

Türbenin, Barok ve Ampir üslup etkili motifleri revak, kubbe ve ikinci kat pencerelerinde yoğunlaşırken Rokoko yanlızca istiridye kabuklarında ve ana kubbenin bağlantı motiflerinde kullanılmıştır.

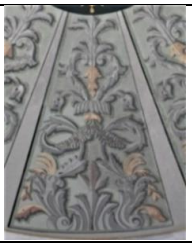
Türbenin özellikle Barok etkili kalemişi motifleri yavaş yavaş deforme olma eğilimindedir. Ampir'e geçişin neden olduğu bu deformasyon akant yapraklarında ve palmetlerde kendini daha çok göstermektedir. Nur-u Osmaniye Camii (1755) mihrap üstündeki yarım kubbelerinde görülen hacimli akant yapraklarının kullanım ilkeleri bu türbede, Ampir etkisiyle akant yapraklarını parçalayıp uzatmakta ve abartılı olan yorumu zarifleştirmektedir. Akant yapraklarındaki bu değişim Nusretiye Camii[46] (1826) ile devam eder ve en gelişmiş formunu II. Mahmud Türbesi'yle (1840) kazanır (Görsel 39-44).

eden ve Rokoko bezemenin yerini alan bir sanat uyarlaması şeklinde açıklamıştır. Kuban, 2016, 605. Wharton ise Osmanlı devletinde mimar tanımının yanı sıra birde kalfa olgusunun ortaya çıktığı söylemektedir. Bu kalfalık sisteminin ilk başlangıcı, Nuruosmaniye ve Laleli camilerinde çalışan Simon Kalfa ve öğrencisi Komyanos Kalfa tarafından gerçekleştirildiğini ve Gayri Müslim kalfaların nerden geldikleri, hangi becerilere ve ne çeşit eğitimlere sahip oldukları bilinmemekle birlikte marangoz ustalarından oldukları belirtilmektedir.19 yüzyılın ilk yarısındaki reformlarla birlikte bu kalfaların faaliyet alanlarını ise mimarlık işlerinde daimî görevlendirilmeleri ve kurumlar adına faaliyet gerçekleştirmek için sözleşmeli çalışma sahası ile sınırlandırmıştır. Bk. Wharton, 2010, 20.

44 Keskin, 2012, 37.

45 Tanman ve Okçuoğlu, 2019, 147-148.

46 Tanman ve Okçuoğlu, 2019, 135-152; Patacı, 2017,169-207.

		
Görsel 39. Nur-u Osmaniye Camii(1755) Barok Akant)	Görsel 40. Nusretiye Camii(1826) Ampir Akant	Görsel 41. II. Mahmud Türbesi(1840)
		
Görsel 42 Nakşidil Sultan Türbesi Ana Kubbe	Görsel 43. Nakşidil Türbesi Pencere	Görsel 44. Nakşidil Türbesi Revak

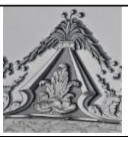
Türbe'nin kalemişi programında görülen palmet kullanımı Barok ve Ampir özellikleri taşır. Yaprakları uzun ve parçalı olanlar Ampir üslubun antikite etkisini yansıtırken, Barok olanlar inci taneli kullanımıyla göz doldurur (Görsel 45-55).

					
Görsel 45. Revak Tonozu Barok Palmet	Görsel 46. Pencere Çerçevesi Barok Palmet	Görsel 47. Revak Tonozu-Barok Palmet	Görsel 48. Revak Tonozu-Ampir Palmet	Görsel 49. Ana Kubbe-Ampir Palmet	Görsel 50. Ana Kubbe Ampir Palmet
					
Görsel 51. III. Mustafa Türbesi Kemer Karnı- Barok Palmet	Görsel 52. I. Abdülhamit Türbesi Revak Duvarı Barok Palmet	Görsel 53. Şah Sultan Türbesi Revak Tonozu Barok Palmet	Görsel 54. Nusretiye Cami Ana Kubbe- Ampir Palmet	Görsel 55. II. Mahmud Türbesi Ampir Palmet	

Türbe kalemişi süslemelerindeki madalyon ve çerçevelerde, Ampir'in ok ucu çerçevesi ve Barok'un oval madalyonu tercih edilmiştir. İstiridye kabuğu ise Barok'un hacimli yorumlaması ve Rokoko'nun kabuksu ve mücevher algısı yüksek kullanımıyla türbe süsleme programında yerini almıştır (Görsel 56-62).



Görsel 56. Barok Madalyon



Görsel 57. Ampir Çerçeve



Görsel 58.Barok İstiridye Kabuğu



Görsel 59. Rokoko İstridye Kabuğu



Görsel 60. Şah Sultan Türbesi Ana Kubbe Barok Madalyon

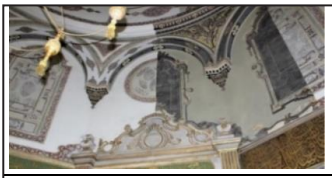


Görsel 61. I. Abdülhamit Türbesi Tromp-Rokoko İstiridye Kabuğu



Görsel 62. Nusretiye Camii Ana Kubbe Ok Ucu

Türbede dikkat çeken bir diğer süsleme, pencere yerine kullanılan kalemişleridir. Geç dönem türbelerinden olan III.Mustafa Türbesi (1760-1764), Fatih Sultan Mehmet Türbesi (1767[47]) ve Sultan I. Abdülhamid Türbesi'nde pencerenin kullanılmadığı ya da kullanılamadığı alanlarda dekoratif olarak pencere formlu kalemişi süslemelere yer verildiği görülmektedir (Görsel 63-66).



Görsel 63.
III. Mustafa Türbesi



Görsel 64.
Fatih Sultan Mehmet Türbesi



Görsel 65.
Sultan I. Abdülhamid Türbesi





Görsel 66.Nakşidil Valide Sultan Türbesi Üst Kat Pencereleri ve Pencere Formlu Kalemişleri

Yine kalemişlerinde karşımıza çıkan, defne yaprağı ve meyvesi türbede girlandlarda, çerçeve tepeliklerinde ve çelenk[48] kullanımlarında görülmektedir. Zaferi, tanrının

47 Türbenin kalemişi süslemeleri Sultan Reşat (1909-1918) tarafından yenilenmiştir. Bk. Kuban, 1954,37; Önkal,2017,211.

48 Roma'da defne dallarından ve yapraklarından yapılan ve çelenge Corona Triumphalis, meşe yapraklarından yapılan, çelenge Corona Civica denmektedir Turak ,2018, 29-30.



Görsel 67. Ahmet Buhara Türbesi- Cümle Kapısı Üzerindeki Ampir Çelenk



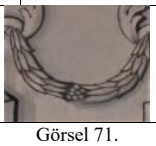
Görsel 68.Şeyh Galip Dede Türbesi- Vazoya Asılmış Defne Girland



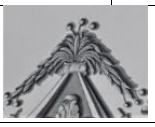
Görsel 69.Hüsrev Paşa Türbesi-Lir Görünümlü Ampir Girlandlar



Görsel 70. Ana Kubbe Defne Girland



Görsel 71. Üst Kat Pencere Araları Defne Girland



Görsel 72. Revak Kubbesi Defne Yaprağı Ve Meyvesi



Görsel 73. Ana Kubbe- Defne Çelenk

gücünü ve üst düzey kişileri sembolize eden defne, Ampir sanatta Napolyon Bonapart'ın Doğu ve Batı'ya hükmeden zafer vurgusunu ifade etmek için kullanılmıştır. Aynı ifade biçimi Osmanlı'da, mimarlar tarafından II. Mahmud'un monarşik yönetimiyle özdeşleştirilerek[49] devletin resmi sanatı olarak motiflerle sembolize edilmiştir. Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nde Ampir karakterli ele alınan bu motifler daha sonra Şeyh Ahmet Buhara Türbesi (1816-1817) cümle kapısı üzerinde II. Mahmud'un tuğrasını ~~çevrelen~~ (yazım hatalı) çelenkte, Şeyh Galip Dede Türbesi (1819) doğu duvarında ve Hüsrev Paşa Türbesi (1839) kuzey cephe pencere korkuluklarında daha gelişmiş örnekleriyle uygulanmıştır (Görsel 67-73).

Sonuç

Nakşidil Valide Sultan Türbesi, II. Mahmud dönemi sanat ortamının Barok'tan Ampir Üsluba doğru evrilme sürecinin önemli örneklerinden biridir. Daha önce mimarisi defalarca çalışılan bu yapının süsleme etkileri bazen Barok diye geçiştirilmiş bazende yanlızca Ampir etkili denilerek yüzeysel tanımlamalarla eksik bırakılmıştır. Halbuki türbenin süsleme karakteri Nusretiye Cami ile başlatılan Ampir sanatın gerekli olgunluğu ulaşmasındaki önemli aşamalarından birini oluşturduğu araştırmada ortaya konmuştur.

Ampir üslubunun "Türk Ampiri "olarak süslemede kendini gösterdiği ilk etki kompozisyon kurulumunda olmuştur. Yükselen motiflerin sivri yapılı biçimlerine karşın alçalan motiflerin daha yumuşak geçişleri bu yapıda ritmik bir denge ile verilmiştir. Aynı zamanda türbede de görülen kalemişlerinin beyaz, gri ve siyah renkle meydan getirilişleri II. Mahmud dönemindeki Ampir uygulamaların vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu renklere sahip dönem kompozisyonları incelendiğinde Ampire eşlik eden Barok ve Rokoko uyarlamaları, motif boyutlandırmaları ve yatay -dikey denge ortak

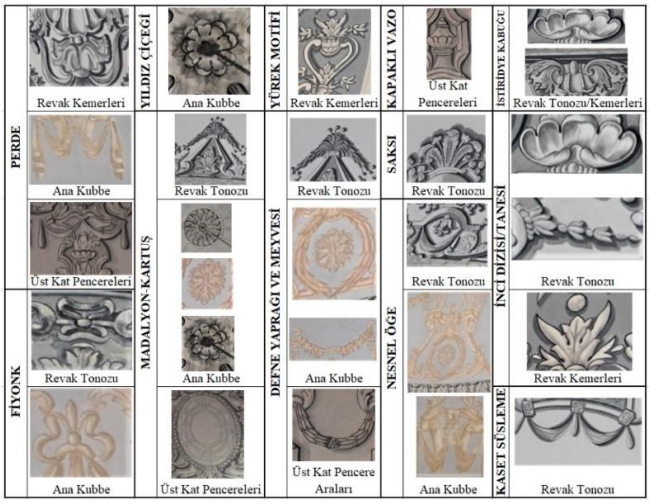
49 Patacı, 2017, 180.

nokta olarak görülmekte ve durum tek bir atölye işi veya usta birliğininin elinden çıkmış olabileceği kanaatini güçlendirmektedir[50].

Türbenin Ampir etkili kalemişi süslemelerinde görülen palmet motifinin Antik örneklere yaklaşan uzun yapraklı biçimi, akantların yapısal formlarının yer yer incelmesi ve motifin yapraklarla sonlandırılması, perde kıvrımlarının artan pilileri, defne çelenkleri ve girlandları, ok ucu çerçeveler, kaset süslemeler, ikili fiyonklar ve rozetler Barok- Rokoko birlikteliği ile yorumlanan ve henüz arı olmayan Ampir üslubunun öncül motif temsilcisi olması açısından önemlidir.

50 Keskin, 2012,37; Tanman ve Okçuoğlu, 2019, 148.

Nakşidil Vâlide Sultan Türbesi'nin Kalemişi Süslemelerinde Kullanılan Motifler Ve Bu Motiflerin Kullanıldığı Yerler (1817-1819)





KAYNAKÇA

Adimrestorasyon. (2021). Şubat 4, 2021 tarihinde http://www.adimrestorasyon.com.tr/hiz-pro-4.html adresinden alındı

Akbulut, M. (2014). İbrahim Müteferrika ve İlk Türk Matbaası*, Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, (14), 919-926.

Arel, A. (1975). *Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Aslanapa, O. (1986). *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul: İnkılap Yayınları.

Batur, A. (1985). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* İstanbul: İletişim Yayınları, (4) 1038-1067.

Berk, S. (2007). Râkım Efendi, Mustafa, *TDV İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,* (34), 428-429

Berkes, N. (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Boler Çelik İnşaat Taahhüt. (2019). Şubat 4, 2021 tarihinde Biten Projeler: Nakşidil Valide Sultan Türbesi: https://www.bolercelik.com/naksidil-valide-sultan-turbesi/ adresinden alındı

Büktel, Y. (2000). *Mimarlık Tarihi II,* Edirne: Trakya Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi.

Cezar M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Cooper J. C. (1978). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols,* London: Thames and Hudson.

Demiriz, Y. (1989). *Eyüp'de Türbeler,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Denel, S. (1982). *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Ertuğrul, A. (2009). XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 7(13), 293-312.

Eskiistanbul. (2021). Nakşidil Sultan Türbesi. Şubat 4, 2021 tarihinde Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi: http://www.eskiistanbul.net/tag/nak%C5%9Fidil-sultan-t%C3%BCrbesi/ adresinden alındı

Eyice, S (2007). Nuruosmaniye Külliyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi,* İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,* (33), 264-265.

Eyice, S. (1978-80). XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu, *Sanat Tarihi Yıllığı,* IX-X, 163-190.

Eyice, S. (1995). Empire, *TDV İslam Ansiklopedisi,* İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,* (11),159-163.

FOMGROUP Architects. (2021). Nakşidil Sultan Türbesi. (www.fomgrup.com) A.T.: Şubat 4, 2021.

Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü,* (Çev. Erol Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Goodwin G. (1971). *A History of Ottoman Architecture*, London: John Hopkins Press.

Gülenaz, N. (2011). *Batılılaşma Dönemi İstanbul'unda Hanlar ve Pasajlar*, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları.

Haskan M. N. (1993). *Eyüp Tarihi I-II,* İstanbul: Turing.

İnce, K (2002). Osmanlı Sanatının 1789-1839 Dönemine Bir Bakış, *Türkler Ansiklopedisi,* Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, (15), 310-319.

Karakaya, E. (2006). Nakşidil Sultan Külliyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi,* İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*, (32), 344-346.

Keskin, M. Ç. (2012). On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı İç Mekân Bezemesinde Beyaz Zemin Üzerine Siyah-Gri Kalemişi Uygulaması*, Sanat Tarihi Defterleri,* (15), 37-58.

Koçyiğit, H. (2019). İnşaat Masraf Defteri ve Bazı Arşiv Belgelerine Göre Nakşidil Valide Sultan Külliyesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,)* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuban, D (1954). *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Kuban, D (1998). *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları,* İstanbul: Yem Yayınları.

Kuban, D. (1973). *100 Soruda Türkiye Sanat Tarihi,* İstanbul: Gerçek Yayınları.

Kuban, D. (1993). Barok Mimari, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, (2), 61-65.

Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayınları.

Lewıs, B. (1988). *Modern Türkiye'nin Doğusu,* (Çev, Metin Kıratlı), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları,

Middleton, R. ve Watkin, D (1989). *Architetture dell'Ottocento*, Floransa: Mondadori Electa.

Ortaylı, İ. (1986). İstanbul'da Barok, *İstanbul'dan Sayfalar,* 120-129.

Öngül, A. (1994). Tarih-i Cami-i Nuruosmanî, *Vakıflar Dergisi,* XXIV, 127-146.

Önkal, H. (2017). *Osmanlı Hanedan Türbeleri,* Ankara: T.C Başbakanlık Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Parlak, S. (2005). Mihrişah Vâlide Sultan Külliyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi,* İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,* (30), 42-44.

Patacı, Ö. O (2017). Ampir Üslubunda Bir Sultan Camii: Nusretiye, *Akademik Bakış Dergisi,* (59) 169-207.

Pervititch, J. (2000). *Sigorta Haritalarında İstanbul*, (Zülal Kılıç Çev.), İstanbul: Tarih Vakfı-Axa Oyak Yayınları.

Renda, G (2015). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Batı Tarzında Resim: Yeni Denemeler, Yeni Teknikler, *Büyük İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul: İBB Kültür A.Ş, 402-421.

Reynolds, D. M. (1985). *The Nineteenth Century,* England: Cambridge University Press.

Roth, Leland M. ve Clark, Amanda C. Roth (2018). *Understanding Architecture Its Elements, History And Meaning,* New York: Routhledge.

Rüstem, Ü. (2019). Non-Muslim Artists And Their Networks, *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning Of Eighteenth-Century Istanbul*, USA: Princeton University Press,

Sakaoğlu, N. (1994). Abdülmecit, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, (1), 45-48.

Saner, T. (1993). 19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde 'Elhamra' nın Payı, *Osman Hamdi Bey Dönemi Sempozyumu,* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 134-145.

Saner, T. (1998). *19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Oryantalizm,* İstanbul: Pera Turizm.

Sarıcaoğlu, F (2006). Nakşidil Sultan, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,* (32), 343-344.

Summerson, J. (1996). *The Classical Language of Architecture, (Revised And Enlarged Edition),* London: Thames And Hudson.

Tahaoğlu, T.Ö (1988). İstanbul'da Osmanlı Türbelerinin Tipolojik Gelişimi, *(Yayınlanmamış Doktora Tezi),* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tanman, M. B. ve Tarkan, O. (2019). Nusretiye Camii Kalemişleri, *Nusretiye Külliyesi-Bir Kültür Mirasının Restorasyonu 2012-2017,* İstanbul: T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, 135-152.

Teksarı, S (2005). *İstanbul Türbeleri,* İstanbul: Gül Neşriyat.

Tokay, H (1994). Şah Sultan Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, (7), 127.

Tokay, H. (1994). Nakşedil Sultan Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, (6),41.

Turani A. (1980). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi II,* İstanbul: Bateş Yayınevi.

Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi,* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tuztaşı, U. ve Aşkun, İ.Y. (2011). Klasik Dönemden Batılılaşmaya Osmanlı Mimarlığında İdealleştirme Olgusu ve Batı Mimarlığıyla Olan Mukayesesi, *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies,* XXXVIII, 213-235.

Ünsal, B. (1982). İstanbul Türbeleri Üzerinde Stil Araştırması, *Vakıflar Dergisi*, XVI, 88-89.

Vardar, K. F. (2004). İstanbul'da, XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Görülen Ampir Üsluptaki Madeni Şebekeler, *Sanat Tarihi Dergisi*, 13(1),169-180.

Wharton, A. (2010). The Identy Of The Ottoman Archıtect in The Era of 'Westernızatıon, *İstanbul'un Ermeni Mimarları,* İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.

Yılmazkurt, G. (2000). İstanbul Eyüpsultan'da Mihrişah Valide Sultan Türbesi Sandukalarındaki Puşideler, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu-Tebliğler*, İstanbul: Eyüpsultan Belediyesi, 305-313

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.983078
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 297-319. Araştırma | *Research*

ORTAÇAĞ KIRSALINDA SAVAŞ, ASKERLER VE YERLEŞİMLER*

WARFARE, SOLDIERS AND SETTLEMENTS IN MEDIEVAL COUNTRYSIDE*

H. Ceylan KARACA**

ÖZ

7. yüzyılın ikinci yarısı ile 10. yüzyılın ikinci yarısı arasında doğu sınırında düzenli gerçekleşen Arap akınları, Bizans İmparatorluğu'nun sınır politikasını yoğun ölçüde etkilemiştir. Akınlar ilkin, bazen bir strategosun bazen ise bir kleisourarkhesin otoritesi altında bulunan askeri birliklerin düzenlenmesini ve güçlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Belirlenen politika ise, asker yetiştirmek, yerleşik topluluğun yaşamını sürdürmesi ve kendini savunması için gerekli olanın sağlanmasıdır. Bu savunma stratejisi sınırın iç tarafında düşmanın ilerleyebileceği geçitleri kontrol noktaları ile kapatmak, zaten var olanları güçlendirmek, sınırın dışında insansız sınır bölgeleri oluşturmaktı. Bu noktada, hem zaten büyük ölçüde kendi toprağı üzerinde yaşayan askerin, hem de asker dışındaki köylü nüfusun sürekliliği için köylerin ve kullanılabilir verimli arazinin de varlığını ve önemini göz ardı etmemek gerekir. 10. yüzyılda Makedonya hanedanlığı imparatorlarının toprak kanunu metinleri, Bizans kırsalının en önemli yapılanması olan köyün sosyal, ekonomik ve mali bütünlüğünün korunmaya çalışıldığını gösterir. Aynı yüzyılın ikinci yarısında, imparatorluğun özellikle güneydoğu sınırında kontrolün yeniden ve kalıcı olarak kazanılması, bölgede nüfusun da artmasını, toprağın daha iyi ve daha verimli kullanılmasını, yeni yerleşimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aslında, hem toprak kanunu metinlerinin hem de "askeri taktik" metinlerinin sözünü ettiği yerel aristokrasi ve "güçlü bireyler" de kırsalın bu yeni düzeninden türemiş, bu düzenin önemli bir parçası olmaya devam etmiştir. 10. yüzyıl dönem metinlerinde açıkça tanımlanan bu "güçlü bireyler"den asker olanlar çalışmada ele alınmış, ne tür yerleşimlerde ve dini yapılarda bani oldukları, bu yerleşimler ve yapılarla bire bir bağlarının olup olmadığı ve bu yerleşimlerden (dolayısıyla banilerden) hangilerinin sürekliliğinin izlenebildiği üzerinde durulmuştur. Askerler çeşitli

* Bu çalışma, 2019'da Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. M. Sacit Pekak danışmanlığında tamamlanan *Soğanlı Vadisi Örneğinde Kappadokia Bölgesinde Güçlüler ve Aristokratlar* başlıklı doktora tezinden türetilmiştir. Tez sırasında ortaya çıkan sorular çerçevesinde bölgedeki asker baniler ile yazıt ve portrelerinin bulunduğu yerleşimlerin yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

* The present article is derived from the author's doctoral dissertation completed under the advisory of Prof. Dr. M. Sacit Pekak and submitted to the Department of History of Art at Institute of Social Sciences at Hacettepe University, in 2019 under the heading *The Powerful and the Aristocracy in Cappadocia as in the Example of the Soğanlı Valley*. Within the problematics that emerged in the course of the doctoral studies, the study aims to interpret the presence of the military donors in the region of Cappadocia and to evaluate the settlements that bear the inscriptions and portraits of the military.

** Arş. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6908-7640 ♦ E-mail: ceylikaraca@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 15.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 24.03.2022*

yerleşimlerde ve farklı işlevlere sahip dini yapılarda bani olsalar da, hem ekonomik devamlılıklarını nasıl sağladıkları hem de o noktaya yerleştirilmelerindeki ana motif, daha çok köy yerleşimlerinde görünür olmaktadır.

Anahtar kelimeler: *Bizans Kappadokia'sı, asker baniler, bani portreleri, ithaf yazıtları, köy yerleşimi*

ABSTRACT:

The constant Arab campaigns on its eastern border between the second half of the seventh and the second half of the tenth century largely affected the border politics and military landscape of the Byzantine Empire. The invasions brought about the creation of military units under the authority of a *strategos* or a *kleisourarches*. Likewise, the border politics were based upon the maintenance of a soldier who would do his military service, and upon providing the supplies that would make the local commune to maintain its life and defend itself at the same time. In the inner side of the border, this defensive strategy was to hinder the routes easily passible by the enemy with control posts and strongholds or to strengthen them, while the strategy for the outer side of the border was to create a no man's land and a buffer zone.

Herein, we should keep in mind that the very presence of villages and the surrounding arable land had utmost importance for both the civil village commune and for the soldiers who made their living on the land. Parallel to that, the land legislation of the Macedonian emperors in the 10th century shows that the social, economic and fiscal solidarity of the village as the principal unit of the countryside was meant to be protected. In the second half of the same century, the reconquests and control especially on the southern and south-eastern border ensured a population increase, the use of land with a higher economic yield, and the creation of more organized settlements, mostly villages. Furthermore, the local aristocracy and "the powerful/the powerful magnates" of which the legislative and military texts of the era referred to derived from this organization and became a very crucial part of it.

The present study deals with the "powerful" soldiers and military men who were certainly a part of that group defined in a direct way in the legislative texts of the 10th century. The primary aim is to understand in what kind of settlements the soldiers became donors, whether they had any organic link to the very settlement or monument, and whether the continuity and chronology of the settlements can be followed up. The article includes the religious buildings which bear the inscriptions, portraits of the military donors along with their offices and titles. As it will be seen, the soldiers became donors and made bestowments for monastic complexes, domestic complexes, burial chapels, and hermitages. Although the military became donors in different settlements and of churches with different religious meanings, the way the donors carried on their economic welfare and the main motif of their being settled exactly at the geographical points become more apparent in village settlements.

Keywords: *Byzantine Cappadocia, military donors, donor portraits, dedicatory inscriptions, village settlement*

İmparatorluk kırsalında köy (*chorion, kome*), *kataphygion* gibi yerleşim tiplerinin varlığı, özellikle Orta ve Geç Bizans dönemlerine ait toprak kanunu metinleri, imparatorlarca yapılan toprak bağışları, askeri metinler gibi dönem kaynaklarından bilinmekte, Bizans İmparatorluğu'nun doğudaki kırsalı olan Kappadokia'da da arazi üzerindeki arkeolojik veriler ile anlaşılabilmektedir[1]. Ayrıca, bölge içi savunma ve saldırı hattının düzenini sağlayan kontrol noktaları, gözetleme kuleleri ve kalelerin Bizans Kappadokiası'ndaki etkin ve sürekli rolü de dikkat çeker. Bu hattın bir parçası olan askerler, yukarıda sayılan yerleşimlerin yanı sıra, kolaylıkla kategorize edilemeyen ancak kalelerle coğrafi ve organik bağı bulunan yerleşimlerde (Ihlara Vadisi gibi) veya bir yerleşime dahil edilemeyecek dini yapılara (Kızılçukur Aziz Niketas Kilisesi gibi) bani olmuşlardır[2].

Teteriatnikov, Kappadokia'da 8.-13. yüzyıllar arasında din adamı olmayan yüz on yedi bani tespit etmiştir; dini görev ve unvanlara sahip banilerin sayısı ise elli birdir[3]. Bu çalışmanın ana amacı, hem asker banilerin isimlerinin okunduğu yerleşimlerin tipine hem de bani olunan yapıların işlevi üzerine değerlendirme yapabilmektir. Çalışmada unvan ve görev unvanları kesin olarak bilinen asker baniler ele alınmış, bu nedenle daha çok 9., 10. ve 11. yüzyıllara odaklanılmıştır. Askerlerin, farklı işlevlere sahip dini yapı veya komplekslere bani oldukları anlaşılmaktadır; bunlar içerisinde inziva yerleri, manastır kurumları, domestik kompleksler[4] ve gömü kiliseleri sayılabilir.

---

1 Bizans dönem kaynaklarında, "bir kentin dışında kalan tüm kırsalı" niteleyen *kome* kelimesi, *chorion* ile birlikte köy yerleşimini anlatmak için de kullanılmıştır. Aynı zamanda, demografik ve sosyo-ekonomik anlamda kent olma özelliğini kaybeden kentler için de dönem kaynaklarının *kome* terimini kullandığı dikkat çeker. Kaplan, 1992, 89-101. Köy nüfusunun ve kırsalın dengesini korumaya yönelik önlemler ve sınırlamalar olan 10. yüzyıl toprak kanunu metinlerinde, ekonomik ve mali birliği olan köy topluluğunu vurgulamak için *chorion* kelimesi daha sık kullanılmıştır. Bartusis, 1991, I, 431. Bizans İmparatorluğunda köy, köy topluluğu ve köy yerleşimlerinde arkeolojik verilerin değerlendirilmesi için özellikle bk. Kaplan, 1992; Lefort, Morrisson ve Sodini, 2005. *Kataphygion* için ise Orta Bizans döneminin aşağıda da değinilecek olan askeri taktik metinlerine bakmak gereklidir.

2 Görüleceği gibi bu çalışma, özellikle banilerden söz ederken 'unvan' ve 'görev unvanı' sözcüklerini sıkça kullanacaktır. Philotheos, 9. yüzyılda yazdığı *Kletorologion*'da imparatorluk bünyesindeki tüm görevlileri, 'soyluluk unvanı sahipleri' ve 'sivil ve askeri görev unvanı sahipleri' olarak ikiye ayırır. Bury, 1911, öz. bk. 131-179. İlki, bir kere bağışlandığında geri alınamayan ve sahibinin, karşılığında devlet görevlilerine ödeme yaptığı unvanları (*axiai dia brabeion*) ifade ediyordu. İkincisi, imparator veya imparatoriçenin doğrudan atadığı ve istediğinde bir başka kişiye transfer ettiği görev unvanlarını (*axiai dia logou*) anlatıyordu. Moffatt ve Tall, 2012, II, 707-720. Çalışmada, 'unvan' ve 'görev unvanı' sözcükleri bu dönem kaynağına dayanılarak kullanılacaktır. Ayrıca bk. Shea, 2020, 10 ve 161-168.

3 Teteriatnikov, 1996, 189. Bu konuda kapsamlı bir değerlendirme için bk. Bernardini, 1992, 118-140. 13. yüzyılda bölgede kadın baniler ile ilgili bk. N. Karamaouna, N. Peker ve B. T. Uyar, 2012, 231-242.

4 Bölgede, bir avlu etrafında düzenlenmiş, çeşitli günlük aktiviteler için kullanıldığı anlaşılan mekanlara sahip yapı toplulukları, domestik kompleks biçiminde tanımlanmaktadır. Bu yapı

Kleisourarkhes görev unvanı taşıyan askere ait bir bani yazıtına Kızılçukur Vadisi *Stylit* Aziz Niketas Kilisesi'nde rastlanır[5]. Yazıtla aynı duvar resmi üzerinde, *stylit* aziz Symeon'un sütununun yanında, bir dua yazıtı okunur[6]. Yazıtlar birlikte değerlendirildiğinde, kilisenin olasılıkla bölgede yaşayan bir münzevi olan *stylit* aziz Niketas için yapıldığı veya boyandığı, bu "hizmeti" de *kleisourarkhes* Eustratios'un yaptığı söylenebilmektedir[7].

Kilise, duvar resimlerinin üslubu, anikonik bezeme repertuvarı ve bazı ikonografik detayları ile Thierry tarafından 7. yüzyılın sonu 8. yüzyılın başına; Schiemenz tarafından 9. yüzyıla tarihlenir. Arap sınırı boyunca bir '*kleisoura*'lar (zorlu dağ geçitleri) zinciri' oluşturan Küçük Kappadokia, Seleukia, Kharsianon, Sebasteia ve Koloneia gibi noktaların hemen hepsi daha sonra *thema* statüsü elde etmiştir (Harita 1)[8]. Kappadokia'nın *thema* statüsü kazanmasının I. Nikephoros döneminde (802-811) ya da Theophilos döneminde (829-842) gerçekleştiği düşünülür[9]. Kharsianon ise *thema*

toplulukları, arazi sahipleri, unvan-görev unvanı sahipleri ve yerel aristokrasiyle ilişkilendirilir. Bu konudaki geniş literatür içerisinde özellikle bk. Mathews, Christine ve Mathews, 1997, 294-315; Öztürk, 2013, 837-849.

5 *Stylit*, yüksek bir sütun (*stylos*) üzerinde inzivaya çekilen münzeviler için kullanılan ifadedir. Bu konudaki dönem kaynakları ve ikincil yayınlar için bk. Kazhdan ve Ševčenko, 1991, III, 1971.

Naosun doğu kemer alınlığında bulunan Çarmıh sahnesini güneyde ve kuzeyde Vaftizci Yahya ile sütun üzerinde *stylit* aziz Symeon çevreler. Vaftizci Yahya'nın yanındaki bani yazıtı şöyledir:

"Kutsal Hiyerarşiye övgü için, Zeugos ve Klados'un ünlü *kleisourarkhes*i Eustratios, ilahi bir ilhamla bu hizmeti verdi. Onu koru. Amin.". Rodley, 1985, 187; Thierry, 1994, 258-259.

Yazıtın farklı bir okuması da yapılmıştır: "Kutsal Hiyerarşiye övgü için, Aodoiois. Hizmetini, Tanrı, hayırsever, bereketli *kleisourarkhes* Eustratios aracılığıyla yüceltti, her ikisi de dindar … Amin.". Schiemenz, 1969, 249. 'Aodoiois'in, bölgede yerleşik bir piskopos veya yakınlardaki bir monastik yerleşimin *protos*u (başkeşiş) olduğunu öneren Schiemenz'e göre, yazıt, kilisenin yapımı için *kleisourarkhes* Eustratios'a daha önemli bir rol biçmektedir. Kilisenin planı, duvar resimleri ve yazıtlar için bk. Schiemenz, 1969; Rodley, 1985; Jolivet Lévy, 1991, 53-56; Thierry, 1994, 258-259.

6 "Stylit Niketas'ın duaları, kurtuluşu ve günahlarının affı için, asetiğin inancıyla…" Schiemenz, 1969; Rodley, 1985; Thierry, 1994, 258-259.

7 Kilise ile aynı kaya kütlesi içine, üst kotta oyulmuş yaşam alanı, *stylit* aziz Niketas'ın hücresi olarak kabul edilmelidir; azizin, kendi dönemi içinde ve olasılıkla sonrasında da yerel olarak saygı gören bir münzevi olduğu, yapıda bulunan çok sayıda graffitiden de anlaşılmaktadır. Thierry, 1994, 278-281.

8 Honigmann, 1970, 40.

9 Treadgold'a göre bu, Theophilos döneminde, Métivier'e göre I. Nikephoros döneminde, bu imparatora karşı başlatılan ayaklanmanın bir sonucu olarak gerçekleşmiştir. Treadgold, 1988, 322; Métivier, 2008, 444. Kappadokia en geç 838'de *thema* statüsünde olmalıdır; çünkü bir anlatıya göre 838'de Abbasi ordusuna katılan ordu komutanı Manuel, Kappadokia *thema*sı *strategos*una, Kappadokialılardan intikam almak istediğini söyler. Wortley, 2010, 71-73 [4.18-19]. Métivier'in vurguladığı gibi, I. Nikephoros hem Anatolikon *thema*sı *strategos*u Bardanes Tourkos'un 803'teki ayaklanmasına maruz kalmış, hem de aynı sıralarda Abbasi

statüsüne 9. yüzyılın sonlarında yükseltilmiş olmalıdır[10]. Bu tarihlerden çok önce, 695'te, imparator Leontios'un tahta çıkmasına yardım edenlerden biri olan Gregorios, kesin olarak Kappadokia'nın o dönemki *kleisourarkhes*i olmasa da 'Kappadokialı bir *kleisourarkhes*'tir[11]. Aynı anlatı, Kappadokia'ya bir *kleisoura* olarak yapılan ayrıntılı bir atıftır. Buna göre Leontios yerine tahta çıkan Tiberios (698-705), kardeşi Herakleios'u Kappadokia ve dağ geçitleri bölgesini kontrol etmesi ve savunmalarıyla ilgilenmesi için görevlendirir[12]. Thierry, *Stylit* Aziz Niketas Kilisesi'ndeki yazıtta adı okunan *kleisourarkhes* Eustratios'un, Kappadokialı *kleisourarkhes* Gregorios'un oğlu olduğunu, böyle bir akrabalığın kilisenin duvar resimleriyle kronolojik olarak uyuştuğunu önerir[13].

Yazıtta okunan, Eustratios'un komutanlığını yaptığı ve birer dağ geçidi olduğu anlaşılan Zeugos ve Klados, yapının tarihlendiği yıllarda (7., 8., veya 9. yüzyıllar) olasılıkla zorlu bir coğrafyanın parçasıdır. 'Zeugos' ile, Antitoroslara verilen diğer ad olan 'Zygos'un kastedildiği önerilmiştir[14]. 'Zeugos/Zygos', Antitoros'un kuzey uzantısı olan Binboğa Dağı-Hurman Çayı dolaylarına da lokalize edilebilir[15]. 9. yüzyılın sonu-10. yüzyılın başına tarihlenen "Zygos'un *spatharokandidatos*u ve *tourmarkhes*i"ne ait mühürdeki 'Zygos' aynı noktaysa, stratejik konumunu ve önemini sürekli koruyan ve kale ile güçlendirilmesi düşünülen bir coğrafyadan söz edilmesi gerektiği anlaşılır[16].

Kilisenin bulunduğu Kızılçukur Vadisi, yukarıda önerilen tüm lokasyonlardan uzaktadır. Asker bani Eustratios, olasılıkla korumakla görevli olduğu noktaya yerleştirilmiş, ekonomik kazancını ve yaşamını da o noktadan sağlaması beklenmiştir. Eustratios'un, yerleşik olduğu noktada bulunmayan bu kiliseye bani olmak için farklı bir nedeninin olması gerektiği açıktır. Bu neden asker Eustratios ile münzevi Niketas arasındaki ilişkide arandığında birçok olasılık ortaya çıkar. Örneğin, Eustratios bir çatışma sırasında, yerleşik olduğu noktadan bu kadar içeri (Kızılçukur'a) girmiş, o bölgede kutsiyeti ve inancı ile tanınan bir münzeviye koruyucu olmak istemiş, katılacağı bir sefer öncesinde şefaat dilemek veya sonrasında zaferini kutlamak istemiş, *stylit* aziz Niketas'ın yanına bir tür hac yolculuğuyla gitmiş olabilir.

ordusunun, bölge kalelerinden bazılarını kuşatması ile oldukça zorlanmış olmalıdır. Bu nedenle I. Nikephoros'un bir *kleisoura*ya *thema* statüsü vererek o noktaya mali ve askeri yatırımlar sağlamayı düşünmesi daha akla yakındır.

10 VI. Leon (886-912) döneminde Kappadokia ve Kharsianon *thema*larına hem birbirlerinden hem de diğer *thema*lardan birlikler aktarılır. Jenkins, 1967, 236-237 [50.100]. Böylece Kappadokia ve Kharsianon *thema*larının imparatorluk tarafından bu tarihte güçlendirildiği görülür.

11 Mango ve Scott, 1997, 514 [AM 6187.369].

12 Mango ve Scott, 1997, 517 [AM 6190.371].

13 Thierry, 1976, 454.

14 İsimlendirme için bk. Honigmann, 1970, 127 ve dn. 2.

15 Karaca, 2019, 120.

16 Mühür için bk. Zacos, 1984, II, 84 (mühür 82). Hurman Kalesi, Kayseri'den Malatya'ya ulaşan rota üzerinde bulunan Hurman'da, en geç 10. yüzyılda inşa edilmiştir. Hild ve Restle, 1981, 153. 'Klados' üzerine değerlendirmeler için bk. Jolivet Lévy, 2012, 143; Karaca, 2019, 120.

9. yüzyılda bölgenin savaş tarihine bakıldığında Eustratios'un bir asker olarak varlığı daha anlaşılır hale gelir. Bu yüzyıl içerisinde Abbasi akınları, Bizans İmparatorluğu doğu sınırının ve sınır yönetiminin yeniden düzenlenmesinde etkilidir. 830'da Bizans'ın doğu sınırına Abbasiler'in düzenlediği ilk seferler, 838 yılındaki Amorion kuşatması, 840 dolaylarında Abbasilerin Bizans sınır birliklerinin üzerine saldırarak bölge kalelerini ele geçirip yakmaları, 878 dolaylarında Gülek Boğazı'nı (Pylai Kilikias) geçerek kuzeye ilerlemeleri ve bölgenin ordu komutanları tarafından kuşatılmaları, 883'te bölgenin ordu komutanlarının Abbasiler tarafından pusuda öldürülmeleri, dönemin önemli sınır çatışmalarındandır[17]. Değinildiği gibi, İmparator VI. Leon döneminde Kharsianon ve Kappadokia *thema*larının birbirlerinden ve diğer *thema*lardan kaydırılan birliklerle güçlendirilmeye çalışılmasının da nedeni bu olsa gerektir.

Kleisourarkhes Eustratios, 9. yüzyılda bölgenin savunma-saldırı sürekliliği içerisinde etkin biçimde bulunmuş bir asker olmalıdır. *Stylit* Aziz Niketas Kilisesi'nin oyulması, duvar resimlerinin yapımı ya da münzevinin yaşamını devam ettirmesi için bani olan askerin, bir sınır komutanı olarak Kızılçukur'a oranla daha zorlu ve dağlık bir bölgeye yerleşmiş olduğu düşünülmelidir. Bu nedenle, kilisenin içinde bulunduğu bağlamda, "yerleştirildiği bölgede bani olan bir asker/güçlü" olgusundan söz etmek zordur[18].

Ihlara Vadisi'nde, Ihlara yerleşiminde bulunan Eğri Taş (Panagia Theotokos) Kilisesi duvar resimlerinin üslubu ile 10. yüzyılın ilk yarısına tarihlenir; naostaki yazıt, baninin soyluluk ve görev unvanlarını içerir (Resim 1)[19]. Beldiceanu Steinherr, Thierry ve Thierry'nin okumasında karşılaşılan Spadiata ve Pates'i, bugün Niğde'ye bağlı Çayhan/Ispadat ile Postallı/Badastal'a lokalize eder[20]. Oikonomidès'e göre ise yazıt herhangi bir bölge ismi içermemektedir.

Bir *thema*nın askeri ve yönetsel alt bölümü olan *tourma*, 9. yüzyıl sonu-10. yüzyıl başında en fazla altı bin askere komuta eden *tourmarkhes* tarafından

17 Jenkins, 1967, 256-257 [50.100].

18 "Güçlüler" olarak Türkçeleştirilebilecek '*dynatoi* (tek. *dynatos*)' sözcüğü, imparatorluktaki sivil, askeri ve dini hiyerarşinin üyelerini anlatmaktadır. İmparator Romanos I. Lakapenos'un 934'teki toprak kanunu metni, güçlüleri, görev unvanlarıyla, sivil, dini ve askeri unvanlarla onurlandırılanlar, *thema*lardaki görevliler ve *hegümenos*lar biçiminde tanımlar. McGeer, 2000, 49-61 ve 111-133.

19 Ihlara Vadisi'nin Belisırma ve Ihlara yerleşimlerine ilişkin güncel bir çalışma için bk. Şahna, 2018. Kilisedeki yazıt şu şekildedir: "Tanrı anası Meryem'in bu kilisesi, Tanrı'nın ve Panagia Theotokos'un hizmetkarı, Spadiata ve Pates'in *spatharokandidatos*u ve *tourmarkhes*i Khristophoros'un … boyandı." Thierry ve Thierry, 1963, 42.

"Panagia Theotokos'un bu kilisesi 643. yılında Romanos, Konstantinos ve Khristophoros'un imparatorlukları döneminde, Tanrı'nın ve Panagia Theotokos'un hizmetkarı *spatharokandidatos* ve *tourmarkhes* Padiates'in harcamalarıyla boyandı. Hepiniz onun için dua edin. Amin." Oikonomidès, 1983, 502. Araştırmacıların okumaları farklıdır; yazıt ve duvar resimleri için önerdikleri tarih ise, sırasıyla 921-944 ve 921-927'dir.

20 Beldiceanu Steinherr, 1988.

yönetiliyordu[21]. Beldiceanu Steinherr tarafından önerilen noktalar dağlık ve olasılıkla stratejik öneme sahip mevkilerdir. Bunun yanı sıra bu noktalar, dönem kaynaklarının "Kappadokia Bölgesi kaleleri" arasında saydıkları kalelerden bazılarına oldukça yakındır[22]. Bir *tourmarkhes*in, düşmana yönelik yapılan ani baskın ve savunmalarda *strategos* ile düzenli bir haberleşme içerisinde olması bekleniyordu. Askerin, düşmanın sınıra yaklaştığı haberi alındığında *strategos* tarafından sınıra gönderilmesi, düşmanın her hareketini *strategos*a iletmesi, başka zamanlarda yüksek bir gözetleme noktasına çıkarak düşmanın izini gözlemesi gerekirdi[23]. Dolayısıyla, yukarıda sözü edilen lokasyonlar bölgenin sınır konumu nedeniyle bir *tourmarkhes*in varlığı için uygundur. Ancak böyle bir askerin, Eğri Taş Kilisesi'ndeki baniliği nedeniyle bazı sorular ortaya çıkar[24]. Askerin, yönetiminden ve savunmasından sorumlu olduğu noktalar yerine çok daha uzaktaki bir kiliseye bani olması, Ihlara Vadisi'ne geçici ve anlık bir yerleştirilmenin sonucu olabilir. Ya da *tourmarkhes*, manastır kimliğiyle saygı gören bir komplekse, o noktada yerleşik olmayan bir asker olarak, bağış yapmış olabilir.

Bununla birlikte, Ihlara Vadisi içerisinde kuzeydeki Selime-Yaprakhisar yerleşimi, önemli yollara ve kalelere yakınlığıyla stratejik bir rotanın öğesi konumundadır. Kaleler, düşmanın güney ve doğudan Kappadokia yoluyla içeri ilerlemek istediğinde kullanacağı rotalar üzerinde bulunur. Bunlar içerisinde, Wadi Salamun'un (Selime) yanı sıra, Sivrihisar, Hisn Sinan (Akhisar), Altunhisar, Keçikalesi, Koron, Yenipınar ve Kyzistra kaleleri de vardır. Bu kalelerin tümü bir diğerini görebilmekteydi[25]. Selime-Yaprakhisar yerleşiminin kuzey ucundaki Selime Kalesi kompleksi, hiyerarşik düzenlenmiş bir konut olarak, vadinin en önemli öğesi kabul edilir[26]. Konutun oyulduğu kayanın üzerinde, vadi tabanından yaklaşık 150 m. yüksekte, bir kale duvarına ait kalıntı görülür. Bulunduğu coğrafi konum düşünüldüğünde, bu noktanın hem güneye doğru ilerleyen Yaprakhisar, Belisırma ve Ihlara yerleşimlerindeki konutlarca görülebildiği, hem de güneydoğudaki Sivrihisar ve batıdaki Akhisar kaleleri arasındaki haberleşmede etkin bir üs sağladığı söylenebilir. Selime Kalesi kompleksinin yerleşimdeki diğer komplekslere niceliksel ve coğrafi üstünlüğü ile birlikte bu komplekslerin düzenleniş ve konumlanışı, Selime-Yaprakhisar'ın 10. ve 11. yüzyıllarda bölgenin güçlü asker aristokrat ailelerinin bir arada

21 Moffatt ve Tall, 2012, II, 835; Dennis, 2010, 61 [4.45]. Bir *thema* üç *tourma*dan oluşuyordu.

22 İbn Hurdâzbih, Kappadokia Bölgesi kalelerinin içinde Koron, Antigus, Argos, Dhou'l-Kilâ ve Sasima'yı sıralar. De Goeje, 1967, 80 [14]. Niğde'nin yaklaşık 28 km kuzeyindeki Sasima bugünkü Hasaköy; Niğde'nin yaklaşık 26 km batısındaki Antigus bugünkü Altunhisar/Ortaköy; Niğde'nin yaklaşık 50 km batısındaki Argos bugünkü Keçikalesi'dir. Hild ve Restle, 1981, 272, 142, 135. Koron, 8.-9. yüzyıllarda Kappadokia'nın askeri karargahıdır. Haldon ve Kennedy, 1980, 87. Dhou'l-Kilâ ise, ileride yeniden değinileceği gibi, Kayseri'nin yaklaşık 55 km güneyindeki Kyzistra'dır. Hild ve Restle, 1981, 219.

23 Dennis, 1985, 165-171 [8].

24 Naostaki gömü kitabeleri ve ek mekanlardaki gömüler için bk. Thierry ve Thierry. 1963, 67-71.

25 Turchetto ve Salemi, 2017, 69-82.

26 Kalas, 2000, öz. bk. 131-167.

yaşadığı bir yerleşim olduğu düşüncesine yol açmıştır[27]. Bununla birlikte, vadinin merkez ve güney bölümleri (Belisırma ve Ihlara), farklı yerleşim pratikleri gösterir. Araştırmacılar monastik yaşamın vadinin hangi noktasında var olduğuna ilişkin farklı değerlendirmelere sahiptir; aynı zamanda vadinin tüm kesimlerinde din dışı yaşama ve yerel aristokratların kullanımına ait izler bulunmaktadır[28].

Yaklaşık 15 km uzunluğundaki vadinin yerleşim tipi, legal anlamdaki işleyişi, farklı bölümlerindeki noktaların vadi işleyişine ne zaman ve ne kadar dahil olduğu kesin olarak belirlenememektedir. Bu olgu vadideki diğer bani ve dua yazıtlarında isimleri okunan güçlülerin bir aradaki varlığını anlamlandırmayı da zorlaştırır. Selime-Yaprakhisar yerleşimlerinden güneye, Belisırma Köyü'ne ilerlenirken görülen Bahattin Samanlığı Kilisesi'nde bir dua yazıtı, emperyal *protospatharios* ve *Skholenler'in topoteretes*i unvan ve görevlerine sahip bir güçlünün adını verir (Resim 2)[29]. 10. yüzyılın ikinci yarısında, savunmadan çok hücuma yönelik bir askeri politikanın benimsenmesinden sonra imparator Romanos II. Lakapenos (959-963), İstanbul ve çevresinde konumlanan *tagmata* birliklerini – dolayısıyla bu birliklerin komutanı *Skholenler'in domestikos*unu – sınır bölgelerine kaydırmıştı; böylece birliklerin anlık seferlere hazır hale gelmesi hedeflenmişti[30]. *Skholenler'in topoteretes*i ise *Skholenler'in domestikos*unun rütbe olarak hemen altında bulunuyordu. Bununla birlikte Wilson, bir dönem kaynağında "*strategos*, sefer sırasında bir *tourmarkhes*i veya bir *topoteretes*i su kaynağı bulması için görevlendirmelidir" ifadesinden yola çıkarak, unvanın her zaman *tagmata* içerisinde bir askeri değil, *tourmarkhes*le birlikte *strategos* komutasında bir *thema* askerini de anlatabileceğini önerir[31]. Bahattin Samanlığı Kilisesi'nde, *topoteretes* görev unvanının yanındaki '*Skholenler*' ifadesi ise, baninin bir *thema* askeri değil, 10. yüzyılın ikinci yarısında sınır bölgelerine kaydırılan ve bölgeye yerleştirilen *tagmata* birlikleri içerisinde olduğunu gösterir.

Aynı vadinin güney ucunda, Ihlara yerleşiminde bulunan Kuzey Ambar Kilisesi'nde bir başka güçlünün adını veren bani yazıtı okunur[32]. Yazıt ile aynı tabaka üzerinde bulunan ikinci evre duvar resimleri 11. yüzyıla tarihlenir[33]. Hatırlanacağı gibi, 10. yüzyıl

27 Kalas, 2004, 59-71; Kalas, 2006, 271-293.

28 Kalas, 2009, 184-194; Şahna, 2018.

29 "Emperyal *protospatharios* ve *Skholenler'in topoteretes*i …das, … hiyerarşi … ve günahkarın tüm günahları[nın unutulması?] …" Jolivet Lévy, 2009a, 81. Kilisenin duvar resimleri, üslup ve ikonografik özellikleriyle 10. yüzyılın ilk yarısına (Thierry and Thierry, 1963, 173), 10. yüzyılın sonuna (Lafontaine Dosogne, 1963, 149) ve 11. yüzyıla (Restle, 1969, I, 41; Jolivet Lévy, 2009a, 108) tarihlenmektedir.

30 Özellikle bk. McGeer, 1995, 198-202.

31 Wilson, 2015, 56 dn. 53. Sözü edilen dönem kaynağı, imparator Nikephoros II. Phokas (963-969) dönemine tarihlenen askeri taktik metni *On Skirmishing*'dir.

32 "*Arkhestrategos* Mikhael'in bu kilisesi, keşiş Arsenios ve oğlu *protospatharios* ve *<t>aksiarkhes* Theophilaktos'un harcamalarıyla Porphyrogennetos … zamanında boyanmıştır." (Thierry, 1968, 46)

33 Thierry, 1968, 46-48. Araştırmacı, yazıtta okunan '*porphyrogennetos*' kelimesinin, 976-1025'te iki *porphyrogennetos* imparator II. Basileios ve VIII. Konstantinos'a, 1025-1028'de tek başına

ortasında *tagmata* birliklerinin sınır bölgelerine kaydırılmasını ve birliklerin anlık seferlere hazır hale gelmesini gerektiren yeni bir askeri politika izlenmişti. Hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan *taksiarkhes* askeri görev unvanı da ordunun organizasyonuna yönelik bir yenilik olarak değerlendirilebilir. *Taksiarkhes*, bin yaya askere komuta ediyordu[34]. Bir komutan olarak herhangi bir çatışma sırasında, bulunduğu bölgenin *doukhes*i, *katepanos*u veya *strategos*unun emri altındaydı[35]. Bununla birlikte, *taksiarkhes*in, *thema*ya değil *tagma*ya mensup bir asker olduğu, bu nedenle 11. yüzyılda *strategos*a bağlı olan *tourmarkhes*in yerini aldığı vurgulanmalıdır[36]. Savunma yapıları üzerindeki yazıtlar ve dönem kaynakları, *taksiarkhes*in kaleleri tutmakla görevlendirildiğini gösterir. Örneğin Romanos IV. Diogenes döneminde (1068-1071) bir *taksiarkhes* Phrygia'da stratejik öneme sahip bir kaleyi onartır[37]. Onarıma dair bu yazıttan anlaşıldığı kadarıyla, o bölgenin *strategos*u veya *doukhes*i önemli bir noktada bir savunma yapısı inşa ettirmiş veya onartmış, *taksiarkhes* komutası altındaki güçlü bir garnizonu da o noktaya yerleştirmiştir. Ayrıca, henüz 969'da, askerleriyle üç günde inşa ettiği kalede imparator Nikephoros II. Phokas, Antakya kuşatmasına devam etmeleri için beş yüz atlı ve bin yaya askeri kalede bırakıp İstanbul'a döner; anlatıdaki "bin yaya asker", *taksiarkhes* komutası altındaki askerleri ifade eder[38].

Ihlara Vadisi'nin yerleşim, yönetim ve işleyişinin bilinememesi nedeniyle, Eğri Taş, Bahattin Samanlığı ve Kuzey Ambar kiliselerindeki bu üç askerin baniliklerini yorumlamak da zordur. *Skholenlerin topoteretes*i yazıtının bulunduğu Bahattin Samanlığı kompleksi, bir manastırdan çok, domestik bir yapı topluluğu görünümündedir[39]. Asker, 10. yüzyılın ikinci yarısından sonra belki de ailesiyle birlikte vadiye yerleştirilen bir *tagma* askeridir. Kuzey Ambar Kilisesi'ndeki *taksiarkhes* görev unvanının kalelerle olan ilişkisi düşünüldüğünde, bani Theophylaktos ve komutasındaki bin yaya askerin o noktadaki en yakın kalenin (Selime Kalesi ?) garnizonunu oluşturma ihtimali akla gelir. *Topoteretes*, bir *tagma* komutanının hemen altında bulunduğundan, bir başka *tagma* askeri olan *taksiarkhes*e göre üst konumdadır. Bir başka deyişle, Bahattin Samanlığı Kilisesi'nin banisi Kuzey Ambar Kilisesi'nin banisinden üst konumdadır. Vadideki iki askerin birbirleriyle çağdaş olup olmadıkları kesin olarak söylenemese de, vadinin kuzeyindeki yerleşimlerin hem kendi içlerindeki hem de birbirleriyle olan hiyerarşik yapılanmaları, böyle bir birara-

tahtta olan *porphyrogennetos* imparator VIII. Konstantinos'a ya da 1055-1056'da tahtta olan *porphyrogenneta* imparatoriçe Theodora'ya atıf yapıyor olabileceğini ama duvar resimlerinin üslup özellikleriyle 11. yüzyılın ilk yarısından söz edilmesi gerektiğini yazar. Cheynet ve Drew-Bear'e göre (2012, 216.) İmparatoriçe Theodora'nın kastediliyor olması daha büyük ihtimaldir.

34 McGeer, 1995, 203. 10. ve 11. yüzyıllarda *taksiarkhes*in güç ve görev tanımı *aksiarkhes* ile benzer olmalıdır. Bu konuda bk. Cheynet, 1986, 233-235.

35 Oikonomidès, 1972, 335-336.

36 Bu konuda özellikle bk. Cheynet, 1985, 181-195.

37 Cheynet ve Drew-Bear, 2012, 209-220.

38 McGeer, 1995, 203. Ayrıca bk. Talbot ve Sullivan, 2005, 125.

39 Jolivet Lévy, 2009a, 82.

dalığa uygun görünmektedir. Hatırlanacağı gibi, Eğri Taş Kilisesi'nde görülen *tourmarkhes* unvanı, bir *thema*nın alt bölümü olan *tourma*nın komutanına veriliyordu. Bu nedenle Ihlara Vadisi'ndeki tüm bani yazıtları, vadiye tamamen *tagma* askerlerinin yerleştirilip yerleştirilmediği, 10. yüzyılın erken döneminde *tourmarkhes*in konumlandığı bir noktayken ilerleyen dönemde bunun farklılaşıp farklılaşmadığı, 11. yüzyılda vadinin yönetim-yerleşim-işleyiş özelliklerinin değişip değişmediği gibi soruları beraberinde getirir.

Güzelyurt'ta (Gelveri/Karbala) bir kilise, *thema* ve *tagma* askerlerinin bir aradalığına önemli bir örnek oluşturur[40]. Naos'taki mezar nişinin arka duvarında, bir *tourmarkhes* ile bir *skribon*un portre ve yazıtları görülür (Resim 3)[41]. Güzelyurt, Selime Kalesi'nden Sivrihisar, Koron ve Altunhisar kalelerini izleyerek Tyana'ya (Kemerhisar) ve Gülek Boğazı'na ulaşan rota üzerindedir; yerleşim Bizans döneminde olasılıkla bir köydür. 9. yüzyılda s*kribon*, görev olarak *Skholenlerin domestikos*una ve *topoteretes*e tabi olan, imparatorun *thema*lardaki kısa süreli veya anlık seferlerde kullandığı bir *tagma* askeri, hatta komutandır[42].

9. yüzyıl sonu 10. yüzyıl başında imparatorluğun sefer politikası, saldırıya yönelik büyük boyutlu çatışmalar sırasında *thema*lar içerisinden toplanan yeni birliklerin de *tagmata*ya dahil edilmesi yönündeydi[43]. Aynı zamanda *tagma* askerleri imparatorlar tarafından da "bir köy topluluğunun önemli üyeleri" arasında sayılıyor, geçici veya kalıcı olarak yerleştirildikleri bölgeden toprak satın almalarına izin veriliyordu[44]. Bu politikanın, dönem olarak Atlı Kilise ile olan yakınlığı göz önüne alındığında, *skribon* Leon'un da bölgede yerleşik bir asker olduğu söylenebilir. *Tourmarkhes* Mikhael'in bir

40 Thierry yapıya "Güzelyurt'un Aşağı Mahalle bölgesindeki kilise" biçiminde değinir. Thierry, 2009, 169-176. Jolivet Lévy yapıyı "Güzelyurt Aşağı Mahalle Kilisesi" olarak adlandırmıştır. Jolivet Lévy, 2012, 147. Yapıyı bu tarihlerden çok önce tespit eden ve fotoğraflayan Pekak, yapıyı "Atlı Kilise" olarak adlandırmış, ancak bir yayınla tanıtmamıştır. Pekak'ın aktarımıyla kilise, Aşağı Mahalle'de, şimdilerde Aşağı Camii olarak bilinen Aziz Gregorios Kilisesi yakınlarında, ve Ahmatlı Kilise'nin kuzeybatısında bulunur; günümüz toprak seviyesinin altındadır. Görüldüğü gibi, Güzelyurt'un Aşağı Mahalle bölgesinde çok sayıda kilise yer aldığı için çalışmamızda bu yapıya "Atlı Kilise" biçiminde değinilecektir.

41 Duvar resminin ikonografik değerlendirmesi için bk. Thierry, 2009, 169-176; Jolivet Lévy, 2009b, 19-31. Atlarının arasındaki bir 'düşmana' mızraklarıyla saldıran iki askerden birinin başının üzerinde *"troumarkhes [tourmarkhes] Mikhael"*, diğerinin başının üzerinde "Tanrı'nın hizmetkarı *skribon* Leon yatıyor" yazmaktadır. Thierry, 2009, 172; Jolivet Lévy, 2009b, 22-23. Thierry, bezeme üslubu ve ikonografik ayrıntılar nedeniyle kilisenin duvar resimlerini 9. yüzyıl sonu 10. yüzyıl başına tarihler.

42 Oikonomidès, 1972, 330; Treadgold, 1995, öz. 104-106. 9. yüzyılın sonu-10. yüzyılın başında imparator VI. Leon, sefer sırasındaki hazırlıklardan söz ederken, yaralı askerleri tedavi edecek sıhhiye birlikleri içerisinde *skribon*u da sayar. Buna göre, *skribon*, çevik ve dinç askerlerden seçilip silah taşımayacaktı. Dennis, 2010, 51 [4.7] ve 239 [12.37]. Bu sıhhiye askeriyle *tagma* askeri olan *skribon*un farklı görevliler olduğu açıktır. Haldon, 1984, 291-292. Atlı Kilise'deki *skribon* Leon'un kendi atı, silahı vardır ve düşmanla birebir mücadele içindedir.

43 Haldon, 1984, 281.

44 Kaplan, 1992, 234-236.

thema askeri olarak bölgede yerleşik olduğu ise kesindir. Aynı zamanda, bir *dynatos* olarak Mikhael'in, Bizans köyü olan Güzelyurt'ta veya çevresinde topraklarının olduğu da rahatlıkla düşünülebilir.

Atlı Kilise'nin bir köy yerleşimi içerisindeki anlamının irdelenmesi, güçlülerin topografyadaki konumları üzerine bazı şeyler söyler. Bu betimleme sırasında s*kribon* Leon, yazıtından anlaşıldığı gibi, çoktan ölmüş ve kiliseye gömülmüş olmalıdır; *tourmarkhes* Mikhael de ölünce portresinin bulunduğu yapıya gömülmeyi istemiş olmalıdır. Başka bir deyişle Mikhael yerleştirildiği bölgedeki toprağı üzerinde gömülmeyi ve düzenli anma ayinleri ile anılmayı arzuladığı bir gömü kilisesi yaptırmıştır. Kilisenin bulunduğu nokta, batıda ve doğuda Selime Kalesi ve Sivrihisar'a, güneyde Melendiz Ovası ile Kappadokia'nın askeri karargahı olan Koron'a çok yakındır. Geç 9. - erken 10. yüzyıl Bizans-Abbasi mücadelelerine ilişkin dönem kaynakları incelendiğinde, duvar resminin betimlemiş olabileceği, savunma, saldırı veya pusuya düşürülmeye dair bir dizi anlatıyla karşılaşılır. Örneğin, 878'de Gülek Boğazı'ndan Bizans topraklarına giren Abbasi askerleri Podandos (Pozantı) civarında içlerinde Koron ve Kaukab'ın (Kyzistra Kalesi?) komutanlarının da bulunduğu askerlerce öldürülmüştür[45]. 883'te, içlerinde Koron ve Kaukab'ın komutanlarının da bulunduğu Bizans ordusu Tarsus yakınlarında kamp kurmuş, gece vakti pusuya düşürülmüş ve Koron'un komutanı ağır yaralı kaçmıştır[46]. Atlı Kilise'de betimlenen askerlerin bu mücadelelere katılıp katılmadıkları kesin olarak bilinemez; ancak imparatorluğun o dönemdeki sefer politikası dönem metinleriyle birleştirildiğinde *tagma* ve *thema* askerlerinin ne derece etkin olmalarının hedeflendiği anlaşılır. Kilisenin, iki askerin anısı için özel olarak hazırlandığını düşünen Krallis'e göre, askerler savaş sırasında değil çok sonra ölmüş, savaş alanından uzağa gömülmüştür; böylece köylüler tarafından da ziyaret edilen kilise, köy topluluğun imparatorluk yönetimine olan katkısını anımsatan bir yapı haline gelmiştir[47]. Kilisedeki yazıtlar, yalnızca *skribon* Leon'un öldüğünü ("Tanrı'nın hizmetkarı Leon yatıyor") söyler; ancak Krallis'in yapıya biçtiği rol oldukça anlamlıdır.

Güzelyurt gibi, bu çalışma kapsamına alınan Soğanlı, Mavrucandere ve Erdemli de birer Bizans köyüdür ve güçlülerin köy yerleşimi içindeki konumuna ilişkin öneriler getirmemizi sağlar. Soğanlı (Soandos), Kappadokia I'in metropolisi Kayseri'den Gülek Boğazı'na (yani kuzeyden güneye) ilerleyen rota üzerindeki Kyzistra kalesinin yaklaşık 7 km batısında bulunur. Bu rota, Kayseri'den Kyzistra, Araplı, Kemerhisar, Pozantı ve Gülek Boğazı'na ulaşan rotadır. Böylece Kyzistra'nın, Soğanlı'nın, Soğanlı'nın kuzey paralelindeki Mavrucandere'nin, ve bu iki yerleşimin de yaklaşık 10 km kuzeyinde bulunan Erdemli'nin stratejik konumları anlaşılabilir.

Soğanlı Vadisi'nde 11. yüzyıla tarihlenen bani ve dua yazıtları okunur. Bunlardan en erken tarihlisi Azize Barbara Kilisesi Kompleksinin güney kilisesindedir (Resim 4)[48].

45 Waines, 1992, 190 [1917].

46 Fields, 1987, 144 [2086]. Ayrıca al-Tabari, Bizans toprağındaki Qurrah'nın [Koron] 898'de bir Cuma günü ele geçirildiğini de yazar. Rosenthal, 1985, 65 [2178].

47 Krallis, 2018, 37-38.

48 "Azize Barbara'nın kilisesi imparatorlar Konstantinos ve Basileios döneminde, 65.. yılında,

Diğer bani ve dua yazıtları ise Skepides ailesinin üyelerinin vadide yerleşik olduklarını gösterir[49]. Vadi, merkezinde 5.-6. yüzyıllara tarihlenen bir köy kilisesi, kilisenin arkasında farklı amaçlarla kullanılmış olabilecek mekanlara sahip bir yerleşim ve geniş tarım alanıyla bir Bizans köyüdür. Bu çalışmada daha önce sözü edilen baniler ve yapılar ile karşılaştırıldığında Soğanlı'nın daha kolay belirlenebilecek yerleşim tipi, güçlülerin topografya üzerindeki konumlarını anlamlandırmayı görece kolaylaştırmaktadır. Bunda, bir köy yerleşimi olmasının yanı sıra, yukarıda belirtildiği gibi oldukça önemli bir noktada bulunan ve anayollardan birinde konumlandırılmış Kyzistra Kalesi ile olan coğrafi bağlantısı da etkilidir. 11. yüzyılın bir noktasında Skepides ailesi köye yerleştirilmiş, ailenin buraya yerleştirilen ilk üyesi *strategos* unvanıyla görevlendirilmiş, o sırada burada bulunan diğer asker, farklı bir noktaya kaydırılmış olmalıdır[50].

Bu çalışmada daha önce, Romanos II. Lakapenos döneminde başkent veya çevresinde konumlanan *tagmata* birliklerinin sınır bölgelerine yerleştirilmeye başlamasından söz edilmişti. Buna benzer bir olgu da, sınırlarındaki bölgeleri ele geçiren imparatorluk ordusunun bir dizi "küçük *thema*lar" oluşturarak yönetimlerine bir *doukhes* veya *katepan* atamasıdır, ki bunlar bir *tagma*nın atlı askerlerini komuta ederler[51]. Glykatzi-Ahrweiler, *strategos* unvanının *doukhes* veya *katepan*ın emri altındaki bir komutanı anlattığını ve tüm *thema*yı değil sadece bir kalenin garnizonunu yöneten komutan için de kullanılabildiğini vurgular[52]. Ancak bu örnekler, yeni kazanılan veya anlık olarak güçlendirilmesi gereken noktalara aittir; Soğanlı Vadisi'nin ana rotaya yakın konumu, vadiye 11. yüzyılda yerleştirilen güçlülerin bani oldukları dini yapılanmalar, hem Kyzistra Kalesi'nin hem de yakınlarındaki yerleşimlerin dönem kaynakları ve yüzey

Mayıs ayında, 5. günde, Kharsianon *thema*sının *domestikos*u Basileios'un bağışıyla boyanmıştır. Okuyan onun için Tanrı'ya dua etsin." Grégoire, 1909, 103. Yazıtın farklı okumalarını yapan araştırmacılar, bani Basileios'un unvanını *diodespotes* veya kapılardan sorumlu *domestikos* biçiminde önermiştir. Rott, 1908, 146; Jerphanion, 1925-1942, II, 311. Jerphanion, yazıtta indiksiyon bilgisi de okuyabilmiş, resimlerin yılını 1006-1021 yılları arasına indirgemiştir. Basileios'un unvanına ilişkin değerlendirmemiz başka bir çalışmamızın konusu olacağından, baninin *domestikos* unvanı taşıyan bir asker olduğunu düşündüğümüzü söylemekle yetineceğiz.

49 Geyikli Manastırının kuzey kilisesinde, naosun batısındaki mezar mekanında, bugüne ulaşmayan dua yazıtı şöyledir: "Hizmetkarın *khrysotriklinion*un *protospatharios*u, *hypatos* ve *strategos* Ioannes Skepides'e merhamet et." Grégoire, 1909, 98. Jerphanion ve Rott, Ioannes'in *khreopylakion*un *protospatharios*u olduğunu önermiştir. Rott, 1908, 144; Jerphanion, 1925-1942, II, 372. Karabaş Kompleksi'nin kuzey kilisesindeki bani yazıtı ise şöyledir: "Bu kilise *protospatharios* Mikhael Skepides'in ve rahibe Katerina'nın ve keşiş Nyphonos'un harcamalarıyla, imparator Konstantinos Doukas döneminde, 6569 [1060-1061] yılında, indiksiyon 14'te boyanmıştır. Bunu okuyan onlar için Tanrı'ya dua etsin. Amin." Jerphanion, 1925-1942, II, 334. Yazıtı okuyan diğer araştırmacılar ve önerdikleri tarihler için bk. Karaca, 2019, 12-14.

50 Tüm bu değerlendirmeler, tamamen Soğanlı Vadisi'ni ele aldığımız başka bir çalışmamızın konusunu oluşturacaktır.

51 Oikonomidès, 1972, 344-346; Holmes, 2005, 299-392.

52 Glykatzi-Ahrweiler, 1960, 90-92.

araştırmaları yoluyla bilinen sürekliliği, vadideki *strategos*un farklı bir durumu ifade ettiğini, yani bir *thema strategos*u olduğunu göstermektedir.

Soğanlı Vadisi'nin yaklaşık 12 km kuzeydoğusundaki Erdemli'de, Aziz Konstantinos ve Kırk Martirler Kilisesi'nde bani yazıtı yer alan *emperyal kandidatos* Basileios Tigori, yukarıda sözü edilen süreklilik içerisinde değerlendirilebilir (Resim 5)[53]. 'Tigori' adı olasılıkla Kars'ın Digor bölgesinden türemiştir ve Basileios'un Ermeni kökenini vurgulamaktadır; 11. yüzyılın başında Vaspurakan krallığındaki, aynı yüzyılın ortalarında Ani krallığındaki, 1065'ten sonra ise Kars krallığındaki Ermeni nüfus Kayseri, Tzamandos (Zamantı), Gabadonia (Develi) gibi bölgelere yerleştirilmiştir[54]. İmparatora bağlılık, evlilik ilişkileri, güvenlik gibi nedenlerle bu bölgelerde toprak elde eden Ermenilerin, hazır kuvvet kabul edilerek imparatorluk ordusuna da destek verdikleri, unvan ve görev unvanlarından da anlaşılmaktadır. *Kandidatos*, yoğun bir askeri eğitim alan imparatorluk muhafızlarına verilen bir unvandı[55]. Bani Basileios Tigori de Konstantinos X. Doukas döneminde (1059-1067) bölgeye yerleşen Kars Ermenilerinden biri olabilir. Çok sayıda şaraphaneye sahip Erdemli köyünde, en geç 11. yüzyılın ikinci yarısında köye yerleştirilen asker bani Basileios Tigori, 12 km güneybatıdaki Skepides ailesiyle çağdaştır ve iki güçlü hane de üzerinde bulundukları önemli noktaları hem korumakta hem de ekonomik gelirlerinin bir kısmını araziden sağlamaktadır[56].

Soğanlı'da bir manastır kilisesinde dua yazıtı bulunan bani *strategos* gibi, başka bir *strategos*a da Akhisar Çanlı Kilise yerleşiminde rastlanır. Ousterhout'a göre yerleşim, özellikle 10. ve 11. yüzyıllarda kullanılmış varlıklı bir köydür (*kome*); düzenli planlanmış yaklaşık otuz yapı topluluğuyla yerleşim, köylü nüfus yerine daha üst konumda bulunan kişilerce kullanılmış olmalıdır[57]. 9. yüzyıl Abbasi saldırılarına ilişkin dönem kaynaklarında sık karşılaşılan Akhisar Kalesi'nin 2 km doğusundaki yerleşim, doğuda Selime ve

53 Yazıt şu şekildedir: "*Emperyal kandidatos* Basileios Tigori'nin harcamalarıyla. Bunu okuyan, onun için Tanrı'ya dua etsin. Amin. Mart ayının 19'unda 1. indiksiyonda, 6… yılında." Thierry, 2006, 138 ve 140. Araştırmacı, kilisenin duvar resimlerini üslup ve ikonografik özellikleriyle 11. yüzyılın ortasına tarihler. Yapı için ayrıca bk. Karakaya, 2003, 17-28, özellikle 20-21.

54 Ermenilerin bölgeye yerleştirilmesi, imparatorluğun Ermeni nüfusun sınır bölgelerine nakledilmesinde benimsediği askeri-politik nedenler ve sonuçları konusunda bk. Charanis, 1961, 140-154; Dédéyan, 1975, 41-117; Dédéyan, 1993, 67-85; Garsoïan, 1997, 187-199.

55 Oikonomidès, 1972, 328; Schlumberger, 1884, 458.

56 Büyük bir tarım köyü olarak adlandırılan bir yerleşim de Soğanlı'nın kuzey paralelindeki Mavrucandere'dir. Yerleşimin ticari işlevli geniş bir şarap üretim merkezini içerdiğini vurgulayan araştırmacılar, bu alanın yerel bir aristokrata veya bir dizi küçük toprak sahibine ait olduğunu önerir. Peker, 2020, 40-61. Vadideki şarap işlikleri için öz. bk. Peker ve Uyar, 2012, 251-265. Bununla birlikte, Mavrucandere'de yerel aristokrat ve güçlülerin arazi üzerindeki izleri olarak kabul edilen açık veya kapalı bir avlu etrafında düzenlenmiş bir domestik komplekse rastlanmamıştır. Yerleşimde bir bani portresi veya yazıtı da bulunmamaktadır. Bölgede avlulu komplekslerin arazi sahipliği, unvan sahipliği ve yerel elitlerle ilişkilendirilmesi konusundaki değerlendirmeler için bu çalışmada dn. 4'e bakılabilir.

57 Ousterhout, 2005, 182-184; Ousterhout, 2017, 325-335.

Sivrihisar kaleleri, güneybatıda Keçikalesi ve güneydoğuda Koron ile bağlantıyı sağlayan bir rota üzerinde yer alır. Bu nedenle, kalede konuşlanmış askerler ve aileleri ile hizmetlilerinin kullandığı bir yerleşim olduğu önerilir. Üzerinde "*strategos*" kelimesi okunan ve yerleşimin kagir kilisesinin apsisine ait olduğu düşünülen bir silme parçası, yerleşimdeki yapı topluluklarından birinin kilisesinde bulunan ve bir *spatharokandidatos*a ait dua yazıtı, buranın 10. ve 11. yüzyıllardaki askeri önemini de göstermektedir[58].

Sonuç olarak, kontrol noktası-kale ağıyla yaratılan güvenlik olgusu ve 10. yüzyıldaki toprak kazanımları, beraberinde nüfus artışını ve kırsalın yeniden yapılandırılmasını getirmiştir. Yeni ve verimli toprakların ekimini, küçük ve organize köylerin oluşumu sağlayan bu olgu, askerlerin köy topluluğu içindeki varlığının hem nedeni hem sonucu olmuştur[59]. Askerlerin yazıt veya portrelerinin görüldüğü yapılar inziva yerleri, manastır kompleksleri, domestik kompleksler ve gömü kiliseleri gibi farklı işlevlere sahip dini yapılardır; arazi üzerindeki bu veriler askerlerin bani olmadaki motivasyonlarını da örnekler. Bu yapılar, bazen köy yerleşimlerinde, bazen kalelere yakın yerleşimlerde, bazen de herhangi bir yerleşimle bağı olmayacak biçimde arazi üzerinde bulunur. Kontrol noktaları ve kaleler arasında bulunan, stratejik öneme sahip yerlerde asker unvanıyla karşılaşmak tabii ki beklenen bir olgudur. Ancak, vadinin yerleşim tipi kesin olarak belirlenemediği için *thema* ve *tagmata*ya mensup askerlerin Ihlara Vadisi'ndeki bir aradalığı, aynı zamanda kafa karıştırıcıdır; çünkü vadi oldukça uzun, kendi içinde kapalı, kalabalık ve çok çeşitli yapı topluluklarına sahiptir. Çanlı Kilise yerleşiminin yerleşim tipi görece daha kolay belirlenebilir; ancak yine de kullanım biçimi, yönetim biçimi, kullanım süresi, kullananların geçimlerini nasıl sağladığı veya buna gerek duyup duymadıkları, cevaplanması zor sorulardır. *Strategos* Ioannes Skepides'in Soğanlı'daki, *kandidatos* Basileios Tigori'nin Erdemli'deki varlıklarını anlamlandırmak, birbirleriyle ve coğrafyayla olan bağlantılarını çözmek, yerleştirildikleri noktada ekonomik, sosyo-politik ve hatta liturjik süreklilikleri çözümlemek, Çanlı Kilise yerleşimine oranla daha kolaydır. Bu kolaylık, Soğanlı ve Erdemli'nin büyük tarım köyleri olmalarından ve köye yerleştirilen banilerin ekonomik refahlarını sürdürebilecekleri verimli, geniş alanlara sahip olmalarından kaynaklanır.

Güzelyurt, Erdemli, Soğanlı köylerine yerleştirilmiş baniler hem bulundukları noktayı koruyan hem de toprağın kullanımı ile ekonomik kazanç elde eden askerledir. Soyluluk ve görev unvanlarının gösterdiği gibi, askerlerin bu noktalara yerleştirilmesi merkezi yönetim/başkent eliyle gerçekleşmiş olmalıdır. Benzer şekilde, bölge kaleleri de 'merkezi güç'ün en önemli göstergeleri olarak düşünülmelidir; imparatorluğun savunma saldırı stratejisi içinde askerlerin doğru zamanda doğru yerde bulunması hedeflenmiştir[60]. Yine de, kalelerle ilişkisi kurulabilen ama yerleşimin tipi kesin olarak bilinemeyen veya bir yerleşimle ilişkisi kurulamayan noktalardaki banilere oranla, köylerdeki banilerin varlığını anlamlandırmak daha kolaydır. Ekilip biçilebilir alanı anlaşılabilen ve daha organize bir yerleşim yapısı sunan Bizans köyü, merkezi güç, toprak-unvan, yerleşim-bani ilişkisini kurabilmeyi sağlamaktadır.

58 Yazıtlar için bk. Ousterhout, 2005, 23, 187 ve 128.

59 Laiou, 2005, 31-54.

60 Howard-Johnston, 128-176, özellikle 156.

KAYNAKÇA

Bartusis, M. (1991), Chorion. A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 1*, Cambridge University Press.

Beldiceanu Steinherr, I. (1988), Une tourma révélée par l'inscription de l'église Eğri Taş de Cappadoce, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 38, 395-420.

Bernardini, L. (1992), Les Donateurs des Églises de Cappadoce, *Byzantion*, 62, 119-140.

Bury, J. B. (1911), *The Imperial Administrative System in the Ninth Century with a Revised Text of The Kletorologion of Philotheos*. London: Oxford University Press.

Charanis, P. (1961), The Transfer of Population as a Policy in the Byzantine Empire, *Comparative Studies in Society and History*, 3 (2), 140-154.

Cheynet, J. C. (1985), Du Stratège de Thème au Duc: Chronologie de l'évolution au Cours du XIe siècle, *Travaux et Mémoires*, 9, 181-195.

Cheynet, J. C. (1986), Note sur l'axiarque et le taxiarque, *Revue des études byzantines*, 44, 233-235.

Cheynet, J. C. ve Drew-Bear, T. (2012), La forteresse de Soublaion en Phrygie (1070-1071), *Revue des études byzantines*, 70, 209-220.

Dédéyan, G. (1975), L'immigration Armenienne en Cappadoce au XIe Siècle, *Byzantion*, 45 (1), 41-117.

Dédéyan, G. (1993), Les Arméniens sur la frontière sud-orientale de Byzance, fin IXe-fin XIe siècles, *La Frontière: Séminaire de recherche sous la direciton d'Yves Roman*, 67-85. Lyon.

De Goeje, M. J. (1967), *Kitâb al-Masâlik wa'l-Mamâlik. Abu'l-Kâsım Obaidallah Ibn Abdallah Ibn Khordâdhbeh*, Lugduni Batavorum.

Dennis, G. T. (Çev.). (1985), *Three Byzantine Military Treatises*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, CFHB, XXV.

Dennis, G. (Çev.). (2010), *The Taktika of Leo VI*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, CFHB, XLIX.

Fields, P. M. (Çev.). (1987), *The History of al-Tabari, Volume XXXVII*, State University of New York Press.

Garsoïan, N. (1997), The Byzantine Annexation of the Armenian Kingdoms in the Eleventh Century. R. G. Hovannisian (Ed.), *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, I. St. Martin's Press.

Glykatzi-Ahrweiler, H. (1960), Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IX-XIème siècles, *Bulletin de correspondance hellénique*, 84 (1), 1-111.

Grégoire, H. (1909), Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce, *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 33, 3-169.

Haldon, J. F. ve Kennedy, H. (1980), The Arab – Byzantine Frontier in the Eighth and Ninth Centuries: Military Organization and Society in the Borderlands, *Zbornik Radova*, 19, 79-116.

Haldon, J. F. (1984), *Byzantine Praetorians: An Administrative, Institutional and Social Survey of the Opsikion and Tagmata, c. 580-900*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GMBH.

Hild, F. ve Restle, M. (1981), *Tabula Imperii Byzantini 2. Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos*), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Holmes, C. (2005), *Basil II and the Governance of Empire (976-1025)*, Oxford: Oxford University Press.

Honigmann, E. (1970), *Bizans Devletinin Doğu Sınırı*. (Prof. Dr. F. Işıltan, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Howard-Johnston, J. (2019), Authority and Control in the Interior of Asia Minor, Seventh-Ninth Centuries. A. Delattre, M. Legendre ve P.M. Sijpesteijn (Ed.), *Authority and Control in the Countryside: From Antiquşty to Islam in the Mediterranean and Near East (Sixth-Tenth Century)*, 128-176, Brill.

Jenkins, R. J. H. (Çev.). (1967), *Constantine Porphyrogenitus: De Administrando Imperio*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

Jerphanion, G. de (1925-1942), *Une Nouvelle Province de L"art Byzantin Les Églises Rupestres de Cappadoce, I-II*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Jolivet Lévy, C. (1991), *Les Églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Jolivet Lévy, C. (2009a), The Bahattin Samanlığı Kilisesi at Belisırma (Cappadocia) Revisited. C. Hourihane (Ed.), *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewer*, 81-110, Princeton University Press.

Jolivet Lévy, C. (2009b), Les cavaliers de Karbala, *Zograf*, 33, 19-31.

Jolivet Lévy, C. (2012), Militaires et Donation en Cappadoce (IXe-XIe siècle). J.M. Spieser ve E. Yota (Ed.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, 141-161. Desclée de Brouwer.

Kalas, V. G. (2000), *Rock-cut Architecture of the Peristrema Valley: Society and Settlement in Byzantine Cappadocia*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), New York University.

Kalas, V. (2004), The 2003 Survey at Selime-Yaprakhisar in the Peristrema Valley, Cappadocia, *22. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 2. Cilt*, 59-71.

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. (2009), Middle Byzantine art and architecture in Cappadocia: the Ala Kilise in Belisirma in the Peristrema Valley. J. D. Alchermes, H. C. Evans ve T. K. Thomas (Ed.), *Anathemata eortika: studies in honor of Thomas F. Mathews*, 184-194, Mainz: P. von Zabern.

Kaplan, M. (1992), *Les Hommes et la Terre à Byzance du VIe au XIe siècle*, Paris: publications de la sorbonne.

Karaca, H. C. (2019), *Soğanlı Vadisi Örneğinde Kappadokia Bölgesinde Güçlüler ve Aristokratlar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karakaya, N. (2003), 2002 Yılı, Kayseri Yeşilhisar İlçesi Erdemli Köyü'ndeki Kaya Kiliseleri Duvar Resimleri, *21. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 2. Cilt,* 17-28.

Karamaouna, N., Peker, N. ve Uyar, B. T. (2012), Female Donors in Thirteenth-Century Wall Paintings in Cappadocia: An Overview, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40/41, 231-242.

Kazhdan, A. ve Ševčenko, N. P. (1991), Stylites. A. Kazhdan (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 3*, Cambridge University Press.

Krallis, D. (2018), Popular Political Agency in Byzantium's villages and towns, *Byzantine Symmeikta*, 28, 11-48.

Lafontaine Dosogne, J. (1963), Nouvelles Notes Cappadociennes, *Byzantion*, 33 (1), 121-183.

Laiou, A. (2005), The Byzantine Village (5th-14th Century). J. Lefort, C. Morrisson ve J.P. Sodini (Ed.), *Les Villages dans l'Empire byzantin, IVe-XVe siècle*, 31-54, Lethielleux.

Lefort, J., Morrisson, C. ve Sodini, J.-P. (Ed.). (2005), *Les Villages dans l'Empire byzantin, IVe-XVe siècle*, Lethielleux.

Mango, C. ve Scott, R. (Çev.). (1997), *The Chronicle of Theophanes Confessor. Byzantine and Near Eastern History. AD 284-813*, Clarendon Press.

Mathews, T. F., Christine, A. ve Mathews, D. (1997), Islamic-Style Mansions in Byzantine Cappadocia and the Development of the Inverted T-Plan, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56 (3), 294-315.

McGeer, E. (1995), *Sowing the Dragon's Teeth: Byzantine Warfare in the Tenth Century*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection XXXIII.

McGeer, E. (2000), *The Land Legislation of the Macedonian Emperors*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Métivier, S. (2008), L'organisation de la frontière arabo-byzantine en Cappadoce (VIIIe-IXe siècle), *Puer Apuliae: Mélanges offerts à Jean-Marie Martin*. 1 (30), ACHCByz, 433-454.

Moffatt, A. ve Tall, M. (Çev.). (2012), *Constantine Porphyrogennetos. The Book of Ceremonies, I-II*, Canberra: Australian Association for Byzantine Studies Byzantina Australiensia 18 (2).

Oikonomidès, N. (1972), *Les Listes de Préséance Byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Oikonomidès, N. (1983), The Dedicatory Inscription of Eğri Taş Kilisesi (Cappadocia), *Harvard Ukranian Studies, Volume 7, Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixteeth Birthday by his Colleagues and Students*, 501-506.

Ousterhout, R. (2005), *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, Dumbarton Oaks Studies XLII.

Ousterhout, R. (2017), *Visualizing Community. Art, Material Culture and Settlement in Byzantine Cappadocia*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Öztürk, F. G. (2013), Negotiating between the Independent and Groups of Courtyard Complexes in Cappadocia, *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30, Open*, II, 837-849.

Peker, N. ve Uyar, B. T. (2012), Güzelöz-Başköy ve Çevresi Bizans Dönemi Yerleşimleri 2010, *29. Araştırma Sonuçları Toplantısı, 2. Cilt,* 251-265.

Peker, N. (2020), Agricultural production and installatios in Byzantine Cappadocia: a case study focusing on Mavrucandere, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 44 (1), 40-61.

Restle, M. (1969), *Wall Paintings of Asia Minor, I-III*, Irish University Press.

Rodley, L. (1985), *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge.

Rosenthal, F. (Çev.). (1985), *The History of al-Tabari, Volume XXXVIII*, State University of New York Press.

Rott, H. (1908), *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien*, *Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig.

Schiemenz, G. P. (1969), Die Kapelle des Stylites Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 18, 239-259.

Schlumberger, G. (1884), *Sigillographie de L'empire Byzantin*, Paris: Ernest Leroux.

Shea, J. (2020), *Politics and Government in Byzantium: The Rise and Fall of the Bureaucrats*, I.B. Tauris.

Şahna, H. (2018), *Kapadokya Bölgesi, Ihlara Vadisi (Belisırma) ve Yaprakhisar Yerleşimlerindeki Bizans Dönemi Kaya Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Talbot, A. M. ve Sullivan, D. F. (Ed.). (2005), *The History of Leo the Deacon. Byzantine Military Expansion in the Tenth Century*. Dumbarton Oaks Studies XLI.

Teteriatnikov, N. (1996). *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*. Pontificio Instituto Orientale.

Thierry, N. ve Thierry, M. (1963), *Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris.

Thierry, N. (1968), Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XIe siècle d'après une inscription, *Journal des savants*, 1, 45-61.

Thierry, N. (1976), L'église Peinte de Nicétas Stylite et d'Eustrate Clisurarque, ou Fils de Clisurarque. Cappadoce, *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines*, 451-455.

Thierry, N. (1994), *Haut Moyen-Age en Cappadoce: les églises de la région de Çavuşin*, *Volume 2*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Thierry, N. (2006), L'église de Saint Constantin et des Quarante Martyrs du Basilikos Kandidatos, Basil Tigori, à Erdemli, *Deltion*, 27, 137-146.

Thierry, N. (2009), Portraits funéraires inédits de deux officiers byzantins morts au combat sur les frontières de la Cappadoce. Étude préliminaire, *Deltion*, 30, 169-176.

Treadgold, M. (1988), *Byzantine Revival 780-842*, Stanford University Press.

Treadgold, W. (1995), *Byzantium and Its Army 284 – 1081*, Stanford University Press.

Turchetto, J. ve Salemi, G. (2017), Hide and Seek. Roads, Lookouts and Directional Visibility Cones in Central Anatolia, *Open Archaeology*, 3, 69-82.

Waines, D. (Çev.). (1992), *The History of al-Tabari, Volume XXXVI*, State University of New York Press.

Wilson, L. (2015), A Subaltern's Fate: the Office of Tourmarch, Seventh through Twelfth Century, *Dumbarton Oaks Papers*, 69, 49-70.

Wortley, J. (Çev.). (2010), *John Skylitzes. A Synopsis of Byzantine History*, Cambridge University Press.

Zacos, G. (1984), *Byzantine Lead Seals*, *Volume 2*. J. W. Nesbitt (Ed.). Bern: Benteli Publishers.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄



Harita 1: Metinde ismi geçen bölge kalelerinden bazıları (Google Earth)



Resim 1: Ihlara, Eğritaş Manastırı Kilisesi, *arcosolia* ve zemin mezarları (Fotoğraf: H. C. Karaca)



Resim 2: Belisırma, Bahattin Samanlığı Kilisesi, silmedeki bani yazıtı ve Vaftiz (Fotoğraf: H. C. Karaca)



Resim 3: Güzelyurt, Atlı Kilise, naostaki *arcosolium*un güney duvarı, *skribon* Leon ve *tourmarkhes* Mikhael (Fotoğraf: M. S. Pekak arşivi)



Resim 4: Soğanlı Köyü. Vadinin batı kolu, bu kolun en batısında Azize Barbara Kompleksi (Fotoğraf: H.C. Karaca)



Resim 5: Erdemli Vadisi. Köy yerleşiminin bir kısmı (Fotoğraf: H.C. Karaca)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.984979
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 321-353. Araştırma | *Research*

PAZIRIK KÜLTÜRÜNDE ÖLÜ GÖMME GELENEKLERİ VE KURGAN MİMARİSİNE YANSIMALARI

THE FUNERAL CUSTOMS IN PAZYRYK CULTURE AND THEIR REFLECTIONS ON KURGAN ARCHITECTURE

Mehmet KUTLU*

Leila KUTLU**

ÖZ

Pazırık Kültürü, göz alıcı zengin arkeolojik buluntuları nedeniyle Orta Asya Arkeolojisi'nin en dikkat çeken konularından biridir. Sayıları 600'ü aşan Pazırık Kültürü Kurganları ve mimarisi üzerine genel bir değerlendirme amacını taşıyan bu çalışma, kurgan mimarisi bağlamında yapılan analiz ve değerlendirmelerle Pazırık Kültürü ve ardılı olan Hun ve Göktürk dönemi kurganları arasındaki ilişkiyi ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. Pazırık Kültürü yerleşimlerini ve yerleşim düzenlerini model alan bir planlama ile konumlandırılan Pazırık kurganlarının etraflarındaki sunaklar ve balballar ile bir mezar anıt kompleksi olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır. Göktürk mezar külliyelerinden çok iyi bilinen bu mimari plan tasarımının kökenlerinin Pazırık kültürü kurganlarına kadar indiği bilimsel veriler ve bilgilere göre ortaya konulmaktadır. Kurgan içi mezar odası düzenlemelerinin Orta Asya Türk çadır ve konut mimarisinin düzen ve tasarımına göre belirlendiği saptanmıştır. Pazırık kültürü tanımı, tarihlendirmesi ve kökeni konuları irdelenerek kurgan mimarisi ve ölü gömme gelenekleri bağlamında Proto Türk ve Türk halklarıyla kültürel bağı açığa kavuşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Altay Dağları, Pazırık Kültürü, Kurgan Mimarisi, Ölü Gömme Gelenekleri, İskitler, Göktürkler*

ABSTRACT

Pazyryk Culture is one of the most prominent subjects of Central Asian Archeology due to its rich archaeological finds. This article aims to assess Pazyryk culture kurgans, in terms of their architectural features and funeral rites to reveal the relationship between the Pazyryk Culture and its successors, the kurgans of Hsiung-nu and Turkic Khaganates. The datings of the Pazyryk kurgans as well as different hypotheses on the origin of Pazyryk society have also been discussed. Layout of burial grounds, architectural elements, interior

* Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3075-3965 ♦ E-mail: mehmetkutlu@pau.edu.tr

** Doktorant, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, İstanbul. ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0003-4367-8260 ♦ E-mail: leila.kutlu@std.yeditepe.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 19.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 06.04.2022*

arrangement of chambers, horse burial practices, orientation of bodies and horses are subjects examined in detail.

There are more than 135 burial grounds with more than 600 kurgans attributed to the culture. Almost all the kurgans of the Pazyryk culture are aligned in a straight line in the north-south direction, sometimes with slight deviations. It is believed that the arrangement of the kurgans in a straight line is based on the layout of the permanent dwellings, lined up on the north-south axis, in the winter quarters of the nomadic Turkic peoples of Altai. The burial chambers of the kurgans, which are representative "houses of the dead", are arranged as housing models with the carpets hung on the walls and the items placed.

Among the architectural elements of the Pazyryk Culture kurgans are the circular stone fences surrounding its stone mounds, altars, and row of balbals. Generally, the stone mound is surrounded by a low stone fence or a shallow ditch, often repeating its plan. Mostly, the altars are erected to the west of the kurgans, while a row of balbals, extending from west to east, or a single balbal is erected to the east. Thus, the kurgans belonging to the "rulers" or "elite" gain the appearance of memorial complexes with stone fences, altars and balbal rows. Burial chambers of different sizes in most cases were constructed of wooden material.

It has been determined that more than 75% of the bodies (443 out of 599) in the Pazyryk culture kurgans with slight deviations face the east, while approximately 100 bodies with slight deviations face the west. Western orientation of bodies prevails in burial grounds located on the periphery of Pazyryk culture, close to modern Tuva.

Horse burials, as one of the characteristic features of the Pazyryk funeral customs, were identified in around 37% of kurgans (212 out of 569). Most kurgans with horse burials are in Onguday, Ulagan and Kosh-Agach districts of the Russian Federation and Katon-Karagay district of East Kazakhstan (more than 60%). Horses in the Pazyryk culture kurgans also face east.

In the interior arrangement of traditional Turkic residential architecture, the northern part of the yurt where the kitchen utensils are located is considered as the women's section, and the southern part is considered as the men's section, which is devoted to resting and sleeping. A similar layout can be observed in burial chambers of the Pazyryk culture. Thus, wooden sarcophagi were placed along the south wall of the chamber. In cases where bodies of two different genders were placed in the same sarcophagus, the men were again placed along the south wall.

Most of the kurgans of the Pazyryk culture, originally dated to the 6th - 5th centuries BC, in view of new data, were revised and dated approximately 325-275 BC. By examining the definition, dating and origin of Pazyryk culture, the cultural bond with Proto-Turk and Turkic people within the context of kurgan architecture and burial traditions has been revealed.

Key Words: Altai Mountains, Pazyryk Culture, Kurgan Architecture, Funeral Customs, Scythians, Turkic Khaganate

Giriş

M.Ö. 1. binyılın ikinci yarısında Altay Dağları ve yakın çevresinde yaşamış olan ve ardında çok sayıda kurgan bıraktığı tespit edilen topluluklar hakkında yazılı kayıtlar bulunmamaktadır. Bu nedenle, söz konusu topluluklar kesin olarak adlandırılamamaktaydılar. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Altay Dağlarında araştırma yürüten bilim adamları Katanda ve Berel'de Demir Çağına tarihlenen ve kalıcı don katmanlarıyla kaplı mezar odalarına sahip kurganlara rastlamıştır.[1] Söz konusu kurganların keşfi 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde, özellikle Sergey Rudenko başkanlığında, Altay Arkeolojik Ekspedisyonunca yapılan kazı çalışmalarıyla ivme kazanmıştır. 1930-1950'lerde, S. Rudenko ile M. Gryaznov başkanlığında Pazırık kurganlarında yürütülen kazılarda Altay'ın Demir Çağına ait göz alıcı buluntular ortaya çıkarılmıştır. Bu sebeple ihtişamlı sanat eserleri yaratan topluluklar, bilim literatüründe Pazırıklılar olarak adlandırılmış ve onlara ait maddi kültür unsurları *Pazırık kültürü* olarak tanımlanmaya başlamıştır.[2]

Pazırık kültürü terimi ilk olarak S. Rudenko'nun "Kultura Naseleniye Gornogo Altaya v Skifskoe Vremya" adlı kitabının kritiğini yapan V. Çernetsov tarafından kullanmıştır.[3] Söz konusu terimin arkeolojik anlamda bir tarihöncesi dönem kültürünü tanımlamak için kullanımı ise 1970'lerden itibaren hız kazanmış ve günümüz bilim literatüründe, Altaylarda yaşamış Demir Çağı göçebe topluluklarına ait kültürü tanımlayan en yaygın terim haline gelmiştir.[4]

Pazırık Kültürü'nün yayılma alanı Altay Dağları ve yakın çevresini içine alan bölgedir. Günümüzde Rusya Federasyonu'na bağlı Altay Cumhuriyetini, Kazakistan'ın Doğu Kazakistan Vilayetini, Batı Moğolistan'ı ve Çin sınırlarında kalan Doğu Türkistan'ın kuzeyini kapsamaktadır. Şimdiye kadar yapılan çalışmalarda Pazırık Kültürüne ait 135'ten fazla kurgan mezarlığı ile 600'den fazla kurgan tespit edilmiştir. Zengin ve statü gösteren buluntulardan dolayı söz konusu kurganlardan 15'inin[5] hanedan üyelerine ve soylulara ait olduğu düşünülmektedir.

Pazırık Kültürüne ait kurganların en iyi bilinenleri Pazırık, Başadar, Tuyakta ve Şibe (M. Gryaznov, S. Rudenko, Kisilev kazıları) kurganlarıdır. Fakat son yıllarda Çuy, Ursula, Saylügem, Ulandırık (V. Kubarev, V. Kubarev ve P. Shulga kazıları), Berel (Z. Samashev kazıları) ve Ukok platosu (V. Molodin ve N. Polosmak kazıları) kurganlarında yapılan kazılar, Pazırık toplumuna dair daha güncel ve kapsamlı bilgilere ulaşılmaya olanak sağlamıştır.

1860'lı yıllarda Altaylarda ilk kazıları yapılan Berel ve Katanda kurganları ile 1920'li-1930'lu yıllarda kazıları gerçekleştirilen Pazırık ve Şibe kurganları, 1929 yılında

1 Radlov, 1989, 449-450.

2 Bk. Rudenko, 1953; Gryaznov, 1950.

3 Çernetsov 1954, 183-187.

4 Bk. Surazakov, 1983, 72-87; Shulga, 1998, 702-712; Garkusha, 2001, 301-303; Tishkin ve Dashkovskii, 2002, 166-168; Hudyakov, 1996, 87-89.

5 Tishkin ve Dashkovskii, 2003, 144.

Mihail Gryaznov tarafından İskit dönemine tarihlenmiştir.[6] Bu noktada Pazırık kültürüne ait kurganlarda ele geçen buluntuların, Karadeniz'in kuzeyinde bulunan ve İskitlere ait olduğu kabul edilen kurganlardan çıkan arkeolojik buluntularla tipolojik benzerliği dikkate alınmıştır. Böylece Pazırık kurganlarını ardında bırakan topluluklar, *İskit Üçlüsü* olarak tanımlanan *1) silah, 2) at koşum takımları* ve 3*) hayvan üslubu*[7] ile tipolojik ve üslupsal benzerliklerden dolayı İskitler/Sakalar olarak adlandırılmıştır. Fakat Karadeniz'in kuzeyindeki İskitler için Batı veya Avrupa İskitleri; Orta Asya'dakiler için ise Doğu veya Asya İskitleri, Sibirya İskitleri veya Sakalar tabiri kullanılmaktadır. Böylece 1970'lerden itibaren, İskit/Saka terimi, bozkır arkeolojisinde ardında kurgan tipi mezar anıtları bırakan Demir Çağı atlı göçebe topluluklarına ait kültürleri tanımlayan en genel ve yaygın kullanım olmuştur.

Pazırık Kültürü'ne Ait Kurgan Mezarlıklarının Plan Özellikleri

Pazırık kültürüne ev sahipliği yapan Altay coğrafyası yüksek dağ sıraları arasındaki birçok nehir ve kollarının bulunduğu vadilerden oluşmaktadır. Altayların en yüksek sıradağları olan Katun, Kuzey Çuy ve Güney Çuy Dağları deniz seviyesinden 4000 m yüksekliğe ulaşabilmekte ve Güney Sibirya'nın en büyük nehirleri olan Obı (Obi) ve İrtiş havzalarını birbirinden ayırmaktadır. Bu nehirlerin ana kaynakları ise Altaylara yağan yoğun karlardan beslenen Biy, Katun, Buktırma ve Çuy ırmaklarıdır. Pazırık kültürüne ait kurganların bulunduğu yörelerde yapılan topoğrafya incelemeleri sonucunda kurgan mezarlıklarının genellikle mevsimsel göçebe Altay toplumlarının kışı geçirdiği ve kalıcı konutlarının bulunduğu kışlakların yakınında konumlandığı anlaşılmıştır.[8] Son yıllara kadar yapılan araştırmalar bu bilgiyi doğrulamaktadır. Kışlaklar hâkim soğuk rüzgarlardan korunaklı vadi veya düzlüklerde, hayvan otlatılmasına uygun bitki örtüsüne sahip alanlarda, zengin su kaynakları olan nehir ve göllerin yakınında konumlanmaktadır.

Yüzyılları aşan uzun zaman dilimleri boyunca, belirli bölgelerde, belirli göl, çay veya nehir kıyılarında inşa edilmelerinden dolayı, her bir kurgan mezarlığının büyük bir hanedan veya boy mensubu topluluklara ait olduğu anlaşılmaktadır.[9]

Pazırık kültürü kurganlarının neredeyse tamamı, bazen hafif sapmalarla, kuzey-güney yönünde, çizgisel doğrultuda sıralanmaktadır. Bu özellik Pazırık ve Tuyakta, Şibe, Başadar, Tatkesken, Ulandırık, Üstut, Çuy ve Ursula, Saylügem ve Berel kurganlarında (Fot. 1) açıkça görülmektedir (Harita 1).[10]

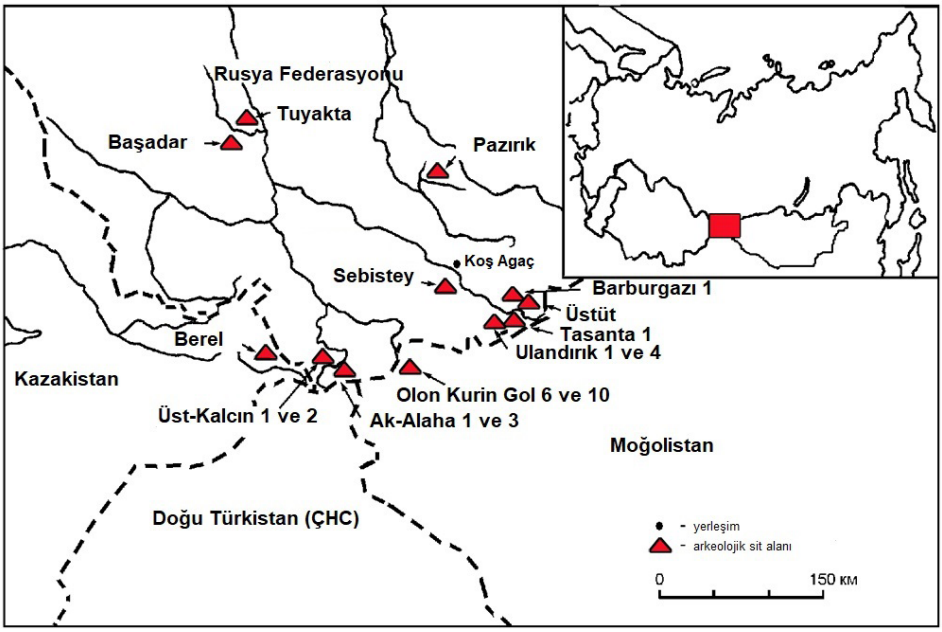
6 Bk. Gryaznov, 1929, 971- 984.

7 Bk. Grakov ve Melyukova,1954, 39-93.

8 Shulga, 1989, 41.

9 Kubarev, 1987, 9-10.

10 Pazırık ve Tuyakta için Bk. Marsadolov, 2019,138; Şibe için Bk. Barkova, 1978, 38-39; Başadar için Bk. Rudenko, 1960, 23-24; Tatkesken için Bk. Kiryushin vd., 2003,174-177; Ulandırık için Bk. Kubarev 1987, Tablo 2; Üstut için Bk. Kubarev, 1991, Tablo 16; Çuy ve Ursula için Bk. Kubarev ve Shulga, 2007, 36; Saylügem için Bk. Kubarev, 1992, 141; Berel için Bk. Samashev, 2011, 15-16.



Harita 1. Pazırık kültürü kurgan mezarlıklarının dağılımı. http://old.archaeology.nsc.ru



Fotoğraf 1: Berel Kurganlarının güneyden kuzeye doğru dizilişi (M. Kutlu, 2019)

Bununla birlikte, az sayıdaki birkaç kurgan dizisinin yatay eksende, yani batıdan doğuya doğru sıralandığı görülmektedir. Ancak, kurgan "zincirlerinin" sıralanma yönünde böylesi bir değişim durumunda dahi defin odasının iç düzenlemesi ve bedenlerin defin yönünde herhangi bir değişim (Üst Kalcın 2 kurganı) gözlenmemektedir.[11]

Kurgan mezarlıklarının yakınında doğu-batı veya batı-doğu yönünde uzanan bir nehir veya dağ yamacı bulunuyorsa kurganlar, genellikle hiç sapmadan, kuzey-güney yönünde çizgisel bir diziliş göstermektedir. Ancak, nadiren de olsa 45 dereceyi aşmayan sapmalar gösteren örneklere de rastlanmaktadır. Bu durum genellikle kurganların topoğrafyaya uyumlu inşa edilme isteğiyle ilişkilendirilmektedir. Ancak kurganların kuzey-güney ekseninde çizgisel düzlemde sıralanması sadece Pazırık kültürüne özgü bir uygulama değildir. Kurganların zincir halkaları gibi düz bir eksende sıralanma özelliği Altay, Sayan, Tarbagatay ve Tanrı dağları vadilerindeki Erken İskit /Saka dönemi kurganlarının yanı sıra Karadeniz'in kuzeyindeki İskit Kurganları için de karakteristiktir. Diğer yandan Pazırık kültürü kurganlarını Erken İskit dönemi kurganlarından ayıran bazı farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıkların en belirginleri arasında ahşap defin odalarının, Arjan kurganlarında[12] olduğu gibi yüzey seviyesinde değil, derince kazılan bir mezar çukurun dibinde inşa edilmesidir. Ayrıca Pazırık kültürü kurganlarında atlar, çoğunlukla, derince kazılmış mezar çukurunda inşa edilen defin odasının dışında ama hemen yanında defnedilmiştir.

Bazı araştırmacılar, kurganların plan olarak düz çizgide sıralanmasını, Altay'ın göçebe Türk halklarına ait kışlaklardaki kuzey-güney ekseninde dizilen kalıcı konutların yerleşim düzenine dayandığını dile getirmektedir.[13] Yani kurganlar, bir köy şeklinde düzenlenmiş olup kışlaklardaki evler gibi dizilmektedir.[14] Proto-Türk topluluklarının konut mimarisi üzerine araştırma yapan İ.Kızlasov da, Yenisey havzasında bulunan, Göktürk ve Uygur dönemlerine tarihlenen Orta Çağ Çağatas kültürü (M.S. VI- IX yy.) kurganlarının çizgisel olarak dizildiklerini ve bu diziliş şeklinin dönemin bir Kırgız köyü yerleşim düzenini tekrarladığını belirtmiştir.[15] Bu noktada kışlaklarda oluşan çizgisel sıralanan konut düzeninin kurgan mezarlıklarının oluşumu ve kurganların dizilmesinde etkili olduğu gözlenmektedir. Böylece Pazırık kültürü kurganlarının birer temsili "ölü evi" olduğu ve eski Türk halklarının kalıcı yerleşimleri olan kışlakların düzenini tekrarladığı görülmektedir.

Pazırık kültürü kurganlarının birer "ölü evi" olarak düzenlenmiş olabileceği fikri arkeolojik ve mimari buluntular bağlamında da desteklenmektedir. Pazırık kurganlarında tamamen ahşaptan inşa edilen geniş defin odalarının bulunması ve duvarlarına dokuma sanatı örnekleri olan halıların asılması, defin odalarının aslında birer konut modeli olduğunu bariz bir şekilde ortaya koymaktadır.[16] Dünyaca ünlü Pazırık halısının saptandığı 5. Pazırık kurganının defin odasında, ilk çalışmalarda mezar soyguncularının

11 Shulga, 2015, 21.

12 Savinov, 1996, 107-111.

13 Kubarev, 1987, 10; Kubarev ve Shulga, 2007, 37.

14 Kiryushin vd., 2003, 54-56.

15 Bk. Kyzlasov, 2005, 65.

16 Bk. Rudenko, 1948, 56; Rudenko,1953,79-81.



Fotoğraf 2: Pazırık halısının bulunduğu 5. Pazırık kurganının özgün defin odası (4 x7x2 m). Natalya Graf. https://rg.ru/

tahribatı olarak nitelendirilen, fakat daha sonra defin öncesinde hazırlanan bir pencereye ait olduğu anlaşılan bir açıklık tespit edilmiştir. Defin odasının duvarında önceden açılan pencere boşluğunun bulunması (Fot. 2), mezar odasının daha önce bir konut olduğunu kanıtlamaktadır.[17]

Geleneksel konutların, çizgisel düzlemde dizilmesinin Orta Asya'da bilinen en erken dönemlerden (Afanasyevo kültürü, M.Ö. 4. binyıl) itibaren uygulanan bir plan olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, yerleşimlerdeki konutların çizgisel düzlem yanı sıra hilal biçiminde de konumlanabildiği belirtilmektedir.[18] Bazen, uzun "kurgan zinciri"ni oluşturan çizgide, belirli aralıklarla yönlerde hafif kaymaların oluştuğu da gözlemlenmektedir. Söz konusu yönü sapan kurganların birer alt kurgan dizisi oluşturduğu görülebilmektedir. Bu durum, sapmalı küçük kurgan sırasının, tıpkı soyağacı şecerelerindeki olduğu gibi büyük bir hanedan veya boy içindeki bir alt kolu ya da bir aileyi temsilen oluşturulmuş olabileceğini düşündürmektedir. Bu görüşü destekleyen V. Kubarev (1987), kurgan mezarlıklarında saptanan uzun kurgan zincirlerinin bir boyu temsil ettiğini ve aynı sıradaki alt grupların ise boy içindeki farklı ailelere ait olduklarını belirtmiştir.[19]

Söz konusu çizgisel alt grupların mevcudiyetinin, kurganı inşa eden boyu oluşturan aile veya hanedan mensuplarını birbirinden ayrılma isteğiyle veya sonraki definler için kendi aile üyelerine yer ayırmakla ilgili olabileceği varsayılmaktadır.[20] Böylece, genellikle 10 veya 20 kurgandan oluşan uzun kurgan zincirlerinde aralarında belli mesafe ve hafif sapmalar bulunabilen, birkaç kurgandan oluşan alt gruplar veya kollar bulunabilmektedir.[21]

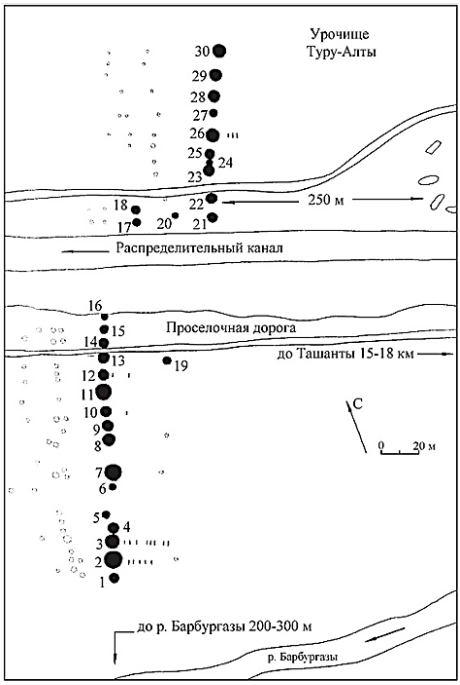
17 Bk. Rudenko,1951,108; Rudenko,1953, 55.

18 Shulga, 2003,32-34; Shulga, 2015, 21.

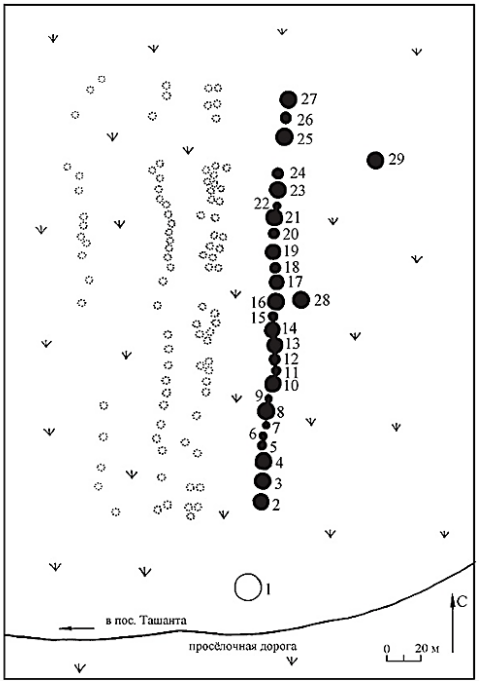
19 Kubarev, 1987, 9.

20 Kubarev, 1992, 8.

21 Shulga,2015, 21.



Plan: 1: Barburgazı 1 kurgan mezarlığı (Kubarev, 2005:202)



Plan 2: Üstut 12 kurgan mezarlığı. (Kubarev, 2005:252)

Kurganların inşa sırasının ise genellikle güneyden kuzeye doğru başlayarak sıralandığı, yani, bir mezarlıkta birkaç kurgan grubu bulunuyorsa bunların nehre en yakın ve en güneyde olanlarının ilk inşa edildiği tahmin edilmektedir (Foto. 2). Böylece zaman içinde tek ve uzun bir kurgan zinciri farklı noktalarda oluşturulan alt gruplarla meydana gelebilmektedir.[22] (Plan 1, 2, 3)

Anıt Mezar Kompleksi Olarak Kurgan

Pazırık Kurganları kazılarının büyük çoğunluğunun 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirilmiş olması dönemin arkeolojik kazı yöntemleriyle, kayıt tutma ve belgeleme anlayışından kaynaklanan bazı eksiklik ve sorunların varlığını düşündürmektedir. Kazı çalışmalarının adeta bir define avcılığı gibi yürütülmesi ve değerli taş ile madenlerden yapılan buluntulara ulaşmanın başlıca hedef olması, ne yazık ki, bilimsel açıdan çok değerli veri ve buluntuların göz ardı edilmelerine, hatta tahrip edilmelerine yol açmıştır. Böylece, bahsi geçen dönemlerde yapılan kazılarda, kurganların mimari unsurlarına pek önem verilmemiş ve tutulan kayıtlar ile yapılan yayınlarda birçok ayrıntı değersiz veya önemsiz görüldüğü için etraflıca incelenmemiş, tanımlanmamış

22 Shulga,2015, 21.

ve değerlendirilmemiştir. Bu nedenle, mezar anıtlarına ait çitler, sunaklar ve dikilitaşlar gibi diğer unsurlar göz ardı edilmiş, önemleri yadsınmış ve hatta kurganların örtüsü dışındaki diğer unsurların kazıları dahi gerçekleştirilmemiştir. Günümüzdeki yayınlarda ise belgeleme ve inceleme açısından kurganların etrafındaki diğer mimari unsurlara daha çok önem verilmeye başlandığı izlenebilmektedir. Kurganların maddi açıdan değerli buluntular içeren basit taş veya toprak yığılarak yapılan mezarlardan ibaret olmadığı tasarım ve inşa süreçleriyle ciddi mimari ve mühendislik gerektiren özel teknik ve yöntemlerle inşa edilmiş mezar anıtları olduğu görüşü yaygınlık kazanmaktadır.

Pazırık kurganlarının mimari unsurları arasında üst örtüsünün yanı sıra onları çevreleyen daire planlı taş çitler, sunaklar ve balballar da bulunmaktadır. Sunaklar genellikle kurganların batısında konumlandırılmakta ve sekiz taşın çember şekilde dizilmesiyle oluşturulmaktadır. Kurganların etrafı üst örtüsünün planını tekrarlayan bir duvarla veya sığ bir hendekle çevrelenmektedir. Bunun yanı sıra kurganların doğusuna bir dikilitaş veya balbal dikilirken, bazen batıdan doğuya doğru uzanan balbal sıraları da görülmektedir. Böylece, bazı "hanedan üyesi" veya "seçkin" kişiye ait kurganlar çit duvarlı, sunak ve balbal dizili birer anıt mezar külliyesi veya kompleksi görünümü kazanmaktadır.

Kurgan örtüsü: Pazırık kültürü kurganlarında defnedilenlerin sosyal statüsüne göre, mimari unsurlarında boyut, yükseklik, kullanılan malzemenin niteliği ve boyutları, örtünün katman sayıları gibi özellikler bakımından bazı farklılıklar gözlenebilmektedir. Bilindiği üzere en ihtişamlı buluntularıyla dikkat çeken örnekler Pazırık'tadır ve dönemin hanedan üyelerine ait olduğu belirtilen kurganlardır. Ancak bu kurganların yanı sıra, toplumun orta ve alt kesimlerine ait olan kurganlar da bulunmaktadır. Tishkin ve Dashkovskii'nin Pazırık kurganları üzerine yaptığı araştırmaya (2003,133) göre inceleme kapsamına alınan toplam 477 kurganın 476'sının örtüsü özgün zemin seviyesinde inşa edilmiştir. Ayrıca incelenen kurganların %96,6'sının (461 kurgan) örtülerinin sadece taş malzemeden, kalan kurganlardan dokuzunun örtüsü taş ve topraktan, altısının ise toprak malzeme kullanılarak inşa edildiği anlaşılmıştır. Kalan bir kurganın ise örtüsünün olmadığı veya tahrip edildiği için tespitinin yapılamadığı görülmüştür.[23] Bu veriler ışığında Pazırık kültürüne ait kurganlarda örtülerin neredeyse tamamına yakınının, sosyal statüye bakmaksızın, taş malzemeden oluşturulduğu sonucuna ulaşılabilir.

Dairesel taş çitler: Pazırık kültürüne ait bazı kurganların etrafında taş malzemeyle oluşturulan dairesel çit duvarları bulunmaktadır. Tishkin ve Dashkovskii'nin çalışmasına göre incelenen 477 kurganın ancak %25,2'sinde (120 kurgan) dairesel taş çit uygulaması görüldüğünü belirtilmektedir.[24] Fakat bu çalışmada kurganların etrafında örneğin Berel'deki 11. Kurganda olduğu gibi taş çit yerine kurganın etrafını saran ucu açık hendek uygulamasının olup olmadığı ele alınmamıştır. Bununla birlikte, taş çitlerin tarım gibi insan faaliyetlerinden kaynaklanan tahribatlardan dolayı korunamamış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Çit duvarlarının kurganların sadece %25'inde korunabilmiş olmasına rağmen özgün halinin çit duvarlı veya sığ hendekli olduğunu düşünmekteyiz.

23 Gorbunov vd., 2005,37-38; M. Kutlu ve L. Kutlu, 2020,196.

24 Tishkin ve Dashkovskii, 2003,133.

Sunaklar: Pazırık kültürü kurganlarının çoğunluğunun batısında ve bazen farklı yönlerinde sekiz büyük taşın çember şeklinde dizilmesiyle oluşturulan sunaklar bulunmaktadır. Genellikle 1,00-1,50 m ve nadiren çok daha geniş çapa sahip olan sunaklar ilk bakışta adeta küçük bir kurganı andıran taş yığını gibi görünmektedirler.[25] Bazı mezarlıklarda sunakların tıpkı kurganlar gibi küçük sıralar oluşturduğu ve kurgan sıralarına batı yönünde paralel konumlandıkları tespit edilmiştir.[26] Bazı sunakların ise kurganların etrafını kuşatırcasına dizildiği ve kurganların mimari plan özelliklerini tekrarladıkları görülmektedir. Yaygın uygulama, sunakların kurganların batısında sıralanması şeklinde olsa da kurganların güneyi ile doğusunda ve balbal sıralarının en ucunda konumlandıkları örnekler de mevcuttur. Sunaklar üzerine inceleme yapan araştırmacılar sunakların içinde ateş yakıldığına dair izlere ve hayvan kemiklerine rastlanıldığını belirtmektedir.[27] Bununla birlikte sunakların Altaylarının batısında tarım yapılan bölgelerdeki mezarlıklarda korunamadıkları ve Altay'ın doğusunda daha belirgin korundukları ve daha kolay tespit edildiği görülmüştür.[28]

Balballar: Pazırık kültürü kurganlarının doğu taraflarında dikilitaş veya balballar yerleştirilmektedir. Balballar, genellikle değişken boyutlarda, özel işlemlerden geçmemiş ve süsleme özelliklerine sahip olmayan dikdörtgen veya oval biçimli dikilitaşlardır. Ülkemizde özellikle Göktürk dönemine tarihlenen antropomorfik özelliklere sahip heykeller, konuyla ilgili Rusça bilimsel literatürün doğru okunmaması nedeniyle yanlışlıkla "balbal" olarak tanımlanmaktadır. Burada açıkça ifade edildiği üzere balballar heykel özellikleri göstermeyen ve kurganlardan oldukça uzak mesafelere kadar belirli aralıklarla sıralanan dikilitaşlardır. Yaygın görüş balbalların genellikle yüksek statüye sahip kişilerin, boy beylerinin veya hükümdarların kurganlarının yanında görüldüğüdür.

Pazırık kültürü kurganları bağlamında balbalların yeri ve dağılımını şöyle değerlendirmek mümkündür. Pazırık'taki 1. kurganın kazısını gerçekleştiren M. Gryaznov (1950: 13-40) yayınladığı çalışmasında kurganın doğusunda konumlanan ve batıdan doğuya doğru sıralanan dikilitaşlardan bahsetmemektedir. Pazırık'taki birçok kurganın kazısını yürüten S. Rudenko da ilk çalışmalarında Pazırık'taki 2., 3. ve 4. kurganların yakınında yer üstü öğelerin ve balbalların olup olmadığından bahsetmemiştir.[29] Bununla birlikte, S. Rudenko, "5. Pazırık Kurganı" adlı çalışmasında kurganın etrafında iri kayrak taşlarının dikey yerleştirilmesinden oluşturulmuş "çit duvardan" bahsetmektedir. Ayrıca, Pazırık'taki 5. kurganın üst örtüsünün yanında diğer Pazırık kurganlarında olduğu gibi doğu yönünde konumlanan dikey taş sıralarının, yani balbalların varlığından bahsetmemektedir.[30] Sonraki çalışmasında Sergey Rudenko "Dağlık Altay'ın buluntuları ve İskitler" adlı eserinde 1. 2. 3. ve 4. Pazırık ve 1. Başadar kurganının doğusunda dikey

25 Kubarev,1991, 23-24.

26 Kubarev,1992, 13.

27 Tishkin ve Shelepova, 2006, 57,75

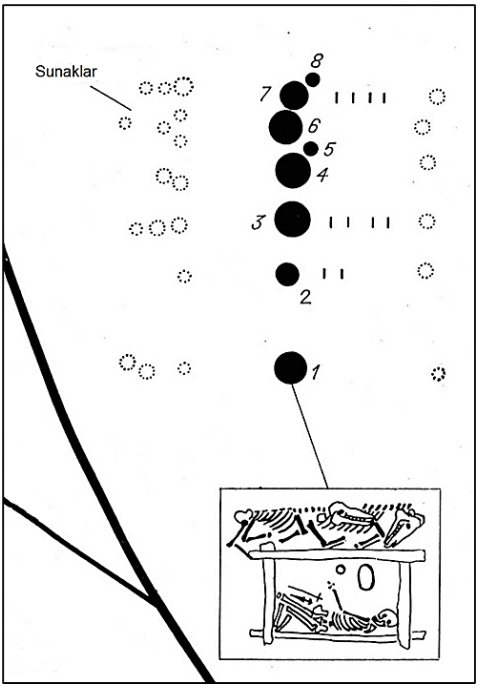
28 Kubarev,1991, 23-24.

29 Rudenko, 1948,7-8; Rudenko, 1950, 11-25.

30 Rudenko, 1951, 106-116.

konumlanan balballardan bahsetmiştir, ancak onların sayısı ve ölçüleri gibi özelliklere değinmemiştir.[31] Ancak S. Rudenko, kısa bir süre sonra yayınladığı "İskit dönemi Dağlık Altay halkının kültürü" adlı çalışmasında, balbalları ilk kez kurgan planları üzerinde göstermeye başlamıştır. Söz konusu eserde, balbalların sayısından bahsedilmemişse de yayınlanan plan ve çizimlerde Pazırık'taki 1. kurganın yanında 3 sunak ve 5 balbal; 2. Kurganın yanında 2 sunak ve 5 balbal, 3. Kurganın yanında 2 sunak, 5 balbal ve 4. Kurganın yanında 2 sunak ile 4 balbalın olduğu gösterilmiştir.[32] Fakat gerek sunak gerekse balbalların kesin sayısı, boyutları ve diğer özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi verilmemesinden dolayı plandaki sayılarının doğru olup olmadığı bilinmemektedir.

Pazırık kurganlarının yer üstü mimari unsurlarını inceleyen L. Marsodolov üst kısmı kırılan ve tam ölçüsü saptanamayan batıdan doğuya doğru çizgisel sıralanan balballar saptamıştır. Oldukça hasar görmüş balballar ancak 0,50-0,90 m yüksekliğine kadar korunabilmiştir. Araştırmacıya göre, 2. Pazırık kurganının doğusunda üst örtüden yaklaşık 2 m mesafede başlayan ve 45 m mesafeye kadar uzanan sekiz balbal saptanmıştır. 1. Pazırık kurganının doğusunda 47,50 m kadar uzanan 7 balbal saptanmıştır. 3. Pazırık kurganının doğusunda ise batıdan doğuya dizilen ve 30 m kadar uzanan beş balbal tespit edilmiştir. 4. Pazırık kurganının doğusundaysa 20 m mesafeye kadar batı-doğu ekseninde dizilen üç balbal ortaya çıkarılmıştır. Bazı korunabilmiş balbalların arasındaki mesafe yaklaşık 2,00-2,20 m olarak ölçülmüştür.[33]



Plan 3. Ulandırık kurgan mezarlığı. (Kubarev, 1987, 257)

Pazırık Kültürüne ait kurganların etrafındaki mimari unsurları ve onların anıtsal niteliğini en belirgin şekilde ortaya koyan Vladimir Kubarev'in çalışmalarıdır. V. Kubarev, Saylügem sıradağlarındaki vadilerde bulunan Maltalu 4, Barburgazı 1 kurgan mezarlıklarında yaptığı incelemelerde, 51 kurganın sekizinde, sayıları 1-2'den 7'ye kadar değişen balballar saptamıştır. Balbalların boylarının, arazinin engebeli yapısı ve topoğrafya özellikleri dikkate alınarak, eşitlenmeye çalışıldığı görülmüştür. Örneğin, nehir kıyısındaki yani en doğu uçtaki bal-

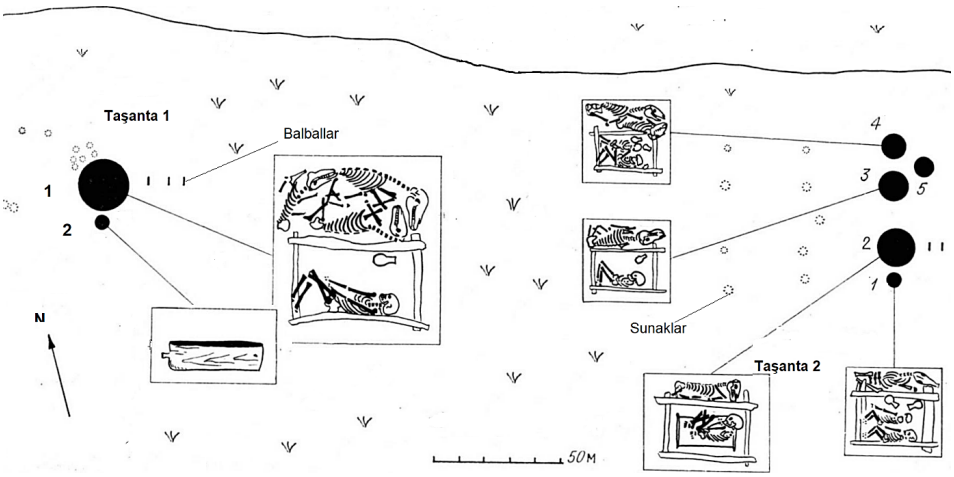
31 Rudenko, 1952, 229-230.

32 Rudenko, 1954, 14.

33 Marsadolov, 2019, 156.

balın yüksekliğinin diğerlerinden yaklaşık 1,00 m daha uzun olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca, Barburgazı 1 mezarlığındaki 13. kurganın doğusunda belirli aralıklarla balbal yerine 20 iri taş dizildiği tespit edilmiştir.[34] Üsttut nehri vadisindeki Colin ve Üsttut kurgan mezarlıklarındaki 44 kurganın dokuzunda balballar korunabilmiştir. Örneğin, Colin 1 kurgan mezarlığındaki 6. kurganın doğusunda sadece 3 balbal görülürken Üsttut 1. kurgan mezarlığındaki 1. kurganın yanındaki balbalların sayısı 30'a ulaşmaktadır. Balbal sayılarındaki farklılar onların korunma düzeyi ve ölü gömme geleneği kurallarıyla ilgili olabilir.[35]

Bununla birlikte Ak-Alaha 1 kurgan mezarlığındaki 6 kurganın ikisinin doğusunda 2'şer balbal bulunduğu belirtilmektedir.[36] Ayrıca, Kuturguntas kurgan mezarlığındaki 5 kurganın en büyüğünün doğusunda, 5 balbal dizildiği saptanmıştır. Bu balbalların en doğu uçta olanı, diğerlerinden yaklaşık 2,30 m daha uzundur.[37] Bununla birlikte, Pazırık kültürünün Ulandırık 1 ve 5, Taşanta 1 ve 3, Kızıl Car 1, Taldura 1 ve 2 kurgan mezarlıklarındaki kurganların doğusunda balbalların dikili olduğu belirtilmektedir.[38] Doğu Kazakistan'da yer alan Berel'deki kurganların da doğusunda alçak boylu dikilitaşlara rastlanıldığı kaydedilmektedir.[39]



Plan 4. Taşanta 1 ve 2 kurgan mezarlıkları. (Kubarev, 1987, 284'ten işlenerek)

Günümüze ulaşabilen balbal sayısı fazla olmamasına rağmen bilim insanları, Pazırık kültürüne ait kurganların çoğunun doğusunda değişen sayıda balbalların bulunduğu kanaatindedir. Balbalların günümüze az sayıda ulaşması dikilitaşların bir kısmının mezar

34 Kubarev, 1992, 12.

35 Kubarev, 1991, 22-23.

36 Polosmak, 1994, 17.

37 Polosmak, 1992, 50.

38 Kiryushin, 2003, 8-37.

39 Samashev, 2011, 53.

soyguncularının tahribatı, bazılarının Orta Çağ'da fakat büyük çoğunluğun 20. yüzyılda inşa malzemesi olarak kullanılmak üzere tahrip edilmelerinden kaynaklanmaktadır.[40] Günümüze az sayıda balbal ulaşmış olmasına rağmen balbalların, Pazırık kültürünün kurgan tipi mezar geleneğinin vazgeçilmez bir mimari öğesi olduğu görüşüne katılmaktayız.

Balbalların kurganların veya mezar anıtlarının doğusuna dikilmesi ve sıralanmasının nedeni ve anlamı hakkında çok çeşitli görüşler bildirilmektedir. Eski Çin yazılı kaynaklarına atfen balbalların Göktürk Kağanının öldürdüğü kişileri temsilen dikildiği ileri sürülmektedir. Bilindiği üzere, Göktürk Mezar Anıt Komplekslerimdeki balbalların sayısı yüzlerce hatta bini aşan sayılara kadar değişebilmektedir. V. Kubarev'e göre, kadim Türk yurdu olan Altaylarda balbal dikme geleneği yüzyıllar boyunca var olmuştur. Araştırmacıya göre, "Eski Türk halklarının geleneksel yaşamları ve dünya görüşleri göz önünde bulundurulursa hem Göktürk dönemi mezar anıt külliyelerindeki hem de Pazırık kültürü kurganlardaki balbalların kullanım amaçlarının değişmediği düşünülebilir".[41]

Pazırık kültürü kurganlarında, balbalların, sadece erkek değil, aynı zamanda kadın ve çocuk kurganlarının yanına da dikili olduğu tespit edilmiştir. Örneğin Barburgazı'da bir kadın ve bir çocuğun defnedildiği 12. kurganda 2 balbal, Barburgazı 2 kurgan mezarlığında bulunan ve çocukların defnedildiği 3. kurganın yanında 2 balbal ve Maltalu 4 kurgan mezarlığında bulunan ve iki çocuğun defnedildiği 20. kurganın doğusunda 3 balbal saptanmıştır. Çocukların küçük yaşta bu kadar düşman öldürmesi pek olası olmadığından Çin yazılı kaynaklarındaki ifadenin ve ondan türeyen görüşlerin[42] bilimsel temelinin olmadığı açıktır.

V. Kubarev'e göre, Pazırık kültürü kurganlarının doğusundaki balbal sıraları, göçebe Türk halklarının konutlarında olduğu gibi at bağlama direkleri olabileceği ifade edilmiştir.[43] Kubarev'in söz konusu tespiti günümüzde bazı araştırmacılar tarafından dikkate alınmaktadır. Ancak, kurganlarının doğusunda saptanan balbalların at bağlama direği olduğu fikri her kurganın yanında değişen sayıda balbal saptanması nedeniyle ikna edici değildir. Her ne kadar bazı Türk halklarının konutlarının girişlerinin önündeki direkler, tıpkı kurganlarda olduğu gibi, doğu yönde görülse de direklerin konulmasının işlevsel önemi temel gaye olmalıdır.

Pazırık kültürü mezar külliyelerinin, Erken İskit kurganlarından bazı farklılıklarının bulunmasına rağmen, Erken İskit dönemi düzenini önemli ölçüde tekrarladığı dikkate alınmalıdır. Bu bağlamda balballar Erken İskit kurganlarındaki dehlizlerin üstlendiği görevi biçim değiştirerek tekrarlıyor olabilirler. Fakat söz konusu dehlizler ve balballar yine de anma törenleri ve uygulamalarıyla ilgili olmalıdırlar.

Pazırık kurganlarındaki doğudan batıya doğru uzanan balbal sıralarının, Göktürklerde olduğu gibi, defnedilen kişinin akrabalarınca dikilen dikilitaşlar olduğu da

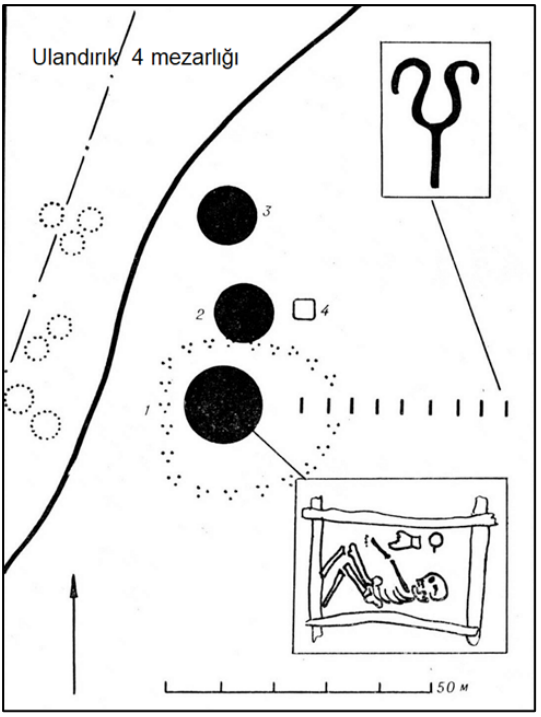
40 Kubarev ve Shulga, 2007, 53.

41 Kubarev, 1992, 12.

42 Kubarev, 1992, 12.

43 Kubarev, 1984, 66-69.

düşünülmektedir.[44] Ancak Pazırık kültürü balballarının üzerlerinde, Göktürk dönemi balballarında olduğu gibi tamga, yazıt veya betimleme gibi belirtici işaret bulunmaması konunun çözümünü zorlaştırmaktadır. Balbalın üzerine tamga benzeri işaretin işlendiği bilinen tek bir örnek Ulandırık 4 kurgan mezarlığındaki büyük merkezi kurganın doğusundaki balbalların (Plan 5) doğu ucundaki bir tamgadır.[45] (Akhun, Karluk?)



Plan 5. Ulandırık 4 mezarlığı ve en doğudaki balbala işlenen tamga. (Kubarev, 1987:268)

Kurganların doğusunda belirli aralıklarla dikilen balbalların kurgan ziyaretlerinde izlemesi gereken yolu ve ritüelleri belirleyen unsurlar olduğunu düşünülebilir. Benzer bir uygulamayı Göktürk Mezar Külliyelerinde de görmek mümkündür. Mezar külliyelerinin en önemli mimari özelliklerden biri, bark adı verilen mezar anıtına doğudan batıya doğru uzanan törensel yoldur. Bu törensel yol üzerinde kaplumbağa kaideli yazıtlar ve karşılıklı konumlandırılan yüzlerce heykelin bulunması, törensel yola verilen özel önemin bir ifadesidir. Bu törensel yol Göktürk hanedan üyelerinin mezar anıtını ziyaret sırasında izlenecek yolu göstermek amacıyla ve mezar sahibine bir saygı ifadesi olarak inşa edilmiştir.

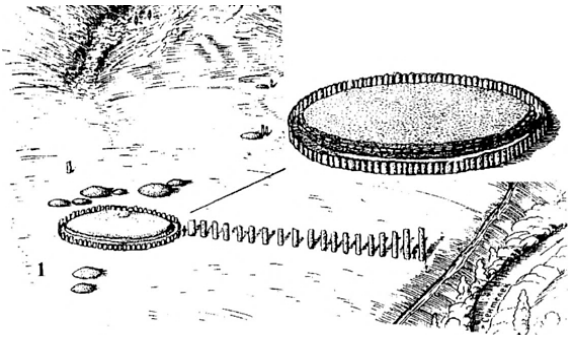
Kültürel süreklilik olgusu bakımdan değerlendirildiğinde Pazırık kurganlarındaki balbalların, mezar sahibine saygılı bir ziyaret gerçekleştirilmesi için izlenmesi gereken yolu ve anma ritüellerin başlangıç noktasını ifade ettiği söylenebilir. Gerek Altay konutlarının girişinin doğu yönünde olması, Erken İskit dehlizlerinin doğu-batı yönlü olması, gerekse Göktürk Kağanlarının tahtından doğuya dönük oturması gibi hususlar kurgan ziyaretlerinde doğu yönün önemini vurgulamaktadır. Bu durumun bir ifadesi olarak balballar doğudan batıya doğru ziyaretin yönünü ve başlangıcını göstermeye yöneliktir.

Pazırık kültürü kurgan örnekleri arasında mezar odasının yağmalanmış olmasına rağmen kurganın üst örtüsü, sunaklar, kurganı çevreleyen çit duvarı ve balbal sıralarının daha iyi korunmuş olması nedeniyle kurganları çevrelerindeki mimari unsurlarla birlikte kavramsal olarak anıt mezar külliyesi olarak nitelenmesine olanak sağlayan yeterli

44 Hudyakov, 1996, 87-88.

45 Kubarev, 1987, 11-12.

veriler mevcuttur. Peter Shulga tarafından 1993-2001 yılları arasında incelenen Altay Kray'ının Çarış ilçesinde, Sentelek nehrinin sol yakasındaki Sentelek köyünün 3,6 km güney batısındaki Balçıkova 3 kurgan mezarlığında önemli bir örnek bulunmaktadır. Balçıkova'daki 1. kurgan bölgeyi çevreleyen yamaçlardan kayan toprağın oluşturduğu 0,50-1,50 m kalınlığındaki toprak ve bitki örtüsü sayesinde korunabilmiştir.[46]



Çizim 1. Sentelek Anıt Mezar Kompleksi restitüsyonu (P. Shulga, 2017: 109)

Kurganın çapı yaklaşık 42 m ve yüksekliği 2 m olarak ölçülmüştür. 1. kurganın üst örtüsünün temel duvarı dairesel plana göre dikey olarak yerleştirilen 1,00-1,50 m yüksekliğindeki 310 iri kayrak taşlarla örülmüştür. Kurganın doğu yönünde 62 m öteye kadar uzanan 19 balbal tespit edilmiştir (Çiz. 1; Foto. 3). Kurganın merkezi kısmında, mezar soyguncularının açtığı 3 m derinliğe inen çukura rastlanmıştır. Kurganın mezar çukurunun ebatları ise 7x7 m olup derinliği toprak seviyesinden 5 m olarak ölçülmüştür. Soyguncuların açtığı çukurun dibinde, yaklaşık 100 yıl önce yağmalanmış olan atların kemiklerine rastlanmıştır. P. Shulga (2017,105-108) Sentelek kurganın Pazırık kültürüne ait olduğunu, boyutları ile mimari özelliklerinden dolayı bir "hükümdar" kurganı olduğunu ve M.Ö. IV-III. yüzyıla tarihlendiğini kaydetmektedir.



Fotoğraf 3: Sentelek anıt mezar kompleksindeki balballar. T. Andreevskaya www.turistka.ru

46 Shulga, 2017, 105-108.

Balballar dizisi kurgandan yaklaşık 4 m ötede başlamakta ve batı-doğu ekseninde uzanmaktadır. Kurgana en yakın olan ilk balbal aynı zamanda balbalların en irisi olup ölçüleri 3x1x4 m'dir. Balbalın kuzey yönüne bakan yassı yüzeyinde yuvarlak hatlı bir oyuk saptanmıştır. Kurgan ile birinci balbal arasında 1m çapa sahip dairemsi planlı ve odun kömürü izleri taşıyan küçük bir sunak saptanmıştır. Balballar arasındaki mesafe 3,00-3,20 m aralığında değişmektedir. Dikdörtgen kesitli olan balbalların en doğu ucundaki 18. balbal 4,20 m yüksekliğinde ve 19. balbal ise 4,50 m yüksekliğinde olup diğerlerinden yaklaşık olarak 1,00 m daha uzundur. Söz konusu kurgan mezar külliyesi, yer üstü mimari unsurları bakımından Pazırık kültürünün tamamen korunabilmiş bilinen tek örneğidir.[47]

Kurganlardaki Defin Odalarının İç Mekân Düzenlemeleri

Tishkin ve Dashkovskii (2003:133), monografik çalışmasında 477 kurganı sınıflandırmıştır. Öncelikle üst örtüde kullanılan malzemeye yönelik yapılan analizde kurganların büyük çoğunluğunun (461 / 477 kurganın %96,6) üst örtüsünde taş malzeme kullanımı tespit edilmiştir. Ayrıca çoğu kurganda (357/477 %74,8) etrafı çevreleyen taş çitlerin bulunmadığı, ancak kurganların sadece dörtte birinde (120/477 %25,2), taş çitlerin bulunduğu görülmüştür. Bununla birlikte derin mezar çukurlarını örten düz tomruk veya kiriş sırası, taş "çatı" veya çardakların sadece 11 (%2,3) kurganda uygulandığı, büyük çoğunluğunda, 465 kurganda (%97,5) tercih edilmediği gözlemlenmiştir. Mezar çukurlarına konumlandırılan defin odalarının üçte ikiye yakını, yani 293 (%61,4) kurgandaki çeşitli büyüklükteki tomruk, bazen kalasların üst üste bindirilmesiyle inşa edildiği ve düz tavanlı veya kapaklı olduğu anlaşılmıştır.[48]

Defin odaları ve mimari özellikleri: Pazırık kültürü kurganlarının 293'ünde (%61,4) ahşap defin oda, 9'unda (%1,9) içinde tomruk lahit bulunan iç ve dış olmak üzere çift defin odası, 65'inde (%13,6) taş defin odası ve 38'inde (8%) ise tavansız "kutu" biçimindeki temsili defin odası saptanmıştır. Tomruk veya kalaslardan inşa edilen 293 (61,4%) defin odasının 135'inde (%28,5) ahşap yer döşemesi, 7'sinde ahşap döşek, yine 7'sinde (%1,5) tomruk-lahit saptanmışken 133'ünde (27,9%) ise herhangi bir başka unsur saptanmamıştır. 65(%13,6) taş defin odasının 10'unda (%2,1) ahşap döşeme veya ahşap döşek, 8'inde (%1,7) taş döşek, 1'inde (%0,2) – tomruk lahit ve 45'inde (%9,4) ise taş odada definlerin doğrudan zemine veya korunmamış organik bir döşek üzerine yapıldığı tespit edilmiştir.[49] Böylece, kurganlarda saptanan defin odaların inşasında malzeme olarak ahşabın ağırlıklı olduğu, teknik olarak ise karaboğaz ve kurtboğaz geçme tekniklerinin baskın olduğu görülmektedir. Bu veriler, dolaylı olarak, Demir Çağı Altay topluluklarının mevsimsel göçebe olmalarına rağmen, kalıcı yerleşim merkezi olan kışlaklardaki konutların mimarisinde yoğun ahşap malzeme kullanımlarıyla büyük paralellikler göstermektedir.

47 Shulga ve Shulga, 2016, 72-76.

48 Tishkin ve Dashkovskii, 2003, 133.

49 Tishkin ve Dashkovskii,2003, 133-134.

Defin yönü ve konumu: Pazırık kültürü kurganlarında, bedenlerin yatırılma yönü konusunda önemli sonuçlara ulaşılmıştır. Araştırmacılar, 118 mezarlıktaki 469 kurganda saptanan 599 (100%) defnin yatırılma yönünü inceleyerek 443 (%75'ten fazlası) bedenin hafif sapmalarla doğu yönüne baktığını, yaklaşık olarak 100 bedenin hafif sapmalarla batı yönüne baktığı tespit edilmiştir[50]. Ancak batı yönlü kurganların büyük çoğunluğu Doğu Altay'larda, Pazırık kültürü çevresindeki Tuva yakınlarında, Saglı- Bacı kurganlarında saptanmıştır.[51]

Bununla birlikte ölülerin yatırılma şekli konusunda başlıca 4 çeşit uygulama tespit edilmiştir. Kurganlardaki cesetlerin en yaygın yatırılma şekli, 348'ünde (%69,9), hafif bükülerek sağ yana yatırılmadır. Diğer yatırılma pozisyonları ise daha nadir görülüp sırt üstü 81 ceset (%16,3), dizleri hafif bükük sırt üstü 34 ceset (%6,8) ve 35'inin (%7) hafif bükülerek sol yana yatırıldığı görülmüştür.[52] Verilere göre, bedenlerin yatırılma çeşitliliğine rağmen büyük çoğunlukla ortak olan unsur başların (yaklaşık %75-80'inin), doğu yönüne bakmasıdır.

Atlı ölü gömme geleneği: Pazırık dönemi Altay toplumunun ölü gömme geleneğini ve kültürünü tanımlayan en belirleyici ve diğer kültürlerden ayırt edici karakteristik özelliklerinden biridir. Bu özellik insanların atlarıyla birlikte aynı mezar çukurunda defnedilmesi geleneğidir. Burada belirtilmesi gereken önemli bir husus atların arabaya koşulan hayvanlar olarak değil koşum takımlarıyla donatılmış birer binek hayvan veya "süvari aracı" olarak defnedilmesi söz konusudur.

Kurgandan elde edilen verilere göre at definleri incelenen dönem kurganlarının tamamında mevcut değildir. İncelenen ve kaydedilen toplam 135 mezarlıktaki 569 (%100) kurganın 212'sinde (%37,3) at iskeleti bulunmuştur. Atların bulunduğu kurganlar defnedilenlerin yaşı ve cinsiyeti bakımından sınıflandırıldıktan sonra şu verilere ulaşılmıştır: 36 (%6,3) erkek, 24 (%4,2) kadın ve 6 (%1) çocuğun yalnız defnedildiği kurganda ve iki bedenin konulduğu 14 (%2,4) kurganda birer at iskeleti bulunmuştur. Ayrıca cinsiyeti belirlenmemiş 46 (%8) tekli mezarda ve 4 (%0,7) çiftli gömüde birer at saptanmıştır. İkişer atın konulduğu 14 erkek kurganı, 1 kadın (%0,2) kurganı, 5 (%0,9) cinsiyeti belirlenemeyen kurgan ile 24 (%4,2) çift gömülü kurgan saptanmıştır. Bununla birlikte çoklu definlerin yapıldığı 5 kurganda da ikişer at iskeleti bulunmuştur. Toplam 12 kurganda üçer at iskeleti saptanmıştır. Üçten fazla (4-22 at) atın defnedildiği 4 (%0,7) erkek kurganı, 3 (%0,5) kadın kurganı, bir erkek ve bir kadının defnedildiği 6 (%1) kurgan, bir erkekle bir çocuğun defnedildiği 1(%0,2) kurgan ile cinsiyeti belirlenemeyen 3 (% 0,5) kurgan bulunmuştur. [53] Bu verilere atlar ağırlıklı olarak erkek kurganlarına, az sıklıkla kadın kurganlarına ve nadiren çocuk kurganlarına konulmuştur.

50 Tishkin ve Dashkovskii,2003, 138-143.

51 Graç, 1967, 215-233.

52 Tishkin ve Dashkovskii,2003, 133-139.

53 Tishkin ve Dashkovskii,2003, 147-148.

Atlı definler içeren "klasik" Pazırık kurganlarının coğrafi dağılımına baktığımızda büyük çoğunluğunun Altay dağlarının orta, güneydoğu ve güneybatısında, yani Rusya Federasyonu'na bağlı Altay Cumhuriyeti'nin Onguday, Ulagan, Koş-Agaç ilçeleri ile Doğu Kazakistan'ın Katon-Karagay ilçesinde yoğunlaştığını görülmektedir. Yapılan incelemelerde 362 (%30,6) kurganın 174'ünde (%63,6) at iskeletleri saptanmıştır.[54] Kurganlara defnedilen atlar doğu yönüne bakmaktadır. Bu verilere göre Pazırık kültürünün "tipik" kurganlarında insan bedenlerinin ve atların hafif sapmalarla doğu yönünde yatırılması uygulamasına katı katıya bağlı kalınmaktadır. Bununla birlikte, kurganların doğusuna dikilen balbalların da doğudan batıya doğru sıralandığını da dikkate alınca Pazırık dönemi Altay halkının yaşamlarında ve ölü gömme geleneklerinde doğuyu esas yön olarak kabul ettiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Kurgan zincirlerinin güneyden kuzeye, çizgisel düzlemde dizilmesinin ve definlerin başlarının doğuya dönük olması, geleneksel konutların girişinin doğu yönde olmasının birbiriyle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Proto-Türk halklarına ait geleneksel konutlarda girişler doğu yönündedir ve yerleşim düzeni de güneyden kuzeye doğru düz çizgi halindedir. Bu olguya P. Shulga'nın tanımıyla *"Diklik İlkesi"* adı verilmiştir, yani, kurgan zincirleri hangi yönde düzenlenirse düzenlensin, kurganın bulunduğu hat, defnedilenlerin başlarının yönü ile balballar gibi kurgan üstü mimari unsurların diziliş yönü, her zaman kurgan zincirinin uzun eksenine dik gelmektedir.[55] Orta Asya coğrafyasındaki konut mimarisinde başlıca giriş yönünün doğu olmasını Kalkolitik (M.Ö. 3700-M.Ö.1600) döneme ait Botay kültürü konutlarından da görmek mümkündür. Etnografik bilgilerden yararlanarak Botay konutlarındaki buluntularının çoğunluğunun konutların kuzeydoğu kısmında saptanması ve güneybatı kısımda buluntuların az sayıda olmasının, konutun güneybatısının uyku ve dinlenme için ayrılmış olduğunu gösterdiği düşünülmektedir.[56]

Geleneksel Türk konut mimarisinin iç mekân kullanımında *kuzey*, evin mutfak gereçlerinin bulunduğu kısmı *kadın* bölümü, *güney* bölümü ise döşek veya sekilerin konulduğu *erkek* bölümü olarak sayılmaktadır.[57] Bu bağlamda Pazırık kültürü kurganlarındaki defin odalarının iç mekân düzenlemelerinde benzer uygulamayı görmek mümkündür. Pazırık kültürü kurganlarındaki lahitler, yukarıda belirtildiği üzere, odanın *güney*, yani *erkek* kısmında konulmaktadır, seramik kaplar, astau (ahşap tepsi), tabaklar, ahşap sehpalar, kazanlar, deri tulum çantalar, tabaklar, çömçeler ve başka mutfak gereçleri defin odalarının *kuzey* veya *kadın* bölümünde bulunmaktadır. Ayrıca at gömüleri defin odalarının *kuzey* duvarının arkasında, atlar farklı seviyelerde konulduğunda yine *kuzeyde* saptanmaktalar. Öte yandan erkek ve kadınların birlikte defnedildiği çift gömülerde erkekler lahitlerin *güney* duvarı yanına yatırılmaktadır.

Eski Çin kaynakları, Türklerin atası olan T'u-küye'lere (Tiele) göre dünyanın doğan güneşe göre düzenlendiğini, bu nedenle doğunun her zaman "ön" olarak adlandı-

54 Tishkin ve Dashkovskii,2003, 147.

55 Shulga, 2015, 22-23.

56 Kislenko, 1993, 122-127.

57 Kutlu, 2020, 2455-2486.

rıldığını, batının ise "arka" olarak tanımlandığını belirtmiştir. Ayrıca Türk hükümdarının tahtında sürekli doğuya yönelik oturduğunu, çadırın girişinin ise doğan güneşin yönünde yani doğuda olduğunu kaydetmektedir.[58] Doğunun başlıca yön olması Moğol çadır mimarisine veya Çin geleneğine özgü bir durum değildir. Moğol çadırlarının girişleri güney yönünde olduğu bu durumun Çin kültürünün etkisiyle şekillendiği değerlendirilmektedir. Eski Çin dünya görüşünde ise güney ana yön olarak kabul edilmiştir.[59] Böylece Pazırık kültürü ölü gömme geleneklerinde saptanan bu uygulamalar kurganlardaki defin odaların iç düzeniyle Proto-Türk ve Türk konut mimarisinde görülen iç mekân kullanımı ilkeleriyle birebir uyum içinde olması Pazırık kültürü ile Proto-Türk ve Türk toplulukları arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır.

Pazırık kültürünün önemli özelliklerinden bir diğeri de permafrost (kalıcı don) katmanları korunabilen bazı kurganlarda mumyalanmış cesetlerin tespit edilmesidir. İlk mumyalanmış cesetler 1948 yılında S. Rudenko'nun kazdığı 2. Pazırık kurganında bulunmuştur. Bunlar Orta Asyalı antropolojik özelliklere sahip yaklaşık 60 yaşlarında bir erkek ile yaklaşık 40 yaşındaki bir kadının cesetleridir.[60] Mumyalanmış üçüncü ceset ise Altay Cumhuriyeti'nin Ukok Platosundaki Ak-Alaha kurgan mezarlığındaki 1. kurganda N. Polosmak'ın kazıları esnasında tespit edilen genç bir kadına aittir. Diğer bir mumya Üst-Kalcın 2 mezarlığındaki 3. Kurganda V. Molodin'in kazılarında saptanan genç bir erkek cesedidir. Tespit edilen cesetlerin üçünün de bedenlerinin çeşitli bölümlerine (omuz, kollar, baldır) hayvan üslubunda dövmeler yapılmıştır. Ayrıca cesetler üzerine yapılan çeşitli incelemeler mumyalama işlemleri, definin hangi mevsimde yapıldığı gibi hususlarda çarpıcı sonuçlar ortaya koymuştur. Örneğin Ak Alaha 3 mezarlığının 1. kurganında keşfedilen kadın mumyasının birlikte gömüldüğü atların son gıdasını oluşturan bitki dallarında haziran ayında yaşanan özellikler tespit edilmesi defin döneminin haziran ayında yapıldığına dair bilgi vermektedir. Atların bağırsaklarında tespit edilen polenler de definlerin Altay Dağlarının bahar mevsimine denk geldiğini göstermektedir.[61]

Öte yandan Berel'deki 11. Kurgana defnedilen 7 attan 12 numune alınarak incelenmiştir. Fitolojik incelemeler sonucu 2 polen grubu: ***A)*** *Pinus sibirica, Larix sp. (Sibirya Çamı ve Sibirya Karaçamı) Betula sp., Betula rotundifolia (Sibirya huş ağacı ile Bodur huş)* , *Spach., Alnus sp., Berberis sp., Artemisia sericea Web*., *Poaceae, Chenopodiaceae* familyalarından bitkilerin polenleri ve eğrelti otları, yosunlar ve *Lycopodium* sporları tespit edilmiştir; ikinci ***B)*** grubunda ise *Poaceae, Asteraceae*, (*Serratula sp., Sonchus sp., Taraxacum sp., Artemisia sp.* bitki ailelerinden), *Chenopodiaceae, Convolvulaceae, Geraniaceae, Caryophyllaceae, Saxifragaaceae (Saxifraga sp.), Rosaceae* bitkileri saptanmıştır. Bitkilerin tamamı kurganların bulunduğu çevreye özgüdür. A ve B grubundaki Altay bitkilerinin çiçeklenme tarihleri Haziran-Temmuz aylarına denk gelmektedir. Bitkibilimcilerin verilerine göre, defin tam olarak bu süre zarfında gerçekleştirilmiştir.[62]

58 Roux, 2015, 66; Kutlu M. ve Kutlu L., 2021,793.

59 Shulga, 2015, 23.

60 Rudenko, 1948, 55-56.

61 Polosmak, 2011, 244-245.

62 Samashev, 2011, 124.

Definlerin haziran ayında yapılmış olabileceği fikrini güçlendiren diğer bir arkeo-astronomik gözlem Berel kurganlarında gerçekleştirilmiştir. Araştırmacılar, defin ve anma törenleriyle birlikte kurganların inşası esnasında astronomik bilgilerden yararlanıp yararlanmadığını anlamaya çalışmış ve mevsim geçiş tarihleri sayılan *yaz ve kış gündönümlerinde* güneş ve ayın yükselişi ve batışının vaziyetinin ne olduğu hesaplamıştır. İncelemeler sonucu yaz gündönümünde, yani 21 Haziran'da güneşin batış çizgisinin Berel'deki hükümdar kurganları olan 1. ve 11. Kurganları birleştiren çizgiyle eşleştiği tespit edilmiştir.[63]

Çin kaynaklarında Göktürklerin ölü gömme geleneğiyle ilgili bazı bilgiler vermektedir: *"ölü beden bir süre yığ çadırında bekletilir"*, *"baharda ve yaz aylarında ölenlerde, çiçeklerin sararması; güzün ve kışın ölenlerde ise çiçeklerin yeşermesi beklenir; sonra da kazılarak gömülür"*[64] şeklinde ifadeler yer almaktadır. Söz konusu geleneğin Göktürklerden daha önceki dönemlere hatta Pazırık kültürü dönemine kadar indiği daha net anlaşılmaktadır. Pazırık kültüründe görülen mumyalama geleneği ve definlerin belirli bir zaman diliminde yapılması pratiği, mevcut veriler ışığında birlikte değerlendirildiğinde kışın vefat edenlerin *21 Haziran'da* defnedildikleri sonucuna ulaşılabilir. Bununla birlikte "vefat edenlerin cenazelerinin otların yeşerdiği ve sarardığında" defnedildiği ifadesi göçebe yaşam tarzının gerektirdiği mevsimsel döngülere uyumlu yaşamla bağdaşmaktadır. Yani *kışlaktan yaylağa geçiş* ve *yaylaktan kışlaklara dönüş* mevsimleriyle, tüm boy mensupların aynı yerde toplanıp anma ve cenaze törenlerini birlikte geçirebilmesiyle ilgilidir.

Pazırık Kültürüne Ait Kurganlarının Tarihlendirilmesi

S. Rudenko ve M. Gryaznov gibi ilk araştırmacılar, Pazırık kültürü kurganların tarihlendirilmesini rölatif kronoloji yöntemine göre yapmıştır. Fakat 1980 yıllarında gerçekleştirilen ilk radyo karbon testleri ve dendrokronolojik analizler neticesinde Pazırık kültürü kurganları üç aşamaya ayrılmıştır: *1) Erken dönem*- M.Ö. VI. yüzyılın ortası- M.Ö. V. yüzyılın ilk yarısı, (Başadar 2 ve Tuyakta 1 ve 2. Kurganları); *2) Orta dönem*- M.Ö. V. yüzyılın ikinci yarısı ile M.Ö.IV. yüzyılın ilk yarısı, (Pazırık kurganları, Ukok ve Berel); *3)Geç dönem* M.Ö. IV yüzyılın ikinci yarısı- M.Ö. III yüzyıl veya M.Ö. III. yüzyıl – M.Ö. II. yüzyılın başı, (Şibe, Başadar 1 ve Katanda kurganları).[65]

Bununla birlikte kültürün geç evresiyle ilgili tartışmalar devam etmiştir. A. Surazakov Pazırık kültürünü M.Ö. 6.- M.Ö. 2. yüzyılın başına[66], V. Kubarev ise kurganların varlık gösterdiği dönemi MÖ. 5. yy ile M.Ö. 1. yüzyıllar arasına tarihlemiştir[67]. Diğer taraftan kurganların tarihlendirmesi meselesinde son yıllarda büyük değişim meydana gelmiştir. Pazırık, Başadar ve Tuyekta kurganlarında saptanan Çin yapımı ipek kumaşlardaki

63 Samashev, 2011, 125.

64 Kapusuzoğlu, 2015, 510-511.

65 Kubarev ve Shulga 2007, 20-21.

66 Surazakov, 1989, 115-117.

67 Kubarev ve Shulga 2007, 20-21.

motiflerin ve aynanın incelemesi neticesinde E. Bunker (1991: 20-24) bu objelerin *Geç Muharip Devletler Dönemine* tarihlendiğini ve aynanın dökümü yapıldığı düşünen atölyenin Yan krallığının başkentindeki faaliyet süresinden, yaklaşık olarak 90 yıl, M.Ö.311-M.Ö.222, daha önceye, yani M.Ö. 311 yılından daha önceye tarihlenemeyeceği kanaatine varmıştır. Söz konusu kurganların M.Ö. 4. yüzyılın sonlarından daha erken döneme tarihlendirme çabalarının ise "Zhan Guo Ce" adlı yazılı eserde Çinlilerin kuzeyindeki göçebe halklarla kurmaya başladıkları ilişkileri anlatan tarihi olayları görmezden gelmek olarak nitelendirmiştir.

Altay coğrafyasındaki çeşitli kurganlarda saptanan Çin yapımı aynalar üzerine inceleme yapan P. Shulga, bu ürünlerin Altaylara, Minusinks havzasına, Barnaul civarlarına Kuzey Çin'den M.Ö. 300-280 yılları arasında ulaştıkları sonucuna ulaşmıştır.[68] Chlenova (1996:314) gibi araştırmacılar da söz konusu tarihlendirmeye katılmakta ve erken Pazırık kültürünü M.Ö. 4. yüzyıla tarihlendirmektedir. Daha sonra N. Polosmak, Pazırık dönemi kurganlarının MÖ. 4. yüzyıldan daha erkene tarihlenemeyeceğini belirtmiştir. Ukok platosunda kazılar yürüten V. Molodin ise Ak-Alaha 3 ile Kuturguntas kurganlarını M.Ö. 3. yüzyıla tarihlemiştir.[69]

Pazırık kültürünün tarihlenmesi meselesi "İskit/Saka kurganlarının radyo karbon kronolojisi" adlı eserin sonuçlarının yayınlanmasından sonra çok daha karmaşık hale gelmiştir. Söz konusu çalışmada ahşap numunelerin ve diğer buluntuların radyo karbon testleri Pazırık'taki beş büyük kurganın yaklaşık olarak M.Ö. 300-250 yılları arasında inşa edildiğini, Tuyakta 1 kurganının ise M.Ö. 444-430 yıllara tarihlendiğini, Başadar 1, Berel 11 (M.Ö. 322) ve Pazırık 1 ve 2 kurganlarının ise (M.Ö. 325 ile M.Ö. 272) eşzamanlı olduğunu göstermiştir.[70]

Bununla birlikte son yıllarda Slyusarenko tarafından geniş kapsamlı koleksiyonlardan oluşturan numune grubu dendrokronolojik teste tabi tutulmuştur. Çalışma kapsamında Pazırık kültürüne tarihlenen Ulandırık 1, Taşanta 1-2, Barburgazı 1, Ak-Alaha 1-3, Üst-Kaljın 1-2, Kuturguntas, Berel ve Oron Kurin Gol gibi 16 mezarlıktaki 40 kurgandan gelen yaklaşık olarak 300 ahşap malzemenin yıllık halka sayımı gerçekleşmiştir. Çalışma kapsamında hem hükümdar ve soyluların kurganlarından gelen hem de sıradan kurganlardaki örnekler dikkate alınmıştır. Sonuç olarak söz konusu kurganların M.Ö. 326- 275 yılları arasında inşa edildiği ve literatürde yaygın olan tarihlendirmenin tekrar gözden geçirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.[71]

Pazırık kurganlarının (M.Ö. 326- 275) inşa edildiği dönemde, Orta Asya'nın İskit/Saka ve Hun gibi atlı göçebe topluluklarının yakın coğrafyalarında gerçekleşen tarihi olaylara bakıldığında *Büyük İskender*'in seferleriyle İran'da Pers krallıklarının yıkıldığını, Çin coğrafyasında ise *Geç Muharip Devletler Döneminin* (M.Ö. 475–221) ve

68 Shulga 2015, 366- 371.

69 Molodin 2000, 118.

70 Alexeyev vd., 2005, 233.

71 Slyusarenko, 2013, 116-118.

Çin kaynaklarında *"at bakıcısı"* soyundan gelen *"yabancı"* olarak tanımlanan, *Rong* ve *Di*'lerle (Avar-Töles) aynı geleneğe sahip, kaplan veya kurt kalpli Qin Shihuangdi devlet yönetiminde köklü reformlar başlatarak Çin İmparatorluğunu kurmaya doğru gittiğini görmemiz mümkündür. Ayrıca Çin Shihuangdi'nin terakota askerlerinin atları Pazırık tipi at ekipmanlarına sahip olmalarıyla dikkat çekmektedir.[72] Pazırık toplumu ise bu dönemde yüksek refah seviyesinde varlığını sürdürmektedir.

Pazırıklılar Kimdir?

Herodot'un grifonlar diyarı: Pazırıklıların etnik aidiyeti konusu 1950'lerden itibaren en çok tartışılan konu olmaya devam etmektedir. Öncelikle 1920'lerde kazıları gerçekleştirilen Pazırık kurganları hakkındaki ilk monografik çalışmalar 1950'lerde yayımlanmaya başlamıştır. Sergey Rudenko Pazırık toplumunun Herodot'un anlatımlarındaki *"Kutsal altına bekçilik eden Grifonlar diyarı"* mensupları oldukları fikrini öne sürmüştür.[73] N. Polosmak da Pazırık sanatındaki yırtıcı kuş ikonografisine dayanarak bu toplumun Yunan kaynaklarındaki "Grifonlar diyarı" olabileceğini savunmaktadır.[74] Fakat söz konusu görüşün geçersizliği Pazırık kurganlarının tarihlendirilmesiyle açıkça anlaşılmaktadır. Herodot'un anlatımına göre Aristeas doğudaki İskitlerin diyarını ziyaret etmiştir. Lakin Aristeas'un "grifonlar diyarına" ulaştığı varsayımı kabul edilse bile bu olay M.Ö. 6. yüzyılda veya M.Ö. 5. yüzyılın ilk çeyreğinde, yani arkeolojik verilere göre henüz Pazırık kültürünün oluşmadığı bir dönemde yaşanmıştır.[75] Bu sebeple Altayların grifonlar diyarı olduğu görüşü fazla destek kazanmadan güncelliğini yitirmiştir.

***Yüe*-çi hipotezi:** Sergey Kisilev Amuderya (Oxus) hazinesinden yola çıkarak Pazırık kurganlarını Ortadoğu kültürünün mirasçıları olduğunu ve Hint-Avrupalı olduğunu varsaydığı Yüe-çi'lerin doğuya hareket etmesinin kanıtı olarak değerlendirilmiştir.[76] Sergey Rudenko ise bu görüşü sorgusuz sualsiz benimsemiş ve Pazırık toplumunu doğrudan "Yüe-çiler" olarak tanımlamıştır. Rudenko, birçok çalışmasında, Çin yazılı kaynaklarında bahsedilen Yüe-çi'lerin haritadaki konumlarını değiştirmiş[77], arkeolojik ve bilimsel kanıtları bulunmamasına rağmen Pazırıklıların Hint-Avrupalı olduklarını[78] savunmuş ve bu fikrin yayıcısı olmuştur. Daha sonraki çalışmalarında S. Rudenko, Pazırık toplumunu hem Yunan kaynaklarındaki "*Kutsal altına bekçilik eden Grifonlar diyarı",* öteki yandan Çin kaynaklarının *"Yue-çih"* olarak adlandırdığı topluluklar olduğunu ve belki de bir kısmının Sayan dağlarında yaşamış olabileceğini[79] hiçbir bilimsel dayanağı olmaksızın belirtmeyi sürdürmüştür.

72 Juliano 1991, 269.

73 Rudenko 1952, 18-19.

74 Polosmak, 1994, 27.

75 Azbelev,2015, 27.

76 Kisilev,1949, 216.

77 Rudenko, 1960, 339.

78 Rudenko, 1968, 16.

79 Rudenko,1968, 216; Azbelev, 2015, 27.

Günümüzde ise Amerikan Arkeoloji Camiasının etik kurulunun en güçlü isimlerinden olan Prof. Oscar White Muscarella'nın incelemeleri ve sanat eserleri tenkidi sonucunda Pazırık kültürünün sözde kaynağı olarak adlandırılan "*Amuderya hazinesinin (Oxus treasure)"* tamamen sahte olduğu ve tarihî açıdan herhangi bir değeri olmadığı anlaşılmıştır.[80] Zaten bu sahte eserlerin nereden geldiği ve nerede bulunduğu bilinmediği gibi ve "pazardan satın alınma" ürün olduğu ayan beyan ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı Pazırık kültürü ile sahte olduğu bilimsel olarak kanıtlanmış olan "Amuderya hazinesinin" ikonografik karşılaştırılması veya bu varsayıma dayalı kurulmaya çalışılan sözde ikonografik "ilişkiler"in artık bilimsel olarak geçersizliği kesinleşmiştir. Sergey Rudenko'nun buluntu ve ikonografik benzerlik odaklı yaklaşımları ve çıkarımları, maddi kültür unsurlarını ait olduğu arkeolojik bağlamından koparark ideolojik saiklere dayalı sonuçlara ulaşma çabasının en bariz örneklerinden birini teşkil etmektedir.

Ayrıca Pazırık kültürü ve zengin sanat eserlerini İranî halklarla ilişkilendirmek için ortaya atılan ve bilimsel gerçekmişçesine dayatılan Altaylara doğru Hint-Avrupalı göçü varsayımını destekleyen veya kanıtlayan herhangi bir arkeolojik ve bilimsel bulgu da ortaya konulamamıştır. Pazırık kültürüne ait kurganlarda ele geçen buluntular üzerindeki bazı betimlemelerin Ortadoğu veya Çin sanatıyla ikonografik benzerliklerinin kurulması Pazırık kültürüne ait Altay topluluklarının etnik aidiyetini göstermekten ziyade çevre kültürlerle etkileşimlerinin varlığına işaret etmektedir.

Pazırık dönemine ait en gözde eserlerin Orta Asya'nın neresinde varlık gösterdiği dahi kesin olarak bilinmeyen "Yüe-çi" kabileleri ile arasındaki varsayımsal ilişkiyi bilimsel dayanakları ve kanıtları olmaksızın faraziyeler üzerinden kurmaya çalışan S. Klyaştornıy, D. Savinov ve L. Gumilev gibi bazı tarihçiler kanıtı olmayan ideolojik görüşlerin yayıcısı olmuştur. M. Artomonov (1973), bahsi geçen tarihçiler gibi, *Amuderya hazinesi* buluntularından şüphe duymaksızın ve eser tenkid yapmaksızın aynı görüşü savunmuştur. Araştırmacı, Yüe-çi'lerin "Sakaların bir kolu olan Çin kaynaklarının Sai halkı" olduğunu ve "kurganlarının tarihlerinin Yüe-çi'lerin Altaylara yakın olan Batı Moğolistan'da hakimiyet kurdukları döneme denk" geldiklerini uydurmuştur. Burada altı çizilmesi gereken en temel husus Yüeçilerin veya Sakaların Batı Moğolistan'da yaşadıklarına dair herhangi bir yazılı kaynağın bulunmamasına rağmen hiçbir kanıtı bulunmayan bir varsayımın tarihsel bir dönem tanımlaması yapılmasına dayanak olarak gösterilmesidir. M. Artamonov, S. Rudenko'nun yaptığı gibi, bilimsel kanıtı olmamasına rağmen Yüe-çi'lerin haritadaki tahmini konumlarını keyfi olarak değiştirmiştir.[81]

S. Klyaştornıy de Pazırıklıların Yüe-çi olduklarını kayıtsız şartsız kabul etmiştir.[82] Sonraki çalışmalarda bu görüş defalarca tekrarlanmıştır.[83] Ancak Çin kaynaklarının Yüe-çiler hakkında verdiği bilgiler, onların Güney Sibirya'da var olduklarını söylemeyi tamamen imkânsız kılmaktadır. Hun baskılarıyla batıya doğru göç ettikleri belirtilen

80 Muscarella 2013, 1025-1040.

81 Azbelev, 2015, 27-28.

82 Bk. Klyaştornıy, 1989,245-246.

83 Bk. Savinov, 1984, 9-11; Klyaştornıy ve Savinov, 1998, 171-172; Klyaştornıy, 2005, 21-26.

Yüe-çilerin Altay coğrafyasında yaşamış olması ihtimali dahi son derece azdır. En iyi ihtimalle Pazırık Kültüründen Hun dönemine geçiş yaşandıktan en az 100-150 yıl sonrasında M.Ö. 2. yüzyılın ortasından daha önce gerçekleşmiş olamayacağı belirtilmektedir.[84] Söz konusu dönemde Altaylar zaten Hun İmparatorluğu hakimiyeti altındayken Hunların baskısıyla Yüeçilerin batıya veya güneybatıya doğru göç etmeleri mümkün görülürken, Çin yazılı kaynakların belirttiği gibi, Altaylara yani kuzeye veya kuzeybatıya doğru göç etmelerinin olasılığı imkânsıza yakın görünmektedir.

Pazırık sanatındaki bazı imgelerin, Ordos bölgesinde saptanan başta kemer tokaları olmak üzere atlı göçebe sanatına özgü diğer bazı süslemelerin ve özellikle "toynaklı grifonların" Yüe-çilerle ilişkilendirilmesi gerektiği fikri E. Bunker tarafından ileri sürülmüştür. Fakat söz konusu çalışmada esas alınan kemer tokalarının haritalardaki dağılımı ve tarihleri yazılı kaynaklarda belirtilen Yüe-çi topraklarını kapsamamaktadır.[85]

Hun hipotezi: Pazırık kültürü mensuplarının Hun dönemine tarihlendiği görüşünü 1940'lardan itibaren bildiren birçok araştırmacı bulunmaktadır. Sovyet arkeologlardan M. Gryaznov, S. Kisilev ve S. Çernikov Pazırık kültürünün geç evresi olan Şibe ve Berel kurganlarını Hun dönemine, yani M.Ö. 2-1. yüzyıllara tarihlendirmiştir.[86] S. Kisilev 1. Pazırık, Şibe, 1. Berel, Katanda ve diğer kurganları "Hun-Sarmat dönemine" tarihlendirmiştir.[87] M. Gryaznov, 1980'lerde de, 1.Berel ve Şibe kurganlarını MÖ. 2.-MS. 1. yüzyıllara tarihlendirmiş ve Hun dönemine ait oldukları fikrini sürdürmüştür.[88] Bununla birlikte başta Bahaeddin Ögel, Nejat Diyarbekirli ve Yaşar Çoruhlu vd. gibi birçok Türk bilim insanı Pazırık kültürü mensuplarını Hunlar olarak tanımlamaktadırlar.[89]

M.Ö. 4.-3. yüzyıllarda, Pazırık kültürünün bulunduğu Altay ile Ordos bölgeleri arasındaki ilişkiye dikkat çeken diğer önemli çalışma A. Kovalev (1999,75) tarafından gerçekleştirilen ve M.Ö. 5.-3. yüzyıllara tarihlenen Chjango dönemi mezarlarda saptanan buluntularının ve Ordos ile Sayan-Altay ve yukarı Obi bölgesi kurganlarındaki sanat eserlerinin incelemesine dayanmaktadır. A. Kovalev her iki bölgede görülen "yırtıcı kaplan" ve "toynaklı grifon" ikonografisini incelemiştir. Yırtıcı kaplan ikonografisi, Ordos'ta M.Ö.5.- M.Ö. 3. yy. arasında daha yaygın görülmüş ve burada saptanan örnekler değerli taşlarla süslenmiştir. Öte yandan Pazırık sanatının etkisini taşıyan bazı imgeler ve özellikle "toynaklı grifon" Ordos'ta M.Ö. 4.-3. yüzyılda görülmeye başlamıştır. Araştırmacı, Pazırık kurganlarında saptanan mumyalardaki "toynaklı grifon"un Pazırık kökenli olduğu sonucuna ulaşmıştır. Böylece, Geç İskit döneminde, Ordos merkezinden Sayan-Altay ve Batı Sibirya'ya yaşanan göçler neticesinde siyasi ve inanç birliğinin ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca, Ordos toplumunda, Sayan-Altay geleneğine dayanan bir üst sınıfın oluştuğunu, fakat Ordos soylularının Sayan-Altay'dan bağımsız hareket ettiği sonucuna

84 Azbelev, 2015, 31- 32.

85 Azbelev, 2015, 32.

86 Bk. Gryaznov, 1939, 407.

87 Bk. Kisilev, 1949, 216.

88 Bk. Gryaznov, 1992, 164.

89 Bk. Öğel, 1962,64-68; Diyarbekirli,1972, 103; Çoruhlu, 2016, 125.

ulaşmıştır. Ordos ile Altayların siyasi birliğin, 6. Pazırık kurganında Çin yapımı bronz ayna parçasıyla lake kâsenin, 3. Pazırık kurgandaki ipek kumaşların ve 5. Pazırık kurganlarındaki aynaların bulunmasını açıkladığını belirtmiştir. Yazılı kaynakları inceleyen araştırmacı, Ordos-Altay siyasi birliğinin Çin kaynaklarında Lou-fang olarak adlandırılan kabile ve boylarla ilişkilendirmiştir.[90]

Ayrıca araştırmacı, Ordos'ta tespit edilen Pazırık tipi tokaların, Çin kaynaklarında kesin olarak sadece M.Ö. 2. Yüzyılda, (M.Ö. 177-176) "Dunhuan ile Tsilyan dağları arasındaki" Gansu koridorunda konumlandırılan Yüe-çilerle ilişkilendirilmesinin yanlış olduğunu vurgulamıştır. Bunun sebebiyse, ne Yüe-çiler'in yurdu olarak tanımlanan Gansu bölgesinin M.Ö. 5.-3. yüzyıla tarihlenen rastgele buluntuları ne de kazılar neticesinde ortaya çıkarılan maddi kültür unsurları Sayan-Altay bölgesiyle doğrudan temasın varlığını ortaya koyamamıştır.[91] Loufang olarak adlandırılan boyların ise Hunların bir kolu olduğu düşünülmektedir. Hunların Lou-fang boyu mensupları usta okçular olup Çin'de iyi ok atan kişilere Lou-fang denilmiştir.[92]

Hun materyal kültürü üzerine araştırmalar yürüten Sophia-karin Psarras, Ulandırık kurganlarında saptanan maddi kültür öğeleri bağlamında Hunların Altay bölgesinde varlık göstermiş olabileceği sonucuna ulaşmıştır.[93] Ancak Doğu Türkistan'ın Demir Çağı kültürleri üzerine kazı ve araştırmalar gerçekleştiren P. Shulga, İskit/Saka tipi kültürlerinin burada M.Ö. 8. yüzyıldan M.Ö. 3. yüzyıllara kadar varlık gösterdiğini tespit etmiştir.[94] Ayrıca "toynaklı grifon" ikonografisinin Altay, Doğu Türkistan'ın kuzey bölümleri ve Ordos'a kadarki coğrafyada eşzamanlı olarak görüldüğü sonucuna ulaşmış ve Altay ile Ordos arasındaki bölgede Pazırık döneminde göç dalgasının yaşandığını kanıtlayan herhangi bir arkeolojik buluntuya henüz rastlanılmamıştır.[95]

Gerçekleştirdiği çok sayıda kazı sayesinde Pazırık toplumunun sosyal yapısını daha iyi algılamamıza büyük katkı sağlayan Vladimir Kubarev, Ulandırık ve Üstut bölgesi kurgan mezarlıklarının incelemeleri neticesinde Pazırık kültürünün M.S. 1. yüzyıla kadar sürdüğünü ortaya koymuştur. Yani M.Ö. 2.-1. yüzyılda gerçekleşen siyasi olaylar Pazırık kültürünün ortadan kalkmasına yol açmamıştır. Kültür kademeli olarak Hun kültürüyle bütünleşmiş ve farklı gelişim aşamasına geçmiştir.[96] Berel'deki sayısı 100'ü aşkın Pazırık, Hun, Hsiyen-Pi[97] ve Göktürk dönemlerine tarihlenen kurganın kazısını gerçekleştiren Zainolla Samashev de ölü gömme geleneği bağlamında bir kültürel sürekliliğin varlığını tespit ederek aynı sonuca ulaşmıştır.[98]

90 Kovelev, 1999, 75-82.

91 Kovelev, 1999, 75-82.

92 Bk. Baykuzu, 2020, 87.

93 Bk. Psarras, 1994, 72.

94 Shulga, 2010a, 13-23.

95 Shulga, 2010b, 70.

96 Kubarev, 1992, 111-115.

97 Samashev vd. 2019, 385-393.

98 Samashev, 2011, 47-108.

Yazılı kaynaklar Hunların Pazırık döneminde Altaylarda var olduğunu belirtmezken, Altay'daki Ting-ling'lerin Mete döneminde Hunlara tabi olduğunu belirtir.[99] Pazırık kültürüne ait hanedan kurganlarının tarihlendirmeleri, kronolojik olarak Pazırık kültürünün yazılı kaynaklarda belirtilen Hun İmparatorluğu öncesine ait göstermektedir. Bu yüzden Pazırıklıların Hun olarak adlandırması tartışmalıdır.

Ting-ling hipotezi: Pazırık toplumunun yazılı kaynaklarda bahsi geçen topluluklardan hangisi olduğu üzerine kapsamlı kritik inceleme yapan Pavel Azbelev (2015, 45-46) sorunun çözümünün retrospektif yöntemde olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı, öncelikle, Çin yazılı kaynaklarında Güney Sibirya-Altay-Sayan dağları-coğrafyasına en yakın olan ve ismi ve yeri nispeten kesin olarak belirlenen boyların kim olduğunu belirlemiştir. Daha sonra söz konusu boyların torunlarının kim olduklarını belirlemiş ve Pazırıklıları, ölü gömme geleneğiyle materyal kültür bağlamında ilgili halkların verileriyle karşılaştırmıştır.

Yazılı kaynakların belirttiği üzere, Altay -Sayan dağlarına en yakın konumlanan boylar arasında ilk sırada Ting-lingler yer almaktadır. Çin yazılı kaynakları, M.Ö. 3. yüzyılda Ting-linglerin Ordos Hunlarının kuzeyinde olduklarını bildirilmektedir. Ting-linglerin M.Ö. 206-201 yıllarında Altay dağları, Baykal gölü ve İrtiş nehri civarında yaşadıkları anlaşılmaktadır. Söz konusu Türk boyları bu coğrafyada hem Hsiyen-Pi ve hem de Ruan-Ruan dönemlerinde Ting-ling ve Tele adları altında varlıklarını sürdürmüştür. Ting-ling (Tele/Töles) boyları daha sonra Birinci Türk Kağanlığı ve İkinci Türk Kağanlığı dönemlerinde aynı coğrafyalarda yani bilinen en eski yurtlarında yaşamaya devam etmiş ve Göktürk beyleriyle birleşerek Ruan-Ruanlara karşı savaşmıştır.[100]

Pazırık kültürüne özgü maddi kültür öğelerinin sonraki dönemlerde de göçebe topluluklarının kültüründe özellikle Göktürk döneminin "Katanda döneminde" (Töles boyları) baskın bir konuma sahip olduğu bilinmektedir. Göktürk kurganlarında saptanan at koşum takımlarının bileşenlerinden S biçimli suluklar (yanaklık), kemer tokaları, alçak yaylı eyer takımları, astau tabakları, yular tokaları, koşum süsleme levhaları, ateş yakma aletleri gibi buluntular tipolojik olarak Pazırık kültüründen türetilmiştir. Göktürklere Hunlardan geçen miras ise Hun tipi bileşik yaylar, demir zırh parçaları, üç kanatlı ıslıklı demir ok uçları, süngü biçimli bıçaklar gibi askeri teçhizat ve silah çeşitleri olarak ön plana çıkmaktadır.[101]

Fakat kurgan temelli atlı ölü gömme geleneği Pazırık kültürüyle Erken Türk kültürü arasındaki kültürel sürekliliği daha net bir şekilde ortaya koymaktadır. Altay'ın erken Türk döneminde (M.S. 6. yüzyıl) kurgan geleneği devam etmektedir, kurganın üst örtüsü yine taşla örtülmekte, insan definleri hasırla örülmüş ahşap, taş veya toprak malzemeyle bir bölmeyle bir şekilde at definlerinden ayrılmaktadır. Definler bazen farklı seviyelerde olup atlar yüzeye daha yakın mezar çukurlarında saptanmaktadırlar, insanlar çoğu zaman

99 Taşağıl, 2020, 51-52.

100 Taşağıl, 2017, 13-26.

101 Savinov, 1998, 140; Azbelev, 2015, 46-50.

ahşap nadiren taştan yapılan tabut veya lahitte defnedilmiştir. Boyut bakımından daha mütevazi olmasına rağmen Göktürk dönemi mezar çukuru iç düzenlemesinden tıpkı Pazırık dönemi kurganlarında insanların defin odalarında, atların ise odanın dışına bazen ise yine atların yüzeye yakın ve farklı seviyelerde konulması geleneği görülmektedir. Ölülerin başlarının doğuya dönük olması da sürdürülen ve sıkı sıkıya bağlı kalınan uygulamalardan biridir.[102]

Pazırık kurganlarının yanındaki sunaklarla Göktürk dönemine ait kare planlı ve kayrak taşlardan örülen sunaklar, bedizlerin (heykel) Göktürk mezar külliyelerinin doğusuna dikilmesi ve balbalların doğu yönde sıralanması Pazırık kurgan komplekslerinde görülen benzer uygulamaların yüzyıllarca yaşatılmış bir geleneğin ifadesi olduğunu göstermektedir. Pazırık kültürü sunakları üzerine değerlendirme yapan Yuli Hudyakov bu kültürünün son evresindeki kurganlarda üst örtünün ve sunak biçimlerinin kare veya dikdörtgene doğru evirildiğini ve sonraki dönemlerde inşa edilen kurgan ve mezar külliyeleriyle kültürel ve genetik bir akrabalık bağının varlığına işaret ettiğini belirtmektedir.[103] Pazırık kültürünün Göktürk öncesi döneminde de yaşatıldığına dair arkeolojik veriler az sayıda olsa da Çin'in kuzeyindeki Hsien-Pi dönemine tarihlenen birkaç buluntu merkezinden gelmektedir.[104]

Dokuma Geleneği

Pazırık Kültüründen bahsedildiğinde ilk akla gelen konuların başında Pazırık Halısı gelmektedir. Yapılan incelemeler sonucunda Türk düğümü veya "Gördes" düğümü tekniğinde dokunduğu kesin olarak tespit edilen Pazırık Halısı üzerine başta Alman ve Rus araştırmacılar tarafından olmak üzere birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda ulaşılan en güncel bilgiler şöyle açıklanabilir: Bilindiği üzere Halı sanatında hayvansal ve bitkisel liflerden yapılan ipler boyanırken parlak ve kalıcı bir renk elde etmek için farklı işlemler ve teknikler kullanılır. Liflerin renklendirilmesi yalnızca lifin tamamını boyandığında veya pigment lif gözeneklerine kadar girdiğinde dayanıklı veya kalıcı olur. Keratin proteinleri ve yağ benzeri maddelerden oluşan yün lifleri söz konusu olduğunda, bu, pigmentlerin liflerin merkezine doğru difüzyonunu artırmak için özel bir fermantasyon yöntemi kullanılması gerekmektedir. Anadolu Türk halı sanatında boyama işleminden önce koyun yünü, buğday kepeğinin mayalanması sayesinde oluşan *Geotrichum candidum* mantarını içeren fermente bir sıvıda yaklaşık olarak 3 hafta bekletilmekte ve yün liflerinin kutikulunun lipidlerden (yağ) ayrışmasıyla boyanın lif pigmentlerine daha fazla nüfuzu sağlanmaktadır. Alman bilim adamları, Pazırık halısının kırmızı renkli yün liflerini tüm göstergelerde (kromatografi ve UV Vis Spektroskopi) inceleyerek *Türk kırmızısı* olarak adlandırılan pigmenti içerdiğini tespit etmiştir. İncelemelere göre Pazırık halısında görülen *Türk kırmızısı* renginin organik-metalik bileşenlerin karışımı olan *Rubia tinctrum* kök boya bitkisinden elde edilen boya

102 Kubarev, 2005, 14-16; Azbelev, 2015, 48.

103 Hudyakov, 1996, 87-88.

104 Azbelev, 2015, 48.

ile potasyum alüminyum sülfat şapı ($KAl(SO_4)_{2)}$ karışımından oluştuğu anlaşılmıştır. Ayrıca araştırma kapsamında Pazırık Halısının kırmızıya boyanmış lifleri ile Berlin'deki İslam Sanatları Müzesi koleksiyonunda sergilenen tüm doğu halılarından alınan lifler karşılaştırmaya tabi tutulmuştur. Bu karşılaştırma sonucunda Pazırık Halısındaki parlak, canlı ve kalıcı "kırmızı" renkli liflerin benzerleri XVIII. yüzyıla tarihlenen ve Ak Karaman koyunu yün lifleriyle dokunan bir Konya halısından tespit edilmiştir. Yün liflerindeki alüminyum dağılımının floresan görüntülerinin incelenmesi sonucu hem 18. yüzyıl Konya halısının hem de Pazırık Halısının önce mayalanmış fermente bir sıvı içinde bekletilerek hazırlanan ve "Türk kırmızısı" rengiyle boyanan yünden iplerle dokunduğu anlaşılmıştır. Bu araştırmaya göre Pazırıklıların yalnızca halı dokumacılığı hakkında çok yönlü bilgiye sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda oldukça gelişmiş hatta günümüz endüstriyel boya teknolojisinden daha üstün ve nitelikte boya ve yün işleme tekniklerine hâkim oldukları ve son derece yetenekli dokuma ve boyama ustaları olduğu anlaşılmıştır.[105]

Bununla birlikte, 1920'lerde Orta Asya Türk Halı Sanatını inceleyen antropolog S. Dudin'e göre (1928,117) dünyanın en ihtişamlı halılarını Salur, Yomut ve Teke boylarından gelen Türkmen kadınları dokurlar. Türkmen kadınları genellikle 80x125 cm'den 90x130 cm arasındaki boyutlarda torbalar, 90x155'ten 100x160cm'ye ulaşan çuvallar, 33x70 cm ile 70x90 cm arasındaki boyutlarda mafraç (bir çeşit torba) dokurlar. Bununla birlikte kaplar ile çadır kapısını örtülerinin (ense) 1 dm^2 denk gelen düğüm sayısı 1800'den 4 400 düğüme kadar, marfaç olarak tanımlanan dokuma torbalarının 1 dm2 düşen düğüm sayıları 2 600'den 6 000'e kadar ulaşabilmektedir. Bazı nadir halı örneklerindeyse 1 dm^2 düşen düğüm sayısının 9000'i aştığı belirtilmektedir. Dudin'e göre (1928,117) Dünyanın en sıkı halılarını Salur Türkmen kadınları dokuduğu anlaşılmıştır. Bu araştırma sonuçlarına göre Türk (Gördes) düğümü tekniğiyle ve çok sık dokunma özelliğiyle Pazırık Halısı ile Salur Türkmen kadınlarının dokuduğu halılar arasında dokuma tekniği bakımından önemli bir benzerlik olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Yukarıda belirtilen benzer özelliklerden ve Çin kaynaklarında geçen ifadelerden dolayı Pazırık Kültürünün Proto-Türk bir boy birliği olan Ting-linglere ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu boy birliği, Göktürk döneminde, varlığını Tele veya Töles boyları olarak devam ettirmiş ve ortaya koydukları maddi kültür unsurlarıyla Pazırık kültürü öğelerini ve ölü gömme geleneklerinin önemli ölçüde değişmeksizin devam ettiren mirasçıları olmuştur. Pazırık kültürü mensuplarının bazı araştırmacıların yeterli dayanağa sahip olmaksızın ileri sürdükleri gibi Yüe-çilerle ilgisinin olmadığı bilimsel veriler sonucu kesinlik kazanmıştır. Pazırık Kültürü'nün Proto-Türk Ting-ling boylarına aidiyeti kurgan mimarisi, atlı ölü gömme geleneği ve diğer maddi kültür unsurları desteklenmektedir. Altaylarda Pazırık döneminden Göktürk dönemine kadar geçen yaklaşık 1400 yıllık zaman dilimi içinde kurgan mimarisi ve ölü gömme gelenekleri bağlamında kültürel süreklilik olgusunun varlığı bilimsel veriler ve kazı buluntuları ışığında açıkça izlenebilmektedir.

105 Späth vd., 2021, 1-5.

KAYNAKÇA

Alexeyev, A. ve diğerleri (2005). *Eurasia in the Scythian Time: radiocarbon and archaeological chronology*. St.-Petersburg.

Azbelev, P. (2015) Pazırıkskoye nasledstvo i yueçinskaya problema. Vremya peremen: na rubeje er. *Stratum plus*. no. 4, 23-55.

Barkova, L. (1978). Kurgan Şibe i voprosı ego datirovki. *Arheologiçeskiy Sbornik GE.* no. 19, 37-44.

Baykuzu, Tilla Deniz. (2020) *Asya Hun İmparatorluğu.* Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Bunker, E. C. (1991) The Chinese Artifacts Among the Pazyryk Finds. *Source: Notes in the History of Art*, vol. 10, no. 4, 20–24.

Chernetsov, V. (1954) Retsenziya na rabotu S.İ.Rudenko Kultura naseleniya Gornogo Altaya v skifskoye vremya. *Sovetskaya Etnografiya.* no 2, 183-187.

Chlenova, N. (1996) Hronologiya opornıh pamyatnikov skifskoy epohi. *İstoriya, arheologiya, kulturnaya antropologiya i etnografiya*. Moskva:b.i., 313-318.

Çoruhlu, Y. (2016). *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Diyarbekirli, N. (1972) *Hun Sanatı.* Ankara: MEB Yayınları.

Dudin, S. (1928) Kovrovıe izdeliya Sredney Azii". *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii.* ANSSSR yayınları, 71-166.

Garkusha, Y. (2001) Pazırıkskaya kultura (problema termina v istoriografiçeskom aspekte), *İstoriko kulturnoye naslediye Severnoy Azii: itogi i perspektivı izuçeniya na rubeje tısyaçiletiy*. Barnaul, 301-303.

Gorbunov, A. ve diğerleri (2005). *The Treasures of the Frozen Burial Mounds of the Kazakh Altay*. İl-Teh-Kitap.

Grakov B. ve Melyukova A. (1954) Ob etniçeskih i kulturnıh razliçnostyah v stepnoi i lesostepnıh oblastyah Evraziyskoi çasti SSSR v skifskoe vremya. *Voprosı skifo-sarmatskoi arheologii*, Moskva, 39-93.

Graç, A. (1967) Mogilnik Saglı-Bacı II i voprosı arheologii Tuvı skifskogo vremeni. *Sovetskaya Arheologiya,* Sayı 3, 215-233.

Gryaznov M. (1929). Pazırıkskoye knyajeskoye pogrebeniye na Altaye. *Priroda.* no. 11, 971-984.

Gryaznov M. (1939). Rannie Koçevniki Zapadnoi Sibiri i Kazahstana, *İstoriya SSSR s drevneişih vremen do obrazovaniya drevnerusskogo gosudarstva*. Moskva, Leningrad, 399-413.

Gryaznov M. (1950). *Pervıy Pazırıkskiy Kurgan*, İzdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitaja.

Gryaznov M. (1992). Altay i prialtayskaya step. *Arheologiya SSSR: Stepnaya polosa Azyatskoi çasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremya.* Moskva, 161-168.

Hudyakov, Y. (1996). Pominalnye pamyatniki pazırıkskoy kulturı Gornogo Altaya. *Jreçestvo i şamanizm v skifskuyu epohu*. Materialı mejdunarodnoy konferentsii. Sankt-Peterburg, 107-111.

Juliano, A. L. (1991) The Warring States Period-The State Of Qin, Yan, Chu, and Pazyryk: A Historical Footnote. *Source: Notes in the History of Art*, Summer 1991, Vol. 10, No.4, The Dating of Pazyryk. 25-29.

Kapusuzoğlu, G. (2015). Çin kaynaklarına göre Türk kültür çevresinde evlenme ve cenaze gelenekleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi.* 34 (58), 507-522.

Kiryuşin, Y. ve diğerleri (2003). *Skifskaya epoha Gornogo Altaya. Çast II: Pogrebalno-pominalnıe kompleksı pazırıkskoy kulturı.* Altay Üniversitesi Yayınları.

Kisilev, S. (1949). *Drevnaya İstoriya Yujnoy Sibiri.* İzdatelstvo Akademii Nauk SSSR.

Kislenko, A. (1993). Opıt Rekonstruktsii Eneoliticheskogo Jilişa, Problemı rekonstruktsii hozaistva i tehnologiy po dannım arheologii. ed. V. Zaibert, İA NAN Respubliki Kazahstan, 122-127.

Klyaştornıy, S ve Savinov, D. (1998) Pazırıkskaya uzda. K predistorii hunno-yueçinskih voyn. *Drevniye kulturı Tsentralnoy Azii i Sankt-Peterburg*. Kult-inform-press, 169-177.

Klyaştornıy, S. (1989) Gunnskaya derjava na Vostoke (III. v. do n.e.-IV v. n.e.)". *İstoriya drevnego mira, Upadok drevnih obşestv.* Cilt 3, 243-254.

Klyaştornıy, S. (2005) Stepnye imperii: rojdeniye, triumf, gibel. Klyaştornıy, Sergey ve Savinov,D. *Stepnye imperii drevney Evrazii.* 7-8.

Kovalev, A. (1999). O svyazah Altaya i Ordosa v V-III vekah do n.e. İtogi izuçeniya skifskoy epohi Altaya i sopredelnıh territoriy. Altay Üniversitesi Yayınları, 75-82.

Kubarev, G. (2005) *Kultura drevnih Tyurok Altaya (po materialam pogrebalnıh pamyatnikov)*. Derevjanko editörlüğünde. İzd. İnstituta arheologii i etnografii SORAN.

Kubarev, V. (1984). *Drevnetyurkskiye izvayaniya Altay'a*. Novosibirsk.

Kubarev, V. (1987). *Kurganı Ulandırıka*. Nauka yayınevi.

Kubarev, V. (1991). *Kurganı Üstıda*. Nauka yayınevi.

Kubarev, V. (1992). *Kurganı Saylügema.* Nauka yayınevi.

Kubarev, V. ve Shulga, P. (2007) Pazırıkskaya kultura (kurganı Çuyi i Ursula): monografiya. Altay Üniversitesi Yayınları.

Kutlu, M. (2020). Orta Asya'da Tütekli (Kırlangıç) Örtünün Kökeni ve Tarihî Gelişim Aşamaları Üzerine bir Değerlendirme, *History Studies*, 12/5, 2455-2486.

Kutlu, M. ve Kutlu, L. (2020). Berel'deki 11. Kurgan ve Pazırık Kültürü. *Sanat Tarihi Dergisi*. 29/1, 173-207.

Kutlu, M, ve Kutlu, L. (2021). Ölü Gömme Gelenekleri Bağlamında Berel Kurganları. *Folklor/Edebiyat*, 27 (107), 771-798.

Kyzlasov, İ (2005). *Pratyurkskiye jilişa. Obsledovaniye Sayano-Altayskih drevnostey.* Samara.

Marsadolov, L. (2019) Vostoçnıe balbalı i zapadnıe pominalniki kak vajnıe sostavnıe çasti organizatsii sakralnogo prostranstva v Pazırıke na Altaye. *Sohraneniei izuçeniye*

kulturnogo naslediye Altayskogo kraya. İzd-vo Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta, sayı 25, 2019, 155-162.

Marsodolov, L. (2019). Sakralnaya orientirovka tsepoçek kurganov koçevnikov Sayano- Altaya I tis. do n.e. kak etnokulturnıy priznak. *Scythıa et Sarmatıa: Sbornik statey.* A. Malışeva editörlüğünde. MAKS press, 135-143.

Molodin, V. (2000) *Drevnosti ploskogorya Ukok: taynı, sensatsii, otkrıtiya: Nauçno-populyarnye oçerki.* İnfoliopre

Muscarella O. W. (2013). *Archaeology, Artifacts, and Antiquities of the Ancient Near East: Sites, Cultures, and Proveniences*. Leiden: Brill.

Ögel, B. (1988). *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi.* Türk Tarih Kurumu.

Polosmak, N. (1992) İssledovaniya pazırıkskogo kurgana Kuturguntas. *Vestnik Drevney İstorii*. Nauka, Sayı 4, 50-63.

Polosmak, N. (1994). *Vsadniki Ukoka.* İnfolio-pre

Polosmak, N. (2001) *Stereguşie zoloto grifı (ak-alahinskie kurganı).* Novosibirsk.

Psarras, S. K. (1994) "Exploring the North: Non-Chinese Cultures of the Late Warring States and Han". *Monumenta Serica*, 42:1, 1-125.

Radlov, V. (1989). *İz Sibiri: Stranitsı dnevnika (Aus Siberian, 1893)*. Çev. Tsevina K.ve Çistova B. Nauka.1

Roux, J.P. (2015). *Eski Türk Mitolojisi*, İstanbul: BilgeSu. Çeviren: Musa Yaşar Sağlam.

Rudenko, S. (1948). *Vtoroy Pazırıkskiy kurgan.* İzv-vo Gos. Ermitaja.

Rudenko, S. (1950). Raskopki Pazırıkskoy gruppı kurganov. *Kratkiye soobşheniya Instituta istorii materialnoy kulturı.* Vol. 32, 1950, 11-25.

Rudenko, S. (1951). Pyatıy Pazırıkskiy kurgan. *Kratkiye soobşheniya Instituta istorii materialnoy kulturı.* Vol. 37, 106-116.

Rudenko, S. (1952). *Gornoaltayskie nahodki i skifı.* Moskva-Leningrad.

Rudenko, S. (1953). *Kultura naseleniya Gornogo Altaya v skifskoe vremya.* AN SSSR.

Rudenko, S. (1960). *Kultura naseleniya Tsentralnogo Altaya v skifskoe vremya.* AN SSSR.

Rudenko, S. (1968). *Drevneyşie v mire hudojestvennıe kovrı I tkani iz oledenelıh kurganov Gornogo Altaya.* İsskustvo Yayınevi.

Samashev, Z. (2011). *Berel*, Taymas Baspa Uyi,

Samashev, Z. vd. (2019). Hunnu- Syanbeyskiy Kulturno-Hronologiçeskiy Gorizont Berelya.

Margulan okuları 2019: Körnekti kazakstandık arheolog K.A. Akişevtın 95 jıldıgına arnalgan Halıkaralık arheologiyalık gılımi-tajribelik konferenciya materiyaldarı. 385-393.

Savinov, D. (1996) Ob obryade pogrebeniya bolşih Pazırıkskih kurganov, *Jrechestvo i şamanizm v skifskuyu epokhu.* Sankt-Peterburg, 107-111.

Savinov, D. (1984) *Narodı Yujnoy Sibiri v drevnetyurkskuyu epohu*. İzd-vo LGU.

Savinov, D. (1998). O skifskom i hunnskom plastah v formirovanii drevnetyurkskogo kulturnogo kompleksa". *Voprosı arheologii Kazahstana.* Sayı 2. Almatı-Moskva, 130-141.

Shulga, D. ve Shulga, P. (2016) Arhitektura pogebalno-pominalnıh kompleksov pazırıkskoy kulturı i osobennosti ih arheologizatsii. *Balandinskiye Çteniya.* Cilt 11, 72 -76.

Shulga, P. (1989). K voprosu o planirovke mogilnikov skifskogo vremeni na Altaye. *Problemy* arkheologii skifo-sibirskogo mira (sotsialnaya struktura i obşestvennıeotnoşeniya): Tez. vsesoyuz. arkheol. konf. KemGU. Cilt II., 40-43.

Shulga, P. (1998) O proishojdenii i rannem etape razvitoy pazırıkskoy kulturı. Sibir v panorame tısyaçiletiy:Materialı mejdunarodnogo sempoziyuma. İnstitut arheologii i etnografii SO RAN. Cilt 1, 702-712.

Shulga, P. (2003) *Mogilnik skifskogo vremeni Lokot 4a.* Altay Üniversitesi Yayınları.

Shulga, P. (2010a). *Sintszyan v VIII-III vv. Do n.e. (Pogrebalnye kompleksı. Hronologiya i periodizatsiya): monografiya.* İzd-vo Altay GTU.

Shulga, P.(2010b). İzobrajeniye kopıtnıh grifonov iz Dunheygou (Sindzyan)". *Drevnosti Sibiri i Tsentralnoy Azii.* 3 (15), 62-71.

Shulga, P. (2015) Datirovka kurganov Pazırıka i kitayskih zerkal c T-obraznımi znakami". Arheologiya Zapadnoy Sibiri i Altaya: opıt mejdisiplinarnıh issledovaniy, sbornik statey posv. 70 letiyu professora Yu. F. Kiryuşina. Altay Üniversitesi yayınları, 366-371.

Shulga, P. (2015) *Skotovodı Gornogo Altaya v skifskoye vremya (po materialam poseleniy): monografiya.* RİTS NGU.

Shulga, P. (2017) Tsarsky kurgan v Senteleke, i ego osobennosti kak obyekta poznovatelnogo turizma". *Uçenıe zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kulturı i iskusstva)*. 105-108.

Slyusarenko, I. (2013) Dendrochronological Dating of Archaeological Sites Associated with Inner Asian Nomads (Pazyryk Culture, 4th–3rd Cent. BC). *Principles of Dating in the Bronze, Iron and Middle Ages: Materials of the Russian German colloquium*. Saint-Petersburg State University, 116-118.

Späth, A., M., Huthwelker, T. *et al.* (2021) X-ray microscopy reveals the outstanding craftsmanship of Siberian Iron Age textile dyers. *Sci Rep* 11**,** 5141. 1-5, https://www.nature.com/articles/s41598-021-84747-z#citeas

Surazakov, A. (1983). O sotsialnoy stratifikatsii pazırıktsev. *Voprosı arheologii i etnografii Gornogo Altaya.* Gorno-Altaysk:b.i. 72-87.

Surazakov, A. (1989). *Godnıy Altay i ego severnıye predgorya v epohu rannego jeleza. Problemı hronologii i kulturnogo razgraniçeniya*. Gorno Altayskoye otd. Alt. Kn. izd-va.

Taşağıl, A. (2017). *Eski Türk Boyları*. Bilge Kültür Sanat.

Taşağıl, A. (2020). *Bozkırların İlk İmparatorluğu Hunlar*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Tishkin A. ve Dashkovskii P. (2001). İzuçeniye planigrafii mogilnikov pazırıkskoy kulturı Altaya. *Prirodnıe usloviya i kultura Zapadnoy Mongolii i sopredelnıh regionov: Tezisı dokladov V mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii*. 163-164.

Tishkin A. ve Dashkovskii P. (2002). O vıdelenii lokalnıh variantov pazırıkskoy kulturı. *Stepi Evrazii v drevnosti i srednevekovye*. İzd. Gos. Ermitaja. Cilt 2, 166-168.

Tishkin A. ve Dashkovskii P. (2003) *Social Structure and World-Outlook System of the Altay Population in Scythian Epoch, Monograph*. Altay University's Publishing House.

Tishkin, A. ve Shelepova, E. (2006) İzuçeniye Pominalnıh Soorujeniy Pazırıkskoy Kulturı Altaya". *Teoriya i praktika arheologiçeskih issledovaniy.* No. 2, 57-75.

İnternet kaynakları:

Andreevskaya, Tatyana. https://www.turistka.ru/altai/photo.php?obj=561

Graf, Natalya. Rosiyskaya Gazeta. https://rg.ru/2019/08/02/reg-sibfo/na-altae-pokazali-drevnejshuiu-grobnicu-v-strane.html

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.986962
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 355-373. Araştırma | *Research*

BİR HATT-I HÜMÂYÛN IŞIĞINDA AHŞAP BASKICILAR

WOOD PRINTERS IN THE LIGHT OF A *HATT-I HÜMAYUN* (SULTAN'S EDICT)

Aliye ÖTEN*

ÖZ

Türk yazmacılık sanatında İstanbul ve diğer yöresel yazmaları tanımlayan sınırları şüphesiz başta desenleme tekniği olmak üzere, renk ve kompozisyon gibi özellikler çizmektedir. Her bir aşamaya emek veren ellerin ortak çabasıyla ortaya çıkan ürünler; başta incecik pamuklu kumaşıyla yemeniler olmak üzere, mendilden perdeye, sarıktan seccadeye her alanda günlük hayatımıza sanat değeri katmışlar ve katmaya devam etmektedirler. Bugün itinayla sakladığımız ve özellikle İstanbul yazmaları olarak ayrılan eserlere emek verenlerin kayıt altına alınması, halkın içinden ustalarla yine halka mal edilen bir sanat için zamanının bilgisini günümüze taşıyan önemli bir köprü vazifesi görmektedir. Bu noktadan hareketle, somut olmayan kültürel varlığımız olan yazmacılık sanatının uzun tarihinde İstanbul yazmacılığı olarak anıldığı dönemin yazılı belgelerdeki durumu araştırılarak, resmî belge ve bilgilerden istifade etmek hedeflenmiştir. Yazmacılık sanatının saray yaşamında yer alacak kadar güzel eserleri veren ve adları bilinmeyen ustaların seri üretime başlanmadan hemen önce 19. yüzyıldaki durumlarıyla ilgili bir belge, içeriği itibariyle bu çalışmaya konu olmuştur. Bizzat II. Mahmud'un tuğrası ve hatt-ı hümayunu bulunan fermandan hareketle, Ayazma'da III. Ahmet tarafından temlik edilen saray meydanında, yeni yapılan Ayazma Camii evkafına dâhil edilen basmahanenin yıllar içindeki değişimi ve sakinlerinin işleyişi hakkında bilgiler yer almaktadır. Diğer bir başlıkta da Üsküdar basmacıları ile diğer İstanbul basmacılarının kullandığı baskı teknikleri ile ilgili bilgiler, mevcut bilgi ve belgelerle karşılaştırılmak suretiyle ele alınmıştır. Ayrıca yine belgede işaret edilen ve gedik olarak adlandırılan baskı aletlerine de değinilmiştir. Böylece İstanbul yazmacılığının eserlerin tamamına ulaşamadığımız bir dönemi hakkında başvurulan yazılı kaynaklardan hareketle, isimsiz ustaları, atölye faaliyetleri, çalışma yerleri, çalışma düzenleri, yazma baskı teknikleri ve bu tekniklerin isimleri ile kullandıkları araç gereçler hakkında bazı veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Hatt-ı Hümayûn, Ahşap Baskıcılar, Yazmacılık Sanatı, Ayazma Basmahanesi, 19. yüzyıl*

* Dr., İslam Tarihi ve Sanatları, T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1753-831X ♦ E-mail: aliyeakturk@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 25.08.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 14.06.2022*

ABSTRACT

The borders that define Istanbul and other "yöresel yazmalar" in Turkish yazmacılık's art undoubtedly draw features such as patterning technique, color and composition. Products created by the joint efforts of the hands of each stage; They have added and continue to add artistic value to our daily lives in every field, from handkerchiefs to curtains, from turbans to prayer rugs, especially with their fine cotton fabric. The recording of the works that we carefully keep today, and especially those who work on the works reserved as "Istanbul Yazmacılığı", for whatever reason, serves as an important bridge for an art that has been attributed to the public again with masters from among the people, carrying the knowledge of its time to the present. From this point of view, it is aimed to benefit from official documents and information by investigating the situation in written documents of the period in which the art of yazmacılık, which is our intangible cultural asset, was referred to as Istanbul yazmacılığı. In a line from the Ottoman period, 19th century archive documents, it is seen that these masters were named as yazmacılar with a name that constitutes the main determinant of the art of handwriting and emphasizes its technical side. As a branch of "Basmacılar" located in the Ayazma Palace square in Üsküdar, "ahşap baskıcılar" make demands based on producing especially yemeni and establishing a union of craftsmen in this field with "*kırmız ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessem ve elvan-ı mücesssem ve kalem-kârî*". In the case where "ahşap baskıcılar" (printmakers) except for the "*basmacılar*", Fazlı Pasha Palace and Langa Yeni Kapı were present and their opinions were asked; It is ruled that the tradesmen organization is not allowed to establish a separate branch of art contrary to the ancient rules. However, it is also decided to make the kırmız ile masnu-ı has nakş-ı mücessem, elvan-ı mücesssem and kalem-karî yemenis special only to the oppressors in Ayazma. In this study, II. Based on this edict, which has the signature and calligraphy of Mahmud, first of all, it was tried to give information about the content of the edict. In addition, again considering the content of this document, III. In the palace square assigned by Ahmet, there is information about the change in the "*Basmahane*" that was included in the newly built Ayazma Mosque foundations and the functioning of its residents. In another title emphasizing the content of the edict, the information about the printing techniques used by "Üsküdar basmacıları" and other "Istanbul basmacıları" were discussed by comparing with the existing information and documents. In addition, the printing tools referred to in the document and called as breach are also mentioned. Thus, it will be tried to obtain some data about the anonymous masters, workshop activities, work places, work patterns, ahşap baskı techniques and the names of these techniques and the tools they use, based on the written sources referenced about a period of Istanbul yazmacılığı when we could not access all of the works.

Keywords: *Hatt-ı Hümayûn, Wood Printers, Art of Yazmacılık, Ayazma Basmahanesi, 19th century.*

Giriş

Heredot'un da naklettiği gibi Hazar denizi civarında yaşayan kavimlerin doğal bitkilerden elde ettikleri boyalarla kumaş üzerine hayvan figürleri çizerek elbiselerini süsledikleri bilinmektedir.[1] Yazmacılık sanatının elle çizme veya kalıp baskı tekniğiyle yapımını anlatan, yazmacılığın adını ve özünü oluşturan bu bilgiler, Türkler'in Orta Asya'da milattan önceki dönemlerde bu sanatı bildikleri ve kullandıklarını göstermektedir. En güzel örneklerini 17 ve 19. yüzyıllar arasında İstanbul yazmaları ile veren yazmacılık, bir sanat geleneği olarak günümüze kadar gelmiştir[2]. Yazmacılığın tarihi, yapım teknikleri ve desen türleri ile ilgili Reyhan Kaya, H. Örcün Barışta ve Fatma Akbil'in kitapları yanında Ayazma'da basmacılar, ahşap baskıcılar ve Selimiye kumaşları ile ilgili yapılmış yüksek lisans ve doktora düzeyinde tezler mevcuttur. Osmanlı dönemindeki yazmacılık sanatıyla ilgili elde bulunan ve uzun süre korumaya uygun olmayan nadir örnekler üzerinden yapılan bu çalışmalara arşiv evrakından da katkı sunulabilir. Bu manada Osmanlı dönemindeki basmacılar ve yazmacıları tanımlayan atölye işleyişi, devlet denetimi ve yazmacılığın ayrı bir sanat kolu olarak tanımlanmasını talep eden bir grup esnafla ilgili bir hatt-ı hümayun çalışmamıza konu olmuştur.

"Bazı istisnalar hariç, padişahların, herhangi bir iş konusunda kendi el yazısı ile emir, görüş ve onaylarını yazdıkları yazılar" diye tanımlanan Hatt-ı Hümâyûnlar, Osmanlı diplomatiğinde kendi ulusal tarihinin kaynağı olan belgelerdir.[3] II. Mahmud hatt-ı hümâyûnu bulunan ve elkabında Haremeyn-i Şerîfeyn Müfettişi Mevlânâ'ya ve Dârüs's-Sa'âdetü'ş-Şerîfe Ağası Haremeyn-i Şerîfeyn Evkafı Nâzırı Hâfız İsa Ağa'ya yazıldığı anlaşılan ünvanına hatt-ı hümâyûn, 20 Mayıs 1839 / 6 Rebiülahir 1255 tarihlidir.[4] Ferman olarak sınıflandırılan bu belgede, Sultan III. Ahmed'in Enderun'da yaptırdığı kütüphanesinin evkafından Ayazma Sarayı meydanındaki mücessem basmacı esnafının tabi olacakları şartlar yer almaktadır.

1839 Tarihli Bir Hatt-ı Hümâyûnda Ahşap Baskıcılar

Ayazma Sarayı meydanında III. Ahmed'in Enderun kütüphanesi vakfından kiraladıkları dükkânlarda sâkin tülbentçi esnâfına bağlı, basmacı işçi esnafından Müslim ve reayadan 30 kişi kırmız ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessem ve elvan-ı mücesssem ve kalem-kârî i'mâl etmektedirler. Kazaen çıkan bir yangınla dükkânlarını kaybeden ve ustabaşıları da dağılan bu kişiler, durumlarını gerekçe göstererek damga mukataasını ve Haremeyn-i Şerifeyne ödedikleri meblağı artırmayı teklif ederler. Bununla birlikte önceden i'mâl ettikleri mûmî kırmız (kırmızı mum) ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessemi basmacılardan ayrı ve farklı i'mâl etmek ve yazma ta'bîr olunan yemeni i'mâl etmek üzere yeniden bir kâr-hâne (işletme, atölye) ihdâsıyla yeni bir alanda esnâf kabul edilmelerini talep ederler.

1 Kaya, 1988, 41-42.

2 Kaya, 1988, 9.

3 Takamatsu, 2018, 118.

4 Kütükoğlu, 1995, 401.

İncelediğimiz Hatt-ı Hümâyûn bu konuda bir hüküm içermektedir. Mevcut basmacı dükkânları ve izin verilen üretimleri haricinde böyle bir talebe genel teamül gereği izin verilemeyeceği belirtilir. Bu yüzden Haremeyn Evkafı muhasebesi çıkartılıp, Haremeyn Evkafı Müfettişinin ve tarafların hazır bulunduğu bir dava görülür. İstanbul'da Fazlı Paşa ve Yenikapı dışındaki dükkânlarda iskân olunan yüz nefer basmacı ustaları, kethüdâ, Müslim Usta ve re'âyâ hâzır oldukları halde Beşiktaş'ta Sâhilsaray-ı Hümâyun Emin Odası'nda yapılan dîvânda karar alınır. Buna göre Müslim ve reayadan 23 kişiye 30 kişi daha eklenerek sanatlarında mahir ve münferit çalışan bu ustaların Ayazma'da Basmacılar adı altında ve onların dükkânlarında teşkilatlanmalarına izin verilir. Fazlı Paşa Sarayı'nda ve Yenikapı dışında işleyen basmacıların daha önce olduğu gibi mûmî ve beyaz üzerine yapağı elvan basma işleyip ve elvân-ı mücessem ve kalem-kârî işlemek üzere alet bulundurabilmelerine izin verilir. Üsküdar'da iskân olunan basmacıların da kırmız ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessem ve elvân-ı mücessem ve kalem-kârî işleyebilmelerine ve ihtiyaç duydukları boya, kalem ve aletlerine İstanbul basmacılarının müdahale etmemelerine karar verilir. Mücessem basmacı olarak ahşap baskıcılığı ifade eden bu belgede, İstanbul'da suriçi ve sur dışında esnafın tekelleşme çabaları etrafında şekillenen kurallar hakkında bilgi veren kararlar ek 2'de yer almaktadır.

19. Yüzyılda Ayazma'da Üsküdar Basmahanesi ve Ahşap Baskıcılar

18. yüzyılın ikinci yarısında III. Ahmed vakfı akaratı arasında Langa Yenikapısı ve Fazlı Paşa Sarayı basmahaneleri ardından bir üçüncüsü olarak Üsküdar basmahanesi kurulmuştur.[5] Üsküdar Ayazma Sarayı meydanında tesis edilen ve çalışmaya konu olan hatt-ı hümayunda bildirilen basmahanenin inşa tarihi "1760'a doğru" şeklinde ifade edilmekteyse de; bu yapı, 1759 yılında faaliyete geçmiştir.[6] III. Ahmed'in Laleli evkafına ait vakfiyesinde, Enderun Kütüphanesi Vakfı için Üsküdar Basmahanesi'nin III. Mustafa'nın Laleli Vakfı'ndan zabt ve tasarruf olunduğu açıkça ifade edilmektedir.[7] III. Mustafa'nın Ayazma'daki evkafından kâgir duvarlı eski bir bina tamir olunduktan sonra basmacılara tahsis edilmiş ve yine 1839 tarihli bir Hatt-ı Hümâyûn'da belirtildiği üzere 19. yüzyıl başında yandığı ve yeniden yapıldığı kaydedilmiştir.[8]

III. Ahmed döneminde Ayazma Sarayı cami ve diğer evkaf için temlik edilmiştir. Cami başta olmak üzere mektep, cami görevlisi odaları, dört çeşme, hamam, iki dükkân, iki hâne, suyolu, altı dükkân, kırk yastıkçı kârhânesi, bir lonca odası, bir harîr bükücü kârhânesi, bir attâr, bir berber dükkânı, han vb. inşâsıyla Ayazma, Üsküdar için yeni bir cazibe merkezi olmuştur.[9] Dahası cami civarında bulunan 64 muhtelif dükkân, 43 menzil, 3 fırın, 3 han, 2 değirmen ve 2 bahçenin geliri de cami vakfına bağlanarak mıntıkanın ekonomisine önemli bir katkı sağlanmıştır. Bu dükkânların bir kısmının alçı,

5 Genç, 2000, 210.

6 Acıpınar, 2018, 112-113.

7 Acıpınar, 2018, 112-113.

8 Acıpınar, 2018, 114.

9 Bayram, Tüzen, 1991, 222, Yıldız, 2013, 87.

kurşun, enfiye, çarık, basma, tülbent, ekmek, horasan vb üreten ve satan esnaf tarafından işletildiği bilinmektedir.[10]

Acıpınar, 1775 tarihli bir belgeye istinaden basmahanenin üç katlı, kârgir ve kemerli kapısıyla otuz oda ve beş mahzenden oluşan bir yapı olduğunu tespit etmiştir. Çalışmasında verdiği bilgilere göre yaklaşık 2.500 zirâlık bir arsa üzerine kurulan bina, Ayazma Camii civarında yer almaktaydı. 1894 depreminde yıkılınca, yerine yenisi yapılan bu basmahanenin Ayazma Camii'nin sol tarafında, bugünkü Mehmet Paşa Değirmeni Sokağı ile Tulumbacılar Sokağı arasında yer aldığını da ifade eden Acıpınar, Haskan'ın tespiti ve vakfiyede geçen ifadelerle basmahanenin gerçekten bu alanda kurulduğunu teyit etmektedir.[11] Dwight'ın 20. yüzyıl başında bu lokasyonda çektiği ve basmahaneyi işaret ettiği fotoğraf da uzun bir süre burada bulunduğunu göstermektedir.

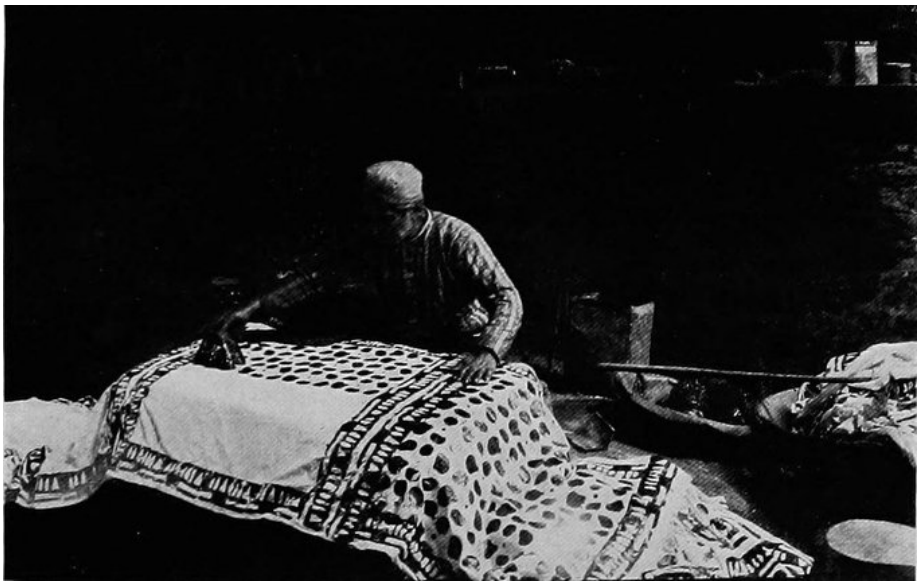


Resim 1. 20. yüzyıl başında Ayazma Camii karşısında Basmahane. (Dwight, 1915, 213-215).

10 Kal'a vd 1998, I, 237, 248, 251, 263, 264, 281-282, 325, 334, II, 78-79, Kal'a vd. 1997, I, 239.

11 Acıpınar, 2018, 114-115. Sipahi ve bazı diğer kaynaklarda III. Ahmed'den itibaren İstanbul'un önemli bir tekstil üretim merkezi olan Ayazma'daki basmahanenin beş katlı olduğu, yüzden fazla işçinin mendil, yemeni, sarık ve perdelik, döşemelik gibi beyaz kumaş üzerine karakalem basmalar imal ettikleri ifade edilmektedir. Buradaki yazma tezgâhlarında imal edilip denizde yıkanan yazmaların "has yazmalar" olarak meşhur olduğunu tarih vermeden dile getirilmektedir (Sipahi, 2010, 68-72; Yıldız, 2013, 580, 581). Acıpınar 1775'teki durumunu belgelemektedir fakat basmahanenin bu çalışmaya konu olan 19. yüzyıla kadarki süreçte, açılışı (1759), öncesi ve 19. yüzyıl başında yeniden yapılışı olmak üzere dört farklı zaman diliminde basmahanenin yapısı ve işleyişi ile ilgili bu tarih verilmeyen ifadeler geçerli olabilir.

Dwight, Üsküdar manzaralarını tarif ederken, denize daldırılan ve sonra rüzgârda kurumaya bırakılan mendilleri ve kıyafetleri, kalın ahşap tahtalarla tuzlu suda boyanmış kumaş karıştıranları ve beyaz ham kumaşları anlatır. Kitabında buradaki bir baskıcının fotoğrafına da yer vermiştir.



Resim 2. 20. yüzyıl başında Ayazma Camii karşısında Basmahane. (Dwight, 1915, 215).

Langa Yeni Kapısı ve Fazlı Paşa Sarayı'ndan sonra yapılan basmahanede 1839 tarihli Hatt-ı Hümâyûn'dan anlaşıldığına göre pek çok dükkân ile basmacılara bağlı olarak çalışan tülbentçiler, baskıcılar ve mücessem yemeniciler gibi esnaf grupları bulunmaktadır. Hammadde olarak üretilen veya satın alınan tülbent ve pamuklu kumaşlara desenleme için ahşap baskı yapıldığı anlaşılmaktadır. Basmahanenin inşasından çok önce, 1720'li yıllarda Üsküdar'da mücessem basmacılar bulunduğunu gösteren mahkeme kayıtları bulunduğunu ifade eden Acıpınar, basmahanenin inşasından sonra hepsinin bu yapıda toplandığını ifade eder.[12] Basmahane için Üsküdar'ın seçilmesinde; semtin denize yakın olması, ayrıca basmahanenin yanıbaşında temiz bir su kaynağının bulunması ve hâlihazırda Üsküdar civarında basmacılıkla uğraşan bir esnaf grubunun olması gibi hususların etkili olduğu açıktır.[13]

Üretim aracı (baskı malzemeleri) ve mahsullerdeki (basma, yazma vb.) yakınlık kadar üretim yerleri de yakın olan bu ürünlerin aynı sanat dalı kapsamında sınıflandırıldığı görülmektedir. Bugün yazmacılık olarak tanımlanan sanat dalı, kumaş üzerine elle

12 Acıpınar, 2018, 115.

13 Acıpınar, 2018, 114.

resmedilerek veya ahşap kalıplarla basılarak desenlendirme olarak tarif edilmektedir.[14] Bu yolla elde edilen yastık, yorgan yüzü, seccade, bohça, sofra altı, yemeni, peşkir, mendil gibi pek çok ürün, geçmişten günümüze gündelik yaşamın vazgeçilmez eşyaları olmuştur.[15] Ham kumaşı desenlendirmek üzere çalışan esnaf ise Hatt-ı Hümâyûn'a göre mücessem basmacı olarak tabir edilmektedir. Mücessem (cisimlendirilmiş, yani deseni boyutlandırılmış, kalıp haline getirilmiş) basmacılar, zengin yazmacılık geleneğine kendi yorumlarını katarak tabiattaki unsurların stilizasyonuyla eşsiz güzellikte yazmalar yapmışlardır.[16]

Bu belgede Müslim ve reayadan 30 kişinin farklı desenler kullanarak ve özellikle yemeni desenleyerek ayrı bir esnaf birliği olmak istedikleri belirtilir, fakat Basmacılara bağlı olarak bir birlik teşkil etmeleri hükme bağlanır. Bu kararla yazmacılık, basmacılar gibi ayrı kârhânesi (işletme, atölye) olan resmî ve ayrı bir esnaf teşekkülü olamamıştır. Fakat yazmacılık bir halk sanatı olarak gelişmeye devam etmiş ve en güzel örneklerini 16. 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul yazmaları ile vermiş, hatta 18 ve 19. yüzyıllarda saray eşyaları arasında yerini almıştır.[17] Yazma ustalarının kişisel zevkini yansıttığı düşünülen ve renk, desen, işçilik ve kompozisyondaki ustalıkla özel bir ekol teşkil eden İstanbul yazmalarında, bitkisel ağırlıklı olmakla birlikte, her türlü motifin kullanıldığı kompozisyonlar görülmektedir.[18] Bir saptan çıkan bitkisel motiflerin kumaş yüzeyini doldurduğu klasik kompozisyonlar olduğu gibi, yüzyılın zevkine ve tekniğe göre şekillenen serpme, simetrik ve zemin ortasındaki (merkezi) motiften çıkan kompozisyonlar da bulunmaktadır.[19]

Hatt-ı Hümâyûna Göre 19. Yüzyılda Ahşap Baskı Teknikleri

Dünya yüzündeki başlangıç yeri ve zamanını kesin tespit etmek güç olsa da; Çatalhöyük kazılarında ele geçen buluntular arasındaki mühürlerin, Anadolu'da bitkisel boyalarla, helezoni ve çiçek motifleri şeklinde baskı ile yapılan yazmacılığın ilk ipuçları olduğu düşünülmektedir.[20] Kökleri Orta Asya'ya kadar dayanan yazmacılık sanatının, Türk halkının kendine özgü sanat anlayışı ile şekillenerek Türk toplumunun vazgeçilmez bir eşyası olarak kendini kabul ettirdiği görülmektedir.[21]

İstanbul'da desen, kompozisyon tasarımı ve teknik açısından geniş yelpazede üretilen eserlerle saraylardaki yerini alan yazmacılık sanatının, Anadolu'da da her yörenin kendine has zevkiyle üretildiği ve haneleri süslediği bilinmektedir. Orta Anadolu'da özellikle Tokat'ta kalıpla, karakalem ve elvan yazma basıldığı, desenin yazmanın yüzünü

14 Kaya, 1988, 9.
15 Türker, 1996, 2.
16 Öz, 2006, 69.
17 Kaya, 1988, 9.
18 Kaya, 1988, 9.
19 Öz, 2006, 67, 68, 69.
20 Türker, 1996, 1.
21 Kaya, 1988, 9.

doldurduğu ve doğal motiflerin kullanıldığı görülmektedir.[22] Karadeniz yazmalarında Kastamonu işletmelerinde merkezden dışa doğru açılan dairevi kompozisyonlar ve hayvan figürleri basılırken; Bartın dolaylarında ise kalıpta siyah veya beyaz zemin üzerine iri çiçekler tercih edilmiştir.[23] Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Gaziantep ve dolaylarında el dokumacılığında da tercih edilen şal motifinin hem bordür hem de boşlukta tek figürler halinde yazma yüzüne uygulanması söz konusudur.[24] Anadolu'nun güneyinde özellikle Hatay dolaylarında ise dokuma tekniğinde tercih edilen kompozisyonların devamı niteliğinde aşındırma baskı tekniğinde yazmalar üretilmektedir.

Mermerşahi veya tülbent şeklinde adlandırılan pamuklu dokumadan 84 x 84, 90 x 90 ve 100 x 100 cm. gibi ebatlarda kare şeklinde kesilerek yapılan yazma, Anadolu'da çeşitli şekillerde tanımlanmıştır.[25] Türk kadınlarının inançları ve inançlarının şekillendirdiği gelenekleri çerçevesinde süsleyerek kullandıkları yazmayı, eskiden erkekler de feslerinin altında kullanırlardı. Çit, yemeni, çevre, çember gibi isimlerle tanımlanan yazmaya, eskiden pûşîde denmişse de en çok kullanılan yemeni kelimesi olmuştur.[26] Kelime anlamını Pakalın; "alaca boyalı, üzerine kalıpla renkli çiçek resimleri basılmış ince bez ve yazma çenber adıdır. Vaktiyle Yemen ve Hind'de yapıldıkları için bu adı almıştır" şeklinde açıklar.[27]



Resim 3. Yazmacılık sanatında ahşap baskı (https://www.haberturk.com/600-yillik-tokat-yazmasi-son-ustalarin-elinde-hayat-buluyor-2546857)

22 Kaya, 1988, 72.
23 Kaya, 1988, 79-80.
24 Kaya, 1988, 80.
25 Öz, 2006, 71.
26 Yurt, 2020, 608.
27 Pakalın, 1983, 616.

"*Yazmacılık tekniğinin esas özelliği önce kalemle başlayıp daha sonra kalıba çevrilmesindedir. Bu teknikte kalem diye adlandırılan araç, sanatçının âdeta yazı yazar gibi büyük bir rahatlık ve ustalıkla kullandığı fırçasıdır. Yazmacılık adı bu nedenle yazmak fiilinden gelmektedir*".[28] Yazmacılık sanatını bu şekilde tanımlayan Kaya, yazmaları da renk yönünden karakalem ve elvan olmak üzere ikiye ayırır. Karakalem yazmalar isminden de anlaşılacağı üzere siyah-beyaz yazmalardır. Elvan yazmalar ise adını Arapça'da renkler anlamına gelen Elvan kelimesinden alır ve renkli yazmaları ifade eder.[29] Türk yazmacılık sanatında çoğunlukla elvan yazmaların üretildiğini ifade eden Kaya, yazmacılık sanatında kullanılan teknikleri ise üç ana grupta ifade eder.[30]

1. Kalem işi yazma: Kalem işi tekniğinde yazma ustasının kullandığı kuş tüyü fırça "kalem" olarak adlandırılmaktadır. Kalem işi tekniğinde, temizlenen ve çerçeve üzerine gerilen kumaşa aktarılan desen konturları fırça (kalem) ile çizilir ve desenlerin içleri yine fırça ile boyanarak renklendirilir. Ustalık gerektiren bu yazmalara 'el yazmaları' denir. Yazmacılık sanatında apayrı bir yeri olan İstanbul yazmalarında genellikle bu teknik kullanılmıştır.[31]

2. Kalıp kalem yazma: Bu teknikte ise desen konturları kalıpla basıldıktan sonra deseni dolduran renkli kısımlar fırça (kalem) ile boyanır. Eski İstanbul yazmalarının çoğunluğu, bu baskı tekniği ile yapılmışlardır.

3. Kalıpla Yazma: Bu tür yazmalar genelde ahşap üzerine oyulmuş her renk için ayrı hazırlanan kalıplarla desenlendirilen yazmalardır. Kalıplardan, önce siyah kontur teşkil edecek olanı basılır. Desendeki diğer renklerin baskısı da yine farklı renklere has yapılan kalıplarla yapılır. Günümüzde yazma sanatında tamamen bu teknik uygulanmaktadır.[32]

Akbil ise, İstanbul'dan Anadolu'ya gittiği söylenen yazma tekniğinin kumaş üzerine uygulanışını renkleri de dâhil ederek 5 basamakta açıklamıştır:

1. Öncelikle baskı işlemi yapılacak olan kumaşlar iyice temizlenir. Şaselere iyi bir şekilde gerilen kumaşların üzerine desenler el ile çizilir ve sonra kumaşlar, kuş tüyünden yapılmış fırçalarla boyanır. Bu tür yazmalara el işi denir.

2. Temizlenmiş pamuklu kumaşlar üzerine deseni oyulmuş ahşap kalıplarla baskı yapılır. Kontür olarak fırçayla çizilen desenlerin içi yine fırçayla boyandıktan sonra fon, istenilen renkte, keçe vasıtasıyla boyanır. Buna kalem işi denir.

3. Motifler ve renklere göre ayrı ayrı hazırlanan kalıpların arka arkaya basılması ile desenlerin meydana getirildiği ve fonun keçeler vasıtasıyla boyandığı tekniğe de baskı işi denir.

28 Kaya, 1988, 35.

29 Kaya, 1988, 60, 61.

30 Kaya, 1988, 31-35.

31 Tezel, 2009, 29, 30.

32 Kaya, 2008, 31-35.

4. Fonların meydana getirilmesi için motiflerin tutkal veya balmumu ile kapatılarak ve boya kazanlarına batırılmasıyla elde edilen yazmaya da daldırma yazma denir.

5. Siyah boya ve kalıp kullanılarak basılan yazma türüne de karakalem yazma adı verilir.[33]

Yazmacılıkta geleneksel olarak cehri, soğan kabuğu, ceviz yaprağı gibi bitkilerden doğal boyalar hazırlanıp kullanılabildiği gibi, 19. yüzyıldan itibaren günümüze kadar sentetik boyaların da tercih edilebildiği görülmektedir.[34]

Tezel ise renklendirme açısından yazmaları dört başlıkta gruplar:

1. Karakalem: Bu teknikle beyaz kumaş üzerine siyah baskı yapılır. Bu tür yazmalara 'karakalem' denir. Kastamonu yazmaları beyaz zemin üzerine siyah renklendirme yapılan tek renk baskıya örnek verilebilir.[35]

2. Aşındırma: Siyaha boyanan kumaşa, kireç kaymağı sürülmüş kalıbın uygulanmasıyla siyah kumaş üzerine beyaz baskı ile desen yapılır.[36] Buna aşındırma denir.

3. Daldırma: Kalıplar Renklerine göre ayrı ayrı hazırlanarak kumaşa basılır ve meydana gelen motifler, tutkal veya balmumu ile kapatılarak sonra boyaya batırılır. Fonun boyanması esnasında kumaşın kazanlara tamamen batırılması nedeniyle, bu tekniğe 'daldırma' adı verilmiştir.[37]

4. Mavi ağartma: Ham pamuklu kumaşın yazmacıların 'kozan mavisi' olarak bildikleri toz indigo boya ile boyanıp üstüne siyah kontur baskısı yapılır. Sarı renkli astar boyası, desen konturlarının içine üzeri keçelenmiş lap kalıp ile basılarak rengini yeşile döndürür. Daha sonra kitre katılmış ecza boyası ile yeşil alanlara baskı yapılır ve renk bu sefer altın gibi parlayan sarıya döner. Kurudukça kızaran bu renk yıkandığında akar ve kontur içleri süt beyaz olur. Kurutulan bezlerin beyaz kalan yerlerine istenen renkte elvan baskı yapılarak yazma tamamlanır.[38]

Renk, baskı veya fırça gibi tekniklere veya kumaşa uygulanılışına göre sınıflandırılan tekniklerin yazmaların sınıflandırılmasında da kullanıldığı görülmektedir. Hatt-ı Hümâyûnda tülbentçi esnafının ürettiği ham, ince ve pamuklu kumaşların sadece yemeni için kullanılan teknikleri "mûmî kırmız ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessem ve elvan-ı mücessem ve kalem-kârî şeklinde ifade edilmiştir. Mücessem kelimesi daha önce de ifade edildiği gibi cisimlendirilmiş, yani deseni boyutlandırılmış, kalıp haline getirilmiş anlamına gelmektedir. Burada ahşap baskı anlamında kullanılan bu kelime ile iki çeşit yazma ve yapılış şekli tanımlanmaktadır: Kırmızı mum ile has sanatlı baskı nakışı yapılan yemeniler ve elvan baskı yapılan yemeniler. İlki motiflerin baskı ile yapıldıktan sonra üstünün

33 Akbil, 1970, 29, Yurt, 2020, 611.

34 Tezel, 2009, 32.

35 Barışta, 1988, 10.

36 Gökaydın, 1990, 193.

37 Türker, 1996, 11.

38 Öz, 2006, 42, Tezel, 2009, 31, 32.

kırmızı mum ile kapatılarak fonunun "daldırma" şeklinde boyandığı bir yazma türüne işaret ederken; diğeri ise renge göre oyulan kalıpların ayrı ayrı basılmasıyla renkli motiflerin elde edildiği bir baskıyı işaret etmektedir. Kalemkârînin ise bugün elişi olarak bildiğimiz, büyük ustalık gerektiren kalem (fırça) ile yapılan yazmaları ifade ettiği düşünülebilir. Yine belgeye göre bu tekniklerin bu belgenin ifade ettiği hükmün yürürlüğe girdiği tarih itibariyle (20 Mayıs 1839/6 Rebiülahir 1255) senelik 7500 Kuruş zam ile yemeni tamgası mukataasına karşılık Ayazma basmahanenesine has olarak tekelleştiği ifade edilmektedir. Nitekim Şer'iye sicillerinde Basmacı Kalfası Bedros'un evinde gizli olarak sanatını icra ederken baskın verilip el konulan beş bin kuruş kıymetindeki âlet ve edevatının iadesi talebiyle açtığı davanın kaydı mühimdir. Bu evrakta kırmız ile masnû' mücessem ve kalemkârî yemeninin Ayazma Basmahanesine has olduğu ve bu konudaki emre göre hareket edildiği ifade edilerek haksız olduğunun anlaşıldığı kayıt altına alınmıştır.[39]

Bunların dışındaki İstanbul basmacılarının mûmî ve yapağı elvan basma yapmalarına ve iki tarafın da birbirlerinin işleri için gerekli "gedik tabir edilen âlât-engîzi" eczâ ve boya ve kalıb ve âlâtlarına dokunmaması, emre itaat etmeyen olursa da elinden bu gediğin alınması hükme bağlanmıştır. İstanbul'daki Fazlı Paşa ve (Langa) Yeni Kapı basmahanelerinin teknikleri olarak da mûmî ve beyaz üzerine yapağı elvan basma olmak üzere iki ismin geçtiği görülmektedir. İlkinde yine mumla[40] desenlenen kumaşların ifade edilmesi muhtemeldir. İkincisi ise beyaz üzerine yapağı[41] ile elvan (çok renkli) baskı uygulamasının yapıldığı baskı işine tekabül ettiği düşünülebilir.

Yine evrakta önemli bir ifade, "*gedik tabir edilen âlât-engîzi*" olarak açıklanan "*eczâ ve boya ve kalıb ve âlâtları*" ifadeleri bu sanatın uygulamasına mahsus eşyayı detaylandırmaktadır. Çeşitli amaçlarla kullanılan kimyasal madde anlamındaki[42] *ecza* kelimesi o dönemki boya ve boyar maddeyi bağlayıcı birtakım maddeleri kapsıyor olabilir. Osmanlı Devleti'nde yüksek talebe rağmen üretimde kaliteden ödün vermeyen sıkı denetimle, 1760'lara kadar tekstil imalâtı yanında özellikle boya imalâtı Avrupa ile yarışır bir durumdadır.[43] Avrupa'nın lüks kumaşları bile Bursa boyahanelerinde boyanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren boya teknolojisinin gelişmesiyle kimyasal boyaların yaygınlaştığı bilinmektedir. Bu yüzden ecza ile boya veya bağlayıcı maddeler, boya ile doğal boyalar, kalıp ile de basılacak desene göre hazırlanan, ağaç ve metal olmak üzere iki farklı türde hazırlanan kumaşa uygulama aletleri kastedilmiş olması muhtemeldir.[44] Armut ağacı gibi sert ağaçlardan, balmumuna batırılarak oyulan kalıplar, oldukça daya-

39 Bab Mahkemesi 172 Numaralı Sicil (H. 1152-1153 / M. 1740) cilt: 69, s. 354, Hüküm no: 357

40 Kalıp ifadesi geçmediği için batik tarzında da olabilir. Mum batik adı verilen benzer bir uygulama hakkında Bk. Şahin, 1995, 300, 301, 302.

41 Yapağı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş" keçe için Bk. Ergür, 2002, 136; bk. TDK, 2011..

42 TDK.

43 İnalcık, 2010.

44 Özpulat, 1985, 216.

nıklı olmaktadır.[45] El baskıcılığında kullanılan bir diğer kalıp türü olan metal kalıplar, çok ince desenlerin basılmasına olanak sağlayan, pirinç ya da bakır şeritlerin tahta yüzeyine çakılmasıyla yapılan kalıplardır. Bu kalıplarla yapılan baskı tekniği 18. yüzyılın sonlarına doğru çok kullanılmıştır. Türk yazmacılığında bu tür kalıplara çok rastlanılmamıştır.[46] Basmahanelerde imalat sürecinde kullanılan farklı sayı ve ebatta kazan, basma işleminin yapıldığı tezgâh ve kepçe gibi çeşitli aletler ve eşyalar da bulunmaktaydı. Üsküdar basmacılarının basma tekniği dışında kalemkâri yöntemini kullanmaları, söz konusu malzeme ve araçlara kalem (fırça) vb. ekleneceğinden çeşitlilik kazandırmaktadır.[47]

Sonuç

Malzeme, renk, teknik ve kompozisyon olarak İstanbul'da gelişip Anadolu'nun pek çok yerinde kök salmış yazmacılık sanatının müze ve özel koleksiyonlardaki örnekleri en fazla 16. yüzyıla kadar geri gidebilmektedir. Bugün çok ince kalitede ürün kullanıldığı için nadir kalan bu nahif örneklerin de titizlikle saklanması ve sergilenmesi, üzerinde çalışılmasını zorlaştırmaktadır. Hal böyleyken halka mal olmuş, folklorün bir simgesi haline gelmiş yazmaların ve yazmacılık sanatının araştırılması için yazılı kültürün de çalışılması ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bu minvalde 20 Mayıs 1839 / 6 Rebiülahir 1255 tarihli hatt-ı hümayunla Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyıl başındaki Ayazma basmacıları içinde yer alan Müslim ve reayadan ustaların bu sanat dalına mahsus bir birlik oluşturmak üzere attıkları adımlar ve bunun karşılığında alınan hükümler incelenmiştir. Mevcut bilgilerden de hareketle Ayazma Sarayı meydanında temiz suya ve denize ulaşımı kolay bir konumda bulunan Ayazma Külliyesi'nin akarı olarak yaptırılan basmahanede çalışmak üzere görevlendirilen yazma ustalarının mahkemeye intikal eden talepleri ve varılan hükümler ilk bölümde incelenmiştir. Diğer bölümlerde ise Ayazma basmahanesi ve basmacılığın bir kolu olarak buradaki yazma ve basma baskısı yapan ustalar üzerinde durulmuştur. Burada istihdam edilen, dükkân kiralayıp çalışmasına izin verilen baskı ustalarının her türlü pamuklu kumaş üzerine kırmızı mumla has nakışlı baskı ve elvan (çok renkli) baskı ve kalemkârî denilen kalemişi yazmalar yaptıkları ve bu tekniklerin sadece bu basmahaneye özgü olarak tekelleştiği anlaşılmıştır. Ayrıca Fazlı Paşa Sarayı ve Langa Yeni Kapı dışındaki basmacıların da mûmî (mumla yapılan batik) ve beyaz üzerine keçe ile elvan baskı yapmaya devam etmeleri ve elvan baskı ve kalem-kârî (kalemişi, elişi) işlemek üzere alet bulundurabilmelerine izin verildiği görülmektedir. Anlaşılan renkli baskı ve elişi yapabilseler de desen açısından aynı yazmaları üretemeyeceklerdir. Bu durum 19. yüzyıl itibariyle farklı alanlarda üretim yapan esnaf birliklerinin müslüman veya gayri müslim fark etmeksizin oluşturduğu teşkilat sisteminin devlet kontrolü ve odağında nasıl çalıştığı hakkında da bilgiler vermektedir. Üretimi, işleyişi ve satışı denetlenmeyen bağımsız atölyelerin gedik denilen aletlerine el konularak saf dışı bırakıldığı bu sistemde, ustalık-kalfalık hiyerarşisi ile mesleğinde ilerleme kaydedenlerin

45 Kaya, 1988, 67.

46 Özpulat, 1985, 217.

47 Acıpınar, 2018, 121, Yurt, 2020, 611, 612.

yol gösterdiği ve gedikle ödüllendirilmek üzere sistematize edildiği görülmektedir. Esnaf teşkilatının sıkı kurallarla işleyen mekanizması, bir taraftan üretime ve fiyata etki edecek dış unsurları saf dışı bırakarak üreticiyi ve sanatkârı korurken; bir taraftan da basmacıların bir şubesi gibi çalışan ahşap baskıcıların sadece yazma (başörtüsü) yaparak geçimlerini sağlama taleplerine işleyişi bozacağı endişesiyle set çekmektedir. O gün uygulanan sıkı tedbirlerin etkisiyle işleyen ve İstanbul yazmacılığına kalite ve işçilik açısından katkı sağlayan bu sistemin yüzyılın ikinci yarısından itibaren kumaşların seri üretimi ve yeni baskı sistemlerinin devreye girmesiyle bozulduğu bilinmektedir.

EK:

Sultan II. Mahmud dönemine ait; müzehheb ve müzeyyen tuğra üzerinde hatt-ı hümayunla ferman.

(BOA.MFB. 0741).



Belgenin Transkripsiyonu: [48]

"mücessem basmacı kâr-hânesinde işleyen mülâzım kalfalarından on nefer kezâlik isimleri muharrer Müslim ve on nefer zimmîden mahsûs-ı hâs mûmî işlemek üzere senevî cânib-i Haremeyne yirmi bin guruş te'diye eylemek üzere kadîm olan otuz nefer ustaya ilhâk ve yirmi nefer mülâzım kalfa tertîb ve ustalardan biri fevt veyâ hâlik oldukda yerine mülâzımdan biri usta olub evlâdı usta olmamak üzere müceddeden hâs mûmî san'atına ve kâr-hâne-i mezbûrede ustalar yanında kalem-kârî

işleyüb hâricde yazma işleyen kalfalardan başka san'at ittihâziyle izn-i Hümâyunu hâvî arzuhalleri bâlâsına hatt-ı hümâyun keşîde ve ihsan kılınmak istid'âsıyla rikâb-ı kâm-yâb-ı mülûkâneme takdîm-i arzuhal eden cem'an isimleri ma'lûm Müslim ve re'âyâ yirmi üç nefer kalfalar mahzarlarında evvelâ dülbendci esnâfı usta başıları istintâk olundukda yedimizde olub bâlâsı hatt-ı hümâyun ile muvaşşâh emr-i âlî-şânımda zikir ü beyân olunduğu üzre bundan akdem ma'rifetleriyle İstanbul

basmacılarından hâric perâkende işleyen ve san'atlarında mâhir olub basma-hâne-i merkumede iskân olunan otuz nefer basmacı işçi ustaları kemâ fi's-sâbık ziyâde ve noksan olmayub bin yüz yetmiş beş senesi Rebîü'l-evveli'nin beşinci günü tarihiyle müverrâh yedlerine verilen hatt-ı hümâyun-ı mehâbet-makrûn ile mu'anven emrin şurût-ı nizâmı ki dülbendci esnâfının usta başıları zikrolunan mücessem basmacı kâr-hânesinin bi'l-icâreteyn müste'cirleri olmalarıyla basmacı işçi ustalarından biri fevt

oldukda cümlesinin re›y ve ma'rifetleriyle yerine kalfalarının mahâll, müstehâk vü akdemi bâhüccet-i şer'iyye usta nasb ve ta'yîn olunmak ve mezkûr otuz nefer basmacı işçi ustaları sâlifü'z-zikr mücessem basma-hânesinde kırmız ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessem ve elvân-ı mücessem kalem-kârî ma'rifetleriyle dülbendci esnâfına ve sâir kimesnelere işleyüb mûmî ve yapağı sâde elvan basma işlemeyüb yine merhum müşârun ileyh hazretleri evkafından İstanbul'da

Fazlı Paşa Sarayı'nda ve Yenikapu hâricinde işleyen basmacılar dahî yedlerinde olan hatt-ı hümâyun-ı şevket-makrûn ile mu'anven emr-i âlî-şân mûcibince kadîmi üzere mûmî ve beyaz üzerine yapağı elvan basma işleyüb ve elvân-ı mücessem ve kalem-kârî işlemek ve Üsküdar'da olan kâr-hânede iskân olunan basmacılar işledikleri kırmız ile masnû'-ı hâs nakş-ı mücessem ve elvân-ı mücessem ve kalem-kârîye iktizâ eden boya ve eczâ

ve kalıb ve âlâtlarına İstanbul basmacı tarafından müdâhale olunmamak ve İstanbul basmacılarının işledikleri mûmî ve yapağı elvan basmaya iktizâ eden eczâ ve boya ve kalıb ve âlâtlarına Üsküdar'da mücessem basmacıları müdâhale etmemek üzere ehadü-hümâ âherin san'atına müdâhale etmeyüb ve işledikleri kırmız ile hâs nakş-ı mücessem ve kalem-kârînin a'lâ ve evsat i'tibâriyle a'lâ mücessemin be-her topu onar guruş ve evsat

mücessem ve kalem-kârînin be-her topu sekiz guruş ücret ile işleyüb dülbendci esnâfından ziyâde ücret taleb etmeyüb ve anlar dahî noksan-ı teklîf ile onar guruşa basdıkları a'lâ mücesseminin be-her topuna ikişer guruş ve evsat işlediklerinin be-her topuna dahî ikişer guruş ziyâde verilüb bundan ziyâde alınmamak ve İstanbul dâhilinde ve hâricinde Akdeniz Boğazı'ndan Karadeniz Boğazı'na vârınca kasabât ve kurâda ve Edirne

ve Bursa ve Selanik ve İzmir'de işlemeyüb ve hilâf-ı nizâm işlemeye tasaddî edenler te'dîb ile mücâzât olunmak üzere olan ahd-ı misaklarını tecdîd ve teşdîd etmeleriyle merbût olan şurût-ı kaydiyye-i kadîmeleri yine ale'd-devam düstûru'l-amel tutulmak üzere Baş Muhâsebe ve Haremeyn Muhâsebesine sebt ü kayd u mûcibince bin yüz seksen sekiz senesi Zilka'de'sinin on dokuzuncu günü sâdır olan emr-i âlî-şânda münderiç şurûtun hilâfı

48 18. satırdan itibaren her satırı ifade eden paragraflar alınmıştır.

bin iki yüz otuz iki senesi evâsıt-ı Zilhicce'sinde esnâf-ı merkum kalfalarının akdemiyyet nizâ'ına dâir Haremeyn Müfettişi i'lâmıyla verilen emr-i âlî-şân dahî marru'z-zikr Üsküdar Basmahânesinde iskân olunub mücessem basma i'mâl eden Müslim ve re'âyâ otuz nefer ustaya mahsûs olub ve ustalardan biri fevt veyâ hâlik olub ustalığı mahlûl oldukda san'at-ı mezbûreyi i'mâl ü idâre ü ikmâle kâdir evlâdı var ise

ustalığı bi'l-cümle ustabaşılarının ve san'at i'mâl eden ustaların re'y ü ittifakları ve Haremeyn-i Şerîfeyn Müfettişi hüccetiyle ekberi babasının yerine usta nasb ü ta'yîn olunmak ve eğer evlâdı mevcûd olub san'at-ı merkumeyi idâreye kâdir olmayub veyâhud idâreye kâdir olub âher san'at ve diyâr-ı âherde olur ise o misillü olanlara ustalık verilmeyüb veyâhud bi-la veled fevt veyâ hâlik oldukda gedik ta'bîr olunan âlât-engîzi

ma'rifet-i şer'le tahrîr ü terkîm ve vaz'-ı fiyat olunub kıymeti beyne'l-verese bi'l-farîzati'ş-şer'iyye tevzî' ü taksîm ve gedik-i mezkûr kıymet-i misliyyesiyle bi'l-cümle ustaların re'y ve ma'rifetleriyle esnâf-ı mezkûrenin mülâzım kalfalarının akdemine bey' olunub yerine bâ-hüccet-i şer'iyye usta nasb ve ta'yîn olunmak bi'l-cümle ustalardan ber-muceb-i hatt-ı hümâyun esnâf-ı mezbûrenin şurût-ı nizamlarının muhâlifi harekete cesâreti olur ise ahz u girift olundukda Müslim ise kalfaya ve zimmî ise

sefâyin-i Sultânîden birine vaz' ile te'dîb olunmak esnâf-ı mezkûrenin kethüda ve yiğit başıları azl ve nasbları ve esnâf-ı mezkûrenin bi'l-cümle husûslarının tanzîm ve idâresi anlara mahsûs iken kalfa-i mezbûrdan kadimi olan otuz nefer işçi ustaları üzerine yirmi nefer ustalık ihdâsıyla elli nefere iblâğ (ulaştırma) ve yirmi usta içün kadîmden berü i'mâl etdikleri mûmî kırmız ile masnû'-ı hâs nakşî mücessem basmayı

kâr-hâne-i mezbûre ustalarından tefrîk ve başka i'mâl eylemeleri ve ba'zıları dahî yazma ta'bîr olunur yemeni i'mâl eylemek üzere müceddeden kâr-hâne ihdâsıyla başka esnâf olmak istid'âlarıyla tasdî' ve ta'cîzden hâlî olmalarıyla hilâf-ı hatt-ı hümâyun ve muğâyir-i nizâm-ı esnâf vâki' olan müdâhale ve mu'ârazaları men' ve def' olunması murâdlarımızdır deyu takrîrât-ı meşrûhalarına mutâbık bin yüz seksen senesi

evâhir-i Zilkade'sinde verilen emr-i âlî-şânın kaydı mûcibince iki yüz beş senesinde ve iki yüz yirmi iki senesinde vâki' olan cülûs-ı hümâyun içün tecdîd olunan emr-i âlî-şânı ibrâz ve kalfalar istintâk olundukda yedlerinde şurûta dâir bir sened ü kayd olmayub ancak zarûretimiz vardır diyerek celb-i ma'âş içün mûmî san'atıyla başka ustalık ve yazmacı san'atıyla başka esnâf olmak

taleblerinden gayri bir nesne beyân edemediklerinden esnâf-ı mezkûr yedlerinde olub ibrâz eyledikleri bâlâsı hatt-ı hümâyunumla müzeyyen emr-i celîlü'ş-şân muvâcehelerinde ba'de'l-kırâ'e mazmûn-ı münîfi ile kuyûdât-ı sâirenin mefâhimi kendülere tefhîm olundukda bi'l-cümle kalfalar mazmûn-ı emr-i âlî-şân ile kuyûdât-ı lâzımenin mefâhimini tâyi'an ikrâr u i'tirâf ve tasdîk eylediklerinde emr-i âlî-şân ve kuyûda nazaran

basmacılık san'atı san'at-ı vâhide olub kalfa-i mezbûrûnun ber-vech-i muharrer mûmî san'atıyla başka ustalık ve yazmacılık san'atıyla başka esnâf olmak iddi'âsıyla müdâhalelerinin men' ü def'i iktizâ eylediği ve fî-mâ-ba'd arzuhal ile mubârek rikab-ı müstetâbımı tasdî' ve ta'cîz ve nizâm-ı esnâf-ı mezkûrenin bâ-hatt-ı hümâyun-ı şevket-makrûn şurût ve nizâmına muğâyir harekete her kim cesâret ederse Müslim ise kal'aya ve zimmî ise sefâyin-i Sultânîden birine

vaz'-ı kürek olacakları gûş u hûşlarına ilka ve tefhîm olundukda hilâf-ı hatt-ı hümâyun arzuhal ile nizâm-ı esnâf-ı mezbûrenin muğâyiri hareket etmemek üzere kalfa-i mezbûrundan her biri ba'de't-ta'ahhüd dülbendci esnâfı bi-ecmaıhim meclis-i ma'kud-ı mezbûrda i'âde-i kelâm edüb

bâ-mü'eccele ve mu'accele mutasarrıf oldukları yüz yirmi rubu' hisse i'tibâri ile olan ustalıkdan iki hisseden ziyâde bir usta olmayub hises-i mezkûre

mutasarrıflarından biri bi-lâ veled fevt oldukda dülbendci esnâfına ve bi'l-cümle îcâr olunmak ve esnâf-ı mezbûre kalfalarından veyâhud hâricden bir kimesne hâric-i kâr-hânede cesâret edüb basma ve yazma işleyen ve işleten ba'de't-tecessüs yedlerinde olan âlât-engiz ve basma-hâneye müte'allık eşyâyı ahz ve kendüleri girift olunub ber-mûceb-i şurût-ı hatt-ı hümâyun te'dîbât-ı lâyıkaları icrâ olunacağı ve me'hûz olan

eşyâları Hazîne-i Haremeyn içün zabt olunması ve nizâm-ı kadîmenin te'kîd ve teşdîdini hâvî vech-i meşrûh üzere mufassalen bir kıt'a emr-i âlî-şânım verilmek niyâzıyla bi'l-cümle esnâf-ı mezbûrenin istid'â-yı inâyet eylediklerini Haremeyn-i Şerîfeyn Müfettişi i'lâm etmeğin. İ'lâm-ı mezkûr Dâru's-Sa'âdeti'ş-şerîfem Ağası tarafından bâ-takrîr atebe-i ulyâ-yı mülûkâneme takdîm ile ber-muceb-i i'lâm şurût ve nizamlarının te'kîdini hâvî müceddeden emr-i şerîfim ısdârı husûsu istîzân olundukda manzûrum olmuşdur.

Haremeyn Müfettişinin i'lâmı mûcibince te'kîdi hâvî müceddeden emr-i şerîf ısdâr oluna deyu bâlâsı takrîre mubârek hatt-ı şerîf-i şevket-redîfim şeref-rîz-i sahîfe-i sudûr olmağla i'lâm ve şeref-yâfte-i sudûr eden hatt-ı şerîf-i mevhibet-redîf-i şâhânem mûcibince amel ve hareket etdirilmek üzere Ağa-i müşârun ileyhin arzıyla şeref-efzâ-yı sudûr olan emr-i celîlü'ş-şânın mûcibince icrâ ve hilâfı vaz' u hareketden be-gayet hazer ve mücânebet olunmak bâbında

Haremeyn Müfettişine hitâben iki yüz otuz dört senesi Zilka'de'sinin yirmi birinci günü hükm-i hümâyunum verildiği Haremeyn Muhâsebesi Kaleminden muhrec der-kenardan ba'de'l-müstebân ashâb-ı arzuhalden dülbendci esnâfı kethüdâsı el-Hac Abdi ve ustalardan es-Seyyid Hacı Mehmed ve el-Hac Edhem ve re'âyâdan Sarı Evanis oğlu Mıgırdic ve Gülabi oğlu Artin veled-i Agob ve Anbarson veled-i Kıril ve Babuççu oğlu Karabet veled-i Murat ve İstafiden

veled-i Manok ve Ağyazar veled-i Hanbarson ve Kayseriyyeli Marderes veled-i Artin ve Andon veled-i Magricizki ve Peri oğlu Keygorg ve yiğit başı Avanis veled-i Matos nâm zimmî ustalar meclis-i şer'-i şerîf-i münîrde her biri bittav-i ve'r-rızâ takrîr-i kelâm edüb yüz yirmi nefer esnâf-ı mezkûre kethüdâ ve ustaları ma'rifetleriyle idâre olunan tamga mukata'ası içün be-her sene cânib-i Haremeyn-i Şerîfeyne te'diye olunarak vefâ etmez ise vakf-ı şerîfin îrâdına

kesir ve noksan terettübünden vikaye içün esnâf-ı merkume usta başıları tazmînen edâ eylemek şartıyla mal-ı ma'lûm ile esnâf-ı merkuma edâ olunan tamga mukataası üzerine bu def'a rızâmızla mukata'a-i mezbûrenin senevî olan mal-ı ma'lûmesi üzerine otuz bir senesi Saferü'l-hayrı gurresinden bed' ile senevî yedi bin beş yüz guruş zam ile meblağ-ı mezbûrdan be-her mâh iktizâ eden altı yüz yirmi beşer guruşu mâh be-mâh Hazîne-i Haremeyn-i Muhteremeyne edâ oluna…

Tahrîren fi yevmi's-sâdis min şehr-i Rebîü'l-âhir sene hamse ve hamsîn ve mi'eteyn ve elf [6 Rebîü'l-ahir 1255 / 20 Mayıs 1839]

Be-makam-ı Kostantiniyye el-mahrûse"

KAYNAKÇA

Acıpınar, M. (2018). Üsküdar Basmahanesi ve Basmacı Esnafı: Üretim ve Organizasyon. Ed. Coşkun Yılmaz. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, X 2, 109-131.

Akbil, P. F. (1970). Türk El Sanatlarından Örnekler. İstanbul: Akademi Yayınları.

TDK. Türk Dil Kurumu Sözlükleri, https://sozluk.gov.tr/

TDK. (2011). Keçe, TDK Büyük Türkçe Sözlük. http://tdkterim.gov.tr/bts, (E.T.: 08.05.2021).

Bab Mahkemesi 172 Numaralı Sicil (H. 1152-1153 / M. 1740) cilt: 69, sayfa: 354 Hüküm no: 357

Barışta, Ö. (1998). Türk El Sanatları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bayram S. ve Adnan Tüzen. (1991). İstanbul Üsküdar Ayazma Camii ve Ayazma Camii İnşaat Defteri (Üsküdar, Sultan III. Mustafa Camii), Vakıflar Dergisi 22 199-288.

BOA, MFB / 741.

Dwight, H. G. (1915). Cuinstantinople Old And New. Londra: Longmans, Green & Co.

Ergür, A. (2002). Tekstil Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Genç, M. (2000). Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Gökaydın, N. (1990). Kumaş Desenlemede Yaratıcı Çalışmalar. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını.

İnalcık H. (2010). Osmanlılar Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler. İstanbul: Timaş Yayınları.

Kal'a, A. (1998). haz. İstanbul Ahkâm Defterleri: İstanbul Esnaf Tarihi. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, I-II.

Kal'a, A. (1997). haz. İstanbul Ahkâm Defterleri: İstanbul Ticaret Tarihi. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, I-II.

Kaya, R. (1988). Türk Yazmacılık Sanatı. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kütükoğlu, Mübahat S. (1997). Hatt-ı Hümâyun. TDV İslâm Ansiklopedisi, XVI (Ankara) 485-488.

Öz, N. D. (2006). Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Özpulat, F. (1985). El Baskısında Ağaç Kalıplar. 4. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri 21-24 Kasım 1984.

Pakalın, M. Z. (1983). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sipahi, T. (2010). Ayazma Mahallesi Üsküdar. İstanbul: Heyamola Yayınları.

Şahin, H. (1995). Malatya'da Geleneksel Bervanik (Peştamal) Yapımcılığı. Türk Halk Kültüründen Derlemeler 1993, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Takamatsu, Y. (2018). Osmanlı Belge Yönetiminde Kesilmiş Hatt-ı Hümayunlar. Osmanlı Araştırmaları, 51, 115-157.

Teşrifatçı Mehmed Âkif Bey, Târih-i Cülûs-ı Sultân Mustafa Han-ı Sâlis, v.269b.

Tezel, Z. (2009). Yazmacılık Sanatında Desenleme Teknikleri (Kalıp Tekniğiyle Ağaç Baskı Uygulama Örneği), Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi, 25, 27-40.

Türker, K. (1996). Ağaç Baskı Tokat Yazmaları. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Yıldız, M. (2013). Geçmişten Bugüne Üsküdar Ayazma Mahallesi'nde Yapı-Mekân İlişkisi. History Studies, A Tribute to Prof. Dr. Halil INALCIK 5/2 565-585.

Yurt, D. (2020). Osmanlı Kumaş Sanatında Ahşap Kalıp Baskı Tekniği, TJSS, 4 4 8, 605-616.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.994508
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 375-395. Araştırma | *Research*

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ'NDE BULUNAN KLAPDANLI KÂBE ÖRTÜLERİNİN KORUNMASINA YÖNELİK ARKEOMETRİK İNCELEMELER VE BU İNCELEMELERİN KORUMA BİLİMİNE KATKISI*

ARCHAEOMETRIC ANALYSIS OF THE KAABA COVERS WITH METAL THREAD IN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM AND THE CONTRIBUTION OF THESE INVESTIGATIONS TO THE SCIENCE OF CONSERVATION*

Emine TORGAN GÜZEL**

ÖZ

Bu çalışmada, Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Elbiseleri Seksiyonu'ndaki Osmanlı Dönemi'ne ait ve 16. yüzyıla tarihlendirilen iki adet Kâbe örtüsü inceleme kapsamına alınmıştır. Her iki eserden klapdan numuneleri de dahil olmak üzere toplam 9 numune elde edilmiştir. Tekstil eserlerde kullanılan üç ana malzeme lif, boya ve metalik ipliklerin özellikleri çeşitli arkeometrik yöntem ve teknikler kullanılarak incelenmiştir. Ön inceleme, teknik özellikler (çözgü/atkı sıklığı, iplik büküm yönü) ve belgeleme için bir optik mikroskop ile boyarmadde analizleri için diyot dizi algılamalı yüksek performanslı sıvı kromatografisi (HPLC-DAD) kullanılmıştır. Ayrıca, klapdan ipliklerde çekirdek ipliğin türü, genel morfoloji, metalik şeridin kimyasal bileşimi ve korozyon ürünlerinin tespiti için enerji dağılımlı X-ışını spektroskopisine (EDX) sahip taramalı elektron mikroskobu (SEM) tekniğinden yararlanılmıştır. HPLC-DAD ile elde edilen sonuçlara göre, renkli numunelerde belirlenen muhtemel boya kaynakları lak böceği, kökboya bitkisi, boyacı sumağı, muhabbet çiçeği ile meşe palamudu, mazı gomalağı, nar kabuğu bitkilerinden herhangi biridir. SEM-EDX ile elde edilen analiz sonuçlarına göre, klapdanlarda kullanılan metalik şeridin önce çekme daha sonra haddeleme yöntemi ile ve ayrıca, kimyasal kompozisyon olarak gümüş üzerine altın kaplama yapılarak üretildiği tespit edilmiştir. Arkeometrik yöntem ve teknikler kullanılarak elde edilen bu sonuçlar, uygun koruma ve onarım yöntemlerinin belirlenmesinde ileride koruma uzmanlarına rehberlik edecektir.

Anahtar Kelimeler: *Tekstil eserler, arkeometrik yöntemler, koruma, bozulma, klapdan.*

* Bu makale Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener danışmanlığında, Ankara Hacı Bayram Veli Üniv. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı Kültür Varlıklarını Koruma Programı'nda, "*Tarihi Tekstillerin Konservasyon Sürecine Katkıları Açısından Arkeometrik İncelemelerin Önemi: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 15-19.yy Osmanlı Dönemi Klapdanlı Tekstillerin Arkeometrik Analizleri*" başlıklı doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

* This article is derived from the PhD thesis work titled "*The Importance of Archaeometric Investigation in terms of Contribution to the Conservation Process of Historical Textiles: Archaeometric Analysis of Textiles with Metal Threads Belongs to Ottoman Period in the Topkapi Palace Museum*", under the supervision of Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener, in the Ankara Hacı Bayram Veli University- Institute of Graduate Programs - Department of Conservation of Cultural Property.

** Kimyager, Arkeometrist, Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, Kültür Varlıklarını Koruma Programı.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2539-9738 ♦ E-mail: torganemine@gmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 12.09.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 24.03.2022*

ABSTRACT

Our country, which has hosted various civilizations from prehistoric times to the present and which is at an important transition point, has been more or less influenced by all cultures. This led to the development of textile technology and ultimately to the emergence of unique textile products. Our country is one of the few countries in the world with its collections and an abundance of cultural heritage assets. One of these collections is textile works. The textile objects collection consists of ethnographic objects such as carpets, rugs, plain weaves, as well as palace fabrics. When palace fabrics are mentioned, it is understood that the clothes and daily use items of the sultans and members of the dynasty, which were kept in bundles together since the period of Mehmed the Conqueror (Mehmed II) in the Ottoman Empire, and which have survived to the present day. The palace fabrics in Turkey are preserved in the Sultan's Clothes Section of the Topkapı Palace Museum, and there are approximately 2500 different types of textile objects. These artifacts have been preserved until the collapse of the Ottoman Empire, from Mehmed the Conqueror, and have survived to the present day.

As an invaluable part of the cultural material heritage, various historical textiles and the materials used in their production bear witness to the social past. Throughout history, complex fabrics, especially silk fabrics woven with gold and/or silver threads, symbolized high status in society and always have been very valuable.

By the archaeometric methods and techniques used today, it is worked to characterize the historical textiles and to determine the deterioration of products. In this study, two Kaaba covers belonging to the Ottoman Period and dated to the 16th century, found in the Sultan's Costumes Section of the Topkapı Palace Museum, were examined. A total of 9 samples were taken from both historical textiles, including the metal thread samples. The features of the three main materials used in historical textiles, fiber, dye and metallic yarns, were investigated using various archaeometric methods and techniques. An optical microscope was used for the preliminary inspection, technical properties (warp/weft density, yarn twist direction) and documentation, and high-performance liquid chromatography with diode array-detection (HPLC-DAD) were used for dyestuff analysis. In addition, the scanning electron microscope (SEM) with energy dispersive X-ray spectroscopy (EDX) was used to determine the type of core yarn, general morphology, and chemical composition of the metallic and corrosion products in metal threads.

According to the results obtained by HPLC-DAD, probable dye sources determined in the colored samples are lac insect, madder, dyer sumac, weld and anyone from oak, gallnut, pomegranate plants.

According to the analysis results obtained with SEM-EDX, it was determined that the metallic strip used in the metal threads was first produced by drawing and then rolling, and also by gold coated on silver as a chemical composition.

These results obtained using the archaeometric methods and techniques will guide conservation experts in the future in determining the appropriate conservation and restoration methods.

Keywords: *Textile objects, archaeometric methods, conservation, deterioration, metal thread.*

GİRİŞ

Müze, galeri ve kütüphane gibi eserleri koruyan, sergileyen ve muhafaza eden kurumlarda birçok tekstil eser bulunmaktadır. Tarihsel ilgileri, estetik çekiciliği ve kültürel önemi nedeniyle tekstil eserler büyük bir değere sahiptir. Tekstil eserler, özellikle metalik ipliklerle süslenmiş tarihi kumaş ve giysiler genellikle müzelerde kalıcı olarak sergilenmektedir. Fakat onlara olan büyük ilgi korunmalarında en büyük düşmanı da olabilmektedir[1]. Tekstil eserlerin uzun vadeli korunması, çeşitliliklerinden dolayı karmaşıktır. Tekstil ürünler, farklı doğal ve sentetik malzemelerin herhangi birinden veya bileşiminden üretilebilir. Hem dokunmuş hem de dokunmamış çok çeşitli olası üretimlerinin yanı sıra kullanılan farklı boyalar ve süslemeler tekstil ürün yelpazesine ve karmaşıklığına katkıda bulunmaktadır[2].

Tekstil malzeme, doğası gereği organik yapılı olduğu için yaşlanma yoluyla bozulmaya maruz kalmaktadır. Bununla birlikte, bozulmaya neden olan çeşitli faktörler uzun süreli korunmalarını etkilemektedir. Bu faktörler; ışık, bağıl nem, sıcaklık, kirleticiler, zararlılar ve fiziksel kuvvetler gibi çevresel faktörlere[3] ek olarak çok sayıda bozulma faktöründen etkilenmektedir ki en önemli faktör şüphesiz ki insandır. Kötü yönetim, yanlış kullanım ve dikkatsizlik koleksiyonların uzun vadeli korunmasının önünde engel teşkil etmektedir[4].

Günümüzde, arkeometri terimi fiziksel, kimyasal, biyolojik, jeolojik ve istatistiksel bilimlerden teknik ve yaklaşımların, geçmiş insan faaliyetlerinin kayıtlarından daha fazla bilgi çıkarmak için kullanıldığı disiplinlerarası bir araştırma alanını tanımlamak için kullanılan şemsiye bir terimdir. Arkeometri içinde yer alan koruma bilimi; eserlerin yeniden inşası, nasıl yapıldığı, kullanımı ve çevreye maruz kalma nedeniyle nasıl bozulmaya uğradığını anlamak için genellikle kimya alanının metodolojisini kullanır. Elde edilen sonuçları, malzemeleri tanımlamak ve karakterize etmek için değerlendirir[5]. Malzemelerin kimyasal bileşimini ve fiziksel özelliklerini tanımlamak, malzemelerin bozulma mekanizmasını ve bozulmada rol oynayan çevresel faktörleri belirlemek, tedavi yöntemlerini saptamak, nesnelerin kimliğinin etkinliğini ve güvenliğini sağlamak adına güçlendirme ve onarım tedavilerini belirlemek için arkeometrik incelemeler son derece önemlidir.

Kültürel miras nesnelerinin bilimsel olarak incelenmesi, gelecek nesiller için çok daha fazla önem kazanmıştır[6]. Arkeometri çalışmalarının amacı, analiz edilen kültürel miras nesnelerinin malzeme karakterizasyonunu belirlemek ve böylece geçmiş dönem malzeme ve üretim teknolojisini öğrenmektir. Aynı zamanda, bozulma ürünlerinin tespit edilmesiyle onların uygun koruma ve onarım çalışmalarında bozulma süreçlerini en aza indirgemekte yardımcı olmaktır.

1 Heritage Collections Council (HCC), 1998, 3

2 Dancause, 2018, URL-2.

3 Canadian Conservation Institute (CCI), 2013, URL-1.

4 Heritage Collections Council (HCC), 2002, 10.

5 Glascock, 2008, 490, 493.

6 Magdy, 2021.

Kültürel miras nesneleri üzerinde bilimsel çalışma için uygulanan arkeometrik yöntemler, nesnenin yerinde (in-situ) analizini sağlayan *girişimsel olmayan ve tahribatsız yöntemler* ve malzemeden numuneyi iki şekilde örnekleyen *girişimsel ve tahribatlı yöntemler* olarak sınıflandırılabilir. Girişimsel olmayan ve tahribatsız yöntemlerde eserden herhangi bir numune alımı olmadan eserin bulunduğu yerde yapılan analiz yöntemleri ifade edilmektedir. Girişimsel yani eserden numune alımı olan yöntemlerden biri numunenin geri kazanılmasını sağlayan *tahribatsız yöntem*, diğeri ise analizde numune tüketimi ile sonuçlanan *tahribatlı yöntemlerdir*. Girişimsel yöntemler için örnekleme; örneklerin boyutu ve sayısı, malzeme katmanlarından örnekleme noktaları ve kullanılan örnekleme yöntemini ele alan son derece kritik bir konudur. Bilinmeyen malzemeleri tanımlamak için bilinen bileşime sahip hammaddelerin yani referans standart malzemelerin kullanılması tavsiye edilmektedir[7].

Bilimsel araştırmalar ve arkeometrik incelemeler bazı durumlarda bir nesnenin özgün parçalarını sonradan yapılan eklemelerden, eski onarım çalışmalarından, tahrifatlardan ve hatta sahtelerinden ayırmak için koruma projeleri için vazgeçilmezdir. Ayrıca, elde edilen analiz sonuçları mevcut koruma ve onarım müdahalelerinde uygun bir yöntemin uygulanması için önemli bilgiler sağlayabilmektedir[8].

Tekstil eserlerin ana malzemesi olan lifler; bitkisel ve hayvansal gibi doğal malzemelerden oluşabileceği gibi insan yapımı yani sentetik de olabilir. Bir lifin morfolojisi onun şekli, yapısı, yüzey özellikleri ve enine kesiti ile ifade edilmektedir. Liflerin özellikleri kimyasal bileşimlerine bağlıdır ve bundan dolayı tekstil koruma için lifleri sınıflandırırken ve türlerini belirlerken lif kimyasını bilmek büyük bir önem taşımaktadır[9].

Bir diğer önemli malzeme ise boyalardır. Tekstil ürünlerini renklendirmek ve onlara çekicilik katmak için tarih boyunca boyalar kullanılmış ve bu boyaların çoğunu doğal boyalar oluşturmuştur[10]. Bitkilerden, hayvanlardan, mantarlardan ve mineral kaynaklardan elde edilen doğal boyalar prehistorik zamanlardan beri tekstil ürünleri renklendirmenin yanı sıra mağara resmi, duvar boyası, kozmetik, deri, gıda renklendiricisi, vücut ve saçları boyamak için kullanılmıştır. Doğal boyalar, kültürel mirasın önemli bir parçasıdır ve özellikle bitkisel ve hayvansal kaynaklı doğal boyaların tekstillerde kullanımı 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar sürmüştür. 1856'da William Henry Perkin tarafından ilk sentetik organik boyarmaddenin (mauveine) bulunması ve daha sonra piyasaya sürülmesi boya endüstrisi bakımından büyük bir kırılma meydana getirmiştir. Sentetik boyaların ucuz ve uygulama kolaylığı nedeniyle tekstillerin, polimerlerin, kozmetiklerin ve yiyeceklerin renklendirilmesi bu boyalarla yapılmış, bu durum da kültürel bir devrime yol açmıştır[11]. Sentetik boyaların sentezi ve daha sonra yaygınlaşmasıyla bu boyalar Osmanlı pazarına da girmiş ve boyahaneler birer birer kapanmaya başlamıştır[12].

7 Magdy, 2021.

8 Osman, Zidan ve Kamal, 2014, 459, 460.

9 Timar-Balazsy ve Eastop, 1998, 3.

10 Degano, Ribechini, Modugno ve Colombini, 2009, 363.

11 Cardon, 2010, 1.

12 Acıpınar ve Çanlı, 2017, 162.

Tekstil eserlerde kullanılan bir diğer malzeme ise onlara daha da ihtişam ve değer katan klapdan ve tellerdir. Tekstillerde bulunan bu metalik iplikler, özellikle altın (Au) ve gümüş (Ag) ile sarılmış olanlar, tarih boyunca hem tekstil ürünlerini süslemek hem de ihtişam, güç, bolluk ve zenginliğin gözle görülebilir bir kanıtı olarak kullanılmışlardır[13]. Tekstil ürünlerinde hem dokumada hem de süslemede kullanılan metalik ipliklerdeki başlıca elementler altın, gümüş[14] ve bakırdır (Cu). Her bir element tek başına kullanılabileceği gibi birlikte de kullanılabilmektedir[15]. Yani, gümüş ile alaşımlı altın, altın ile kaplanmış gümüş, gümüş ile kaplanmış bakır veya pirinç gibi altın benzeri bakır alaşımları kullanılmıştır[16]. Çinko, bakır alaşımlarının bir bileşeni olarak sıklıkla ortaya çıkmaktadır[17]. Altını taklit etmek için en yaygın kullanılan metal pirinçtir[18] ve pirinç, bakır ve çinkodan oluşan bir alaşımdır. Lifli çekirdek, ipek ve yün gibi protein bir lif olabileceği gibi selüloz esaslı keten, pamuk veya kenevir de olabilir[19]. 20. yüzyılın başından itibaren, sentetik iplik ve alüminyum gibi bazı yeni malzemeler de metalik iplik yapımında kullanılmıştır[20].

Klapdan üretiminde gümüş üzerine altın veya bakır üzerine gümüş kaplamalar görülmektedir ve çoğunlukla metalik tel ve klapdan yapımında kaplama yöntemi kullanılmıştır[21]. En eski metalik iplikler, dövülmüş bir metal folyodan kesilerek ya doğrudan dokunmuş ya da tekstile sonrasında eklenerek işlenmiş (süsleme) ince altın şeritlerdir. Daha sonra bu şeritler, ipliğe daha fazla esneklik kazandırmak ve onu çok yönlü hale getirmek için lifli bir çekirdek etrafına sarılmıştır. Bu ipliğe klapdan adı verilmektedir. Çekirdek lifler genellikle ipekten yapılmıştır ve metal kaplamanın rengine göre boyanmıştır. Örneğin, içerisinde altın bulunan iplikler için sarı, gümüş iplikler için soluk sarı veya boyanmamış beyaz ipek kullanılmıştır. Bununla birlikte keten, pamuk, hayvansal lifler veya hayvan siniri gibi çekirdekli metal ipliklerin de tekstilde kullanıldığı rapor edilmiştir. Tel imalatının genişlemesi metal ipliklerin üretimini teşvik etmiştir. Bunun için bir dökme gümüş veya gümüş alaşımlı metal çubuk kaplanarak ardışık olarak azalan çaplara sahip kalıp deliklerinden çekilerek inceltilmiştir. İncelen tel daha sonra makaralar arasında düzleştirilmiş ve böylece sırasıyla döküm, tel çekme ve haddeleme işlemleri yapılmıştır. Bu sayede çift taraflı kaplanmış metalik iplik üretimi yapılabilmiştir[22].

Metalik ipliklerin yapısı ve bileşimi hakkında bilgi edinmek için kullanılan farklı analitik yöntem ve teknikler bulunmaktadır. Doğru analitik yöntemler; farklı fiziksel, kimyasal ve biyolojik ajanlarla uzun süreli temas sırasında meydana gelen farklı metal

13 Hardin ve Duffield, 1992, 43.

14 Járó, 1990, 40; Karatzani ve Rehren, 2006, 444-10.

15 Járó, 1990, 40; Karatzani ve Rehren, 2006, 444-10; Timar-Balazsy ve Eastop, 1998, 128.

16 Járó, 1990, 40.

17 Karatzani ve Rehren, 2006, 444-10.

18 Járó ve Tóth, 1991, 181.

19 Karatzani ve Rehren, 2006, 444-10.

20 Karatzani ve Rehren, 2006, 444-10; Timar-Balazsy ve Eastop, 1998, 128.

21 Járó, 1990, 40.

22 Hacke, Carr ve Brown, 2004, 415.

korozyon süreçleri hakkında bilgi de sağlayabilmektedir. Tarihi tekstillerdeki metalik ipliklerin karakterizasyonu, kültürel mirasın korunması açısından çok önemlidir. Elde edilen sonuçlar temizlik, koruma ve onarım adımlarına ilişkin kararları belirlemektedir. Karakterizasyonun en önemli kısmı, orijinal malzemelerin kimyasal analizidir, çünkü bu, kimyasal ve fiziksel bozulmanın doğasının anlaşılmasını sağlar ve temizleme yöntemlerini belirler[23].

Bu çalışma için Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Seksiyonu'na kayıtlı iki adet Kâbe örtüsü (Envanter numaraları: 13/1632 ve 13/1660) incelenmiştir. Mekke ve Medine gibi kutsal yerlere kitâbeli örtülerin (Kâbe kapı perdesi, kuşaklar, sanduka örtüsü ve levhalar) hazırlanması ilk olarak Memlûkler (1250-1517) dönemine rastlamaktadır. Osmanlı'da ise bu durum 1517 tarihinde Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı ele geçirmesiyle başlamıştır. Yavuz Sultan Selim'in Kâbe iç örtülerinin hazırlanması görevini üstlendiği, dış örtülerinin hazırlanmasının ise Mısır'ın sorumluluğunda olduğu belirtilmektedir. Daha sonraları ise hem iç hem de dış mekanlar için bu örtülerin gönderildiği bilinmektedir. Bu kumaşlardan iç örtüler uzun süre dayanıklı kalabilirken (on beş yıla kadar iç kısımda kalabilirler), dış örtüler tüm olumsuz hava koşullarına maruz kaldığından dolayı her sene bir kez değiştirilirdi. Osmanlılar kutsal mekanlara bu tür örtüleri 1917 tarihine kadar göndermeyi sürdürmüşlerdir[24].

Bu çalışmanın amacı, tekstil eserlerde kullanılan malzemelerin arkeometrik yöntem ve teknikler kullanılarak incelenmesi, karakterizasyonu ve elde edilen sonuçların koruma bilimi için kullanılmasıdır. Lif analizleri için optik mikroskop (OM) ve taramalı elektron mikroskobu (SEM) kullanılmıştır. Eserlerin teknik özellikleri de OM kullanılarak belirlenmiştir. Boyarmadde analizleri için yaygın olarak kullanılan DAD (diode array detection) dedektöre sahip yüksek basınçlı sıvı kromatografisi (HPLC) ile çalışılmıştır. İncelenen tekstil eserlerde bulunan klapdan ipliklerdeki metal bileşimi ve yüzeyde oluşan kirlenmelerin tespiti ise enerji dağılımlı X-ışını taramalı elektron mikroskobu (SEM-EDX) kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

YÖNTEM VE BULGULAR

HPLC-DAD ile yapılan boyarmadde analizleri için hem numune hazırlamada hem de mobil fazlar için kimyasal maddeler kullanılmasının yanı sıra analiz sonuçlarını karşılaştırmak için saf standart referans malzemeler de kullanılmaktadır. Buna göre; numune hazırlama ve mobil fazlar için hidroklorik asit-HCl (Merck), metanol-CH_3OH (Merck), dimetil formamid-DMF (Sigma Aldrich), dimetil sülfoksid-DMSO (Merck), asetonitril-CH_3CN (Merck) ve trifloroasetik asit-TFA (Merck) kullanılmıştır. Saptanan boyarmaddelerin karşılaştırıldığı saf standart referans malzemeler ise gallik asit (Merck), elajik asit (Alpha Aesar), luteolin (Roth), apigenin (Sigma Aldrich), fisetin (Sigma Aldrich), sülfüretin, alizarin (Sigma Aldrich), purpurin (Sigma Aldrich), rubiadin, lakkain asit ve flavokermesik asittir. Menşei bilinen ve bilinmeyen tüm bu kimyasallar Cultural Heritage Preservation and Natural Dyes Laboratory-DATU laboratuvarınca temin edilmiştir.

23 Rezić, Ćurković ve Ujević, 2010, 237.

24 Tezcan, 2017, 5-8.

Yöntemler

Optik Mikroskop (OM) Analizi

İncelenen tekstil eserlerdeki ön incelemeler, dokumada kullanılan atkı-çözü sıklığı, lif türü ve iplik büküm yönü gibi teknik özellikler OM kullanılarak belirlenmiştir. Bu çalışma için Olympus SZ61/Mikro Sistem Laboratuvarı menşeli SZ2-ILST model bir OM kullanılmıştır.

Yüksek Basınçlı Sıvı Kromatografisi (HPLC) Analizi

Bu çalışmaya konu olan numunelerdeki boyarmaddeleri tespit etmek için G1315D model DAD dedektör içeren Agilent 1200 seri sistem (Agilent Technologies, Hewlett-Packard, Germany) markalı HPLC kullanılmıştır. Cihaz; G1329A model oto-örnekleyici, G1322 A model gaz giderici, G1311A model pompa, G1316A model termostatlı kolon kompartmanı ile donatılmıştır. Kromatogramlar 2 nm'lik bir çözünürlükle 191 nm'den 799 nm'ye kadar numunenin taranmasıyla elde edilmiştir. Kromatografik zirveler; 255, 268, 276, 350, 491, 510, 580 ve 610 nm düzeylerinde görüntülenmiştir. HPLC-DAD ile kromatografik ayırımda boyarmadde analizleri için kullanılan gradiyent elüsyon programı Çizelge 1'de gösterilmiştir.[25, 26]

Enerji Dağılımlı X-Işını Taramalı Elektron Mikroskobu (SEM-EDX

İncelenen tekstil eserlerde bulunan klapdan numunelerindeki metalik tel veya şeridin genişliği, kalınlığı, yüzey durumu ve klapdandaki çekirdek ipliğin türü SEM kullanılarak incelenmiştir. Ayrıca, klapdandaki metalik tel veya şeridin ağırlıkça yüzde kimyasal bileşimi ve yüzeyde oluşan kirliliklerin tespiti SEM ile birlikte kullanılan EDX dedektör yardımıyla belirlenmiştir. Bu amaç için Tescan Easy Probe markalı SEM ve 410-M model numaralı Bruker markasına sahip EDX dedektör kullanılmıştır (Yazılım: Eskprit 2.0). SEM çalışmalarında hem sekonder elektron (SE) hem de geri saçılımlı elektron (BSE) dedektörleri kullanılarak farklı büyütme ölçeklerinde numune yüzeyinden görüntüler alınmıştır. EDX analizleri için 5 keV'dan başlayarak sırasıyla 10 keV, 20 keV ve 30 keV olmak üzere dört farklı enerji düzeyinde ayrı ayrı elementel içerikler ve dolayısıyla kimyasal bileşim tespit edilmiştir. SEM-EDX ile incelemede numuneler üzerinde herhangi bir ön çalışma (numune hazırlama) yapılmamış ve yüksek vakum altında çalışıldığı için numuneler EDX sonucuna etki etmeyen karbon bir bant üzerine tutturularak analiz gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Bu çalışmaya konu olan tekstil eserler Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Seksiyonu'na kayıtlı ve 16. yüzyıla tarihlendirilen 13/1632 ve 13/1660 envanter numaralı Kâbe örtüleridir (Şekil 1).

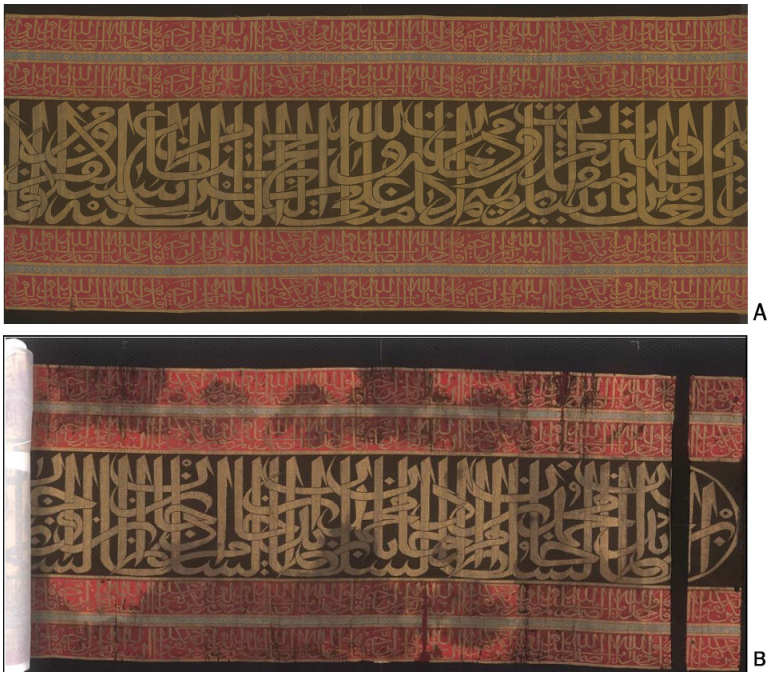
13/1632 envanter numaralı eserden kırmızı, mavi, sarı ve koyu kahverengi renkli iplik numunesi ile bir adet klapdan numunesi olmak üzere toplam 5 adet numune

25 Alkan, Torgan ve Karadag, 2017, 772.

26 Karadag ve Torgan, 2016, 361.

Çizelge 1. HPLC-DAD ile boyarmadde analizi için kullanılan gradiyent elüsyon programı

Zaman (dak.)	Akış Oranı (ml/dak.)	H_2O+%0,1 TFA (v/v)	CH_3CN+%0,1 TFA (v/v)
0,0	0,5	95	5
1,0		95	5
20,0		70	30
25,0		40	60
28,0		40	60
33,0		5	95
35,0		5	95
40,0		95	5
45,0		95	5

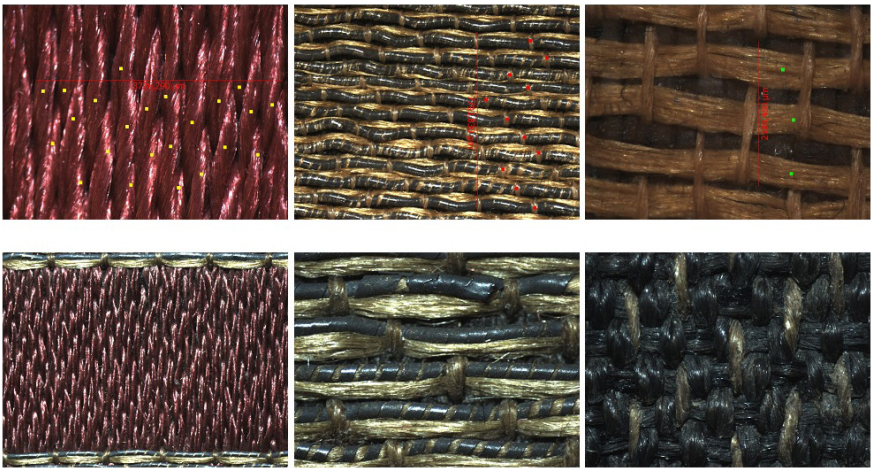


Şekil 1. Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Seksiyonu'na kayıtlı Kâbe örtüleri.

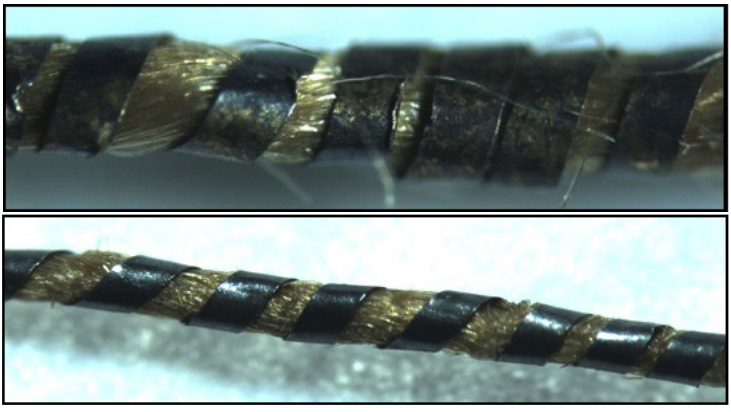
A) Env. No. 13/1632
B) Env. No. 13/1660.

alınmıştır. Envanter numarası 13/1660 olan eserden ise kırmızı, sarı ve koyu kahverengi renkli iplik numuneleri ile bir adet klapdan numunesi olmak üzere toplam 4 adet numune elde edilmiştir. Bu eserler üzerinde bazı OM çalışmaları ile eserlerden numunelerin alınması işlemi, 2011-2012 yılları arasında gerçekleştirilen "Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Elbiseleri Bölümü Restorasyon ve Konservasyon Projesi" kapsamındadır[27]. Eserlerden her renk için numune alınamamakla birlikte (13/1660 envanter numaralı

27 Arça, Torgan, Karadağ ve Dağcı, 2011.



Şekil 2. Tekstil eserlerin OM görüntüleri. Üst sıra- Env. No. 13/1632'e ait ve soldan sağa 30X, 10X, 30X büyütmelerdeki görseller; alt sıra- Env. No. 13/1660'a ait ve soldan sağa 10X, 30X, 30X büyütmelerdeki görseller.



Şekil 3.

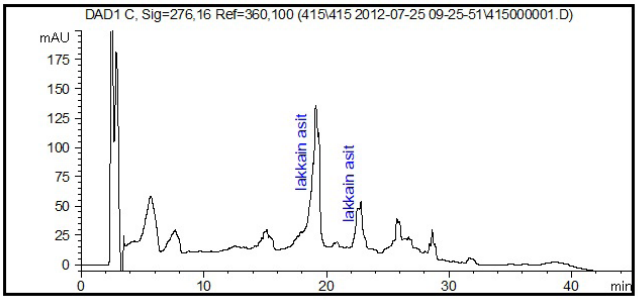
İncelenen tekstil eserlerde bulunan klapdan ipliklerin OM görüntüleri. Sol görsel- Env. No. 13/1632'e ait ve 40X büyütmede; sağ görsel- Env. No. 13/1660'a ait ve 30X büyütmede.

eserden mavi renk alınamamıştır) alınan numunelerden bazılarının miktarı oldukça azdır ve bu da çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır.

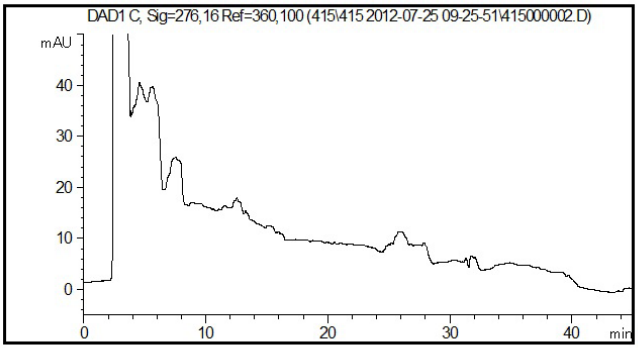
OM ile envanter numaraları 13/1632 ve 13/1660 olan eserlerin hem zemini oluşturan çözgü ipliklerinden hem de deseni oluşturan atkı ipliklerinden (klapdan ve diğer renkli alanlardan) çeşitli büyütmelerde görüntüler elde edilmiştir (Şekil 2) ve bu görüntüler sayesinde eserlerin çözgü ve atkı sıklıkları belirlenmiştir. Aynı zamanda, bu eserlerde bulunan klapdan ipliklerin de OM ile görüntüleri alınmış, klapdan ipliklerdeki metalik şeridin büküm yönü, çekirdek ipliğin büküm yönü ve çekirdek ipliğin rengi belirlenmiştir. Ayrıca, metalik iplikte ilk gözlemde görülen kararma yani korozyon oluşumu da bu sayede belgelenmiştir (Şekil 3).

Şekil 4.

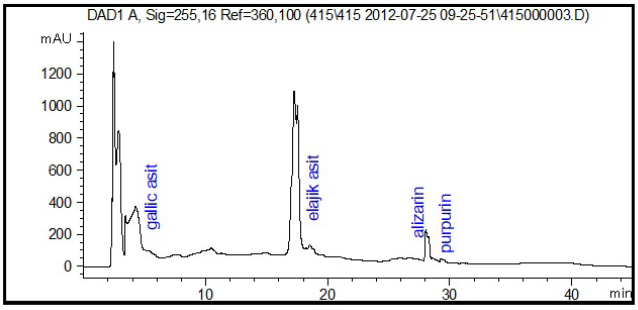
13/1632 envanter numaralı eserden alınan numunelerin kromatogramları. A-kırmızı, B-mavi, C-koyu kahverengi ve D-sarı renk numunelere ait.



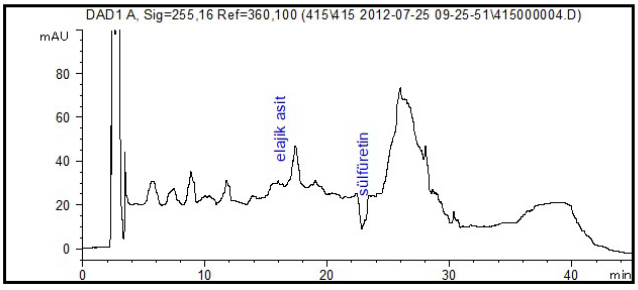
A



B



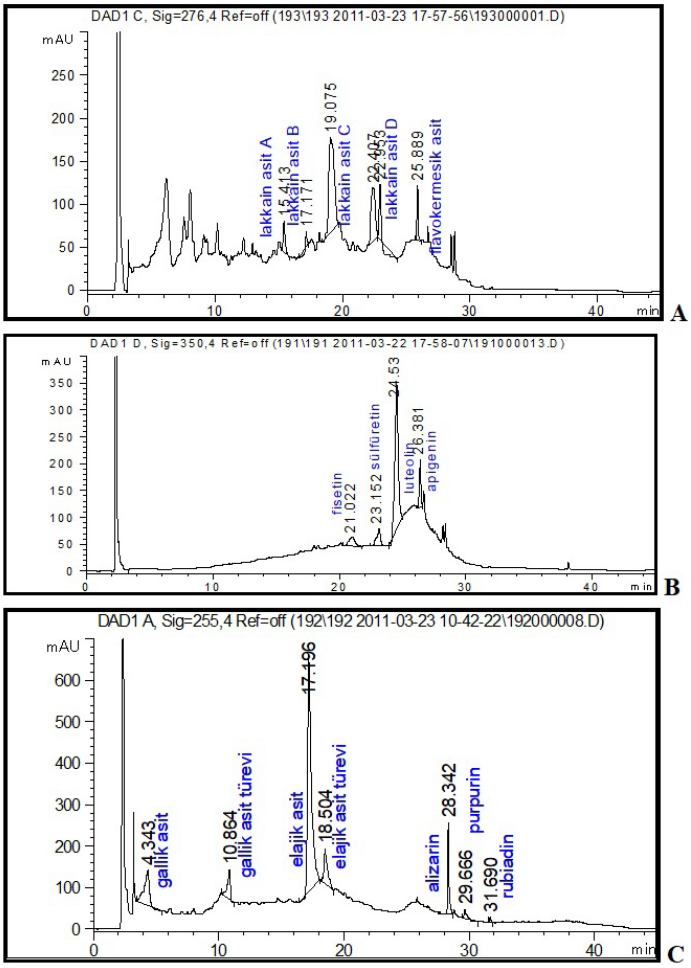
C



D

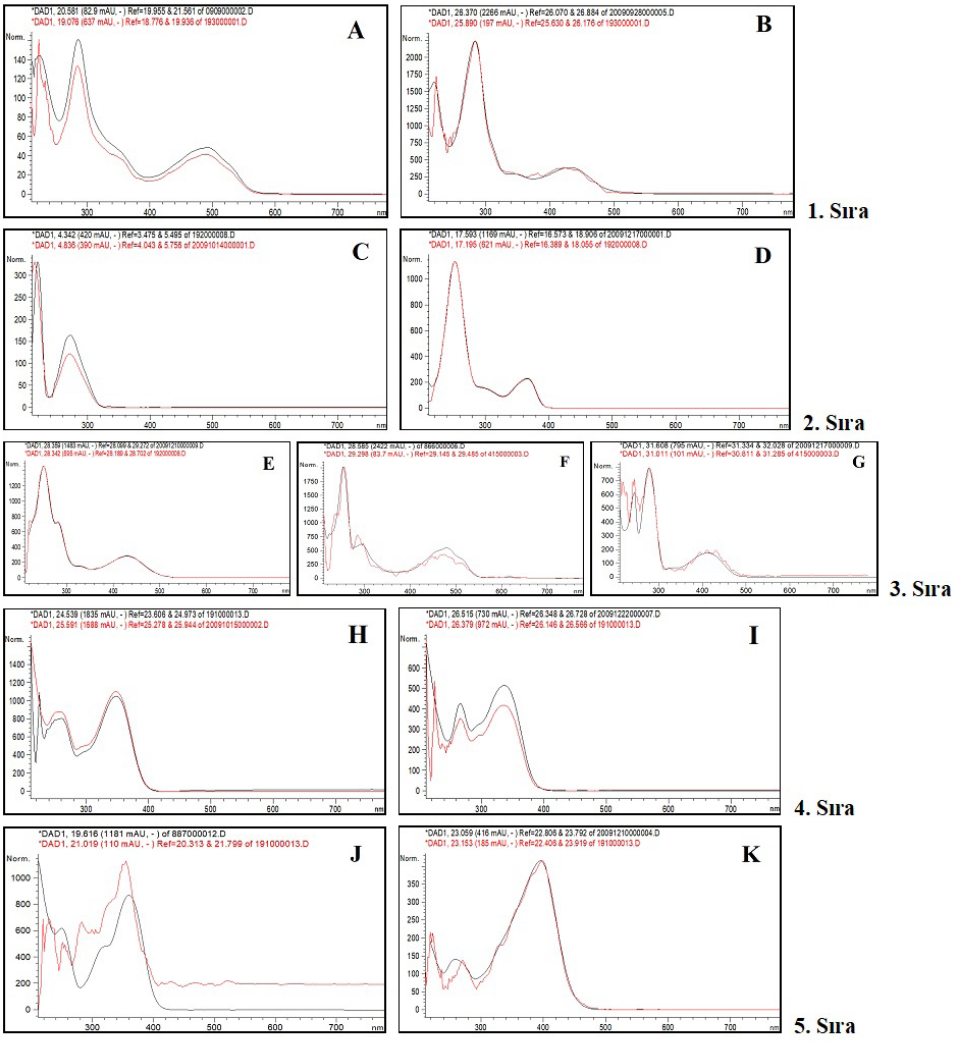
Şekil 5.

13/1660 envanter numaralı eserden alınan numunelerin kromatogramları. A-kırmızı, B-sarı, C-koyu kahverengi numunelere ait.

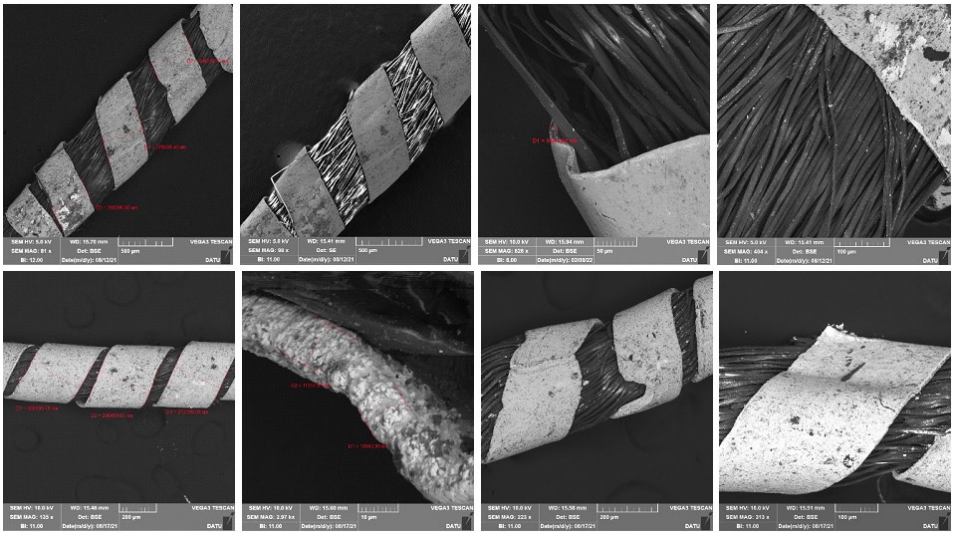


Tekstil eserlerden alınan renkli iplik numunelerindeki boyarmaddelerin tespiti için HPLC-DAD yöntemi kullanılmıştır. Analiz edilen numunelere ait kromatogramlar Şekil 4 ve 5'de, tespit edilen boyarmadde spektrumları ise Şekil 6'da gösterilmiştir. Tespit edilen boyarmaddelerin doğruluğu için saf standart referans boyarmaddeler ile kalitatif olarak karşılaştırma yapılmıştır. Elde edilen sonuçlara göre, eserlerin 16. yüzyıl ile uyumlu olduğu belirlenmiştir.

Her iki tekstil eserden alınan klapdan numunelerinin genel durumu, çekirdek lifin türü ve teknik ölçümler için farklı büyüklüklerde SEM görüntüleri alınmıştır (Şekil 7).



Şekil 6. Analiz edilen numunelerde tespit edilen boyarmadde spektrumlarının saf standart referans malzemeler ile karşılaştırılması. A-lakkain asit, B-flavokermesik asit, C-gallik asit, D-elajik asit, E-alizarin, F-purpurin, G-rubiadin, H-luteolin, I-apigenin, J-fisetin, K-sülfüretin.



Şekil 7. İncelenen klapdan numunelerinin SEM görüntüleri. Üst sıra-Env. No. 13/1632'e ait ve soldan sağa 81X, 81X, 628X ve 404X büyütmelerdeki görseller; alt sıra-Env. No. 13/1660'a ait ve soldan sağa 135X, 135X, 2970X ve 223X büyütmelerdeki görseller.

Şekil 7'deki SEM görüntülerinde her iki klapdan numunesindeki metalik şeridin kenar yapılarının yuvarlak hatlı olduğu görülmektedir. Bu da şeridin önce çekme daha sonra haddeleme işlemine uğradığını göstermektedir.

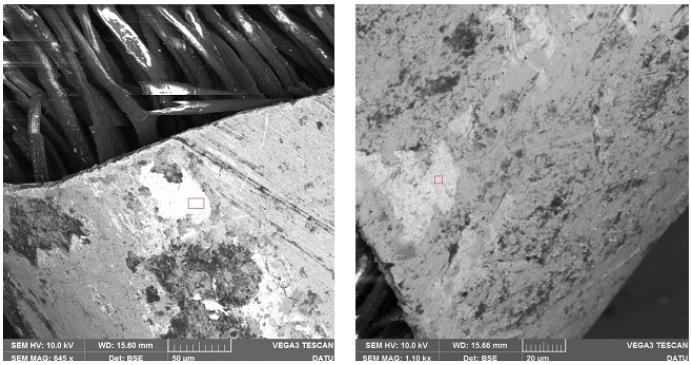
İki klapdan numunesinden alınan SEM görüntüleri yardımıyla metalik şeritlerin kalınlıkları, genişlikleri ve çekirdek ipliğin lif türü belirlenmiştir (Şekil 7). Metalik şerit kalınlığı ve genişliği için birden fazla ölçüm alınmış ve her bir parametre için bu ölçümlerin ortalaması elde edilmiştir (Çizelge 2).

Bu çalışmada, SEM-EDX ile numune yüzeyinden seçilen temiz bir alandan farklı enerji seviyelerinde elementel analizler gerçekleştirilmiştir (Şekil 8). Enerji seviyesi en düşük olan 5 keV ile özellikle yüzeyde oluşan kirlenmeler tespit edilmiştir. Enerji seviyesi yüzeyden alta doğru giderek arttırılarak metalik şeridin kimyasal bileşimi ve kaplama olup olmadığı belirlenmeye çalışılmıştır (Çizelge 3).

Çizelge 3'deki sonuçlara göre, her iki klapdan numunesinde tespit edilen elementler C, O, Al, Cu, Ag ve Au'dur. Metalik şeridi oluşturan ana elementler ise Au ve Ag elementleridir. Cu elementinin oranları düşük olduğu için tespit edilen Cu safsızlıktır.

Çizelge 2. SEM yardımıyla belirlenen klapdan ipliklerine ait teknik özellikler.

Envanter Numarası	Metalik şerit kalınlığı (µm)	Metalik şerit genişliği (µm)	Çekirdek iplik türü
13/1632	9,08	~374	ipek
13/1660	11,25	~390	ipek



Şekil 8.

EDX analizi için klapdan numuneleri yüzeyinden seçilen alanların SEM görüntüleri. Sol görsel- Env. No. 13/1632'ye ait, sağ görsel- Env. No. 13/1660'a ait.

Çizelge 3. Farklı enerji seviyelerinde analiz dilen metalik şeritlerde tespit edilen elementel içerik.

Env. No.	Enerji düzeyi (keV)	Ağırlıkça yüzde (%) element içeriği					
		C	O	Al	Cu	Ag	Au
13/1632	5	1,68	0,33	-	0,21	24,06	73,73
	10	0,69	0,74	0,55	1,35	24,82	71,86
	20	0,51	2,04	0,34	0,14	61,29	35,68
	30	0,33	2,82	1,17	0,30	75,05	20,32
13/1660	5	1,35	0,72	0,26	0,57	51,69	45,21
	10	1,92	0,43	0,52	0,21	33,76	63,16
	20	3,34	1,18	0,96	1,20	48,60	44,72
	30	2,09	2,25	1,59	1,22	64,54	28,30

C, O ve Al elementleri ise kirlilik bileşenleri olarak belirlenmiştir. Al elementinin alt katmanlara doğru artması aynı zamanda çekirdek ipliğin boyanması için yardımcı malzeme olarak kullanılan mordan maddesinden (şap-[$KAl(SO_4)_2.12H_2O$]) ileri gelmesinden de kaynaklanabilir. Özellikle 30 keV enerji düzeyinde Al elementi oransal olarak en yüksek yüzdede tespit edilmiştir. Ana elementler Ag ve Au değeri incelendiğinde, enerji seviyesi arttıkça yani yüzeyden aşağıya doğru gidildikçe Au değerinin azaldığı, Ag değerinin ise giderek arttığı belirlenmiştir. Bu da metalik şeridin Ag üzerine Au kaplama yapılarak üretildiğini göstermektedir.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRMELER

Tekstil eserlerde meydana gelen fiziksel ve kimyasal bozulmaların eserler üzerinde meydana getirdiği bozulmanın durdurulmasında, yavaşlatılmasında veya en aza indirgenmesinde ortam koşullarının rolü ve kontrolü çok önemlidir. Buna göre, her iki tekstil eserin de mevcut korunma durumu incelendiğinde, 13/1632 envanter numaralı eserin bazı bölgelerinde lif mukavemetinde azalma ve lif ayrışmaları olduğu tespit edilmiştir (Şekil 1A). 13/1660 envanter numaralı eserin ise daha büyük bir bozulmaya

uğradığı gözlemlenmiştir. Bu bozulmalar; nem etkisinden dolayı bölgesel ve büyük boyutlu lekelenmeler, lekelenmelerin olduğu bölgelerde bariz renk değişikliği, lif mukavemetinde azalma, lif ayrışmaları, kırılganlaşma, kuruma, sertleşme, esneklik kaybı ve parça kaybı gibi bozulma türleridir. Ayrıca, Env. No. 13/1660 olan eserde bir kısım parça ana bölümden tamamen ayrılmıştır (Şekil 1B).

Arkeolojik ve tarihi eserlerin analizindeki ilk adım, görsel ve fotoğrafik bir incelemedir. Bu yaklaşım, özellikle renkli eserler ve numunelerle çalışılırken oldukça kullanışlıdır[28]. OM ve SEM yardımıyla gerçekleştirilen morfoloji testleri, ipliğin tipi ve boyutlarının belirlenmesine ek olarak, metal şerit veya telin imalatı için kullanılan tekniğin gözlemlenmesine de izin vermektedir. Lifli bir çekirdeğin etrafına sarılmış şeritler durumunda (klapdan), sarma yöntemi (seyrek, yoğun, aralıklı, vb.), renk, malzeme, metalik şerit veya tel ile lifli çekirdeğin büküm yönü ve benzeri özellikler de incelenebilmektedir[29]. Bu çalışmada, OM ile elde edilen analiz sonuçlarına göre, 13/1632 envanter numaralı eserin çözgü sıklığı cm başına 58±1 iplik ve atkı sıklığı cm başına 16±1 iplik, 13/1660 envanter umaralı eserin ise cm başına 62±1 iplik ve atkı sıklığı cm başına 18±1 iplik olarak belirlenmiştir. OM ile alınan klapdan iplik numuneleri de incelenmiştir. Klapdan ipliklerin metalik kısımlarında kararma (korozyon) görülmesinin yanı sıra klapdanlardaki metalik şeridin ve çekirdek ipliğinin büküm yönü tespit edilmiştir. Buna göre, 13/1632 ve 13/1660 envanter numaralı eserlerdeki klapdan numunesindeki metalik şeritler ve çekirdek iplikler *S*-bükümlü'dür. Aynı zamanda, her iki eserdeki klapdan ipliklerdeki çekirdek ipliğin rengi de sarı olarak görüntülenmiştir. Çizelge 3'deki sonuçlar incelendiğinde, her iki metalik şeritte de Au elementi tespit edilmiş ve Ag üzerine Au kaplama olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Au kaplama olan metalik tel veya şeritlerde klapdan ipliğini daha da vurgulamak için sarı renkli çekirdek iplik tercih edildiği bilinmektedir.

Boyarmaddelerin arkeometrik analiz yöntemleri yardımıyla tanımlanması, koruma uzmanları için boyalar hakkında detaylı bilgiye sahip olmalarını ve koruma çalışmaları için uygun malzeme ve yöntemleri seçebilmelerini sağlamaktadır[30]. Bu çalışmada, 13/1632 envanter numaralı eserden toplam 4 adet ve 13/1660 envanter numaralı eserden de toplam 3 adet renkli iplik numuneleri alınmıştır. 13/1632 envanter numaralı eserden alınan mavi renkli numunesinin miktarı çok az olduğundan olumlu bir sonuç elde edilememiştir. Diğer numunelerden bazılarının ise miktarları az olmasına rağmen, boyarmadde spektrumları zayıf şiddette de olsa tespit yapılabilmiştir. Boyarmadde analizinden elde edilen sonuçların listesi Çizelge 4'de sunulmuştur.

Çizelge 3'deki bulgulara göre, her iki klapdan numunesindeki metalik şeritlerin üretiminde kullanılan ana malzemeler Au ve Ag elementleridir. Cu elementi ise safsızlık olarak belirlenmiştir. Metalik şeritlerin gümüş üzerine altın kaplama mı, yoksa altın-gümüş alaşımı mı? sorusunun cevabını bulmak içinse yüzeyden alt katmana doğru artan dört enerji düzeyinde dikkatli bir çalışma yürütülmüştür. Yürütülen analiz çalışması

28 Degano, Ribechini, Modugno ve Colombini, 2009, 379.

29 Járó, 1990, 42, 43.

30 Peets vd., 2020, 19.

Çizelge 4. Boyarmadde analiz sonuçları ve muhtemel biyolojik kaynaklar.

Env. No.	Numune Rengi	Belirlenen Boyarmaddeler	Muhtemel Boyarmadde Kaynağı (Biyolojik Boya Kaynağı)
13/1632	kırmızı	lakkain asit C ve D	Lak böceği (*Lacca kerria* Kerr)
	mavi	-	-
	sarı	gallik asit, elajik asit, alizarin, purpurin	Mazı gomalağı (*Quercus infectoria* Olivier) veya meşe palamudu (*Quercus ithaburensis* Decaisne) veya nar kabuğu (*Punica granatum*) + Kökboya (*Rubia tinctorum* L.)
	koyu kahverengi	elajik asit ve sülfüretin	Mazı gomalağı (*Quercus infectoria* Olivier) veya meşe palamudu (*Quercus ithaburensis* Decaisne) veya nar kabuğu (*Punica granatum*) + Boyacı sumağı (*Cotinus coggygria* SCOP= *Rhus cotinus* L.)
13/1660	kırmızı	lakkain asit A, B, C ve flavokermesik asit (lakkain asit D)	Lak böceği (*Lacca kerria* Kerr)
	sarı	fisetin, sülfüretin, luteolin, apigenin	Boyacı sumağı (*Cotinus coggygria* SCOP= *Rhus cotinus* L.) + Muhabbet çiçeği (*Reseda luteola* L.)
	koyu kahverengi	gallik asit ve elajik asit ile onların türevleri ile alizarin, purpurin ve rubiadin	Mazı gomalağı (*Quercus infectoria* Olivier) veya meşe palamudu (*Quercus ithaburensis* Decaisne) veya nar kabuğu (*Punica granatum*) + Kökboya (*Rubia tinctorum* L.)

sonunda, alt katmanlara doğru Au değerinin giderek azaldığı, buna karşın Ag değerinin ise giderek arttığı tespit edilmiştir. Bu sonuçlardan her iki metalik şeridin de Ag üzerine Au kaplanarak üretildiği sonucuna varılmaktadır.

Elementel analiz sonuçlarından kimyasal bileşim ile ilgili istenilen bilgilerin alınmasının yanı sıra kirlilik bileşenlerinin varlığı da tespit edilebilmektedir. Bu çalışmada, elementel analiz için kirlilik tabakasından uzaklaşarak BSE dedektör ile daha parlak

görülen (kompozisyonel olarak atom numarası yüksek olan elementler BSE dedektör ile daha parlak görülmektedir) alandan EDX analizi gerçekleştirilmiştir. O nedenle, C, O ve Al dışında yüzeyde muhtemel oluşan sülfür (S), klor (Cl) ve diğer kirlilik bileşenleri ve dolayısıyla Ag_2S ve AgCl korozyon ürünleri belirlenmemiştir. Gerçekleştirilen EDX analizinde Au, Ag ve Cu dışında görülen C ve O elementleri olumsuz çevresel koşullardan dolayı oluşan kirlilik bileşenleri olarak tanımlanmaktadır. Muhtemel S ve Cl kirlilik bileşenlerinden dolayı oluşan Ag_2S ve AgCl bileşikleri, metalik şerit yüzeyinde Şekil 3'deki OM görüntüleri ve Şekil 7'deki SEM görüntülerinden de görüleceği gibi kararmaya yani korozyona sebep olmaktadır.

Gümüş ve gümüş kaplanmış metalik ipliklerin zamanla kararması yani korozyona uğraması, gaz halindeki kirletici madde olan hidrojen sülfürün (H_2S) neden olduğu yaygın bir sorundur. Aynı zamanda, metalik iplikler içeren tekstil eserlerin vitrin gibi herhangi bir alanda bulunabilecek teşhir ve depolama malzemesinde bulunan yün, keçe ve kauçuk esaslı malzemeler ile bir arada bulundurulmamasına dikkat edilmelidir. Hatta metalik iplik içeren tekstil ve giysilerin yün lifli tekstiller ile aynı alanda depolanması ve sergilenmesinden uzak durulmalıdır[31]. Bunun nedeni ise bahsi geçen malzemelerde sülfür elementinin varlığıdır ve zamanla bu malzemelerden sülfür buharı gelerek metalik iplik içeren tekstillerde korozyona sebep olmaktadır.

Organik eserler grubu içindeki tekstil eserlerin günümüze kadar ulaşmış olması, onları anlamak ve değerlendirmek için ne kadar önemliyse onu gelecek nesillere taşımak ve aktarmak da kültürel mirasın korunması ve yaşatılması açısından son derece önemlidir. Geçmiş dönem teknolojisini, malzeme bilimini ve üretim yöntemlerini anlamlandırmak için sıklıkla arkeometrik yöntem ve teknikler kullanılmaktaysa da günümüzde bu yaklaşımın ötesinde meydana gelen bozulmaların neden olduğu ve bozulma mekanizmasını öğrenmek daha öncelikli hale gelmiştir. Bu sayede, tekstil eseler üzerinde yapılabilecek koruma ve onarım yöntemleri için metodolojik bilgiye sahip olunabilmektedir. Örneğin, onarım işleminde tekstil eser ile aynı ya da benzer malzeme kullanımı çok önemlidir. Farklı malzemelerin kullanımı zaman içinde farklı yaşlanma davranışı göstereceğinden bu durum tekstil eserde geri dönüşü olmayan yıkıcı etkilere sebebiyet verebilmektedir. İpek lifinden oluşan bir tekstil eserin pamuk, yün veya diğer farklı bir malzeme ile onarım işlemine uğraması eser üzerinde mekanik stres meydana getirmesine neden olabilmektedir. Bu durum da mukavemet kaybına, liflerde ayrışmaya ve parçalanmaya kadar gidebilecektir. Aynı veya benzer malzeme kullanımı ne kadar önemliyse aynı boya bileşenine sahip boya kaynağının veya kaynaklarının kullanımı da o denli önemlidir. Örneğin; doğal boya ile renklendirilmiş tekstil bir eserde sentetik boya kaynaklı bir malzemenin destek kumaş olarak kullanılması yüksek bağıl nemin de etkisiyle zamanla eser üzerinde boya akmasını sağlayacak ve eserde kalıcı bir hasara neden olabilecektir.

Tekstil bir eserde boyarmadde tespitinin yapılması temizleme işlemleri esnasında da önemli ve gereklidir. Özellikle ıslak bir temizleme yapmak gerekli olmuşsa örneğin;

31 Smith, 1999, 36.

eserdeki ter, mürekkep veya mum lekesi gibi lekelerin esere daha fazla zarar verdiği tespit edilmişse tekstil eserin bu kirliliklerden uzaklaştırılması gerekmektedir. Bu da, ancak ıslak temizleme yöntemi ile mümkün olabilmektedir. Bu işlemin müdahaleci bir yöntem olduğu ve herhangi bir yanlış uygulamada geri dönüşü olmayan sorunlara neden olabileceğinin bilincinde olunması unutulmamalıdır. Bu işlem ancak alanında ehil olan bir tekstil koruma uzmanı tarafından gerçekleştirilebilir. Bu aşamada tekstil eserdeki boyayı etkilemeyen, ancak kiri uzaklaştırabilecek solüsyonların hazırlanması için tekstil eserdeki mevcut boya bileşenlerinin kimyasal yapısının belirlenmesi gerekli hale gelmektedir.

Müze nesnelerinde bulunan ve tekstil gibi organik malzeme içerisinde bulunan metallerin bozularak kararması, koruma açısından tamamen metallerden oluşan malzemelerden daha problemli bir durumdur. Bunun temel sebebi ise metaller için herhangi bir temizleme maddesinin muhtemelen alttaki organik bileşene de zarar vermesidir. Özellikle, klapdan ipliklerde lif ve metalin yakınlığından dolayı bazı sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, öncelikle metalin kararmasını engelleyici veya en aza indirgeyici uygun ortam koşullarını sağlamaya çalışmak birincil önceliktir. Böylece herhangi bir temizleme işlemine de gerek kalmayacaktır. Koruma açısından neyin gerekli olduğunu tam olarak anlamak için korozyonun niteliğini, korozyon ürünlerini, mekanizmasını ve oluşma nedenlerini bilmek önemlidir[32].

Tüm bu sonuçlar göstermektedir ki, kültürel miras nesnelerinden biri olan tekstil eserler üzerinde yapılacak koruma ve onarım işlemlerine başlanabilmesi için arkeometrik yöntem ve tekniklerden yararlanılmaktadır. Bu öncelikle bir inceleme-belgeleme ile başlar, daha sonra müdahaleci yöntemlerin türü ve malzeme seçimine kadar gider. Önemli olan uygun analiz yöntem ve tekniklerin seçilmesi, sonuçların doğru bir şekilde değerlendirilmesi ve tekstil eserler üzerinde en sağlıklı şekilde uygulanmasıdır.

32 Howell vd., 1999, 50.

KAYNAKÇA

Acıpınar, M. ve Çanlı, İ. (2017), Osmanlı Dönemi Batı Anadolu Boyahaneleri: İzmir Örneği, M. S. Teker (Ed.), *II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu*, 152-162, Antalya.

Alkan, R., Torgan, E. and Karadag, R. (2017), The Investigation of Antifungal Activity and Durability of Natural Silk Fabrics Dyed with Madder and Gallnut, *Journal of Natural Fibers*, *14*(6), 769-780.

Arça, S., Torgan, E., Karadağ, R. ve Dağcı, K. (2011), Topkapı Sarayı Padişah Elbiselerinin Restorasyon ve Konservasyonunda Tahribatsız-Mikro Analiz Yöntemlerinin Uygulanması Projesi, A. Özme (Ed.), *20. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, 259-269, Bodrum-Muğla.

Canadian Conservation Institute (CCI). (2013), Textiles and the Environment, CCI Notes 13/1, *Canadian Conservation Institute*, Ottawa, ON: CCI. Web: https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation publications/canadian-conservation-institute-notes/textiles-environment.html, Erişim Tarihi: 8 Şubat 2021.

Canadian Conservation Institute (CCI), Dancause, R., Wagner, J. and Vuori, J. (2018), Caring for Textiles and Costumes, *Canadian Conservation Institute*, Ottawa, ON: CCI. Web: https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/textiles-costumes.html, Erişim Tarihi: 8 Şubat 2021.

Cardon, D. (2010), Natural Dyes, Our Global Heritage of Colours, *Textile Society of America*, 12th Biennial Symposium, 1-10, Lincoln-Nebraska.

Degano, I., Ribechini, E., Modugno, F. and Colombini, M. P. (2009), Analytical Methods for the Characterization of Organic Dyes in Artworks and in Historical Textiles, *Applied Spectroscopy Reviews, 44*(5), 363–410.

Glascock, M. D. (2008), Archaeometry. D. M. Pearsall (Ed.), *Encyclopedia of Archaeology*, Elsevier: Academic Press, 489-494.

Hacke, A. M., Carr, C. M. and Brown, A. (2004), Characterisation of Metal Threads in Renaissance Tapestries, J. Ashton and D. Hallam (Editörler), *Proceedings of Metal 2004*, National Museum of Australia, 415-426, Canberra-Australia.

Hardin, I. R. and Duffield, F. J. (1992), Microanalysis of Persian Textiles. A. Amanat (Ed.). *Iran Studies: Journal of the Society for Iranian Studies*, Taylor and Francis Ltd., *25*(1/2), 43-59.

Heritage Collections Council (HCC). (1998), Caring for Cultural Material 2, *reCollections Caring for Collections Across Australia*, Australia: Commonwealth of Australia.

Heritage Collections Council (HCC). (2002), Guidelines for Environmental Control in Cultural Institutions, Consortium for Heritage Collections and their Environment, *Commonwealth Department of Communications*, Information Technology and the Arts, Australia.

Howell, D., Mitchell, R., Carr, C. M. and Walton, J. (1999). "X-Ray Photoelectron Spectroscopy (XPS) and Time Of-Flight Secondary Ion Mass Spectrometry (ToF-SIMS) Study of the Tarnishing of Metal-Coated Textiles", Journal of the Textile Institute, 90(3), 50-59, DOI:10.1080/00405009908659478.

Járó, M. (1990), Cold Embroidery and Fabrics in Europe: XI- XIV Centuries, *Gold Bulletin*, *23*(2), 40-57.

Járó, M. and Toth. A. (1991), Scientific Identification of European Metal Thread Manufacturing Techniques of the 17-19th Centuries, *Endeavour, 15*(4), 175-184.

Karadag, R. and Torgan, E. (2016), Advantages and Importance of Natural Dyes in the Restoration of Textile Cultural Heritage, *International Journal of Conservation Science, 7*(Special Issue 1), 357-366.

Karatzani, A. and Rehren, T. (2006), Clothes of gold: metal threads in Byzantine-Greek Orthodox ecclesiastical textiles, J. F. Moreau, R. Auger, J. Chabot, A. Herzog (Editörler), *Proceedings of the 36th International Symposiumon Archaeometry*, 444-09 – 444-19, Quebec City-Canada.

Magdy, M. (2021), Analytical Techniques for the Preservation of Cultural Heritage: Frontiers in Knowledge and Application, *Critical Reviews in Analytical Chemistry*, DOI: 10.1080/10408347.2020.1864717.

Osman, E., Zidan Y. and Kamal, N. (2014), Using the Microscopic and Spectroscopic Techniques to Identify and Characterize Archaeological Artifacts, *International Journal of Conservation Science, 5*(4), 459-468.

Peets, P., Vahura, S., Kruve, A., Haljasorg, T., Herodes, K. Pagano, T., vd. (2020). Instrumental Techniques in the Analysis of Natural Red Textile Dyes, *Journal of Cultural Heritage, 42*, 19–27.

Rezić, I., Ćurković, L. and Ujević, M. (2010), Simple Methods for Characterization of Metals in Historical Textile Threads, *Talanta, 82*, 237–244.

Smith, A. W. (1999), An Introduction to Textile Materials: Their Structure, Properties and Deterioration, *Journal of the Society of Archivists*, *20*(1), 25-39.

Tezcan, H. (2017). Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler: Topkapı Sarayı'ndan Örneklerle Kâbe Örtüleri, Masa Yayınları, İstanbul.

Timar-Balazsy, A. and Eastop, D. (1998), *Chemical Principles of Textile Conservation*. London and New York: Routledge.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1004885
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 397-427. Araştırma | *Research*

ANTALYA KALEİÇİ'NİN SİVİL VE DİNİ MİMARİ ÖRNEKLERİNDE GÖRÜLEN KÖŞE PAHLARI VE SÜSLEMELERİ

CORNER CHAMFERS AND ORNAMENTS OBSERVED IN EXAMPLES OF CIVIL AND RELIGIOUS ARCHITECTURE OF ANTALYA KALEİÇİ

Serkan KILIÇ*

ÖZ

Anadolu'da erken dönemlerden itibaren yerleşime sahne olan birçok kale yerleşiminin bugün için dar sokaklardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Bu dar sokakların daha rahat bir şekilde kullanılabilmesi amacıyla, sokak köşelerinin dik açıyla değil de yan sokaktan gelenleri de görmek maksadıyla sokak köşelerin pahalandırılması söz konusudur. Sokak köşelerinde meydana getirilen köşe pahları, günlük kullanımda gerek insanların gerekse at arabaların geçişlerini kolaylaştırırken aynı zamanda yapıların da belli oranla tahrip olmasının da önüne geçmiştir. Kent içi ulaşımı kolaylaştıran bu pahlı köşeler, yalın bırakılmamış olup estetik kaygı güdülerek farklı süsleme öğeleriyle hareketlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada, Antik dönemden günümüze kadar birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Antalya Kaleiçi'nde sokak köşeleri ile konut ve camilerin belirli köşelerinde tespit edilen köşe pahları, süsleme repertuarına göre sınıflandırılarak tanıtılmaya çalışılacaktır. Çalışma konusunu oluşturan köşe pahları üzerine bugüne kadar kapsamlı bir çalışmanın bulunmamış olması, bizleri böyle bir çalışmaya iten ana etmenlerden biri olmuştur. Bu amaçla, günümüzde 4 mahalle (Kılıçarslan, Selçuk, Tuzcular ve Barbaros Mahallesi) ve 44 sokaktan oluşan Antalya Kaleiçi'nde tespit çalışmaları gerçekleşmiştir. Yapılan arazi çalışmasında toplam 78 adet köşenin pahlandığı tespit edilmiştir. Tespit edilen örneklerde farklı biçimlerde bezeme unsurlarına yer verildiği anlaşılmaktadır. Bu bezeme programına bağlı olarak, Pahlanan köşelerin kendi içerisinde yedi farklı gruba ayrılması söz konusudur. Çoğunlukla pahların tepe noktalarında tespit edilen bu bezemeler, bitkisel, geometrik, mukarnaslı, figürlü, yazılı silme ve tepe kısımları testere formunda olmak üzere yedi ana tip ve kendi içerisinde altı adet alt tipe ayırılarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Antalya, Kaleiçi, Sivil Mimari, Pah, Süsleme.*

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Antalya.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9314-5337 ♦ E-mail: serkankilic@akdeniz.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 05.10.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 20.04.2022*

ABSTRACT

It is observed that many castle settlements, which have been the area of settlement since early periods in Anatolia, consist of narrow streets today. In order to use these narrow streets more comfortably, the street corners are chamfered in order to see the people coming from the side street, not at right angles. Corner chamfers situated on street corners facilitate the passage of both people and horse-drawn carriages in daily use, while at the same time preventing structures from being destroyed to a certain extent. These chamfered corners, which facilitate urban transportation, were not left plain and were tried to be animated with different ornamental elements by pursuing aesthetic concerns. In this study, the corner chamfers detected on street corners and certain corners of residences and mosques in Antalya Kaleiçi, which has hosted many civilizations from the ancient period to the present, will be classified according to the ornament repertoire and will be tried to be introduced. The fact that there has not been a comprehensive study on the corner chamfers, which is the subject of the study, has been one of the main factors that impelled us to such a study. For this purpose, detection studies have been carried out in Antalya Kaleiçi, which consists of 4 districts (Kılıçarslan, Selçuk, Tuzcular and Barbaros District) and 44 streets. In the field study, it was determined that a total of 78 corners were chamfered. It is understood that decoration elements in different forms were included in the samples determined. Depending on this decoration program, the chamfered corners are divided into seven different groups. These decorations, which are mostly found on the peaks of the chamfers, were evaluated by dividing them into seven main types and six sub-types within themselves, including herbal, geometric, muqarnas, figured, inscribed moldings and saw-topped tops.

It is highly possible to encounter with similar cases in many Anatolian cities. When the distribution of these samples throughout Anatolia is examined, the corner decoration in Antalya Kaleiçi is understood not to bear an original and local style. Almost all the decorative surfaces are observed at the residential spaces. As they have changed hands several times, it is too tough to offer who are their primary holders and when they were actually constructed. The comparison of the cases for corner decoration in Antalya with those throughout Anatolia reveals that such decorative tools are executed on many houses dated to 19th – 20th centuries. Thus, in the light of that many houses were burnt down by Great Fire in the late 19th century in Kaleiçi and they were accordingly repaired, and the decorative compositions on the chamfered corners, it is thought of these decorative executions to have been made in the late 19th century and early 20th century.

Keywords: *Antalya, Kaleiçi, Civil Architecture, Chamfer, Ornament.*

Giriş

Kaleiçi, Antalya'nın en eski liman kentlerinden biri olarak bilinmektedir. Antik dönemden günümüze kadar birçok yerleşime sahip olmuştur.[1] Şehrin Osmanlı dönemi demeografik yapısının Selçuklu döneminde oluşmaya başladığı anlaşılmaktadır. Selçuklu Dönemi'nde Müslümanlarla Hıristiyanların ayrı mahallelerde yaşadığı bilinmektedir.[2] İbn Battuta'ya göre kentte Hıristiyan ve Yahudilerin yaşadığı mahallelerin bir duvar ile çevrelendiği ve bu yaşam alanlarının kentin diğer bölümlerinden izole edildikleri anlaşılmaktadır. Aynı şekilde Battuta, Müslümanların şehrin tam merkezinde yaşadığı, bir Cuma Camii, medrese, pek çok hamam, gayet düzenli planıyla kalabalık ve zengin çarşılarının bulunduğundan bahsedilmektedir.[3] Selçuklu dönemindeki bu yerleşim düzeninin Osmanlı döneminde de devam ettiği Evliya Çelebi'nin anlatımlarından anlaşılmaktadır.[4] Dayar, 1815 yılında Mustafa Reşit Efendi tarafından çizilmiş olan Antalya Kalesi'nin sur, kapı ve burçları hakkında detaylı bilgilere yer vermektedir.[5] Tahrir defterleri, 16. yüzyıl Antalya'sının mahalle dokusu hakkında fikir sahibi olmamıza olanak sağlamaktadır; 1530 tarihli defterde, Antalya'da 20 adet mahallenin olduğu, 1568 tarihli defterde ise mahalle sayısının 39'a çıktığı anlaşılmaktadır.[6] 1754 tarihli avarız defterine göre Antalya'da kale içerisinde 16, kale dışında ise 22 olmak üzere toplam 38 mahalle bulunmaktadır.[7] 19. yüzyıl Mahallat ve Şerriye sicillerinden mahalle sayısının önce 47'ye ulaştığı, sonrasında ise bu sayının 41'e düştüğü görülmektedir; Özdemir, 1809 tarihli Mahallat Defteri'ni incelemiş ve Antalya'daki mahalle sayısının 47 olduğu bilgisine ulaşmıştır.[8] Moğol ise 19. yüzyılın ilk yarısındaki Şerriye Sicillerinden yola çıkarak Antalya'da toplam 41 adet mahallenin olduğundan bahsetmektedir.[9] Yukarıda anlatılan bilgiler ışığında, Kaleiçi'nde dönem içerisinde mahalle sayılarında azalma görülmektedir. Bu azalmaların en büyük nedenleri arasında savaş koşulları, iç isyanlar[10] ve yangınlar gibi doğal afetler yer almaktadır. 1895 yılında Antalya'nın Kaleiçi'ndeki Hristiyanların oturduğu mahallede çıkan bir yangın sonucunda bir cami, bir manastır ve birçok evin yandığı anlaşılmaktadır. Bu yangın sonucunda zarar görmüş olan halka yardım toplanabilmesi için Konya vilayetine tebligat gönderilmiştir.[11] Söz konusu olan belgede, yangının hangi mahallede çıktığı ve yangında hangi mahallelerin etkilendiği belirtilmemiştir. Ancak yangın sonrasında, Kaleiçi'nde Yeni Mahalle ve Değirmenönü Mahallesi'nin kurulmuş olması, yangının bu

1 Kurt, 2010, 123-178.

2 Dinç, 2020, 99.

3 İbn Battuta, 2016, 274-275.

4 Kahraman ve Dağlı, 2016, 166.

5 Dayar, 2020, 667-715.

6 Karaca, 2002, 117-118.

7 Karaca, 2002, 118.

8 Özdemir, 1992, 149-153.

9 Moğol, 1991, 41-42.

10 Tızlak, 2002, 239-254; Dinç, 2016, 857-884; Dayar, 2020, 686.

11 BOA., DH.MKT., Kutu No: 421, Sıra No: 61.

iki mahallenin bulunduğu alanı etkilediği ve yangın sonrasında bu iki alanın yeniden düzenlendiği söz konusu belgeden anlaşılmaktadır. Yeni kurulan bu iki mahallede Aya Panteleimon Kilisesi ve Aya Yorgi adıyla iki yeni kilisenin inşa edilmiş olması, yangının daha çok Hıristiyan mahallelerini tahrip ettiğini de ortaya koymaktadır.[12] 19. yüzyılın sonlarında, Antalya'nın üç ana bölümden meydana geldiği ve bunlardan ilki olan Kaleiçi'nde, Hıristiyan ve Müslümanların bir arada yaşadığı bilinmektedir. Demografik yapı açısından Hıristiyanların Müslümanlara oranla daha yoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu dönemde, Rumların Kaleiçi'nde daha yoğun olduğu mahalleler; Yanıklık, Hamaönü, Hıdırlık, Panaya, Acemhane, Aziz Leonti, Balıkpazarı, Hadrianus Kapısı ve Kuyuönü mahalleleridir. Müslümanlar ise; Ahi Yusuf, İskele, Paşacamisi ve Yivli Minare Mahallesi'nde daha yoğun bir şekilde yaşamaktadır.[13]

Günümüzde Kaleiçi yerleşimi; Kılıçarslan, Selçuk, Tuzcular ve Barbaros Mahallelerinden oluşmaktadır (Harita 1). Köşe pahları üzerine yapılan arazi çalışmasında, yukarıda adı geçen dört mahallenin 44 sokağında, toplam 78 adet pahlanmış köşe tespit edilmiştir.[14] Literatürde "ç*alık köşe,* çalköşe" olarak da adlandırılan pahlı köşelerin tepe kısımları, farklı formda süslemelerle hareketlendirilmiştir (Tablo 1). Bu süslemeler ise kendi içerisinde bitkisel, geometrik, mukarnas, figürlü, yazılı, silme (dış bükey) ve tepe kısımları testere dişi formunda olmak üzere yedi ana başlık altında tiplere ayrılmıştır. Bu başlıklardan bitkisel ve geometrik olanlar, kendi içerisinde alt dallara ayrılmaktadır. Tipoloji, sadece tepe kısımlarında yer alan bezemelere göre yapılmıştır.

1. Bitkisel Süsleme

Yapılan arazi çalışmasında tespit edilen toplam 78 adet pahlı köşenin 16'sında bitkisel süslemeler görülmektedir. Bu süslemeler; pahlanmış olan köşenin tepe kısımlarında kıvrık dallar, palmet, gülbezek, çiçek gibi bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Bitkisel süslemeli köşe pahları, kendi içerisinde dört alt gruba ayrılmaktadır. Bunlar; *Tepe Kısımları Sadece Bitkisel Süslemeli Olanlar; Tepe Kısımları Bitkisel, Yanda Levhalı Olanlar; Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olanlar; Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik ve Yanları Levhalı Olanlar*'dır.

1.1. Tepe Kısımları Sadece Bitkisel Süslemeli Olanlar

Bu grupta 11 adet örnek tespit edilmiştir. Kazıma ve kabartma tekniğinde yapılmış olan bu süslemeler çiçek, palmet ve kıvrık dal motiflerinden oluşturmaktadır. 11 adet örnek içerisinde sadece iki adedinde kademeli süsleme görülmektedir. Ada no: 133, parsel no: 3'de yer alan binanın köşe süslemesi, üç kademeli olarak tasarlanmıştır. Alt kademede, merkezde dokuz yapraklı bir çiçek, çiçeğin her iki tarafından ise merkezden yanlara doğru genişleyen ve tepede içe doğru kıvrılan yaprak motifleri yer almaktadır. Bu kompozisyonun alt köşelerine ise birer adet palmet motifi konumlandırılmıştır. Orta kısımdaki süslemede, dört sıra yan yana sıralanmış palmet motifleri görülmektedir. Pal-

12 Dayar, 2010, 28.

13 Dayar, 2010, 27.

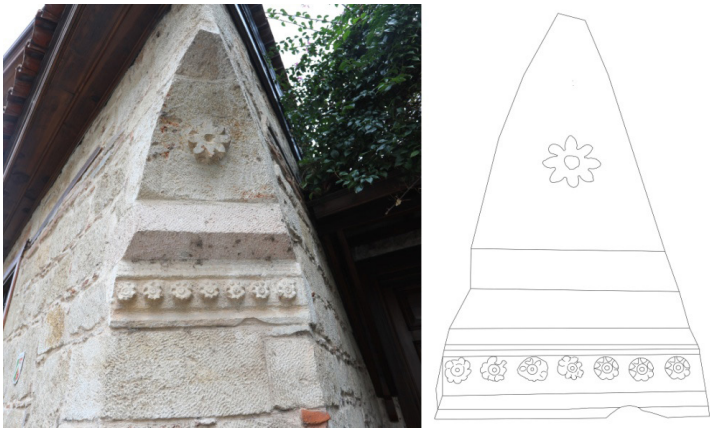
14 Pah: Eğik olarak kesilmiş kenar. Bk. Hasol, 1998, 344.

metlerin kök kısımları yanlara doğru kıvrım yapacak şekilde düzenlenmiştir. Bu kıvrımlar tepe noktada birleşerek küçük palmet motiflerini meydana getirmektedir. Üst kademe, merkezde dört yapraklı küçük bir çiçek motifi yer almaktadır. Bu motif, merkezden yanlara doğru gelişen üç adet palmet motifi ile hareketlendirilmiştir (Fot. 1).

Kademeli olarak tasarlanmış diğer bir süsleme ise ada no: 105, parsel no: 18'de yer alan konutta görülmektedir. Pahlanmış köşenin tepe noktasının merkezine bir adet sekiz kollu çiçek motifi kabartma tekniğinde işlenmiştir. Bu süslemenin iki kademe altı ise yatay yönde sıralanmış yedi sıra çiçek motifleriyle süslenmiştir. Tepe noktadaki çiçek motifine nazaran daha küçük ölçekli olan motifler, yine kabartma tekniğinde oluşturulmuştur (Fot. 2). Diğer dokuz adet binanın köşe süslemelerinin tamamında birer adet basit çiçek motifleri yer almaktadır. Bu süslemelerin sekizi kabartma tekniği, biri ise kazıma tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 1: Tepe Kısımları Sadece Bitkisel Süslemeli Olan Örnek



Fot. 2: Tepe Kısımları Sadece Bitkisel Süslemeli Olan Örnek 2

1.2. Tepe Kısımları Bitkisel, Yanda Levhalı Olanlar

Bu grupta değerlendirilen köşe pahlarının tepe kısımları ile yan levhaları, daha çok kıvrık dal, palmet ve çiçek motifleri ile süslenmiştir. Bu grupta üç adet örnek tespit edilmiştir. İmaret Sokak ile Civelek Sokağın kesiştiği köşenin (ada no: 137, parsel no: 9)

tepe kısmı, iç bükey üçgen formunda tasarlanmıştır. Üçgenin dış hatları her iki yönde, yukarıdan aşağıya doğru yönelen ve uçlarda volüt motifiyle sonlanan bir süslemeyle bezenmiştir. Bu bezeme kazıma tekniğinde işlenmiştir. Üçgenin tepe noktasından köşelere doğru birer adet silme atılmış olup silmelerin yüzeyi kabartma tekniğinde yaprak motifleriyle süslenmiştir. Üçgenin merkezine ise bir adet selvi ağacı konumlandırılmıştır. Ağacın gövde kısmından yanlara doğru yapraklar çıkmaktadır. Üçgenin hemen altında yer alan levhanın yüzeyi, kabartma tekniğinde, dört adet yuvarlak kemerli kartuşlara ayrılmıştır. Her kartuşun içi birer adet, yapraklı dal motifiyle bezenmiştir. Ortadaki dal motiflerinin alt yaprakları volüt şeklinde, kıvrımlı olarak tasarlanmıştır. Bu kompozisyonun hemen altında, yatay dikdörtgen formlu bir adet levha yer almaktadır. Levhanın merkezine, 12 yapraklı bir çiçek motifi yerleştirilmiştir. Çiçek motifi, şemse motifi tarzında kıvrık dallarla çerçeve içerisine alınmıştır. Şemse motifinin her iki ucuna bir adet palmet motifi konumlandırılmıştır. Bu palmetlerin uçları, içe doğru kıvrım yapmaktadır. Levhanın her köşesi ise birer adet palmet motifi ile hareketlendirilmiştir. İç bükey formdaki üçgenin yanlarında birer adet, küçük kare formlu levhalar yer almaktadır. Soldaki levha mermer malzeme üzerine kabartma tekniğinde, 12 yapraklı çiçek motifi ile süslenmiştir. Levhanın her köşesi, yine aynı teknikte birer adet palmet motifiyle bezenmiştir. Sağdaki levhanın merkezine ise çarkıfelek motifi işlenmiştir. Merkezdeki bu motif, yapraklı dallarla çerçeve içerisine alınmıştır (Fot. 3).

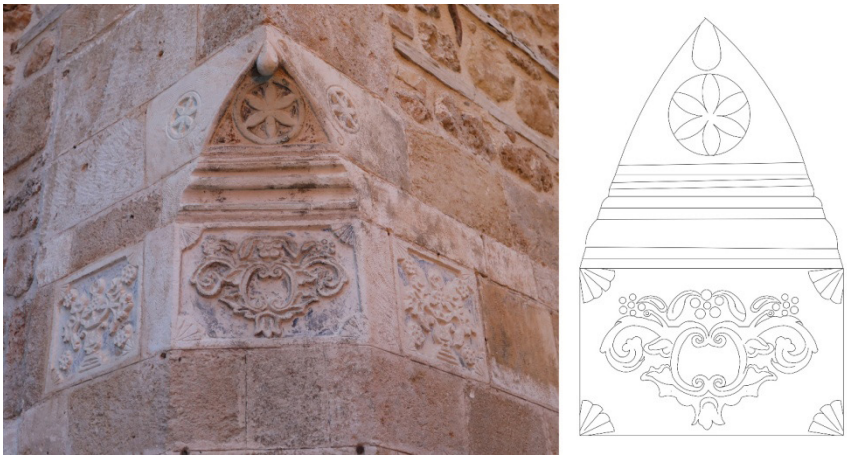


Fot. 3: Tepe Kısımları Bitkisel, Yanda Levhalı Olan Örnek

Hesapçı Sokak ile Müze Sokağın kesiştiği bölgede (ada no: 124, parsel no: 11) yer alan köşenin tepe kısmı, ada no: 137, parsel no: 9'daki köşe süslemesine benzer şekilde düzenlenmiştir.

Hesapçı Sokak ile Kandiller Sokak kesiştiği köşenin (ada no:135, parsel no: 23) tepe kısmı, diğer örneklere nazaran daha süslemelidir. Köşenin tepe kısmı, üçgen formunda iç bükey olarak tasarlanmıştır. Üçgenin dış hattının tepe ve alt köşeleri, kazıma tekniğinde

volüt motifleriyle bezenmiştir. Volütlerin hemen yanında ise birer adet daire içerisine alınmış altı yapraklı çiçek kabartması bulunmaktadır. Üçgenin tepe noktasında, kabartma tekniğinde işlenmiş bir adet damla motifi dikkat çekmektedir. Üçgenin merkezine ise aynı teknikte, daire içerisine alınmış altı yapraklı bir çiçek motifi konumlandırılmıştır. Bu motifin hemen altı, yukarıdan aşağıya doğru genişleyen üç sıra iç bükey formlu silmeyle hareketlendirilmiştir. Silmelerin hemen altındaki yatay dikdörtgen formlu levhanın yüzeyi, Barok ve Rokoko Dönemi süslemelerinde[15] karşılaştığımız S ve C kıvrımlarından oluşan süslemeyle bezenmiştir. Süslemenin merkezinde, uçları volütlü C kıvrımlarının birbirine bakmasıyla bir madalyon oluşturulmuştur. Merkezin her iki yanından simetrik olarak aşağıya doğru bakan birer adet volütlü C kıvrımları çıkmaktadır. Merkezdeki madalyonun alt ve üst köşeleri ise taç yapraklarıyla süslenmiştir. Madalyonun hemen altında bir adet aşağı doğru bakan palmet motifi yer almaktadır. Madalyonun üst kısmının merkez ve köşelerine ise birer adet beş yapraklı çiçek motifi konumlandırılmıştır. Levhanın her köşesi, 4/1 oranında yaprak motifi ile bezenmiştir. Bu levhanın her iki yanına birer adet kare formlu levhalar yerleştirilmiş. Her iki levha da benzer kompozisyona sahiptir; levhanın merkezinde, üç basamaklı bir kaide üzerine oturan stilize edilmiş vazo formu yer almaktadır. Vazonun içerisinden kıvrık dallı yapraklar çıkmaktadır. Merkezdeki levhanın her köşesi, birer adet beş kollu çiçek motifi ile hareketlendirilmiştir. Levhanın dört köşesi ise 4/1 oranında yaprak motifiyle bezenmiştir (Fot. 4).



Fot. 4: Tepe Kısımları Bitkisel, Yanda Levhalı Olan Örnek 2

1.3. Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olanlar

Bu grupta sadece bir adet örnek tespit edilmiştir. Zafer Sokak üzerinde (ada no: 108, parsel no: 16) yer alan köşenin tepe kısmı, üçgen formunda iç bükey olarak tasarlanmıştır. Üçgenin merkezi, bir adet ters olarak yerleştirilmiş akant yaprağı ile

15 Atasoy, 1992, 81-83; Aksu, 2008, 159-160.

süslenmiştir. Üçgenin dış konturları, diğer örneklerde olduğu gibi volüt motifiyle bezenmiştir. Üçgenin tepe noktasından köşelere doğru birer adet silme atılmış olup silmelerin yüzeyi kabartma tekniğinde yaprak motifleriyle süslenmiştir. Üçgenin hemen altı üç sıra silmeyle hareketlendirilmiştir. Üstteki silme kaval, ortadaki iç bükey ve alttaki silme ise düz yüzeyli olarak düzenlenmiştir. Silmelerin hemen altında, bir adet yatay dikdörtgen formlu levha yer almaktadır. Levhanın yüzeyi, beş sıra ayak arasına atılan dört adet kemerle süslenmiştir. Kemerlerin içi ve kemer köşelikleri birer adet palmet motifiyle bezenmiştir. Bu levhanın hemen altında, baklava dilimi içerisinde bir adet daire motifinin olduğu yatay dikdörtgen bir levha yer almaktadır (Fot. 5).



Fot. 5: Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olan Örnek

1.4. Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik ve Yanları Levhalı Olanlar

Yapılan arazi çalışmasında sadece bir adet örnek tespit edilebilmiştir. Akarçeşme Sokak ile Civelek Sokağın kesiştiği köşenin (ada no: 128, parsel no: 20) tepe kısmı, üçgen formunda iç bükey olarak düzenlenmiştir. Üçgenin merkezinde, kabartma tekniğinde işlenmiş bir adet çiçek motifi yer almaktadır. Üçgenin hemen altına, yamuk dikdörtgen formunda bir levha konumlandırılmıştır. Levhanın tepe kısmı, yuvarlak kemer formunda üç bölüme ayrılmıştır. Ortadaki bölüm, kabarma tekniğinde bir adet gülbezek motifi ile süslenmiştir. Gülbezeğin her iki yanında, daha küçük ölçekli ikişer adet gülbezek ve üzerinde birer adet palmet motifleri yer almaktadır. Bu kompoziyonun hemen altına bir adet dikdörtgen formlu levha konumlandırılmıştır. Levhanın yüzeyi, kazıma tekniğinde, merkezde bir adet daire motifi ve bu daire motifini içine alan bir adet baklava dilimi ile bezenmiştir. Levhanın her iki yanına birer adet daha levha yerleştirilmiştir. Her iki levhanın merkezi, daire içerisine alınmış, 10 kollu yıldız motifi ile hareketlendirilmiştir. Yıldızların merkezine, birer adet gülbezek motifi konumlandırılmıştır. Dairenin dört köşesinden ise birer adet lale motifi ışınsal olarak uzanmaktadır (Fot. 6).



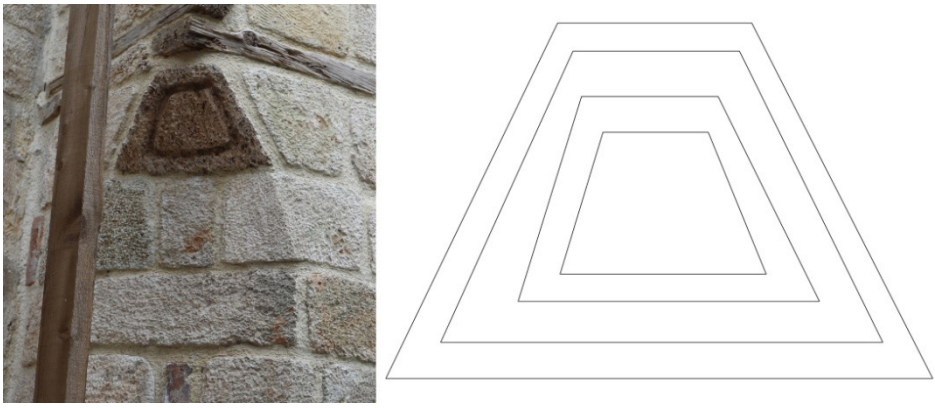
Fot. 6: Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik ve Yanları Levhalı Olan Örnek

2. Geometrik Süslemeli Olanlar

Yapılan arazi çalışmasında tespit edilen 78 adet pahlı köşenin 43'ünde tepe kısımları geometrik formda düzenlenmiştir. Bu süslemeler, kendi içerisinde *Tepe Kısımları* Üçgen Formunda Sonlananlar *ve Tepe Kısımları Üçgen Şeklinde, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olanlar* olmak üzere iki alt gruba ayrılmaktadır.

2.1. Tepe Kısımları Üçgen Formunda Sonlananlar

Bu grupta toplam 42 adet köşenin tepe kısımları üçgen formunda sonlandığı tespit edilmiştir. Süsleme bakımından mütevazı olan köşelerin tepe noktaları, iç bükey formda tasarlanmıştır. Zafer Sokak ile Seferoğlu Sokağın kesiştiği köşe'de (ada no: 122, parsel no: 1) yukarıdan aşağıya doğru yamuk bir şekilde genişleyen üçgenin merkezinde, kabartma tekniğinde bir adet daha yamuk üçgen formu yer almaktadır (Fot. 7-8).



Fot. 7: Tepe Kısımları Üçgen Formunda Sonlanan Örnek

Fot. 8:
Tepe Kısımları Üçgen Formunda Sonlanan Örnek 2

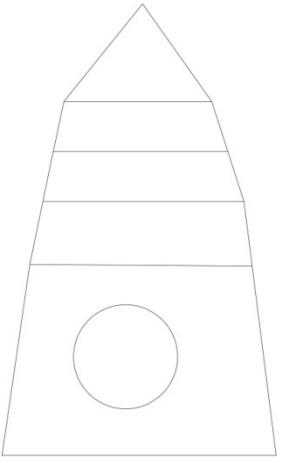


2.2. Tepe Kısımları Üçgen Şeklinde, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olanlar

Bu grupta sadece bir adet örnek tespit edilmiştir. Mermerli Sokak ile İskele Caddesi kesiştiği köşede (ada no:155, parsel no: 20) yer alan pahın tepe kısmı, iç bükey üçgen formunda tasarlanmıştır. Üçgenin hemen altına, yamuk dikdörtgen formda bir adet levha konumlandırılmıştır. Levhanın tepe kısmı bir adet dışa taşkın silme ile sonlanmaktadır. Levhanın merkezi ise kabartma tekniğinde, bir adet daire motifi ile süslenmiştir (Fot. 9).

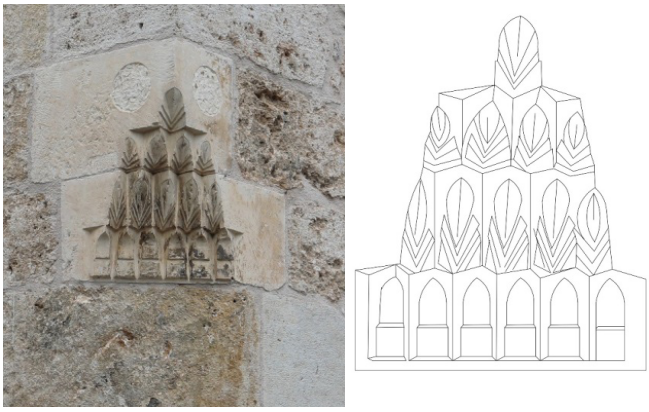
Fot. 9:
Tepe Kısımları Üçgen Şeklinde, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olan Örnek





3. Mukarnas Süslemeli Olanlar

Antalya Kaleiçi'nde yer alan Tekeli Mehmet Paşa Camii'nin güneybatı cephesi 3/1 oranında pahlanmıştır. Üstteki üçgen pahın yüzeyi, aşağıdan yukarıya doğru daralma gösteren dört sıra mukarnas dişleriyle süslenmiştir. En tepedeki mukarnasın hemen üzerinde, her iki köşede, merkezine altı kollu yıldız motifi yerleştirilmiş rozetler dikkati çekmektedir (Fot. 10).



Fot. 10: Mukarnas Süslemeli Olan Örnek

4. Figürlü ve Yanda Levhalı Olanlar

Yapılan çalışmada, bu grupta sadece bir örnek ile karşılaşılmıştır. Hamam Sokak ile Zafer Sokağın kesiştiği yerde (ada no: 876, parsel no: 20) yer alan binanın köşe süslemesinin tepe kısmı, üçgen formunda düzenlenmiştir. Üçgenin merkezi, kabartma tekniğinde işlenmiş bir adet idol figürü ile bezenmiştir. Üçgenin her iki yanına ise bir adet levha konumlandırılmıştır. Levhaların yüzeyi, kazıma tekniğinde, merkezde daire formu ve daireyi saran ince silmelerle doldurulmuştur. Silmelerin uçları spiral bir şekilde sonlanmaktadır. Tepe kısımda yer alan üçgenin hemen altı, yukarıdan aşağıya doğru daralan dört adet silmeyle hareketlendirilmiştir. Silmelerden en üstteki ve en alttaki kaval şeklinde, ortadakiler ise iç bükey formda tasarlanmıştır (Fot. 11).



Fot. 11: Figürlü ve Yanda Levhalı Olan Örnek

5. Yazılı Olanlar

Yapılan arazi çalışmasında tespit edilen toplam 78 adet pahlı köşeden sadece iki adedinde yazı tespit edilmiştir. Balıkpazarı Sokak ile Uzun Çarşı Sokağın kesiştiği köşenin (ada no:149, parsel no: 3) tepe kısmı, üçgen formunda iç bükey olarak tasarlanmıştır. Üçgenin merkezinde, kabartma tekniğinde işlenmiş *maşallah* yazısı yer almaktadır. Yazı, armut motifini anımsatan bir silmeyle çerçeve içerisine alınmıştır. Üçgenin hemen altına yerleştirilen levhanın yüzeyi, çift dallı çelenk yapraklarıyla süslenmiştir. Bu levhanın hemen altına dikdörtgen formlu başka bir levha konumlandırılmıştır. Levhanın yüzeyi, bir adet baklava dilimi ile doldurulmuştur. Baklava diliminin merkezinde ise kabartma tekniğinde daire formu yer almaktadır. Tepedeki üçgenin sol yanına, merkezinde altı yapraklı bir çiçek ve bu çiçeği içerisine alan sekiz kollu bir yıldızın olduğu bir levha yerleştirilmiştir. Üçgenin sağ cephesi, sıvalı olduğu için herhangi bir süsleme tespit edilememiştir (Fot. 12).

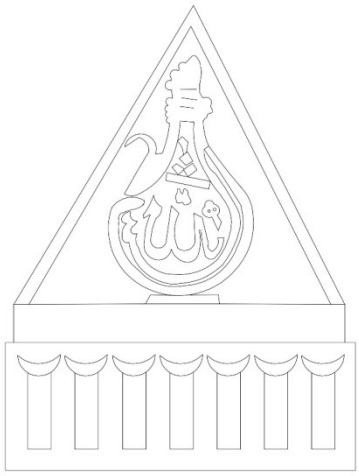


Fot. 12: Yazılı Olan Örnek

İskele Caddesi ile Ömer Reis Çıkmazı'nın kesiştiği köşenin (ada no:166, parsel no: 134) tepe üçgeni, kabartma tekniğinde, kaideli bir ibrik formu ile süslenmiştir. İbriğin merkezinde ise yine *maşallah* yazısı okunmaktadır. Üçgenin hemen altında, yatay dikdörtgen bir levha, yer almaktadır. Levhanın yüzeyi, yan yana sıralanmış yedi adet düz yüzeyli silmeyle hareketlendirilmiştir. Tepedeki üçgenin her iki yanına birer adet levha konumlandırılmıştır. Her iki levhanın merkezi, kabartma tekniğinde işlenmiş, altı yapraklı bir çiçek ve bu çiçeği içerisine alan sekiz kollu bir yıldız ile süslenmiştir (Fot. 13). Barışta, ibrik formlu maşallah kitabeli süslemelerin daha çok hacı evlerinde tercih edildiğini düşünmektedir.[16]

16 Barışta, 1996, 97.





Fot. 13: Yazılı Olan Örnek 2

6. Silme (Dış Bükey) Formunda Olanlar

Bu grupta sadece yedi örnek tespit edilmiştir. Süsleme bakımında mütevazı olan köşeler, tepe kısımları üçgen şeklinde sonlanan, dış bükey formlu silme şeklinde düzenlenmiştir (Fot. 14).



Fot. 14:
Silme (Dış Bükey) Formunda Olan Örnek

7. Tepe Kısımları Testere Dişi Formunda Olanlar

Yapılan araştırmada, üç adet köşenin tepe kısımları, basit şekilde düzenlenmiş testere dişleri ile hareketlendirilmiştir (Fot. 15).



Fot. 15: Tepe Kısımları Testere Dişi Formunda Olan Örnek

Değerlendirme

Antalya Kaleiçi Antik dönemden Selçuklu, Osmanlı, Cumhuriyet dönemleri ile birlikte günümüze kadar birçok yerleşime ev sahipliği yapmıştır.[17] 19. yüzyılın ilk yarısında, Antalya'da toplam 41 adet mahallenin olduğu,[18] 19. yüzyılın sonlarına doğru çeşitli nedenlerden dolayı mahalle sayısının 13'e kadar düştüğü anlaşılmaktadır.[19] Günümüz Kaleiçi ise Kılıçarslan, Selçuk, Tuzcular ve Barbaros Mahallesi olmak üzere dört mahalle ve 44 sokaktan oluşmaktadır. Genel itibariyle iç kale yerleşimleri, surlarla sınırlandırılmış dar bir alana konumlandırılmış olmalarından dolayı, bu yerleşimlerdeki mahalleler, dar sokaklardan meydana gelmektedir. Kaleiçi'ndeki sokakların kesişme yerlerinin belirli oranda pahlandığı görülmektedir. Pahlanmış köşelerin tamamının iki sokağın birleştiği noktalarda uygulanmış olması, kent/sokak mimarisine pratik anlamda bir çözüm getir-

17 Kurt, 2010, 123-178.

18 Moğol, 1991, 41-42.

19 Dayar, 2010, 27.

miştir. Bu uygulamaların sonucu olarak; hem sokaktan geçen araba ile atların daha kolay dönüşleri sağlanıyor hem de bu dönüşler esnasında yapılarda oluşabilecek kısmi tahribatların önüne geçilmiş oluyordu.

Yapılan araştırmada, Antalya Kaleiçi'nde toplam 78 adet pahlanmış köşe tespit edilmiştir. Pahlanmış olan köşelerin tepe kısımlarında görülen süslemeler, daha çok kabartma tekniğinde işlenmiş olup kendi içerisinde bitkisel, geometrik, mukarnas, figürlü, yazılı, silme (dış bükey) ve tepe kısımları testere dişi formunda olmak üzere yedi ana başlık altında tiplere ayrılmıştır.

Bu süslemelerden 16'sı bitkisel, 43'ü geometrik, yedisi silme (dış bükey), üçü testere dişli, ikisi yazılı ve birer adedi ise figürlü ve mukarnaslıdır. Köşelerin üçünde herhangi bir süsleme öğesine rastlanmamıştır. İki adet örneğin süslemesi ise devşirme malzemeyle oluşturulmuştur. Özellikle konutların köşelerinde, daha zengin süslemeler yer almaktadır. Tespit edilen süslemelerin sokak ve cadde üzerindeki dağılımları incelendiğinde, kendi aralarında bir bütünlüğün olmadığı ve dağınık bir şekilde düzenlendiği de anlaşılmaktadır. İsimleri bilinmeyen dönem sanatçıları köşeleri sadece pahlamakla kalmayıp, aynı zamanda görsel bir algı oluşturmak için pahların tepe kısımlarını farklı form ve bezemelerle hareketlendirmiştir.

Bu pahlama uygulamaları ile Anadolu'nun hem sivil hem dini mimari örneklerinde karşılaşılmaktadır. Antalya ve yakın çevresi olan Akseki (Fot. 16),[20] Isparta ve Burdur'da (Fot. 17, 18);[21] Antalya dışında ise Karaman (Fot. 19),[22] Kayseri-Gesi (Fot. 20)[23] ve Develi (Fot. 21),[24] Muğla (Fot. 22)[25], Kula (Fot. 23),[26] Bergama (Fot. 24),[27] Safranbolu (Fot. 25),[28] Eskişehir (Fot. 26)[29] ve Erzurum (Fot. 27,28)[30] gibi birçok Anadolu kentinde benzer uygulama ve süsleme örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Örneklerin Anadolu'daki benzer dağılımları incelendiğinde, Antalya Kaleiçi'ndeki köşe süslemelerinin kendine özgü ve bölgesel bir üslup taşımadığı anlaşılmaktadır. Yine Anadolu'daki ve Antalya Kaleiçi'ndeki köşe pahlarının dini mimariden daha çok sivil mimaride uygulandığı görülmektedir.

Özellikle Klasik Osmanlı Dönemi yapılarının dış cephelerinde karşılaştığımız pahlanmış köşe süslemelerin, herhangi bir alanı genişletmekten ziyade, cephedeki ma-

20 Kavas, 2015, 376.

21 Urfalıoğlu, 2010, 57-65; Demirci, 2018, 130.

22 Çetin, 2019, 408.

23 İmamoğlu, 2020, 133.

24 Topçu, 2007, 192.

25 Çakmak, 2013, 98.

26 Bozer, 1988; TRT AVAZ, 2022.

27 Sönmez, 1998, 43.

28 Günay, 1989, 34.

29 Özüdoğru, Ertuğrul ve Manaz, 2005, 110.

30 Karpuz, 1989, 116; Sağlam ve Yurttaş, 2020, 436.

sifliği kırarak cepheye bir hareket kazandırmak amaçlı uygulandığı söylenebilir. Bu süslemelere örnek olarak; Süleymaniye Külliyesi Darüşşifa köşesi,[31] Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nin güney cephesi (Fot. 29),[32] Zal Mahmud Paşa Medresi'nin avlu köşesi ile avluya çıkış kapısında görülen köşe (Fot. 30,31)[33] ve Çatalca Ferhad Paşa Küliyesi'ndeki sıbyan mektebinin kuzeydoğu köşesi (Fot. 32,33)[34] gösterilebilir.

Kaleiçi'ndeki konutların ve günümüzde ticaret amaçlı olarak işlevlendirilmiş olan yapıların sadece ada-parsel numaralarına değinilmiştir. Günümüze kadar birçok kişi tarafından el değiştiren bu binaların köken olarak kimlere ait olduğu ve hangi tarihte inşa edildikleri yönünde bir bilgi verilememektedir. Ayrıca süslemelere her ne kadar anlam yüklenebileceği ileri sürülse de,[35] özellikle konutların kimlere ait olduğu bilinmemesinden dolayı ve değerlendirmeye alınan süslemelerin sivil mimariden ziyade birçok yapıda da karşımıza çıkıyor olması; bu kompozisyonların ikonografik anlamlarından ziyade daha çok dekoratif bir unsur olarak tercih edildiğini ortaya koymaktadır.

Antalya'daki konutlarda uygulanan köşe pahlarının por taşından yapıldığını ileri süren Barışta, bu köşe süslemelerini 19. ve 20. yüzyıla tarihlemektedir.[36] Antalya'daki köşe süslemelerinin Anadolu'daki benzer örnekleri dikkate alındığında, 19. ve 20. yüzyılda inşa edilmiş birçok yapıda karşılaşılmaktadır. Bu bilgiler ışığında 19. yüzyılın sonlarında Kaleiçi'nde meydana gelen büyük yangında birçok binanın yandığı[37] ve yangından sonra binaların onartıldığı düşünüldüğünde ve pahlardaki süsleme kompozisyonları da dikkate alındığında, bu süslemelerin çoğunun 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında yapıldığı düşünülmektedir.

31 Necipoğlu, 2013, 277; Kuban, 2016, 279; Mülayim, 2010, 114-119.

32 Necipoğlu, 2013, 417; Eyice, 1994, 446-448; İnalcık ve Renda, 2009, 673.

33 Orman, 2013, 109-111; Necipoğlu, 2013, 493.

34 Necipoğlu, 2013, 539.

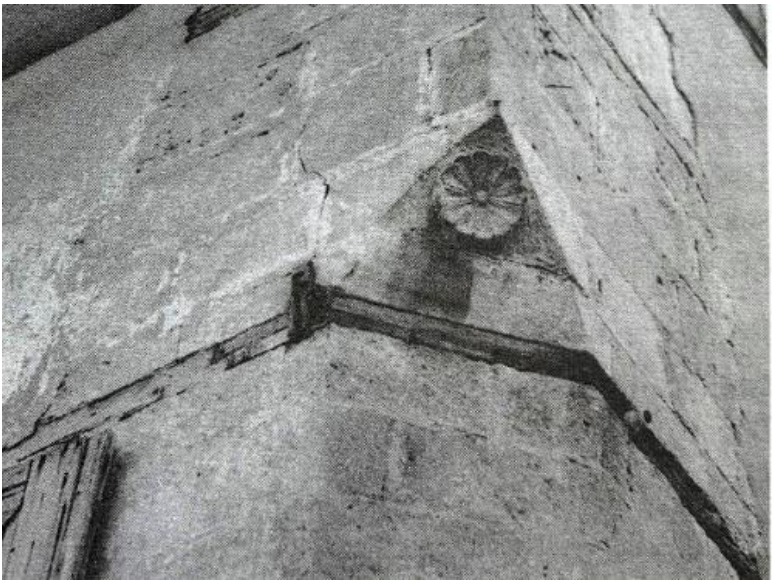
35 Barışta, 1996, 97.

36 Barışta, 1996, 95-97.

37 BOA., DH.MKT., Kutu No: 421, Sıra No: 61.



Fot. 16: Akseki Konut Örneği (Kavas, 2015, 376.)



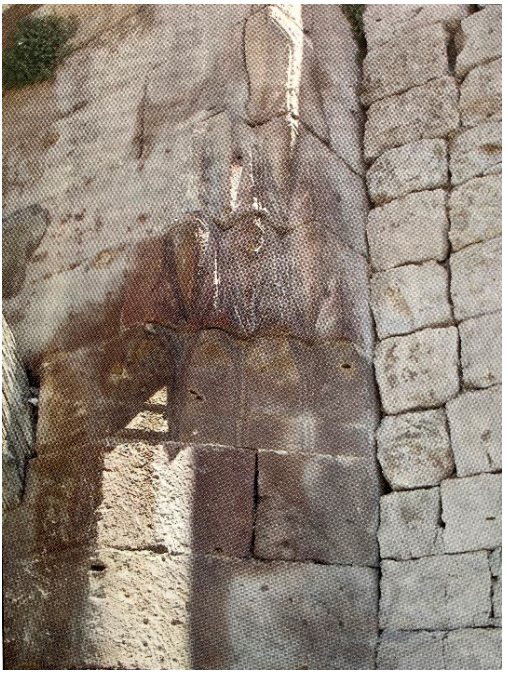
Fot. 17: Isparta Konut Örneği (Urfalıoğlu, 2010, 71.)



Fot. 18: Isparta Kemalettin Uğurcan Evi (Demirci, 2018, 130.)



Fot. 19: Karaman, Kazım Karabekir İlçesi, Taş Ev Örneği (Çetin, 2019, 408.)



Fot. 20: Kayseri-Melikgazi, Büyük Bürüngüz Mahallesi'ndeki Konut Örneği (İmamoğlu, 2020, 133.)



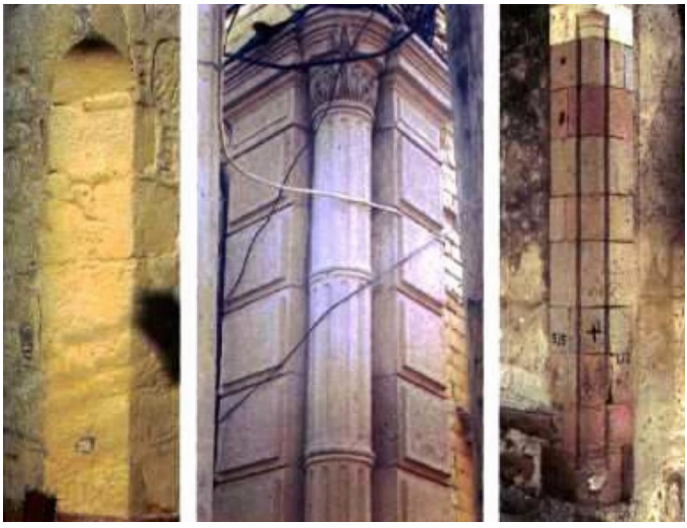
Fot. 21: Kayseri-Develi Nalbant Camii (Topçu, 2007, 192.)



Fot. 22: Muğla Saburhane Camisi (Çakmak, 2013, 98.)



Fot. 23: Kula Evleri'nden Örnek (TRT Avaz)



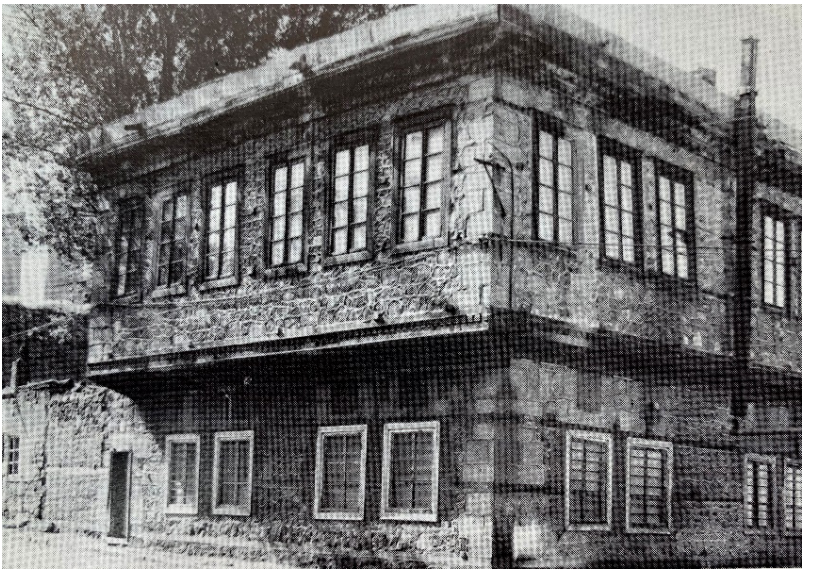
Fot. 24: Bergama'daki Köşe Süslemelerinden Örnekler (Sönmez, 1998, 43.)



Fot. 25: Safrabolu Konut Örneği (Günay, 1989, 34.)



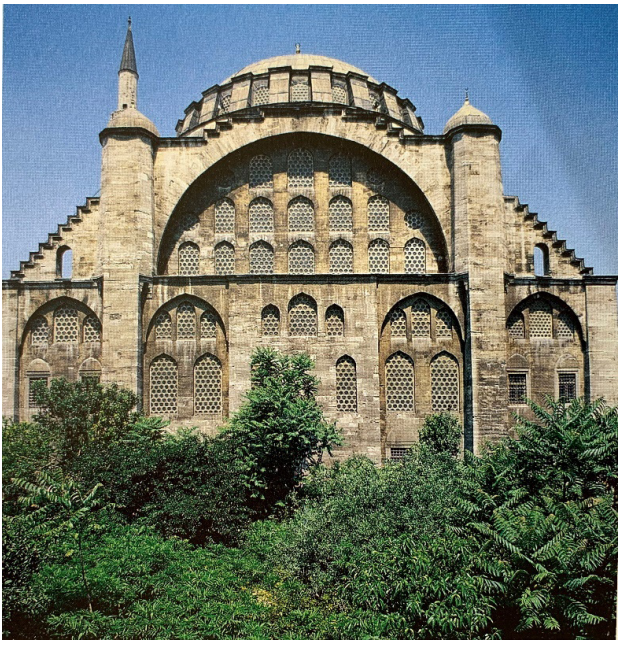
Fot. 26: Eskişehir-Sivrihisar Konut Örneği (Özüdoğru, Ertuğrul ve Manaz, 2005, 110.)



Fot. 27: Erzurum Abdülhamidbey Haremliği (Karpuz, 1989, 116.)



Fot. 28: Erzurum Evlerindeki Köşe Süslemelerinden Detay (Sağlam ve Yurttaş, 2020, 436.)



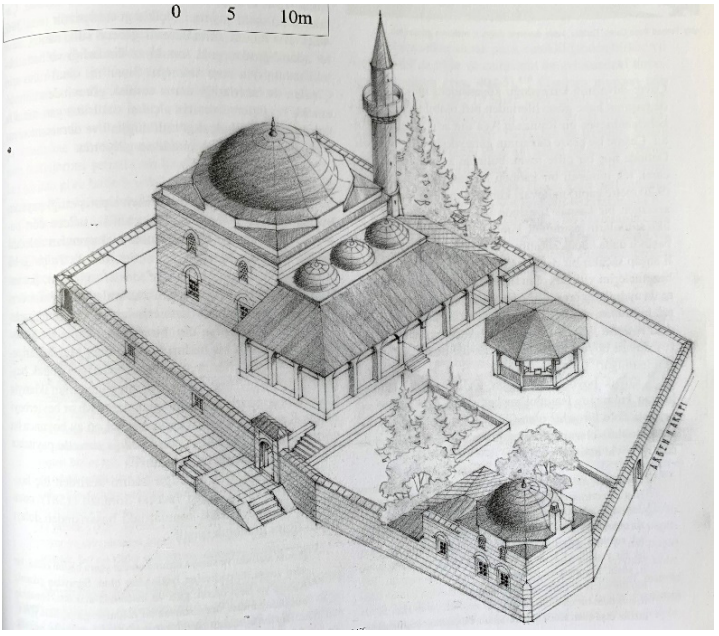
Fot. 29: Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nin Güney Cephesi (Necipoğlu, 2013, 417.)



◄
Fot. 30: Zal Mahmud Paşa Medresesi'nin Avlu Köşesi (Fotoğraf: Ali Gerengi)



►
Fot. 31: Zal Mahmud Paşa Medresesi'nin Avluya Çıkış Kapısı (Fotoğraf: Ali Gerengi)



Fot. 32: Çatalca Ferhad Paşa Camii ve Sıbyan Mektebinin Aksonometrik Çizimi (Necipoğlu, 2013, 539.)



Fot. 33: Çatalca Ferhad Paşa Külliyesi'ndeki Sıbyan Mektebinin Kuzeydoğu Köşesi (Fotoğraf: Ali Gerengi)



Harita 1: Antalya Kaleiçi'ndeki Köşe Pahlarının Harita Üzerindeki Konumu (Antalya Büyükşehir Belediyesi Arşivi'nden)

Tablo 1: Antalya Kaleiçi'ndeki Köşe Pahlarının Konumu

1. Bitkisel Süslemeli Olanlar	
1.1. Tepe Kısımları Sadece Bitkisel Süslemeli Olanlar	
1	Hamit Efendi Sokak ile Hesapçı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:137, Parsel No: 1
2	Hamam Sokak ile Hamam Çıkmazı Kesiştiği Köşe, Ada No: 876, Parsel No: ?
3	Zafer Sokak ile Seferoğlu Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 122, Parsel No: 1
4	Seferoğlu Sokak ile Yenikapı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 95, Parsel No: 6
5	Hesapçı Sokak ile Zafer Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 121, Parsel No: 1
6	Hesapçı Sokak ile Kandiller Geçidi Kesiştiği Köşe, Ada No: 133, Parsel No: 3
7	Fırın Sokak Üzeri, Ada No: 114, Parsel No: 11
8	Tabakhane Sokak Üzeri, Ada No: 105, Parsel No: 18
9	Tabakhane Sokak Üzeri, Ada No: 104, Parsel No: 12
10	Mermerli Banyo Sokak ile Kaledibi Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:115, Parsel No: 10
11	İskele Caddesi ile Ömer Reis Çıkmazı Kesiştiği Köşe, Ada No:166, Parsel No: 141
1.2. Tepe Kısımları Bitkisel, Yanda Levhalı Olanlar	
12	İmaret Sokak ile Civelek Sokağın Kesiştiği Köşe, Ada No: 137, Parsel No: 9
13	Hesapçı Sokak ile Müze Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 124, Parsel No: 11
14	Hesapçı Sokak ile Kandiller Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:135, Parsel No: 23
1.3. Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olanlar	
15	Zafer Sokak Üzeri, Ada No: 108, Parsel No: 16
1.4. Tepe Kısımları Bitkisel, Alt Kısımları Geometrik ve Yanları Levhalı Olanlar	
16	Akarçeşme Sokak ile Civelek Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 128, Parsel No: 20
2. Geometrik Süslemeli Olanlar	
2.1. Tepe Kısımları Üçgen Formunda Sonlananlar	
17	İmaret Sokak ile Civelek Sokağın Kesiştiği Köşe, Ada No: 139, Parsel No: 16
18	Hamit Efendi Sokak ile Mescit Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 139, Parsel No: 20
19	Civelek Sokak ve Kocatepe Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:128, Parsel No: 16
20	Hamit Efendi Sokak ile Hesapçı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:138, Parsel No: 10
21	Kocatepe Sokak ile Hesapçı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:133, Parsel No: 6
22	Kocatepe Sokak ile Hesapçı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:134, Parsel No: 4
23	Kandiller Sokak ile Kandiller Geçidi Kesiştiği Köşe, Ada No: 876, Parsel No: 40
24	Hamam Sokak ile Hamam Çıkmazı Kesiştiği Köşe, Ada No: 876, Parsel No: 17

25	Zafer Sokak ile Seferoğlu Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 108, Parsel No: 14
26	Zafer Sokak Üzeri, Ada No: 122, Parsel No: 6
27	Seferoğlu Sokak ile Yenikapı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 108, Parsel No: 13
28	Yenikapı Sokak Üzeri, Ada No: 95, Parsel No: 6
29	Yenikapı Sokak ile Sakarya Geçidi Kesiştiği Köşe, Ada No: 107, Parsel No: 12
30	Hesapçı Sokak ile Fırın Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 104, Parsel No: 23
31	Hesapçı Sokak ile Zafer Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 124, Parsel No: 10
32	Hesapçı Sokak ile Müze Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 130, Parsel No: 7
33	Hesapçı Sokak ile Akarçeşme Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 129, Parsel No: 19
34	Hesapçı Sokak ile Akarçeşme Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 130, Parsel No: 5
35	Hıdırlık Sokak ile Fırın Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 113, Parsel No: 8
36	Hesapçı Sokak ile Zeytin Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 102, Parsel No: 1
37	Mescit Sokak Üzeri, Ada No: 145, Parsel No: 11
38	Paşa Cami Sokak ile Karanlık Sokak Kesiştiği Sokak, Ada No: 148, Parsel No: 20
39	Paşa Cami Sokak ile Karanlık Sokak Kesiştiği Sokak, Ada No: 147, Parsel No: 12
40	Paşa Cami Sokak Üzeri ile İmaret Aralığı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:144, Parsel No: 5
41	Paşa Cami Sokak Üzeri ile İmaret Aralığı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:144, Parsel No: 5
42	Paşa Cami Sokak Üzeri ile İmaret Aralığı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:144, Parsel No: 5
43	Paşa Cami Sokak Üzeri, Ada No: 144, Parsel No: 4
44	Paşa Cami Sokak Üzeri ile Hamam Aralığı Sokak Kesiştiği Köşe,Ada No:144, Parsel No: 4
45	Paşa Cami Sokak Üzeri ile Hamam Aralığı Sokak Kesiştiği Köşe,Ada No:144,Parsel No: 14
46	Hamam Aralığı Sokak Üzeri, Ada No:144, Parsel No: 1
47	Kaledibi Sokak Üzeri, 115, Parsel No: 10
48	Mermerli Sokak Üzeri, Ada No:96, Parsel No: 17
49	Mermerli Sokak ile Mermerli Banyo Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:153, Parsel No: 1
50	Mermerli Sokak Üzeri, Ada No:153, Parsel No: 4
51	Mermerli Sokak ile Uzun Çarşı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:156, Parsel No: 10
52	Mermerli Sokak ile Aydoğdu Sokak Kesişti Köşe, Ada No:163, Parsel No: 4
53	Aydoğdu Sokak ile Tabakhane Sokak Kesişti Köşe, Ada No:164, Parsel No: 9
54	Mermerli Sokak ile Aydoğdu Sokak Kesişti Köşe, Ada No:163, Parsel No: 1
55	Aydoğdu Sokak Üzeri, Ada No:160, Parsel No: 6
56	Mektep Sokak Üzeri, Ada No:162, Parsel No: 7
57	İzmirli Ali Efendi Sokak ile Uzun Çarşı Geçidi Kesiştiği Köşe, Ada No:157, Parsel No: 4
58	Kocatepe Sokak ile Çinçin Kuyu Çıkmazı, Ada No:1014, Parsel No: 15

2.2. Tepe Kısımları Üçgen Şeklinde, Alt Kısımları Geometrik Süslemeli Olanlar	
59	Mermerli Sokak ile İskele Caddesi Kesiştiği Köşe, Ada No:155, Parsel No: 20
3. Mukarnas Süslemeli Olanlar	
60	Paşa Cami Sokak Üzeri, Tekeli Mehmet Paşa Camii Batı Duvarı
4. Figürlü ve Yanda Levhalı Olanlar	
61	Hamam Sokak ile Zafer Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 876, Parsel No: 20
5. Yazılı Olanlar	
62	Balıkpazarı Sokak ile Uzun Çarşı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:149, Parsel No: 3
63	İskele Caddesi ile Ömer Reis Çıkmazı Kesiştiği Köşe, Ada No:166, Parsel No: 134
6. Silme (Dış Bükey) Formunda Olanlar	
64	Kocatepe Sokak ile Hesapçı Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:129, Parsel No: 16
65	Yenikapı Sokak Üzeri, Ada No: 108, Parsel No: 9
66	Hesapçı Sokak ile Hesapçı Geçidi Kesiştiği Köşe, Ada No: 109, Parsel No: 12
67	Mermerli Sokak ile Ömer Efendi Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:117, Parsel No: 6
68	Mermerli Banyo Sokak ile Aralık Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:153, Parsel No: 12
69	Mermerli Sokak ile İzmirli Ali Efendi Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:156, Parsel No: 12
70	Uzun Çarşı Sokak Üzeri, Ada No:156, Parsel No: 4
7. Tepe Kısımları Testere Dişi Formunda Olanlar	
71	Zafer Sokak ile Müze Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 108, Parsel No: 16
72	Akarçeşme Sokak ile Mescit Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No: 126, Parsel No: 7
73	Mermerli Banyo Sokak Üzeri, Ada No:115 Parsel No: 10
Süsleme Öğesi Bulunmayan Köşeler	
74	Tabakhane Sokak Üzeri, Ada No: 104, Parsel No: 13
75	Kaledibi Sokak ile Ömer Efendi Sokak Kesiştiği Köşe, Ada No:118, Parsel No: 4
76	Mermerli Sokak ile Mektep Sokak Kesişti Köşe, Ada No:161, Parsel No: 6
Devşirme Malzeme İle **Oluşturulmuş Köşeler**	
77	İzmirli Ali Efendi Sokak ile Uzun Çarşı Geçidi Kesiştiği Köşe, Ada No:156, Parsel No: 17
78	Kandiller Geçidi Üzeri, Ada No: 132, Parsel No: 16

KAYNAKÇA

Aksu, H. (2008). Rokoko, *T.D.V.* İslam Ansiklopedisi, (C.35,159-160), İstanbul.

Atasoy, N. (1992). Barok, *T.D.V.* İslam Ansiklopedisi, (C.5, 81-83) İstanbul.

Barışta, H.Ö. (1996). Antalya'nın Bazı Evlerinde Çalık Köşeler, *Belleten*, (1), 95-104.

BOA., DH.MKT., Kutu No: 421, Sıra No: 61.

Bozer, R. (1988). *Kula Evleri.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çakmak, Ş. (2013). *Muğla Cami ve Mescitleri*. Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları.

Çetin K. (2019). Kazımkarabekir İlçesi Kasaba Taş Evleri, Karaman, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, (6), 387-429.

Dayar, E. (2010). *Antalya'da Kültürel ve Toplumsal Hayat (1923-1932)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

Dayar, E. (2020). 1815 Haritası'nda Antalya Kalesi: Surlar, Kapılar ve Burçlar, *Belleten*, (84), 667-715.

Demirci, D. (2018). *Isparta Evleri*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları.

Dinç, G. (2016). Mehmet Ali Paşa İsyanı'nın Antalya'ya Etkileri (1831-1833), *Belleten*, (80), 857-884.

Dinç, G. (2020). XIX. Yüzyıl Antalya'sında Yeni Bir Mahallenin Doğuşu: Rağbetiye Mahallesi, *Antalya Kitabı, Antalya'da Doğa ve Medeniyet*, (C.3) 99-105. Konya: Palet Yayınları.

Eyice, S. (1994). Edirnekapı Camii ve Külliyesi, *T.D.V.* İslam Ansiklopedisi, (C.10, 446-448), İstanbul.

Günay, R. (1989). *Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Hasol, D. (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları.

İbn Battuta (2016). İbn Battuta Seyahatnamesi. (Aykut, A. S. Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İmamoğlu, V. (2010). *Gesi Evleri, Mimar Sinan'ın Yetiştiği Yöredeki Köyler ve Geleneksel Evler*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

İnalcık, H. ve Renda G. (2009). *Osmanlı Uygarlığı*. (C.2), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2016). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. (C.9, 166), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaca, B. (2002). *XV. ve XVI. Yüzyıllarda Teke Sancağı*. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Karpuz, H. (1989). *Erzurum Evleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kavas, K.R. (2015). Akseki-İbradı Havzası'nda Geleneksel Mimarlık, *Ben Akseki'yim*, 365-389. İstanbul: Akseki Eğitim Hayratı Derneği Yayınları.

Kuban, D. (2016). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları.

Kurt, Ö. (2010). *Kaleiçi'nin (Antalya) Kuruluşundan 16. Yüzyıla Kadar Mekânsal Gelişimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Moğol, H. (1991). *XIX. Yüzyılın Başlarında Antalya*. Ankara: Mehter Yayınları.

Mülayim, S. (2010). Süleymaniye Camii ve Külliyesi, *T.D.V.* İslam Ansiklopedisi, (C. 38, 114-119), İstanbul.

Necipoğlu, G. (2013). *Sinan Çağı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Urfalıoğlu, N. (2010). *Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi*. Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Orman, İ. (2013). Zal Mahmud Paşa Külliyesi, *T.D.V.* İslam Ansiklopedisi, (C.44, 109-111), İstanbul.

Özdemir, R. (1992). Osmanlı Döneminde Antalya'nın Fiziki ve Demografik Yapısı (1800-1867), *Tarih İncelemeleri Dergisi*, (7/1), 133-166.

Özüdoğru, Ş., Ertuğrul, Z. ve Manaz, S. (2005). *Eskişehir Odunpazarı ve Sivrihisar Evlerinin Cephe Özellikleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Sağlam, T. ve Yurttaş, H. (2020) Geleneksel Erzurum Evlerinin İstatistiki Veri Analizi, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (67), 405-442.

Sönmez, N. (1998). Bergama Evlerinin Geleneksel ve Batı Etkili Özellikleri. *Bergama Belleten*, (8), 5-29.

Tızlak, F. (2002). Tekelioğlu İsyanı. *XIII. Türk Tarih Kongresi*, *(4-8 Ekim 1999)*, 239-254, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Topçu, S. (2007). *Develi'deki Türk Eserleri*. Kayseri: Develi Belediyesi Kültür Yayınları.

TRT AVAZ. [2002]. Manisa Kula'nın Rengarenk Evleri. URL: https://twitter.com/trtavaz/status/876401649140551680. (E.T.: 04.02.2022).

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1009589
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 429-453. Araştırma | *Research*

KASTAMONU'DA YIKILAN TARİHİ AHŞAP BİR KÖPRÜ: BOZKURT - İLİŞİ KÖYÜ CUMAYANI KÖPRÜSÜ*

A COLLAPSED HISTORICAL WOODEN BRIDGE IN KASTAMONU: BOZKURT – CUMAYANI BRIDGE IN İLİŞİ VILLAGE

Mehmet Sami BAYRAKTAR**

ÖZ

Bu çalışmada, Kastamonu'ya bağlı Bozkurt İlçesi'nin 5 km. kadar kuzeydeki İlişi Köyü'nde, bulunan ancak 11 Ağustos 2021 tarihinde Bozkurt ilçesi ve çevresinde büyük zarara sebep olan bir sel ile yıkılarak ortadan kalkan geleneksel tescilli ahşap bir köprü tanıtılıp değerlendirilecektir. Çalışmamız 11 Mayıs 2016 yılında gerçekleştirilen saha araştırmasına dayanmaktadır. Köprünün inşa tarihini belirleyebileceğimiz bir kitabe veya belgeye rastlanılmamıştır. Ancak Çankırı, Ordu, Giresun, Trabzon ve Rize'de bulunan, geleneksel tarzlarıyla bu yapının benzeri olan ahşap köprülere bakılarak, yapının 19. yüzyılda inşa edilmiş olabileceği düşünülebilir. Tipoloji bağlamında "ahşap kiriş köprüler" grubuna dahil olan köprünün inşası için; kıyının gevşek dokusuna tedbiren her iki yakaya set duvarı ve köprü ayağı örülmüş ve köprüyü taşıyan kirişler bu kâgir köprü ayaklarına oturtulmuştur. Ahşap kesimin uzunluğu 13.75 m, tabliye eni 3 m. idi. Yıkılmadan önceki haliyle orijinalliğini büyük ölçüde koruyan köprü, tipik Karadeniz bölgesi kırsal yapı özellikleri göstermekteydi. Ahşap kirişler üzerinde kurulan köprü, direklerle taşınan kırma çatıyla örtülüydü. Çatının orijinalde yörede sıklıkla kullanılan tabii taş plaklarla (say taşı / marla taşı) kaplı olduğunu düşünmekteyiz. Cumayanı Köprüsü, geleneksel kırsal mimarlık yapı türlerinden biri olan ahşap köprülerin nispeten küçük ölçüdeki bir taşra uygulamasıydı. Bezemeden yoksun yapının tasarımında işlevsellik ön planda tutulmuş idi. Köprüde kullanılan ağacın cinsi yörede yaygın olan kestanedir. Yörenin bol yağışlı iklimiyle uyumlu, oldukça sağlam ve uzun ömürlü olduğu bilinen kestane, köprüler için yaygın olarak kullanılan uygun bir malzemedir. Ahşap aksamlardaki birleştirme ayrıntılarında bazı yaygın geleneksel uygulamalar görülmekteydi. Geleneksel kırsal mimarimizin az bilinen örnekleri ahşap köprülerimizin bir parçasını oluşturan Cumayanı Köprüsünün tanınması, geleneksel yapı sanatımız açısından faydalı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Kastamonu, Karadeniz, Osmanlı mimarisi, ahşap köprü, kırsal mimari.*

* Cumayanı Köprüsü'yle ilgili bir bildiri, Türk Tarih Kurumu tarafından, 27-28 Nisan 2017 tarihinde Çorum'da düzenlenen "II. Uluslararası Anadolu Uygarlıkları Sempozyumu (Yollar ve Köprüler)" kapsamında "Kastamonu'da Tarihi Ahşap Bir Köprü Bozkurt - Yakaören (İlişi) Köyü Cumayanı Köprüsü" başlığıyla, sözlü olarak sunulmuş, sempozyum özet kitabında, yarım safyadan ibaret bir özet olarak basılmıştır.Yapıyı ayrıntılı olarak tanıtıp değerlendirebilmek adına konu yeniden gözden geçirilip geliştirilmiştir. Yapıya ilişkin görseller ve ölçüm bilgileri 11.05.2016'da gerçekleştirdiğimiz saha araştırmasına dayanmaktadır. Bu yayının, 11 Ağustos 2021 tarihindeki selde yıkılarak ortadan kalkan köprünün muhtemel bir yeniden inşası için de faydalı olmasını ümit etmekteyiz.

** Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8454-4045 ♦ E-mail: msami.bayraktar@omu.edu.tr

Geliş Tarihi | Received: 14.10.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 04.05.2022

ABSTRACT

In this study, a traditional wooden bridge, located in İlişi Village, 5 km north of Bozkurt District of Kastamonu, but collapsed by a flood that caused significant damage in Bozkurt district and its surroundings on August 11, 2021, will be introduced and evaluated. The bridge, whose construction date could not be documented, was part of our traditional rural architecture. Our study is based on the field research carried out on May 11, 2016.

No document or information about the construction date of the bridge has been found. According to the testimonies of the local residents, the bridge, which was once built by the villagers with the collaborative method, was damaged in a flood in 1965 and was repaired the same year. No ornamentation or technical detail was found on the Cumayani Bridge that would allow a precise dating. With the first settlement of the neighborhood where the bridge is located, the need for a bridge must have been felt. However, there is no clear document or information about the first settlement date of the village, which is known to have been founded a few hundred years ago. Considering the wooden bridges in Çankırı, Ordu, Giresun, Trabzon and Rize, which are similar to this structure with their traditional styles, it can be thought that the structure may have been built in the 19th century.

The bridge, which was built on the narrowest part of the (çay) streamlet, was part of a rural road network designed to allow pedestrians and animals to cross the river barrier and reach across. The bridge, which had preserved its originality to a great extent before being destroyed, displayed typical rural architectural features of the Black Sea region.

For the construction of the bridge, which is included in the group of "wooden beam bridges" in the context of typology, embankment walls and abutments were built on both sides to prevent the loose texture of the coast, and the beams carrying the bridge were placed on these masonry bridge abutments.

Before it was collapsed, Cumayani Bridge was a relatively small-scale rural application of wooden bridges which is one of the traditional rural architectural construction types. All the architectural features of the bridge were in harmony with the features encountered in this type of works and did not contain any unusual elements or features. Cumayani Bridge, which has close similar examples mainly in the Black Sea region in Turkey, also has close similar ones seen in forested areas in various countries. Functionality was prioritized in the design of the unadorned structure.

The type of tree used on the bridge is chestnut which is widespread in the region. Chestnut, which is compatible with the abundant rainy climate of the region, is known to be quite durable and long-lasting, and it is a suitable material widely used for bridges. Some common traditional practices were seen in the jointing details of wooden components. Recognition of the Cumayani Bridge, which forms a part of our lesser-known wooden bridges, will be favorable for our art of traditional architecture. The certification of the Cumayani Bridge, that is one of our lesser-known wooden bridges, would be valuable to our art of traditional architecture.

Keywords: *Kastamonu, Black Sea, Ottoman architecture, wooden bridge, rural architecture.*

Giriş

Bu çalışmanın konusu olan ve küçük bir akarsu üzerinde kurulan ahşap köprü, önemli güzergâhlara uzak kalan Batı Karadeniz'de Kastamonu'ya bağlı Bozkurt İlçesi sınırlarındaki bir köy yolu üzerinde bulunmaktadır. Köprü, kılcal diyebileceğimiz düzeyde ayrıntı kalan bir yol ağının parçasını oluşturmaktadır. [1]

Ülkemizdeki tarihi ahşap köprülerin çok azı bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Bu çalışmada Batı Karadeniz bölgesinde bulunan ve daha önce ayrıntılı olarak yayınlanmamış bir örnek tanıtılıp değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışma ile geleneksel ve kırsal mimarimizin içerinde yer alan ahşap köprü mimarisinin tanınmasına katkı sağlamak hedeflenmiştir.

Cumayanı Köprüsünün Tarihçesi ve Mimari Tanıtımı

Kastamonu'nun 123 km. kuzeyinde bulunan Bozkurt İlçesi'nin 5 km kadar kuzeyine düşen İlişi Köyü'nde tarihi Cumayanı meydanının yanı başında, Boşnak ve Ali Çelebi Mahalleleri arasında sınır çizen İlişi Çayı üzerinde yer alan köprü, mahallinde "Cumayanı / Camiyanı / Ahşap / Tahta Köprü / Geyikli" adlarıyla anılmaktadır (Harita 1-2, Şek 1). Köyün asıl adı" İlişi" iken 1963 yılında köye "Yakaören" adı verilmiş, 06.02.2013 tarihinde ise tekrar eski adı "İlişi" resmiyet kazanmıştır.[2]

İnsan ve hayvan geçişi için tasarlanan köprünün kuzeybatı yakası Boşnak Mahallesi, güneydoğu yakası Ali Çelebi Mahallesi sınırlarında kalmaktadır. Çayın güneydoğu yakası, ilçe sahilinden köye ulaşan karayoluna birkaç metre mesafededir. Yolun karşı yakasında tarihi Cumayanı Camii bulunmaktadır (Çiz. 1, Fot. 1-2). İnşa kitabesi bulunmayan caminin giriş cephesinde "1895" tarihi düşülen yeni bir tabela, mihrap üzerinde kalemişi ile yazılı H. 1311 (M. 1893-94) tarihli bir ayet kitabesi bulunmaktadır. Yücel, caminin 1793 ve 1849 yılında mevcut olduğuna işaret eden; belirtilen tarihlere ait vakıf kayıtlarına[3] ve 1895 yılında yeniden inşa edildiğine işaret etmektedir.[4] Yukarıda değindiğimiz H.1311 tarihli kalemişi ayet kitabesi bu yeniden inşanın eseri olmalıdır.

Caminin güney ve doğusunda duvarlarla çevrili genişçe bir mezarlık bulunmaktadır (Çiz. 1, Fot. 1-3). Bu mezarlığın yol aşırı karşısında 34 mezar taşı sergilenmektedir. Gösterişli ve bezeli şahidelere sahip mezarlarda tespit edebildiğimiz kadarıyla en eski tarih kaydı H. 1276 (M. 1859-60) yılıdır. [5]

---

1 Anadolu'daki tarihi yollar ve ulaşım ağlarıyla ilgili bazı yayınlara göre yöre tarih boyunca, ana hatlara ve kollara uzak bir konumdadır. (Bk. Halaçoğlu, 1991, 127-128; Eskikurt, 2014, 15-40).

2 Yücel, 2010, 23 ; Wikipedia; Abana Haber.

3 Yücel, 2010, 26.

4 Yücel, 2010, 10.

5 Ahşap köprünün birkaç metre alt tarafındaki yeni betonarme köprünün yakınında, yol kenarında gasilhane, abdest alanı ve helâ gibi bölümleri içeren yeni bir bina bulunmaktadır. Mezar taşları bu binanın önünde, duvara dayanmış ve yan yana sıralanmış halde sergilenmektedir. Mezar taşlarının, 40 yıl kadar önce, caminin 10-15 metre kadar batısında yol kenarındaki okul ve sağlık ocağının bulunduğu alanda bu yapılardan önce mevcut olan mezarlıktan buraya taşındığını 65

Cami ve mezarlıkla ile birlikte köprü, tarihi çevrenin bir parçası konumundadır. Ancak birlikte inşa edilip edilmedikleri konusunda bir belge veya mahallinde söylenegelen bir rivayete rastlanılmamıştır. Köprünün menba yüzünde, köprüye 3 m kadar mesafede, belirtilen yol ile dere yatağı arasında yeni betonarme bir bina[6] bulunmaktadır (Çiz. 1, Fot. 1,4). Çayın hafif eğimle aktığı bir konumda bulunan köprünün mansab yönünde, 10 m kadar ileride, yöre sakinlerinin ifadesine göre 1990 yılı civarında inşa edilen betonarme bir köprü bulunur.[7]

Köprünün inşa tarihi ile ilgili bir belge veya bilgiye rastlanılmamıştır. İlişi Köyü eski muhtarı Hasan Köse Bey ile yaptığımız görüşmede köprünün vaktiyle imece usulüyle köylüler tarafından yapıldığını, yörede inşa tarihi, mimar veya benzeri bir isim bilinmediğini, yapının inşası ile ilgili bir rivayetin bulunduğunu bildirmiştir.[8] Yerel bir şahıs tarafından eskiden tutulan bazı el yazısı kayıtlara göre; 1925 yılında köprünün bulunduğu akarsuda meydana gelen selde köprünün yakınındaki mektebin tamamen yıkıldığı anlaşılmakla beraber köprünün zarar görüp görmediğine dair bir kayıt bulunmamaktadır. Aynı notlara göre; sel tahribatına tedbiren 1959 yılında çayın iki tarafına set yapılmış, 1963 yılında köy merkezinde etkili olan büyük bir yangında, birçok bina yanmış,1965 yılında meydana gelen bir kasırga ve selde ahşap köprü kısmen tahrip olmuş, konumuz bu ahşap köprünün aşağısında bulunan ve İskele Köprüsü adıyla anılan başka bir ahşap köprü tamamen yıkılmıştır.[9]

Köy sakinlerinden merhum Mehmet Güzeloğlu önderliğinde 1965 yılı civarında köprünün yarım metre kadar yükseltildiği, bunun için kirişlerin altına konulan kriko ile

yaşındaki İlişi Muhtarı Hasan Köse Bey'den öğrenilmiştir. Mezar taşlarında saha çalışması sırasında görebildiğimiz tarih aralığı Hicri 1276 (1859-60) ile 1333 (1914-15) arasıdır. Araştırmamız sırasında uzun otlarla dolu ve duvarlarla çevrili mezarlık alanı içerisinde de bir takım eski mezar taşları görmüş idik. Fakat bunları yakından inceleme fırsatımız olmamıştır. Yücel'in kayıtlarına göre mezarlıkta Hicri 1276 yılından daha eskiye giden; Hicri 1180 (1766-67), 1210 (1795-96), 1210, 1270 (1853-54), 1272 (1855-56), 1291 (1774-75) tarihli altı eski mezar taşı bulunmaktadır. Yücel'in araştırmasında geçen en geç tarihli mezar taşı Hicri 1331 (1912-13) tarihlidir. Yücel, 2010, 207.

6 Bu bina bir tür köy odası olarak hizmet vermektedir. Vaktiyle pazar yeri olarak kullanılan meydanda, kaptanlar, bayanlar gibi farklı sınıflar için altı ayrı kahvehane olduğu, Cuma ve bayram namazları için eskiden civar köylerden buraya gelenlere bu kahvehanelerde yemek ikramı yapıldığı aynı geleneğin halen bu yeni binada devam ettiği bildirilmektedir. Hasan Köse ile 20 Ekim 2016 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

7 Hasan Köse ile 20 Ekim 2016 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

8 Bu rivayete göre köprünün yapımı için köy halkı hane başına kereste temini hususunda iş taksimi yapar. Bunun için bir tarih belirlenir. Fakat dağdan keresteyi hazırlamak zor bir iştir. Köyün ağasının kendisine düşen iş ile ilgilenmediği görülür. Köylünün kendisine sitem etmesi üzerine ağa, hemen sabah vakti köprünün yerinde keresteyi hazır bulacaksınız şeklinde cevap verir. Bu kadar kısa bir süre içerisinde bu işin gerçekleşmesi mümkün değilse de sabah vakti tüm kerestenin hazır olduğu görülür. Köylüler bunu ağanın kerametine bağlarlar ve köprüye mübarek bir yapı gözüyle bakılır.

9 Yücel, 2010, 6-7.

tüm köprünün kaldırıldığı, köprünün altına ve çay yatağına duvar örüldüğü ayrıca köprü tabliyesini taşıyan ana kirişlerden menba ve mansab yüzünde dışa bakan ikisine çelik tren rayları konularak sağlamlaştırıldığı[10] ve çatıdaki tabi taş kaplamanın Marsilya kiremidi ile değiştirildiği belirtilmektedir.[11] Belirtilen işlerin, 1965 selinin verdiği zarardan sonraki onarım ve bakım işleri olduğu anlaşılmaktadır.

Kültür Bakanlığı, Ankara Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu Müdürlüğü'nün 11.05.2001 gün ve 7319 sayılı kararı ile –ilçedeki 31 yapı ile birlikte- korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilen[12] Cumayanı Köprüsü'nün başına gelen son felaket 13 Ağustos 2021 yılı seli olmuştur. Bozkurt ilçe merkezinde son derece büyük bir afete neden olan bu sel, İlişi Köyünde de etkili olmuş ve köprü tamamen yıkılmıştır. İlişi Köyü Muhtarı Mustafa Erkan, biri Cumayanı Köprüsü'nün 300 m kadar aşağısında "Şişman Köyü" mevkiinde aynı akarsu üzerinde bulunan diğeri İlişi Köyü sınırlarında; "Mahmut Mahallesi Bıdak Değirmeni" mevkiinde bulunan iki ayrı geleneksel ahşap köprünün 2021 selinde yıkıldığını belirtmektedir.[13] Çatısız ve geleneksel tarzda eski eserler oldukları belirtilen köprüleri yıkılmadan önce görmek mümkün olmamıştır.

Cumayanı Köprüsü'nde tarihlemeye yardımcı olabilecek bir bezeme unsuru veya teknik bir ayrıntıya rastlanmamıştır. Köprünün bulunduğu mahallenin ilk iskânıyla birlikte bir köprü ihtiyacı hissedilmiş olmalıdır. Bu meyanda köprünün birkaç yüz yıllık olabileceği düşünülebilir. Ülke genelinde ormanlık bölgelerde inşa edilen ve günümüze ulaşabilen az sayıdaki örneklere bakılarak[14] Cumayanı Köprüsü'nün geleneksel tarza sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıdakilere bakarak kanımızca köprü ilk olarak 19. yüzyılda inşa edilmiş olabilir. Yılmaz ve Sert, köprüyü 19. yüzyıl sonlarına tarihlemektedir.[15]

Kuzey-güney ekseninde yaklaşık 35^0 doğuya dönük konumlanan köprünün menba yüzü güneye, mansab yüzü kuzeye bakmaktaydı (Çiz. 2, Fot. 4-7). Yapının ahşap kesimin uzunluğu 13.75 m[16] tabliye eni 3 m idi[17] (Çiz. 2-4). Yola bakan kuzey kesimde, asfalt yol kenarında başlayan moloz taş ve betonla kaplanan sahanlık, tabliyeye doğru

10 Köprü boyunca çelik rayların boyunun yeterli olmaması üzerine kısa bir ekle, boy birleştirme yapıldığı görülmektedir. Bu boy birleştirmede çelik perçinler kullanılmıştır. Ayrıca çelik kirişler, ahşap kirişlerde açılan deliklere, metal çivili perçinlerle tutturulmuştur.

11 Hasan Köse ile 20 Ekim 2016 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

12 Yücel, 2010, 87,186.

13 Mustafa Erkan ile 08 Ağustos 2021 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

14 Toparlak vd., 2010, 263; Bayhan ve Salman, 2012, 41-45; Şahin vd., 2014, 262,330; Çabuk, Güçhan ve Türer, 2015, 225-245; Yılmaz ve Halide, 2017, 162-178; Bayraktar, 2017, 107-126; Bayraktar, 2018a, 53-81; Bayraktar, 2018b, 201-219; Bayraktar, 2018c, 1177-1201; Tali, 2019, 211-306.

15 Yılmaz ve Sert, 2017,174.

16 Verilen ölçü, her iki baştaki saçakların bitimi arasındaki mesafeyi göstermektedir. Direkler arası itibariyle ölçü 11.65 m'dir.

17 Verilen ölçü, her iki baştaki saçakların bitimi arasındaki mesafeyi göstermektedir. Direkler arası itibariyle ölçü 2.20 m'dir.

hafifçe yükselerek 4.5 kadar uzanmaktaydı (Fot. 1,4). Tabliye kotu araziden 0.90 mm kadar yüksekteydi. Köprünün diğer yönünde köprü bitimindeki sahanlık mesabesindeki kesim yeni parke taşı döşeli ve düz bir alandı (Fot. 5).

Çayın şekillendirdiği çay yatağının en uygun ve dar kesimi, köprü yeri olarak belirlenmiştir. Çay yatağının iki tarafında köprü inşasına, 5-6 m kadar uzunluğa sahip moloz taş örgülü set duvarlarıyla başlanmış ve tabliye kirişleri, eğimli dere yatağına yaslanan bu set duvarlarından hafifçe ileri çıkan duvar ayaklarına (köprü ayakları) oturtulmuş idi (Fot. 4-5). Köprü ayakları, dere yatağından itibaren batı yakada 3.30 m doğuda 2.90 m kadar yükselmekteydi. Takriben 1.20 m kotta belirtilen duvarlara saplanan ahşap çapraz payandalar, duvar ile tabliye kirişleri arasında uzatılarak köprüye destek vermekteydi (Fot. 7-9). Bunlar her iki yakada ikişer adet idi.

Cumayanı Köprüsü, kâgir köprü ayakları arasında uzanan tek parça haldeki kalın ahşap kirişler (ana kirişler) üzerinde kurulan ahşap esaslı bir yapı idi. Köprünün akarsu ile arasındaki mesafe (tabliye ile su arası) Mayıs ayı itibariyle 3.40 m idi. Ahşap aksamın yüksekliği (tabliye döşemesi ile çatı sırtı arasındaki mesafe) 2.90 m idi.

Arazinin yapısı sebebiyle dere yatağından girip yakından inceleme imkânı bulamadığımız için tabliyenin kurulduğu ana kirişlerin sayısı net olarak tespit edilememiştir. Gözlemlerimiz ve tabliye genişliğinin 2.20 m olduğu dikkate alınarak; ana kirişlerin yan yana takriben 40-45 cm aralıklı olarak dört sıra olmasının mümkün olabileceğini düşünmekteyiz. Tabliyeyi taşıyan yaklaşık 18-20 cm kalınlığında ve dörtgen kesitli ana kirişlerin esası, baltalarla dalları ve kabuklarından arındırılan kalın ağaç gövdeleriydi. (Fot. 8-9). Ana kirişlerin üzerine aynı istikamette tabliye boyunca aynı kalınlık ve biçimde bir başka kiriş katı çakılıydı. Bu kirişlerin üzerinde iki kademeli tabliye döşemesi çakılıydı. (Fot. 8-9) İlk (alt) kademede; sayıları 40 civarında, ortalama 6-7 cm kalınlık ve 26-30 cm genişlikte döşeme tahtaları ve bunların arasında direk hizalarında bunlardan kalın (takriben 9-10 cm) kare kesitli birer kiriş görülmekteydi. Üst kademe; tabliyenin orta hizasında 1.20 m genişliğinde bir başka ahşap döşeme idi (Fot. 10-12). 5 cm kalınlığındaki 39 tahtadan oluşan bu kademenin ilk inşadan sonra yapılmış olabileceğini düşünmekteyiz. Alt kademedeki döşeme tahtalarına göre daha muntazam ve kendi içlerinde birbirinin aynısı ölçülerde biçilmiş bu tahtalar, ayrıca onlardan biraz daha geniş idi. Birinci kademe döşeme tahtaları ve aralarında yer alan kirişler, alt ve üstlerinde bulunan kirişlerden kimi yerlerde 5-25 cm kadar taşıntı yapmaktaydı (Fot. 6,8-9). Yıkılmadan önceki haliyle eksik ve kırık parçanın bulunmadığı döşeme tahtalarının bir kısmı zamanla meydana gelen eskime üzerine yenilenmiş olmalıdır.

Tabliye döşemesi üzerinde, tabliyenin iki kenarı boyunca uzanan bir başka kiriş sırası yer almaktaydı (Fot. 12). 10-13 cm arasında değişen kalınlık ve genişliğe sahip kare kesitli bu taban kirişlerinin üzerinde, korkuluk, direkler ve çatı yükselmekteydi (Çiz. 3-4, Fot. 11-14). Tabliye boyunca boyları yeterli olmayan kirişler, uç uca pahlı (şevli) boy birleştirmeler yapılarak sıralanmıştı (Fot. 12). Bu kirişlerin, altlarındaki aksi istikamette uzatılan alt kademe döşeme kirişleriyle üst üste geldiği kesimlerde (direk hizaları) alt kirişlerde kanal açılarak birleşme gerçekleştirilmişti.

2.15 m uzunluktaki kare kesitli ahşap direklerin kalınlıkları 9-10 cm civarında değişmekteydi. Tabliyenin iki yakasına simetrik düzende yerleştirilen, altlıkları ve başlıkları bulunmayan bezemesiz direkler, toplamda 14 adet idi. (Fot. 9,11-12). Tabliyenin her iki kenarında, direkler arasına çapraz vaziyette konulan kare gövdeli sekizer payanda bulunmaktaydı. Payanda ve direkler arasında bulunan korkuluk ise tabliye emniyeti tamamlamaktaydı (Fot. 9,12,15). Tabliye döşemesinden 0.90 m. kota kadar yükselen korkulukta kalınlıkları 4-6 cm arasında değişen kare ve yuvarlak çubuklar kullanılmıştı (Fot. 12,15). Menba-mansab ekseninde ve direklere bitişik konumdaki, "L" şeklindeki yarım boy ahşap payandalar balta ve keserle biçimlendirilmiş elemanlardı (Fot. 10,12,16-17). Taşıyıcı sisteme destek olan ve korkuluk hattı boyunca her iki tarafında dörder adet bulunan bu payandalar, her iki baştaki ilk direkte bulunmakta, arada birer atlama yaparak devam etmekteydi. Takriben 0.72 m uzunluktaki "L" payandaların direklere bitişen üst kesimleri biraz daha ince tutulmuş idi. Belirtilen elemanlar iri ve uzun dövme demir çivilerle kiriş ve direklere çakılmış haldeydi (Fot. 16-17).

Çatıya destek veren direklerden payandalarla birleşen en baştaki ve arada yer alan üç ve beşinci sırada bulunanlarının üzerinde yalın başlıklar bulunmaktaydı (Fot. 12-14,18-19). Menba-mansab ekseninde uzanan başlıklar, bir ucu düz diğer ucu pahlı olmak üzere kare kesitli yaklaşık 0.50 m uzunluktaydı. Aynı eksende başlıkların üzerinde 10 cm kalınlıkta kare kesitli gergilere ve bunların orta hizasında dikmelere yer verilmişti (Fot. 13-14,18). Köprü başlarında her iki kenarda direklerin üzerinde damlalık aşığı, çatının tepe noktasında ortada mahya aşığı kirişleri bulunmaktaydı (Fot. 13-14). 10 cm civarında kalınlığa sahip aşık kirişleri, tabliye boyunca tek parça olarak uzanacak kadar uzun olmadıklarından, tabliyenin her iki yakasında birbirlerine uç uca boy birleşme yapılarak ikişer adet olarak sıralanmıştı.

Tabliyeyi örten iki omuzlu beşik çatı, direk ve payandalarla taşınan bir oturtma çatı idi (Çizim 3-4). Çatı kirişlerinin üzerinde 90 derecelik aksi istikamette uzatılan, kalınlıkları 6-8 cm arasında değişen, kimileri hafif yamuk dörtgen biçimde yonulmuş mertekler uzanmaktaydı (Fot. 13-14). Yaklaşık 0.45 m ara ile sıralanan her bir omuzda toplam sayısı 30 olan merteklerin saçak kesimlerinin uçları pahlı kesilerek saçak çizgisine uydurulmuştu. Orta kesimde mahya aşığına oturan mertekler, diğer ahşap inşa ayrıntılarında olduğu gibi, çivilerle çakılmak suretiyle sabitlenmişti (Fot. 11-14).

Merteklerin üzerinde kimileri gayri muntazam hatlı kaplama tahtaları bulunmaktaydı (Fot. 13-14). Yıkılmadan önceki haliyle Marsilya kiremidiyle kaplı çatının, asli halde tabii taş plakalarla kaplı olduğu, kaplamanın çok ağır olması nedeniyle 1965 yılı civarındaki tamirde Marsilya kiremidi ile değiştirildiğine değinmiştik.

Köprünün inşasında kullanılan ağaç Karadeniz bölgesinde bolca görülen ve birçok yapı türünde karşılaşılan kestanedir.

Tabliye ve çatı kirişlerinin birbirleriyle olan birleşmelerinde "pahlı (şevli) boy birleştirmeler" (Fot. 20-21) ve "düz boy birleştirmeler" (Fot. 22), kiriş ve gergilerin birleşmelerinde "kanallı birleştirmeler" (Fot. 23), kiriş ve gergilerin merteklerle yaptığı birleştirmelerde "kertmeli birleştirmeler" (Fot. 24) görülmekteydi. Direklerin, yastık, başlık

ve korkuluk küpeşteleriyle yaptığı birleşmelerinde, "kertmeli uç birleştirmeler" (Fot. 15) ve "kanallı birleştirmeler" (Fot. 19) kullanılmıştı. Bu birleştirmelerde ayrıca bol bol çakma usullü çivi de kullanılmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

Tipik bir Karadeniz bölgesi taşra uygulaması olan Cumayanı Köprüsü özel ismi unutulmayan ahşap köprülerimizden biri idi. Birçok ahşap köprünün vaktiyle bilenen isimleri unutularak günümüze gelmiş olduğundan birçoğu "ahşap köprü", "tahta köprü" şeklinde anılmaktadır.

Cumayanı Köprüsü, küçük sayılabilecek bir akarsu üzerinde, yaya ve hayvanların akarsu engelini aşarak karşı yakaya geçmesi için tasarlanan kırsal bir yol ağının parçasını oluşturmaktaydı. Köprü, esasen ahşap kirişli köprüler sınıfında bir yapı olmakla birlikte malzeme ve inşa tekniği bakımından karma (kâgir ve ahşap) özellik göstermekteydi. Tabliye altı kesimlerde kagir inşa tabliye dahil üst kesimlerde ahşap inşa malzeme ve teknikleri uygulanmış idi. Akarsu yatağının her iki yakasındaki köprü ayaklarında set duvarında ve köprü sahanlıklarında moloz taş malzeme ve işçilik görülürken tabliye kirişleri ile başlayarak bunun üzerinde sıralanan döşeme kirişleri, döşeme, korkuluk, direkler, payanda ve çatı unsurlarında ahşap malzeme ve inşa teknikleri kullanılmış idi. Karma malzeme ile inşa edilmiş olsa da ahşap inşanın daha baskın görünmesi nedeniyle bu tip köprüler, ahşap köprü olarak değerlendirilmektedir. Bir başka deyişle; tabliye ve üstü kesimlerde ahşap malzemenin kullanıldığı ahşap köprülerden bazılarında - Cumayanı Köprüsü'nde de olduğu gibi- tabliye altı unsurlarda kâgir inşa da görülebilmektedir.

Tarih boyunca tüm dünyada çeşitli malzemelerle ve farklı inşa teknikleri ve tarzlarıyla çok çeşitli köprüler inşa edilmiştir.[18] Ahşap köprüler köprü mimarisi bağlamında nispeten küçük ve fazla dikkat çekmeyen örneklerdir. Malzemesinin kâgir örneklere göre çok daha kısa ömürlü ve daha zayıf olmaları nedeniyle ahşap köprülerin günümüze ulaşanlarının sayılarının kâgir örnekler göre oldukça az olduğu ve yine aynı nedenlerden dolayı çok eski örneklerin ayakta kalmadığı bilinmektedir.

Tarihte ilk köprülerin tamamen taş veya ahşaptan yapılan köprüler olduğu ifade edilmektedir.[19] Ahşap kirişli köprülerin insanlık tarihi kadar eski olabileceği varsayılabilir. İlerleyen çağlarda daha gelişmiş ahşap, kâgir ve kâgir-ahşap (karma malzemeli) köprülerin yapımı gerçekleşmiş olmalıdır. Anadolu'da bilinen ilk ahşap köprünün Hitit devrine kadar indiği bilinmektedir. [20] Bazı kaynaklar, bilinen en eski ahşap köprü örnekleri için Roma dönemine işaret etmektedir.[21]

18 Peynircioğlu, 1951, 3-5 ; Görcelioğlu, 1979, 138; Çeçen, 2002, 252.; Bayhan, 2016, 14-27 ; Çulpan, 2002, 1; Yılmaz ve Sert, 2017,162-178.

19 Çeçen, 2002, 252.

20 Naumann, 1991, 491-493 ; Bittel, 1970, 61 ; Çulpan, 2002, 1-2; Çeçen, 2002, 252; Yılmaz ve Sert, 2017,170-171.

21 Ayrıntılı bilgi için bk. Bayraktar, 2018a, 71.

Ahşap malzeme ile inşa edilen tarihi köprülerden endüstriyel keresteyle yapılan modern örneklere kadar dünyadaki ahşap köprüleri yapım sistemlerine göre sınıflandıran bir araştırmaya[22] göre, söz konusu tipler; "basit kirişli köprüler", "konsol kirişli köprüler", "ahşap asma köprüler", "ahşap kemer köprüler", "ahşap makas köprüler" olmak üzere beş tiptir.[23]

Aynı araştırmada, Türkiye'deki ayakta kalabilen tarihi ahşap köprülerin yapım sistemlerine göre sınıflandırılması; "ahşap kiriş köprüler", "ahşap konsol köprüler", "ahşap asma köprüler", "ahşap kompozit köprüler"[24] şeklindedir. Tarihi ahşap köprülerle ilgili yapılan ve tespit edebildiğimiz kadarıyla tek olan bu tasnife göre Cumayanı köprüsü "ahşap kiriş köprüler" sınıfının bir örneğidir. Türkiye'deki tarihi ahşap köprülerin ayakta kalan örneklerinin çoğunu inceleme fırsatı bulan söz konusu araştırmacıların ifadelerine[25] bakılarak belirtilen tasnifin günümüze ulaşan ahşap köprülerin büyük bir kısmına ulaşılarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Ancak yakın zamanlarda yayınlanan ve Ordu il sınırlarında 22 adet tarihi ahşap köprüyü tanıtan bir başka araştırmaya bakılarak Türkiye'de ayakta kalabilen ahşap köprülerin sayısının bilinenin çok üzerine çıkabileceği varsayılabilir. Hâlihazırda Ordu ili diğer birçok ilden açık ara fazla sayıda eser barındırmasıyla dikkat çekmektedir. Ancak ormanlık bölgelerdeki diğer illerin yeterince araştırılmadığı unutulmamalıdır. Araştırmaların genişlemesiyle tipolojik bağlamda yeni tip veya alt tiplerin ortaya çıkma ihtimali bulunmaktadır.

Türkiye'de geleneksel ahşap köprü mimarisi çeşitlilik göstermektedir. Açıklığın iki tarafına atılan ağaç gövdeleri veya kirişlerden oluşan basit örneklerin yanı sıra açıklığın iki tarafına uzatılan ağaç gövdelerinin veya kirişlerin üzerine çakılan bir döşeme ve korkuluğa sahip örnekler veya bu özelliklere ilaveten köprü tabliyesini örten ahşap direklere oturan çatılı tiplerle karşılaşılır (Fot. 25-40).[26]

Açıklığın az olduğu Cumayanı Köprüsü'nde iki yaka arasına oturtulan kirişler yeterli olmuştur.

Ülkemizdeki benzer köprü örneklerinde kirişin yanı sıra tomruk şeklinde ağaç gövdeleri de kullanılmıştır.[27] Ancak arazinin yapısının gerektirdiği hallerde açıklığın iki yakasına, taş duvar (köprü ayağı), set duvarı, ahşap direk veya kazık ayaklar çakılması gerekmektedir. Cumayanı Köprüsünde kıyının gevşek dokusuna tedbiren her iki yakaya set duvarı ve köprü ayağı örülmüş ve köprüyü taşıyan kirişler bu kâgir köprü ayaklarına oturtulmuştur. Cumayanı Köprüsü'nde tabliye kirişleri ile çay yatağına yaslanan köprü

22 Yılmaz ve Sert, 2017,162-178.

23 Yılmaz ve Sert, 2017,163-169.

24 Yılmaz ve Sert, 2017,169-177.

25 "*Genellikle Karadeniz Bölgesi'nde yerel ustalar tarafından inşa edilmiş olan 38 adet ahşap köprünün varlığı bilinmekle beraber, 29 adedinin eski fotoğraflarına ulaşılabilmiş, bunlardan da ancak 25 adedinin günümüze ulaşabildiği saptanmıştır.*" (Yılmaz ve Sert, 2017,169).

26 Bayraktar, 2017, 119-125; Yılmaz ve Sert, 2017,169-177; Tali, 2019, 211-273.

27 Diğer tiplerle ilgili olarak bk. Bayraktar, 2018a, 74-75.

ayakları arasına çapraz payandalar konulmuştur ki bunun da benzerleri diğer bazı geleneksel ahşap köprülerde de görülmektedir.

Ahşap köprülerde tabliyelerin çoğu düz (Fot. 25-35,38,40), bazıları inişli ve çıkışlı (Fot. 36-37,39) olabilmektedir.[28] Cumayanı Köprüsü irtifai anlamda düz bir tabliyeye sahiptir. Tabliyesi, doğrusal bağlamda düz bir hat çizmektedir. Bazı köprülerde arazi yapısı nedeniyle bu hat, dirsek çizerek eğik olabilmektedir (Fot. 38).[29]

Cumayanı Köprüsü tabliyeyi örten çatılı bir örnektir. Yapıya daha müştemilâtlı ve abidevi bir görünüm de kazandıran çatıya esasen iklim nedeniyle ihtiyaç duyulmuştur. Fazla yağış alan Karadeniz Bölgesi'ndeki ahşap köprülerin ahşap tabliyeleri, ahşap malzemenin doğası gereği kayganlaşabilmekte ve bu nedenle geçiş güvenliği tehlikeli olmaktadır. Çatı, tabliyeyi yağıştan koruyup kuru tutarak tehlikeyi bertaraf etmektedir. Hatta köprü, yağmurlu havalarda geçici bir sığınma ve dinlenme alanı işlevi kazanmaktadır.[30] Köprü tabliyesinin her iki yakasında direkler arasına çekilen korkuluk da güvenliği artıran bir başka unsurdur.

Kastamonu - Tosya Dörtocak Köprüsü (19. yy.)[31], Çankırı - Bayramören (Ahşap) Köprüsü (19. yy.),[32] Çankırı - Bayramören Yurtpınar Köyü (Şıhlar) Köprüsü (19. yy.),[33] Çankırı - Çerkeş Çaylı Köyü Ahşap (Çaylı) Köprü (Geç Osmanlı dönemi),[34] Ordu - Akkuş Kapılı Kibar (Bek) Köprüsü (100-150 yıllık)[35], Ordu - Akkuş Kapılı Davut Köprüsü (100 yıllık)[36], Ordu – İkizce Çandır Köprüsü (100 yıllık)[37], Ordu – Kabataş Beylerli Köprüsü (100-150 yıllık)[38], Ordu – Korgan Çatak Köprüsü (100-150 yıllık)[39], Giresun Uzkara-Sayca Köyleri sınırında Ezirkan (Dillioğlu) Köprüsü (19. yy. - 20. yy. başları)[40], Giresun Hisargeriş-Sayca Köyleri sınırında Han Köprüsü (19. yy. - 20. yy. başları)[41], Giresun Lapa Köyü Ahmet Ağa Köprüsü (19. yy. - 20. yy. başları)[42], Trabzon - Of Bölümlü Köyü

28 Örnekler için bk. Bayraktar, 2017, 119-125.

29 Bu köprü ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Bayraktar, 2018a, 53-70.

30 Doğu Karadeniz bölgesindeki bazı ahşap köprülerde dinlenme ve yağmurun dinmesini bekleme bağlamında tabliye üzerinde oturma sekileriyle karşılaşılmaktadır (Bayraktar, 2018a, 60,63,67).

31 Yılmaz ve Sert, 2017,174.

32 Bayhan ve Salman, 2012, 41-43; Şahin vd., 2014, 261.

33 Bayhan ve Salman, 2012, 44-45; Şahin vd., 2014, 262.

34 Şahin vd., 2014, 330.

35 Tali, 2019, 211-213.

36 Tali, 2019, 214-216.

37 Tali, 2019, 230-233.

38 Tali, 2019, 244-246.

39 Tali, 2019, 246-249. Belirtilen yayında çatılı köprülerin toplam adedi 18'dir.

40 Bayraktar, 2017, 117-119.

41 Bayraktar, 2017, 110-111.

42 Bayraktar, 2017, 111-117.

Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü (ilk inşa 18. yy. sonları - 20. yy. başları? 1935 yenileme),[43] Trabzon - Çaykara Eğridere Köyü Kiremitli Köprü (19. yy.-20 yy. başları)[44], Trabzon - Dernekpazarı Yenice Köyü Küçük Kalanas Köprüsü (1932)[45], Rize - Çayeli Buzlupınar Köyü Köprüsü (1906 yeniden inşa)[46], Artvin – Borçka Camili Köyü Malakmiyeti Köprüsü (ilk 20. yy. başları? 1995 yenileme)[47] çatılı ahşap köprülerin yurdumuzda tespit edebildiğimiz diğer örnekleridir (Fot. 25-40). Aynı tip, çeşitli ülkelerde özellikle ormanlık bölgelerde yaygınlık gösterir.[48] İncelediğimiz örnekle paralel olarak; arazi yapısı gereği olarak akarsu yatağının iki yakasında görülen kâgir köprü ayağı, açıklığın iki yakasına uzatılan tek parça haldeki ana kirişler, bunların üzerindeki direkler, payandalar ve beşik çatı örtü, karakteristik ortak özelliklerdir. Yukarıdaki örneklerin birçoğunda korkuluk bulunurken bazılarında direkler ve aralarındaki payandalar yeterli görülerek korkuluk inşa edilmemiş gibi görünmektedir. Bu bağlamda korkulukların zamanla ortadan kalkmış olabileceği ihtimali de akılda tutulmalıdır.

Cumayanı Köprüsünün özgün çatı kaplaması olan tabii taş plakalar, Kastamonu ve Sinop'un sahil kesimlerinde ev, çeşme, cami ve benzeri geleneksel yapılarda çatı kaplaması olarak kullanılmıştır (Fot. 41-42).[49] Köprünün yanındaki Cumayanı Camii'nin çatı kaplamasının da taş olduğu ve köprüde olduğu gibi yakın zamanlardaki tadilatla değiştirildiği bildirilmektedir.[50] Sinop - Ayancık Yenikonak (Otmanlı) Köyü Çeşmesi bu tip çatı

43 Özgüner, köprünün, üzerindeki yeni bir yazıttan hareketle "1935 yılında Bölümlü Köyü'nden Aziz Bey" tarafından yaptırıldığını belirtmektedir. Özgüner, 1970, 84-86.

44 Bayraktar, 2018a, 59.

45 Bayraktar, 2018b, 206.

46 Çabuk vd., 2015, 225.

47 Bayraktar, 2018c, 1181-1186.

48 Farklı mimari geleneklerle şekillendiklerinden, bu tip eserlerin zengin bir biçim diline sahip oldukları görülmektedir. Dünyanın çeşitli ülkelerindeki benzer veya farklı tipteki –çatısız örnekler gibi- ahşap köprüler için bk. Çabuk vd., 2015, 237-238; Yılmaz ve Sert, 2017, 162-178; Bayraktar, 2017, 122-125.

49 "*Literatürde çatı örtü malzemesi olarak kullanılan iki çeşit taştan bahsedilmektedir. Bunlardan birincisi tortul kayaçlar grubunda yer alan kil taşları ve şistler, diğeri ise bu taşların metamorfizmaya uğraması ile oluşan arduvazdır.*" (Yılmaz, 2015, 390). İnebolu Erfelek arasında; batıdan doğuya doğru sahil boyunca; İnebolu, Bozkurt, Abana, Çatalzeytin, Türkeli, Ayancık, Erfelek ilçelerinde geleneksel kırsal meskenlerde çatı örtüsünün "tabakalı şistler" olduğu, bunların deniz kıyılarındaki falezlerden, akarsular tarafından yarılmış vadilerdeki tabakalı yapılar ya da akarsu yataklarında bulunan yuvarlak büyük taşlardan veya sahilden uzak iç kesimlerdeki yüksek köylerde yol açmaları veya heyelanlar sonucu ortaya çıkan anakaya yüzeylerinden temin edildiği bildirilmektedir (Yılmaz, 2015, 389). Yörede kıyı anlamında kullanılan "say" sözcüğü ile "say taşı" ve "marla taşı" şeklinde ifade edilen taşın 30-40 yıl öncesine kadar epey yaygın olduğunu ve ticaretinin yapıldığını Yılmaz ile yaptığımız kişisel görüşmede kendisi ifade etmiştir. Yöredeki birçok konut, ambar, ahır gibi çeşitli kırsal yapılarda, say taşının, çatı kaplaması olarak kullanıldığı tarafımızca da gözlemlenmiştir. Ayrıntılı bilgi, görsel ve dünyadan benzer bazı örnekler için bk. Yılmaz, 2015, 389-399.

50 Hasan Köse ile 20 Ekim 2016 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

kaplamalı yapılara örnek verilebilir (Fot. 42). Taş plaka kaplamanın çok ağır olması ahşap köprülere hatırı sayılır bir yük bindirmektedir. Ancak yapının yakın bölgesinde kolayca bulunabilmesi ve maliyetinin düşük olması nedeniyle tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Köprü ayaklarında ve set duvarında kullanılan taşın çok büyük bir kısmı dere yatağından toplanan sel taşlarıdır. Sel taşları, yakın yöredeki her tür kırsal yapının kâgir kesimlerinde; özellikle subasman, bahçe ve set duvarlarında bolca kullanılmıştır. Uzun zamanlar su içinde bulunduklarından suyun bir nevi perdahlayarak pürüzsüz hale getirdiği taş yüzeyleri, güzel bir görünüm sağlamaktadır.

Köprüde kullanılan ağacın cinsi tüm Karadeniz bölgesinde yaygın olarak görülen kestanedir.[51] Karadeniz bölgesinin kırsal yapılarında yoğun bir şekilde kullanılan kestane kerestesi, bol yağışlı iklimde ciddi bir bozulma ve çürümeye maruz kalmadan uzunca yıllar sağlam kalabilmesi yanı sıra sert dokusu nedeniyle oldukça sağlamdır. Özellikle bol yağışlı ve nemli bölgelerde çok uzun ömürlü olası, yüksek yük taşıma kabiliyeti ve dayanıklılığı nedeniyle kestane ağacı, Karadeniz bölgesinde köprüler için son derece uygun hatta ideal bir malzemedir.[52]

Köprüdeki ahşap öğelerin birbirlerine birleştirilmelerinde madeni çiviler ve ahşap geçmeler kullanılmış idi. Çivilerin neredeyse tamamı fabrika imalatı yeni çivilerdir. Tabliyedeki direklere destek veren L payandalarda görülen ve geleneksel ahşap mimarimizde yaygın olarak kullanılan eski dövme demir çiviler, yapının eskiliğine de işaret eden önemli ayrıntılardır.[53] Bağlantılarda olması beklenebilecek demir kenet gibi unsurlar yapıda görülmemektedir.[54] Bu tip uygulamaların daha büyük boyutlu ahşap köprülerde görülmesi daha muhtemeldir. Ahşap aksamlardaki birleştirme ayrıntılarında bazı yaygın geleneksel uygulamalar dikkat çeker.[55]

Cumayanı Köprüsü, yıkılmadan önceki haliyle geleneksel kırsal mimarlık yapı türlerinden biri olan ahşap köprülerin nispeten küçük ölçüdeki bir taşra uygulamasıydı. Köprünün tüm mimari özellikleri, bu tip eserlerde karşılaşılan özelliklerle uyumlu olup sıra dışı bir unsur veya özellik barındırmamaktaydı. Türkiye'de ağırlıklı olarak Karadeniz

51 Kestane kerestesinin özellikleri konusunda bk. Kudeb Ahşap Eğitim Atölyesi Geleneksel Ahşap Yapı Uygulamaları, 2009, 37. Ahşap köprü inşasında meşe, kayın, kızılağaç, çam çıralı çam, akçam, karaçam gibi ağaçların uygun olduğu belirtilmektedir (Peynircioğlu, 1951, 44-45).

52 Buzlupınar Köyü Köprüsü'nün inşa malzemesinin de kestane olduğu belirtilmektedir (Çabuk vd., 2015, 225-245).

53 Buzlupınar Köyü Köprüsü'nde de bu çivilerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. (Çabuk vd., 2015, 233).

54 Tabliye kirişlerinin altına konan çelik demiryolu raylarının muhdes olduğuna daha önce değinmiştik. Ahşap köprülerde kullanılabilecek demir gereçler için bk. (Peynircioğlu, 1951, 48-51). Peynircioğlu'nun çalışması modern ahşap köprü mimarisi ve mühendislik alanı ile ilgili olmakla birlikte, inşanın doğası gereği tarihi ahşap köprülerle örtüşen veya yakın duran birçok husus -teknik detay, inşa yöntemi, biçimsel benzerlikler gibi-görülmektedir.

55 Ahşap köprülerde ahşap elemanlarda görülebilecek birleşme türleri ve teknikleri hakkında bk. (Peynircioğlu, 1951, 51-60).

bölgesinde yakın benzerleri bulunan Cumayanı Köprüsü'nün çeşitli ülkelerdeki ormanlık bölgelerde görülen yakın benzerleri de bulunmaktadır. Derli toplu görünümü ile iyi korunmuş bir örnek olan köprünün yıkılması kırsal ahşap köprü mimarimizin tanınması bağlamında bir gelişme olmakla birlikte nispeten ayrıntılı bir şekilde belgelenmiş olması yeniden inşası konusunda önemli veriler/faydalar sağlayacaktır. Türkiye'deki ahşap köprülerin bilimsel çalışmalarla ayrıntılı bir şekilde ele alınması, hem köprü mimarisi hem de kırsal mimarlık bağlamında daha kapsamlı ve sağlıklı bir değerlendirme yapılmasının önünü açacaktır.[56]

56 Tabii olarak faklı tip, mimari karakter, imal tekniği, benzeri mimari ve süsleme unsurlarıyla karşılaşılması muhtemeldir. Ülkemizdeki diğer birçok ahşap köprüler için de geçerli olduğu üzere, kolay bozulabilen ahşap malzemenin doğası gereği, sıklıkla tadilat gören köprülerin son derece gelişigüzel müdahaleler yüzünden asli görüntülerinden çok şey kaybettikleri gözlenebilmektedir. Bilimsel tespitler ışığında kaliteli bir restorasyon ve koruma anlayışı geliştirmek koruma bağlamında hayati bir önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Abana Haber. URL: http://www.abanahaber.com/haber_detay.asp?haberID=5012

Bayhan, A. A. (2016). *Ferdinand Arnodin'in Boğaz Geçiş Tasarımları Cisr-i Hamidi ve Aktarma Köprüsü,* Saarbrücken: Türkiye Alim Kitapları.

Bayhan, A. A. ve Salman F. (2012). *Bir Saklı Belde Bayramören,* İstanbul: Bayramören Kaymakamlığı.

Bayraktar, M. S. (2017). Giresun'da Geleneksel Üç Ahşap Köprü *Tuba-Ked (Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi)*, 15, Ankara:107-126.

Bayraktar M. S. (2018a). "Tarihî Ahşap Bir Köprü: Çaykara-Eğridere Köyü Kiremitli Köprü" *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi*, C.XXVII/1, İzmir: 53-81.

Bayraktar M. S. (2018b). "Trabzon Dernekpazarı Yenice Köyü'nde Tarihi Ahşap Bir Köprü", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 44, Isparta: 201-219.

Bayraktar M. S. (2018c). "Artvin Borçka Camili ve Düzenli Köylerinde Geleneksel İki Ahşap Köprü", *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*,11 /2, Çorum: 1177-1201.

Bittel, K. (1970), *Hattusha The Capital of the Hittites*, New York: Oxford University Press.

Çabuk, E., Neriman Ş., Güçhan ve Türer, A. (2015). Tarihi Ahşap Buzlupınar Köprüsü'nün Yeniden Yapımı Üzerine Çalışmalar, *Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 3 Bildiri Kitabı,* 225-245, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Çeçen, K. (2002). Köprü, *İslam Ansiklopedisi*, 26, 252-255. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Çulpan, C. (2002). *Türk Taş Köprüleri Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Eskikurt, A. (2014). Ortaçağ Anadolu Ticaret Yolları, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, Muğla: 15-40.

Görcelioğlu, E. (1979). Basit Ahşap Kirişli Köprülerin Projelendirilmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, 29 (1), 138-167.

Halaçoğlu, Y. (1991). Anadolu maddesi, İdari Ekonomik ve Kültürel Hayat bölümü, Ulaşım ve Yol Sistemi başlığı, *İslam Ansiklopedisi*, 3, 127-128. İstanbul: T. D. V.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi, (2009). *Kudeb Ahşap Eğitim Atölyesi Geleneksel Ahşap Yapı Uygulamaları*, İstanbul: Büyükşehir Belediyesi.

Naumann, R. (1991). *Eski Anadolu Mimarlığı*, B. Madra (Çev.), Ankara: T.T.K.

Özgüner, O. (1970). *Köyde Mimari Doğu Karadeniz,* Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi.

Peynircioğlu, H. (1951). *Köprüler Genel Kaideler ve Ahşap Köprüler*, 1, İstanbul: Teknik Okulu.

Şahin G, İbiş, R. Sezen, İ. Yurt, Can, E. Akçel A. vd. (2014). Çankırı Kültür Envanteri 2014, Ankara: Çankırı Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Tali, Ş. (2019). Ordu İli Tarihi Su Yapıları, Akademisyen Kitabevi, Ankara, 2019.

Toparlak, U. Acartürk, N. Coşar, H. Demir, O. İşleyen, F. Turan, E. vd. (2010). *Ordu Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Ordu: Ordu Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Wikipedia. Yakaören (İlişi), Bozkurt. URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaka%C3%B6ren_(%C4%B0li%C5%9Fi),_Bozkurt

Yakaören (İlişi), Bozkurt (2017). https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaka%C3%B6ren_(%C4%B0li%C5%9Fi),_Bozkurt (Erişim: 21.10.2017).

Yan, Lui ve Yannan Y. (2015). Rulong Köprüsü'nün Yapı Arkeolojisi Çalışması Kayıtdışı Bir Ahşap Örgü Kemer Köprü Keşfinin Hikayesi, *Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 3 Bildiri Kitabı,* İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını, İstanbul: 200-224.

Yılmaz S. ve Sert H. (2017). "Türkiye'de Bulunan Tarihi Ahşap Köprülerin Yapım Sistemlerine Göre Sınıflandırılması", Ahşap Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu 5 Bildiri Kitabı (25-26 Nisan 2017), Editör: Demet Sürücü, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı, Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü (KUDEB), İstanbul: 162-178.

Yılmaz, C. (2015). "Sinop Yöresi Ahşap Kır Meskenlerinde Taş Çatı Örtüsü", Sinop İli Değerleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı, (Ed.: A. Tırıl vd.), Sinop Üniversitesi Yayını, Ankara: 389-399.

Yücel F. S. (2010). Yakaören'de (İlişi/Cumayanı) Kırsal Sit Koruma Projesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Harita Kaynakları

http://cografyaharita.com/haritalarim/4l_kastamonu_ili_haritasi.png
http://www.kgm.gov.tr/SiteCollectionImages/KGMimages/Haritalar/b15.jpg

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

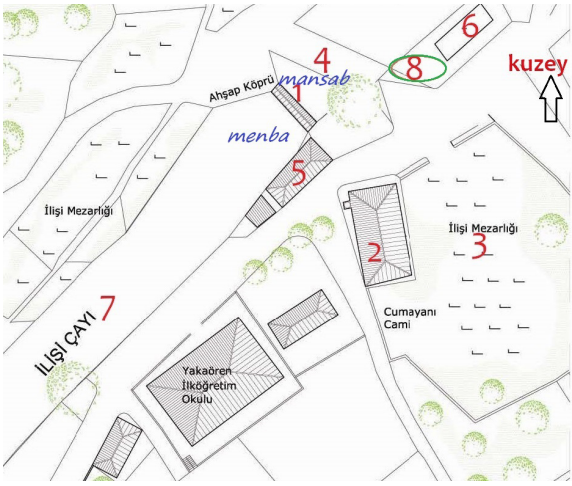
Harita, Çizim ve Fotoğraflar



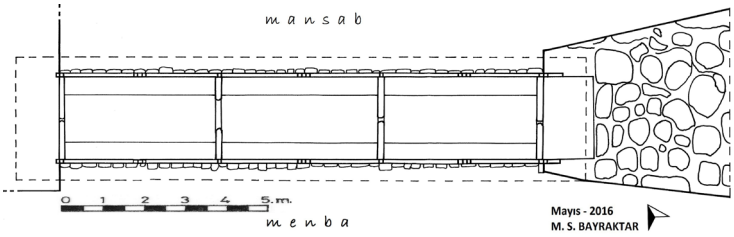
Harita 1.
Kastamonu ili siyasi haritası. (http://cografyaharita.com/haritalarim/4l_kastamonu_ili_haritasi.png)



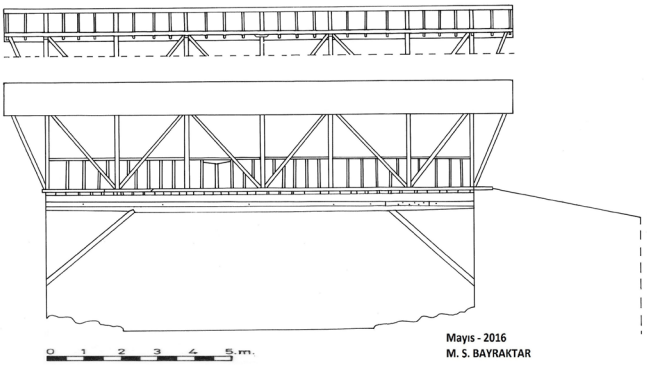
Harita 2. İlişi ve Bozkurt çevresinin haritası. (http://www.kgm.gov.tr/SiteCollectionImages/KGMimages/Haritalar/b15.jpg)



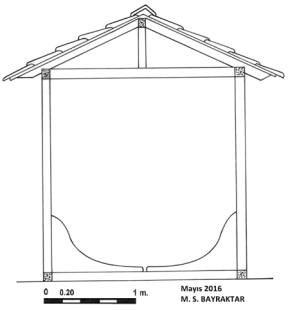
◄ Çiz. 1.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü ve çevresinin vaziyet krokisi.
1-Cumayanı Köprüsü; 2-Cumayanı Camii; 3-Köy mezarlığı; 4-Yeni betonarme köprü; 5-Köy odası; 6-Gasilhane - şadırvan; 7-İlişi Çayı; 8-Mezarlıktan sökülerek buraya getirilip yan yana istiflenen tarihi mezar taşları (Yücel, 2017, 194).



▶ Çiz. 2.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü planı.



▲ Çiz. 3.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü güney (menba) cephe görünüşü ve çatı ayrıntısı.



▲ Çiz. 4.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü doğu cephe görünümü.



Fot. 1. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü doğudan görünümü.



Fot. 2. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Camii



Fot. 3. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı meydanının kuzeyindeki mezar taşları ve yeni betonarme köprü.



Fot. 4. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü doğudan görünümü.



Fot. 5.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü kuzeyden görünümü.



Fot. 6.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü batıdan görünümü.



Fot. 7.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü mansab yüzü.



Fot. 8. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü mansab yüzü.



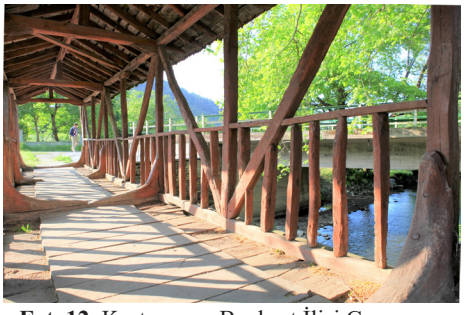
Fot. 9. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü menba yüzü.



Fot. 10. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü doğu cephesi.



Fot. 11. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü batı cephesi.



Fot. 12. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü tabliyesi - doğudan.



Fot. 13. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü çatısı - batıdan.



Fot. 14. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü çatı ayrıntıları - batı kesim.



Fot. 15. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü korkuluk ayrıntısı.



Fot. 16. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü tabliyesinden ayrıntı (L şeklindeki payanda).



Fot. 17. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü tabliyesinde payanda ayrıntısı)



Fot. 18. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü çatı ayrıntısı (aşık kirişi, mertek, direk, yastık, payanda, gergi birleşmeleri).



Fot. 19. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü üst yapı ayrıntısı.



Fot. 20. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü tabliyesinde ana kiriş birleşme ayrıntısı (pahlı (şevli) boy birleştirme).



Fot. 21. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü direk-yastık-aşık kirişi birleşme ayrıntısı (pahlı (şevli) boy birleştirme)



Fot. 22. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü tabliyesinde ana kiriş birleşme ayrıntısı (düz boy birleştirme).



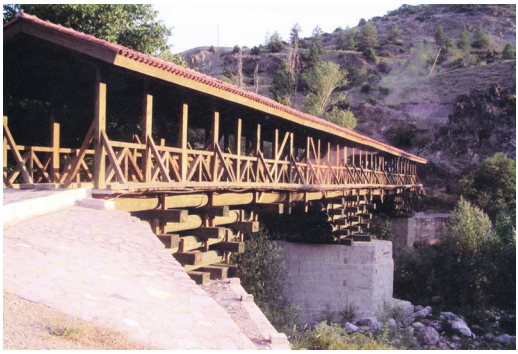
Fot. 23. Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü çatı birleşme ayrıntısı (kanallı birleştirme).



Fot. 24.
Kastamonu-Bozkurt İlişi Cumayanı Köprüsü çatı birleşme ayrıntısı (kertmeli birleştirme).



Fot. 25. Kastamonu – Tosya Dörtocak Köprüsü (Yılmaz ve Sert, 2017, 174).



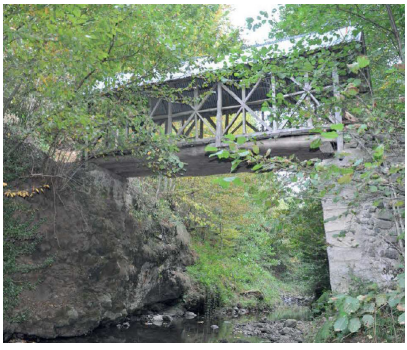
Fot. 26. Çankırı - Bayramören (Ahşap) Köprüsü (Bayhan ve Salman, 2012, 42).



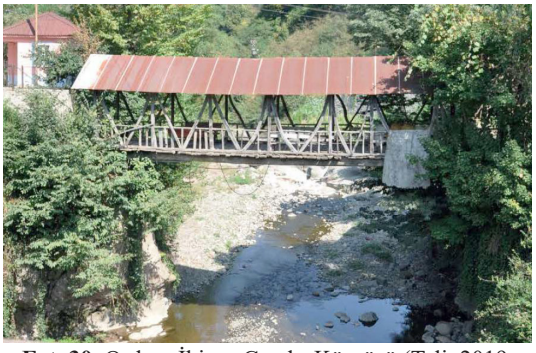
Fot. 27. Çankırı - Bayramören Yurtpınar Köyü (Şıhlar) Köprüsü (Şahin vd., 2014, 262).



Fot. 28. Ordu - Akkuş Kapılı Kibar (Bek) Köprüsü (Tali, 2019, 212).



Fot. 29. Ordu - Akkuş Kapılı Davut Köprüsü (Tali, 2019, 212).



Fot. 30. Ordu – İkizce Çandır Köprüsü (Tali, 2019, 232).



Fot. 31. Ordu – Kabataş Beylerli Köprüsü (Tali, 2019, 246)



Fot. 32. Ordu – Korgan Çatak Köprüsü (Tali, 2019, 249).



Fot. 33. Giresun Uzkara-Sayca Köyleri sınırında Ezirkan (Dillioğlu) Köprüsü batı cephe.



Fot. 34. Giresun Hisargeriş-Sayca Köyleri sınırında Han Köprüsü güney ve doğu (menba) cepheler.



Fot. 35. Giresun Lapa Köyü Ahmet Ağa Köprüsü kuzey ve batı (mansab) cepheler.



Fot. 36. Trabzon - Of Bölümlü Köyü Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü (Özgüner, 1970, 86).



Fot. 37. Trabzon - Of Bölümlü Köyü Hapsiyaş (Kiremitli) Köprüsü.



Fot. 38. Trabzon - Çaykara Eğridere Köyü Kiremitli Köprü.



◄
Fot. 39.
Rize – Çayeli Buzlupınar Köyü Köprüsü.

►
Fot. 40.
Artvin – Borçka Camili Köyü Malakmiyeti Köprüsü.





Fot. 41. Kastamonu – İnebolu'da geleneksel kırsal bir yapıda taş çatı kaplaması (say taşı / marla taşı).



Fot. 42. Sinop - Ayancık Yenikonak (Otmanlı) Köyü Çeşmesi'nde taş çatı kaplama (say taşı / marla taşı).

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1013402
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 455-481. Araştırma | *Research*

ERVING GOFFMAN'IN BENLİK SUNUMU KURAMI'NA GÖRE RESİMDE OTOPORTRE

SELF PORTRAIT IN PAINTING ACCORDING TO ERVING GOFFMAN'S THEORY OF PRESENTATION OF SELF

Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER*

Berna FİLDİŞ**

ÖZ

Benlik, bireysel ile toplumsalın iç içe geçtiği çok boyutlu bir gerçekliktir. Çoğunlukla 'kişi ve kendilik' merkezli tanımlansa da benliğin oluşum ve gelişim sürecinde toplumsallığın yoğun bir etkisi vardır. Erving Goffman da 'Benlik Sunumu Kuramı'nda benliğin toplum ile olan sıkı bağına odaklanmaktadır. Bu bağı ise bireyin oyuncu, toplumun seyirci olduğu bir tiyatro metaforuyla açıklamaktadır. Ki, Goffman'a göre birey benliğini toplumsal alanda dramatik canlandırma, idealize etme, gizemlileştirme, gerçeklik ve kurmaca olmak üzere dört performansla sergilemektedir. Bu noktada sanat tarihi boyunca pek çok farklı amaçla yapılmış otoportreyi; sanatçının kendine dair farkındalığını, yani benliğini ortaya koymasını sağlayan bir sunum aracı olarak da düşünmek mümkündür. Benliğin oluşumundaki toplumsallıktan yola çıkmak ise ressamın benliğinin toplumsal alan ile geçişken sınırlarını otoportre aracılığıyla keşfetme imkânını sunmaktadır. Bu çerçevede makalede, 'kendilik'in ifade alanı olarak görülen ve yoğun olarak kişisellikle ilişkilendirilen otoportre, Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı bağlamında ele alınacaktır. Otoportrenin kendini somut olarak ortaya koyduğu 16-18. yüzyıllar arasındaki pek çok örnek onun belirlediği dört performans üzerinden yorumlanacaktır. Otoportreye Goffman'ın kuramı ile bakışın sanatın toplumsal boyutu üzerine yeni bir pencere açacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Erving Goffman, benlik, toplum, sanat, otoportre*

ABSTRACT

The processes through which art expresses itself in the aesthetic field are evaluated in the context of reflection of social and historical paradigms. It can be said that this parallelism -the simultaneous relationship established between art and sociology or history- is formed spontaneously. The signs that art prefers when expressing itself as an original field of creation are considered as analytical arguments for history and sociology.

* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5251-4327 ♦ E-mail: foner@bartin.edu.tr

** Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7412-942X ♦ E-mail: bernafildis@bartin.edu.tr

Geliş Tarihi | Received: 22.10.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 21.04.2022

At the core of this relationship is the moment when art comes into contact with society and the representations created by the forms of contact. Thus, the framework of the subject-society relationship also appears spontaneously. When the artist leads to production with self-consciousness, they symbolize the models of the period in which the individual lives or the relationship between the subject and society. The artist's ways of expressing themselves; at the same time, their efforts to reveal their self can be considered as ways of establishing a relationship with the society to which they belong. These ways create an interdisciplinary field of thinking in which the social and individual phenomenon of the self is expressed by imaginative and symbolic signs and reveals different dimensions of the meanings expressed by the phenomenon of the self. Thus the self is a multidimensional reality in which the individual and the social are intertwined. Although it is mostly defined as centered on "person and selfhood", sociality has an intense effect on the formation and development of the self. Erving Goffman also focuses on the strong ties of the self with society in the Theory of Self-Presentation. He explains this tie with a theatrical metaphor in which the individual is the actor and the society is the audience. According to him, the aim of the actor is to play their role in the best way, and the aim of the audience is to see that their own expectations for the role are met. This means that the individual has the motivation to consciously or unconsciously demonstrate that they have a self that is compatible with society. According to Goffman, an individual demonstrates their self in the social arena with four performances in accordance with the motivation they have. These are dramatic realization, idealization, mystification, reality and contrivance. At this point, it is also possible to think of a self-portrait made for different purposes throughout the history of art as a presentation tool that allows the artist to reveal their awareness of themselves, that is, their self. Starting from the sociality in the formation of the self -in contexts such as the way it expresses itself in the social field, the period in which it lives and how it is affected by the space- it offers the opportunity to explore the boundaries of the painter's self transition with the social setting through self-portrait. In this context, the self-portrait, which is seen as the expression area of the self and is generally associated with selfhood is discussed through Goffman's Theory of Self-Presentation in the article. With an increase in the importance to the person, many examples self-portrait demonstrates itself intensively in the period which is between the 16th and 18th centuries, have been interpreted by the four performances he determined. The interpretation in question is important because it offers the opportunity to look at artistic production through a social window, which is usually treated as a person-centered explanation model or a reflection of the type of individual self. Therefore, it is thought that considering the self-portrait through Goffman's theory of self offers a new field related to the social dimension of art.

Keywords: *Erving Goffman, self, society, art, self-portrait*

Giriş

İngilizce 'self' ile karşılanan benlik, kişinin kendisine dair farkındalığıdır. Bu tanımda işaret edilen daha çok 'kişi ve kendilik' olsa da benliğin oluşum ve gelişim süreci yoğun bir toplumsallık içerir. Taylor, "Ben kim olduğumu soy ağacında, sosyal alanda, sosyal statüler ve işlevler coğrafyasında, sevdiklerimle olan mahrem ilişkilerimde ve bilhassa benim en önemli belirleyici ilişkilerimin içinde yaşandığı ahlaki ve manevi yönelimler alanında, nereden konuştuğumu tanımlamak suretiyle belirlerim"[1] derken benliğin toplumsal boyutuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla benliği, bireysel ile toplumsalın iç içe geçtiği çok boyutlu bir gerçeklik olarak açıklamak mümkündür. Ancak benlik üzerine literatür incelendiğinde, diğerini göz ardı etmemekle birlikte bireyi veya toplumu önceleyen açıklama modellerinin varlığı dikkati çekmektedir.

Bireyi merkeze alan açıklama modellerinin temelinde, ben ve ben-olmayan arasında belirgin olarak çizilen sınırlar bulunmaktadır. Dolayısıyla birey, kendine yeten ve kontrolü elinde bulunduran olarak karakterize edilmiştir.[2] Toplumu merkeze alan açıklama modellerinde ise ben ve ben-olmayan arasındaki sınırlar geçişgen kabul edilir. Bu nedenle denetim bireyde değil, kişiler arası alandadır.[3] Her iki açıklama modelini iki benlik türü olarak algılamak da mümkündür. Nitekim Kağıtçıbaşı, ayrık benlik ve ilişkisel benlik olmak üzere iki benlik türü tanımlamıştır. Ayrık benliğe sahip olan kişiler tek olmak için daha güçlü bir dürtü ve isteğe sahiptir. Bağımsızlığı, başkalarından ayrışıklığı sürdürmek isterler. İlişkisel benliğe sahip olanlar ise teklik ve eşsizlikten çok, bağlılık duygusunu temel alan ve örgüt amaçları ile gereksinimlerini önceleyen kişilerdir.[4] Her iki açıklama modelini iki benlik türü olarak almanın daha geniş bir hareket alanı sağladığını söylemek mümkündür. Ancak bu, bireyi ya da toplumu merkeze alan modellerin ilgili literatüre sundukları katkıyı azaltmamaktadır. Nitekim Erving Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'nı da bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir.

Erving Goffman ve Benlik Sunumu Kuramı

G. Herbert Mead, *Zihin, Benlik ve Toplum* başlıklı eserinde, benliğin bireyin bir bütün olarak toplumsal deneyim süreciyle ve bu sürece katılan diğer bireylerle ilişkilerinin sonucunda meydana geldiğini belirtir.[5] Bu, toplumsal yaşamın karşılıklı bir etkileşim ve benliğin de söz konusu etkileşimin bir ürünü olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla Mead'e göre benlik, toplumun sahip olduğu özellikleri birey üzerine boca ettiği tek yönlü bir süreç olarak çözümlenmemelidir. Birey, başka insanlarla tek tek ya da grup halinde kurduğu iletişim ve sağladığı etkileşim ile benliğini oluşturmaktadır. Söz konusu iletişim ve etkileşim, diğerlerinde gözlenen davranış ve düşünüş kalıplarının anlaşılması ve alınmasını da mümkün kılmaktadır. Anlaşılan ve alınan aynı zamanda toplum içerisinde

1 Taylor, 2001, 35.

2 Kağıtçıbaşı, 2009, 97.

3 Kağıtçıbaşı, 2009, 97.

4 Sarıçam, 2013, 229-230.

5 Mead, 1972, 135.

sergilenen bir süreci de içermektedir. Bu nedenle birey-toplum ilişkisi sadece benliğin oluştuğu değil, benliğin sergilendiği ya da Goffman'ın deyişiyle sunulduğu bir alanı da yaratmaktadır.

Mead'in benlik anlayışından büyük ölçüde etkilenmiş biri olarak Goffman, toplumu büyük kurumlar yerine insanlar arasındaki ilişkiler üzerinden çözümler. Bu nedenle toplum bir etkileşim alanıdır. Tek tek insanlar ise etkin ve zeki varlıklardır.[6] Ancak yaptığı gözlemlere dayanarak o, birey-toplum ilişkisinde bireyin toplumsal alandaki unsurları hesaba katarak hareket ettiğini düşünmektedir. Bu bağlamda Benlik Sunumu Kuramı'nı toplumun bireyden beklentileri ve bireyin beklentileri karşılama çabası üzerine kurmuştur. Günlük işleyişi sağlayan görgü kuralları söz konusu beklentinin merkezindedir.[7] Birey, görgü kurallarını davranışlarına yansıttığı oranda beklentiyi karşılamış olur. Goffman söz konusu karşılıklılığı, bir tiyatro metaforu üzerinden kavrar ve oyuncu, rol ve seyirci kavramlarıyla açıklar. Buna göre, birey oyuncu iken seyirci toplumdur. Rol, oyuncunun önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbıdır.[8] Yani statü, toplumsal alandaki eylemlerin sınırını çizer ve bireye o statünün gerektirdiği rolü oynaması düşer. Örneğin işini yaparken bir hâkimin ihtiyatlı ve temkinli, uçuş kabinindeki bir pilotun serinkanlı, bir muhasebecinin ise hassas davranması, statülerinin gerektirdiği rollerdir.[9] Bu noktada, oynanan rolün seyircide yarattığı izlenim önem kazanır. Goffman izlenimi, verilen ve yayılan olarak ikiye ayırmaktadır. İlki role dayalı performansın sözlü kısımlarını, ikincisi ise eylemleri içermektedir.[10] Eğer oyuncunun performansı sözlü ve/veya eylemsel kısımlarında bir yetersizlik barındırıyorsa seyircinin izlenimi olumsuz olacaktır. Ancak tam tersi bir durum söz konusu olursa oyuncu rolünü başarı ile yerine getirmiş ve seyirciden sevgi, destek, saygı, itibar gibi kabul ve onay belirten karşılıklar alacaktır. Dolayısıyla beklentileri yerine getirilen seyirci, oyuncuyu alkışlamaktan imtina etmeyecektir. Bunu rol beklentisi ve rol ile seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkinin vardığı son nokta olarak görmek mümkündür. Varılan nokta aynı zamanda birey-toplum ilişkisinin de doğasını oluşturmaktadır. Bu ilişkide birey benliğini geliştirecek ve sunacak, ancak önemli olan toplumsal alanla uyumlu bir benlik sunumu gerçekleştirmek olacaktır. Yani benlik, belirlenen kurallara uygun bir davranış olarak ortaya konacaktır.[11]

Toplumsal alanda rolünü oynayarak benlik sunumunu gerçekleştiren bireyin elde edeceği karşılıklar, onun bilinçli ya da bilinçsiz olumlu bir benlik algısı yaratma çabasını da kamçılamaktadır. Goffman buna izlenim yönetimi demektedir. Ona göre birey kendi ile ilgili mümkün olan en iyi izlenimi verebilmek için pek çok araç

6 Wallace ve Wolf, 1995, 219.

7 Goffman, 1966, 24.

8 Goffman, 1956, 8-9.

9 Goffman, 1972, 77.

10 Goffman, 1956, 2.

11 Poloma, 1979, 158.

kullanmaktadır.[12] Görev ya da rütbe, giyim, cinsiyet, yaş, ırksal özellikler, irilik, duruş, konuşma biçimleri, yüz ifadeleri ve vücut hareketleri kişisel vitrini; mobilya, eşya ve aksesuar da seti oluşturan araçlardır. Birey, bunları içinde bulunduğu ortama uygun biçimde kullanarak toplumun kendine dair izlenimini yönlendirmektedir. Bu bağlamda Goffman bireyin sunum sırasında dramatik canlandırma, idealize etme, gizemlileştirme, gerçeklik ve düzmece gibi bazı performanslar sergilediğini söylemektedir. *Dramatik canlandırma*, bireyin taşıdığı ya da taşıdığını iddia ettiği özelliklerinin başka insanlar karşısında ifade edilmesi ya da gösterilmesidir.[13] İdealize etme, bireyin performansını içinde bulunduğu toplumun anlayışına ve beklentilerine uygun hale getirmesi ya da toplumsallaştırmasıdır.[14] Yani bireyin kendisini toplumun resmi olarak onaylanmış değerleri ve davranışları ile sunmasıdır. *Gizemlileştirme*, bireyin kendisine hayranlık duyulması ya da mevcut hayranlığın devamı adına diğerleriyle mesafeyi korumasıdır.[15] Ki, bu tavır seyirciden gelen açık ya da örtük bir talebin sonucu da olabilir. *Gerçeklik ve düzmece* ise bireyin oynadığı rolün bir gerçeğe karşılık gelsin ya da gelmesin karşı tarafı samimi olduğu konusunda ikna etmesidir.[16] Birey zaten öyle olduğu ya da görünmesi gerektiği için dikkatli davrandığında, samimiyeti konusunda izleyici de herhangi bir kuşkuya kapılmaz. Bu performansların her biri, bireyin olumlu bir benlik algısı yaratma adına kişisel vitrinindeki ve setteki araçlardan da yararlanarak sergilediği çabayı ortaya koymaktadır. Söz konusu çaba oyuncu/bireyin kendi doğallığını sunması ile sınırlı olabileceği gibi, kendisinin tasarladığı doğallığın sunumu da olabilmektedir. Ancak her halükarda toplum odaklı bir performans devam ettirilmektedir.

Bir Benlik Sunumu Aracı Olarak Otoportre

Sanat, sanatçının kendini gerçekleştirme alanıdır. Bunu ise sanatsal üretimiyle kendine ya da kendi dışına dair duygu ve düşüncelerini ifade ederek yapar. Kişisel hayatta yaşanan iniş-çıkışlar, toplumsal huzursuzluklar ya da dünyayı etkisi altına alan olaylar sanatçının aynasından yansıyarak birer sanat nesnesine dönüşür. Dolayısıyla sanatçı doğrudan deneyimlediklerinin ya da gözlemlediklerinin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi estetik süzgecinden geçirerek dışa vurur. Ortaya çıkan sanat eseri bir anlamda sanatçının kendini ifade ediş biçimidir. Bu ise benlik ile iç içe geçen süreçlere işaret etmektedir. Bir anlamda sanat eseri ile ortaya konan farkındalık, kendine dair farkındalık olarak benlik ile örtüşmektedir. Benlik ile ilgili literatür sanatçı üzerinden ele alındığında toplumun değil, bireyin merkeze alındığı açıklama modellerinin ağırlığı dikkati çekmektedir. Kendi dışı ile sınırlarını belirgin olarak çizdiği ve toplumun geri kalanından kendisini soyutlamış olduğu ön kabulü ile sanatçı, birey merkezli bir benlik tanımlamasının ideal karşılığı haline gelmektedir. Açıklama modelleri yerine benlik türleri üzerinden düşünüldüğünde

12 Wallace ve Wolf, 1995, 225.

13 Goffman, 1956, 19-20.

14 Goffman, 1956, 22-23.

15 Goffman, 1956. 45.

16 Goffman, 2020, 76.

ise ayrık benlik tanımlaması ile karşılaşılmaktadır. Sanatçı tek olmak için daha güçlü bir dürtü ve isteğe sahip, bağımsızlığı ve başkalarından ayrışıklığı sürdürmek isteyen ayrık benliğin tartışmasız adresine dönüşmektedir. İster birey merkezli açıklama modeli ister ayrık benlik türü ile açıklansın, sanatçının toplumsal davranış kalıpları ya da gelenek ile hareket etmeyen, hatta kendini bunların karşısında konumlandırarak yeniliği ya da değişimi savunan biri olarak idealize edildiği görülmektedir. Ancak benliğin toplumsal deneyim ile bağı kabul edilecek olursa sanatçılara dair benlik idealizminin sınırlı bir hareket alanı yarattığını söylemek mümkündür. Yine de öncelikle belirtilmesi gereken, benliğin topyekûn bir öz farkındalığa karşılık geldiği, sanatçının deneyimledikleri ya da gözlemledikleri üzerine duygu ve düşüncelerini ifade ederken aynı zamanda kendi benliğini ifade ettiğidir.

Sosyoloji Sözlüğü'nde Marshall benliği, insanların kendilerini kendi düşüncelerinin nesneleri olarak ele almaları biçiminde tanımlamaktadır.[17] Söz konusu olan, kişinin kendi içinden çıkıp kendisine bir dış göz ile bakabilmesidir. Öz farkındalığın bir ifadesi olarak bu tanımlama sanat alanında en ideal biçimiyle karşılık bulmaktadır. Çünkü sanatın pek çok dalında sanatçının kendisini nesneleştirmesi sanatsal üretim süreçlerinin bir parçasıdır. Otobiyografik anlatımlar[18] olarak isimlendirilen bu süreçlerde sanatçı kendinden yola çıkmakta ve kendini anlatmakta, yani kendine dair farkındalığını ortaya koymaktadır. Eserde anlatılan ile esere imza atanın aynı kişi olduğu, yani sanatçının kendini nesneleştirdiği otobiyografik anlatılara en çarpıcı örnek otoportredir. İngilizce 'self portrait' ile karşılanan otoportre konumuz açısından ressamın sahip olduğu fiziksel ve duygusal özelliklerini tuval üzerinde betimlemesidir.[19] Bu sanatsal üretimde ressam gösteren, kendi imgesi ise gösterilendir. İnsanın hem bedensel hem de ruhsal özelliklerini en iyi yansıtan yüzü, imgenin odağını oluşturmaktadır.[20] Nitekim ressamın yüz çizimleri konusunda ustalaşmak gibi teknik bir kaygıyla da otoportreye yöneldiği söylenmelidir. Otoportrenin yapılış gerekçeleriyle ilgili Crozier ve Greenhalgh, ustalaşmak kaygısının yanı sıra bir model bulmak ve parasını ödemek konusundaki zorlukları aşmak, geleneği devam ettirmek, sanatsal bir beyanda bulunmak gibi gerekçelerin varlığına işaret etmektedirler.[21] Ancak iki yazarın gerekçeler listesinde benlik sunumuna da yer verdikleri görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının otoportre aracılığıyla kendi ile ilgili duygu ve düşüncelerini, yani kendine dair farkındalığını ifade etme isteğinin mevcudiyeti gündeme gelmektedir: Ressam kendisini nesneleştirerek bir anlamda kendi benliğini ortaya koymaktadır.

Tarihsel bir okuma yapıldığında, sanatçıların Rönesans'a kadar yaşadığı toplum içinde ne kadar şöhretli olurlarsa olsunlar (zira hâlâ zanaatkâr mertebesindedirler) eserlerine imza atma veya herhangi bir şekilde varlıklarını gösterme şansları olmadığı

17 Marshall, 1998, 589.

18 Otobiyografik anlatımlar ifadesi daha çok edebiyat alanını çağrıştırsa da resim, heykel, fotoğraf gibi sanat alanlarında da kullanılmaktadır.

19 İskender, 1997, 1504.

20 Sağlık, 2013, 104.

21 Crozier ve Greenhalgh, 1988, 30.

görülür. Bunu yaptıkları sanatsal üretime rağmen, kendi benliklerini tam olarak ortaya koyamadıkları biçiminde yorumlamak mümkündür. Fakat Rönesans'ın yarattığı ortamda yaygınlaşan hümanizmle birlikte bireyselleşme düşüncesi ve pratiği ortaya çıkmış, ressamlar da kendi varlıklarını tam olarak duyurabilecekleri bir atmosfer yakalamaya başlamışlardır. Başlangıçta 'The Arnolfini Portrait' de Jan van Eyck'in ürkek bir biçimde suretini aynada belli belirsiz gösterip altına da "Jan van Eyck de buradaydı" diye yazması gibi örtük yollar kullanılmıştır. Sonrasında resimlerin içine kendilerini gizemli bir şekilde yerleştirmeleri ile devam edilmiş ve Dürer'in sanatsal yaratıcılığını Tanrısal yaratıcılık ile özdeşleştirip kendini İsa Mesih gibi çizme cesaretini gösterdiği noktaya kadar gelinmiştir. 17. yüzyılda Rembrandt gibi ressamlar düzenli aralıklarla yaşamları boyunca yaptıkları otoportrelerle adeta otobiyografilerini yazmışlardır. Genel olarak bakıldığında 17 ve 18. yüzyıllarda hızla yaygınlaşan otoportre geleneği, ressamların kimi zaman zenginliklerini ve asilliklerini kimi zaman da entelektüelliklerini ve sanatçılıklarını, yani farklı bağlamlarda benliklerini ortaya koymalarına imkân vermiştir. 1800'lerin sonuna doğru fotoğrafın bulunmasıyla otoportreler de farklı biçimlerde devam etmiş; ressamlar çoğu zaman realizmden daha uzak, biçim bozmalar da içeren, daha özgür, daha anlatımsal otoportreler yapmışlardır. Kullandıkları teknik ya da anlatım dili ne olursa olsun ressamlar günümüzde de otoportrelerini yapmaya, dolayısıyla otoportre aracılığıyla benliklerini ortaya koymaya devam etmektedirler.

Ressamın otoportresi aracılığıyla ortaya koyduğu benliğin sınırları, 'kendilik'in sık vurgulanması ve bu vurgunun toplumdan bağımsız sanatçı imajı ile birleşmesi nedeniyle yoğun olarak kişisellikle çizilmektedir. Leppert'in otoportrenin ilk seyircisinin kendi kendisini işleyen ressam olduğu saptaması da sanatçının benliğine dair birey merkezli modele ya da ayrıksı benliğe dikkat çekmektedir.[22] Ancak ressamın ardından gelen başka izleyicilerin varlığı, toplum merkezli modeli ya da ilişkisel benliği işaret etmektedir. Bu bağlamda ressamın toplum merkezli bir benlik üzerinden çözümlenmesi, kendi dışı ile çizdiği sınırın geçirgenliğine ve içinde yaşadığı ortamdan etkilenmesine karşılık gelmektedir. İlişkisel benlik ise başkalarıyla ilişkileri ve bağlılığı önceleyen bir tavrı belirtmektedir. Birbiri ile örtüşen bu açıklamalar toplumsal düzene uyum gösteren ve geleneği göz ardı etmeyen bir ressam profili ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu profil sanatçının idealize edilmiş benliğinden oldukça uzak olsa da ressamın benliğindeki toplumsalı sorgulamak konusunda daha geniş bir hareket alanı sağlamaktadır.

Toplum merkezli açıklama modeli ya da ilişkisel benlik türü üzerinden ele almak, ressamın benliğini Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'nın da konusu haline getirmektedir. Şu durumda Goffman'ın kavramsal dizgesinden yola çıkılacak olursa etkileyici performanslar sergileme çabası içerisinde bir oyuncu ressamla karşılaşılmaktadır. Oyuncu/ressam, toplumsal beklentilerin şekillendirdiği rolünü en iyi biçimde oynayarak seyirci/toplumun olumlu izlenimini kazanmak niyetindedir. Çünkü kendisine dair olumlu bir izlenim, seyirci/toplumun ona sevgi, destek, saygı, onay ve itibar gibi karşılıklar vermesini sağlayacaktır. Dolayısıyla ressam-toplum ilişkisi, rol

22 Leppert, 2002, 212.

beklentisi-oynanan rol ilişkisine dönüşmekte ve beklenti ile oynanan arasındaki örtüşürlük toplumsal onayı da beraberinde getirmektedir. Bu döngü esasında bir benlik sunumunu içermektedir. Nitekim Goffman toplumun bireyin benliğini sadece oluşturmadığını, aynı zamanda sunmasını sağlayacak alanlar da yarattığını belirtmektedir. Ressam duygu ve düşüncelerini ortaya koyduğu sanatsal üretimi ile daha önce de dile getirildiği gibi, benlik sunumunu gerçekleştirmektedir. Ancak rol-izlenim arasındaki ilişki ve getirileri göz önünde bulundurulacak olursa ressam, bilinçli ya da bilinçsiz toplumla uyumlu bir benlik sunma çabası içerisinde olmaktadır. Bunu ise sanatsal üretiminde kişisel vitrinindeki ve setteki araçları kullandığı dramatik canlandırma, idealize etme, gizemlileştirme, gerçeklik ve düzmece gibi performanslardan yararlanarak yapmaktadır. Söz konusu performanslar sonucunda ressam ya kendi doğallığını ya da kendisinin tasarladığı doğallığı sunmaktadır. Her iki halde de kendisi ile ilgili olumlu benlik algısını yaratırken otoportre önemli bir benlik sunum aracı haline gelmektedir.

Ressam ve Dramatik Canlandırma

Dramatik canlandırma, bireyin taşıdığı ya da taşıdığını iddia ettiği özelliklere bürünerek üstlendiği performanstır. Sanatçılar da zaman zaman yaşadıkları dönemin genel eğilimlerini taşıyan/yansıtan bireyler olarak görünmek istemişler ve bu motivasyonlarını benlik sunumunun en kişisel hali olan otoportrelerine yansıtmışlardır. Bazı otoportrelerde, bir resmin yorumlanmasında ihtiyaç duyulan biyografi, ikonografi, ikonoloji, estetik, akımlar, renkler ve ifade edilen sembolik ve imgesel anlamlar gibi bütün birikimlerin vardığı nokta dramaturjinin otoportreyi oluşturmadaki etkisidir.

Bu bağlamda hayatının farklı aşamalarında otoportreleriyle kendini ifade etme gereği duyan Albrecht Dürer (1471-1528), benlik sunumuna dair sabit bir algı yaratabilmiş, kronolojik bir kendilik hikâyesi sunabilmiştir: Dürer küçük yaşlarından beri, çok sayıdaki yazılarında ve kendi portrelerinde de görülebildiği gibi dingin bir kişilik sergiler: Zeki, incelikli ve etkileyici bir kişi, yeni deneyimlere, yolculuklara ve tanışıklıklara her zaman açık, hayli dini ve bütün aşırılıklara, nüktedanlığa ve her şeyden öte müstehcen imalara karşı biridir.[23] Dürer'in otoportrelerindeki kendilik kompozisyonları, -Goffman'ın teorisiyle örtüşen- benlik sunumu performanslarıyla da açıklanabilir. Mesela günümüzde dahi yapılma nedeni hakkında fikir birliğine varılamayan 1500 yılına ait otoportresi (Görsel 1), onun sunumunda dramatik canlandırma yolunu tercih ettiğine işarettir. Görüş ayrılıkları; sanatçının otoportresini neden yaptığına, otoportresinde hangi rolü oynadığına ve üstlendiği rolü gerçekten taşıyıp taşımadığına yöneliktir. Bu otoportre bazı dindar çevrelerce küfür ve dine saygısızlık olarak algılanmış, bir nevi Tanrı'nın yaratıcı gücüne eş koşma olarak görülmüştür. Fakat resmi Tanrı'nın yaratıcı gücüne bir meydan okuma olarak görmek yerine bir "itiraf ve vaaz" olarak değerlendirenler de vardır[24]

Dürer'in kendi yüzünü Mesih ile bütünleştirerek/benzeştirerek vermesi, inanç bağlamında bir rolle toplumun karşısına çıkmak istediğine işarettir. Joseph Leo Koer-

23 Zuffi, 2004, 18.

24 Panofsky, 1955, 43'ten aktaran Sullivan, 2015, 1162.

ner gibi birçok sanat tarihçisi sanatçının bu resminde 'dindarlık' ve 'narsisizm'i aynı anda yansıttığı konusunda hemfikirdir. O, Dürer'in 'dindarlık' ve 'narsisizm' ile kendi anıtsal formunu biçimlendirdiğini düşünür.[25] Dürer Mesih rolüne bürünerek kendi benliğini dramatize etmiş olmaktadır. Fiziksel olarak Mesih'le benzerliği de onun bu rolünü pekiştiren bir tesadüftür. Koerner, sanatçının altın buklelerin şıklığı ve simetrisi, önce izleyiciye ardından aşkınlığa (sonsuza) yönelen bakışları, Erken Hristiyan ikonolojisine gönderme yaptığı el hareketi ile Mesih'e atıfta bulunmanın ötesinde kendi görüntüsünden yola çıkarak bir Mesih tasviri yaptığını da söyler.[26] Sanatçının bu otoportrede Tanrısallığa yaptığı vurguyu yaratma edimi üzerinden değerlendiren görüşler de vardır. Buna göre sanatçı kendisi ile Tanrı arasında yaratıcılık bağlamında bir özdeşlik kurar. Ancak bu özdeşlik bir 'küfür' değildir. Tanrı'nın yaratma sürecinin sanatçı aracılığıyla gösterilmesidir.[27] Bu bağlamda Dürer, bir taraftan Hristiyanlık inancını kendi kimliğinin bir parçası olarak gösterir. Diğer taraftan da Mesih ile bütünleştirdiği benliğinin yaratıcı tarafına vurgu yapar. Sanatçının Tanrısal yaratıcılık üzerinden benlik sunumunu tamamladığı görülür.



Görsel 1: Albrecht Dürer. "Kürklü Otoportre", 1500, Panel Üzerine Yağlıboya, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Münih, Almanya.

Hollanda Barok sanatının ustalarından biri olarak kabul edilen Rembrandt van Rjin (1606-1669) de yaşamı boyunca çok sayıda otoportre yapmıştır. Rembrandt, ilk gençlik yıllarından ölümüne kadar gravür, çizim, yağlıboya gibi çeşitli tekniklerde ürettiği bu otoportrelerinde; fiziksel, sosyal, psikolojik ve sanatsal açıdan değişim ve gelişimini gözler önüne serer. Sanatçı, otoportrelerinin bazılarını dini ya da mitolojik kompozisyonlarda kullanmak için de yapmıştır. Yüzünü değişik ifadelerle (gülen, şaşkın, kızgın vb.) defalarca çalışmıştır.[28]

Otoportrelerinde gülümsemesi, somurtması, gösterişli kıyafetler içinde ya da mağrur ve gururlu olması Rembrandt'ı, rolünü oynayan bir oyuncuya dönüştürür. Chapman da sanatçının benlik sunumuna dair tercihlerini, kendini temsil ederken duygu durumlarını ve iç dünyasını başarı ile yansıtabilmesi, dahası kendi temsilinin

25 Koerner, 1990'dan aktaran Sullivian, 2015, 1162-1164.

26 Koerner, 1990'dan aktaran Carbon, 2017, 5.

27 Carbon, 2017, 5.

28 Freeland, 2010, 174-175.

reklamını yapabilmesi ile açıklar.[29] Chapman sanatçının gençlik dönemi otoportrelerinde idealize bir sunum gerçekleştirmediğini bu 'idealize olmayan doğallığın' onu 'ateşli ve yetenekli' bir sanatçı olarak ön plana çıkardığını söyler. Gençlik dönemi otoportrelerinde ruh hallerini kendini sunma biçiminin görüntülerine dönüştürdüğünü de düşünür.[30] Bu değerlendirmede kullanılan 'öne çıkarma', sanatçının benlik sunumunun dramaturjik yönünü vurgulamaktadır.

Rembrandt otoportrelerinde kendini farklı kostümler içinde resmetmeyi seven bir ressamdır. Tiyatro oyunlarına ilgi duyan Rembrandt'ın kostüm koleksiyonu yaptığı da bilinmektedir. "Rembrandt'ın ve öğrencilerinin bazı çalışmaları küçük ama iyi düzenlenmiş oyunların temsillerini andırır. Modeller ve öğrenciler, Kitabı Mukaddes'ten veya gerçek yaşamdan alınmış sahneleri canlandırarak beraberce 'poz' verip, daha sonra da sahneyi diğer öğrencilerden kopya etmişlerdir".[31] Tiyatroya ilgisini metaforik olmaktan çıkaran bu bilgi, sanatçının sabit bir kendini gösterme biçimini tercih etmediğini ve dramatik canlandırmalarla tekrara düşmekten kurtulmak istediğini düşündürür. Rembrandt değişik dönemlerde dini, askeri, aristokrat vb. görünümlerle kendini sunmuştur. Kimi zaman sanatçılığına kimi zaman da maddi varlığına duyduğu güvenle kendisini resmetmiştir. Katolik, Yahudi, Kalvenci, Baptis, Mennonit gibi toplumun farklı kesimlerini de ayrım yapmaksızın resmeden Rembrandt, dini bütün bir Protestan'dır.[32] 1661 tarihli otoportresinde (Görsel 2), kendini Hristiyanlık inancını yaymaya adamış Aziz Paul olarak resmeder. Otoportresinde sanatçıyı Aziz Paul'un atribüsleri olan el yazması kitap ve kolunun altından çıkan kılıcıyla görürüz. Rembrandt dramatik canlandırmasını Aziz Paul olarak gerçekleştirmiştir. Bu otoportre, Rembrandt'ın farklı kesimleri resmetmesinin yaratacağı algıyı düşünerek Protestan kimliğini vurgulamak adına yaptığı bir resim olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2: Rembrandt van Rjin, "Aziz Paul Kılığında Otoportre", 1661, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x77 cm., Rİjks Museum, Amsterdam, Hollanda.

29 Chapman, 2010, 188-215.

30 Chapman, 2015, 63.

31 Zuffi, 2000, 62-63.

32 Gombrich, 1992, 332.

Rembrandt, toplumun güncel tuttuğu hemen bütün değerleri resimlerinde ayrıntı olarak işleyerek toplumla etkileşimini devam ettirmiştir. Aziz Paul kılığındaki otoportresi de bu etkileşimin benlik sunumuna dönüşmüş halini göstermektedir. Rembrandt'ın topluma göstermek istediği yönü (rolü) dindarlığıdır. Hristiyanlık inancının ve ikonografinin topluma sunduğu ortak dilden yararlanmış ve kendisini bir azizle özdeşleştirerek sunumunu tamamlamıştır. Gofman'ın teorisindeki dramaturjik yaklaşımın ve sanatsal yaratıcılığın imkânlarını 'inanç, güncellik, tarihsellik' bağlamında yeniden üretmiş ve dindar bir kimliğe sahip olduğunun altını çizmiştir.

Gençlik yıllarını resmettiği (1629 ve 1634 tarihli) iki otoportresinde ise benlik sunumunu genç, gururlu zırhlı bir asker (Görsel 3) ve kılıçlı Doğulu bir hükümdar (Görsel 4) olarak gerçekleştirdiği görülür. Sanatçının asker kılığına büründüğü resminde (1634) benlik sunumunu, etnik ayrıcalık hissinin yansımalarıyla tamamladığı söylenebilir: "Rembrandt'ın herhangi bir askeri birlikle bağlantısı olmadığından, üzerindeki zırh parçası aldatıcıdır. Bununla beraber duruşundaki asalet, genç Felemenk ulusunun gururunun bir yansımasıdır".[33]



Görsel 3: Rembrandt van Rjin, "Boyun Zırhlı Otoportre", 1629, Panel Üzerine Yağlıboya, 38.2x31 cm., Germanisches National Museum Nürnberg, Nuremburg, Almanya.



Görsel 4: Rembrandt van Rjin, "Kaldırılmış Kılıç ile Otoportre", 1634, Gravür, 12.5x10.2 cm., Museum of Fine Arts, Boston, A.B.D.

Ressam ve İdealize Etme

Otoportreler, ressamın kendine dönme ve kendini görme biçimlerini ortaya çıkardığı kadar gündeliğin ayrıntılarını da yansıtır. Otoportrelerin güncelliği, Goffman'ın kişisel vitrin ve set olarak açıkladığı kıyafet, mekân, eşya vb. resim ayrıntılarından anlaşılır ki bu ayrıntılar, sanatçının güncelle (dönemsellikle) kurduğu ilişkinin boyutlarını da yansıtır. Goffman'ın teorisindeki bireyin kendisini toplumun resmî olarak onaylanmış değerleri ve davranışları ile sunmasının ipuçlarını da bulmanın mümkün olduğu bu boyut, zaman zaman otoportrelerde sanatçının sınıfsallık ve kusursuz ressamlık üzerinden inşa ettiği bir kurguyla görünür. Kimi sanatçılar, otoportrelerinde kendilerini toplumun seçkin (entelektüel ve zengin) üyesi olarak göstermeyi tercih eder.

33 Zuffi, 2000, 23.



Görsel 5: Albrecht Dürer, "Eldivenli Otoportre", 1498, Panel Üzerine Yağlıboya, 52x41 cm., Museo del Prado, Madrid, İspanya.

Dürer, bir sanatçı olarak kendi görüntüsüyle özel olarak ilgilendiğini gösteren çok sayıda otoportre yapmıştır. Ressamın bu ilgisi; görme ve gösterme arasındaki dengeyi gözettiğine işaret eder ve Dürer'in kendini nasıl gördüğü kadar nasıl göstermek istediğiyle de ilgilidir. 26 yaşındayken kendini bir ressam olarak değil de bir asilzade olarak resmeder (Görsel 5). Dürer'in kendini zengin kıyafetler içinde, zarif bir duruşla resmetmesi; benlik sunumunu iç içe geçmiş iki rol üzerinden idealleştirdiğini gösterir. Sanatçı kendini bir asilzade olarak gösterirken temsil ettiği sanatçılık statüsünün de konumunu idealize etmek istemiştir.[34] Venedik seyahatinden sonra yaptığı otoportresinde sanatın farklı toplumlar tarafından nasıl algılandığına dair karşılaştırma yapma şansı bulan Albrecht Dürer, ressamların İtalya'da -kendi ülkesi Almanya'nın aksine- zanaatkâr değil sanatçı olarak kabul edildiklerini bu toplumsal kabulün ressamları, entelektüel ve ekonomik açıdan farklı bir sınıfın üyesi yaptığını fark eder. Dürer, zanaatkârlığını sanatçılığa; ressamlığını aydın aristokrat bir kimliğe dönüştürerek benlik sunumunu idealize eder. "Dürer İtalya'da sanatçılara tanınan statünün keyfini çıkarır ve Venedik'i ikinci ziyareti sırasında Nuremberg'e dönmeyi istemediğini bir mektupta yazar: "Burada ben bir lordum, evimde ise bir asalak".[35] Dolayısıyla bu otoportrede Dürer; sanatçılığı, idealize edilmiş aşkın bir konuma getirmek; aristokrat sınıfta göstermek istemiştir.[36] Buradaki sunum/gösterim sadece kendi imajı ile ilgili değil aynı zamanda belirli bir durumu başkalarına ifade etmek, göstermek için de yapılmıştır.[37] Dürer'in benlik sunumunun iki toplumsal rolü işaret eden katmanlı bir yapısı vardır. Birincisi topluma göstermek istediği kendilik bilinci yani sanatçılığıdır. İkincisi de sanatçılığın bir statü olarak toplumdaki ideal konumu, arzulanan yeridir.

34 Aterido, 2014, 412.

35 Labno, 2014, 75.

36 Koerner, 1990'dan aktaran Carbon, 2017, 6.

37 Carbon, 2017, 6.

İki bine yakın portre yaparak 18. yüzyılda İngiltere'nin önde gelen portre ressamlarından biri olan Sir Jashua Reynolds (1723-1792), otuza yakın otoportre de yapmıştır. Reynolds, Rembrant'ın üslubunu benimsemiş, kendi imajının kontrolünü ele geçirmek ve bir sanatçı olarak kendi statüsünü yükseltmek, kendini kültürel bir figür olarak sunmak için otoportreyi tercih etmiştir.[38] Reynolds önemsediği statü olgusunu 'ayrım' olarak tanımlar ve toplumun buna değer verdiğini söyler: "Ayrım, herkesin peşinde koştuğu ve dünyanın değer verdiği bir şeydir".[39] 1773'te yaptığı otoportresinde (Görsel 6), duruşu ve sunumunu tamamlayan resim ayrıntıları ile kendisini seçkin sınıfın üyesi olarak resmeder. Kendisini, bu resmi yapmadan kısa süre önce Oxford Üniversitesinin Medeni Hukuk alanında verdiği fahri doktora unvanını alırken giydiği cüppe ile göstermiştir.[40] Bu portreyi yaptığında 57 yaşında ve Kraliyet Akademisi'nin başındadır. Sanatçının resminde kendini gösterme biçimi ile statüsü birlikte düşünüldüğünde idealize bir benlik sunumu ortaya çıkar. Akademinin entelektüel ve sanatsal açıdan seçkinci tavrı, akademiyi yöneten ressamın kendini gösterme biçimiyle uyumludur. Kıyafetinin rengi, şapkası, jestleri onun soylu görünme arzusunu gösterir. Bu nedenle resimdeki ayrıntıları, bu arzuyu gösterirken sahip olduğu unvanları işaret eden benlik sunumu araçları olarak değerlendirmek mümkündür. Kendini "Michel-Ane büstünün yanında, Rembrandt üslubunda betimlemesi"[41] Reynolds'un seçkinci tavrının kendi sanat anlayışını sunarken de devam ettiğini gösterir. Reynolds da otoportresinde sanat anlayışını ve bir sanatçı olarak sahip olduğu statüyü sunarken ideal bir görüntü vermek istemiştir.



Görsel 6: Sir Jashua Reynolds, "Otoportre", Yak. 1773, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x101cm., Royal Academy of Art, Londra, İngiltere.

İtalya'da Mantua dükü Vincenzo Gonzaga'nın hizmetinde geçirdiği sekiz yılda asilzadelerin yaşantısını tecrübe eden ve 1609 yılında varlıklı ve etkili bir aristokratın kızı olan Isabella Brandt'la evlenen Peter Paul Rubens (1577- 1640) bu evliliğini "Hanı-

38 Postle, 2005, 73.

39 Leslie ve Taylor, 1865, 611.

40 Craske, 1997, 50.

41 Germaner, 1996, 44.

meli Çardağı" isimli resmiyle (Görsel 7) kutlar.[42] Kişisel tarihindeki bu önemli anı kayıt altına aldığı resimde, kendini medeni hali değişen biri olmanın yanı sıra zengin, mutlu ve asil olarak sunar. Resme benlik sunumu çerçevesinden bakıldığında asıl meselenin evlenmek değil evlilikle değişen statü olduğu anlaşılır. Rubens, evlenerek kazandığı yeni statüsünün -özellikle kıyafetlerdeki ayrıntılarda- altını çizmiş ve benlik sunumunun tamamlanması adına ideal bir görüntü vermiştir. Rubens, özgüvenli duruşu ve bir elini kılıcın kabzasına dayayarak takındığı aristokrat tavrı ile statüsünü belli etmek ister gibidir. Diğer taraftan kadının elini tutması sadakat, bağlılık ve aşkı imler. Sosyal ve ekonomik olarak kendinden emin ve mutlu görünen çift, sadakati sembolize eden hanımelinin önünde aşklarını ölümsüzleştirmişlerdir. Rubens'in Isabella'dan daha üst bir konumda oturuyor oluşu da bu evlilikteki efendi ve koruyucu olarak rolünü belirtir.[43] Rubens, evliliğin kendine sunduğu imkânları, izleyene sadakat, soyluluk, refah gibi değer ve kazanımların altını çizerek sunar. Bu sunuş tercihi, sanatçının benlik sunumunu evliliğin ona kazandırdığı imkânları idealize ederek gerçekleştirdiğini gösterir.



Görsel 7: Peter Paul Rubens, "Rubens ve Isabella Brant Hanımeli Çardağında", Yak. 1609, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178 x 136.5 cm., Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munih, Almanya.

Benlik sunumunun idealize edilmesi yalnızca entelektüel, zengin görünme arzusu ile belirmez. Otoportrelerini çalışan bazı sanatçılar kendilerini toplumun-izleyenin karşısına çıkmış, misafir ağırlayan ressam gibi özenli resmederler. Francisco Goya (1746-1828) atölyesinde çalışırken gösterdiği otoportresinde (Görsel 8) kendini, izlendiğinin ya da resim yapma halinin görüldüğünün farkındaymış gibi özenli bir duruşla sergiler. Resim yapma halinin doğallığından çok çalışma anının kusursuz görüntüsünü sunma amacı taşıyan bu resimde kıyafetler, masa ve profili görünen tablo arasındaki uyum bu kompozisyonun kendini sunma amacıyla kurgulandığını gösterir. Goya'nın buradaki du-

42 Drury, 1999, 16.

43 Drury, 1999, 340.

ruşu "Las Meninas" da Velazquez'in özenli saray kıyafetleri içindeki kendine güvenli duruşunu hatırlatmaktadır. Tıpkı Velazquez gibi Goya'nın duruşu mesleğindeki azameti ortaya koyar.[44]

Bu resmi yaptığı sıralarda ellili yaşlarında olan ve daha çok Maja'lar, Madrid yaşantısı ve İspanyol kimliği ile ilgili resimler yapan sanatçının benlik sunumunu tamamlayan bir diğer ayrıntı da geleneksel kıyafetleridir. Resim yapmak için pek de uygun görünmeyen bu kıyafetler, onun büründüğü özenli bir İspanyol ressamı rolünün kostümü olarak düşünülebilir.

Judith Leyster (1609-1660) de 1630 yılında yaptığı otoportresinde (Görsel 9), izlenme düşüncesinin etkisinde kalarak kendini şık ve bakımlı bir ressam olarak göstermiştir. Leyster, kadınlığın ressam olmayı engellediği dönemlerde kendi atölyesinde öğrenciler yetiştirmiş, ülkesinde (Hollanda'da) kendisini hatırı sayılır bir ressam olarak kabul ettirmiştir. 1635 tarihli bu otoportresinde kendini şık kıyafetlerle resmetmiştir. Portresini tamamlamak üzere olan ressam, boyalarla lekelenmemiş kıyafeti, özenle takılmış boyunluğu ve boya damlatmayan fırçası ile resim yapma anını ideal bir görüntüye dönüştürür. Leyster'in kendisinin ve yaptığı resmin görüntüsünü doğal haliyle vermediği açıktır. Kendisi de üzerinde çalıştığı resim de tamamlanmış haliyle verilir. Sanatçının kendisini planlı bir şekilde göstermeyi kurguladığı, idealleştirerek sunduğu söylenebilir.



Görsel 8: Francisco Goya, "Atölyede Otoportre", Yak. 1794-5, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178 x 136.5 cm., Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, İspanya.



Görsel 9: Judith Leyster, "Otoportre", Yak. 1635, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74,6x65,1 cm., National Gallery of Art, Washington DC., A.B.D.

Ressam ve Gizemlileştirme

Ressamların otoportrelerinde benlik sunumunu genellikle sınıfsallığı önceleyerek gerçekleştirdikleri dikkat çeker. Bazı otoportrelerde ise ressamların Goffman'ın benlik sunumu biçimlerinden biri olarak gösterdiği gizemlileştirmeyi tercih ettikleri görülür. Sanatçılar bu tercihlerini genellikle farklı resim kompozisyonlarına kendi görüntülerini de yerleştirerek yapar. Ressamların

44 Rapelli, 2001, 51.



Görsel 10: Raffaello Sanzio, "Atina Okulu", Yak. 1509-1512, Fresko, 500cmx770cm., Stanzadella Segnatura, Vatikan, Roma, İtalya.

bir topluluğun, bir ailenin resimlerini yaparken kendilerini ayrıntının ya da kalabalığın içine yerleştirmesi; yaratıcılıklarını gösteren teknik bir detay gibi görünse de bu yaratıcılığın ait olduğu/olmak istediği statüye kavuşma, bu statüyle hayranlık uyandırma arzusuyla ilişkisi göz ardı edilemez. Bu tercihlerindeki gizem, başkalarının kendini gösterme biçimine örtük yollardan ortak olmaları ve benlik sunumunu oyunlaştırmalarıdır.

Yüksek Rönesans'ın önemli sanatçılarından Raffaello Sanzio (1483-1520) da dönemin entelektüel ruhunu yansıttığı "The School of Athens" isimli freskine (Görsel 10), benliğini gizemlileştirmek suretiyle kendisini yerleştirmiştir. Vatikan'da Stanza della Segnatura salonunda bulunan freskte; merkezde Platon ve Aristoteles olmak üzere "antik dönem filozofları, matematikçiler, gökbilimciler ve bilim insanları, Bramante'nin yeni San Pietro Tapınağı'nın ilk tasarımlarından etkilenerek çizilmiş görkemli bir bazilika altında tartışmaktadır".[45] Aristoteles ve Platon, sahip oldukları konum itibariyle çizilmesi gerekenden daha büyük çizilmiştir. Bu freskte kendini sunma biçiminde ilk dikkat çeken taraf, sanatçının çağdaşı olan ressam ve mimarları bazı düşünür ve bilim insanları suretinde resmetmesidir. Örneğin; Aristoteles'in Leonardo da Vinci, önde oturmuş düşüncelere

45 Farthing, 2020, 175.



Görsel 11: Raffaello Sanzio, "Atina Okulu", Detay.

dalmış halde duran Heraklitos'un Michelangelo, sağ önde pergeliyle çizim yapan Eukleides figürünün de mimar Bramante olduğu düşünülmektedir.[46] Bazı sanat tarihçileri, gökbilimcilerin yanında konumlanan sanatçının kendisini de antik dönem Yunan ressam Apelles'e benzettiği görüşündedir (Görsel 11). Bu anakronik tavrı Raffaello'nun benlik sunumunu gizemlileştirdiği ve katmanlı bir yapıyla gerçekleştirdiğini düşündürür. Bilim, sanat ve felsefenin iç içe geçtiği bu atmosferde, çağdaşlarını da kendisi gibi eklemlenebileceği bir tarihsel çizgiye yerleştirmiş; böylece benlik sunumuna onları da ortak etmiştir. Leonardo da Vinci gibi kendisini de bu atmosferin bir parçası olarak görmek; Aristo, Pisagor, İbn-i Rüşd, Epikür gibi farklı zaman ve medeniyetlerin bir araya gelerek oluşturduğu karnavalesk yapının bir parçası olmak onun için önemlidir. Raffaello, Rönesans ruhuna uygun olarak ressamların artık zanaatkâr olmadığını bilim insanları, filozoflar ile aynı entelektüel seviyede olduklarını göstermiş, çağdaşlarını ve kendisini bu entelektüel çevrenin bir parçası olarak resmetmiştir.

İspanyol sanatının büyük ismi Diego Velazquez (1599-1660) de ünlü resmi "Las Meninas"ta kendini, resmettiği figürlerin arasına yerleştirmiştir (Görsel 12). İlk bakışta tahtın varisi İnfanta Margarita ve maiyetinin resmi gibi görünen "Las Meninas", uzun yıllar sıradan bir saray içi resmi olarak değerlendirilmiştir. Velasquez, otoportresinde ayna metaforuyla 'görüntüsünü izleyen kendi' kompozisyonunu yaratmıştır. Foucault, bu resmin bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerinin arasına katıldığı tek resim olduğunu söyler.[47] "Las Meninas" ressamın, resmi yapılanın, resmi yapılanları izleyenlerin ve de izleyicinin iç içe geçtiği, anlaşılması güç metaforik anlamlar barındırdığı, zekayı ve yaratıcılığı ön plana çıkaran bir yapıt olduğu için sanatçıların ve sanat tarihçilerinin hakkında neredeyse en çok tartıştığı resimdir. Francisco de Goya, Edgar Degas ve Edouard Manet'den Max Liebermann'a ve Fransız von Stuck'dan Salvador Dali, Richard Hamilton'a kadar birçok sanatçı da yapıtı yeniden yorumlayarak, sanki onunla bir hesaplaşmaya girme ihtiyacı duymuşlardır.[48]

Velazquez'in "Las Meninas" tablosuna yerleştirdiği otoportresi (Görsel 13), benlik sunumunu birkaç farklı açıdan ortaya koyar. Bunlardan ilk dikkat çekeni sanatçının bir saray ressamı olarak ait olduğu sınıfa yaptığı vurgudur. "Kıyafetindeki boyun kısmı ve bol dökümlü kol formu 17. yüzyılın kostüm özelliklerindedir. Sanatçının kendinden emin duruşu ve pahalı kıyafeti, onun ressam olmasının yanı sıra bir saray centilmeni olduğunu

46 Labno, 2014, 100.

47 Foucault, 2001, 31.

48 Wolf, 2005, 81.

da kanıtlar".[49] Velazquez'in otoportresini yerleştirdiği resimdeki anlam katmanlarından diğeri ayna metaforu ile belirginleşir. Resimde aynada İspanya kralı ve kraliçesinin yansımaları vardır. Sanatçının aynada resmi/resmin yapılışını seyreden kral ve kraliçeyi göstermesi, resimdeki gizemlileştirici benlik sunumunun da belirmeye başladığı andır. Resimdeki herkesin dolayısıyla resmin yapılışının en yetkili otorite tarafından izlendiğini imleyen bu ayrıntının hemen yanında Velazquez'in kendisi vardır. Sanatçı, resmini yaptıklarını, izleyenleri, kendisini ve yapma anını aynı kompozisyona yerleştirmiştir. Bu iç içe geçmiş kurgusal yapı, benlik sunumunun da gizemli yanına işaret eder. Sanatçı, kıyafetten yapan-izleyen ilişkisini gösteren kompozisyona kadar her ayrıntıda statüsünü, sanatçılığını, içinde yaşadığı sosyal çevreyi işaret ederek benlik sunumunu tamamlamıştır.



▲ **Görsel 12:** Diego Velázquez, "Nedimeler", 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 276x318cm., Museo del Prado, Madrid, İspanya.

▼ **Görsel** 13: D. Velázquez, "Nedimeler", Detay.



"Las Meninas"daki bir diğer önemli ayrıntı da Velazquez'in kıyafetindeki *Santiago Haçı*'dır. Sanatçı, çocukluğundan itibaren zenginlikten ve ressamlıktan daha fazla Santiago Şövalyesi olmayı arzulamıştır. Geçmişinin, ailesinin ayrıntılı olarak araştırılmasından sonra kesintiye uğrayan bu arzusu, Kral IV. Philip'in yardımlarıyla ancak bu resmi bitirdikten sonra (1659 yılında) gerçekleşmiştir. Bu konuda farklı söylentiler olmasına karşılık, resimdeki *Santiago Haçı*'nın kıyafete resim tamamlandıktan sonra Velazquez tarafından eklendiği düşünülmektedir.[50] Bu söylentiler, sanatçının en büyük

49 Chilvers, 2003, 60.

50 Candil Erdoğan, 2015, 65-69.

arzusunun resme yansıtıldığı bir öyküleştirme de olabilir. Söylentiler bir yana bırakıldığında sanatçının şövalyeliği gururla göstermesi, onun benlik sunumunun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Kendini doğrudan tek başına resmetmek yerine belli bir sınıfa ait bireylerin içerisinde gösteren sanatçı, gizli bir hayranlık uyandırma dürtüsü ile hareket etmiştir. Saray mensupları kadar kendisini de aynı kompozisyonun içerisinde gören izleyicinin (toplumun) Velazquez'e öykünme dürtüsü de canlanacaktır. Kendisini ulaşabileceği en üst sınıfın üyesi olarak göstermenin kendisine besleyeceği hayranlığı pekiştiren bir yanı olduğu da dikkate alınmalıdır. Sanatçının komplike bir kompozisyon olarak tasarladığı bu resmin narsisizm duygusunun toplumu etkileme arzusu ile beliren yanını ortaya çıkardığı da söylenebilir.

Ressam, Gerçeklik ve Düzmece

Olmak istediği kişi ile oynadığı rol arasındaki dengeyi iyi kurduğu zaman toplumu samimi olduğuna inandıran birey, kendisi hakkındaki kuşkuların da önüne geçmiş olur. Gerçeklik ile düzmece arasında kurulan bu denge benlik sunumunun bir başka performansını da gözler önüne serer. Bazı ressamlar bu performansı; oldukları ya da olmak istedikleri rolleri sentezleyerek gerçekleştirir. Örneğin Rembrandt 1669 yılında yaptığı otoportresinde (Görsel 14), 63 yaşının içtenliğini yansıtır. Berger de bu otoportrede ressamın yaşına vurgu yaparak içtenliğin yaşlanmanın yansıtılması ile sağlandığını belirtir: "Rembrandt, geleneği kendisinden yana çevirmiştir. Geleneğin dilini koparıp almıştır elinden. Yaşlı adamdır artık burada Rembrandt. Varolma sorununun sezilmesi -bir sorun olarak varoluş- dışında her şey yok olmuştur. Rembrandt'ın içindeki ressam yalnızca bu sorunu anlatmanın yollarını bulmuştur".[51]



Görsel 14: Rembrandt van Rjin, "63 Yaşında Otoportre", 1669, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 70.5 cm., National Gallery, Londra, İngiltere.

Sanatçı; kıyafeti, kendinden emin bakışları, belirsiz görünen elleri ve yaşını belli eden yüz hatları ile benlik sunumunu gerçekleştirir. Bu tavrı sanatçının toplumla öncelikle kendini kabullenme üzerinden ilişki kurmak istediğini de gösterir. Bu noktada gerçeklik ve düzmece katmanlarının sanatçı tarafından dengelendiği, bu dengenin samimi ifadeyi ya da inandırıcı bir performansı ortaya çıkardığı söylenebilir.

51 Berger, 2008, 112.



Görsel 15: Rembrandt van Rjin, "Saskia ile Otoportre", Yak. 1635/36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 161 x 131 cm., Gemaldegalerie Alte Meister Dresden, Almanya.

Portre ve otoportre konusunda üretken bir ressam olan Rembrandt'ın 1635 yılında yaptığı Rembrandt'ın "Saskia ile Otoportresi" de (Görsel 15) gerçeklik ve düzmece bağlamında değerlendirilebilir. Rembrandt, portrelerinin çoğunda içe dönük, düşünceli, melankolik ve duygusal görüntüleri tercih etmesine rağmen "Saskia ile Otoportresi"nde kendini mutlu ve gülen bir şekilde tasvir etmiştir. Evlendikten sonra sanatçının hayatını olumlu yönde değiştiren Saskia, ona modellik de yapmıştır. Sanatçı bu resminde evlilikle değişen hayatını mutluluğun hâkim olduğu ton ve ayrıntılarda göstermiştir. Bu resmi Rembrandt olarak başarısının zirvesindeyken resmetmiştir. Burada kucağındaki karısıyla bir taverna ya da meyhanede elinde bir kadeh, teatral kıyafetler içinde gülmektedir. Rembrandt'ın bir taverna ortamını resmettiği düşüncesi daha sonra X ışınlarıyla yapılan incelemede ortaya çıkmıştır. İncelemede, kompozisyonun ilk halinde Rembrandt ve karısının arasında ud çalan bir kadın figürünün olduğu ancak daha sonra Rembrandt'ın bu figürün üzerini boyadığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, resimdeki tavuskuşu turta ve hemen her şey dünyeviliği simgeleyen lükslerdir.[52] Bazı sanat tarihçileri tarafından bu sahne "babasının servetini yersiz eğlencelerde çarçur eden savurgan oğulun öyküsü olarak yorumlanır. Bununla beraber resmin ifade ettiği içten mutluluk, ressamın ahlak dersi vermek peşinde olmadığının göstergesidir".[53] Mutluluk, bir arzu olarak Rembrandt'ın kendini sunma biçiminin görüntüsüne dönüşmüştür. Bu nedenle resimde önce sorgulanması ardından ikna olunması gereken, sanatçının mutlu görünme çabasıdır. Çünkü ressamın beyanı (rolü) olarak da kabul edilmesi gereken bu görüntü, izleyicide kuşkuya yer bırakmayacak mutluluk ayrıntılarıyla doludur. Söz konusu ayrıntılar, sanatçının gerçekten mutlu olduğuna ya da mutlu görünmek için çabaladığına dair ikilemi güçlendirir. Bu güçlük tam bu noktada benlik sunumunun gerçeklik ve düzmece bağlamını etkin konuma getirir.

Benzer bir mutluluk Jan Steen (1626-1679)'in "Self-Portrait as a Lutenist" adlı otoportresinde (Görsel 16) de görülmektedir. Steen'in bu otoportresinde elindeki lavta, lavtayı çalarkenki neşeli hali, kıyafetleri, ayaklarıyla aldığı pozisyon yaşadığı andan tat alan bir bireyin görüntüsünü sunar. Jan Steen, hiciv tonunu ve mizahi üslubu benimsemiş,

52 Chapman, 2015, 68.

53 Zuffi, 2000, 47.

tavernalarda, evlerde ya da geniş mekânlarda aileleri, köylüleri, çocukları çoğunlukla neşeli halleriyle resmetmiştir. Yaşadığı dönemin genel eğilimine uygun olarak beş duyu alegorisini resimlediği, zaman zaman mitolojik ve tarihi konulara eğildiği de bilinmektedir. Taverna sahibi bir ailenin oğlu olan Steen'in kendisinin de bira imalathanesi ve tavernası vardır. Bu nedenle resimlerindeki müzikli eğlence görüntülerinin otobiyografik bir boyutu olduğu da söylenebilir. Sanatçının gündelik yaşamı yansıtan bu resimleri ona toplumsal bir rol de vermiştir. Hollanda'da dağınık ve düzensiz yerleri anlatmak için ayıplama ve yerme anlamı barındıran "Bir Jan Steen Evi" (Een Huishouden van Jan Steen) deyimi kullanılır.[54] Steen, çağdaşı Rembrandt'ın aksine içtenliğin ve sıradanlığın görüntülerini yansıtarak topluma ve yaşama nasıl baktığını ortaya koyar. "Rembrandt resmin Shakespeare'i, Steen ise Moliere'i"[55] benzetmesi sanatçının Moliere gibi ahlakı, gülünç ve sıradan unsurlarla ön plana çıkardığını gösterir.



Görsel 16: Jan Steen, "Lavta ile Otoportre", Yak. 1652-1665, Panel Üzerine Yağlıboya, 55.3 x 43.8 cm., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, İspanya.

Jan Steen ve pek çok Flemenk ressam tarafından sıklıkla ortaya konan 'tür sanatı' örneklerinin çoğunda saklı bir ahlak dersi ve sembolik bir mesaj bulunur. Günlük yaşam sahnelerinde ön planda betimlenen eğlence, haz, arzu, alay ve mutluluk dolu atmosfer bir yandan alt sınıfların nasıl yaşadığını söyler, diğer yandan da nasıl yaşamaması gerektiğini.[56]

Sanatçı, otoportresinde de kibirli tavrın aksine neşeli bir görüntü ile izleyicinin karşısına çıkar. Steen'in gündelik yaşamından bir kesiti sunduğu bu otoportresinde gerçek ve kurmaca düzlemi iç içe geçmiştir. Otoportrenin hem kendisini olduğu gibi yansıtan tarafı hem de sınıfsallığı işaret eden iması vardır. Her iki bakış açısı da sanatçının vermek istediği ahlaki mesajla kendiliği arasında bir dengeyi gözettiğini ortaya çıkarır.

54 Çeler, 2012, 79.

55 Sutton ve Butler, 1982/1983, 3.

56 Çeler, 2012, 79.

Sonuç

Bireyi merkeze alan açıklama modelleri tersini savunuyor olsa da Goffman'ın toplumsal alanda bireyler arasındaki etkileşim sonucu oluştuğunu düşündüğü benlik, kişinin kendine dair farkındalığı için toplumun gerekli olduğu fikrini içerisinde barındırmaktadır. Ona göre, 'kişi ve kendilik'e odaklı görünse de benliği toplumdan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu bakış açısı, toplumu benliğin sadece oluştuğu değil, sürekli olarak sunulduğu bir alan haline getirmektedir. Söz konusu birey-toplum ilişkisini kendine yeten ve bağımsız bir benlik idealizmine konu olan sanatçı üzerinden de yakalamak mümkündür. Sanatçı sanatsal üretimi aracılığıyla herhangi bir konudaki duygu ve düşüncelerini, yani kendini ortaya koymaktadır. Söz konusu performans yoğun bir sanatçıya özgülük içerse de en nihayetinde toplumsal alanda gerçekleşmektedir. Bu ise sanatsal üretimini aynı zamanda bir benlik sunumu haline getirmektedir.

Sanatın zanaattan ayrıştığı ve bağımsızlaştığı 16 ve 18. yüzyıllar arasında yaygınlaşan otoportre de ressamın 'kendilik kimliği'ni ortaya koyduğu bir üretim olarak değerlendirilebilir. Yükselen bireycilikle o, toplumsal algının önemini keşfetmiş ve otoportreye kendini topluma sunma işlevini de yüklemiş görünmektedir. Dolayısıyla otoportre ressamla ve resim sanatıyla ilgili pek çok gerekçenin yanı sıra ressamın benliğini sunma amacıyla da üretilmiş, bir benlik sunumu aracı haline gelmiştir. Söz konusu sunumlarda ressamın kendisini toplum karşısında nasıl ifade ettiğini, içinde yaşadığı dünyayla kurduğu ilişkinin niteliğini, dönemin ruhundan etkilenme biçimlerini, yani topyekûn benliğinin toplumsal alan ile olan geçişken sınırlarını keşfetmek mümkündür. Bu ise Goffman'ın 'benlik sunumu'nu ressamların otoportrelerindeki toplumsal boyutu ortaya çıkarma konusunda elverişli argümanlar sunan bir kuram haline getirmektedir.

Goffman'a göre benlik sunumu, toplumun bireyden beklentileri ve bireyin beklentileri karşılama çabası üzerinden şekillenmektedir. Bu ise benlik sunumunu teatral bir performansa dönüştürmektedir. Yani birey-toplum ilişkisinin bir yansıması olan oyuncu-seyirci ilişkisinde, seyircinin olumlu bir izlenim edinmesi ile oyuncunun alacağı toplumsal onay ya da kabul, sunumun bilinçli ya da bilinçsiz bir izlenim yönetimine dönüşmesine neden olmaktadır. Bir otoportrede gösterilen ya da gizlenen ayrıntıların varlığını bu bağlamda yorumlamak mümkündür. Sanatçılar bu ayrıntılarla kompozisyon içinde örtük yollardan kendilerini topluma nasıl sunmak istediklerine dair tutumlarını da belli etmiş olurlar. Bunu yaparken sanatın toplumla ilişki kurarken kullandığı metaforik, imgesel, imalı, çağrışımlı söyleminden ve ifade biçimlerinden yararlanırlar. Bu ise Goffman'ın dramatik canlandırma, gizemlileştirme, idealize etme, gerçeklik ve düzmece gibi benlik sunum performanslarını otoportre üzerinde okumayı mümkün hale getirir. Otoportreyi ortaya çıkaran hikâye, sanatçının benlik sunumunda kullandığı performansını tercih etme neden ya da nedenlerini de gösterir. Hangi performans kullanılırsa kullanılsın otoportre ile izlenim sahibi seyirciyi bilinçli ya da bilinçsiz etkileme çabasını yakalamak mümkündür.

Sanatın bağımsız bir alan olarak ortaya çıktığı dönem ile bireyin ön plana alındığı toplumsal değişimin eşzamanlılığı, sanatın toplum ile irtibatını ortaya koymaktadır.

Otoportre ise sanat-toplum ilişkisindeki söz konusu değişimin bir yansıması gibidir. Bu bağlamda otoportre Goffman'ın benlik sunumu kuramı rehberliğinde toplumsal odaklı okumalar yapmaya da imkân tanımaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki bir otoportre geçişken bir yorum alanı yaratır. Söz konusu geçişkenlik sanatın metaforla kazandığı farklı yorumlara açık olma özelliği ile ilgili olduğu kadar, Goffman'ın birbirini tamamlayan performans tanımlamaları ile de ilgilidir. Buna rağmen toplumsal olayların bireyi ve sanatı etkileme gücü, sanatçının otoportresine yansıyan farklı bağlamlardaki toplumsallığı mümkün kılar. Otoportrenin benlik sunumu kuramıyla ilişkilendirilmesi; sanatçı üzerinden birey-toplum ilişkisinin sıradanlığını ve günlük hayata nasıl yansıdığını gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

Aterido, A. (2014). Dürer and The German Renaissance, *The Prado* (Ed. Maria Dolores Jimenez-Blanco). Madrid: Museo Nacional Del Prado.

Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri.* (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Candil Erdoğan, F. (2015). *Sanatın Büyük Ustaları 4 Velazquez*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Carbon, C. C. (2017). Universal Principles Of Depicting Oneself Across The Centuries: From Renaissance Self Portraits To Selfie-Photographs. *Frontiers in Psychol*, *8*(245), Erişim: 25 Mayıs 2021, URL: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.00245/full (Erişim: 20 Nisan 2021)

Chapman, H. P. (2010). Reclaiming The Inner Rembrandt: Passion And Rembrandt's Earliest Self-Portraits, *The Passions In The Art Of The Early* (Ed. Herman Roodenburg, Stephanie Dickey).URL: https://www.jstor.org/stable/43885164?refreqid=excelsior%3A43a6d580ab18c8f83cc2373cba393859&seq=1#metadata_info_tab_contents (Erişim: 2 Mayıs 2021)

Chapman, H. P. (2013). Portraiture 1400-1700, *A Companion To Renaissance And Baroque Art* (Ed. Babette Bohn, James M. Saslow). UK: A John Wiley & Sons Inc. URL: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118391488.ch9 (Erişim: 5 Haziran 2021)

Chapman, H.P. (2015). Rembrandt's Laughter And The Love Of Art. *Midwestern arcadia: Essays in honor of Alison Kettering.* Ottawa: Carleton College. URL: https://apps.carleton.edu/kettering/chapman/ (Erişim: 07.06.2021)

Chilvers, I. (2003). *The Artist Revealed: Artists and Their Self Portraits*. San Diego: Thunder Bay Press.

Craske, M. (1997*). Art in Europe, 1700-1830: A History of The Visual Arts in An Era of Unprecedented Urban Economic Growth.* New York: Oxford University Press.

Crozier, W. R. ve Greenhalgh, P. (1988). Self-Portraits As Presentations of Self. *Leonardo, 21*(1), 29-33.

Çeler, Z. (2012). 17. Yüzyıl Hollanda Toplumu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 16, 65-84. URL: http://iletisimdergisi.gsu.tr/tr/pub/issue/7363/96422_

Drury, E. (1999). *Self Portraits of The World's Greatest Painters.* London: PRC Publishing Inc.

Farthing, S. (2020). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Aldoğan, G., Çulcu, F. C., Çev.) (4. Basım) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (Kılıçbay, M. A., Çev.) (2. Basım) İstanbul: İmge Kitabevi.

Freeland, C. (2010). *Portraits & Persons.* Oxford: Oxford University Press.

Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi: Anlatımı Biçimlendiren Etmenler.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life.* Edinburg: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.

Goffman, E. (1966). *Behavior in Public Places: Notes on The Social Organization of Gatherings.* New York: The Free Press.

Goffman, E. (1972). *Encounters: Two Studies in The Sociology of Interaction.* Great Britain: Penguin University Books.

Goffman, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (Cezar, B., Çev.) (3. Basım) İstanbul: Metis Yayınları.

Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İskender, K. (1997). Portre. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, 1504-1505) İstanbul: Yem Yayınevi.

Kadıoğlu, B. (2012). *Albrecht Dürer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kağıtçıbaşı, Ç. (2009). *Family, Self and Human Development Across Cultures: Theory and Applications* (2 nd Edition) New York: Psychology Press.

Koerner, J. L. (1993). *The Moment of Self-Portraiture in Renaissance Art*. Illinois: Chicago.

Labno, J. (2014). *Rönesans Ayrıntıda Sanat* (Dastarlı, E., Çev.) (2. Basım) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü.* (Türkmen, İ., Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Leslie, C.R. ve Taylor, T. (1865). *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: With Notices of Some of His Contemporaries 2.* London: John Murray.

Marshall, G. (1998). *Dictionary of Sociology.* New York: Oxford University Press.

Mead, G. H. (1972). *Mind, Self & Society: From The Standpoint of A Social Behaviorist. Eighteenth Impression.* Chicago: The University of Chicago Press.

Panofsky, E. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. (4 th Edition) New Jersey: Princeton.

Poloma, M. (1979). *Contemporary Sociological Theory.* New York: Macmillan Publishing Co. Inc.

Postle, M. (2005). *Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity*. London: Tate Britain.

Rapelli, P. (2001). *ArtBook Goya: Tutkulu Bir* İroni U*stası.* Ankara: Dost Kitabevi.

Sağlık, E. (2013). Görsel Sanatlarda Otobiyografik Anlatımlar. *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, 12*(1), 103-114.

Sarıçam, H. (2013). Benlik Kurgusu, *Güncel Psikolojik Kavramlar 2: Benlik* (Ed. Ahmet Akın). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınları.

Sullivan, A. M. (2015). Alter Apelles: Dürer's 1500 Self-Portrait. *Renaissance quarterly*, *68*(4), 1161-1191. URL: https://doi.org/10.1086/685123

Sutton, P.C. ve Butler M. H. (1982/1983). The Life And Art of Jan Steen. *Philadelphia Museum of Art Bulletin,* 78, 337-338. Erişim: https://www.jstor.org/stable/pdf/3795297.pdf

Taylor, C. (2001). *Sources of Self: The Making of The Modern Identity* (10 th Edition) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Wallace R. A. ve A. Wolf (1995). *Contemporary Sociological Theory: Continuing The Classical Tradition* (4 th Edition) New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Wolf, N. (2005). *Velazquez.* (Yalım, M. T. Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Zuffi, S. (2000). *ArtBook Rembrandt Büyük Felemenk Usta*. (Uzun, S., Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Zuffi, S. (2004). *ArtBook Dürer Alman Rönesansı'nın Büyük Ustası*. (Özturan, K., Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. https://library.artstor.org/#/asset/AIC_70026 (Erişim: 23 Nisan 2021)

Görsel 2. https://library.artstor.org/#/asset/ARIJKMUSEUMIG_10313628249 (Erişim: 25 Nisan 2021)

Görsel 3. https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039929603 (Erişim: 28 Nisan 2021)

Görsel 4. https://library.artstor.org/#/asset/BARTSCH_5470018 (Erişim: 29 Nisan 2021)

Görsel 5. https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039930107 (Erişim: 3 Mayıs 2021)

Görsel 6. https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822000773844 (Erişim: 16 Mayıs 2021)

Görsel 7. https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/08artist.html (Erişim: 9 Mayıs 2021)

Görsel 8. https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822000719573 (Erişim: 15 Temmuz 2021)

Görsel 9. https://library.artstor.org/#/asset/ANGAIG_10313951712 (Erişim: 19 Nisan 2021)

Görsel 10. https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039490532 (Erişim: 22 Temmuz 2021)

Görsel 11. https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039490532 (Erişim: 22 Temmuz 2021)

Görsel 12. https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039779657 (Erişim: 25 Temmuz 2021)

Görsel 13. https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822000830925 (Erişim: 25 Temmuz 2021)

Görsel 14. https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_10310119776 (Erişim: 27 Temmuz 2021)

Görsel 15. https://www.everypainterpaintshimself.com/article/rembrandts_self-portrait_with_saskia_c.1635 (Erişim: 27 Temmuz 2021)

Görsel 16. https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_10310752026 (Erişim: 23 Mayıs 2021)

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1015435
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 483-505. Araştırma | *Research*

CUMHURİYET DÖNEMİ BANKA BİNALARINDAN BİR ÖRNEK: T.C. MERKEZ BANKASI SAMSUN ŞUBESİ BİNASI

AN EXAMPLE OF THE REPUBLICAN PERIOD BANK BUILDINGS: THE CENTRAL BANK OF REPUBLIC OF TURKEY SAMSUN BRANCH BUILDING

Emre KOLAY*

Ahmet YAVUZYILMAZ**

ÖZ

Bu çalışmada, Samsun İl merkezinde 1940'lı yılların başında inşa edilmiş Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Samsun Şubesi binasının inşa süreci ve tasarım özellikleri ele alınmaktadır. Yapının tasarımı için 1939 yılında Merkez Bankası tarafından açılan mimari yarışma neticesinde dereceye giren üç proje ile derece alamayan bir proje dönemin en önemli mimarlık dergisi Arkitekt'te yayımlanmıştır. Bu projeler ışığında günümüzde mevcut olan yapının mimari karakteri karşılaştırıldığında bir takım farklı uygulamalar ile karşılaşılır. Günümüzde mevcut olan yapının özgün projelerine ulaşılamamış olsa da gerek yarışmaya katılan projelerin içeriği gerekse yapının inşa sürecine ait fotoğraflar yapının mimarlık tarihi çerçevesinde değerlendirilmesi hususunda önemli veriler sunmaktadır. Cephe tasarımı ile döneminin Ulusal Mimarlık akımının karakterini yansıtan yapının 19. yüzyılın sonu itibariyle şekillenmeye başlayan Bankalar Caddesi önemli bir bileşeni olduğu söylenebilir. Bununla birlikte yapıyla ilişkili bilimsel bir değerlendirmenin yapılmayışı Samsun'un mimarlık tarihi açısından bir eksiklik olarak yorumlanmakta, bu bağlamda çalışmamız kentin mimarlık hafızasına bir katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Banka, Merkez Bankası, Banka Binaları, Samsun, Mimarlık Tarihi*

ABSTRACT

In this study, the construction process and design features of the Central Bank of the Republic of Turkey Samsun Branch building, which was built in the city center of Samsun in the early 1940s, are discussed. As a result of the architectural competition organised by the Central Bank in 1939 for the design of the building, a project that did not receive a degree was published with the first three awarded projects in Arkitekt, the most

* Arş. Gör. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniv., Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5696-324X ♦ E-mail: ekolay@mku.edu.tr

** Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniv., Sosyal ve Beşeri Bilimler Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Konya. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6214-3734 ♦ E-mail: ahmet_yavuzyilmaz@hotmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 27.10.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.04.2022*

important architecture magazine of the period. In the light of these projects, a number of different applications are encountered when the architectural character of the existing building is compared. It is seen that the project of architect Hüsnü Tümer, who won the first place in the project competition, was implemented with partial changes. However, no documents or information could be found regarding the reason for this change in the project implementation. Although the original projects of the existing building could not be reached, both the content of the projects participating in the competition and the photographs of the construction process of the building provide important data on the evaluation of the building within the framework of architectural history. Leman Tomsu, Sinan Mimaroğlu, Hüsnü Tümer and Eyüp Kömürcüoğlu, who presented projects related to the building, worked with the leading architects and the city planners of the period and took part as both architects and jury members in the projects of various state buildings. It is seen that the architects in question repeated the basic features of the architecture of the bank buildings of the period in the projects they submitted for the Central Bank building in Samsun. The customer hall in the center of the plan, the corridor and administrative rooms surrounding the hall in question, and the safe room located in the basement floor center constitute the basic lines of the plan schemes presented for the building. It can be said that the building, which reflects the character of the National Architecture movement of the period with its facade design, is an important component of Bankalar Caddesi (Banks Street), which began to take shape at the end of the 19th century. The building, which is one of the few representatives of the Second National Architectural Movement in Samsun, also has the feature of being one of the rare bank buildings designed in Anatolia in the context of the National Architecture Movement. However, the lack of a scientific evaluation related to the building is interpreted as a deficiency in terms of the architectural history of Samsun, and in this context, our study contributes to the architectural memory of the city. The aim of the study is to introduce and document the building, which is threatened with extinction due to urban transformation and environmental factors, on a scientific basis.

Keywords: *Bank, The Central Bank, Bank Buildings, Samsun, Architectural History*

Giriş

Tanzimat'ın Osmanlı İmparatorluğu'na getirmiş olduğu yenilik ve dönüşüm serüvenini günümüzde işlevselliğini koruyan kurum ve kuruluşların tarihi geçmişlerini değerlendirdiğimizde açık bir şekilde görebiliriz. Bu kurumlardan biri olan bankalar, Tanzimat ve Islahat Fermanlarının ilanı sonrasında hızla yaygınlaşmış, Cumhuriyet'e miras kalan kurumlardan biri haline gelmiştir. Modernite öncesi hazine, vakıflar sarraflar ve bankerler aracılığıyla işleyen para politikaları 19. yüzyılda Batı dünyası ile yarışamayacak ve devletin gereksinimlerini karşılayamayacak düzeye ulaşınca, Avrupa banka sistemine sahip bankaların kurulması için girişimlere başlandığı görülür. Ulusal nitelikte kurulan ilk bankaların ardından mahalli karakterli bankaların İmparatorluğun çeşitli bölgelerinde yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Devletin para politikalarını yönlendirecek bir merkez bankası kimliğine sahip Osmanlı Bankası'nın Türkiye'nin bankacılık tarihinde kayda değer bir yeri bulunmaktadır. Cumhuriyet döneminde Merkez Bankası'nın kurulmasına kadar işlevini sürdüren bu bankanın İmparatorluğun dış borçlarını yönetme ve piyasaya banknot sürme gibi imtiyazlara sahip olduğu görülür. Cumhuriyet döneminde ise devletten bağımsız politika üretebilecek bir banka kurulması arzusu sonucunda 1930 yılında Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'nın temeli atılır. Türk lirasının değerini yükseltmek ve Türk ekonomisine katkı sağlamak gibi amaçları üstlenen banka kısa süre sonra ülkenin çeşitli kentlerinde şubeler kurar. Adana, Mersin, İzmir, İstanbul ve Samsun gibi dönemin gelişen ticaret hacmi yüksek kentlerinde kurulan banka şubelerinin bir kısmı yıkılmış ya da dönüştürülmüş olsa da bir kısmının özgün şemalarını koruduğu gözlemlenmektedir.

Türkiye'de bankacılık ve finans tarihine ilişkin hatırı sayılır bir literatürün varlığına rağmen banka yapılarının mimari karakterleri konusunda yapılmış akademik çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Arşiv kayıtlarında ve dönemin basın-yayın organlarında yazınsal ve görsel kayıtların, söz konusu banka binalarının mimarlık tarihi çerçevesinde değerlendirilmesi hususunda yeterli veriye sahip olduğu söylenebilir. Ele alınan bu yazıda yukarıda sıraladığımız kaynaklar ışığında 1939-40 yıllarında Samsun'da inşa edilmiş T.C. Merkez Bankası şube binası, mimari karakteri bağlamında değerlendirilmiştir. Yapıya ve hatta bulunduğu bankalar caddesine dair ciddi bir akademik çalışmanın yetersizliği göz önünde bulundurularak Merkez Bankası binası orijininde bir değerlendirme yapma fikri bu metnin özünü oluşturmaktadır.

Türkiye'de Bankacılık Faaliyetleri ve Merkez Bankası

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'ın ilanına değin günümüz anlamında bankacılık sisteminden bahsetmek mümkün görünmemektedir[1]. Günümüzde pek çok devlet kurumu gibi bankacılık sektörünün de Tanzimat reformlarının getirileri ve bürokratik hamleleriyle şekillendiğini söyleyebiliriz. Modernite öncesinde İmparatorluk para politikalarının ağırlıklı olarak hazine, darphane, vakıflar ve sarraflık yapan Levanten ve gayrimüslim tebaanın elinde olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda özellikle Galata Bankerleri'nin 19. ve erken 20. yüzyıldaki faaliyetleri, Osmanlı ekonomisinin önemli

1 Toprak, 2018, 201.

bir kolunu teşkil etmesi açısından dikkat çekici olduğu dile getirilir. Corpi, Camondo, Loranda, Zafiri, Lasto ve Alberti gibi ün yapmış bankerlerin müşterileri arasında saray ve çevresindeki devlet adamları da yer almakta idi. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ticaret hacmi artan liman kentleri ile önemli ticaret güzergâhları üzerine konumlanan diğer kentlere Galata Bankerleri'nin de iş hacmi büyümüş, yerli tüccar ile tüketici kesime geniş kredi imkânları sağlanmıştır[2]. Osmanlı topraklarında "banka" adını taşıyan ilk resmi girişimi, 1846 yılında yine bankerlerin girişimiyle kurulan Bank-ı Dersaadet'te görmekteyiz[3]. Fakat Avrupa'daki mali ve ticari kargaşa ortamının -1848 Fransız Devrimi- Osmanlı maliyesini de olumsuz yönde etkilemesi sonucu bu ilk banka girişimi de başarısız olacak ve Bank-ı Dersaadet 1852 yılında tasfiye edilecektir[4]. Kırım Savaşı'nın sonuçları neticesinde gelişen Batı ile ilişkilerin ve gerilimlerin de etkili olduğu bu süreçte Zohrab, Sleigh, Layard ve Strafford Canning gibi önemli isimlerin girişimleri ile İngiliz sermayelerini Osmanlı sarayının garantisi altına alan Bank-ı Osmani, 1856'da açılır[5]. 1863 yılında ise Fransız sermayesinin katılımı ve genişletilmiş hakları sonucunda Bank-ı Osmani, isim değişikliği ile Bank-ı Osmani-i Şahane (Banque Impériale Ottomane) olur[6]. Aynı yıl Niş valisi Mithat Paşa'nın bölge çiftçilerini desteklemek ve yeni kredi olanakları tanımak amacıyla kurmuş olduğu Memleket Sandıkları da tarihi süreç içinde geçirmiş olduğu değişimler neticesinde günümüze Ziraat Bankası olarak gelebilmiştir[7].

1870'lerde yaşanan kriz sonrasında Osmanlı maliyesinin kontrolünün tamamen Düyun-ı Umumiyye ve devletin dış borçlanmaya aracılık görevini üstlenen[8] Bank-ı Osmani-i Şahane'ye geçmesi özellikle 1908 Jön Türk devrimi sonrasında büyük tepkiler toplamaya başlar[9]. Artık ipleri tamamen Batı ülkelerinin kontrolünde olan ve Osmanlı maliyesini devlete karşı yönlendiren Bank-ı Osmani-i Şahane'nin yerini, devletin çıkarlarını gözeten, "milli" bir banka almalıdır[10]. Bu bağlamda 1917 yılında kurulan İtibar-ı Milli Bankası'nın[11] Osmanlı Bankası'nın yerini alması, gerçek manada bir devlet bankası olması arzu edilir. Dönemin basın organları da söz konusu bankanın önemini ve ülkeye sağlayacağı katkıları konu edinen yazıları yayınlar[12]. Fakat İmparatorluğun Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle ayrılması sonucu İtibar-ı Milli Bankası'nı devlet bankasına dönüştürme planı rafa kaldırılır. Banka, 1927 yılında Türkiye İş Bankası'na katılacaktır[13].

2 Kazgan, 1991, 16.

3 Toprak, 2018, 203.

4 Toprak, 2018, 203.

5 Eldem, 2000, 29-55.

6 Eldem, 2000, 83.

7 Yüzgün, 1983, 155.

8 Delice, 2015, 24.

9 Eldem, 2000, 331-332.

10 Toprak, 2018, 210-211.

11 Toprak, 1985, 767-768.

12 Toprak, 2018, 215; Eldem, 2000, 331-332.

13 Tekeli-İlkin, 1983, 147.



Görsel 1: Osmanlı Bankası Samsun Şubesi binası (E. Kolay)

Cumhuriyet'in ilanı sonrası Türkiye'de bankacılık faaliyetleri hız kazanır. 1923'te Türkiye'de 18 Ulusal 13 yabancı sermayeli bankanın faal olduğu bilinmektedir[14]. Mahalli nitelikte hizmet sunan ve genellikle tarımsal kalkınmanın yoğunluk kazandığı bölgelerde kurulmuş olan bu bankaların pek çoğunun 20. yüzyılın başlarında faaliyete başlamış olduklarını, bu sürecin 1929 ekonomik buhranına kadar uzadığını da unutmamak gerekir[15]. Konya İktisad-ı Milli Bankası (1909), Akşehir İktisad-ı Osmanî Bankası (1909), Afyonkarahisar Terakki-i Server Bankası (1910) ve Adapazarı İslam Ticaret Bankası (1914) II. Meşrutiyet döneminde Anadolu'da kurulan ve ulusal sermayelere sahip olan bankalara örnek gösterilebilir[16]. 17 Şubat 1923'te gerçekleştirilen İzmir İktisat Kongresi'nde, ülkenin üretim kaynaklarını güçlendirmek ve desteklemek amacıyla özel sermayeli bankaların kurulması konusunda fikir birliğine varılması, bankacılık sektöründeki atılımları teşvik eden en önemli unsur olarak görülebilir[17]. Bu bağlamda 1924'te kurulan İş Bankası'nı 1925'teki Sanayi ve Maadin Bankası izler. Aynı yıl Osmanlı Bankası'nın imtiyazı on yıl daha uzatılır fakat bir Merkez Bankasının kurulması halinde imtiyazlarının iptali hususu hükümetin kararına bırakılır. Devlet bankası hüviyetini taşıyacak ve Türkiye'nin para politikasını yönetecek bir banka ihtiyacı giderek hissedilir bir hal alınca 1926 yılı itibariyle Merkez Bankası kurma girişimleri başlatılır[18]. Merkez Bankası'nın kurulmasına ilişkin somut adımlar ise 1929'da atılır. Müller, Schacht ve Kunt Vulpi gibi yabancı uzmanların raporları doğrultusunda Merkez Bankası yasası

14 Yüzgün, 1983, 155-156.

15 Tekeli-İlkin, 1983, 148.

16 Ökçün, 1997, 264.

17 Delice, 2015, 24-25; Genç, 2001, 32-33.

18 Tekeli-İlkin, 1983, 148; Çavdar, 2003, 252-253.

hazırlanır. Leon Morf ve Charles Rist'in raporları ile yasa tasarısına sok şekli verilir ve 1715 sayılı Kanun 11 Haziran 1930'da kabul edilir. Bankanın faaliyete başlaması ise ancak 3 Ekim 1931 tarihine sarkar[19]. 1929-1931 tarihi aralığında yoğun bir çaba sonucunda kurulan Merkez Bankası'nın iki yıl civarında bir hazırlık sürecinde ortaya çıkmasında elbette 1929 Buhranı ve ardından Türk lirasının sterlin karşısında hızlıca değer kaybetmesi yatmaktadır. Özel hukuk tüzel kişiliğine sahip "Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası"nın kuruluşundaki temel amaç Kanunda da belirtildiği üzere ülke ekonomisinin gelişimine ve liranın değer kazanmasına katkı sağlamaktır[20]. 1930 yılında kuruluşu ve 1931 yılında hizmete başlamasıyla birlikte Merkez Bankası'nın Anadolu'nun çeşitli kentlerinde şubeler açtığı görülür. Merkez Bankası'nın günümüzde Adana, Ankara -eski genel müdürlük-, Antalya, Bursa, Denizli, Diyarbakır, Edirne, Erzurum, Eskişehir, Gaziantep, İskenderun, İstanbul -genel müdürlük- İzmir, İzmit, Kayseri, Konya, Malatya, Mersin, Samsun, Trabzon ve Van şubeleri bulunmaktadır[21] .

T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi Binası

1939 yılında Samsun'da yapılması planlanan Merkez Bankası binası için bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışma neticesinde derece kazanan yarışmacıların kimliği ile proje detayları Arkitekt'te paylaşılmıştır. Bu bağlamda birincilik derecesini Y. Mimar Hüsnü Tümer[22]; ikincilik derecesini Y. Mimar Eyüp Kömürcüoğlu[23] ve üçüncülük

19 Tekeli-İlkin, 1983, 150.

20 Delice, 2015, 27

21 https://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TR/TCMB+TR/Main+Menu/Banka+Hakkinda/Iletisim/Subeler).

22 1900 tarihinde İstanbul'da doğan Tümer, 1925 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesinden mezun olmuştur. Aynı yıl Evkaf Umum Müdürlüğü Fen Heyeti'nde göreve başlayan Tümer, Mimar Kemaleddin'in yürüttüğü Mescid-i Aksa restorasyonu heyetine katılmıştır. 1927 yılında Türkiye'ye dönen Tümer, Evkaf Müdürlüğünden istifa eder ve serbest çalışmaya başlar. 1930'lu yıllarda ürettiği pek çok proje dereceye sahip olur ve Arkitekt'te yayımlanmaya başlar. 1937 tarihinde Ankara Belediyesinde çalışmaya başlayan Tümer, 1942 yılında Nafia Vekaleti Yapı ve İmar İşleri Reisliği, Merkez Şehircilik Fen Heyeti mimarlığına tayin edilir. 1948 yılında ise buradaki görevinden ayrılarak İstanbul Üniversitesi İnşaat Kontrol Şefliğine ve ardından 1953 yılında İstanbul Belediyesi Reis Muavinliğine tayin edilir. 1955 tarihinde başkan yardımcılığı görevinden ayrılarak Fen Müşavirliğine başlayan Tümer, 1968 tarihinde vefat etmiştir. I. Ulusal Mimarlık Akımının önde gelen temsilcileri Mimar Kemaleddin, Vedad Tek ve Giulio Mongeri'den ders alıp ortak projeler üreten bir mimar olan Tümer Merkez Bankası Samsun Şube Binası haricinde Bursa Çelik Palas, Haymana Termal Otel, Bursa Tuz Pazarı Çarşı Hali, Türkiye Sanayi ve Maadin Bankası Ankara Şubesi, Mühendis İbrahim Galip B. Apartmanı ve Nişantaşı Münip B. Apartmanı gibi projelere imza atmıştır. Bkz. Değirmenci ve Kara Pilehvarian, 2021, 69-71, 77-78.

23 1910 tarihinde İstanbul'da doğan Kömürcüoğlu, lise eğitiminin ardından yüksek öğrenim için Almanya'ya gitmiş, 1937 tarihinde Berlin Technische Hochscule Mimarlık Fakültesinden mezun olmuştur. Ardından Güzel Sanatlar Akademisi Tatbikat Bürosu'na atanan Kömürcüoğlu, 1942 tarihinde İstanbul Teknik Üniversitesi'ne asistan olarak atanmış, 1946'da doçent, 1964'te profesör olmuştur. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli enstitülerde üyeliği bulunan Kömürcüoğlu

derecesini Y. Mimar Sinan Mimaroğlu[24] ve H. Tümer ikilisi almıştır[25]. Yarışmaya katılım sağlamış ancak derece kazanamamış dördüncü mimar ise Y. Mimar Leman Tomsu'dur[26]. Günümüzde mevcut olan yapının proje müsabakasının tamamlanmasının hemen ardından 1939-1940 yıllarında inşa edildiği söylenebilir.

Bina ile İlişkili Projeler

Yukarıda da sıralandığı gibi yapıyla ilişkili T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü tarafından 1939 yılında açılan yarışmanın sonucunda dereceye giren üç farklı proje duyurulmuş, bununla birlikte derece dışı kalan Tomsu'nun projesi de ayrıca yayımlanmıştır. Tüm proje dosyalarının Arkitekt Dergisi'nde yayımlandığı ve duyurulduğu izlenmektedir. Ele alacağımız proje detaylarını da yine bu kaynaktan öğrenmekteyiz.

Bu bilgiler ışığında proje müsabakasında üçüncülük derecesine layık görülen Y. Mimar Sinan Mimaroğlu'nun projesinde yapının kesit, bodrum kat, zemin kat plan şemaları ile ön ve yan cephe çizimleri paylaşılmıştır[27]. Mimaroğlu, yapı içine yerleştirdiği mekânlar olarak şunları sıralamaktadır; müdür odası, intizar odası, müdür muavini odası, muhasebeci odası, büyük muhasebe odası, içtima salonu, kütüphane, kontrolör odası, muhaberat odası, şambrfort (kasa), arşiv odası, levazım ambarı, yemekhane, kalorifer

Akademiden 1980 tarihinde emekli olmuştur. Kariyerinde Hermann Jansen ve Bruno Taut gibi önemli mimar ve şehir plancılarıyla birlikte çalışan Kömürcüoğlu Merkez Bankası Samsun Şube Binası haricinde İskilip ve Nevşehir için imar planları, Açık Hava Tiyatrosu ve çeşitli konut projeleri üretmiştir. Bkz. Anonim, 1997, 10.

24 Y. Mimar Sinan Mimaroğlu ile ilgili bilgilerimiz sınırlıdır. Dönemin en önemli mimarlık yayın organı olan Arkitekt dergisinde Mimaroğlu ile ilgili birtakım bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda Mimaroğlu'nun Merkez Bankası Samsun Şube Binası haricinde İran sınırına inşa edilmesi planlanan bir postane binası için 1939'da bir proje hazırladığı ve Nafia Vekaleti Yapılar Bürosunda görev yaptığı bilgisi verilmektedir. Mimaroğlu, 1941 tarihinde Samsun şehri imar yarışması ve İstanbul Adalet Sarayı için 1949'da düzenlenen proje yarışmasında Nafia Vekaleti Yapı ve İmar İşleri Reisliği Proje Bürosu Şefi olarak jüride yer almış, 1945 tarihli İstanbul Radyo Evi yarışmasında ise jürilik görevini Mimarlar Birliği adına yürütmüştür. Bkz. Mimaroğlu, 1939, 162-163; Anonim, 1941, 281; Anonim, 1945, 143; Anonim, 1949, 144.

25 Anonim, 1939, 164.

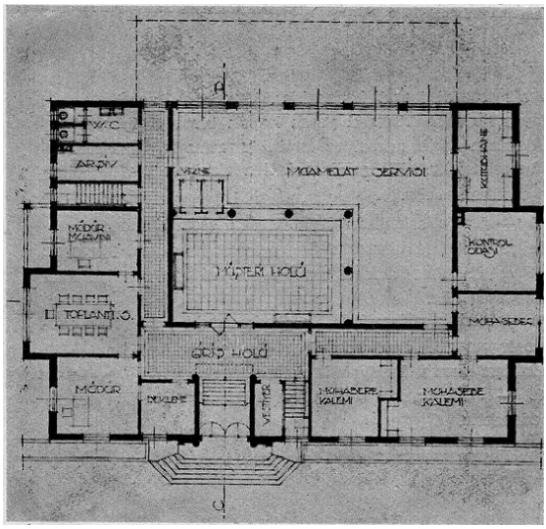
26 Tomsu, 1939, 195-197. Türkiye'nin ilk kadın mimarlarından biri olan Leman Tomsu (1913-1988), 1934 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesinden mezun olmuş, hemen ardından 1935'te İstanbul Belediyesi İmar Müdürlüğünde göreve başlamış ve 1941 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'ne Prof. Emin Onat'ın asistanı olarak atanmıştır. 1942 tarihinde doçentliğini ve 1960 tarihinde profesörlüğünü alan Tomsu, aynı fakülteden 1981 tarihinde emekli olmuştur. Dönemin önde gelen mimarlarından Ernst Egli, Martin Wagner, Emin Onat ve Sedad Hakkı Eldem gibi isimlerle yolu kesişen Tomsu Merkez Bankası Samsun Şube Binası dışında Uludağ Kirazlıyayla Sanatoryumu, Gerede, Karamürsel, Kayseri ve Şehremini Halkevi Binaları ve konut projeleri gibi farklı projelere imza attığı bilinmektedir. Bkz. Türkün Dostoğlu ve Erdoğdu Erkarslan, 2013, 22, 52, 72, 74-75.

27 Anonim, 1939, 167-168.

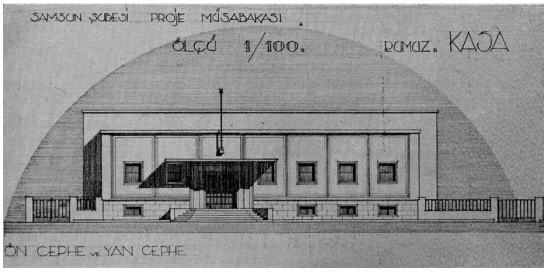
dairesi, kömürlük, helalar. Sıralanan mekânlara bakıldığında modern bir banka şubesinde olması gereken birimlerin projeye dâhil edildiği görülmektedir. Söz konusu birimlerin yerleşiminde ise banka binalarının tipik plan şemasının tekrar edildiği söylenebilir. Buna göre yapının zemin katının merkezinde müşterilerin işlemlerini yapabilmeleri için ayrılmış geniş bir salonun varlığı dikkat çekicidir (Görsel 2). Müşterilerin daha kısıtlı kullandıkları idari birimlerin, merkezde konumlanmış salonu iki yönden çevrelemiş bir koridora açıldığı görülür. Düzensiz plan şemasına sahip bodrum katta ise yemekhane, depo, arşiv, sığınak vb. birimlerin yanı sıra banka binaları için güvenliğin en üst düzeyde tutulduğu kasa (şambrfort) dairesi de kat merkezine konumlandırılmıştır. Cephe biçimlenmesi hususunda Mimaroğlu'nun genellikle uygulanan simetrik cephe şemasından farklı bir çizgi izlediği görülür (Görsel 3). Özellikle ana kapının cephede asimetrik konumlandırılması bu kırılmasının birincil göstergesi olarak yorumlanabilir. Yükseltilmiş bodrum kat seviyesi, kesme taş malzemesi ile cephenin diğer bölümlerinden ayrılırken zemin kat pencere açıklıklarının düşey silme hatları ile yedi dilime ayrılmış olması cepheye hareketlilik kazandıran temel unsurlardır. Geniş dikdörtgen ana kapı ise düz, desteksiz bir saçak ile örtülmüştür. Yapının ana cephesindeki hareketlilik sağlayan kütlesinin, ana kütleden ayrıldığı ve dışa taşkın olarak tasarlandığı görülür. Yan cephe çiziminin sunduğu tasarım şeması, modern mimarlık ilkelerinin temel unsurlarını tekrar etmektedir. Sade, süsten arınmış cephe, düşey ve yatay pencere açıklıkları ile hareket kazanmış, asimetrik cephe boyları söz konusunu hareketliliğe dinamizm kazandırmıştır. Kesit çizimlerinde ise yapının özellikle çatı tasarım detayları dikkat çekicidir (Görsel 4). Burada, cepheden izleyemeyeceğimiz kırma çatı biçimi açığa çıkmaktadır ve bu çatı parapet duvarları ile gizlenmiştir.

Proje yarışmasında ikincilik derecesini kazanan Kömürcüoğlu'nun yayımlanan proje detayları bodrum ve zemin kat planları, bir kesit çizimi ve ana cephe çiziminden oluşmaktadır[28]. Kömürcüoğlu'nun sunmuş olduğu projede dikdörtgen kütleden meydana gelen yapının simetrik plan şemasına sahip olduğu izlenebilmektedir. Zemin kat merkezinde konumlanan geniş salon, müşterilerin vezne işlemleri için ayrılmış, alışıldık şemayı tekrar etmektedir (Görsel 5). Fakat burada, müşterinin salona ulaşabilmesi ancak ana kapıdan itibaren dikdörtgen bir koridoru aşması ile mümkün olabilmiş, vezne salonu bir kapı vasıtasıyla ulaşılabilir hale gelmiştir. Salonun hemen önüne yatay olarak yerleştirilen koridora idari birimlerin açıldığı görülmektedir. Projede sunulan bodrum kat, asimetrik plan şemasına sahiptir. Burada dikkat çeken bir birim olarak kasa odasını gösterebiliriz. Dikdörtgen şemalı kasa odası dört tarafından bir muhafaza koridoru ile çevrelenmektedir. Benzer şemanın üçüncülük derecesine sahip Mimaroğlu'nun tasarımı ile benzer özellikler sergilemektedir. Projede sunulan ana cephe çiziminin detaylardan uzak, çizgisel bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir (Görsel 6). Yükseltilmiş bodrum kat seviyesinin yatay fugalar ile hareketlilik kazandığı ve bodrum kat birimlerinin yatay dikdörtgen pencere açıklıkları ile dışa açılım sağladığı görülür. Zemin kat pencere açıklıkları ise düşey dikdörtgen bir tasarım sunmaktadır. Parapet duvarının başlangıç

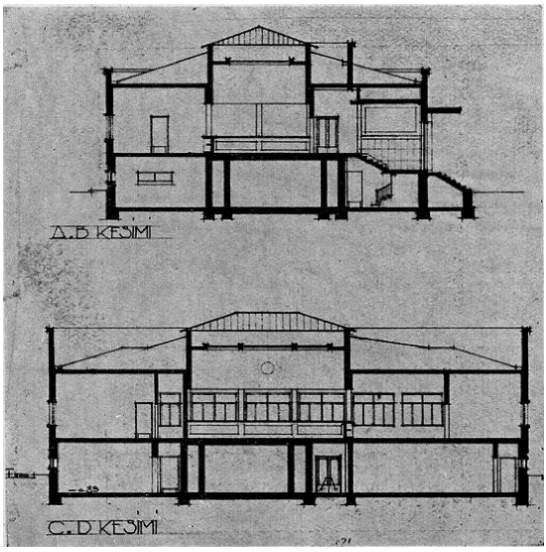
28 Kömürcüoğlu, 1939, 258.



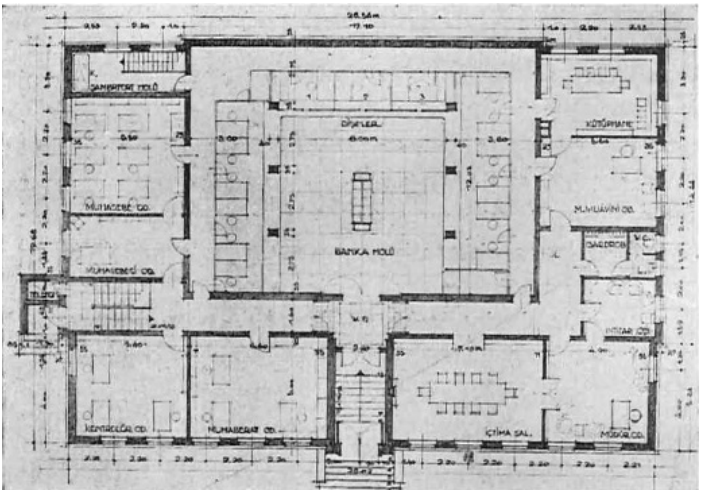
Görsel 2:
Y. Mimar Sinan Mimaroğlu'nun projesinde yapının zemin kat planı (Anonim 1939, s. 168)



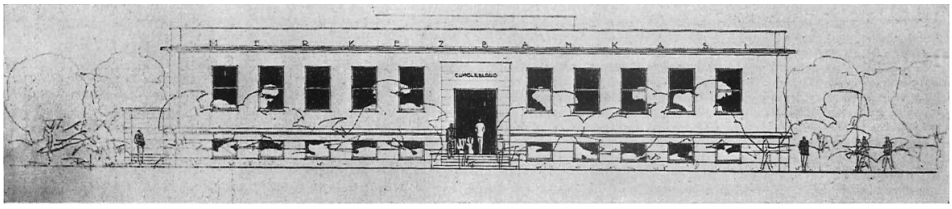
Görsel 3:
Y. Mimar Sinan Mimaroğlu'nun projesinde yapının ana cephesi (Anonim, 1939, s. 167)



Görsel 4:
Y. Mimar Sinan Mimaroğlu'nun projesinde kesit çizimleri (Anonim 1939, s. 168)



▶ **Görsel 5:** Y. Mimar Eyüp Kömürcüoğlu'nun projesinde zemin kat planı (Kömürcüoğlu 1939, 258)



▼ **Görsel 6:** Y. Mimar Eyüp Kömürcüoğlu'nun projesinde ana cephe çizimi (Kömürcüoğlu 1939, 258)

noktasından itibaren ana cepheye bir saçak eklendiği ve söz konusu saçağın hemen üstüne yapının kimliğini belirten "MERKEZ BANKASI" ibaresinin yerleştirildiği de detaylar arasında yer almaktadır. Geniş dikdörtgen formuna sahip ana kapı ise bir çerçeve içine alınmıştır. Kesit çiziminde yapının çatı biçimlenmesiyle ilgili detaylar ortaya çıkmaktadır. Kırma çatıya sahip örtü sistemi, Mimaroğlu'nun projesinde de karşılaştığımız gibi parapet duvarı ile gizlenmiştir.

Proje yarışmasında birincilik derecesini kazanan Y. Mimar Hüsnü Tümer'in sunmuş olduğu proje bodrum ve zemin kat planları, vaziyet planı, ana ve yan cephe çizimleri ile kesit çiziminden meydana gelmektedir[29]. Zemin kat plan şemasına genel olarak bakıldığında simetrik tasarım anlayışı okunmaktadır (Görsel 7). Diğer iki projeden farklı olarak burada ana kapının doğrudan bir koridora veyahut vezne salonuna açılmadığını, katlar arası geçişi sağlayan merdivenlere ulaşıldığı izlenmektedir. Zemin katın kademeli bir şekilde yükselerek merdiven aracılığıyla ulaşılan vezne salonu, yapının en geniş birimini oluşturmaktadır. Salonun önüne yerleştirilen ve benzer şemayı Kömürcüoğlu'nun projesinden de takip edebildiğimiz bir koridor, idari birimlerin açıldığı toplanma/dağılma mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bodrum kat plan şeması da yukarıda betimlediğimiz iki projeyle paralel özellikler sergilemektedir (Görsel 8). Asimetrik plan kurgusu ve

29 Anonim 1939, 164-165.

koridor ile çevrelenmiş dikdörtgen kasa odasıyla diğer projelerde sunulan bodrum kat şeması pekişmektedir. Projede paylaşılan ana cephe çiziminden yola çıkarak modern çizgilere sahip bir cephe tasarımının tercih edildiği söylenebilir (Görsel 9). Yükseltilmiş bodrum katlın üstünde tek kat olarak yükselen cephede bodrum kat pencere açıklıkları yatay, zemin kat pencere açıklıkları ise kareye yakın bir formda sunulmuştur. Yükseltilmiş bodrum kat cephesinin yatay fugalarla hareketlilik kazandığı izlenirken zemin kat cephesinde dikdörtgen kasetler meydana getiren yatay ve düşey çizgiler tasarıma dâhil edilmiştir. Cephe merkezine yerleştirilen ana kapı geniş, dikdörtgen bir niş içine gömülmüş, kapının bitiş noktasından itibaren kapıyı örten bir saçak ise cephenin üst sınırına kadar uzanan iki ince kolon ile desteklenmiştir. Böylece yapının ana girişinde kolonadlı bir düzen meydana getirilmiştir. Yan cephelerde ise dışa taşkın olarak vurgulanan birer pencere açıklığı kütleleri harekete geçiren ve cepheye dinamizm kazandıran kübist mimarlık hareketini tekrar etmektedir. Kesit çiziminde ise yapının kırma çatı detayıyla birlikte iç mekândaki kot farklarını izlemeye olanak tanındığı görülmektedir. Tümer, yapının cephe tasarımı sürecinde dikkate aldığı noktaları detaylarıyla açıkladığı yazısında dikkat çeken bir husus, Ankara'daki Merkez Bankası Genel Müdürlüğü binası ile kurmaya çalıştığı ilişkidir. Tümer, bu ilişkiyi şu ifadelerle açıklamaktadır:

> "Umumiyet itibariyle modern, banka emniyet ve ciddiyetini ifade edecek sade bir üslupta tertip edilmiştir. Müessesenin merkezi hükümetteki muhteşem binası cephesinin bazı karakterleri göz önünde tutularak her vilayette T. Cumhuriyet Merkez Bankası binalarının bir aile efradı gibi yeknazarda tanınması fikrinin planımıza göre imkân dairesinde tatbikine çalışılmıştır."[30]

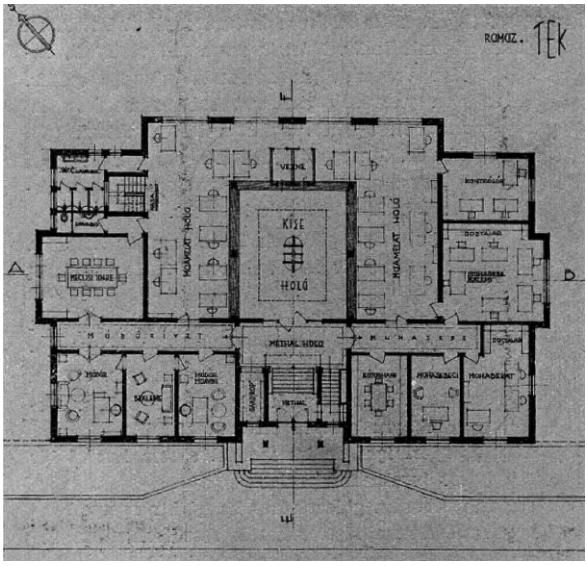
Tümer'in bu ifadelerinden yola çıkarak yapının cephe biçimlenmesindeki esas motivasyonun Holzmeister'in Ankara'da tasarladığı T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü binası (Görsel 10) olduğunu söyleyebiliriz. Mimar iki yapı arasında kurmuş olduğu bu ilişkinin aynı zamanda kurumun sürekliliği ve ciddiyetiyle de bağlantılı olduğunu savunmaktadır.

Proje yarışmasında dereceye giremeyen fakat Arkitekt'te başvuru projeleri paylaşılan Y. Mimar Leman Tomsu'nun tasarımı kat planları, cephe ve kesit çizimleri ile maketlerle tanıtılmaktadır[31]. "U" biçimli plan şemasına sahip yapı kütlesi yükseltilmiş bodrum kat üzerinde iki kat olarak tasarlanmıştır. Bodrum katta yerleşen birimler olarak helalar, sığınak, kömürlük, kalorifer dairesi ve kasa dairesi sıralanmaktadır. Düzensiz plan şemasına sahip bodrum katta, koridor ile çevrelenmiş dikdörtgen biçimli kasa dairesi, yukarıda tanıttığımız diğer projeler ile benzer özellikler sergilemektedir. Yapının zemin katında yerleşen birimler müdür odası, muavin odası, intizar odası, kontrolör odası, arşiv, levazım, lokanta ve kapıcı odalarıdır. Söz konusu birimler yapının plan merkezine yerleştirilen koridorun iki yakasına yerleştirilmiştir (Görsel 11). Diğer projelerden farklı olarak, müşterilerin vezne işlemlerini gerçekleştirdiği salon, plan merkezinden köşeye

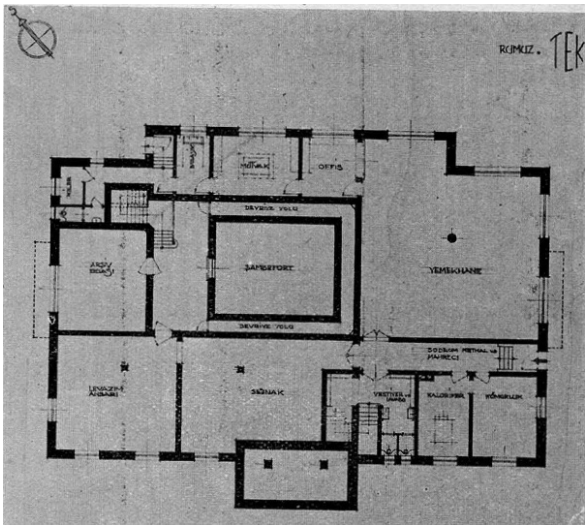
30 Anonim 1939, 166.

31 Tomsu, 1939, 195-197

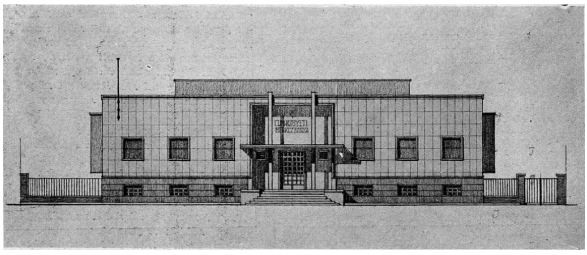
Görsel 7:
Y. Mimar Hüsnü Tümer'in projesinde zemin kat planı (Anonim, 1939, 165)



Görsel 8:
Y. Mimar Hüsnü Tümer'in projesinde bodrum kat planı (Anonim 1939, 165)



Görsel 9:
Y. Mimar Hüsnü Tümer'in projesinde ana cephe çizimi (Anonim 1939, 164)



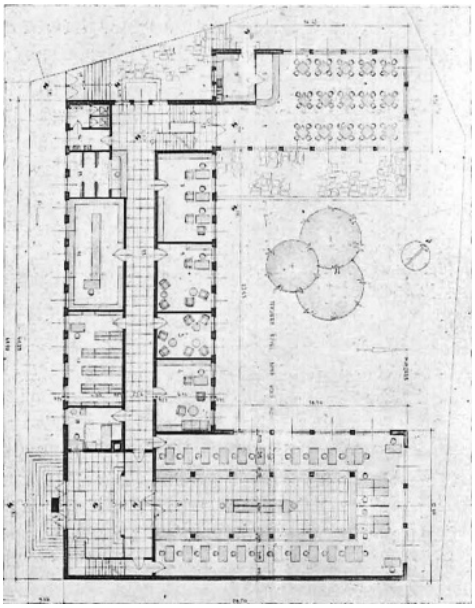


Görsel 10:
T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü binası (E. Kolay)

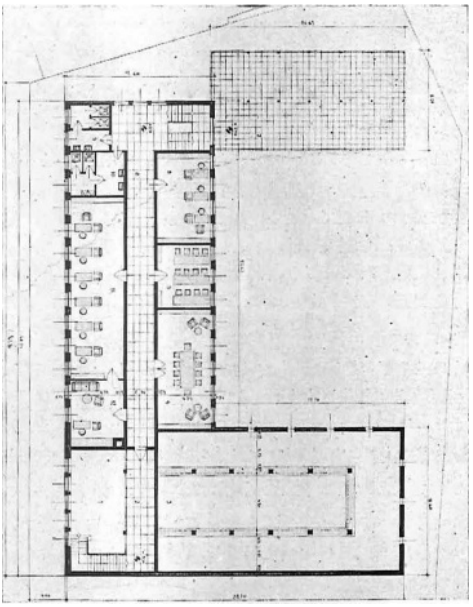
çekilmiş, buna bağlı olarak da yapının ana girişi cephe köşesine kaydırılmıştır. Zemin katta ana kapının açıldığı bir giriş bölümünden hemen sonra çizimde izlenen yatay kütleyi meydana getiren vezne salonuna geçilmektedir. İdari birimler ise merkezinde bulunan koridor vasıtasıyla giriş birimine bağlanmakta ve plan şemasında düşey kütleyi oluşturmaktadır. Söz konusu kütlenin diğer ucunda yine yatay olarak konumlanan mekân lokanta işlevine sahiptir ve tek katlıdır. Yapının birinci katında sıralanan birimler içtima, kütüphane, muhaberat, muhasebe müdürü ve muhasebe odalarıdır. Birinci kat planı mekân düzeni bağlamında zemin kat plan şemasını tekrar etmektedir (Görsel 12). Lokantanın yerleştiği kütle ise teras işlevine sahiptir. Oldukça sade cephe düzenlemesine sahip projede, simetrik olarak yerleştirilen düşey pencere açıklıkları cephe hareketliliğine katkı sağlamaktadır. Yapının girişinin cephe köşesine kaydırılması, diğer projelerde de karşılaştığımız bir uygulama olmasıyla birlikte, diğer projelerden farklı olarak Tomsu, geniş saçaklı kırma çatıyı gizlememiş, saçak kullanımını hem çatı seviyesinde hem de ana kapı üstünde uygulamıştır (Görsel 13).

Günümüzde mevcut olan şube binasının gerek plan şeması gerek stil kritiği gerekse düzenlenen yarışmanın seyri neticesinde 1940'lı yılların başlarında inşa edildiği düşünülmektedir. Samsun'da Bankalar Caddesi üzerinde konumlanan ve döneminde Türkiye İş Bankası, Osmanlı Bankası, T.C. Ziraat Bankası, PTT şubesi gibi banka ve kamu eserlerinin merkezinde yer alan bir arazi üzerinde inşa edilen yapıyla ilgili özgün proje dosyalarına ulaşılamamış olsa da yapının T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü arşivindeki inşa fotoğrafları hem yapının tarihçesi hem de dönemin şantiye şart ve işleyişini belgelemesi açısından önemli bir kaynak olarak yorumlanabilir (Görsel 14-16).

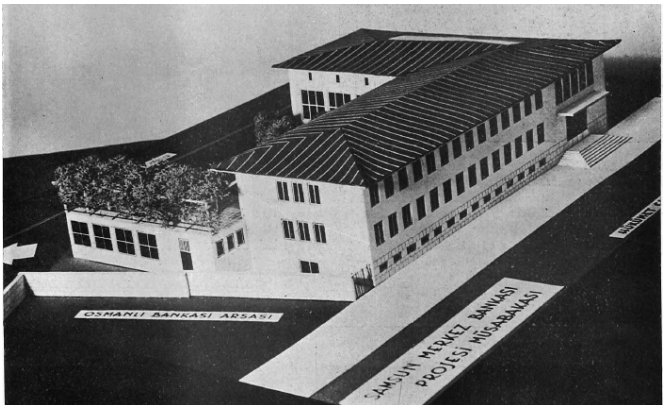
Yapı, bodrum kat üzerine iki kat olarak yükselmektedir. Simetrik plan anlayışına sahip eserde bodrum kat merkezinde yer alan dikdörtgen şemalı kasa odası bir koridor ile çevrilmiştir (Görsel 17). Bu özelliğiyle 1939 tarihinde açılan yarışmaya sunulan projeler ile benzer tasarım anlayışına sahiptir. Kasa odası çevresinde sıralanan odaların simetrik yerleştirildiği ve "U" biçimli bir koridora açıldığı izlenmektedir.



Görsel 11: Y. Mimar Leman Tomsu'nun projesinde zemin kat planı (Tomsu, 1939, 196)



Görsel 12: Y. Mimar Leman Tomsu'nun projesinde birinci kat planı (Tomsu 1939, 196)



Görsel 13: Y. Mimar Leman Tomsu'nun projesinde yapı kütlesini sunan maket (Tomsu 1939, 195)

Sekiz basamaklı bir merdiven ile ulaşılan zemin katta, ana kapı dikdörtgen biçimli vestibüle açılmaktadır (Görsel 18). Beş basamaklı merdiven ile kademeli şekilde yükselen vestibül iki yönden birer koridora bağlanmakta, ana kapı aksı yönünde ise geniş bir açıklık ile vezne salonuna açılmaktadır. Vestibüle bağlanan ve kuzeybatı-güneydoğu doğrultuda uzanan iki koridorun tek yönden odalarla bağlantılı olduğu izlenmektedir. Bu odalar, idari personelin kullanımda olan mekân gruplarıdır. Katlar arası geçişi sağlayan çift kollu merdiven ise kuzeydoğu doğrultuda uzanan koridorun ucuna yerleştirilmiştir.

Yapının birinci katını meydana getiren kütle, kütlenin yalnızca ana cephe bölümünü oluşturan güneybatı bölümü için tasarlanmıştır (Görsel 19). Söz konusu katı meydana getiren mekânların kuzeybatı-güneydoğu doğrultuda uzanan bir koridorun güneyine bağlandığı izlenmekte ve kata kuzeydoğu köşede yer alan çift kollu merdiven aracılığı ile ulaşılmaktadır. Pencere açıklıkları ile gerek koridor gerekse odaların yapının tüm cephelerine açıklık sağladığı görülmektedir.

Yapının, cephe biçimlenmesi ile dönemin karakteristik mimarlık anlayışını yansıttığını söyleyebiliriz (Görsel 20). 1940'lı yıllarda özellikle Türk mimarların projelerinde sıklıkla karşılaştığımız ve II. Ulusal Mimarlık Akımı olarak adlandırılan -her ne kadar tartışmalı bir kavram olsa da- üslubun temel özelliklerini yansıtan T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası, yukarıda da değinmiş olduğumuz özgün fotoğrafları vasıtasıyla modern mimarlık ilkelerine bağlı kalınmak suretiyle tarihselci bir anlayışta tasarlanmıştır. Beton karkas sistemine sahip olduğunu inşa sürecine ait özgün fotoğraflarından takip edebildiğimiz yapıda (Görsel 21), cephe giydirmesi olarak kesme taşın tercih edildiğini görebiliriz (Görsel 22). Sade, süslemeden arınmış cephe biçimlenmesi modern mimarlık ilkeleri doğrultusunda şekillenmiş olsa dahi, pencere ve kapı açıklıklarının üstünde beliren basık ve düz kemer formları, kırma çatı sistemi ve çatı seviyesinde izlenen yatay silme hatları yapıyı tarihselci tasarım anlayışı çizgisine götürmektedir (Görsel 23-24).



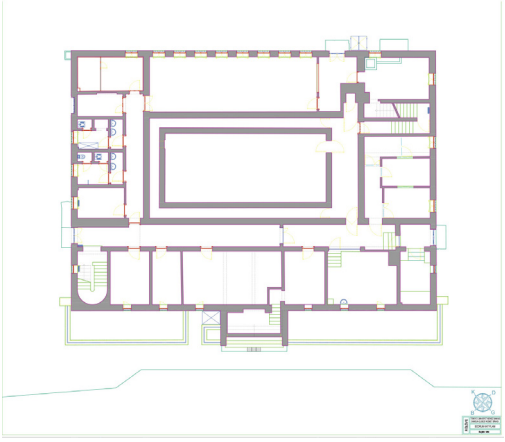
Görsel 14: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası inşası öncesi arazinin konumu ve bitişik parselde bulunan Osmanlı Bankası Samsun şube binası (Samsun Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



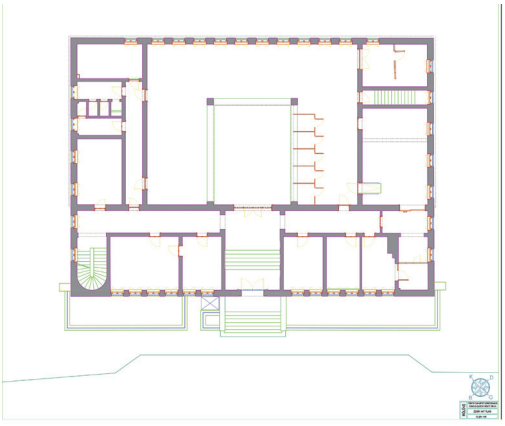
Görsel 15: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası inşası sırasında çekilmiş bir fotoğraf (T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü Arşivi)



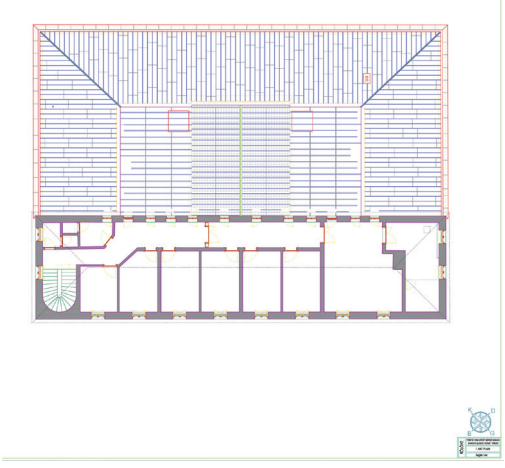
Görsel 16: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası inşası öncesi Osmanlı Bankası (solda) ve Ziraat Bankası (sağda) arasındaki inşa sahası (T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü Arşivi)



Görsel 17:
T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası bodrum kat planı (DKN Mimarlık)



Görsel 18:
T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası zemin kat planı (DKN Mimarlık)



Görsel 19:
T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası birinci kat planı (DKN Mimarlık)



Görsel 20: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası ana cephe (güneybatı) çizimi (DKN Mimarlık)



Görsel 21: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası inşa aşamasından bir görünüş (T.C. Merkez Bankası Genel Müdürlüğü Arşivi)

Günümüzde mevcut olan eserin özgün projesine ulaşılamamıştır. Bu sebeple mevcut yapı ile 1939 yılında yarışmaya sunulan ve derece alan projelere tasarım özellikleri çerçevesinde bakıldığında yarışmada birincilik derecesini kazanan Y. Mimar Hüsnü Tümer'in projesinin kısmi değişiklikler ile uygulandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Tümer'in projesinde ön plana çıkan plan şemasında izlenen, merkeze yerleştirilmiş ana kapının açıldığı bir vestibül ve vestibüle bağlanan koridorlar ile vezne salonu günümüz zemin kat planında farklı boyutlarla tekrarlanmıştır. Tümer'in projesi bize bodrum kat ve zemin kattan oluşan bir kütle sunarken, günümüzdeki yapının güneybatı bölümünün iki katlı olarak inşa edildiğini göstermektedir. Katlar arası geçiş Tümer'in tasarımında vestibüle yerleştirilen üç kollu merdiven ile gerçekleşmektedir, fakat uygulanan projede bu geçiş plan şemasının kuzeybatı köşesine yerleştirilen iki kollu merdiven ile sağlanmaktadır. Bu detaylar neticesinde Tümer'in planının kısmi değişiklikler ile uygulamaya konulduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 22:
T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası ana cephe genel görünümü (E. Kolay, 2017)



Görsel 23:
T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası ana kapı biçimlenmesi (E. Kolay, 2017)



Görsel 24:
T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi binası pencere açıklıkları (E. Kolay, 2017)

Sonuç

Samsun'un 19. yüzyılda geçirdiği kentsel dönüşüm sürecinde kamu yapıları önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda irdelenmeyi bekleyen bir kentsel doku da şüphesiz Bankalar Caddesi'dir (bugünkü adıyla Kazım Paşa Caddesi). Bir liman kenti olarak şekillenmeye başlayan Samsun'un önemli bir ticaret merkezine dönüşmesi, beraberinde ticaretin kalbi konumunda bulunan bankaları da Samsun'a çekmiş, 20. yüzyılın başları itibariyle pek çok banka binası kentin eski dokusu içerisinde bir cadde üstünde sıralanmaya başlamıştır. Osmanlı Bankası[32] (bkz. görsel 1), Ziraat Bankası[33], İş Bankası ve Ptt Şube binasının şekillendirdiği ticaret alanına 1940'lı yılların başında Merkez Bankası Samsun Şubesi binası da eklenmiştir.

Yapıda uygulanan plan tasarımını dönemin pek çok kamu eseriyle birlikte özellikle banka binalarında görmemiz mümkündür. Başkent Ankara'da Ulus mevkiinde ardı ardına inşa edilen banka şube binaları benzer plan ve cephe özellikleri ile dönemin mimari karakteri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu bağlamda banka binalarının plan şemalarında uygulanmakta olan merkezde yer alan vezne holü ve holün çevresine yerleştirilen odalar ile ana kapıdan vezne holüne geçişi sağlayan vestibül tasarımına hemen hemen benzer şemalarla tüm banka binalarında rastlayabiliriz. Giulio Mongeri'nin 1926-29 yılları arasında inşa ettiği Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü binası ile 1926'da tamamladığı Osmanlı Bankası Ankara Şubesi binası[34], Holzmeister'in tasarladığı Emlak ve Eytam Bankası Ankara Şubesi binası (Aslanoğlu, 2010, s. 253-254), yine Holzmeister'in tasarımlarından biri olan Merkez Bankası genel Müdürlüğü binası[35] Merkez Bankası Samsun Şubesi binası ile benzer tasarım özellikleri sergilemektedir.

Yapının cephe tasarımında karşılaştığımız tarihselci öge kullanımının dönemin dikkat çeken kamu eserlerinde tekrarlandığını görebiliriz. Sedad Hakkı Eldem'in tasarlandığı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi binası, Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi binası[36], Emin Onat ve Orhan Arda ortaklığında tasarlanan Anıtkabir bu tasarım anlayışına sahip iddialı yapılara örnek olarak sıralanabilir. Samsun şube binası için şüphesiz en iyi referans, projesi birinciliğe layık görülen Tümer'in de vurguladığı gibi Ankara'daki Genel Müdürlük binası olmalıdır. Holzmeister'in tasarladığı söz konusu eserde cephe giydirmesinin yine kesme taş malzeme ile yapılması ve aynı zamanda tarihselci ögelerin tasarıma dâhil edilmesi, Samsun şube binasının tasarımdaki rol modeli de açıklar niteliktedir. Elbette bunun merkez bankaları için bir gelenek olup olmadığı hususunda diğer şube binalarını da mercek altına almak gerekiyor. Şevki Vanlı ve Ersel Gömleksizoğlu'nun 1967 yılında inşa ettiği Merkez Bankası Bursa Şubesi binası[37], plan

32 Seyfi, 2015, 43-47; Bayraktar, 2016, 362-363.

33 Seyfi, 2015, 69-72; Bayraktar, 2016, 362.

34 Dündar, 2004, 347-350; Aslanoğlu, 2010, 240-244.

35 Atalay Franck, 2011, 46.

36 Bozdoğan, vd, 2005, 61-75.

37 Anonim, 2020, 72.

şeması açısından Samsun şubesi binası ile ortak özellikler sergilemekte, yalnız cephe tasarımı bağlamında birbirinden ayrılmaktadır. Bursa örneğinde daha özgül, modern bir biçim dünyası ile karşılaştığımız halde, Samsun şubesinde döneminin mimarlık karakterine uygun tarihselci bir anlayışı okumaktayız. 1971-1974 yılları arasında inşa edilen Coşkun Erkal ile Filiz Erkal'ın projesi olan Merkez Bankası Konya Şubesi binası[38] Bursa'da da karşılaştığımız cephe karakteristiği açısından tarihselcilikten uzak, modern mimarlık anlayışı çerçevesinde şekillenmiş olmasıyla birlikte geniş müşteri salonu ve salonun çevresinde sıralanan idare odalarının oluşturduğu plan şeması bağlamında Samsun şube binası ile benzer özellikler sergilemektedir. Plan şeması bağlamında benzer bir diğer özelliği 1978 yılında inşa edilen Van Şubesi binasından da takip edebilmekteyiz[39]. Sekizgen plan şemasına sahip söz konusu eserde plan merkezinde geniş vezne holü bulunmakta, idare odaları holün çevresinde simetrik olarak konumlanmaktadır. Yapının üst katları ise Bursa örneğinde karşılaştığımız gibi lojman olarak kullanılmaktadır.

Yapı, sahip olduğu tasarım özellikleriyle birlikte Samsun'un mimarlık tarihi hafızasında önemli bir halkayı teşkil etmekte, cumhuriyet dönemi banka yapıları içerisinde de gerek plan şeması gerek cephe biçimlenmesi ve üslup tercihi açısından kayda değer bir örnek olarak okunabilmektedir.

38 Anonim, 1976, 100-103.

39 Gülen, 2020, 69-73.

KAYNAKÇA

Anonim (2020). "Geçmişinden Koparılan Bağ: Bursa Merkez Bankası Binası", *Mimarlık*, 416, 72.

Anonim (1997). "Eyüp Asım Kömürcüoğlu.. Hangimiz O'nun Kitaplarına Başvurmadık ki?". *Mimarlık*, 273, 10.

Anonim (1976). "Merkez Bankası Konya Şube Binası", *Mimarlık*, 1976/02 (147), 100-103.

Anonim (1949). "Haberler". *Arkitekt*, 209/210, 143-144.

Anonim (1945). "İstanbul Radyo Evi Proje Müsabakası". *Arkitekt*, 163/164, 143-157.

Anonim (1941). "Samsun Şehri İmar Müsabakası Projeleri ve Jüri Raporu". *Arkitekt*, 131/132, 277-282.

Anonim (1939). "Samsun Merkez Bankası Binası Proje Müsabakası", *Arkitekt*, 103/104, 164-168.

Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Atalay-Franck, O. (2011). "Erken Cumhuriyet Döneminde Almanca Konuşan Mimarlar". *Bir Başkentin Oluşumu Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların Ankara'daki İzleri*. (ed. Leyla Alpagut). Ankara: Geothe Institut Ankara, 42-53.

Bayraktar, M. S. (2016). *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*. Samsun: Canik Belediyesi Yay.

Bozdoğan, S. vd. (2005). *Sedad Eldem*. İstanbul: Literatür Yay.

Çavdar, T. (2003). *Türkiye Ekonomisinin Tarihi 1900-1960*. Ankara: İmge Kitabevi.

Değirmenci, A. ve Kara Pilehvarian, N. (2021). "Güzel Sanatlar Akademisi 1925 Mezunu Bir Mimar: Hüseyin Hüsnü Tümer". *Megaron*, 16(1), 68-80.

Delice, G. (2015). "Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası: 85 Yıllık Bir Geçmişin İzlerinden Tarihe Kayıt Düşmek", *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi* 1(2), 21-55.

Dündar, M. (2004). "Cumhuriyetin İlk Mimarından Guilio Mongeri'nin Ankara'daki Banka Yapıları", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Cumhuriyetimizin 80. Kuruluş Yıldönümü Anı Kitabı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 345-360.

Eldem, E. (2000). *Osmanlı Bankası Tarihi*, çev. Ayşe Berktay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Genç, U. D. (2001). *Ege Bölgesi'ndeki Tarihi Banka Yapıları (1915-1930)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Gülen, M. (2020). "Yıkım Kararının Gölgesinde Kentsel Hafıza: Van Merkez Bankası ve Lojmanları", *Mimarlık*, 413, 69-73.

Kazgan, H. (1991). *Galata Bankerleri*. İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş. Yayınları.

Kömürcüoğlu, E. (1939). "Samsun TCMB Şubesi Müsabakası", *Arkitekt*, 107-108, 258.

Mimaroğlu, S. (1939). "Küçük Posta Binası Etüdü", *Arkitekt*, 103-104, 162-163.

Ökçün, A. G. (1997). İktisat Tarihi Yazıları. Ankara: Sermaye Piyasası Kurulu Yayınları.

Pamuk, Ş. (2015). *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Seyfi, S. (2015). *Samsun'da XIX. Yüzyılda Batı Tesirli Binaların Cephe Mimarisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Tekeli, İ,, İlkin, Selim (1983). "TC Merkez Bankası", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 146-154.

Tomsu, L. (1939). "Samsun Merkez Bankası Proje Müsabakası". *Arkitekt*, 105-106, 195-197.

Toprak, Z. (2018). *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Toprak, Z. (1985). "Osmanlı Devleti'nde Para ve Bankacılık", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 760-770.

Türkün Dostoğlu, N. ve Erdoğdu Erkarslan, Ö. (2013). *Leman Cevat Tomsu: Türk Mimarlığında Bir Öncü, 1913-1988*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Yüzgün, A. (1983). "Türk Bankacılığının Tarihsel Gelişimi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 155-170.

Elektronik Kaynaklar

https://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TR/TCMB+TR/Main+Menu/Banka+Hakkinda/Iletisim/Subeler (Son Erişim, 07.03.2021, 00:30).

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1019113
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 507-541. Araştırma | *Research*

SİVAS HOCA İMAM CAMİSİ

SİVAS HOCA İMAM MOSQUE

Turgay YAZAR*

Alper ATICI**

ÖZ

Bu çalışmada Sivas şehir merkezinde yer alan Hoca İmam Camisi tanıtılacak ve değerlendirilecektir. Hoca İmam Camisi 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Eretna Beyliği Dönemi'nde inşa edilmiştir. Sivas'ta inşa edilen erken tarihli mescitlerden biri olan yapı adını kurucusundan almış ve zamanla yapının bulunduğu mahalle de aynı isimle anılmıştır. Caminin kurucusu olan Hoca İmam tanınmış bir sûfîdir. 1373 yılında vefat edince adını verdiği mescidinin önüne defnedilmiş ve türbesi yapılmıştır. Mahalle mescidi olarak inşa edilen yapı, 1817 yılında Dergâh-ı Ali gediklilerinden Mehmet Emin Ağa tarafından onartılmış ve minber eklenerek camiye dönüştürülmüştür. Yapı sonraki yıllarda da bazı onarımlar geçirmiş, 1953 yılında harimi batıya doğru genişletilerek kuzeyine bir son cemaat yeri ile bir de minare eklenmiştir. Camide bitkisel, geometrik, nesneli ve mimari öğelerden oluşan alçı ve ahşap bezeme tespit edilmiştir. Caminin mihrabında alçı, minber, vaaz kürsüsü, tavan ve harim kapısında ise ahşap bezeme yer almaktadır. Alçı bezemeler baskı tekniğinde, ahşap bezemeler ise çakma tekniğinde yapılmıştır. Yapının mihrabındaki alçı süslemelerde, kenger yaprakları, vazodan çıkan çiçekler, kıvrım dallar gibi bitkisel motiflerin yanı sıra kandil motifleri ve mimari formlar kullanılmıştır. Bezeme üslubu Batılılaşma Dönemi özellikleri göstermektedir. Sivas'ta bu dönemlerde inşa edilen diğer yapılarda da karşılaşılan bu üslup dönemin beğenisini ve sanat anlayışını yansıtması bakımından önemlidir. Hoca İmam Camisi bu üslubun Sivas'taki önemli örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelime: *Sivas, Hoca İmam, Eretna Beyliği, Kandil Motifi, Cami Tasviri, Alçı Süsleme*

ABSTRACT

In this study, the Hoca Imam Mosque, located in the city center of Sivas, will be introduced and evaluated. Hoca Imam Mosque was built in the second quarter of the 14th century, during the Eretna Principality Period. The building, which is one of the earliest

* Dr. Öğretim Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0179-4511 ♦ E-mail: turgay.yazar@omu.edu.tr

** Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4202-8170 ♦ E-mail: alper.atici@omu.edu.tr

Geliş Tarihi | Received: 04.11.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 08.06.2022

mosques built in Sivas, took its name from its founder and over time, the neighborhood where the building was located was also called by the same name. Hoca Imam, the founder of the mosque, is a well-known Sufi. When he died in 1373, he was buried in front of his mosque, which he gave his name, and his tomb was built. The tomb of Hoca Imam has not survived. However, according to the archive document dated 1850, which gives information about the existence of his tomb, it is mentioned that a tombmaster was appointed. Regardless of the type of this tomb, it must be at least 5 m tall. Even when the tomb was built adjacent to the main wall of the mosque, it is understood that the mosque was probably a wooden ceiling structure measuring approximately 10 m. Today, the coffin belonging to Hoca Imam is located in the northwest of the mosque, in the room between the minaret and the northern wall of the sanctuary.

The building, which was built as a neighborhood masjid, was repaired in 1817 by Mehmet Emin Ağa, a member of the Dergah-ı Ali, and converted into a mosque by adding a pulpit. The building underwent some repairs in the following years, and in 1953 the sanctuary was expanded to the west, and a last communion place and a minaret were added to its north. The walls that may belong to the first phase of the mosque are the south and east walls, which have been modified and reworked.

Plaster and wooden decorations consisting of plant, geometric, object ornamentation and architectural elements were found in the mosque. There are plaster on the mihrab of, wooden decorations on the pulpit, the chair, the ceiling and the door of the mosque. Plaster decorations were made in the printing technique, and wooden decorations were made in the nailing technique. In the plaster decorations of the mihrab of the building, plant motifs such as kenger, flowers coming out of the vase, folded branches as well as candle motifs and architectural forms were used. The candle motif in the mihrab of the building has been accepted as an element representing Allah and Her light and has been lovingly used in mosque altars since the 13th century in Islamic art. The decoration style shows the characteristics of the Westernization Period. This style, which is also encountered in other buildings built in these periods in Sivas, is important in terms of reflecting the taste and understanding of art of the period. Hoca Imam Mosque is one of the important examples of this style in Sivas.

Keywords: *Sivas, Hoca İmam, Eretna Principality, Candle, Mosque, Plaster*

Giriş

Bu makalede Sivas il merkezi, Sirer Caddesi üzerinde, Hoca İmam Sokak ile Ulu Cami Sokağı arasında yer alan Hoca İmam Camisi tanıtılıp değerlendirilmiştir. Çalışma; yapının inşa ve onarım tarihleriyle ilgili kitabe ve kaynakların verildiği "Yapı Tarihçesi", yapının geçirdiği onarımlar hakkında bilgi verilen "Yapılan Onarımlar ve Değişiklikler", yapının plan tanıtımı ve tasvirinin yapıldığı "Mimari Özellikler", inşa malzemesi ve tekniği hakkında bilgi verilen "Malzeme ve Teknik", bezemelerin tanıtıldığı "Süsleme" ve mimari özelliklerinin karşılaştırıldığı "Değerlendirme" ile "Sonuç" bölümlerinden oluşmaktadır.

1. Yapı Tarihçesi

Yapıda inşa tarihi ya da bani hakkında bilgi veren bir kitabe bulunmamaktadır. Caminin inşa tarihi ile ilgili tespitlerimiz mevcut kitabeler ile arşiv kayıtlarının değerlendirilmesinden elde edilmiştir.

Camide tespit edebildiğimiz en erken tarihli kitabe harimin kuzeybatı köşesindeki mezar odasında bulunan taş sanduka üzerinde yer almaktadır. Kırılmış bir şekilde günümüze ulaşan sandukanın güney ve kuzey yüzlerine celi sülüs hatla iki satır halinde Ayetü'l-kürsi yazılmış, batı yüzünde ise H 15 Zilhicce 774/ M 7 Haziran 1373 tarihi verilmiştir (Fot. 1)[1].

نور الله قبره فی الخامسعشر من شهر ذالحجه لسنه اربع و سبعین و سبعمائه

Nevverallâhu kabrehû fi'l-hâmis 'aşera min şehr-i Zi'l-hicce li-sene erbe'a ve seb'în ve seb'a mie



Fot. 1: Mezar kısmındaki taş sanduka

Benzer bir kitabe parçası yapının son cemaat yerinin kuzey duvarının doğu kısmında, duvar örgüsü içerisinde yer almakta idi. 31x25 cm ölçülerinde ve bir sandukaya ait olduğunu düşündüğümüz bu parçada celi sülüs hatla iki satır olarak yazılmış Ayetü'l-kürsi'nin küçük bir bölümü bulunmaktaydı[2]. Hat özellikleri ve üzerinde Ayetü'l-kürsi bulunması nedeniyle bu kitabenin 14. veya 15. yüzyıla ait olduğu değerlendirilmektedir (Fot. 2-3).

1 Sanduka kitabesi Gürlevik, 2008, 57'den alınmıştır. Bu yayında kitabenin tarihi 6 Haziran 1373 olarak verilmiştir. Kitabe için ayrıca bk. Yüksel, 1992, 30-33.

2 Bu kitabe parçasının 1953 yılındaki inşası sırasında korunması için yapının son cemaat yeri duvarına konulduğu sanılmaktadır. 2019 yılında yapılan onarımları sırasında üzeri sıvanarak kapatılmıştır. Kitabe için bk. Yayla, 2014, 33.

Menzellezî yeşfeu indehû

من ذاالذى يشفع عنده





Fot. 2-3: Kuzey Duvarın Doğusundaki Kitabe (Restorasyon Öncesi)

Yapının mezar odasında bulunan sanduka ile son cemaat yerinin beden duvarı üzerinde bulunduğunu bildiğimiz sanduka parçasında mevta kimliğine dair bir bilgi tespit edilememiştir. Mevta bilgisi içermemeleri ve taşınabilir olmaları nedeniyle başka verilerle desteklenmeden bu sandukalardan hareketle bir tarih önerisi yapmak doğru gözükmemektedir.

Caminin inşa tarihiyle ilişkilendirebileceğimiz en erken veri H 859/ M 1454-1455 yılı tahrir defterinde tespit edilmektedir. Deftere göre 15. yüzyılın ortalarında Sivas'taki mahallelerden birinin adı Mescid-i Hoca İmam Mahallesi'dir[3]. Bu ifade 15. yüzyılın ortalarında Sivas'ta, adını bulunduğu mahalleye veren Hoca İmam adında bir mescidin bulunduğunu göstermesi açısından önemlidir. Dolayısıyla mescit bu tarihten önce inşa edilmiş olmalıdır.

Yapının inşa tarihi açısından önemli bir bilgi de H Rebîülevvel 1232/ M 1817 tarihli ve 546 sayılı Hurufat Defteri'nde yer almaktadır. Deftere göre Hoca İmam'ın mezarı mescidinin bitişiğindedir[4].

Bu bilgi yapıda bulunan isimsiz sandukanın Hoca İmam'a ait olabileceği göstermektedir. Bu durumda sanduka üzerinde bulunan 1373 tarihini "*terminus ante quem*" kabul ederek yapıyı 14. yüzyılın ikinci çeyreği içerisine, Sivas'ta bazı inşa faaliyetleri tespit edilen[5] Eretna Dönemi'ne yerleştirmek uygun olacaktır.

Yapıya adını veren Hoca İmam'ın kimliği bilinmemektedir. Osmanlı Dönemi kayıtlarında "*kuddise sırruhu hazretleri*" olarak bahsedilen Hoca İmam'ın tasavvuf ehline mensup Horasan erenlerinden bir kişi olduğu ileri sürülmektedir[6]. Bu bilgi doğru ise Hoca İmam'ın, Moğol istilası sırasında Anadolu'ya gelen erenlerden biri olması mümkündür.

3 Demirel, 2000, 22-23.

4 Şahin, 2019, 211-212.

5 Bu yıllarda Sivas'ta inşa edilen yapılardan biri Güdük Minare olarak da adlandırılan 1347'de ölen büyük oğlu Şeyh Hasan için Alâeddin Eretna tarafından yaptırılan türbedir.

6 Bkz. Şahin, 2013, 676, not, 4158. Yazar notunda Hoca İmam için bu tabirin bulunduğu kaynağı belirtmemiştir. Bkz. Şahin, 2019, 206, not 1502.

2. Yapılan Onarımlar ve Değişiklikler

Yaptığımız incelemeye göre yapı zaman içerisinde birçok kez onarılıp eklemeler yapılarak değiştirilmiş ve günümüzdeki halini almıştır. Yapının onarımları hakkında tespit edebildiğimiz ilk bilgi 16. yüzyıla aittir. 1750 tarih ve 1122 sayılı Hurufat Defteri'ndeki "Sivas'da Hoca İmam Mescidi nâm-ı diğer Hasan Paşa ta'mîr idüp"[7] şeklindeki kayıttan, yapının Sivas Beylerbeyi Hasan Paşa tarafından 16. yüzyılda tamir ettirildiği anlaşılmaktadır. Bir araştırmada[8] belirtildiği gibi Hasan Paşa 1564 yılında Sivas'taki Meydan Camisi'ni inşa ettirmiştir. Dolayısıyla bu onarımın da aynı tarihlerde yapılmış olması mümkündür. Bu onarımda ne tür işlerin yapıldığı ise tespit edilememektedir.

Yapının 19. yüzyıldaki durumu hakkında yine hurufat defterlerinden bilgi alınmaktadır. 1817 yılına ait bir kayıtta; Sivas'ta Hoca İmam'ın mezarının bitişiğindeki mescidinin harap halde olduğu, Dergâh-ı Âli gediklilerinden Mehmet Emin Ağa bin Hacı Osman Ağa tarafından onartıldığı ve minber konularak camiye dönüştürüldüğü ifade edilmiştir[9]. Yapıyı tamir ettiren Mehmet Emin Ağa H 1241/ M 1825 yılında cami için bir de vakfiye tanzim ettirmiştir[10]. Bu onarım sırasında mihrap ve vaaz kürsüsünün de yenilendiği anlaşılmaktadır. Yapının ahşap tavanı da muhtemelen bu onarım sırasında yapılmıştır. Kayıtta caminin bitişiğinde bulunan Hoca İmam'ın mezarı "merkad-i şerîf" şeklinde geçmektedir. Bu ifadeden Hoca İmam'ın kabrinin sade bir mezar mı, yoksa bir türbe mi olduğu anlaşılamamaktadır.

Hoca İmam Mescidi ile ilgili 1850 tarihli bir kayıtta, caminin bir imamı ve türbedarının bulunduğu öğrenilmektedir[11]. Bu kayda göre 1817 onarımları 1850 yılından önce tamamlanmış ve cami ibadete açılmıştır. Kayıtta cami görevlilerinden birinin türbedar olarak belirtilmesi, mescidin bitişiğindeki mezarın, -adını bulunduğu mahalleye veren tanınmış bir kişinin mezarının açıkta olması uygun olmayacağından- bir türbe şeklinde olabileceğine işaret etmektedir.

Y. Erol Arşivi'nde 1912-1927 yılları arasına tarihlendirilen tablo şeklinde hazırlanmış bir belgede caminin H 1321/ M 1903 yılında yenilendiğine dair bir kayıt mevcuttur. Bu kayıtta caminin minaresinin bulunmadığı, sabah, akşam ve yatsı vakitlerinde ibadete açık olduğu, yapıda cuma ve bayram namazlarının kılındığı ifade edilmiştir[12]. Belgede 1903 yılı onarımlarında ne tür işlerin yapıldığı ise belirtilmemiştir.

---

7 HD 1122/25a; Şehr-i Cemâziye'l-ulâ, sene 1163 tarihliden kaydı nakleden Şahin, 2019, 177.

8 Demirel, 2000, 22, not 85.

9 Demirel, 2000, 22; Şahin, 2019, 206.

10 Mehmed Emin Ağa, yapı için aynı mahallede bulunan konağını, Çinili Hamam olarak bilinen hamamı, Akdeğirmen Mahallesi'nde bulunan iki evini, şehrin çarşılarında bulunan iki dükkânı ile Tiryakioğlu adıyla bilinen bahçesin gelirlerini Hoca İmam Camisi ve çeşmesinin tamiri ile camide imam, hatip, vaiz ve müezzin, kayyım ve ferraş ile diğer görevlilere tahsis etmiştir. Bkz. Şahin, 2019, 206-218.

11 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi Başkanlığı Osmanlı Arşivi, H. 1178, Cevdet Evkaf Dosya No: 238 Gömlek No: 11877 (M. 1850).

12 Kayıtta camide bir imam, bir müezzin ve bir de kayyumun görevli olduğu da belirtilmektedir. Bk. Ünsal, 2006, 132.

Yapının onarımına ait olduğunu değerlendirdiğimiz bir diğer veri, mihrap önündeki kısmının ahşap tavanının güneybatı köşesinde bulunan bir kitabedir. İki satır halinde sülüs hatla yazılan kitabede Rıza ismi ile R 1322/ M 1916-1917 tarihi verilmiştir (Fot. 4-5)[13].

Sene 1322 Rumi
Rıza

سبه ۱۳۲۲ رومی
رضا



Fot. 4-5: Mihrap önündeki tavanın güneybatı köşesindeki kitabe (Yayla 2014)

Tavan boyası üzerine el yazısı ile yazılmış olması nedeniyle bu kitabenin yapının ahşap bölümleri ile bezemelerin boyanmasıyla ilişkili olabileceği değerlendirilmektedir. Kitabede adı geçen Rıza isimli kişinin boyama işlerini yapan sanatkâr olması gerekir.

Günümüzde yapının kuzeybatı köşesinde, Hoca İmam'ın mezarına kuzeyden bitişik olarak yapılmış bir minare yer almaktadır. Kaidesinin kuzeyindeki ilk iki satırı Arap, üç ve dördüncü satırları Latin alfabesiyle ve büyük harfle, son satırı ise Arap ve Latin harfleriyle yazılan kitabeye göre minare İsmail Hakkı Toprak İhramcıoğlu adlı bir hayırsever tarafından 1953 yılında yaptırılmıştır (Fot. 6).

اسماعیل حفی طوثراق
احرامجی اوغلی
İSMAİL HAKKI TOPRAK
İHRAMCIOĞLU
۲۷۳۱ -۳۵۹۱



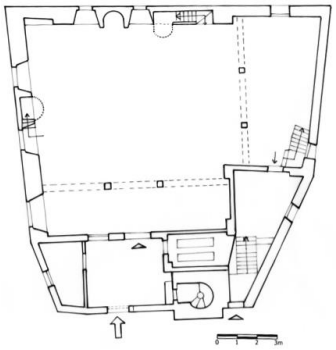
Fot. 6: Minare kaidesindeki kitabe

Yapı 1953 ve 1998 yıllarında Sivas Belediyesi, 2019 yılında ise Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onartılmıştır. 1998 ile 2019 yılları arasında yapının bir kez daha onarıldığı anlaşılmakla birlikte, bu onarımın tarihi belirlenememiştir.

13 Yapının 2019 yılında gerçekleşen onarımında tavan boyası raspalandığı için günümüze gelmeyen kitabe için bk. Yayla, 2014, 33, Fotoğraf 65.

Caminin 1953 yılındaki onarımı minarenin inşasından sonra yapılmış olmalıdır. Onarımlar hakkında bilgi veren bir yayına göre yapının harimi, batısına eklenen iki katlı bir mekânla genişletilmiştir. Hoca İmam'ın mezarı harim duvarı ile minare kaidesi arasında ve açık bir vaziyettedir[14]. Yayında harimin batısına eklenen bölümün üst katına çıkış için mezarların üzerini kapatacak şekilde bir merdiven yapıldığı belirtilmektedir[15]. Bu ifade doğru ise; merdivenler harimin kuzey duvarı ile minare kaidesi arasına gelecek şekilde mezarların üzerine inşa edilmiştir.

1988 yılına ait olduğunu tahmin ettiğimiz tarihsiz bir yayındaki[16] plan ve fotoğraflarda son cemaat yeri mevcuttur. Son cemaat yerinin bu tarihten önce inşa edildiği anlaşılsa da inşa tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Sivas gibi kışı çok soğuk olan bir bölgede dışarıya merdiven inşa etmek uygun olmayacağından, merdivenin son cemaat yerinin içinde olması gerekir. Bu durumda son cemaat yeri 1953 yılı onarımlarında merdivenlerle birlikte inşa edilmiştir. Mezarlar ve minare kaidesinin doğusuna, kuzey duvarı minare kaidesine bitişik olarak inşa edilen son cemaat yerinin doğusu, yapının yer aldığı sokağın konumu nedeniyle kuzeye doğru düz olarak uzatılamamış, batıya doğru kırık olarak inşa edilerek yamuk bir plan oluşturulmuştur (Şek. 1, Fot. 7).



Şek. 1: Yapının 2006 yılındaki planı (Ünsal 2006)



Fot. 7: Caminin 2006 yılında kuzey cephesi (Ünsal 2006)

1998 yılı onarımlarında ne tür işlerin yapıldığı hakkında da elimizde kesin bir bilgi yoktur. Ancak 2006 tarihli bir yayındaki[17] verilerden yola çıkarak 1998 yılı

14 Mezar odasında ikinci bir sanduka bulunduğu, Sivas Türbeleri ile ilgili araştırma yapan İbrahim Yasak (2010, 98) tarafından belirtilmektedir. Rivayete göre bu mezar Hoca İmam'ın gösterdiği keramet üzerine Müslüman olan yapının Ermeni ustasına aittir. Çok fazla değiştirilmiş olması nedeniyle, mezar odasında ikinci bir mezarın olup olmadığı doğrulanamamaktadır.

15 Yasak, 2010, 98.

16 Kitapta tarih bulunmamakla birlikte yazarın Sivas Müzesi'ne bağışladığı kitap üzerinde 1988 tarihinin yer almasından dolayı kitap 1988 yılına ait olmalıdır. Bu yayında verilen planda minare kaidesi olduğundan daha küçük gösterilmiştir. Bu nedenle planda bir ölçek sorunu olduğu anlaşılmaktadır. Denizli, 66.

17 Ünsal, 2006.

onarımları hakkında bazı çıkarımlar yapmak mümkündür. 1953 yılı onarımları hakkında bilgi veren yayına göre harimin batısına eklenen mekân iki katlıdır. 2006 tarihli yayında ise bu bölümün üç katlı olduğu görülmektedir. Bu durumda harimin batısındaki mekânın altına ilave edilen bodrum katı 1998 yılı onarımlarında yapılmış olmalıdır. 2006 tarihli yayındaki plana göre; minare kaidesinin batısına bir mekân eklenerek içerisine harimin batısındaki kısmın bodrum katına inilen bir merdiven ile merdiven sahanlığının güneyine bir oda inşa edilmiştir. Minare kaidesinin batısındaki mekânın batı duvarı -muhtemelen son cemaat yerinin doğu duvarı yamuk olduğu için simetriyi sağlamak amacıyla- harimin batı duvarı ile yamuk bir plan oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. 1998 yılı onarımlarında harimin batısındaki bölümün üst katına çıkış için mekânın kuzeybatı köşesine yeni bir merdiven yapılmış, minare kaidesi ile beden duvarı arasında kalan mezarların görülebilmesi için harimin kuzey duvarına bir pencere açılmıştır. 1953 yılında üst kata çıkış için son cemaat yerine mezarların üstünü kapatacak şekilde yapılmış olan merdivenler de ihtiyaç kalmadığından kaldırılmıştır (Fot. 8-9).



Fot. 8-9: Harimin batısındaki bölümün altındaki bodrum kat ve mahfile çıkışı sağlayan merdivenler (Ünsal 2006)

2006 yılından sonra tarihini tespit edemediğimiz bir zamanda yapı tekrar elden geçirilmiştir. Bu onarımlarda harimin batısındaki kısımda bulunan merdivenler kaldırılmış, bu kısmın üst katına çıkış için harimin kuzey duvarının batısına -mezarların olduğu kısmın önüne- yeni bir merdiven inşa edilmiştir (Fot. 10-11).

Caminin en kapsamlı onarımı 2019 yılında yapılmıştır. Bu onarımlarda yapının beden duvarları ve çatısı elden geçirilmiş, harim ve minare kaidesinin batısındaki mekânın batı duvarı sökülerek düz bir şekilde yeniden inşa edilmiş, minare kaidesinin batısındaki bodrum kata inilen merdivenlerinin yanına kadınlar mahfili olarak düzenlenen üst kata çıkış için de bir merdiven eklenmiştir. Yeni merdiven yapılması nedeniyle harimde mezarların bulunduğu odanın önündeki merdiven kaldırılarak bu alan yeniden düzenlenmiştir. Bu onarımlarda yapının harim kapısı, mihrap, minber ve vaaz kürsüsü ile tavanındaki boyalar raspa edilerek kaldırılmıştır. Onarımlarda ayrıca minber ve vaaz kürsüsündeki bezemelerin söküldüğü tespit edilmektedir (Fot. 12-19).



Fot. 10: Harimin kuzey duvarı (2006 yılından sonraki durum)



Fot. 11: Harimden üst kata çıkılan merdivenler (2006 yılından sonraki durum)



Fot. 12: Harim giriş kapısının dış yüzü restorasyon öncesi



Fot. 13: Harim giriş kapısının iç yüzünün restorasyon öncesi



Fot. 14: Yapının mihrap, minber ve tavanın 2019 yılı onarımı öncesi görünümü



Fot. 15-17: Minberin 2019 yılı onarım öncesi görünümü



Fot. 18-19: Vaaz kürsüsünün 2019 yılı onarımı öncesi görünümü

3. Mimari Özellikler

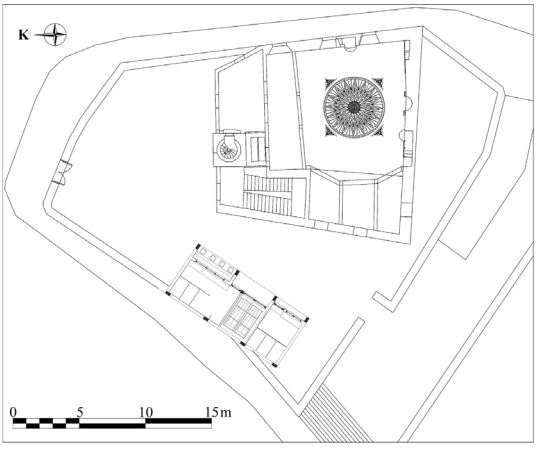
Yapı harim, harimin kuzey duvarına aralıklı olarak yerleştirilmiş minare, minare kaidesinin güney yüzü ile beden duvarı arasındaki mezar odası, minare kaidesi ve mezar odasının doğusundaki son cemaat yeri ile minare kaidesinin batısındaki mekândan oluşmaktadır. Caminin kuzey ve batısında düzgün olmayan L şeklinde küçük bir avlu vardır. Doğusuna tuvalet mekânları yerleştirilmiş olan avlu, üzerinde demir parmaklıklar bulunan bir duvarla çevrelenerek sokaktan ayrılmıştır (Fot. 20, Şek. 2)[18].

Yapının cephelerinin alt kısmında mermer bir silme ile vurgulanan bir subasman bulunmaktadır. Kuzey cephe yaklaşık 11,84 m ölçüsünde olup yaklaşık orta kısmında beden duvarına aralıklı olarak yerleştirilen minare, minare kaidesinin güneyinde, kaideyle hem yüz olarak kapatılmış, içerisinde Hoca İmam'ın mezarı ve sandukasının yer aldığı mezar odası, minare kaidesi ve mezar odasının doğusunda son cemaat yeri, batısında ise içerisinde merdivenlerin bulunduğu ek mekân yer almaktadır (Şek. 3).

Caminin 15,85 m uzunluğundaki doğu cephesinin son cemaat yerine denk gelen kuzey ucu batıya doğru asimetriktir. Yapının düz olarak uzanan güney cephesi 16,50 m, batı cephesi ise 15,44 m ölçülerinde olup yapı kuzeye doğru daralan yamuk bir plana sahiptir. Bütün duvarlar sıvalı ve badanalıdır (Fot. 21-23).

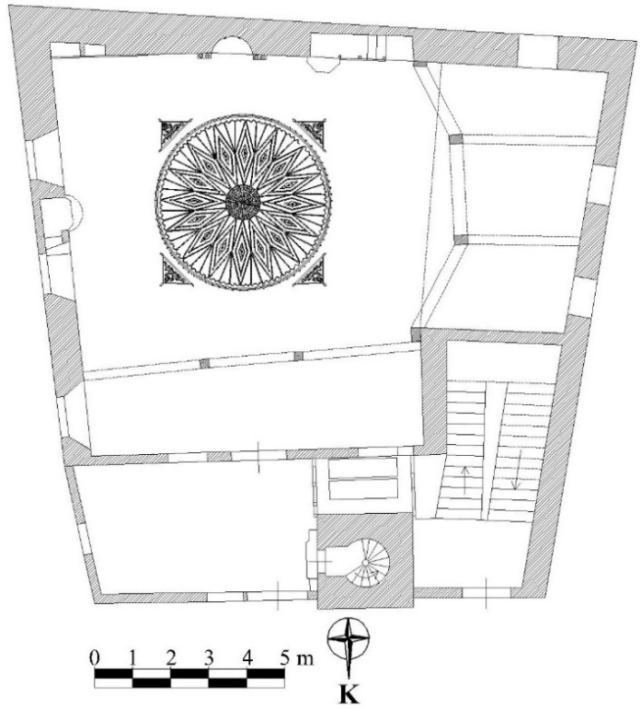


Fot. 20: Caminin kuzeyden görünüşü (restorasyon sonrası)



Şek. 2: Hoca İmam Camisi Vaziyet Planı (Çaşkurlu Mimarlık'tan İşlenerek)

18 Makalede kullandığımız çizimler için Çaşkurlu Mimarlık'a teşekkür ederiz.



Şek. 3: Hoca İmam Camisi planı (Çaşkurlu Mimarlık'tan İşlenerek)



Fot. 21: Kuzey ve doğu cephe



Fot. 22: Güney cephe



Fot. 23: Batı ve kuzey cephe

Yapının son cemaat yerine kuzey duvarında, minare kaidesine bitişik olan kapı açıklığı ile geçiş sağlanmaktadır. Dikdörtgen biçimli ve çift kanatlı kapının doğusuna bitişik olarak boyuna dikdörtgen bir pencere açılmıştır. Son cemaat yeri doğu-batı doğrultusunda uzanan, batısı düz, doğusu kırık şekilde yamuk bir plana sahiptir. Batıdan minare kaidesinin doğu yüzü ile mezar odasını kapatan ahşap ihata duvarı ile sınırlanan son cemaat yeri, doğu duvarı eksenindeki düşey dikdörtgen pencere ile aydınlanmaktadır. Son cemaat yeri ahşap tavanla örtülmüştür (Fot. 24).



Fot. 24: Kuzey cephe

Yapının çokgen gövdeli ve tek şerefeli minaresinin kaidesi dikdörtgen biçimlidir. Minareye girişler son cemaat yerinden, kaidenin doğu yüzünün eksenindeki sivri kemerli kapıdan sağlanmıştır. Minare kaidesinin güneyindeki mezar odasının doğu ve batısı ahşaptan yapılan ihata duvarı ile kapatılarak doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı bir oda oluşturulmuştur. İçerisinde biri taş, ikisi ahşap olmak üzere üç sanduka bulunan mezar odasının harime bakan güney, son cemaat yerine bakan doğu ve merdivenlerin bulunduğu mekâna bakan batı duvarına birer pencere açılmıştır. Odanın giriş kapısı yoktur (Fot. 25-26).

Minare kaidesinin batısındaki mekânda yapının alt ve üst katlarına iniş ve çıkışların sağlandığı merdivenler yer almaktadır. Bu bölüme giriş minare kaidesinin batısına, aralıklı olarak açılan dikdörtgen biçimli açıklıktan sağlanmıştır. Kapı üzerinde enine dikdörtgen biçimli bir pencere vardır. Mekânı doğudan mezar odasını minare kaidesi hizasında kapatan ahşap ihata duvarı sınırlamaktadır. Duvara açılan küçük bir pencere ile mezarların bu kısımdan görülmesi sağlanmıştır. Bodrum kat kuzey-güney yönünde düzgün olmayan dikdörtgen biçimli olup günümüzde depo olarak kullanılmaktadır. Bu bölümdeki merdivenlerle çıkılan harimin batısındaki kısmın üzeri ise kadınlar mahfili olarak düzenlenmiştir (Fot. 27-28).

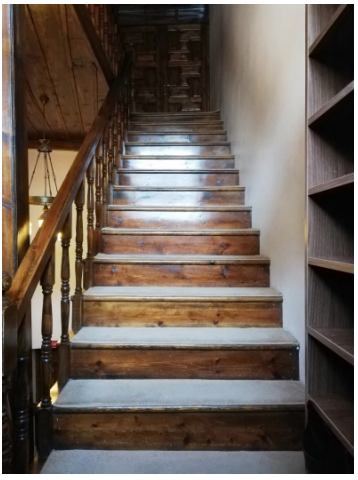




Fot. 25-26: Minare kaidesi ve mezar odası

Fot. 27-28: Minare kaidesinin batısındaki mekânda yer alan bodrum katına inen ve kadınlar mahfeline çıkılan merdivenler





Son cemaat yerinden harime eksenin batısındaki dikdörtgen çerçeveli ve çift kanatlı kapı ile geçilmektedir. Kapı kanatlarının yüzeyi üç taraftan profilli silmelerle çevrelenmiştir. Simetrik olarak bölünen kapı kanatlarının iç ve dış yüzeyleri geometrik motiflerle bezenmiştir. Kapı açıklığının üzerinde yatay, doğusunda ise düşey dikdörtgen formlu birer pencere açıklığı vardır (Fot. 29).

Caminin harim kısmı mihraba paralel iki sahınlıdır (Şek. 3). Sahınlar birbirlerinden kare kesitli iki ahşap kaideye oturan iki düzgün olmayan çokgen biçimli iki dikme tarafından taşınan üç Bursa kemeriyle ayrılmaktadır. Harimin kuzeyindeki sahın doğu-batı yönünde batı tarafı daha geniş, uzun ince yamuk, mihrabın önündeki sahın ise aynı yönde, ancak doğu tarafı daha geniş kareye yakın yamuk planlıdır. Harimin batısında kuzey-güney doğrultusunda düzgün olmayan dikdörtgen biçimli bir ek mekân bulunmaktadır.



Fot. 29: Harimin kuzey duvarı

Harimin doğu duvarında biri kuzeydeki ilk sahının eksenine, diğer ikisi ise ikinci sahnın eksenin iki yanına gelecek şekilde yerleştirilmiş düşey dikdörtgen biçimli ve yarım daire kemerli üç mazgal pencere vardır. Güneydeki iki pencere arasına harime doğru yarım daire şeklinde çıkıntı yapan balkon şeklindeki bir vaaz kürsüsü yerleştirilmiştir. Kürsüye kuzeyindeki pencere açıklığının içinden duvara açılan iki basamaklı merdivenle çıkılmaktadır. Vaaz kürsüsünün yarım koni şeklinde bir kaidesi vardır. Kürsünün iki yanında, kürsüyü kuşatan yanları düz, üstü ise kemer biçimli ahşap çerçevelerin üzerine yerleştirilmiş koni şeklinde kaideleri olan şamdanlıklar bulunmaktadır (Fot. 30).



Fot. 30: Harimin doğu duvarı

Harimin güney duvarının ekseninde mihrap nişi, mihrap nişinin doğu ve batısında kavsara hizasında dikdörtgen çerçeveli birer mazgal pencere vardır. Mihrap duvarının doğu köşesinde iki dolap nişi, batısında ise köşk minber bulunmaktadır. İki yandan ikişer burmalı sütunce ile sınırlandırılmış olan mihrap nişi harime doğru çıkıntılıdır. Birbirine benzer şekilde düzenlenen kaide ve başlıklara sahip sütuncelerin gövdeleri yivlidir. Mihrap 0,70 m derinliğinde olup yarım daire şeklinde bir nişi vardır. Mihrap nişi bitkisel, nesneli ve mimari öğelerden oluşan bezemelerle süslenmiştir (Fot. 31).



Fot. 31: Harimin güney duvarı

Mihrabın batısındaki köşk minberin koni şeklindeki kaidesi ve üç cepheli bir korkuluğu bulunmaktadır. Minberin yarım daire formlu köşk bölümünün saçağı ikisi sabit dört yivli sütunla taşınmaktadır. Minberin yüzeyinde bitkisel bezemelere yer verilmiştir. Minbere çıkışlar köşk kısmının batısında bulunan ve duvar içerisine açılan merdivenlerle sağlanmış, merdivenler duvar yüzeyine monte edilen ahşap panolarla kapatılmıştır (Fot. 32).

Harim ahşap tavanla örtülü olup, mihrap önüne gelen kısma geometrik motiflerle bezeli, yaklaşık kare planlı bir tavan göbeği yerleştirilmiştir.

Harimin bastısına eklenen mekân iki katlıdır. Bu kısmın üst katına minare kaidesinin batısındaki merdivenlerle çıkılmakta olup, harime bakan doğu yüzü ahşap şebekelerle kapatılmış olan bu bölüm kadınlar mahfili olarak kullanılmaktadır (Fot. 33).

Caminin mihrap önündeki sahının tavanı, kareye yakın dikdörtgen çerçeveli, ahşap çökertme tavanlıdır. Düzgün olmayan kare planlı tavanın merkezinde daire formlu tavan göbeği yer alırken, tavanın yüzeyinde bitkisel ve geometrik süslemeler görülmektedir (Fot. 34).



Fot. 32: Harimin güney duvarı



Fot. 33: Harimin batı duvarı



Fot. 34: Harimin ahşap tavanı

4. Süsleme

Yapının harim giriş kapısı kanatları, mihrap, minber ve harim tavanında bitkisel, geometrik, mimari form ve nesnelerden oluşan bezeme programı ile karşılaşılmaktadır.

4.1. Kapı Kanatları

Caminin harime geçiş sağlayan kapısı çokgen, kare ve dikdörtgen biçimli geometrik formların üst üste yerleştirilmesiyle oluşan geometrik bir kompozisyonlarla bezenmiştir. Kapının son cemaat yerine bakan dış yüzünde kapı kanatlarının eksenine gelecek şekilde yerleştirilmiş düzgün sekizgen, dikey kenarları daha uzun düzgün olmayan sekizgenler ile baklavalardan oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Kompozisyonun üst kısmında iç içe iki düzgün sekizgen, bu motifin altında dikey kenarı oldukça uzun tutulan düzgün olmayan iç içe iki sekizgen, altında yatay kenarları daha uzun baklava ve en altta ise dikey kenarı uzun tutulan iç içe iki sekizgen motifi yer almaktadır[19].

Kapının harime bakan iç yüzü ise kare ve dikdörtgenlerden oluşan bir kompozisyonla bezelidir. Kompozisyonun üst kısmında bir kare yer almaktadır. Karenin altında ise sırasıyla düşey, üsttekiyle aynı hizada yatay ve tekrar düşey olmak üzere üç dikdörtgen yer almaktadır (Fot. 35).

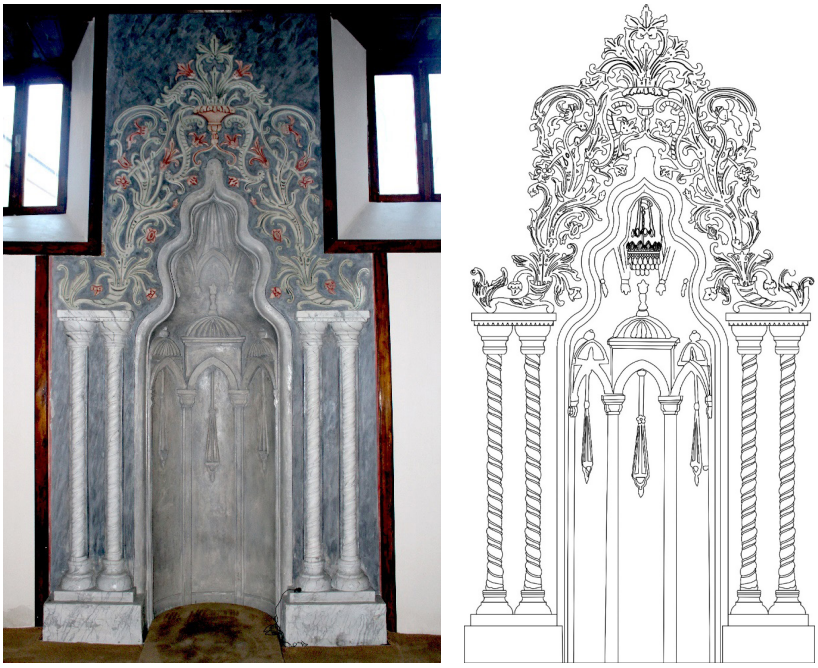


Fot. 35: Kapı kanatları

19 Restorasyon öncesinde kapı kantlarının yüzeyi beyaz ve altın yaldız renkli boya ile boyalıyken bunlar onarım sırasında raspa edilmiştir (Bk. Fot. 12-13)

4.2. Mihrap

Kıble cephesinin ekseninde yer alan mihrabın nişini kuşatan dış bordür ve köşeliklerinde bitkisel, mihrap nişinde ise mimari formlar ve nesnelerden oluşan bir bezeme programı görülmektedir.



Fot. 36 ; Şek. 4. Mihrap ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık'tan işlenerek)

Mihrap nişi iki yandan benzer şekilde düzenlenmiş kademeli kaide ve başlıklara sahip yivli gövdeli çift sütuncelerle sınırlanmıştır. Kavsara nişin alt kısmından başlayan bir silme ile üç dilimli kemer şeklinde düzenlenmiştir. Niş yüzeyi hafif dışa taşkın silmelerle klasik görünümlü sütun ve bu sütunlara oturan üç sivri kemerle hareketlendirilmiş, kemerlerin kilit noktalarından sarkıtılan zincirlerin uçlarına kandil motifleri işlenmiştir (Fot. 36). Kemerlerin üzerine kavsaranın alt dilimine gelecek şekilde kasnak üzerine oturan dilimli kubbe formları yapılarak üzerlerine alem motifleri işlenmiştir. Ortaya gelen kubbe diğerlerinden daha yüksek ve büyüktür (Fot. 38). Ortadaki kubbe üzerine palmet şeklinde, yanlardaki kubbe formları üzerinde ise kademeli ve yarım yuvarlak birer alem motifi bulunmaktadır. Kavsaranın ikinci dilimi yanlara ve orta kısma gelecek şekilde yerleştirilmiş alt ucu ters palmetlerle biten üç adet sivri kemer formunda silme ile hareketlendirilmiştir. Kavsaranın tepe noktasını oluşturan dilim ise S şeklinde kıvrımlar oluşturarak kilit noktasında birleşen silmelerle doldurulmuştur (Fot. 36, Şek. 4).

Kavsaranın iki yanında, mihrap nişini yanlardan sınırlayan sütuncelerin üzerine gelecek şekilde, dışa birer kenger yaprağı, içe ise birer bereket boynuzu yerleştirilmiştir. Yüzeyi yivlenmiş olan bereket boynuzlarının içlerinden yanlara ve yukarıya doğru daire-

sel hareketler oluşturarak yükselen bir kıvrım dal çıkmaktadır. Kıvrım daldan çıkan stilize edilmiş palmetler ve kenger yaprakları ile çok yapraklı çiçek motifleri dilimli kemer şeklindeki kavsaranın iki yanını doldurarak girift bir kompozisyon oluşturmuştur.

Mihrap kavsarasının üst dilimi üzerinde bir vazodan çıkan stilize edilmiş kenger yaprakları ve palmetlerden oluşan bir kompozisyon yer almakta ve kavsarayı taçlandırmaktadır. Vazodan çıkan yaprakların bir kısmı iki yana doğru hafifi kavisler oluşturarak eğilmekte, bazı yapraklar ise yanlara doğru açılarak yukarıya uzanmaktadır. Bu dallardan merkezde olan ikisi, yanlara doğru açıldıktan sonra tekrar içe doğru kıvrılarak üst kısımdaki iri kenger yaprağı ile birleşerek bezemeyi sonlandırmıştır (Fot. 37).



Fot. 37-38: Mihraptaki mimari öğe, kandil motifi ve vazodan çıkan kıvrım dallar

4.3. Minber

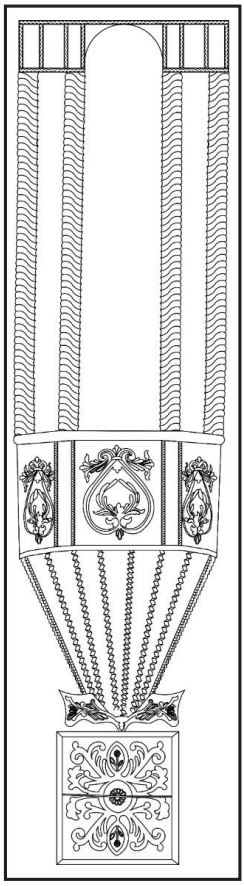
Minberin yarım koni biçimindeki kaidesi ile köşk kısmında bezeme tespit edilmiştir. Kaide testere dişi şeklinde motifleri olan çıtalarla on bir bölüme ayrılmıştır. Minberin balkon kısmının harime bakan yüzlerinde kenger yaprakları ile C ve S şeklinde kıvrımlara sahip dallardan oluşan çelenk şeklinde iri bitkisel motifler bulunmaktadır. Bu motifleri birbirinden kenarları testere dişi şeklinde dikdörtgen şeritler ayırmaktadır (Fot. 39-41, Şek. 5).

Minberin yarım daire şeklindeki köşk kısmında, ikisi duvara monte edilmiş dört burmalı ahşap sütunceler saçağı taşımaktadır. Minberin yarım koni biçimindeki taban bölümünün alt kısmında bir niş yer almaktadır. Nişin iki parça halinde düzenlenen kare planlı kapağının ortasında çok yapraklı çiçek motifleri, çevresinde ise merkezden dışa doğru yerleştirilen C ve S şeklinde kıvrımlı dallar bulunmaktadır (Fot. 39-41)[20].

20 Minber direklerinin sütun başlıkları üzerinde ve iki yanındaki levhalarda, korkuluktaki panoları birbirinden ayıran dikey bordürler içerisinde ve korkuluğun alt kısmındaki yatay şeritte kafes oyma tekniği ile yapılmış, C ve S kıvrımları oluşturan kıvrım dallar ile palmete benzer iri yapraklar yer almakta idi. 2019 yılında sökülen bu bezemeler için bk. Fot. 15-17.



◄ **Fot. 39, Şek. 5** ►
Minber ve çizimi
(Çaşkurlu Mimarlık'tan
işlenerek





Fot.: 40. Minberin balkon kısmı



Fot. 41: Minberin harime bakan yüzlerini ayıran şerit

4.4. Vaaz Kürsüsü

Yarım koni şeklinde kaide ve yarım daire biçimli balkondan oluşan vaaz kürsüsü iki yandan üzerinde yuvarlak kemerli bir alınlık bulunan ahşap latalarla kuşatılmış, korkuluğun yüzeyi yatay ve dikey olarak yerleştirilen burmalı latalarla dikey yönde dikdörtgen panolar oluşturacak şekilde bölümlenmiştir (Fot. 42-43)[21].



Fot. 42-43: Vaaz kürsüsü



4.5. Tavan

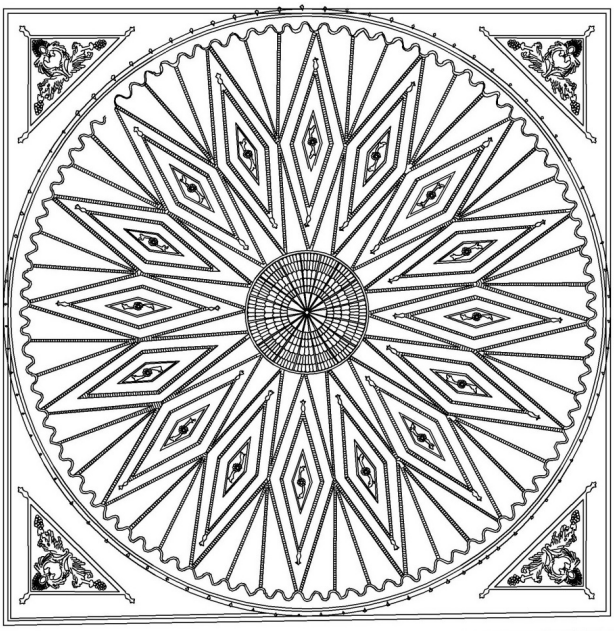
Yapının tavanı mihrap önündeki bir göbekle bezenmiştir. Tavan göbeği içbükey bir kuşakla yaklaşık 0,15 m çökertilerek kare şeklinde bir kademe oluşturulmuştur. Kademe ile tavan göbeği arasında düz bir kuşak daha yer almaktadır. Bu kuşak ile tavan göbeğinin daire biçimli profili arasındaki boş alanlarda çıtalarla yapılan üçgen şeklinde panolar bulunmaktadır. Panonun orta kısmında C şeklinde kıvrılan karşılıklı iki stilize kenger yaprağı ile meydana getirilen yürek motifi oluşturulmuş ve üst kısmı dilimli bir yaprakla taçlandırılmıştır. Bu motifin alt kısmında uçları yanlara doğru uzayan ve üzüm salkımlarıyla sonlanan birer kenger yaprağı bulunmaktadır (Fot. 44, Şek. 6-8).

Tavanın daire şeklindeki orta bölümünde kademeli olarak sıralanan yaprak motifleriyle bir göbek oluşturulmuştur. Göbeğin çevresinde yüzeyi testere dişi seklinde işlenen çıtalarla on altı kollu yıldız kompozisyonu bulunur. Kompozisyonu göbeğin çevresine ışınsal olarak ve birbirine değecek şekilde yerleştirilen baklava dilimleri tamamlamaktadır. Baklavaların içlerinde daha küçük iki baklava motifi yer almaktadır. En içteki dilimin içerisinde yanlara doğru palmet şeklinde uzantıları olan çok yapraklı bir çiçek motifi yerleştirilmiştir (Fot. 45-46, Şek. 6-8).

21 Vaaz kürsüsünün yarım koni şeklindeki kaide kısmın üstünde, korkuluk üzerindeki boyuna dikdörtgen panoların içerisinde kıvrım dallarla birbirine bağlanmış palmete benzer iri yapraklar yer almakta idi. 2019 yılında sökülen bu bezemeler için bk. Fot. 18-19.



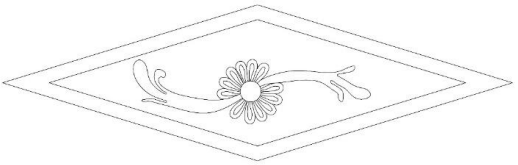
Fot. 44: Ahşap tavan



Şek. 6. Ahşap tavanın çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)



Fot. 45: Tavan yüzeyindeki süsleme



Şek. 7: Tavan yüzeyindeki süsleme (Çaşkurlu Mimarlık'tan işlenerek)





Fot. 46, Şek. 8: Tavan köşelerindeki üçgen pano ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)

5. Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları taş temel üzerine kerpiç malzeme ile bağdadi tekniğinde inşa edilmiştir. Duvarlarda belirli aralıklarla ahşap hatıl kullanılmıştır. Minare kesme taş, taşıyıcı ve örtü sitemi ise ahşaptır. Mihrapta baskı kalıplama tekniği, minber ve vaaz kürsünde kafes oyma tekniği, tavanda çakma tekniğindedir. Cami kırma kiremit çatı ile örtülüdür.

6. Değerlendirme

Çalışmamızın konusunu oluşturan Hoca İmam Camisi günümüzde Sivas'ın ticari bölgesi içerisinde kalan ve adını bu mescitten alan Hoca İmam Mahallesi'nde yer almaktadır. Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde, Müslüman mahallelerinin cami, mescit, zaviye gibi dini bir yapının çevresinde oluşması ve bu mahallelere mescit imamları veya benzeri karizmatik kişilerin isimlerinin verilmesi yaygın bir uygulamadır[22]. Sivas Hoca İmam Mahallesi de ismini çevresinde oluştuğu mescitten alan mahalle örneklerinden biridir. Sivas'ta 1400-1700 yılları arasında tespit edilen 66 caminin 30'unun ismini buluğu mahalleye verilmiş olması[23], bu uygulamanın yaygınlığını göstermektedir.

22 Mahalle-cami ilişkisi için bkz. Ergenç, 1984, 69-78.

23 Bkz. Demirel, 2000, 18-19.

Sivas'taki Hoca Uluğ Bey, Hacı Emir Mahmud, Hoca Hüseyin ve Paşa mahalleleri isimlerini mescit imamlarından alan örneklerden bazılarıdır[24].

Hoca İmam Mahallesi ile ilgili ilk kayıtlar 1455 yılı tahririnde tespit edilmektedir. Tahrire göre mahalle 35 hanelik nüfusu ile şehrin en büyük mahallelerinden biridir. 1485 yılında 42'ye çıkan hane sayısı 1520'de 26, 1530'da ise 15 haneye düşmüş, 1554 yılında 54, 1574 yılında 60, 1827 yılında ise 71 haneye ulaşmıştır. 1814 yılı sayımlarına göre mahallede Müslüman ve Gayrimüslim toplam nüfus 490 kişidir[25].

Hoca İmam Camisi, zaman içerisinde çeşitli değişiklikler geçirerek günümüze ulaşmıştır. Mezar kitabesinden hareketle Eretna Dönemi'nde, 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde inşa edildiğini düşündüğümüz yapının ilk evresi hakkında elimizde fazla bir veri bulunmamaktadır. Yapı inşa edildiği dönemde, muhtemelen orta ölçekte bir mahalle mescididir. Caminin ilk evresine ait olabilecek duvarları, elden geçirilerek değiştirilmiş olan güney ve doğu duvarlardır.

Yapıya adını veren Hoca İmam, 1373 yılında vefat edince adını verdiği mescidinin önüne defnedilmiş ve türbesi yapılmıştır. Türbe günümüze ulaşmamıştır. Hoca İmam'ın tanınmış bir sufi olmasının yanı sıra 1850 tarihli bir kayıtta camideki görevlilerden birinin türbedar olarak belirtilmesi[26], mezar üzerinde türbe olduğunu gösteren önemli bir veridir[27]. Bu türbenin tipi ne olursa olsun boyunun en az 5 m civarında olması gerekir. Türbenin mescidin beden duvarına bitişik olarak inşa edildiği durumda bile mescidin yaklaşık 10 m boyutlarında muhtemelen ahşap tavanlı bir yapı olduğu anlaşılmaktadır.

Çalışmamıza konu olan camiye ismini veren Hoca İmam'ın mezarı, yapının son cemaat yerinin doğusundaki bir oda içerisinde yer almaktadır. Selçuklu Dönemi'nden itibaren dini yapıların giriş bölümlerine, avlularına, çevrelerine ya da beden duvarlarına bitişik olarak türbe veya mezar inşa edilmesi yaygın bir uygulamadır. Alanya Akçebe Sultan Mescidi (1230)[28], Konya Hoca Hasan Mescidi (13. yüzyıl)[29], Konya Tahir ile Zühre Mescidi (13. yüzyıl)[30], Konya Alevi Sultan (Ulvi Sultan) Mescidi (13. yüzyıl sonları)[31], Amasya Burmalı Minare (1237-46)[32] ve Gök Medrese Camileri (1266-67)[33] Selçuklu

24 Bkz. Demirel, 2000, 20.

25 Şahin, 2013, 676-677.

26 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi Başkanlığı Osmanlı Arşivi, H. 1178, Cevdet Evkaf Dosya No: 238 Gömlek No: 11877 (M. 1850).

27 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi Başkanlığı Osmanlı Arşivi, H. 1178, Cevdet Evkaf Dosya No: 238 Gömlek No: 11877 (M. 1850).

28 Arslan, 2017, 1406-1412.

29 Dilaver, 1971, 19.

30 Dilaver, 1971, 19.

31 Arslan, 2017, 1613-1618.

32 Arslan, 2017, 90-108

33 Arslan, 2017, 116-129.

Dönemi'ne ait örneklerden bazılarıdır[34]. Bu gelenek Karaman İbrahim Bey İmareti (1432)[35], Manisa İvaz Paşa Camisi (1484)[36], Amasya Yörgüç Paşa Camisi (1430)[37] ve Su Şehri Kale Köyü Camisi (1788-89)[38] örneklerinde olduğu gibi Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de sürdürülmüştür (Tablo 1).

Yukarıda belirtildiği gibi Hoca İmam Camisi'nin ilk şekliyle mahalle mescidi olarak inşa edilmiştir. Caminin günümüzdeki planı büyük ölçüde 1817 yılında Dergâh-ı Âli gediklilerinden Mehmet Emin Ağa bin Hacı Osman Ağa tarafından yenilenmiş halini yansıtmaktadır. Yapı mihrap duvarına paralel iki sahından oluşan ahşap tavanlı basit bir şemaya sahiptir.

Anadolu'da inşa edilen cami ve mescitler, inşa edildiği dönemlerin özelliklerine göre farklı şemalarda yapılmışlardır. Camilerin şekillenmesinde, inşa edildikleri dönemin yanı sıra bölgesel ve diğer kültürel unsurlar etkili olmuştur. Bu bağlam içerisinde genel olarak Anadolu'da[39] daha dar kapsamda ise Sivas'ta[40], farklı tiplerde inşa edilmiş camiler mevcuttur. Sivas'ta günümüze ulaşan en erken tarihli cami örneği 1197 yılına ait bir kitabesi bulunan, ancak ilk evresi muhtemelen Danişmendli Dönemi'ne ait olan Ulu Cami'dir[41]. Mihrap duvarına dikey on bir sahından oluşan ahşap tavanlı yapı boyutları açısından şehrin en büyük camisidir. Osmanlı Dönemi'nde Sivas'ta çok sayıda cami ve mescit inşa edilmiştir. Bu yapıların farklı planlarda ve bulundukları mahallenin nüfusuna göre farklı boyutlarda inşa edildikleri görülmektedir. Sivas'ta Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen cami ve mescitler kendi içinde değerlendirildiğinde, kare mekânlı ve tek kubbeli, kare mekânlı ve ahşap tavanlı, ahşap direkli ve münferit tip olarak adlandırılan dört ana grup oluşturmaktadır[42]. Hoca İmam Camisi ahşap direkli yapılar grubunun mihraba paralel iki sahınlı örneklerinden biridir. Genellikle mahallelerde yer alan bu tür küçük ölçekli bu yapıların Sivas'ta tespit edilen iki örneği Uzunhacıoğlu (18. yüzyıl sonu 19. Yüzyıl başı)[43] ve Çatalpınar (19. yüzyılın ilk yarısı)[44] camileridir.

Mehmed Emin Ağa yapıyı camiye çevirirken harimin küçük olması nedeniyle eklettiği minber ve vaaz kürsüsünü duvara bitişik olarak köşk tipinde yaptırmış, minber ve vaaz kürsüsüne çıkışlar ise duvar içlerine açılmış merdivenlerle sağlanmıştır. Köşk tipi

34 Dilaver, 1971, 19.

35 Diez, Aslanapa ve Koman, 1950, 67-84.

36 Eyice, 2001, 492-494.

37 Aslanapa, 1986, 66.

38 Yazar, 2015a, 45-46, 48, Resim 46.

39 Beylikler ve Osmanlı dönemi cami ve mescit plânları ile ilgili değerlendirme için bkz. Durukan, 1997, 169-175.

40 Sivas'taki Cami ve Mescitler için bkz. Denizli; Ünsal, 2006.

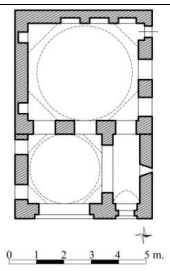
41 Denizli, 47-52.

42 Detaylı değerlendirme için bkz. Ünsal, 2006, 203.

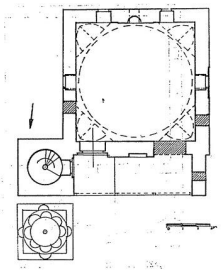
43 Ünsal, 2006, 111.

44 Ünsal, 2006, 160.

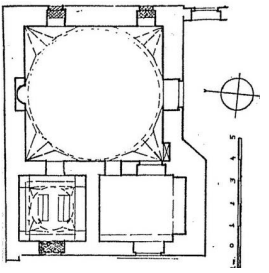
Tablo 1: Mezar bulunan dini yapılar



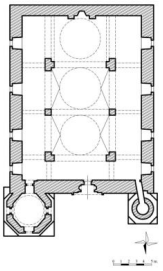
Alanaya Akşebe Sultan Mescidi (Arslan 2017)



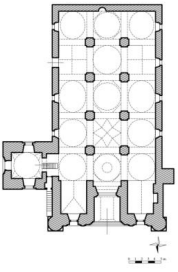
Hoca Hasan Mescidi (Dilaver 1971)



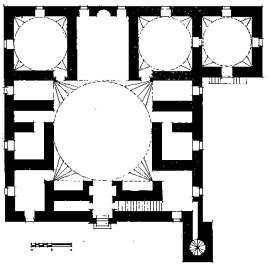
Tahir ile Zühre Mescidi (Dilaver 1971)



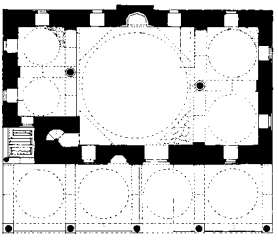
Amasya Burmalı Minare Camisi (Arslan 2017)



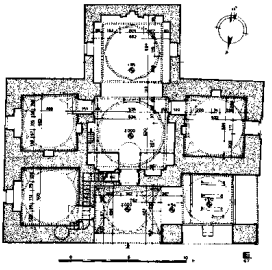
Amasya Gök Medrese Cami (Arslan 2017)



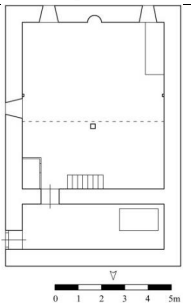
Karaman İbrahim Bey İmareti (Diez-Aslanapa-Koman 1950)



Manisa Hacı İvaz Paşa Camisi (Eyice 2001)



Amasya Yörgüç Paşa Camisi (Aslanapa 1986)



Sivas/Suşehri Kale Köyü Camisi (Yazar 2015a)

veya müteharrik olarak adlandırılan bu tür minber ve vaaz kürsüleri genellikle Gaziantep ve çevresinde görülmekle birlikte[45] Sivas'ta inşa edilen 19. yüzyıla ait yapılarda da yaygın olarak kullanılmıştır. Örtmeli Camisi (1836 öncesi), Çekiç Camisi (1862), Hacı Zahit Camisi (18. yüzyılın sonu-19. yüzyılın başları) ve Ali Baba Camisi (19. yüzyılın sonu

45 Gaziantep Boyacı (1358), Karatarla (1621), Ahmet Çelebi (1673), Şirvani (1681), Mehmet Nuri Paşa (1786 öncesi), ve Hacı Nasır (1812) camileri Gaziantep ve çevresinde tespit edilen minber örnekleridir. Bkz. Çam, 1998, 1683-1694, Çizim 1-7, Fot. 1-14.

20. yüzyılın başı) bu tip minber ve kürsülerin Sivas'ta görülen örnekleridir. Bu örneklere göre Hoca İmam Camisi köşk tipi minber ve kürsülerin Sivas'taki ilk örneğini oluşturur.

Sivas'ta dini ve sivil mimaride Hoca İmama Camisi'nde olduğu gibi ahşap tavan uygulaması yaygındır. 19. yüzyıldan itibaren ahşap tavan uygulamalarının Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde görüldüğünü burada belirtmek gerekir[46]. Bu tür tavanlara örnek olarak Sivas'ta Yiğitler (Fertelli) Camisi (18. yüzyılın ikinci yarısı)[47], İmaret Camisi (19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başı)[48], Altınyayla Merkez Camisi (1895)[49], Ulaş Acıyurt Köyü Camisi (1889-1890)[50], Feridun Kangal Evi (1887)[51] ve Akaylar Konağı'nı (1880)[52] vermek mümkündür. Sivas'ta 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan köy odalarında da bu tür tavan uygulamalarının yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmektedir[53].

Yapının alçı mihrabı, motif ve kompozisyon açısından Batılılaşma Dönemi özelliklerini yansıtmaktadır. Batılılaşma Dönemi'nde özellikle taşrada inşa edilen küçük ölçekli yapılarda maliyetinin düşük olması ve kolay şekil alması nedeniyle alçı mihraplar tercih edilmiştir[54]. Benzer kuruluştaki mihraplara Sivas'ta Yiğitler (Fertelli) (18. yy. ikinci yarısı)[55], Hacı Mehmet Ağa (19. yy. ilk yarısı)[56] ve Yeşil Cami (19. yy.)[57] yakın çevre olan Kayseri'nde ise Pınarbaşı Methiye Köyü (1902)[58], Pınarbaşı Hilmiye Köyü (1904-1906)[59] ve Pınarbaşı Aziziye (1912)[60] camileri örnek verilebilir. Ayrıca Sivas'ta 19 ve 20. yüzyılda inşa edilen köy odalarında yaygın olarak alçı işçiliği tespit edilmektedir[61].

Yapının ilk evresinde bezemeli olup olmadığı bilinmemektedir. Günümüzdeki mihrap, minber ve tavanında görülen bezemeler 1817 yılındaki onarımlara aittir. Yapının mihrabında alçı, minber, tavan ve harim kapısında ahşap bezeme tespit edilmektedir. Alçı bezemeler kalıpla baskı tekniğinde, ahşap bezemeler ise çakma tekniğinde yapılmıştır. Mihrapta, minberde ve tavanda bitkisel, geometrik, nesneli ve mimari öğelerden oluşan

46 Ahşap tavanlar hakkında geniş bilgi için bkz., Sakaoğlu, 1978; Aslan, 2005; Gündoğdu ve Işık, 2017; Beyazıt, 2013; İnce, 2016.

47 Denizli, 64.

48 Denizli, 68.

49 Denizli, 221.

50 Yazar ve Çelemoğlu, 2020.

51 Karabulut Ay, 2020, 827, Fotoğraf 919-920.

52 Bilget, 1992, 62.

53 Ahşap tavan örnekler için bkz. Bulut, 2017, 19, 22, 29, Fotoğraf 2-3, 7-9, Çizim 7.

54 Orhan Özdeğer, 2019, 313-315; Bulut, 2017, 22, Fotoğraf 11.

55 Denizli, 64.

56 Ünsal, 2006, 537, Fot. 478-479.

57 Ünsal, 2006, 493, Fot. 390-391.

58 Denktaş, 2004, 54-58.

59 Denktaş, 2004, 58-62.

60 Özbek ve Arslan, 2004, 1088-1091.

61 Orhan Özdeğer, 2019, 359; Bulut, 2017, 22 Fotoğraf 11; Karabulut Ay, 2020, 308-309.

bezemeler kullanılmıştır. Yapının bezemeleri üslup açısından değerlendirildiğinde, kullanılan kompozisyon ve motiflerin 18 yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar Anadolu'da yaygın olarak kullanılan motif ve kompozisyonlar oldukları tespit edilmektedir[62].

Mihrap nişinde yer alan üç kubbeli mimari öğe tasvirleri, Batılılaşma Dönemi Osmanlı sanatında yaygın olarak kullanılan bir bezeme türüdür. Bu döneme ait çeşitli tekniklerde yapılan mimari tasvirlerin görüldüğü yapılara, Yozgat Çapanoğlu Camisi (1777-1779), Afyon Sandıklı Ulu Cami (1780), Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camisi (1802) Tavşanlı Kurşunlu Cami (1813) ve Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi (1875) örnek olarak verilebilir[63]. Bu örneklerde tasvirler kalemişi tekniğinde yapılmıştır. Alçı ve taş malzeme üzerine yapılan mimari öğe tasvirlerinin daha az olduğu görülmektedir. Bu örneklerden biri İzmir Dönertaş Sebili'nde (1814)[64] tespit edilmiştir. Mimari tasvirler özellikle mezar taşlarında sevilerek kullanılan bir motiftir[65].

Caminin alçı mihrabının niş yüzeyinde, asılı halde üç kandil motifi bulunmaktadır. Anadolu'da 12. yüzyıldan günümüze kadar yaygın olarak kullanılan kandiller soyut olan tanrı kavramının somut ifadesi olan ilahi ışık ve aydınlanmayı sembolize eder[66]. Kur'an'da Allah'ın nuru, ışık saçan bir kandile benzetilmektedir[67]. Bundan dolayı kandil motifi, Allah ve O'nun nurunun temsil eden bir öğe olarak kabul edilmiştir[68]. Bu nedenle "ilahi ışığı-nuru"nu simgeleyen kandil motifleri, cami mihraplarında da sıklıkla tasvir edilmiştir[69]. İzmir/Ödemiş Bademli Kılcızade Mehmet Ağa (1874-75)[70], Aydın/Koçarlı Cincin Köyü (1785)[71], Denizli Belenardıç (Torapan) Köyü (1885-1886)[72] ve Manisa/Soma Damgacı (1791-92)[73] camileri, mihraplarında kandil motifi olan yapılara bazı örneklerdir.

Sivas il merkezindeki camilerde inşa malzemesi olarak taş, tuğla, kerpiç ve ahşap; bezeme malzemesi olarak ise mermer, taş, alçı ve ahşap kullanılmıştır. Duvarlarda genellikle dolgu duvar ve bağdadi, tavanlarda ise alttan kaplama tekniği görülür. Bezemelerde malzemenin türüne bağlı olarak oyma, baskı ve çakma tekniklerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. 19. yy. ve sonrasında alçı ve ahşap malzeme Sivas yapılarında bezemede en çok kullanılan malzemeler olarak dikkat çekmektedir[74].

62 Bu dönem yapılarındaki bezemelerle ilgili genel bir değerlendirme için bkz. Arık, 1988.

63 Arık, 1988, 126.

64 Okumuş ve Gülbudak, 2018, 104; Tunçel, 1989, 245.

65 Tunçel, 1989, 223-248; Yazar, 2015b, 181 Fotoğraf: 23

66 Kandil motifinin ikonografisi için bkz. Özkurt, 2007, 132-142; Bozkurt, 2001, 299-300; Göktaş Kaya, 2006, 478-481.

67 Bozkurt, 2001, 299-300.

68 Karamağralı, 1992, 19.

69 Kalfazade ve Ertuğrul, 1989, 29-31.

70 Kuyulu, 1994, 147.

71 Arel, 1985, 148-164.

72 Çakmak, 1994, 26.

73 Eyice, 1998, 415.

74 Ünsal, 2006, 209-213.

Sonuç

Sivas şehir merkezinde yer alan ve bulunduğu mahalleye adını veren Hoca İmam Camisi, 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Eretna Beyliği Dönemi'nde inşa edilmiş ahşap destekli bir mahalle mescididir. Bulunduğu mahalleye adını veren mescidin bitişiğinde günümüze sadece banisinin taş sandukası ulaşan bir türbesinin olduğu anlaşılmaktadır. Cami mihraba paralele iki sahınlı bir plan şemasına sahiptir. Kaba yontulmuş kesme taş temel üzerine kerpiçten bağdadi tekniğinde inşa edilen yapı, ahşap tavanlı ve kırma çatılıdır. Yapı bu şemayı büyük ölçüde 1817 yılındaki onarımında almış ve minber eklenerek camiye çevrilmiştir.

Cami özellikle mihrabındaki alçı, minber ile tavanındaki ahşap süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Süslemelerde kenger yaprakları, vazodan çıkan çiçekler, kıvrım dallar gibi bitkisel motiflerin yanı sıra kandil motifleri ile mimari öğelerden oluşan bir bezeme programı görülmektedir. Batılılaşma Dönemi özellikleri gösteren bu bezeme üslubunun 19. yüzyıldan sonra Sivas'ta inşa edilen yapılarda da yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu tespit Sivas'ta daha önceki dönemlerde olduğu gibi 19. yüzyıldan sonra da gelişmiş bir kültürel ortamı, zevk ve sanat anlayışının olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Arel, A. (1985). Ege Bölgesinde Ayanlık Dönemi Yapıları, *Ege'de Mimarlık Sempozyumu*, 148-164, İzmir.

Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arslan, M (2017). Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme), (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Aslan, H. (2005). *Osmanlı Mimarisinde Ahşap Tavanlar,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aslanapa, O. (1986). Osmanlı Devri Mimarisi (2. Baskı), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Beyazıt, M. (2013), Hüseyin Dülger Evi, *Aizanoi I* (Editör Prof. Dr. Elif Özer), Ankara, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 191-203.

Bilget, N. B. (1992). *Sivas Evleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bozkurt, N. (2001). Kandil, İslam Ansiklopedisi, (C. 24, 299-300) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Bulut, M. (2017). Sivas İlbeyli Köy Odaları, *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, IV/I, 13-31.

Çakmak, Ş. (1994). Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli). Sanat Tarihi Dergisi, 7: (7), 19-26.

Demirel, Ö. (2000), *Osmanlı Vakıf-Şehir İlişkisine Bir Örnek: Sivas Şehir Hayatında Vakıfların Rolü,* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Denizli, H. (tarihsiz). *Sivas Tarihi ve Anıtları.* Sivas: Özbelsan Yayınları.

Denktaş, M. (2004). Pınarbaşı-Uzunyayla'daki Ahşap Destekli Camiler, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (16), 58-62.

Diez, E. & Aslanapa, O. & Koman, M. M. (1950). *Karaman Devri Sanatı*, İstanbul.

Dilaver, S. (1971). Anadolu'daki Tek Kubbeli Mescitlerin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi, *Sanat Tarihi Araştırmaları*, (V), 17-28.

Durukan, A. (1997). Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cami Tipolojisi Üzerine Bir Deneme, *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara, 169-175.

Ergenç, Ö. (1984). Osmanlı Şehrindeki Mahallenin İşlev ve Nitelikleri Üzerine, *Osmanlı Araştırmaları*, (4), 69-78.

Eyice, S. (1998), Hızır Bey Camii, İslam Ansiklopedisi, (C. 17, 415), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Eyice, S. (2001). İvaz Paşa Camii, İslam Ansiklopedisi, (C. 23, 492-494), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Göktaş Kaya, L. (2006). Mevlevilik Felsefesinden Yola Çıkarak Din-Sanat İlişkisi, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyum 14-16 Aralık 2006 Konya Bildiriler*, 478-481.

Gündoğdu, H. ve Işık, R. (2017), Osmaneli'nde Ahşap Örtülü Rüstem Paşa Camii Üzerine Notlar, *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014)* Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 321-344.

Gürlevik, S. (2008). *Sivas Mezar Kitabeleri Üzerine Bir Deneme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

İnce, K. (2016), Çavdarhisar (Aizanoi)'daki Türk Dönemi Konut Mimarisindeki Ahşap Tavan Göbekleri, *Aizanoi II*, (Editör Prof. Dr. Elif Özer), Ankara; Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 323-346.

Kalfazade, S. & Ertuğrul, Ö. (1989). Kandil ve Kandil Motif Olarak Anadolu Türk Sanatındaki Kullanımı Üzerine, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2, (5), 29-31.

Karabulut Ay, K. (2020). *Sivas'ta Geleneksel Konut Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Kuyulu Ersoy, İ. (1994). Bademli Kılcı Zade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir), *Vakıflar Dergisi,* S. XXIV, 147-158.

Okumuş, E. & Gülbudak, Ö. (2018). Türk Sanatında İnşa Edilen (12.-20.

Yüzyıllar) Çeşme Üslupları Üzerine Bir Deneme, *Osmanlı Sanatı'na Dair Denemeler* (Ed. Ayşe Baylan), İstanbul: Cinius Yayınları, 85-122.

Orhan Özdeğer, M. (2019). *Sivas İlbeyli Köylerinde Köy Odaları,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özbek, Y. & Arslan, C. (2008). *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, C. III, Ankara.

Özkurt, K. (2007). Van Gölü Çevresi Mezartaşlarında Kandil Motifi, *II. Van Gölü Havzası Sempozyumu*, Ed. Oktay Belli, Ankara, 132-142.

Sakaoğlu, N. (1978). *Divriği'de Ev Mimarisi,* İstanbul Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şahin, S. (2013). *Mekân ve İnsanlarıyla Sivas*, İstanbul: Buruciye Yayınları.

Şahin, S. (2019). *Hurûfât Defterleri'ne Göre Sivas Sancağı Vakıfları (1696-1834)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tunçel, G. (1989). *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezar Taşları,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ünsal, M. (2006). *Sivas İl Merkezindeki Osmanlı Dönemi Camileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Yasak, İ. (2010). *Sivas Yatırları ve Abdurrahman Gazi Hazretleri*, Sivas: Asitan Yayıncılık.

Yayla, Y. (2014). *Sivas Merkezindeki Osmanlı Camilerinin Kitabeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Yazar, T. (2015a). *Tarihi ve Kültür Varlıklarıyla Suşehri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yazar, T. (2015b). İmranlı Mezar Taşları, Ölüm Sanat ve Mekân Sempozyumu 18-20 Kasım 2014 MSGSÜ, İstanbul.

Yazar, T. & Çelemoğlu, Ş. (2020). Sivas-Ulaş Acıyurt Camisi ve Bezemeleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29 (2) , 635-677

Yüksel, H. (1992). İmam Mahlaslı Bir Şairin Ortaya Çıkan Mesnevi Tarzındaki Yazma Bir Eseri Üzerine Bazı Bilgiler, *Kızılırmak*, (7), 30-33.

Arşiv Kaynakları

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi Başkanlığı Osmanlı Arşivi, H. 1178, Cevdet Evkaf Dosya No: 238 Gömlek No: 11877 (M. 1850).

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1020178
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 543-559. Araştırma | *Research*

ENDÜSTRİ MİRAS YAPISININ KÜLTÜR MEKÂNI OLARAK YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMESİ: SAKARYA SANAT GALERİSİ

REFUNCTIONING INDUSTRIAL HERITAGE BUILDING AS A CULTURAL SPACE: SAKARYA ART GALLERY

Melike Nur SARAYLI*

Kader REYHAN**

ÖZ

Özgün işlevi sonlan(dırıl)mış endüstri miras yapısının, değişen güncel bir mekânsal programa ve organizasyona adapte edilip edilemeyeceği sorunsalı irdelenerek atıl halde kalmış endüstri miras kabuğunun kültür mekânı olarak uyarlanabilir yeniden kullanımı, Sakarya Sanat Galerisi özelinde, yapının orijinal projesi ve restorasyon projesi kapsamında incelenmiştir. Restorasyon sürecinde, yapının yeni olası işlevi kapsamında, "kabuk" yapıdaki müdahaleler ve mekânsal dönüşümlerin nitelikleri tartışmanın ana konusunu oluşturmuştur. Öncelikli olarak, örneklemin tarihsel gelişimdeki yeri ve orijinal kullanımı, terk edilme sonrasındaki yeniden kazanım süreci ve geçici kullanımları, yeniden işlevlendirme süreci ve güncel kullanımları açıklanmıştır. Sonrasında, "GZFT (*SWOT*)" analiziyle, endüstri miras yapılarının yeniden işlevlendirilme süreçleri genel çerçevede çözümlenmiş, bu çözümlemeden hareketle örneklem yapının orijinal ve güncel mimari proje verileri, "karşılaştırmalı çalışma" yöntemiyle irdelenmiştir. 1944 yılında Adapazarı'nda inşa edilmiş, Ziraat Aletleri ve Makineleri Fabrikaları Müessesesinin işçi lokali ve yemekhane binası örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmada, literatür taraması, kurum ve kişisel arşiv incelemesi, yerinde gözlem, fotoğraflama ve saha araştırması gibi nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Analizler ve değerlendirmelerde, yapının eski-güncel durumunu gösteren fotoğraf belgeleri, ilgili belediyelerden elde edilen çizim ve görseller, bu alanla ilgili mevcut çalışmalar, araştırma materyali olarak kullanılmıştır. Bu araştırmayla, Sanat Galerisi olarak informel eğitim ve sanatsal üretim programlarını içeren yaratıcı endüstri odaklı dönüşümde, eski yapının kabuk olarak ele alınışı ortaya konulmuştur. Yeniden işlevlendirme projelerinin hazırlanmasında ya da mevcut projelerin irdelenmesinde değerlendirme ölçütlerine kaynaklık edilmesi ve kent tarihi ile mimarlık literatürüne katkı sağlanması açısından bu çalışma ayrıca önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Endüstri Mirası, Uyarlanabilir Yeniden Kullanım, Kültür Mekânı, Sakarya Sanat Galerisi, Mimari Restorasyon.*

* Doktorant, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1491-8085 ♦ E-mail: melikenurbaba@gmail.com

** Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2564-1907 ♦ E-mail: kaderreyhan@gmail.com

Geliş Tarihi | Received: 07.11.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 20.04.2022

ABSTRACT

By examining the research problem of whether the industrial heritage structure, whose original function has been terminated (discontinued) can be adapted to a changing spatial program and organization, the adaptive reuse of the remained inactive industrial heritage shell as a cultural place has been examined within the scope of the original project and restoration project of the building, in particular, Sakarya Art Gallery. In the restoration process, within the scope of the new possible function of the building, the interventions in the "shell" structure and the characteristics of the spatial transformations are the main subject of the discussion. First of all, the place of the sample in the historical development and its original use, the recovery process after abandonment and its temporary uses, the re-functionalization process and its current uses were explained. Subsequent, via the "SWOT" analysis, the functioning processes of the industrial heritage buildings were analyzed in a general framework, and based on this analysis, the original and current architectural project data of the selected building were examined by the method of "comparative study".

The workers' club and cafeteria building of the Agricultural Tools and Machinery Factories Institution, which was built in Adapazarı in 1944, is selected as a case sample. Qualitative research methods consisting of literature review, institutional and personal archive analysis, on-site observation, photographing and field survey are used in the study. In the analyses and evaluations, photographs showing the old-current condition of the building, drawings and images obtained from the relevant municipalities, and current studies on the area constitute the research materials.

In-depth examination of the sample building by comparing the original and restoration project processes showed the multidimensionality and complexity of presenting the current program by re-evaluating historical, modern and heritage buildings. The approach of the old building as a shell in the creative industry-oriented transformation, which includes informal education and artistic production programs as an Art Gallery, has been revealed. Since the building was not one of the leading production structures of the factory campus during its initial construction, it could not accommodate practices that directly revive the industrial image in the collective memory, such as preserving the raw material circulation trace and displaying the original technical equipment on site. The concept of the "box within a box" used in the refunctioning, specially preserved exterior and interior, transformed an old industrial building into a new exhibition space. Considered in terms of adaptive reuse, this project meets the criterion of flexibility due to its spatial organization, which allows variation according to the intended use. This study is also important in terms of being a source for evaluation criteria in the preparation of re-functioning projects and/or examining existing projects and further contributing to the literature of urban history and architecture.

Keywords: *Industrial Heritage, Adaptive Reuse, Cultural Space, Sakarya Art Gallery, Architectural Restoration.*

1. GİRİŞ

Endüstri yapıları, dönemin özgün tasarımları, yakın çevresi dahil kentsel peyzajın uzantısını oluşturan yerleşkeleri, kullanıcısına ve kentlilere farklı mekânsal deneyimler sunan insan yerleşimleri ile kentsel çevrenin başat öğeleri arasında yer almaktadır. Yenilikçi malzeme, yapım tekniği ve modernist tasarım anlayışını yansıtan bu yapılar, değişen ekonomik eğilimler sebebiyle üç farklı yaklaşıma mazur kalmaktadır. Bunlar; (1) orijinal programlarını koruyarak mevcut ekonomik modele uyumlanmak, (2) yapısal ve işlevsel bütünlüğünü koruyamadığı noktada terk edilmek, hatta yıkılmak, (3) değişimi yönetmek adına, yeni çağdaş program tercihleri, eski kabuk kapsamında değerlendirilmektir. Bu yaklaşım setlerinden yeniden işlevlendirme projeleri, endüstriyel üretim alanların sahipsiz, dolaşımsız ve akışsız kalması yerine, mevcut "miras yapıları"nı, yerel fayda sağlayan, kamu yararı gözeten ve toplumun tüm kesimleri için yaygın etki oluşturan kentsel kurguların bir parçası haline getirmektedir. Bu konuda, teknik aksamları ve teçhizatlarıyla birlikte var olan "makine-yapılar"ın bütüncül korunmaları kapsamında en yaygın pratiklerden birisi, yerin ruhunu yansıtan ve belge değerini açığa çıkaran, endüstriyel kabuğun kendisini sergileme objesine dönüştürdüğü sanatsal-kültürel amaçlı yeniden kullanımdır[1].

Özgün işlevini yitirmiş bir endüstri mirası yapısının, güncel ihtiyaçlar çerçevesinde mekânsal kurgunun sürekli devinim içinde olduğu kültür mekânı olarak uyarlamalı yeniden kullanıma adapte olup olamayacağın sorgulanması, çalışmanın araştırma problemini oluşturmaktadır. Uyarlamalı yeniden kullanım kapsamında, bir endüstri mirasına yüklenilen Sakarya Sanat Galerisi işlevi, yanının orijinal ve restorasyon projesi üzerinden irdelenerek koruma yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilecektir. Uyarlamalı yeniden kullanımın tüm aşamalarının irdelenebildiği ve endüstri mirası yapılara sıklıkla kültürel mekân kullanımının yeni işlev olarak yüklenmesi bu tarz yapıların koruma anlayışının sorgulanması için iyi bir örneklem teşkil etmekte ve seçim mantığını oluşturmaktadır. İlk aşamada, restorasyon sürecinde korumaya dönük yapının kabuğuna yapılan müdahaleler ve mekânsal dönüşümlerin nitelikleri irdelenmekte, sonrasında kültürel kullanım stratejisinin örneği olan yapının, kent için taşıdığı potansiyeller/fırsatlar ile kısıtlar/tehditlerkarşılaştırma ve değerlendirme yöntemi referans alınarak, ortaya konulacaktır.

2. ENDÜSTRİ MİRASI, ENDÜSTRİ ARKEOLOJİSİ VE GELİŞİM SÜREÇLERİ

Uluslararası yazında, başlıca "*terk edilmiş endüstri bölgesi*" (*brownfield*), "*endüstri mirası*" (*industrial heritage*), "*endüstri arkeolojisi*" (*industrial archaeology*)[2], "*endüstri kültürü*"(*industrial culture*), "*endüstriyel peyzaj*" (*industrial landscape*) ve "*miras endüstrisi*" (*heritage industry*)[3] gibi kavramsal başlıklar altında ele alınan eski

1 Asiliskender, Özer ve Yöney, 2016, 963-968.

2 Alpan, 2012; 21.

3 Kaya, 2012, 38.

sanayi alanları, oldukça geniş bir alana yayılan araştırma evreni sunmaktadır. Endüstri mirasıyla ilgili güncel ve geçerli olan çalışmaların başında, TICCIH (*The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage-Uluslararası Endüstri Mirasını Koruma Komitesi*) tarafından, 2003'te imzalanan "Endüstriyel Miras İçin Nizhny Tagil Tüzüğü (*The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage*)" yer almaktadır. Yasal tanım kapsamında,tarihi, teknolojik, sosyal, mimari veya bilimsel değeri taşıyan endüstriyel kültür kalıntıları şeklinde belirtilen endüstri miras yapıları, mimarlık, artistik, mühendislik gibi çok disiplinin ilgi alanına girmekte ve disiplinlerarası araştırma ve yönetim planı gerektirmektedir[4]. Başka yanıyla, tekil makine aksamından büyük bir endüstriyel şehrin ("20. Yüzyılın Endüstri Şehri" adı altında, 2018 yılında Dünya Mirası olarak ilan edilen İtalya'daki Ivrea komünü[5] gibi) korunmasına kadar uzanan kapsamıyla mekânsal ölçek olarak genişleme göstermektedir. Farklı bir açıdan bakıldığında, endüstriyel tesisin doğrudan kendisi kadar, çalışanların barınma ihtiyacını gideren sanayi biriminin yakınlarında kurulan yeni yerleşimler (1960'lı yıllarda, alüminyum fabrikasının ve madencilik işletmelerinin çalışanlarını barındırması planlanan Yunanistan'daki Aspra Spitia Viotias yerleşimi[6] gibi) endüstriyel peyzajın uzantılarındandır.

Bununla birlikte, geçmiş toplumların sanayi üretim pratiklerinden kalma fiziksel kalıntıların güncel yaşamdaki organize, disiplinler arası ve bütünleşik bir araştırması olarak Endüstri Arkeolojisi, kentsel koruma konusunda çalışma alanı haline gelmiştir. Bu terim, ilk kez İngiliz tarihçi Michael Rix (1955), tarafından "*Industrial Archaeology"* başlığıyla yayınlanan bir bildiride kullanılmıştır. Rix'in öncü makalesi, endüstriyel anıtların işlevsel kalmasını destekleyen birçok yaklaşıma işaret ederek, bu yaklaşımların geliştirilmesi için çok sayıda anıtın programlanması ve kitabın yazılması gerektiğini belirtmiştir[7].

Söz konusu iki kavramın ortaya çıkışından önce, "*miras*" ve "*arkeoloji*" olguları, endüstri sürecinin öncesine giden bir sürecin çalışmalarını kapsarken, bu olgular, modern endüstri yapılarının yeniden kullanılmasında, "*Endüstri Arkeolojisi/ Endüstri Mirası*" olarak anılmaya başlanmıştır. Bu kavramsal değişim süreci, eskiye ait olan (Eski: Arkeoloji/Miras) ile güncele dahil olan (Endüstri:Modern/Yeni) arasında soyut bir karşıtlığa neden olmakta, aynı zamanda günümüzde modern olanın tarihinden söz edilebileceğini vurgulamaktadır[8].

Endüstri Arkeolojisi çalışma alanı, sanayi vurgusu sebebiyle, yalnızca Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkanları ve sonrasında gelişme gösterenleri kapsadığını düşündürmesine karşın kronolojik çerçeveyi bu devir ile sınırlamanın çok doğru bir yaklaşım olmadığını savunan teorisyenler bulunmaktadır[9]. Böylelikle, Endüstriyel

4 TICCIH, 2003

5 https://whc.unesco.org/en/list/1538/, Erişim: 08.04.2022.

6 http://architectuul.com/architecture/aspra-spitia-viotias, Erişim: 08.04.2022.

7 Rix, 1955, 225.

8 Özkan, 2015, 8.

9 Raistrick, 1972.

Arkeoloji, yalnızca Sanayi Devrimi sonrasının başat gelişmelerine önem vermekten öte, bu gelişmelerin tüm insanlık sürecindeki seyrine ve çağlar boyunca süregelen endüstrinin bütün tarihine odaklanan bir araştırma alanı olarak görülebilir[10].

3. ENDÜSTRİYEL MİRASIN YENİDEN DEĞERLENDİRİLME SÜRECİNDEKİ YAKLAŞIMLAR

Sanayileşme hareketleri, kırsal çevrelerin kentleşmesiyle önemli kentsel peyzaj değişimlerini tetiklemiştir. Kentsel mekânlardaki bu değişim ve gelişim, "Endüstri Toplumu" ve "Sanayi Kültürü" olgularının kökeni olan geleneksel sanayi faaliyetlerinin mekânsal ortamlarında yaşanmıştır. Ekonomik fayda ömürlerini tamamlamış olan bu yapıların, atıl halleriyle bir taraftan yok oluş süreçleri hızlanmakta, diğer taraftan zamanında yapısal bütünlüğü koruyacak müdahaleyle, bu yapılar yeniden işlevlendirmeye uygun olabilmektedirler. İlk yapım halleriyle kent çeperlerinde bulunan ve kentsel büyümeyle kent sınırları içerisine giren sanayi yapıları, toplumsal işleyiş mekanizmalarının dönüştürücü baskılarına maruz kaldıktan sonra, kent içi - kullanım dışı kalan yapılar olmuşlardır. Eski endüstriyel kalıntıları, korunması ve yeniden kullanılması gerekli alanlar olarak nitelendirme çabası, özünde bir endişe ve tepki barındırmıştır. Tüm bu gelişmeler, 20. yüzyılın ikinci yarısından, özellikle de 60'lı ve 70'li yıllardan sonra, endüstriyel toplumun ve kültürün (güncele) "kalan" miras değerlerinin farklı açılardan değerlendirilmesi endüstri miras değerlerine karşı farkındalığını ortaya çıkarmıştır.

20.yüzyılın sonlarından günümüze değin, tüm dünyayı bir ağ dokusu içine alacak şekilde gelişen bilişim ve haberleşme teknolojisi, pazarların, araçların ve otoritelerin her biri için yeni versiyonların öne sürüldüğü yenidünya düzenini[11]etkileyerek, kent içinde ve çevresinde var olan mekânlara yönelik yoğun müdahaleleri değiştirmiştir. 21.yüzyılın başında gücünü daha yoğun hissettiren bu yenilikçi değişim, orijinal programları son bulduğu için kullanım dışı kalan, endüstri yapılarının değerlendirilmesini gündeme getirmiştir. Kent içinde kalmış eski sanayi alanlarının yeniden kullanımında, "*Yaratıcılık*" nosyonunun bir dönüşüm ekseni olarak kabul edildiği ve "*Sanayisizleşme*" olgusuyla ilişkili kültür odaklı canlandırma yaklaşımının öne çıktığı görülmektedir[12].

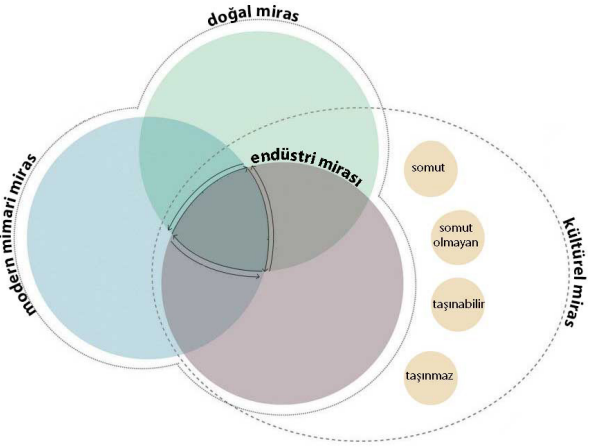
Tüm bu devrimci değişimler, sürekli ve süratli bir akışkanlıkla pek çok durumun sıklıkla kesintiye uğradığı, toplumsal normların ve düzen işleyişlerinin daima değişime maruz kaldığı, her türlü yeniliğin (fikri, mimari, teknolojik, vb.) defaten eski(til)meye bırakıldığı bir güncel yaşantı sunmaktadır. Böylesi bir yaşam sahnesinde, modernliğin yüzü olarak ortaya çıkan endüstri yapıları, bitimsiz yenilikçi yaklaşımlar sebebiyle, amaçlanan ilk kullanımlarını peyderpey yitirerek, terk edilmenin mekânları olarak kentsel mekâna dâhil olmaktadır. Bu yapıların zaman içerisinde değişen rolleri, yalnızca niceliksel ve maddi kazanımları göstermekten öte, niteliksel ve soyut olguların edinimine ayrıca işaret etmektedir.

10 Buchanan, 1981, 104-108.

11 Human Development Report, 2000.

12 Harvey, 1997, 375.

Sonuç olarak, "Endüstri Mirası" kavramı ve bunun pratikteki karşılığı olarak da "Koruma" ve "Yeniden Değerlendirme" yaklaşımları, ortaya çıkışları ve endüstri ülkelerinde gündeme gelişleri açısından yukarıda özetlenmiştir. Bu sistematik çalışmalar, ele alınan konunun, 20. yüzyılın ruhuna atfedilmiş bir araştırma geleneği olmasında önemli rol oynamıştır. Endüstri miras yapıları, doğaya ait örüntüleri ihtiva eden doğal miras ve insan eliyle ortaya çıkmış yapıtları barındıran kültürel miras arakesitinde yer almaktadır. Ayrıca Sanayi Devrimi sonrası endüstri miras yapıları, modernist biçim grameri sunan fabrika estetiği, mekânsalprogramatiği ön planda tutan fonksiyonalist tutum, gündelik yaşamı konforlaştıran olanaklar (kente kazandırılan sosyal donatılar ve elektrik vs. gibi altyapı) gibi nitelikler sebebiyle, aynı zamanda modern mimarlık mirasının odak noktalarından biri olarak kabul edilmektedir (Çiz. 1).



Çiz.1: Endüstri mirasın diğer miras türleriyle ilişkisini gösteren şematik anlatım (Yazarlar, 2022).

Yıkılma tehdidiyle karşı karşıya kalan modern mimarlık miras yapılarının korunmasında birtakım kısıtlar ve zorluklar söz konusudur. Bu kısıtlar çerçevesinde, miras koruma kriterlerinin ulusal, uluslararası ve evrensel düzeyde net tanımlı olmamaları, yapıların yakın tarihli oluşlarından dolayı miras lehine bir varlık olarak görülmemeleri, çağdaş yönetmeliklere (deprem, yangın güvenliği ve erişilebilirlik vs.) uygunluk noktasında yapıların dezavantajlı durumları, kentsel merkezde yer alan yapılar üzerinde artan rant baskıları, ekolojik kaygılar nedeniyle özellikle yan ürün ve atık üreten modern sanayi yapılarının kaldırılmak istenmeleri, artan bozulmalar nedeniyle gerçek değerleri gizlenen modern yapıların aynı zamanda sayıca fazla olmaları gibi nedenler sayılabilir[13].

Tüm bu süreçler, Endüstri Devrimi'ne oldukça geç eklemlenmiş olan Türkiye'de ise 1990'ların başından bu yana, yaklaşık otuz yıldır yaşanmaktadır. Bu noktada, ulusal ölçekli çalışmalar, endüstri miras yazınını araştırmaktan önce, yıkılma tehdidi altında olan Cumhuriyet dönemi üretim yapılarını, kurtarma düşüncesinden ileri

13 Salman, 2019, 16-19.

gelmiştir[14]. Araştırma kapsamında ele alınan Sakarya ölçeği ve örneklem yapıda benzer müdahalelerde bulunulmuştur. İşçi lokali ve yemekhanesi, 1998 özelleştirme kararı ile kent çeperine taşınması ve 1999 Marmara depremi sonrası, yok olma tehlikesini gidermek amacıyla yeniden işlevlendirilmiştir. Dolayısıyla örneklem alanın nihai işlevinden çok, dönüşüm sürecinde ve pratikte müdahalelerin konuyu hangi yönüyle ele aldığı koruma yaklaşımları açısından önemli bir perspektif sağlamaktadır. Bu makale çalışması ile modern mimari miras örnekleri için toplumun farklı katmanlarında sahiplik algısı oluşmasına ve öncü yapıların korunarak sürdürülebilirliğinin sağlanmasına kaynaklık edilmesi amaçlanmaktadır.

4. TZDK İŞÇİ LOKALİ VE YEMEKHANE YAPISI ÖRNEĞİ

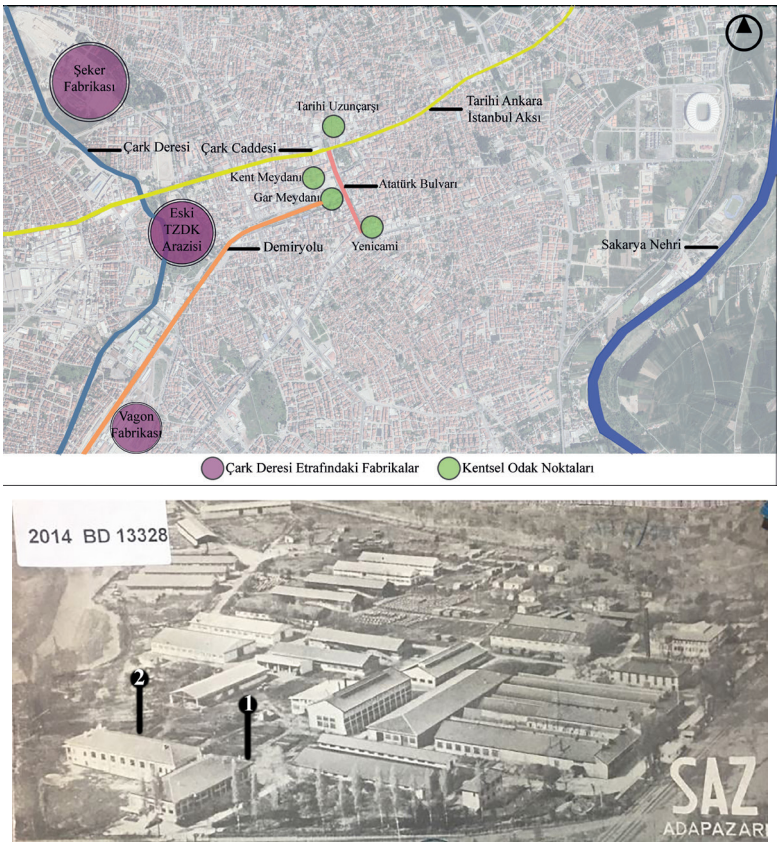
Çalışmanın örneklem alanını oluşturan işçi lokali ve yemekhane binası ve binanın içinde bulunduğu Türkiye Zirai Donatım Kurumu'na (TZDK) bağlı olarak kurulmuş Ziraat Aletleri ve Makineleri Müessesesi, günümüzde bir vilayet merkezi olan Adapazarı mevkiinde yer almaktadır. Kentin önemli bir sanayi kuruluşu olarak, 1944 yılında demiryolu hattı ile Çark Deresi arasına kurulan yerleşke, 1996-1998 arası kent çeperine taşınmış, terk edilen yapılar 1999 Marmara depremi ile büyük hasar almış, ayakta kalan yapılar 1999-2005 arası geçici kullanımlara (depremzede alanı, kamusal işlevler vs.) ev sahipliği yapmış, 2006 yılında ise kullanılamayacak durumda olan yapıların %80'i yıkılmıştır[15]. Fabrika kampüsü, 2006 sonrası yerel yönetim tarafından, depremde sığınılacak yeşil alan ve kent içi kamusal park olarak düzenlenmiştir. Fabrikanın ana yapısı, çeşitli atölye binaları, depolama alanları yıkılmış ve yaklaşık 4500 metre yürüyüş alanına sahip olan, karma kullanımlı rekreaktif kentsel boşluk oluşturulmuştur. Bu kapsamda, örneklem yapı olan eski yemekhane binası, yeniden işlevlendirilen yapı kabuklarından biri olmuştur (Fot.1). Kentin elektrik ihtiyacını karşılayan yerleşke, kente modern yaşam koşullarını getirirken; işçi lokali ve yemekhane binası da fabrika çalışanlarının ve yöneticilerin sosyalleşme mekânlarından biri olmuştur.

4.1.Tarihsel Gelişimdeki Yeri ve Kullanım Durumu

Kurulumu 1944 yılına dayanan fabrika kampüsünün 1953 tarihli vaziyet planında yer alan işçi lokali ve yemekhane binasının, bu plandan hareketle,1944-1953 yılları arası inşa edildiği çıkarımında bulunulabilir. 1953 yılında çizilen vaziyet planında, yapının kuzeydoğu – güneybatı doğrultusunda uzanan tek dikdörtgen bloktan oluştuğu görülmektedir. Düz bir fabrika yerleşkesinin parselinin girişinde yer alan yapı, bodrum ve zemin kat olmak üzereyaklaşık 1500 metrekare büyüklüğüne ve yaklaşık 18.00 m x 38.00 m boyutlarına sahip dikdörtgen biçimli kütleden oluşmaktadır. Bodrum ve zemin katında, narin kolonlu mekânlar geniş yer kaplamaktadır. Fotoğraf 2'de görüldüğü üzere, yabancı mimarlar tarafından II. Ulusal mimarlık akımının modern estetiği ile tasarlanan yapı, sosyalleşmeye yönelik işlevselliği ile ön planda tutulmuştur. Kütle düzeni, giriş aksına göre simetrik biçimlenmiştir. Bu yapıya erişim, kuzeydoğu ve güneybatı yönlerine

14 Saner, 2012, 59.

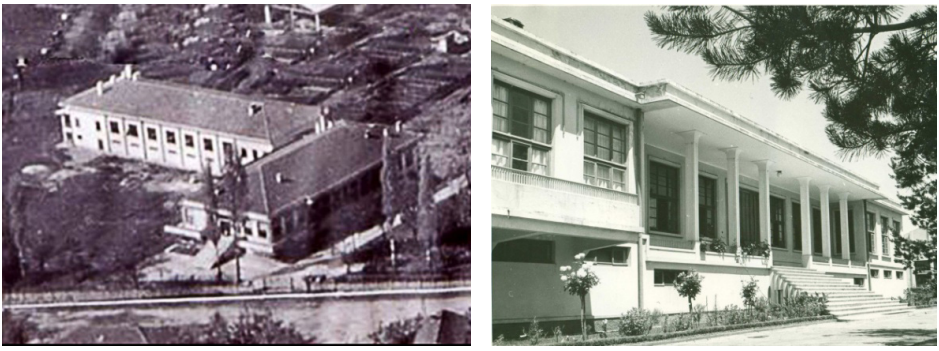
15 Uyanık, 2011, 93.



Fot.1: (üst) Sakarya'nın sanayi kimliğinde öncü fabrikalar ve kent içi konumları (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır), (alt) TZDK fabrika yerleşkesi ve örneklem alanı(1) ilk blok, (2) ek blok (TZDK raporu, 1967)

konumlandırılmış düz birer merdivenle, güneydoğu yönünde ise yer düzleminden kat düzlemine doğru daralan bir açıyla yerleştirilmiş farklı bir merdivenle sağlanmıştır. Güneydoğu yönündeki eğrisel açılarla basamak kenarları yumuşatılmış merdiven ve zemin kat yüksekliğince uzanan narin ayaklar, ortadaki ana girişi belirlemiştir. Kabaca kübik bir kütle teşkil eden yapının kuzeybatı ve güneydoğu yönlerinde yer alan kolon sırasından oluşan revaklı düzenleme, modernist biçim gramerini yansıtan dönemin başat mimari özelliklerinden biridir. Bu cephelerin uzun olması, narin kolonlu düzenleme ve kat yüksekliğine yakın uzunluktaki pencere dizilerinin kullanılması güçlü bir anıtsal etki bırakmaktadır. Ayrıca bodrum kat girişlerinin üzerinde, kuzeybatı ve güneybatı cephelerinin kesişimi ile güneydoğu ve güneybatı cephelerinin kesişiminde olmak üzere iki köşeye yerleştirilen simetrik balkonlar bu etkiyi güçlendirmiştir. Tek blok olarak inşa edilen yapıya, 1972 tarihli vaziyet planında görüldüğü üzere, 1953-1960'lı yıllar arasında

dikdörtgen bir blok eklenmiştir. Ancak ek blok, 1999 Marmara depreminde hasar almıştır. Karma kullanımla inşa edilen blokların üstü; sokak kotundan bakıldığında düz çatı etkisi uyandıran parapet duvarların arkasına gizlenmiş az eğimli ve kiremit kaplı çatıyla örtülmüştür (Fot. 2).



Fot.2: Orijinal TZDK yemekhanesi ve işçi lokali, 1970'li yıllar, (Resul Narin arşivi).

4.2. Yeniden Kazanım Süreci ve Geçici Kullanım Türleri

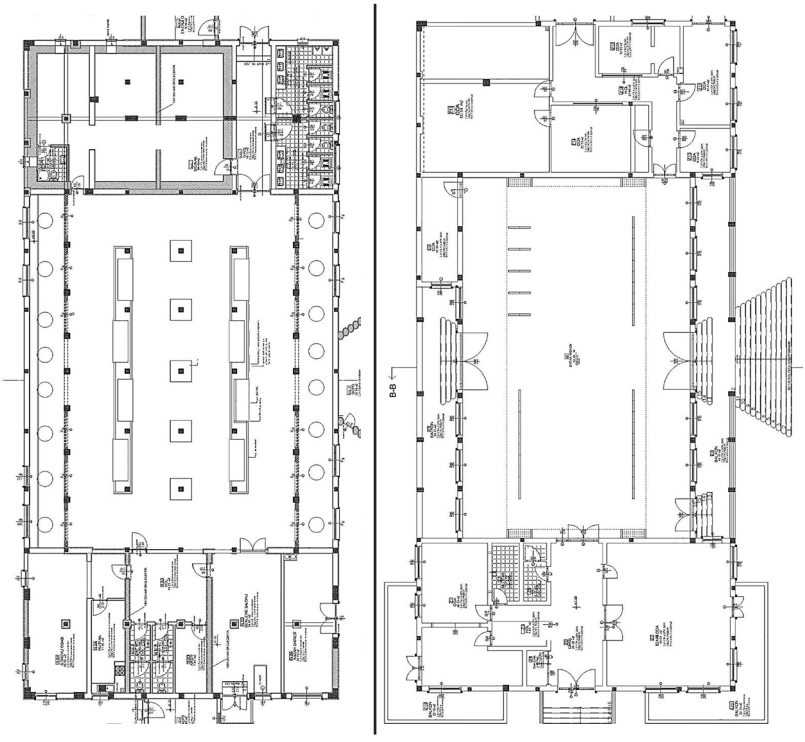
İşçi lokali ve yemekhane binası, yapısal eklemeler ve orijinal işleviyle uzun yıllar kullanılmış, 1998'te fabrikanın kent çeperine taşınması sonrası, diğer yapılar gibi, özgün işlevini yitirmiştir. Terk edilen yapı, 1999 Marmara depreminin yıkıcı etkisine maruz kaldıktan sonra, bir süre atıl görünümüyle ve olduğu haliyle bırakılmıştır. Birbirini dik olarak kesen iki lineer blok yapısının depremde ağır hasar alan ek kısmı yıkılmıştır. Gerekli onarımların ardından yapısal bütünlüğünü koruyan ilk bloka, deprem sonrasındaki süreci yöneten yerel yönetimin acil planlamaları doğrultusunda farklı programlar verilmesi kararlaştırılmıştır. Yapı, geçici kullanım türü olarak, öncesinde Nüfus Müdürlüğü ve sonrasında Zabıta Daire Başkanlığı olarak hizmet vermiştir. İşlevsel sürdürülebilirliğin sağlanmasıyla, yapıyı atıl strüktürden yaşamaya devam eden bir duruma getiren geçici kullanımlar ile2009'a kadar kullanılmış ve aynı yılda tamamen boşaltılmış olan yapı, 2011 yılında Kocaeli Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından tescil edilmiştir (Fot.3).



Fot. 3: Orijinal TZDK yemekhanesi ve işçi lokalinin ayakta kalan kısmının (solda) Nüfus Müdürlüğü ve (ortada ve sağda) Zabıta Daire Başkanlığı olarak geçici kullanımları, (Sakarya Büyükşehir Belediye arşivi)

4.3. Yeniden İşlevlendirme Süreci ve Güncel Kullanım

Yapısal bozulmaların arttığı eski TZDK yemekhanesi, geçici kullanım sonrası, 2009 yılında tamamen boşaltılmıştır. Depremin ardından Sakarya Büyükşehir Belediyesi'ne tahsis edilen bu yapı, beş yapı ile birlikte 2011 yılında Kocaeli Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından tescil edilmiştir. Proje kapsamında, içerisinde mimar, restorasyon uzmanı, sanat tarihçi, inşaat mühendisi ve elektrik elektronik mühendisinin yer aldığı çalışma ekibi tarafından yerinde gözlem ve alan araştırması yapılmıştır. Bu doğrultuda, mevcut yapının miras değerlerinin açığa çıkarılması, fotoğraflarla belgeleme yapılması, statik durumunun değerlendirilmesi, yaklaşık maliyet ve teknik şartnamelerin hazırlanması gibi bir dizi çalışma yapılmıştır. Yerinde yapılan ölçümler sonucu çizilen rölöveler, tüm verilerin analiziyle hazırlanan restorasyon projesi ve raporu, strüktürel incelemeye dayalı yapılan statik güçlendirme projesi gibi ilgili tüm projeler ve raporlar, Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun onayına sunulmuştur. Kuruldan ve Büyükşehir Belediyesi'nden alınan onaylar sonucu, eski yemekhane binası, 2013 tarihinde aslına uygun restore edilerek modern sanat galerisine dönüştürülmüştür. Sakarya Sanat Galerisi'nin zemin katında yaklaşık 375 metrekareve 280 metrekare büyüklüğünde iki sergi salonu, sunum odası ve kafeterya yer almaktadır. "yeni sergi yapısı" inşa etme girişimiyle restore edilen eski yapı kabuğu, günümüzde Sakarya Sanat Galerisi olarak işlerliğine devam etmektedir (Çiz.2).

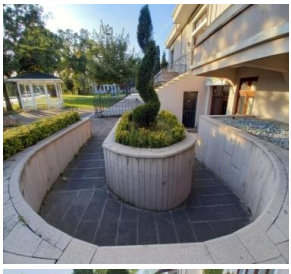


Çiz.2: Orijinal TZDK yemekhanesi ve işçi lokalinin Sanat Galerisi olarak dönüşüm projesi, (sol) bodrum kat ve (sağ) zemin kat planları (Asır Proje Restorasyon İnşaat Müh. Mim. Tic. ve San. Ltd. Şti. tarafından çizilmiştir. Sakarya Büyükşehir Belediye arşivi.)




Fot.4: Sanat Galerisi'nin (sol) zemin kat ve (sağ) bodrum kat iç mekân görünümleri

İç hacmin yekpare, geniş uzamsal ve yapısal varlığı, sanatsal-kültürel program için esneklik sağlamıştır. Ayrıca yapının orijinal kullanımı, içerisinde endüstriyel işlemlerin gerçekleştirildiği «makine-yapı» olmadığı için her türlü işleve kolaylıkla uyarlanabilecek boş bir kutu olarak değerlendirilmeye olanak sağlamıştır (Fot.4). Zemin kata erişim, kuzeydoğu ve güneybatı merdivenlerinden sağlanırken, güneydoğu cephesindeki dökme mozaik taşlarla kaplı ve kenarları eğrisel basamaklı anıtsal merdiven ve revaklı giriş aktif kullanımda değildir. Bodrum kat içingüneybatı girişinin solundaki kapı girişi iptal edilmiş, sağında Engelliler ve Yardımlaşma Derneği Başkanlığı ve Millet Kütüphanesi girişi bulunmaktadır. Bodrum kat için kuzeydoğu girişinin sağındaki kapı girişi kapalı iken, solunda Geleneksel Sanatlar İhtisas Merkezi girişi yer almaktadır. Toprak seviyesinin tamamen altında olmayan bodrum kat erişiminde, zemin kat merdivenlerinin yanına eklenen merdiven ve rampa düzenlemesi kullanılmaktadır. Eklenen bu sirkülasyon bölümüne uygulanan noktasal peyzaj düzenlemeleri, parkın yeşil alan kullanımıyla ilişki kurmaktadır (Fot.5).



Fot.5: (üst) Güneybatı ve (alt) kuzeydoğu cephelerindeki zemin kat ve bodrum kat girişleri, merdivenleri ve rampa düzenlemeleri (Yazarlar, 2022)

Diğer uzun cephe olan kuzeybatı cephesinde yıkılan hasarlı bloğun ardından kalan sağır eklenti bölümüne, mevcut pencere ve kolon düzeninin tekrarını ve simetrisini sağlayacak biçimde müdahalede bulunulmuştur. Eklenti sırasında iç mekâna alınan kolonlar yeniden açığa çıkarılmış, sağır duvar yüzeyine aynı pencere açıklığı tekrardan açılmıştır (Fot.6). Üç cephede yer alan merdivenler, iki cephede uzanan narin kolonların boyutları ve oranları, zemin kat yüksekliğince uzanan geniş pencere açıklıkları ve doğramaları, parapet duvarların arkasına gizlenen üst örtü, iç mekândakigeniş hacimli alanlar gibi birçok mimari özellik ve mekânsal detay, olduğu haliyle korunmuştur. Pencere dış denizliklerine sabitlenen aydınlatma elemanlarının, orijinal görünümü kısmen bozduğu söylenebilir (Fot.7).



Fot.6: (sol)Kuzeybatı cephesindeki yıkılan eklenti kısmı (Sakarya Büyükşehir Belediye arşivi) ve (sağ) eklenti bölümünde tekrardan açığa çıkarılan kolonlar ve pencere açıklıkları (Yazarlar, 2022).



Fot.7: Güneydoğu cephesindeki anıtsal merdiven, revaktaki narin kolon dizisi ve merdivenler, cephe açıklıkları, doğrama detayları, denizliklere sabitlenen aydınlatma elemanları (Yazarlar, 2022).

5. BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde, işçi lokali ve yemekhane binasının sanat galerisi olarak yeniden işlevlendirilmesine ait dönüşümlerin, bütüncül olarak, karşılaştırmalı analizi yapılmaktadır. İlk olarak, yeniden işlevlendirme projelerinde geliştirilen tasarım kararları ve çözümleri için yol gösterici olan “GZFT (SWOT)”analizinin temel başlıkları

(güçlü yönler, zayıf yönler, fırsatlar ve tehditler), ana dayanak olarak kabul edilmiştir. Bu kapsamda, ilk sütunda listelenen GZFT analizinin başlıklarına göre, ilk aşama ve ikinci sütunda endüstri miras yapılarının genel durumu çözümlenmektedir. İkinci aşama ve üçüncü sütunda orijinal işçi lokali ve yemekhane yapısı ile son aşama ve son sütunda güncel sanat galerisi, söz konusu başlıklara göre karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir (Tab. 1).

Tab.1: GZFT analizinden hareketle, orijinal ve restorasyon proje verilerinin karşılaştırmalı analizi, (Yazarlar, 2022).

GZFT ANALİZİ	ENDÜSTRİ MİRAS YAPILARI	İŞÇİ LOKALİ VE YEMEKHANE BİNASI	SAKARYA SANAT GALERİSİ
GÜÇLÜ YÖNLER	Kent merkezine yakınlık	Adapazarı şehir merkezinde yer alan Zirai Donatım Kurumu Fabrika yerleşkesindeki yemekhane binası,kampüs alanında ulaşılabilir	Sanat Galerisi, Kent Park rekreaktif alanın sınırında ve yaya dolaşım alanı içerisinde
	Yenilikçi yapı malzemesi ve teknolojisi	Karkas, yığma ve çelik makas sistemlerin karma kullanımı ve narin kolon, geniş ve yüksek pencere açıklıkları	Taşıyıcıların narinliği, oranları ve geçtikleri açıklıklar olduğu haliyle korunmuş
	Özgün tasarım yaklaşımları	Yabancı mimarlar tarafından inşa edilmiş II. Ulusal Mimarlık ürünü döneminin özelliklerini yansıtan bir yapı	Kolonadlı cephe düzeni ve duvarlarındaki geniş ve yüksek pencere açıklıkları gibi modernist biçim gramerine uygun restorasyon
	Yapısal ve işlevsel olarak esnek kabuklar	1944-1953 yılları arasında ilk inşa edildiği öngörülen tek bloka, 1953-1960'lı yıllar arasında dik bir açıyla eklemlenen dikdörtgen blokla, "L" formuna ulaşan yemekhane	İşleve uygun geniş açıklıklı büyük iki mekân ve destekleyici ve yeterli birçok küçük mekân mevcudiyeti
ZAYIF YÖNLER	Miras tanımı ve algısındaki zorluklar	Yasal tanımlarına ve müdahale ölçütlerine ilişkin ulusal düzeyde kılavuzlar bulunmamakta.	Yalnızca 2011 yılında Kocaeli Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından tescil edilmişti
	Kent içerisinde rant alanı	1944 yılındaki ilk inşa ile kent çeperinde yer alırken, günümüzde kent merkezi sınırları içerisinde	Kentsel kalkınma ekseninde, informel eğitim ve sanatsal üretim programlarını içeren yaratıcı endüstri odaklı dönüşüm
	Güncel yönetmeliklere (deprem vs.) uygunsuzluk	Yanal yükleri absorbe eden temeldeki toprak dolgu ve büyük mekânın iki ucundaki yığma sistem, deprem geçiren yapının ayakta kalmasını sağlamıştır.	Hassas ölçümler ile yapıdaki çökmeler ve sehimler tespit edilmiştir.

FIRSATLAR	Sanayi estetiği, yerin ruhu ve değerler sistemi barındırması	Tescilli miras değerine sahip yapının Alman mimarisini yansıtan karakteristik cephesi	Kentlinin deneyimlediği bir alan olarak landmark (işaret öğesi) değeri
	Kent hafızasının sürdürülebilirliğini sağlama	Kolektif bellekte endüstriyel imgeyi yansıtma	Kültürel çekim noktası olarak referans değeri
	Kentsel bağlamı ve yakın çevreyi dönüştürme potansiyeli	Çevre yerleşime adını veren fabrika ve fabrikaya yaklaşım algısını oluşturan yemekhane yapısı	Sanat Galerisi, araç trafiği sistemiyle bağlantılı olduğundan sirkülasyonun bir parçası
	Yapıların mekansal organizasyonunda endüstriyel peyzaj ile entegrasyon	Araç yoluna sınır olan yapı, peyzajın kalanıyla bütünleşik	Sanat Galerisi, yakınındaki uçak kafe ve yeşil alan ile rekreaktif alanın sosyal donatı ihtiyacını gidermekte.
TEHDİTLER	Atıl strüktürlerde bozulma sürecinin hızlanması	1996 yılında kent çeperine taşınan yerleşke içerisinde, bir süre atıl kalan yemekhane yapısı 1999 depreminde hasar almış.	Kültürel işlev öncesi kapsamlı onarım çalışması
	Unique ekipman ve özgün patina kaybı ile gerçek değerin gizlenmesi	Depremde hasar alan ek blokun yıkılması ile özgün tasarımın bozulması	Ek blokun yıkımı sonucu geriye kalan sağır yüzeyin ilk haline döndürülmesiyle mevcut yüzey dokusunun değişmesi
	Kentsel dolaşımın dışında kalma	Yalnızca fabrika kullanıcılarına erişilebilir olma	Yerel fayda sağlayan kamuya açık bir düzenleme
	Değişim dinamiklerine adaptasyon sorunu	Değişimi yönetmek adına yapının orijinal kullanımı esnasında ek blok yapılması	Toprak seviyesinin çok altında kalmayan bodrum katına erişim sağlayacak rampa düzenlemesinin eklenmesi
	Ekolojik kaygılar sebebiyle yıkımların gündeme gelmesi	Orijinal yapı içerisinde sanayi üretimi olmadığından çevre için tehdit oluşturmamakta.	Orijinal yapı istenmeyen yan ürünler üretmediğinden, toprağın mekanik temizliği gereklilik olmamıştır.

Tablo 1, TZDK fabrikasına ait işçi lokali ve yemekhane binasından, sanat galerisine dönüşüm sürecinin incelenmesinde, kentsel, mimari ve mekânsal özelliklere dayalı olarak yapılan GZFT analizinin sonuçlarını göstermektedir. Bu sonuçlara göre;

Yapı, güncel kent park sınırları içerisindeki diğer miras ve çağdaş yapılara kıyasla, daha erişilebilir bir noktada bulunmaktadır. Karma kullanımlı rekreasyon alanın bir uzantısı olarak, çevresel bağlam ve yeşil alan ile entegrasyon içindedir. Ayrıca Çark Deresi'ne yakın konumu ve farklı türden bir yapı kabuğu olan uçak kafenin eklemlenmesiyle oluşturulan yeni dolaşım sirkülasyonu, yapıya ulaşım imkânını artırmaktadır. Ancak

yakın konumda yer alan iki yapının (sanat galerisi ve uçak kafe) bir araya gelişi, eski fabrika yapısının görüş açısı olarak tektonik algısının değişimine neden olmuştur.

Yapı ortaya çıktığı dönemin tanıklığını yapan, modern ve endüstriyel miras örneği olarak, 2011 yılında, fabrika yerleşkesi içindeki beş yapı ile birlikte, Kocaeli Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından tescil edilmiştir. Tescil kararı, yapının dış duvarlarında, iç mekânlarında ve çevresinde tarihi dokuya uygun müdahalelerde bulunmayı gerekli kılmıştır.

Yapının cephe karakteristiğini oluşturan, kolonadlı revak düzenlemesi, narin kolonların boyutları ve oranları, kapı-pencere açıklıklarının ölçüleri ve yol cephesinin simetrik balkonlarıgibi modern mimari detaylar, yüksek düzeyde korunmuştur. Bodrum katın iç mekân çözümlerine erişilebilirliği sağlamak adına eklenen rampalar, evrensel tasarım ilkelerinin gözetilmiş olması açısından olumlu bir müdahale olarak görülmektedir.

İç mekânın orijinal tasarımda üretim amacıyla kullanılmaması ve taşınabilir belge niteliği olarak teknik aksam barındırmaması, eski mekânın çağdaş fonksiyonla uyarlanabilir yeniden kullanımında, bir kısıtlama oluşmamasına sebep olmuştur. Ayrıca, yapının dikdörtgen planlı olması ve mekânsal boyutları, esnek tasarım anlayışı için uygun zemin oluşturmuştur. Fabrika işletme halindeyken ilave hacim olarak eklenen ve depremde hasar alan blok yıkıldığı ve ayakta kalan ilk blok kapsamlı onarım geçirdiği için, yapının statik durumu, güncel kullanımda olumsuz bir yön oluşturmamıştır. Bu mekânsal olanaklar, bir miras kabuğu olan yemekhanenin geniş iç hacminin istenilen programatik mekânlara ve hacimlere bölünerek bir yaşam mekânı olarak değerlendirilmesinde, sıklıkla kullanılan "kutu içinde kutu" (*box-in-a-box*) konseptinin uygulanabilirliğini sağlamıştır. Bu tasarım, sanayi toplumunun yerini bıraktığı bilgi toplumunda, informel eğitim ve sanatsal üretim gibi programatik tercihlerin ön planda olduğu yaratıcı endüstri dönüşümünün bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir dönem atıl kalan yapı, kentlinin deneyimlediği kültürel çekim noktası ve kentsel cazibe merkezi olarak kentsel dolaşıma yeniden katılmıştır.

Yapı, döneminin tanıklığını yapmış olmasına karşın, içerisinde üretimin olduğu bir "makine-yapı" olmadığından ve yapı kabuğunda geçmişi referans eden sanayi dokusu bulunmadığından, çağdaş kullanım esnasında endüstriyel imgenin yansıtılması çok mümkün olamamıştır. Bu olumsuz durum, ayrıca fabrika yerleşkesinin dönüşümünde makine teçhizatının tutulmasından endüstriyel peyzajın korunmasına kadar tüm bileşenleri miras kabuğu olarak gören "bütüncül koruma" anlayışını benimseyen bir uygulama yapılmadığını düşündürmüştür.

6. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Sakarya Sanat Galerisi, değişen ekonomik eğilimler sebebiyle, kentin yerel dinamiklerine eklemlenme noktasında yetersiz kaldığı için terk edilerek atıl bırakılanendüstri miras yapılarının uyarlanabilir yeniden kullanım örneklerinden biridir. Proje, sanayi toplumundan bilgi ağı toplumuna geçişte yeni dünya düzenine dahil olma hedefi taşıyan kentsel yönetim tarafından tercih edilen kültürel strateji temelli bir dönüşüm özelliği göstermiştir. Fabrikanın ardarda terk edilmesi ve depremde hasar alması, yerel yönetimi, ivedi ve detaylı planlamadan uzak bir uygulama sürecine götürmüştür. Bu durumdan yal-

nızca binaların yapısal varlıkları ve fabrikanın kendinden menkul somut değerleri etkilenmemiş, aynı zamanda kampüsün kolektif hafızadaki yeri ve alanın gelecek vizyonunda kentsel doku içerisindeki konumu gibi kentin ve kentlinin ortak değerler sistemi tehlikeye girmiştir.

Diğer miras yapıları ile karşılaştırıldığında, eski yapı kabuğuna adapte edilmeye çalışılan yeni program arasında sağlanan uyum daha yüksek olduğu için, Sanat Galerisi yapısı, mirasın değerlendirilme noktasında ayrıca önem taşımaktadır. Dönüşüm stratejisinin odağını oluşturan kültür, sanat ve informel eğitimgibi çağdaş gereksinimlerin başlıca programlarına, kullanım dışı kalan endüstri yapısının miras kabuğu, mekânsal özellikleri bakımında oldukça potansiyelli bir durum oluşturmuştur. Örneklem yapının orijinal ve restorasyon proje süreçlerinin karşılaştırarak derinlemesine incelenmesinde, tarihi, modern ve miras yapıların yeniden değerlendirerek güncel program sunmasının çok boyutluluğu ve karmaşıklığı ortaya konmuştur. Evrensel miras niteliği taşıyan bu türden sanayi yapılarının olduğu haliyle yıkıma terk edilmesi ile yaşam mekânı olarak yenilenmesi arasında, özgün dokuyu bozmayan, tarihi bağlama uyum gösteren, orijinal duruma dönmek gerektiğinde geri dönüştürülebilir olan ve yakın gelecekte olası başka kullanımlarda önceki eklerin kaldırılabilir olduğu müdahale ölçütleri geliştirilmelidir. Uyarlanabilir yeniden kullanım açısından ele alındığında, bu proje, gerektiğinde kullanım amacına göre çeşitlilik göstermeye olanak tanıyan mekânsal organizasyonu nedeniyle esneklik ölçütünü karşılamaktadır.

Yapı, ilk inşa halinde, fabrika yerleşkesinin öncü üretim yapılarından biri olmadığından, hammadde dolaşım şeması izinin korunması, özgün teknik aksamın yerinde sergilenmesi, ayırt edici özelliğin (koku, ses vs.) duyumsanması, üretim anının deneyimlenmesi gibi toplumsal bellekte endüstri imgesini doğrudan canlandıran pratikleri barındıramamıştır. Bu durumda, yapının, sadece özel olarak korunmuş dış cepheye sahip boş kutu olarak algılandığı bir tasarım konsepti geliştirilmiştir. Fakat yapıda, Cumhuriyet dönemi modern mimari anlayışı, II. Ulusal mimarlık akımı yaklaşımı ve yabancı mimarların evrensel tasarımı gibi özgün mimari kimliğin büyük bölümü korunmuştur.

Sonuç olarak; örneklem, güçlü yönler/fırsatlar ile zayıf yönler/tehditleri tespit eden, toplumun tüm kesimi için erişilebilir kılınan miras değerlerinin sürdürülebilirliğini sağlayan ve yapısal varlığını devam ettirilen kullanımla koruyan tasarım kararları neticesinde, sanayi yapısından kentlinin alternatif yaşam mekânına dönüşümün doğru bir uygulaması olduğunu düşündürmüştür.

KAYNAKÇA

Asiliskender, B., Özer, A. ve Yöney, N. (2016). *Adaptivereuse of industrial heritage: Resilience or irreparable loss.* 14th International Docomomo Conference-AdaptiveReuse:TheModernMovementTowardstheFuture.

Alpan, A. (2012). *Eski Sanayi Alanlarının Yazındaki Yerine ve Endüstri Arkeolojisinin Tarihçesine Kısa Bir Bakış*. Planlama Dergisi, bölüm: 2, sayı: 52, Ocak - Haziran 2012, s. 21-28.

Buchanan, A. (1981). *The Definition of Industrial Archaeology*, in L'Etude et la mise envaleurdupatrimoineindustriel. QuatrièmeconférenceInternationale. TICCIH Lyon-Grenoble: Editionsdu CNRS, 104-108.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis yayınları.

Human Development Report, (2000). *United Nations Development Programme (UNDP),* Oxford UniversityPress, New York Oxford.

Kaya, B. (2012). *Endüstri Mirasımızın Korunmasında Planlama Yaklaşımı*. (Uzmanlık Tezi), İzmir Kültür ve Turizm Bakanlığı, İzmir.

Özkan, T. (2015). *Artakalanın Yeniden Değerlendirilmesi; Samsun Tekel Sigara Fabrikası'nın Görünmeyen Değerleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Raistrick, A. (1972). *Industrial Archaeology: An Historica lSurvey*, London: EyreMethuen.

Rix, M., (1955). *Industrial Archaeology*. The Amateur Historian, bölüm: 2, sayı: 8, Ekim-Kasım 1955, s. 225-229.

Salman, Y. (2019). *Kaygan Zeminde Koşarken: Yeniden İnşa Edilen Mecidiyeköy Likör Fabrikası'nın Düşündürdükleri*. Mimarlık 407, 16-19.

Saner, M. (2012). *Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye'deki Yaklaşımlar*, Planlama Dergisi, bölüm: 62, sayı: 52, Ocak - Haziran 2012, s. 53-66.

TICCIH. (2003). Uluslararası Endüstri Mirasını Koruma Komitesi Web Sitesi. www.ticcih.org*The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage*, 2003, ICOMOS.

Uyanık, C. (2011). *Sürdürülebilirlik Bağlamında Endüstri Alanlarının Yeniden Kullanımı ve Adapazarı Örneği.* (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

URL 1 https://whc.unesco.org/en/list/1538/ Erişim tarihi: 08.04.2022

URL 2 http://architectuul.com/architecture/aspra-spitia-viotias Erişim tarihi: 08.04.2022

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1022739
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 561-597. Araştırma | *Research*

LE RIRE DERGİSİ'NDE YER ALAN II. ABDÜLHAMİD KONULU KARİKATÜRLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXAMINATION ON THE CARICATURES THEMED *ABDÜLHAMİD II* IN *LE RIRE* MAGAZINE

Özgür GÜLBUDAK*

ÖZ

Karikatür, tarihsel anlamda insanın bireysel becerisini ortaya koymasıyla kendini göstermeye başlayan bir resim türü olarak değerlendirilebilir. Tarihi oldukça gerilere uzanan karikatür, resim ve eleştiri birleşiminin önemli bir temsilcisi olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu karikatürler, devletlerarası anlaşmazlık durumunda şiddetini ve acımasızlığını arttırmasıyla günümüzde de çok sayıda tartışmaya neden olmaktadır. 19. yüzyıl Avrupası'nda yayımlanmış ve dünyada yaşanan gelişmeleri konu alan çok sayıda yayın organı bulunmaktadır. *La Silhouette* (1829), *La Caricature* (1830), *Penny Magazine* (1832), *Punch* (1841), *L'Illustration Journal Universel* (1843), *Harpers's Magazine* (1850), *Le Monde Illustré* (1857), *The Illustrated London News* (1842), *Frank Leslie's Illustrated News* (1855), *Puck* (1871), vb. gazete ve dergileri, bu alanda örnek olarak göstermek mümkündür. Yayın hayatına 1894 yılında Paris'te başlayan ve çeşitli değişikliklerle uzun yıllar okuyucuya hizmet eden *Le Rire*, son sayısını 1971'de yayınlamıştır. Bu araştırma kapsamında, 1894-1909 yılları arasında basılmış *Le Rire*'in 641 sayısı içerisinden tespit edilen 18 adet II. Abdülhamid karikatürü incelenmiştir. Konu itibariyle Osmanlı Devleti'nin Balkanlarda ve Doğu Anadolu'da yaşadığı birtakım sorunlar, Almanlarla olan yakınlaşmalar, dış politikada sonu gelmez müzakereler, Osmanlı saltanatı açısından yaşanan çalkantılar ve Avrupa ile yürütülen ortak çalışmalar ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmada, bazıları anonim, bazıları sanatçı imzası barındıran, çeşitli teknik becerinin sonucu olan karikatürlerin sanatsal ve tarihsel anlamda analizi yapılarak sanat tarihi literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır. Ayrıca karikatür vasıtasıyla Osmanlı Devleti'nin son yıllarında önemli bir paya sahip olan Sultan II. Abdülhamid'in okuyucuya ne şekilde tanıtıldığı veya sunulduğu ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *II. Abdülhamid, karikatür, Fransız basını, Le Rire, Osmanlı*

* Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8650-0123 ♦ E-mail: ozgur.gulbudak@omu.edu.tr

Geliş Tarihi | Received: 12.11.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 29.05.2022

ABSTRACT

Caricature can be considered as a type of painting that manifests itself with the historical sense of revealing the individual skills of the human being. It is perceived that the caricature, which has been held in human life since cave paintings until today, has also a unique place in our modern life with different ways and various fields through the course of history. Caricature continues to exist as an important representative of the combination of painting and criticism. In this context, political caricatures are one of the most practical and efficient methods used to criticize notables of states. The dose of these caricatures causes many controversies even today, as they increase their violence and cruelty in case of conflicts between states. There are many publications in Europe in the 19th century and dealing with the developments in the world. It is reasonable to confer following newspapers and magazines as examples in this field: *La Silhouette* (1829), *La Caricature* (1830), *Penny Magazine* (1832), *Punch* (1841), *L'Illustration Journal Universel* (1843), *Harpers's Magazine* (1850), *Le Monde Illustré* (1857), *The Illustrated London News* (1842), *Frank Leslie's Illustrated News* (1855) and *Puck* (1871). These newspapers and magazines have a unique place in the world press history in terms of showing all varieties of criticism, apart from being pioneers in many fields. Since these publications systematically followed the political and social events happening all over the world and included many illustrations, caricatures and columns on various topics according to the agenda. These descriptions are noteworthy documents for many disciplines today. In recent years, access to works has increased with the convenience provided by digitalization. Therefore, the descriptions in various printed publications have emerged in a way that supports the studies in many types of research, even with the potential to be the main topic directly. The journal, which addresses many people and issues critically, mainly in France and Europe, has established many studies on the Ottoman Empire and its leaders. Abdülhamid II (1876-1909), was the subject of a notable amount of critical caricature during his long reign. Within the scope of this research, 18 caricatures that themed Abdülhamid II, which were selected from 641 numbers of *Le Rire*, published between 1894 and 1909, were determined and examined. The following subjects are processed in these caricatures: Some difficulties experienced by the Ottoman Empire in the Balkans and Eastern Anatolia, the rapprochement with the Germans, the endless negotiations in foreign policy, the turmoil in terms of the Ottoman sultanate and the joint studies with Europe. It is aimed to bring these caricatures, some of which are anonymous and some signed, as a consequence of various technical skills, to several fields of study and especially to the literature of art history by analyzing them in artistic and historical terms. Thus, Sultan Abdülhamid II, who had a very important share in the last years of the Ottoman Empire, has been the goal to reveal how Abdülhamid II was introduced or presented to the reader through the caricature.

Keywords: *Abdülhamid II, caricature, French press, Le Rire, Ottoman*

Giriş

Bu çalışmada, 1894-1971 tarihleri arasında yayınlanmış olan Paris merkezli Fransız karikatür dergisi *Le Rire*'de yer alan II. Abdülhamid konulu karikatürler incelenmiştir. İncelenen sayılar, 1894 yılından başlamakta olup II. Abdülhamid'in 31 Mart Vakası sonrası tahttan çekilmesi ve yerine V. Mehmed'in geçişi ile bitmektedir. Tahtın devrine istinaden dergide yer verilen 15 Mayıs 1909 tarihli karikatür, II. Abdülhamid Dönemi'ne dair derginin sunduğu son karikatür olarak çalışmada kullanılmıştır. *Le Rire Dergisi*'nin sayıları günümüzde Bibliothèque Nationale de France'a bağlı Gallica isimli dijital veri tabanında arşivlenmiştir. Arşivde, derginin 1894-1924 yılları arasındaki haftalık sayıları bulunmaktadır. 1894 Kasım ve 1909 Mayıs tarihleri arasına ait sayılarda yapılan araştırma neticesinde, 641 erişime açık sayı belirlenmiştir[1]. Bu sayılar içerisinde II. Abdülhamid konulu toplam 18 karikatür tespit edilmiştir[2]. Birkaç tanesi muhtelif yayınlar içerisinde değerlendirilen *Le Rire*'deki II. Abdülhamid karikatürleri, toplu olarak incelendiğinde, Fransız medyasının, dolayısıyla Fransa'nın II. Abdülhamid'e ve Osmanlılara ne şekilde yaklaştığını, yansıttığını ortaya koyması açısından özel bir yere sahiptir.

Karikatür, yüklemek, abartmak anlamlarına gelen İtalyanca *"caricare"* sözcüğünden türetilmiş ve zamanla *"caricatura"* şeklinde kullanılmıştır[3]. Terim ilk kez, Annibale Carracci (1560-1609) atölyesinde üretilen resimlerdeki figürlerin abartılı başları için Mossini tarafından kullanılmıştır[4]. Karikatür, Carraci kardeşlerin atölyesinde bir oyun şeklinde ortaya çıkmış, kişilerin portrelerinin deformasyona uğratıldığı bu çizimlerde, insan yüzleri hayvanlara veya cansız nesnelere benzetilmiştir[5]. Türkçe'ye ise Fransızca'dan karikatür olarak geçen kelimenin anlamı, *"İnsan ve toplumla ilgili her tür olayı konu alarak abartılı bir biçimde veren, düşündürücü ve güldürücü resim"* şeklindedir[6]. Karikatürün, abartıya kaçan çizgileriyle bir kişiyi, canlıyı ya da herhangi bir nesneyi gülünç göstermek anlamına geldiği kabul edilirse, geçmişi insanlığın tarihi kadar eskiye uzanır denebilir[7]. Bu bağlamda, karikatür özelliği taşıyan günümüze ulaşmış en eski eserler mağara resimleri olarak değerlendirilebilir. Çeşitli amaçlarla resmedilen bu duvar resimleri-

1 Genellikle Cumartesi günü yayınlanan dergiye ait sayılar 1899'a kadar 12 sayfa, 1899'dan sonra ise değişkenlik göstermekte birlikte genellikle 12 veya 16 sayfa olarak basılmıştır. Dergi sayfa numaraları farklı bir sistemle yayınlandığı için çalışmadaki dipnotlarda yapılan atıflarda, ilgili sayının ilk sayfasından itibaren tarafımızca yapılan numaralandırma kullanılmıştır.

2 *Le Rire'*de saptanan II. Abdülhamid karikatürleri, çalışmada kronolojik olarak değerlendirilmiştir.

3 Topuz, 1997, 955.

4 Topuz, 1997, 955; Honour ve Fleming, 2016, 569; Annibale Carracci'nin resmettiği, kendi döneminden önemli sanatçıların karikatürleri için bk. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-3-17 (Erişim: 14.04.2022)

5 Şahin, 2019, 2217.

6 https://sozluk.gov.tr/, (Erişim: 18.10.2021); Oxford sözlüklerinde ise *"Birinin bazı özelliklerini abartan komik çizim veya resim"* olarak değerlendirilmektedir. Bk.https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/caricature_1#:~:text=noun-,noun,cruel%20caricature%20of%20the%20president, (Erişim: 18.10.2021)

7 Topuz, 1997, 955.

nin bazılarında çizgisel anlamda kasıtlı çarpıtmalar vardır. Özellikle Fransa ve İspanya'da yer alan La Pasiega, Lascaux, Altamira, Chauvet, Trois Freres, Ramigia mağaralarında yer alan bazı figürler bu örnekler arasında gösterilebilir[8]. Yerleşik hayata geçişin ardından medeniyetlerin tarih sahnesine çıkmasıyla karikatürün kullanımı devam etmiş; Mısır, Yunan ve Roma'da karikatür gelenekselleşmeye başlamıştır[9].

Karikatür, sanatın ve sanatçının Orta Çağ'a nazaran daha özgür olduğu sonraki dönemlerde aktif ve hızlı biçimde gelişimini sürdürmüştür. Rönesans'ın sanata ve sanatçıya sunduğu olanaklar sayesinde, karikatürde yenilikler kaçınılmaz olmuştur. Albrecht Dürer (1471-1528) ve Leonardo da Vinci (1452-1519), ideal güzel arayışlarının yanı sıra çirkinliğe de aşırı derecede ilgi duyan önemli Rönesans sanatçıları olarak bilinmektedir[10]. Bu nedenle her iki sanatçı çok çeşitli yüz çizimleri gerçekleştirmişlerdir[11]. İki sanatçının dışında, Hieronymus Bosch (1450-1516), Pieter Brueghel (1525-1569), Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), Agostino Carracci (1557-1602), Annibale Carracci (1560-1609), Jacques Callot (1592-1635), Guercino (1591-1666), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), William Hogarth (1697-1764), William Blake (1757-1827) ve Pablo Picasso (1881-1973) gibi çok sayıdaki sanatçıyı, Rönesans'tan günümüze kadar karikatür alanında önemli eserler vermiş kişiler arasında göstermek mümkündür[12].

Karikatürün kitlelere ulaşmasını sağlayan önemli teknolojik gelişmeler arasında, kâğıdın Avrupa'ya girişi ve matbaanın icadı gösterilmektedir[13]. Matbaanın gelişmesi ve hızla popüler olması sayesinde Avrupa'da kitap basım süreci hızlanmış, ahşap baskı ile çoğaltılan illüstrasyon ve hareketli matbaa ile basılan kitaplar 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlık kazanmıştır[14]. Buna paralel olarak kitap illüstrasyonlarının yanı sıra karikatür de hızlı bir gelişim göstermiş; gazete ve dergilerin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir[15].

8 Cheyne vd. 2009,100-108; Topuz, 1997, 955.

9 *Antiochia ad Cragum* (Antalya) antik kentinin latrinasında, Roma Dönemi'nden kalma en eski karikatür örneklerinden biri 2018 yılında keşfedilmiştir. MS 2. yüzyıla tarihlenen latrina mozaiğinde Zeus'un Ganymedes'i kaçırma sahnesi ve Narkissos'un mizah amacıyla resmedildiği tasvirler yer almaktadır. Ganymedes'i kaçıran Zeus genellikle kartal biçiminde gösterilmektedir. Burada ise kartal yerine balıkçıl olarak tasvir edilmiştir. Balıkçıl kılığındaki Zeus, Ganymedes'i cinsel organından yakalamış biçimde kaçırırken görülmektedir. Mozaikteki konunun farklı biçimde ele alınarak mizah üretilmesi, figürlerin çarpıtılması ve değiştirilmesi karikatürist özellikleri ortaya koymaktadır. Ayrıca karikatür, Romalıların hayatlarının bir parçası olan ciddi konuları eleştirel bir dilde yorumlayabildiğinin göstergesidir. Bk. Hoff ve Can, 2019, 4-7.

10 Leonardo da Vinci'nin çirkin görünümlü figürleri barındıran karikatür çalışmalarına ait bir çizim için bk. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1886-0609-40

11 Brennan, 1985, 171.

12 Cumming, 2008, 167, 238, 307; Gombrich, 2007, 16; Bell, 2009, 240-241, 281, 304.

13 Sönmez ve Ağırbaş, 2012, 15-18.

14 Ivins, 1953, 27.

15 Kaya ve Acarlı, 2018, 128.

Politik Karikatür, *Le Rire* Dergisi ve Karikatürlerin Üretimi

Karikatürün politikayla ilgilenmesi ilk kez 17. yüzyıl Avrupa'sında gerçekleşmiş, Fransa'da ise Fransız İhtilali'nden sonra sıklıkla kullanılmaya başlamıştır. Politik karikatürün ne olduğuna dair çeşitli tanımlamalar olmakla birlikte, isminden anlaşılacağı üzere, türün temel ilgi alanına politika girmektedir. Din, dönem insanlarının yaşamının önemli bir parçası olduğu halde, tüm mezhepler ve inançlar karikatür vasıtasıyla alay konusu edilmiştir. Siyaset ve dinin karmaşık yapısı, dönem karikatürlerinde kendini göstermiştir. Buna ilaveten XIV. Louis Dönemi'nde (1638-1715) Hollanda'nın işgali gibi sanatçı açısından resmetmesi zor konular, Reform'un yarattığı çok seslilik sayesinde, karikatür vasıtasıyla iktidarı eleştirme, hicvetme fırsatı sunmuştur[16]. Diğer bir deyişle, karikatür bu dönemden sonra gerek biçimsel gerekse içerik açısından günümüzdekine oldukça yakın bir hal almış; sosyal ve siyasi hiciv işlevini kazanmıştır[17]. Gazeteciliğin siyasal yönünün 18. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl başlarında gelişmesi ile baskı teknolojilerindeki yenilikler gazetelerde resim, karikatür, vinyet tarzı görsel malzemenin yaygınlaşmasını sağlamıştır[18]. Bunda karikatürün herkes tarafından kolayca anlaşılabilmesi ve artan talep de etkili olmuştur. Karikatürün kolay anlaşılma özelliği, Louis Philippe Hükümeti (1830-1848) tarafından karikatürün sakıncalı bir araç olarak görülmesine neden olmuş, 1835'te politik içerikli karikatüre karşı bir dizi yasak konmuştur. Politik karikatürün yasaklanması sanatçıların farklı konulara yönelmesine neden olmuş, 1851'de Napolyon'un girişimleriyle basına sansür uygulanmış, 1870'te sansür kaldırılmış ama Paris Komünü'nün (18 Mart 1871-28 Mayıs 1871) çöküşüyle karikatürcüler yeni baskılarla karşılaşmıştır[19]. 19. yüzyılın sonlarından itibaren içerisinde politik karikatür barındıran gazete ve dergiler özellikle İngiltere ve Fransa'da, ardından da Avrupa'nın geneli ve Amerika'da oldukça rağbet görmüştür[20].

Araştırmanın konusu olan Paris'te basılan *Le Rire*, Ekim 1894'ten 1971 yılına kadar yayın hayatına devam etmiş[21], İkinci Dünya Savaşı nedeniyle 1940-1945 ve sonrasında 1949-1951 yılları arasında olmak üzere iki kez kesinti yaşamıştır. Başlangıçta haftalık olarak okuyucuya sunulan *Le Rire* 1946'dan sonra aylık olarak basılmıştır. Félix von Juven (1862-1947) tarafından kurulan ve yayınlanan dergi, ilk serisinde 100 bin tirajla Fransa ve Avrupa'nın en başarılı karikatür dergilerinden biri haline gelmiştir.

19. yüzyılda karikatürlerin oluşturulması ve gazetelerde kullanılması, süre ve

16 Wright, 1904, 4; Burke, 2003, 86.

17 Şahin, 2019, 2219.

18 Bayram, 2017, 413.

19 Topuz, 1997, 956.

20 *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832), *Fun* (1861), *Le Petit Journal* (1863), *Judy* (1867), *Punch* (1841), *Puck* (1871), *Le Rire* (1894), *Simplicissimus* (1896) gibi karikatürlü süreli yayınlar, Avrupa ve Amerika kıtasındaki önemli karikatürlü dergi ve gazeteler olarak sayılabilir.

21 Dergi 1894 yılı 10 Kasım'da yayın hayatına başlamış ve o sene sadece sekiz sayı piyasaya çıkmıştır. Çalışma kapsamında 1894-1909 yıllarına ait 16 yıllık süre zarfında 641 sayı incelenmiştir.

teknik açıdan değişim göstermektedir. Önce ahşap baskı ve ahşap gravür teknikleri kullanılmış; zamanla litografi[22] (taş baskı) ve fotoğrafın icadı ile fotoğraftan baskıya geçirme gibi yöntemler, baskı teknikleri arasında kendine yer bulmuştur. Zamanla dergilerde renkli karikatürlerin tercih edilmesi nedeniyle litografi tekniği daha sık tercih edilmiştir.

Karikatürlerin üretim aşamaları incelendiğinde, farklı çalışma metotları gözlemlenmiştir. Metotlardan en çok karşılaşılanı, muhabir veya editör tarafından yapılan haberlerin kullanımıdır. Bu yöntem sayesinde sanatçı, habere dönük olarak karikatürü üretebilmektedir[23]. Böylece, iş sanatçının hayal gücüne kalmaktadır. Bu aşamada sanatçının eldeki verilere veya karikatürize edeceği coğrafyanın imgelerine hâkimiyeti önemli bir unsurdur. Bazı örneklerde ise sanatçının diğer karikatür sanatçılarının yayınlanmış çalışmalarını veya taslak gibi materyallerini de kullandığı anlaşılmaktadır. Diğer bir yöntem ise doğrudan fotoğraftan üretilen çalışmalardır. Sanatçı için derginin formatına göre fotoğraftan esinlenerek karikatürü üretmek meşakkatli olmasına rağmen diğer metotlara oranla daha kolay olarak gösterilebilir[24]. Karikatürlü dergilerin üretimi aşamasında, zamanla illüstrasyonlu gazetelere paralel olarak yeni teknikler geliştirilmiştir. En sık karşılaşılan ahşap baskı tekniğinin ekip işi olması ve detayların verilmesinde yaşanan zorluklar, sanatçıyı farklı arayışlara yönelmek zorunda bırakmıştır. 19. yüzyıl sonunda, renkli litografinin mükemmelleştirilmesiyle Honoré Daumier (1808-1879) gibi taş üzerine kusursuz çalışmalar yapabilen sanatçılar, eleştiriyi eserlerinde bir adım öteye taşımıştır. Litografi ve yarım ton baskı teknikli çalışmaların artmasıyla, orijinal eser ve reprodüksiyon üretiminde ahşap oymacının yaşadığı sorunlar ortadan kalkmıştır[25]. *Le Rire* Dergisi'ndeki karikatüristler arasında Georges Jeanniot (1848-1934), Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923), Abel Faivre (1867-1945), Charles Lucien Léandre (1862-1934), Lucien Metivet (1863-1902), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Benjamin Rabier (1864-1939), ve Leonetto Cappiello (1875-1942) gibi baskı tekniklerinde uzman, dönemin önemli ressam ve illüstratörleri sayılabilir[26].

22 1797'de Alois Senefelder tarafından icat edilmiştir. Kireç taşı bloklarını baskı levhası olarak kullanan basım tekniğidir. Bu yöntemde, resim önce bir kömür kalemle kireçtaşı levha üzerine çizilir ve levha ıslatılır. Daha sonra, yüzeyine yağlı bir mürekkep bileşimi sürüldüğünde, çizili kesimler mürekkebi tutup ıslak yüzey mürekkebi kabul etmez. Kâğıt üzerine basıldığında, levha üzerindeki mürekkepli olan kesim aynen kâğıda aktarılmış olur. 1837'de renkli litografi tekniği geliştirilmiştir. Sözen ve Tanyeli, 2011, 296; Wigan, 2009, 162.

23 Germaner and İnankur, 2002, 52.

24 Eldem, 2019, s.6; Sanatçı imzaları, karikatür sanatçısının kimliğinin belirlemesi konusunda en önemli ipucudur. Genellikle karikatürün altında, ya da yanında sanatçısının imzası yer almaktadır. İmzadan yola çıkarak sanatçının kimliğini belirleme hususunda çeşitli yöntemler vardır. Detaylı bilgi için bk. Gascoigne, 1986.

25 Caran d'Ache (1858-1909), Charles Lucien Léandre (1862-1934) ve Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi sanatçılar, Fransa'da büyük veya küçük ölçekli daha gelişmiş bir karikatürün üretimi açısından önemli çalışmalara imza atmıştır. Bk. Lynch, 1926, 88-89; Winslow, 2017; Brunner, 2001, 183; https://www.britannica.com/art/caricature-and-cartoon. (27.10.2021)

26 https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/rire.html; https://

II. Abdülhamid Dönemi'ne Kadar Osmanlı-Fransa İlişkilerine Genel Bir Bakış

Osmanlı'nın 14. yüzyılın sonunda Balkanlar üzerinden Avrupa ile komşuluk ilişkileri geliştirmesi, Avrupalı devletlerde Osmanlı'ya karşı bir merak uyandırmıştır. Fransa ile Osmanlı Devleti arasındaki ilişkiler, II. Mehmed Dönemi'nde (1444-1446; 1451-1481) ivme kazanmış[27], özellikle I. Süleyman Dönemi'nden (1520-1566) itibaren kesintisiz olarak sürmüştür. İki devlet arasındaki uzun soluklu ilişkinin en mühim parametresi olarak devlet çıkarlarını göstermek gerekir. Kanuni Dönemi'nde Fransa'ya hamilik yapan Osmanlı, Avrupa siyasetine yön veren en önemli güçlerden biridir. Şarlken'e (1550-1558) karşı François'yı (1494-1547) destekleyen Osmanlı'nın Fransa ile olan ilişkileri bu vesileyle giderek güçlenmiştir. Kanuni'nin askeri ve siyasi başarıları, Avrupa'da korkuyla karışık bir hayranlığı da beraberinde getirmiş, bu nedenle Sultan çeşitli şekillerde imgeleştirilmiştir[28]. 17. yüzyılın sonunda ve 18. yüzyılda Osmanlı'nın siyasi ve askeri alandaki başarısızlıkları, devletin bilinçli bir şekilde Batı'ya açılmasına neden olmuştur. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Paşa ve Said Mehmed Paşa gibi elçilerin Fransa ziyaretleri, Osmanlı'nın Batı'yı olduğu kadar Batı'nın da Osmanlı'yı yakından tanımasını sağlamıştır[29]. 18. ve 19. yüzyılda Osmanlı'nın gücünün giderek zayıflaması ile geçmişteki roller değişmiş, Fransa, Osmanlı'ya nazaran daha güçlü devlet pozisyonuna gelmiştir[30].

Geçmişe nazaran gücünü yitirmiş olmasına rağmen, hala üç kıtada önemli bir güç olan Osmanlı İmparatorluğu'nun tahtına, otuz dördüncü padişah olarak 31 Ağustos 1876'da II. Abdülhamid çıkmıştır[31]. II. Abdülhamid 33 yıl süren iktidarı sırasında, her bakımdan Avrupa'nın ilgisini cezbetmiş, Doğu'nun en büyük imparatorlarından biri olarak görülmüştür. Sultan'ın uzun saltanatı sırasında gerek iç politikada gerekse dış politikada sürekli yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerden biri 93 Harbi (1877-1878) sonrası ortaya çıkan Ermeni meselesidir. Devletin önemli sorunlarından birine dönüşen bu mesele, Rusya'nın doğu cephesinde Ermenilere bağımsızlık vaatleriyle başlamıştır[32]. Ayrıca Tanzimat'tan sonra güç kazanan muhalefet ile iktidar arasında yaşanan sürtüşmeler,

---

catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34432899t ; Simoën, 1981.

27 Venedik ile yapılan antlaşma neticesinde Gentile Bellini'nin İstanbul'da bir süre kaldığı bilinmektedir. Sanatçı bu süreçte Fatih Sultan Mehmed'in portresini resmetmiştir. Bk. Raby, 1982, 3-8; Günümüzde National Gallery'de sergilenen tablo için bk. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii (Erişim: 15.04.2022)

28 Agostino Veneziano (1490-1540) tarafından yapılan, Kanuni Sultan Süleyman'ı Avrupalı bir imparator gibi gösteren gravür en bilinen tasvirlerinden birisidir. Günümüzde British Museum'daki gravür için Bk. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0806-307 (Erişim: 15.04.2022)

29 Renda, 2004, 1110.

30 Açık, 2008, 426.

31 Küçük, 1988, 217.

32 Karal, 1996, 126.

iç politikada göze çarpan çok sayıdaki konulardan biridir[33]. Balkanlardaki Sırbistan-Karadağ, Osmanlı-Rus, Osmanlı-Yunan harpleri, Bulgaristan olayları, Girit isyanı, Makedonya sorunu, Osmanlı'nın Avrupa ile karşı karşıya gelmesine neden olan dış politikadaki konular olarak sıralanabilir. Ayrıca Fransa ve İngiltere'yle yaşanan siyasi gerilimler ve Osmanlı-Alman yakınlaşması, II. Abdülhamid Dönemi'nin dış politikadaki önemli sorunlarından biridir[34]. Bu nedenle II. Abdülhamid, kendinden önceki önemli Osmanlı liderleri gibi Avrupa'daki gazete, dergi, kitap ve tasvirler vasıtasıyla sistematik biçimde, Batı'da bir imge halini almıştır[35].

Le Rire'de Yer Alan II. Abdülhamid Karikatürleri

II. Abdülhamid Dönemi ile ilgili ilk karikatür, bir karikatürlü Amerikan dergisi olan *Puck*'un 01 Ocak 1896[36] tarihli sayısında Charles Jay Taylor[37] imzasıyla yayınlanmış, *Le Rire* bu çalışmanın bir reprodüksiyonunu Garnier SC[38] imzasıyla okuyucusuna sunmuştur (Görsel 1). *Le Rire*'deki II. Abdülhamid konulu, renkli litografi tekniğindeki ilk tasvir, yuvarlak bir masa etrafında yeni yılı kutlayan Almanya, İngiltere, Fransa, Rusya, Avusturya, Amerika ve Osmanlı Devleti liderlerini gösterir. Dergi bu konuyu, *"Avrupa barış nedeniyle acı çekmektedir"* şeklinde ironik bir göndermeyle tanımlamaktadır[39]. II. Abdülhamid, iki yanında yer alan İngiliz ve Rus liderlere göre oldukça küçük boyutlarda, adeta bir çocuk gibi tasvir edilmiş ve kolu üzerinde *"Turkey"* yazılıdır. Ağzında sigarası ve elinde kadehi bulunan Sultan, diğer liderler gibi geleneksel kıyafetlerle betimlenmiştir. Fesi üzerinde beyaz bir hilal vardır. Şüphesiz bu ayrıntı Sultan'ın bir İslam devleti lideri olmasını ifade etmektedir. Sultan II. Abdülhamid askeri üniforma ile resmedilmesine rağmen, kendisi ve Sam Amca'nın üzerinde veya yakınında silah olmaması dikkat çeken detaydır. İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya liderleri ise her an silahına davranacak

33 Karal, 1996, 209-243.

34 II. Abdülhamid dönemi hakkında detaylı bilgi için bk. Engin, 2017, 19-80; Karal, 1996; Şakir, 2010.

35 Gülbudak, 2021.

36 *Puck Magazine* gibi birçok karikatürlü dergi ve gazete, yılın son veya ilk sayısında bu konsepte uygun resimler yayınlamaktadır. 1 Ocak 1896 tarihli tasvir de bu temaya göre karikatürize edilmiştir. Orijinal eserin altında, Sam Amca'nın masada bulunan liderlere seslendirdiği bir şiir yer almaktadır. Karikatürdeki şiirde; liderlerin masaya getirdiği silahların savaştan, ölümden ve yoksulluktan başka bir gelecek yaratmayacağı, fakat liderler Sam Amca'yı dinlerse, Amerikan'ın yaşadığı bolluk ve bereketi onların da tadacağı ve sonsuza kadar barış içinde yaşayacakları bir geleceğe kavuşacaklarını vurgulayan bir temaya yer verilmiştir. Orijinal karikatür ve altyazıdaki şiir için bk. *Puck Magazine*, 01.01.1896; https://www.loc.gov/resource/ppmsca.28973/ (Erişim: 19.04.2022)

37 İnalcık, 2004, 1058-1059.

38 Eserin sol alt kısmında Garnier SC imzası yer almaktadır. İmza sahibi Garnier SC'nin *Puck Dergisi*'nden alınan bu karikatürü *Le Rire* için hazırlayan kişi olması yüksek ihtimaldir. Fakat kendisi hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

39 *Le Rire*, No. 63, 12.



Görsel 1: Garnier SC'nin reprodüksiyonu, Sam Amca'nın Avrupa'ya kadeh kaldırması, *Le Rire,* 18 Ocak 1896 (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 09.09.2021)

biçimde görülmektedir. Tabir-i caizse Osmanlı hükümdarı dost görünen kurtlarla aynı sofradadır. Sam Amca'nın elinde tuttuğu, George Washington (1732-1799) imzalı notta ise "*karmaşık ittifaklardan sakının*" ibaresiyle, o dönem ülkeler arasındaki karmaşık ittifaklara bir göndermede bulunulmaktadır. Bu ibare, bir yönüyle II. Abdülhamid'in içinde bulunduğu zor durumu özetlemektedir.

Le Rire'in *"Le Boeuf Gras"* adlı 15 Şubat 1896 tarihli sayısı, 19. ve 20. yüzyıl boyunca Avrupa'nın çeşitli kentlerinde gerçekleştirilen karnavala ayrılmıştır[40]. Dergideki karikatürlerde, karnavaldaki birbirinden farklı konseptteki arabalar ve insanlarla yer verilmiştir. Fernand Fau[41] imzalı karikatürde ise "*Avrupa Konseri Arabası*" şeklinde

40 *Le Boeuf Gras* karnavalı, Avrupa'nın çeşitli kentlerinde kasapların ve bu sektörde çalışanların geçit töreni düzenlediği bir tür festivaldir. Bu şenlikli geçit töreninde arabalar, canlı büyük baş hayvanlar veya onları temsil eden heykeller kullanılmıştır. Bk. *Dictionnaire de L'artisanat et Des Métiers*, 2012, 45-46.

41 Fernand Fau (1858-1915), Poitiers doğumlu Fransız illüstratör, karikatürist olarak bilinmektedir. 19 ve 20. yüzyılda pek çok gazete ve dergi için illüstrasyon ve karikatür üretmiştir. Bk. Lano, 2010.



Görsel 2: Fernand Fau, Avrupa konseri arabası, *Le Rire*, 15 Şubat 1896, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 09.09.2021)

tanımlanan, önemli devlet liderlerinin enstrümanlarıyla katıldığı hayali bir araba, siyah beyaz litografi tekniğinde tasvir edilmiştir[42] (Görsel 2). İki atın çektiği arabayı Amerika'yı temsilen Sam Amca sürmekte, arkada ise *"Avrupa Armonisi"* yazılı flamanın altında, İngiltere, Fransa, İtalya, Almanya, Rusya gibi ülkelerin liderleri ile Papa XIII. Leo ve II. Abdülhamid yer almaktadır. Tüm liderler ülkelerinin geleneklerine göre giyinmiştir. Liderlerin çaldığı davul, trompet, flüt, keman ve darbuka ön plana çıkan enstrümanlardır. Karikatürde II. Abdülhamid darbuka çalmaktadır. Rus Çarı III. Aleksandr sol bacağını II. Abdülhamid'in başı üzerine uzatmış biçimde oldukça rahat gösterilmiştir. II.Abdülhamid ise iki büklüm vaziyette, sol eliyle tuttuğu darbukada sağ eliyle ritim tutar gibi ve halinden memnun biçimde resmedilmiştir. Arabayı süren Sam Amca adeta bir orkestra şefi gibi müzisyenlere komutlar vermektedir. Ayrıca Katolik ruhani lideri Papa, Amerikan, Alman ve Rus liderin dışındaki diğer liderler ufak tefek biçimde çocuk gibi sunulmuştur. Bu dört büyük gücü temsilen oluşturulan karikatürler, Avrupa, dolayısıyla dünya üzerindeki hakimiyetlerini yansıtacak şekilde resmedilmişlerdir. Çocuk gibi gösterilen liderler ve temsil ettikleri ülkeler ise dört büyük gücün güdümünde oldukları izlenimini yaratmaktadır.

42 Karikatürün sol alt kısmında yer alan Ruckorl SC ismi ise gravür ustası imzası olarak tespit edilmiştir.

Le Rire'in 27 Mayıs 1897 tarihli sayısının kapağında, Jean Veber[43] imzalı, renkli litografi tekniğindeki Sultan II. Abdülhamid karikatürüne yer verilmiştir (Görsel 3). Üzerinde üniforması, başında fesi bulunan, sol eliyle bıyığı ile oynarken resmedilen Sultan'ın yanında, kulağına bir şeyler fısıldar biçimde "ölümü" temsilen tasvir edilmiş bir iskelet figürü görülmektedir. Sultanın ellerinde kanlar vardır ve arka fonda kan ile yazılmış Abdülhamid ismi, bir duvar yazısı olarak akar biçimde görülmektedir[44]. Soyut ölüm imgesiyle birlikte tasvir edilen Sultan'ın bakışları ve surat ifadesi, kötü şeyler planlayan biri gibidir. Balkanlar'da süren kargaşa, Yunanlılar ile yaşanan anlaşmazlık ve çatışmalar nedeniyle II. Abdülhamid, karikatürde gaddar bir kişi olarak gösterilmeye çalışılmıştır[45]. Bu karikatür, William ve Daniel Downey'in 1867 tarihli II. Abdülhamid'in şehzadelik yıllarına ait fotoğrafı veya Abdullah Biraderler'in 1869 tarihli fotoğrafından yararlanılarak çizilmiş olmalıdır[46]. II. Abdülhamid'in genç görünen yüzü ve hala bıyıklı olarak gösterilmesi bu fikri kuvvetlendirmektedir. Çünkü Sultan, karikatürün yayınlandığı yıl 55 yaşındadır ve artık bıyıktan ziyade tasvirlerde uzun sakallı bir imaja sahiptir.



Görsel 3: Jean Veber, II. Abdülhamid, *Le Rire*, 29 Mayıs 1897, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 09.09.2021)

Le Rire'in 05 Haziran 1897 tarihli sayısında, aynı sayfada yer alan siyah beyaz litografi teknikli iki karikatür, Osmanlı-Yunan Harbi sonucunda, 19 Mayıs 1897'de Yunan tarafının yenilgiyi kabul etmesine ve mütareke talebine atıfta

43 Jean Veber (1864-1928), ressam, gravür ustası ve yazar özellikleriyle ön plana çıkan Fransız sanatçıdır. Detaylı bilgi için Bk. *Exposition Rétrospective des Oeuvres de Jean Veber*, 1930; https://data.bnf.fr/fr/10229182/jean_veber/ (Erişim: 20.10.2021)

44 Alkan, 2019, 36.

45 Köksal, 2018, 238-239; Ölmez, 2009, 81.

46 Fotoğraflar için bk. Eldem, 2015, 116-119; Bu fotoğraflar, II. Abdülhamid'in yabancı basında en sık kullanılan fotoğraflarıdır. Bir başka Fransız dergisi *Le Petit Journal Supplément Illustré'*nin 21 Şubat 1897 tarihli sayısının kapağında da kullanılmıştır. Bk. *Le Petit Journal Supplément Illustré,* 21 Şubat 1897.

bulunmaktadır[47] (Görsel 4). Osmanlı Devleti, 4 Aralık 1897'de imzalanan antlaşma sayesinde birtakım imtiyazlar elde etmiş ve yaklaşık dört milyon Osmanlı altınını savaş tazminatı olarak kazanmıştır. *Le Rire*, Osmanlı'nın bu maddi ve manevi kazanımını bir kadın üzerinden sembolleştirmektedir. Üstteki karikatürde kadının uzandığı yerde *"Teselya"* yazmaktadır. Kadının bakışları, burnu oldukça büyük biçimde tasvir edilen II. Abdülhamid'e yönelmiştir. II. Abdülhamid ise bir ayı ile karşılıklı diyalog halindedir. II. Abdülhamid ve ayı arasında geçen diyalog şu şekildedir:

> **Ayı:** *"Sevgili ve muzaffer Büyük Türk, iyi niyetin için tüm iltifatlarımı kabul et.*
>
> **II. Abdülhamid:** *Peki, sevgili Koca Ayıcığım, zaferimin karşılığı olarak istediğim şeyi almamı onaylıyor musun?* (Ayının II. Abdülhamid'in burnunu yalaması bir onay işaretidir) *Binlerce kez teşekkürler. Onayınız beni derinden etkiliyor."*

Sayfanın alt bölümündeki karikatürde ise II. Abdülhamid, "*Teselya"* yazılı kadını "*Harem"* yazılı bölüme doğru götürürken görülmektedir. Sultan'ın arkasından gelen Alman İmparatoru II. Wilhelm ise bu ödülü kendi için ister gibi, II. Abdülhamid'e kadını yere bırakmasını işaret etmektedir. Resmin alt yazısında *"Ancak Büyük Ayı'nın onayı Wilhelm'i de etkiler"* yazmaktadır[48] (Görsel 4). Osmanlı-Yunan Harbi'nde Almanya dışındaki tüm Avrupa devletleri Yunanistan'ı desteklemiş, Almanya ise Osmanlı'ya yakın bir tutum sergilemiştir. Dergi bu iki müttefikin ödül konusundaki anlaşmazlığını işlemiştir[49]. Rusya'nın temsil edilmesinde ayı sıklıkla kullanılan bir semboldür[50]. Dolayısıyla İtalya ve Fransa'nın, Yunanistan'ın savaşı kaybetmesinden ötürü Almanya ve Rusya'yı suçladığı anlaşılmaktadır.

Le Rire'in 26 Kasım 1898 tarihli sayısındaki tüm karikatürler, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Avrupa üzerinden Kudüs'e gerçekleştirdiği geziyi konu edinmiştir. İmparator II. Wilhelm Kudüs'e gitmeden önce İstanbul'a uğramıştır. Dergideki karikatürlerde, 18-22 Ekim 1898 tarihinde yapılan gezi ve II. Wilhelm ile yakın ilişkisi olan II. Abdülhamid sıklıkla yer almıştır. Siyah beyaz litografi tekniğindeki ilk karikatürde, II. Wilhelm'in Ayasofya ziyareti tasvir edilmiştir. Bir seki üzerinde oturan II. Wilhelm'in çizmeleri II. Abdülhamid tarafından çıkarılmaktadır. Karikatürde konu II. Wilhelm'in ağzından alaycı bir dille ele alınmıştır. II. Wilhelm, İstanbul'da çokça cami olduğunu ve II. Abdülhamid'in kendisine buraları ziyaret etmesi konusunda ısrar ettiğini aktarmaktadır. II. Wilhelm cami ziyaretlerinde botlarını çıkarıp, yalın ayak yürümek zorunda kalınma-

47 Sağ alt kısımda yer alan Fischietto, Turin ibaresinden de anlaşıldığı üzere, karikatürler orijinalinde İtalyan karikatür dergisi *Il Fischietto*'da yayımlanmıştır. Daha sonra *Le Rire* için reprodüksiyonu yapılmıştır.

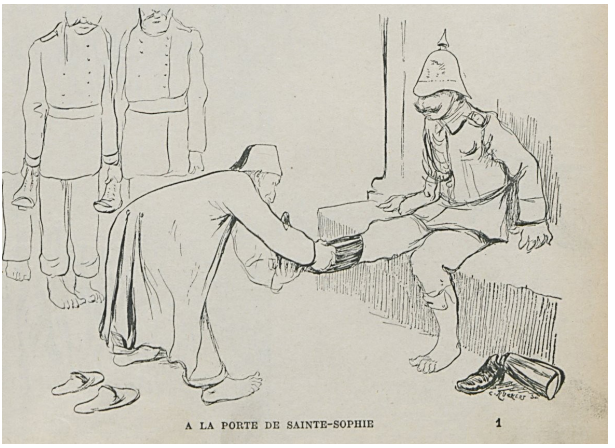
48 *Le Rire*, No. 135, 8.

49 Alkan, 2016, 192-193.

50 Ayı figürü tarih boyunca Rusları sembolize etmek adına kullanılmış, hatta bazen Rusların da kendileri için bu tarz bir yakıştırması olduğu bilinmektedir. Amerikan gazetesi *Harper's Weekly News*'teki örnekleri için Bk. Harper's Weekly News, 13 Haziran ve 22 Haziran 1878.



Görsel 4: Anonim, II. Abdülhamid'in ödülü, *Le Rire*, 05 Haziran 1897, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 10.09.2021)



Görsel 5: Anonim, II. Wilhelm Ayasofya'da, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 10.04.2022)

sını çok sıkıcı bulmuştur. Ev sahibi olan II. Abdülhamid'in kendisine bu konuda nazikçe yardımcı olduğunu ve Ayasofya'yı botsuz gezdiğini ifade etmektedir. Ayasofya'yı botsuz gezmesinin ardından II. Wilhelm, İslam dininin yalın ayak bir din olduğunu söylemektedir[51].

Le Rire'in aynı sayıdaki renkli litografi tekniğindeki ikinci karikatürü, II. Wilhelm'in Sultan ile birlikte haremi ziyaret ettiği çalışmadır (Görsel 6). II. Wilhelm, üzerinde harem ağalarına has bir kıyafet ile haremdeki yarı çıplak görünen kadınları selamlarken resmedilmiştir. Sahnede çeşitli milletlerden kadınlar İmparatoru karşılar biçimdedir. İmparatorun hemen arkasında II. Abdülhamid görülmektedir. Sağda, İmparator ile benzer bir kıyafet giymiş siyahi kişinin şapkasında "*Cook*" yazmaktadır. Cook şirketinin II. Wilhelm'in gezisini organize ettiği bilinmektedir[52]. Ek olarak dergide II. Wilhelm'in ağzından harem hakkında bilgiler verilmektedir. Verilen bilgiye göre sarayda tatlı yedikleri bir sırada II. Abdülhamid, II. Wilhelm'in haremi görmeyi çok istediğini ve kendisinin bunu bildiğini söylemiştir. II.

51 *Le Rire*, No. 212, 10.

52 Alkan, 2019, 201.



Görsel 6: Anonim, II. Wilhelm haremde, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 10.09.2021)

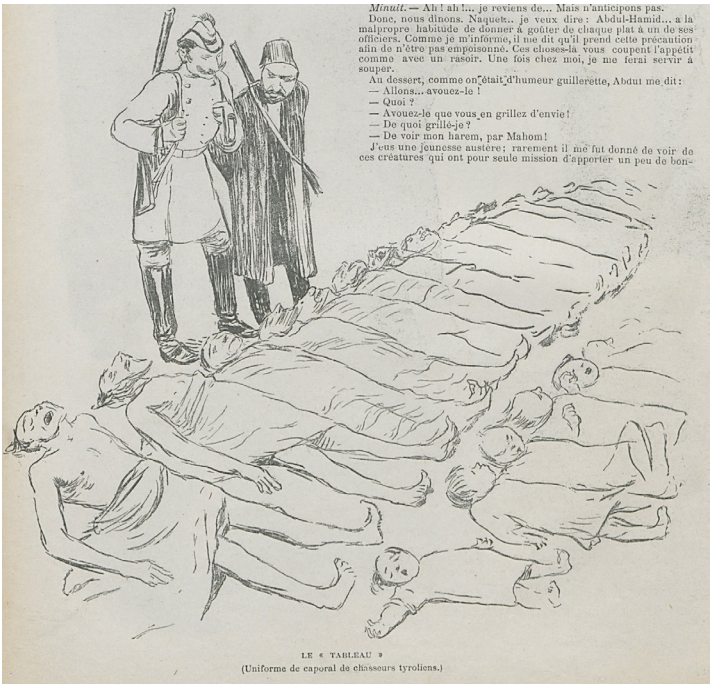
Wilhelm, daha sonra hadım üniforması giydiğini ve böylece haremdeki kadınları şaşırtmayı planladığını belirtmiştir. Hareme girdiğinde kadınların yeni birini gördükleri için memnun olduğunu aktaran II. Wilhelm, haremde yaklaşık üç yüz kadın olduğunu ve kadınları çok güzel bulduğunu ama aralarında çirkinlerin de olduğunu ifade etmektedir. Bu kadınların tüm gün hiçbir şey yapmadıkları için kolay kilo aldığına değinen İmparator, Flora, Julia, Sonia, Camélia, Leila, Mésange, Fauvette ve Violette gibi aklında kalan kadın isimlerini saymaktadır. Tek eşli olmasına rağmen, büyük liderlerin gizli saklı çok eşli olduğuna değinen II. Wilhelm, gecenin sonunda kadınlarla şampanya içtiğini ve onların kendisine oryantal şov sunduğunu söylemektedir[53]. Fakat Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul ziyareti sırasında hareme girmesinin söz konusu olmadığı, buna karşın eşinin haremi ziyaret ettiği bilinmektedir[54]. Bu durum, Osmanlı'yı küçük düşürmek için Avrupa'da uydurulan dedikoduların devam ettiğini gösteren bir örnektir.

Le Rire'in 26 Kasım 1898 tarihli sayısındaki siyah beyaz litografi tekniğindeki üçüncü karikatürde, II. Wilhelm ve II. Abdülhamid sıralanmış cesetlere bakarken resmedilmiştir. Üniformalı ve silahlarını kuşanmış biçimde görülen iki lider, sözde vurulmuş Ermenilerin başında ayakta dikilmektedir. *Le Rire*'de yer alan haberde, konu mizansen yapılır biçimde II. Wilhelm tarafından aktarılmaktadır. II. Abdülhamid, Wilhelm'in av

53 *Le Rire*, No. 212, 7.

54 Ortaylı, 2003, 96; *L'Illustration Journal Universel***,** No.2905, 260; Şimşirgil, 2019, 125.

Görsel 7:
Anonim, Avcılar, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 10.04.2022)



sporuna meraklı olduğunu bildiği için kendisine bir sürpriz yapmış ve onu ava götüreceğini belirtmiştir. Wilhelm ne avlayacaklarını sorduğunda Sultan, ona Ermenileri avlayacaklarını söylemiştir. Daha sonra ikili yaklaşık yüz Ermeni'yi kurşuna dizmiştir. II. Wilhelm oldukça keyif aldığı bu spor sırasında yaşlı, kadın, çocuk demeden Ermenileri zevkle öldürdüğünü belirtmektedir[55].

Le Rire'in 26 Kasım 1898 tarihli sayısındaki siyah beyaz litografi tekniğindeki dördüncü karikatürde, II. Abdülhamid ve II. Wilhelm domuz yavrusuyla ilgilenirken tasvir edilmiştir (Görsel 8). II. Abdülhamid sade bir kıyafet ve fesi ile II. Wilhelm askeri üniforması ve miğferiyle görülmektedir. Karikatürün alt yazısında *"Sultan O'na küçük bir liman sunar"* yazılıdır[56]. Haberde, II. Wilhelm cami gezilerinden sonra Sultan'ın kendisine hediyeler verdiğini belirtmektedir. Wilhelm'in aktardığına göre, bunlar piyasa değeri neredeyse sıfır, ama tarihsel değeri rakipsiz olan nesnelerdir. Hediyelerin arasında Peygamber'in sakalından bir tel, Mekke'nin büyük camisinden[57] bir taş[58], Hz. Muham-

55 *Le Rire,* No. 212, 5.

56 *Le Rire,* No. 212, 6.

57 Burada kastedilen Kâbe olmalıdır. Çünkü Kâbe Mekke'nin en büyük camisidir.

58 Bahsi geçen taş Hacerü'l-esved taşıdır. Kutsal emanetler arasında yer alan ve II. Wilhelm'e verildiği belirtilen hediyeler konusu teyide muhtaçtır. Çünkü kaynaklarda bununla ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır.



Görsel 8: Anonim, Sultan O'na küçük bir liman sunar, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 11.09.2021)

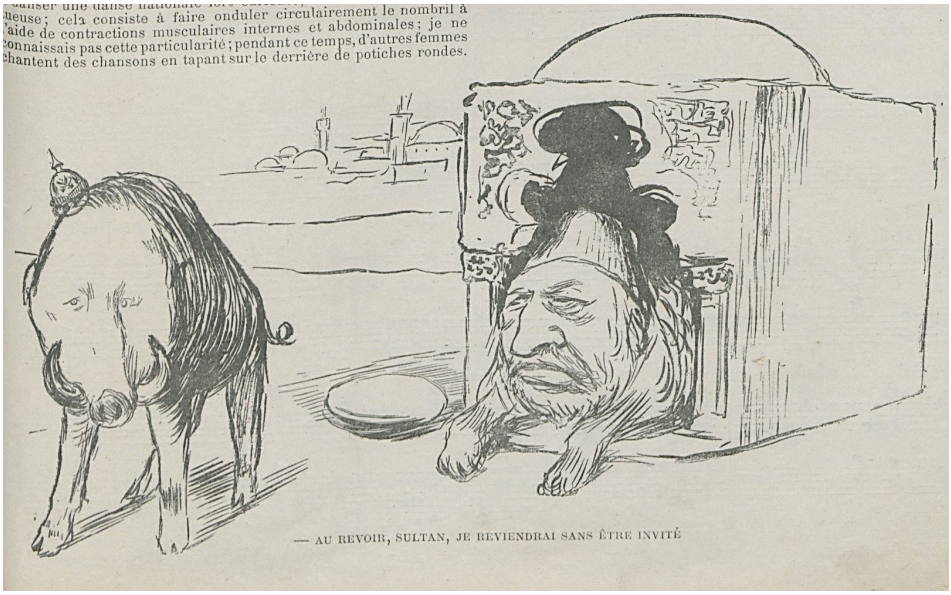
med'in atından bir kemik, bir çift terlik, bir çift fes, II. Abdülhamid'in amcasından kendisine geçen, kullanılmayan eski bir nargile, hamam takımı ve ulusal muhafız kılıcı vardır[59] (Görsel 5). Ayrıca İmparator Hayfa'ya geçmeden önce Sultan II. Abdülhamid'in kendisine bir liman hediye ettiğini belirtmektedir[60]. Liman olarak belirtilen yerin, İmparator'un ilk gelişi için 1884'te Hereke'de yapılan köşk olma ihtimali vardır[61]. Günümüze ulaşan eser, Kaiser Wilhelm Köşkü olarak anılmaktadır.

Le Rire'in 26 Kasım 1898 tarihli sayısındaki siyah beyaz litografi tekniğindeki beşinci karikatürde, II. Abdülhamid ve II. Wilhelm aşağılayıcı bir şekilde hayvan biçiminde tasvir edilmiştir (Görsel 9). II. Wilhelm başında miğferi ile bir yaban domuzu, II. Abdülhamid ise başında fesi ile kulübesinde oturan bir köpek olarak canlandırılmıştır. II. Wilhelm'in yaban domuzu olarak tasvir edilmesi, evcilleştirilmemiş bir hayvan gibi Avrupa için oluşturabileceği tehdit açısından değerlendirildiğinin göstergesidir. II. Abdülhamid'in köpek olarak tasvir edilmesi ise Avrupa tarafından hizaya getirilmiş Sultan'ın, II. Wilhelm'e sadakat göstermesi olarak yorumlanabilir. II. Abdülhamid'in içinde bulunduğu köpek kulübesi ise İslam mimarisini çağrıştıran biçimde resmedilmiştir. Karikatürün altında, II. Wilhelm tarafından Sultan'a yöneltilen *"Hoşça kal Sultan, davet edilmeksizin*

59 *Le Rire*, No. 212, 10.

60 *Le Rire*, No. 212, 11.

61 https://kulturenvanteri.com/yer/kaiser-wilhelm-kosku/#16/40.783253/29.615706,



Görsel 9: Anonim, II. Abdülhamid ve II. Wilhelm, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 11.09.2021)

tekrar geleceğim" yazısı bulunmaktadır[62]. Karikatürde iki devletin yakınlaşmasının Fransa, dolayısıyla Avrupa açısından oluşturduğu tehdit gözler önüne serilmektedir.

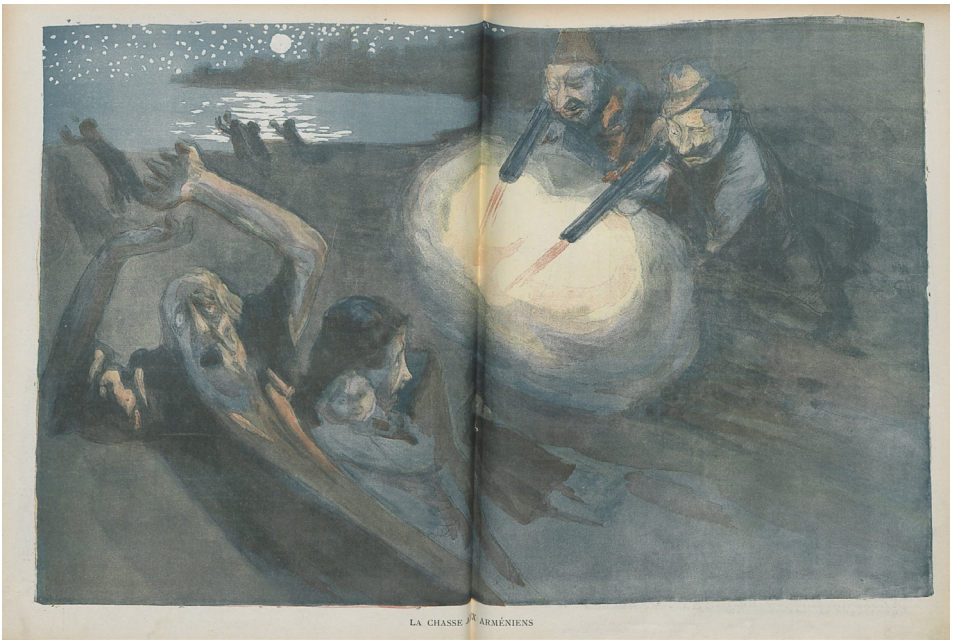
Le Rire'in 26 Kasım 1898 tarihli sayısındaki renkli litografi tekniğindeki altıncı karikatürde, II. Wilhelm ve II. Abdülhamid birlikte görülmektedir. Karikatür, aynı sayıdaki üçüncü karikatürle bağlantılıdır. Üçüncü karikatürde Ermeniler öldürüldükten sonra, bu karikatürde ise öldürülürken resmedilmiştir. Sıklıkla Ermeni politikasının savunucularından olan o dönemki Fransız medyası, iki ülke arasındaki yakınlaşmanın, Osmanlı topraklarında yaşayan Ermeniler için kötü sonuçlar doğurabileceği endişesini taşımaktadır. 19. yüzyılın son çeyreğinde birçok Ermeni komite kıtlık, kuraklık gibi sebeplerden yabancı gazete, dernek, hükümet ve zengin hayırseverlere ulaşarak yaşanan sıkıntılar konusunda yardım talep etmiştir. *Le Monde* gibi gazeteler Fransız halkına çağrıda bulunarak Ermenilerin Fransızların dostu olduğunu ve zor günlerinde yanlarında olunması gerektiğini belirten ilanlar yayınlamıştır[63]. Ermenilerin yaşadığı iddia edilen bu sorunlar, tasvir ile daha sarsıcı biçimde okuyucuya yansıtılmak istenmiştir. Çünkü iki lider, kadın, çocuk ve yaşlı demeden insanlara ateş eder biçimde karikatürize edilmiştir. Tasvirin arka planındaki sahilde kaçışan insanlar bulunmaktadır[64]. Resmin altında

62 *Le Rire*, No. 212, 9.

63 *Le Monde Illustré*, No.1208, 318.

64 Alkan, 2019, 152.

"Ermeni Avı" tanımlaması görülmektedir[65] (Görsel 10). II. Abdülhamid ve II. Wilhelm ateş ederken, masum Ermeni vatandaşlarının ise korku ve endişe içinde tasvir edilmesi, izleyiciyi derinden etkilemeyi hedeflemektedir. Yaşlı adamın resmediliş biçimi, akıllara Edward Munch'un *"Çığlık"* (1893) tablosunu getirmektedir[66].

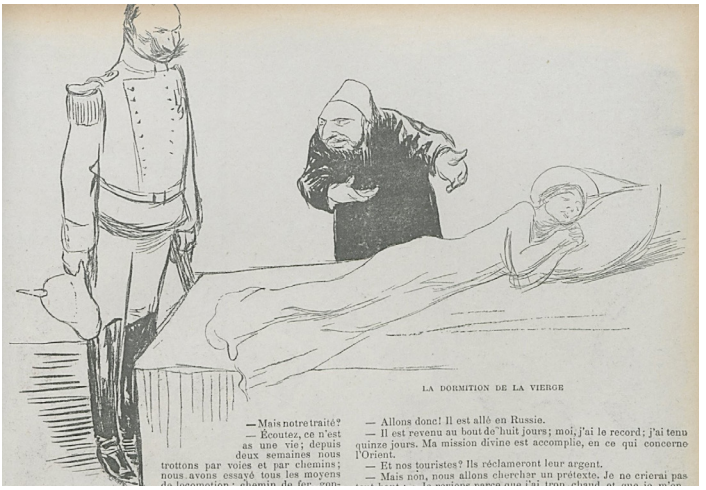


Görsel 10: Anonim, Ermeni avı, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 11.09.2021)

Le Rire'in 26 Kasım 1898 tarihli sayısındaki, siyah beyaz litografi tekniğindeki yedinci karikatürde, II. Wilhelm ve II. Abdülhamid sedir üzerinde uzanan bir kadını izlerken resmedilmiştir. II. Abdülhamid hafif öne eğilmiş biçimde, iki elini kadına doğru uzatmış ve II. Wilhelm'e bir şeyler anlatır gibidir. Protestan mezhebine mensup II. Wilhelm'in bu yolculuk sırasında gerçekleştirdiği eylemlerin başında, Kudüs'te arazisi Sultan Abdülaziz tarafından bağışlanan ve Alman sermayesi ile inşa edilen İsa-Kurtarıcı Kilisesi'ni (Erlöserkirche) resmi törenle açması gelmektedir. İmparator, bütün Hıristiyanların koruyucusu olduğu imajını göstermek adına Kudüs'te bulunan ve Osmanlı Devleti tarafından Almanlara hediye edilen Hz. Meryem'in İstirahatgâhı'nı (La Dormition de la Sainte Vierge) Katolik mezhebine bağışlamıştır. İmparator daha sonra Kudüs'ten ayrılarak Beyrut ve Şam'a bir seyahat gerçekleştirmiştir. Şam'da bulunan ve Müslümanlar için önemli bir yer olan Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne altın kaplı bronzdan bir çelenk he-

65 *Le Rire*, No. 212, 14.

66 Edward Munch'ün Çığlık tablosu için Bk. Hodge, 2011, 100-101; https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/edvard-munch-and-the-scream-in-the-national-museum/



Görsel 11: Anonim, Bakirenin İstirahatgâhı, *Le Rire*, 26 Kasım 1898, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 10.09.2021)

diye ederek dünyadaki 300 milyon Müslümanın dostu olduğunu ilan etmiştir. Dolayısıyla semavi dinlere yönelik mesajlar içeren Kudüs gezisi, kamuoyunda modern bir haçlı seferi algısı yaratmıştır[67]. Dergide karikatür dışında konuyla ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir. Fakat karikatürde, sedir üzerinde uzanan kişinin Hz. Meryem figürü olduğu sonucuna ulaşmak zor değildir. *Le Rire*, karikatürdeki kadın figürü üzerinden, II. Abdülhamid'in Hz. Meryem'in İstirahatgâhı'nı II. Wilhelm'e hediye etmesini ön plana çıkarmaya çalışmıştır.

Le Rire'in 07 Ocak 1899 tarihli sayısında yer alan siyah beyaz litografi tekniğindeki karikatürde, II. Abdülhamid ile yabancı bir diplomat resmedilmiştir (Görsel 12). İkilinin yer aldığı karikatürde şu diyaloğa yer verilmiştir. *"Peki, sevgili sultanım, umarım bir süredir dünyanın her yerinden bazı arkadaşlar görmüşsünüzdür? Evet, ama bir Türk eksik"*[68]. Geleneksel kıyafetiyle görülen II. Abdülhamid'in burnu oldukça büyük olarak resmedilmiştir. Sultan'ın yanında, frak giymiş yaşlı bir Fransız diplomat görülmektedir. Ka-



Görsel 12: Anonim, II. Abdülhamid ve Fransız diplomat, *Le Rire*, 07 Ocak 1899, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 11.09.2021)

67 Kış, 2017, 494, 500.

68 *Le Rire*, No. 218, 5.



Görsel 13: José Engel, Papa'nın silahları toplaması, *Le Rire*, 20 Mayıs 1899, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 11.09.2021)

rikatür ile ilgili daha açıklayıcı bir metin olmadığı için, ne kast edildiğini anlamak güçtür. Fakat derginin, Osmanlı'nın 19. yüzyılın son yıllarındaki yoğun diplomatik müzakerelerini alay konusu ettiği düşünülebilir.

Le Rire'in 20 Mayıs 1899 tarihli sayısındaki, J. Engel[69] imzalı siyah beyaz litografi tekniğindeki karikatürde, Avrupa'nın önemli liderleri ile beraber II. Abdülhamid görülmektedir. Karikatürün solunda *"barış"* yazılı bir taht üzerinde oturan Papa XIII. Leo, elinde uzun bir çivi tutmaktadır. Avrupalı liderler ellerindeki silahları sırayla bu çiviye asarken karikatürize edilmiştir (Görsel 13). Liderler arasında kılıcını asmaya hazırlanan II. Abdülhamid de görülmektedir. Karikatürün altyazısında ise, *"Farklı ulusların askerleri silahlarını Papa XIII. Leo'nun çivisine asıyorlar"* yazılıdır[70]. Lahey Konferansı'na gönderme yapan karikatür ile Papa XIII. Leo barışın sağlayıcısı olarak gösterilmiş, devlet liderleri de hayata geçirmek zorunda kaldıkları bu antlaşma nedeniyle oyuncaklarını teslim eden yaramaz çocuklar gibi yansıtılmıştır.

Le Rire'in 20 Mayıs 1899 tarihli sayısında, karikatürist ve illüstratör B. Moloch'ün[71] 18 Mayıs 1899 yılında Hollanda'nın Lahey kentinde düzenlenen Genel Silah-

69 José Engel veya José Louis Engel-Garry, 13 Ağustos 186"de Joinville-le-Pont'ta doğmuş ve 22 Aralık 1937'de Paris'te ölmüştür. Hakkındaki bilgiler oldukça kısıtlı olan ressam, illüstratör ve karikatürist olan sanatçının *Le Rire* için karikatürler resmettiği bilinmektedir. Bk. https://www.wikibook.wiki/wiki/fr/Jos%C3%A9_Engel (Erişim. 11.04.2022)

70 *Le Rire*, No. 237, 5.

71 Asıl adı Alphonse Hector Colomb (1849-1909) olan B. Moloch, Fransız bir illüstratör ve karikatüristtir. 1870'ten başlayarak, *L'Assiette au Beurre, Le Rire, La Chronique Amusante* ve Paris'teki diğer mizahi haftalık gazete ve dergiler için karikatürler resmetmiştir. Steinlen ile birlikte *Le Chambard Socialiste*'nin ana illüstratörlüğünü yapan sanatçı, ayrıca yayıncı Pellerin'in



Görsel 14: B. Moloch, Genel silahsızlanma konferansı, *Le Rire*, 20 Mayıs 1899, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 11.09.2021)

sızlanma Konferansı'na dair gerçekleştirmiş olduğu sulu boya tekniğindeki karikatürün renkli litografi reprodüksiyonu yayınlanmıştır (Görsel 14). Karikatür, orijinalinde Parisli moda firması olan High Life Tailor için Moloch tarafından konferansa atıf yapılarak reklam amacıyla üretilmiştir. 1899 Lahey Sözleşmesi, uluslararası devletlerin katılımıyla gerçekleştirilen savaş hukuku ile ilgili ilk laik düzenlemeyi kapsamaktadır. Dünyanın çeşitli ülkelerinin katılımıyla gerçekleşen konferansa Osmanlı Devleti de davet edilmiştir. Sol kısımda görülen II. Abdülhamid, gazete satıcısı Ermeni bir kadına bakarken resmedilmiştir. Kıyafetinden fakir biri olduğu anlaşılan kadın, II. Abdülhamid'e gazete satmaya çalışmaktadır. II. Abdülhamid ise gazetece satıcısı kadına karşı umursamaz bir tavır içindedir. Sultan'ın hemen yanında son dönemdeki yakınlıklarından dolayı Alman İmparatoru II. Wilhelm görülmektedir[72]. Ayrıca eserde, Avusturya İmparatoru Franz Joseph,

Images d'Épinal adlı eseri için de baskılar üretmiştir. Bk. https://www.lambiek.net/artists/m/moloch_b.htm (Erişim. 11.04.2022)

72 Arka planda yazılı olan "High Life Tailor" ibaresi, II. Wilhelm'in kolunun altındaki pakette de yazılıdır. High Life Tailor, dönemin Paris'teki önemli moda markalarından birisidir. Moloch'a karikatürün siparişi, dünyaca ünlü liderler High Life Tailor'dan alışveriş yapar vaziyette verilmiş olmalıdır.

Birleşik Krallık Kraliçesi Victoria, Amerika Birleşik Devletleri'nin Başkanı William McKinley, Fransa Cumhurbaşkanı Émile Loubet ve dünyanın çeşitli yerlerinden gelen liderler de görülmektedir. Festival havasında yansıtılan karikatür ile küresel çaptaki son durum alaycı bir dille ortaya konulmuştur[73].

Le Rire'in 08 Eylül 1900 tarihli sayısında yer alan karikatür, ilk olarak 1898 yılında Thomas Theodor Heine[74] imzasıyla Alman karikatür dergisi *Simplicissimus*'ta renkli litografi olarak yayınlanmıştır. Karikatür, *Le Rire*'de, Charles Lucien Léandre'ın[75] siyah beyaz litografi teknikli reprodüksiyonu olarak okuyucuya sunulmuştur. Karikatür, Osmanlı'nın son yıllarda azınlıklar konusunda yaşadığı sorunları gündeme getirmekte, II. Wilhelm ve bazı Avrupalı liderleri, II. Abdülhamid'in politikalarını destekler veya sessiz kalır biçimde göstermektedir. (Görsel 15). At üstündeki II. Abdülhamid, sağ elinde üzerinden kan damlayan kılıcını omzuna yaslamış, aynı elinde yaşlı bir erkek kafası tutarken, kafataslarından oluşturulmuş bir zafer takından geçmektedir. Sol eli görünmeyen II. Abdülhamid, sağ eliyle kılıç, kesik erkek başı ve atın yularını tutmaktadır. Kapının üzerinde *"Ermeniler, Türkler, Bulgarlar, Dürziler; vesaire vesaire…"* yazılıdır. Resmin altında ise "*Kızıl Sultan'ın Jübilesinde: Zafer Korteji"*



Görsel 15: Charles Lucien Léandre, Zafer korteji, *Le Rire*, 08 Eylül 1900, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 12.09.2021)

73 Gülbudak, 2021, 397-398.

74 Thomas Theodor Heine, Alman ressam ve karikatür sanatçısıdır. Yahudi bir ailede yetişmesine rağmen, Heine sonradan Protestan dinini seçmiştir. 1884'ten 1889'a kadar Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim almış, ardından Münih'e yerleşmiştir. *Fliegende Blätter, Simplicissimus* ve *Die Jugend* dergileri için çalışan sanatçı, ayrıca tasarım ve tipografi ile ilgilenmiş ve yüzyılın başında birkaç poster tasarlamıştır. https://www.lambiek.net/artists/h/heine_thomas-theodor.htm (Erişim. 11.04.2022)

75 Charles Lucien Léandre (1862-1934), Fransız ressam, litografi ustası ve karikatürist olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatçının uzun yıllar *Le Rire* için karikatürler resmettiği bilinmektedir. https://data.bnf.fr/en/12199984/charles_leandre/ (Erişim: 22.11.2021)

benzetmesi bulunmaktadır[76]. Karikatürde ilginç olan durum, Sultan'ın Türkleri de katlettiği imajının yansıtılmasıdır[77]. Genç yaşta tasvir edilen Sultan'ın görüntüsü ürkütücüdür. II. Abdülhamid bunca ölümden sorumlu tutulan kişi olarak, sanki yaptığı işten yorgun düşmüş vaziyettedir. Solda yer alan II. Wilhelm ve Avusturya İmparatoru Franz Joseph, Sultan'ı selamlar biçimde gösterilmiştir. Sağ kısımda ise Kraliçe Victoria, kucağında bir kuru kafa ile otururken tasvir edilmiştir. Arkada ellerini kavuşturmuş biçimde durumdan rahatsız görülen Frig şapkalı Marianne figürü ise Fransa'yı temsilen kullanılmıştır. Karikatürün aslında ilk olarak Almanya'da, sonra Fransa'da yayınlandığı düşünülecek olursa, II. Abdülhamid'in politikalarından Avrupa'da duyulan rahatsızlığın geniş çaplı olup yinelendiği çıkarımı yapılabilir.

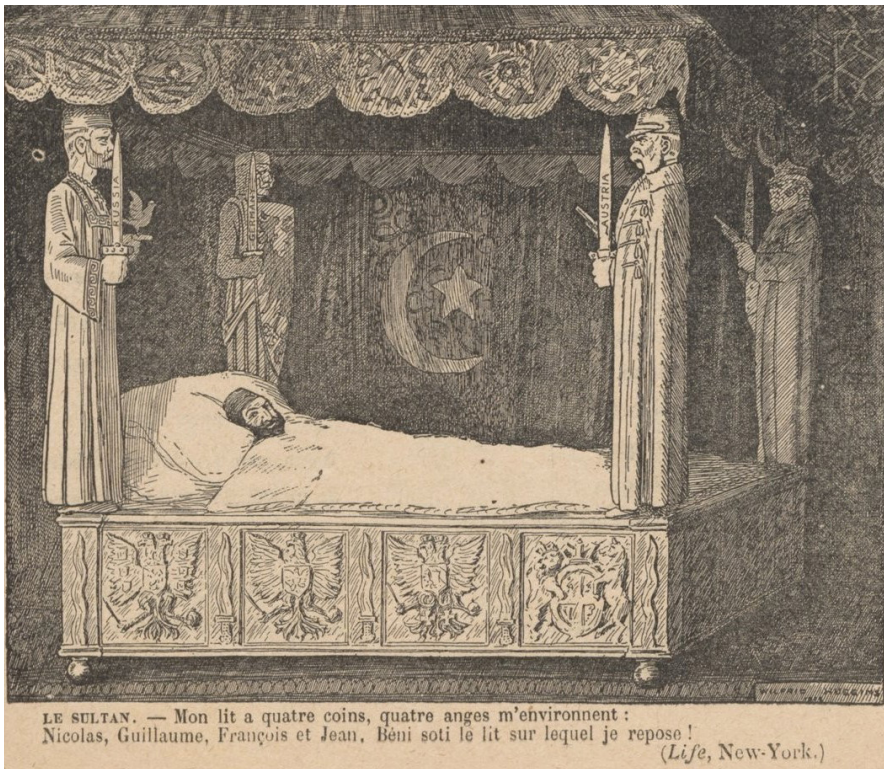
Le Rire'in 13 Şubat 1904 tarihli sayısında yer alan[78], siyah beyaz litografi tekniğindeki karikatürde, yatağında uzanan II. Abdülhamid görülmektedir (Görsel 16). Karikatürün alt yazısı ve sanatçı imzasından anlaşıldığı kadarıyla, çalışma daha önce *Life Magazine'*de Wilfrid Huggins[79] tarafından yayınlanmıştır. Sultan'ın yatağının seyirciye bakan kısmında ve dört köşesinde tasvir ve heykeller yer almaktadır. Dört heykelin kılıçları üzerinde kimliklerini belirtir şekilde devlet adları yazmaktadır. Heykellerin figüratif özelliklerinden, kılıç üzerinde yazan tanımlamadan ve altyazıdaki ifadelerden yola çıkarak, II. Abdülhamid'in başucundaki heykellerin Rus II. Nikolai ve Alman II. Wilhelm'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Sultan'ın ayakucunda ise Avusturya Kralı Franz Joseph ve Büyük Britanya Krallığı'nın kişileştirilmiş karakteri olan John Bull'a ait heykeller vardır. Franz Joseph ve John Bull'un elinde tabanca, II. Nicolai'ın elinde bir güvercin, II. Wilhelm'in elinde ise üzerinde kartal olan bir kalkan bulunmaktadır. Arka planda ay-yıldızın kullanıldığı yatağın ön kısmında da bu devletlere ait armalar yer almaktadır. Karikatürün altında II. Abdülhamid'in ağzından şu iki cümleye yer verilmiştir. "*Yatağımın dört köşesinde, dört melek etrafımı sardı, Nicolai, Wilhelm, Franz ve John. Uzandığım yatak kutsanmıştır"*. Karikatür ile Sultan'ın uzun saltanatı boyunca mücadele ettiği Avrupa'nın dört büyük gücü arasındaki gerilimler ve ittifaklar gözler önüne serilmektedir. II. Abdülhamid'in sözleri ise dört gücün arasındaki zor durumunu ironik bir dille okuyucuya sunmaktadır.

76 *Le Rire*, No. 305, 9.

77 Karikatür Necmettin Alkan'ın kitabında yayınlanmıştır. Fakat kitapta belirtilen tarihler yanlıştır. Alkan'ın belirttiğine göre karikatür *Le Rire*'in 15 Mart 1901 tarihli sayısında yayınlanmıştır. Ancak *Le Rire*'in böyle bir sayısı yoktur. Bk. Alkan, 2019, 38-39. Eldeki verilere göre karikatürün yayın tarihi 08 Eylül 1900'dür. Karikatürün yayınlandığı sayı için bk. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1173211r/f9.item (Erişim: 30.10.2021)

78 Bu sayı II. Abdülhamid döneminde yasaklanmıştır. BOA'da bu konuyla ilgili bir arşiv belgesi bulunmaktadır. Paris'te basılan *Le Rire* risalesinin belirtilen nüshasının ülkeye sokulmaması ile ilgi belge için bk. BOA, MF. MKT. 766/45, H-19.12.1321-7 Mart 1904, (Belge özeti).

79 Hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Amerikalı sanatçının resim, gravür ve karikatür alanında çeşitli çalışmaları bulunmaktadır. Bk. https://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1907-life-magazine-cover-wilfrid-huggins (Erişim. 20.04.2022)



Görsel 16: Charles Lucien Léandre, II. Abdülhamid yatağında, *Le Rire*, 13 Şubat 1904, (Bk. Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 15.05.1909)

Le Rire'in 17 Ekim 1908 tarihli sayısının kapağında, C. Léandre imzalı renkli litografi tekniğindeki karikatürde, bir faytonda görülen II. Abdülhamid yer almaktadır (Görsel 17). Sultan'ın hemen arkasında ise Almanya, Fransa, Avusturya ve Rusya'yı temsilen bazı karakterler vardır. Arka kısımda, sadece miğferinin ucu görülen Alman figürünün II. Wilhelm'i sembolize ettiği düşünülebilir. Elinde bir meşale taşıyan kişi Avusturya'yı temsil eden Franz Joseph olmalıdır. Fransa'yı temsilen resmedilen, Fransa'nın kişileştirilmiş hali olan Marianne ise zeytin dalı taşımaktadır. En arkada ise Çar II. Nicolai'yı temsilen kalpaklı bir Rus yer almaktadır. Karikatürde II. Abdülhamid oldukça yaşlı, bitkin ve korkutucu bir biçimde karikatürize edilmiştir. Sultan'ın belindeki kuşakta kama ve altı patlar gibi silahlar bulunmaktadır. Cepheden resmedilen Sultan, iki elini yana açmış biçimde, *"ne yapabilirim"* der gibidir. Resmin altında, *"Sultan Abdülhamid, Jön Türk Devrim Komitesi Onursal Başkanı"* yazmaktadır[80]. 23 Temmuz 1908 yılında, II. Abdülhamid iktidarı Jön Türklerin baskısı sonucunda II. Meşrutiyet'i ilan etmek zorunda kalmış ve yet-

80 Dergi 440 sayının ardından 07.02.1903'ten itibaren yeni seriye geçmiştir. *Le Rire*, Nouvelle Série 298, 1.

kilerinin çoğunu meclise devretmiştir[81]. Dolayısıyla bu karikatür ile hem Sultan'ın saltanat yılları, hem de büyük devletlerle olan ilişkisi sonucu tahttan el çekişi anlatılmak istenmiş olmalıdır.

Le Rire'in 17 Ekim 1908 tarihli sayısının kapağında yer alan, yine C. Léandre imzalı renkli litografi tekniğindeki karikatürde, V. Mehmed Reşad'ın tahta çıkışı okuyucuya sunulmuştur (Görsel 18). Bir kaide üzerine yerleştirilen, uçları yukarı dönük olan hilal, bir taht görünümü vermektedir. Hilalin kavisi içine V. Mehmed oturur şekilde resmedilmiş, başı üzerine beş kollu sarı bir yıldız yerleştirilmiştir. II. Abdülhamid ise kardeşi V. Mehmed'in ağırlığı altında eziliyor gibidir ve sırtüstü yattığı kaidede kan izleri vardır. II. Abdülhamid'in yerine geçen V. Mehmed, elinde kılıcıyla ve tüm ağırlığıyla cepheden betimlenmiştir. İki kardeşin, diğer bir deyişle peş peşe gelen iki padişahın, güçsüz, hatta zavallı olarak karikatürize edildiği söylenebilir. Karikatürün hemen altında, *"Mehmed veya Büyük-Türk'ün yeni lideri"* yazmaktadır. Karikatürün sağ üst tarafında ise *"Mehmed, kardeşi Murad'ın yerine geçen kardeşi Abdülhamid'in yerine geçiyor."* yazısı okunmaktadır. Ayrıca karikatürün sağ üst kısmında *"Sırayla, kıskançlık yok; Mehmed avantajı alır: Aslında padişahlar ve çiviler, her zaman çivi çiviyi söker"* yazmaktadır [82].


Nouvelle Série. N° 298. — 17 Octobre 1908. 20 centimes

Le Rire

JOURNAL HUMORISTIQUE PARAISSANT LE SAMEDI

BUREAUX 122, rue Réaumur, 122 PARIS

LE GOTHA DU RIRE. — NOUVELLE ÉDITION

S. M. ABD-UL-HAMID, PRÉSIDENT D'HONNEUR DU COMITÉ RÉVOLUTIONNAIRE DES JEUNES-TURCS

Dessin de Léandre.

Görsel 17: Charles Lucien Léandre, Jön Türkler devrimci komitesi onursal başkanı II. Abdülhamid, *Le Rire*, 17 Ekim 1908, (Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 12.09.2021)

31 Mart 1909 olaylarından sonra meclisin aldığı karar neticesinde, 27 Nisan 1909'da II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi kararlaştırılmış ve yerine kardeşi V. Mehmed seçilmiştir[83]. Karikatür, bu kardeşler arası yetki devrini bambaşka bir boyutta vermiş ve sanki II. Abdülhamid öldürülerek V. Mehmed başa geçmiş gibi göstermiştir. II. Ab-

81 Engin, 2017, 75.

82 *Le Rire*, Nouvelle Série 328, 1.

83 Engin, 2017, 76.



Görsel 18: Charles Lucien Léandre, V. Mehmed'in tahta çıkışı, *Le Rire*, 15 Mayıs 1909, (Bk. Erişim: Gallica, Bibliothek National Français, 15.05.1909)

dülhamid, tahttan indirildikten sonra İstanbul'da kalmak istese de yeni yönetim onu Selanik'e göndermiş ve Sultan orada, Alatini Köşkü'nde göz hapsinde tutulmuştur. Balkan savaşları öncesinde buradan Beylerbeyi Sarayı'na nakledilmiş, 10 Şubat 1918'de Beylerbeyi Sarayı'nda vefat etmiş ve V. Mehmed'in iradesiyle Divanyolu'ndaki II. Mahmud Türbesi'ne defnedilmiştir[84]. Karikatür, kardeşler arasındaki taht kavgalarını ve bir dönem kullanılan "kardeş katli" ve "kafes usulü" gibi uygulamaları, çarpıtarak okuyucuya sarsıcı biçimde vermek istemiş olabilir.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Le Rire'de yayımlanan II. Abdülhamid konulu 18 karikatür incelendiğinde, konu ve resim teknikleri bakımından çeşitlilik söz konusudur. II. Abdülhamid bir karikatürde yanında bir iskeletle (Görsel 3), bir karikatürde yatağında tek başına (Görsel 16), diğer karikatürlerde ise bir veya daha fazla figürle birlikte resmedilmiştir. Sultan, *Le Rire*'deki karikatürlerde genellikle yabancı liderler arasında yer almaktadır. Bu liderlerin temsil

84 Küçük, 1988, 223.

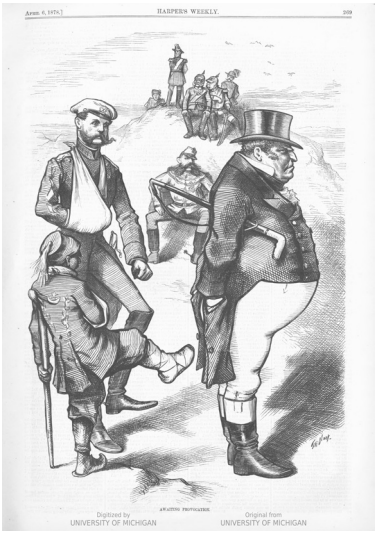
ettiği ülkeler arasında ilk sırada Almanya, Avusturya, Rusya, Fransa, İngiltere ve Amerika gelmektedir. II. Wilhelm, on dört karikatürle, II. Abdülhamid karikatürlerinde en sık karşılaşılan Avrupalı liderdir (Görsel 2, 4-11, 13-17).

Rusya'yı temsilen çeşitli sembol ve karakterlerin kullanıldığı yedi karikatür belirlenmiştir (Görsel 1-3, 13, 14, 16, 17). Rusya bazı karikatürlerde II. Nicolai, bazılarında kaba sakallı iri bir adam, bir karikatürde ise ayı ile sembolize edilmiştir. Fransa'yı temsil eden, Frig başlığından tanınan Marianne dört karikatürde görülür (Görsel 1, 2, 15, 17). İngiltere, Kraliçe Victoria ya da John Bull ile temsil edilmiştir (1, 13-16). Beş karikatürün üçünde Kraliçe, ikisinde John Bull figürü ayırt edilebilmektedir. Altı karikatürde Avusturya Kralı Franz Joseph farklı sakal ve imajıyla kendini belli etmektedir (Görsel 1, 13-17). Amerika'yı temsilen iki karikatürde Sam Amca, bir karikatürde Başkan William McKinley yer almıştır (Görsel 1, 2, 14) . İki karikatürde ise Papa XIII. Leo figürü karikatürize edilmiştir (Görsel 2, 13).

Le Rire'deki II. Abdülhamid konulu karikatürler teknik açıdan değerlendirildiğinde; yedisinde renkli (Görsel 1, 3, 6, 10, 14, 17, 18); on birinde ise siyah beyaz litografi tekniğinin kullanıldığı anlaşılmaktadır (Görsel 2, 4, 5, 7-9, 11-13, 15, 16). Karikatürlerden beşinin reprodüksiyon olduğu, gazete ya da dergilerde yayınlanmış eserlerden üretildiği belirlenmiştir (Görsel 1, 4, 14-16). Bu beş reprodüksiyondan ikisi orijinalinde renkli litografiyken, reprodüksiyonu da bu şekilde yapılmış (Görsel 1, 14); ikisi, orijinalinde olduğu gibi siyah beyaz litografi tekniğiyle yeniden yapılmış (Görsel 4); birisi ise renkli litografiden siyah beyaz litografiye dönüştürülmüştür (Görsel 15).

Karikatürlerde altı sanatçı ismiyle karşılaşılmıştır. Bunlar Garnier SC, Fernand Fau, Jean Veber, Alphonse Hector Colomb (B. Moloch), José Engel ve Charles Lucien Léandre'dır. Bu sanatçılardan beşi eserlerini dergi için üretmiştir. B. Moloch'un ismi ise dergide reprodüksiyonunun kullanılmasından dolayı yer almıştır. Özellikle Jean Veber ve Charles Lucien Léandre'nın renkli litografi teknikli karikatürleri üslup ve renk kullanımı açısından özgün ve kaliteli çalışmalardır. *Le Rire* için II. Abdülhamid konulu karikatürler yapan sanatçılar içerisinde birden fazla eser yaparak ön plana çıkan kişi, biri reprodüksiyon olmak üzere üç karikatür resmetmiş olan Charles Lucien Léandre'dır (Görsel 15-17).

Bu çalışmada yer alan on sekiz karikatürden on ikisinde II. Abdülhamid ön planda resmedilirken, diğer altı karikatürde topluluk içerisinde gösterilmiştir. Karikatürlerde II. Abdülhamid'in fiziksel özelliklerinde çeşitli abartılar söz konusudur. En çok dikkat çeken abartı Sultan'ın boyu, burnu, bıyığı ya da sakalıyla ilgilidir. II. Abdülhamid, bazı karikatürlerde küçük bir çocuk kadar kısa boylu, uzun burunlu olarak resmedilmiştir. 1896 yılından itibaren *Le Rire*'de yayınlanan II. Abdülhamid karikatürlerinin beşinde, Sultan bıyıklı ve genç bir şekilde karikatürize edilmiştir (Görsel 1-3, 13, 15). *Harper's Weekly News*'in 6 Nisan 1878 tarihli sayısında II. Abdülhamid, aciz görünümlü bir çocuk gibi karikatürize edilmiştir. 93 Harbi nedeniyle zor günler geçiren II. Abdülhamid, bir elinde bastonu, kolu ve bacağı sargılı biçimdedir (Görsel 19). *Le Petit Journal*'ın 9 Mayıs 1897 tarihli sayısındaki Osmanlı-Yunan Harbi karikatüründe, Yunan Kralı I. Yorgi ile II. Abdülhamid, kılıçlarını çekmiş ve birbirinin boğazına sarılmıştır. Karikatürde, I.



◄ **Görsel 19:** *Harper's Weekly News,* 6 Nisan 1878.



► **Görsel 20:** *Le Petit Journal,* 09 Mayıs 1897

Yorgi ve II. Abdülhamid iki yaramaz çocuk gibi okuyucuya sunulmuştur (Görsel 20). *Puck*'un 26 Mayıs 1909 tarihli sayısında (Görsel 21) yine ufak bir çocuk gibi görünen II. Abdülhamid, o dönem gündemde olan James Hazen Hyde ve Cipriano Castro ile ele ele biçimde, karikatürize edilmiş bir dünya üzerinde resmedilmiştir. Ortadaki James Hazen Hyde (1876-1959), adı yolsuzluklarla anılan Amerikalı bir milyarderdir. Hyde'ın elinden tuttuğu diğer kişi ise 1899-1908 arasında Venezuela'nın lideri olan Cipriano Castro'dur (1858-1924). Üç kişi de aynı anda dünyadan uzay boşluğuna adım atar biçimdedir[85]. Dergi, yakın dönemde iktidarı bırakmak zorunda kalan iki lideri ve Fransa'ya sürgüne yollanan Hyde'ı bir arada göstererek kaybettikleri eski güçlerine gönderme yapmaktadır. Görüldüğü üzere II. Abdülhamid'in karikatürlerde aciz bir çocuk gibi sunulması Avrupa ve Amerika'da yaygın bir temadır.



Görsel 21: *Puck*, 26 Mayıs 1909

Le Rire'deki karikatürlerden birinde Sultan köpek şeklinde tasvir edilmiştir (Görsel 8). II. Abdülhamid'in karikatürlerde fesli hayvan formunda tasvir edilmesi ol-

85 Ayrıca *Der Floh Dergisi*'nin 22 Eylül 1878, *Kikeriki Dergisi*'nin 7 Ağustos 1879 ve *Die Bombe Dergisi*'nin 25 Haziran 1880, 5 Eylül 1880 tarihli sayılarında da benzer biçimde Sultan'ı bir çocuk gibi gösteren karikatürler bulunmaktadır.

dukça sık karşılaşılan bir durumdur. Özellikle Sultan'ın hindi olarak resmedildiği sayısız karikatür bulunmaktadır. *Harper's Weekly News*'in 8 Aralık 1877 tarihli sayısında, II. Abdülhamid kaçan bir hindi[86] (Görsel 23) olarak gösterilmiştir. 93 Harbi'ne atıfta bulunan çalışmada, bir yemek masasında oturan yabancı devlet liderleri, hindi şeklindeki II. Abdülhamid'i kovalamaktadır. Karikatür, Osmanlı'nın içinde bulunduğu zor durum ve masadaki müttefiklerin imparatorluğu nasıl paylaşacaklarına dair mesajlar içermektedir. *Punch*'ın 28 Nisan 1909 tarihli sayısında ise, Sultan bir bukalemun (Görsel 22) şeklinde tasvir edilmiştir. Uzun süreli iktidarı boyunca II. Abdülhamid'in çok sayıda reform yaptığı bilinmektedir. Fakat gazete, Sultan'ın özgürlük ve adalet alanında gerçekleştirdiği reformların Avrupa'yı kopyalamaya çalışmaktan ibaret olduğunu, bu taklide dayalı kamuflajın onu daha fazla koruyamayacağını ima etmektedir.



▲ **Görsel 22:** *Punch*, 28 Nisan 1909

▼ **Görsel 23:** *Harper's Weekly News*, 8 Aralık 1877



Fiziksel özellikleri dışında II. Abdülhamid karikatürlerde yaşam tarzı nedeniyle de eleştirilmiş veya alay konusu edilmiştir. Örneğin Avrupa'nın belleğine yerleşmiş olan harem algısı ve Sultan'ın şehvet düşkünü bir karakter olarak görülmesi, kendini bazı karikatürlerde hissettirmektedir (Görsel 4, 6). Konunun çok sayıda gazete ve dergide sıklıkla ele alındığını söylemek yanlış olmayacaktır. *Kikeriki*'nin 2 Ağustos 1908 tarihli sayısındaki karikatür (Görsel 25) bu örneklerden biridir. Karikatürde, iktidarının son dönemine istinaden Sultan'ın pek çok alanda güçsüzleştiği izlenimi verilmiştir. Sözde haremdeki cariyeler artık kendileriyle ilgilenmeleri için

86 Karikatürün yapıldığı dönem II. Abdülhamid'in saltanat yıllarıdır. Fakat gazetedeki karikatürler incelendiğinde, aslında V. Murad'ın fotoğraflarından yola çıkılarak hazırlanan karikatürlerin II. Abdülhamid gibi okuyucuya sunulduğu anlaşılmaktadır. Gazete bu konuda büyük bir hata yapmıştır. Yapılan araştırmada sadece bir karikatürde değil, birkaç karikatürde bu hata tespit edilmiştir. Bk. *Harper's Weekly News*, 8 Aralık 1877.



Görsel 24: *Kladderadatsch*, 10 Aralık 1905



Görsel 25: *Kikeriki*, 2 Ağustos 1908

Jön Türkleri işaret etmektedir. *Kladderadatsch*'ın 10 Aralık 1905 tarihli (Görsel 24) sayısında ise karikatürün solunda görülen II. Abdülhamid, haremde çirkin bir şekilde tasvir edilen çıplak kadınları dikizlerken resmedilmiştir[87].

II. Abdülhamid'e atfedilen ve karikatürlerde oldukça sık karşılaşılan karakteristik özelliklerden bir diğeri sözde acımasızlığıdır. II. Abdülhamid'in kan döken ve insanları gözünü kırpmadan öldürebilecek kadar cani, gaddar ve kana susamış bir şekilde gösteren çok sayıda karikatür vardır. *Le Rire'*deki dört karikatür, Sultan'ın sözde acımasızlığını yansıtan örneklerdir (Görsel 3, 7, 10, 15). Bu dört karikatürde Sultan, özellikle Ermenilere acımasızca davranan bir cani gibi, hatta onları bizzat kendi elleriyle öldürür biçimde sunulmaktadır. *Punch'ın* 18 Ocak 1896 tarihli sayısında yer alan karikatürde (Görsel 26), bir sütunun önünde elindeki kılıcıyla görülen Sultan, Ermenilere karşı acımasızca planlar yapıyormuş gibi tasvir edilmiştir. *Le Grelot*'nun 28 Şubat 1897 sayısında yer alan karikatürde, planlarını devreye sokan II. Abdülhamid Yunanlılara ve Ermenilere acımasızca davranan bir lider konumundadır (Görsel 27). Çevresine aldırış etmeyen II. Abdülhamid, üzerine çıktığı Ermeni ve Yunan figürlerinin kafalarını yere doğru bastırmaktadır. *L'Assiette Au Beurre*'ün 31 Ekim 1903 tarihli (Görsel 28) sayısında ise, seyirciye karşı tebessüm eder bir halde göz kırpan Sultan'ın, otuz yıllık iktidarında birçok cinayete imza attığına dair bir not düşülmüştür[88].

87 Bu konuda ele alınmış çok sayıda karikatür arasında *Kikeriki*'nin 7 Ağustos 1879, *Der wahre Jacob*'un 18 Ağustos 1908, *Der Floh* 14 Nisan 1898 ve 19 Nisan 1903 tarihli sayılarındaki çalışmaları da sunmak mümkündür.

88 Ayrıca *Puck Dergisi'*nin 10 Ocak 1895 ve *Floh Dergisi*'nin 08 Eylül 1895 tarihli sayılarında, *Le Rire*'de yer alan çalışmalarla paralel biçimde II. Abdülhamid'in Ermenilere acımasızca davrandığını aktaran karikatürler yer almaktadır.



Görsel 26: *Punch*, 18 Ocak 1896



Görsel 27: *Le Grelot*, 28 Şubat 1897



Görsel 28: *L'Assiette au Beurre*, 31 Ekim 1903

Sonuç

Le Rire'in okuyucu kitlesi üzerinden inşa etmeye çalıştığı Doğu algısı, dönemin en önemli liderlerinden biri olan II. Abdülhamid karikatürlerindeki olumsuz tavırla net olarak anlaşılmaktadır. Sultan'ı üzerinde siyah üniforması ya da tören kıyafetleriyle gösteren karikatürlerdeki fes, hilal, bıyık, sakal gibi imgeler, II. Abdülhamid'i okuyucunun belleğine Doğulu Müslüman lider olarak yerleştirme gayretinin göstergeleridir. *Le Rire*'deki II. Abdülhamid konulu karikatürlerde Sultan'ın acizliği, zayıflığı, acımasızlığı ve şehvet düşkünü bir kişilik olarak sunulması, Batılı diğer dergi ve gazetelerdeki karikatürlerle paralellik göstermektedir. Ayrıca dış politikadaki tutumu da *Le Rire*'de şiddetli biçimde eleştirilmektedir. Sultanın acizliği ve zayıflığı konusu, Osmanlı hakkında Batı'da son yıllarda yerleşmiş olan hasta adam algısının bir uzantısıdır. Küçük bir çocuk gibi resmedilmesi ve son iki karikatürde oldukça yaşlı ve bitkin, hatta kardeşi tarafından öldürülmüş gibi lanse edilmesi, bu algının bir neticesidir.

Le Rire'deki II. Abdülhamid'i gösteren karikatürlerin bir bölümü, yayınlandıkları tarihten yaklaşık yirmi ila yirmi beş sene öncesine ait fotoğraf, gravür, vb. Sultan'ı gösteren çalışmalardan esinlenerek resmedilmiştir. Karikatürlerin yapıldığı yıllarda II. Abdülhamid'in 60 yaşlarında olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, karikatürlerin Sultan'ın gençlik yıllarında Avrupa kamuoyuna servis edilen fotoğraf ya da bu fotoğraflardan üretilen çalışmalardan örnek alınarak oluşturulduğun sonucuna ulaşılabilir. Bu karikatürler, en azından *Le Rire*'in, II. Abdülhamid'i tasvir etmek için gerekli malzemeye sahip olmadığını ortaya koymaktadır.

Ermeni meselesi, Balkan ve Girit olayları gibi hassas konularda Avrupa ve Amerika'nın Osmanlı'ya karşı olumsuz bakış açısını gösteren çok sayıdaki karikatürde olduğu gibi *Le Rire'*in de benzer biçimde Ermeni meselesine odaklandığı görülmektedir. Günü-

müzde Ermeni meselesinin Avrupa'daki en büyük savunucusu olan ve her platformda Türkiye'yi suçlayan Fransa için kendi çıkarlarını gözetmek ve dış politikada bundan istifade etmek yegâne amaçtır. Bu bağlamda yabancı basın organları vasıtasıyla, II. Abdülhamid üzerinden Doğu'yu, dolayısıyla Müslümanları barbar, cani ve şehvet düşkünü olarak göstererek küçük düşürmek bir diğer yöntemdir. *Le Rire* gibi halka kolaylıkla ulaşan dergi ve gazeteler, özellikle Fransız kamuoyunun da onayını almak ve halkı yönlendirmek için neredeyse bir yüzyıl boyunca bu konuları özenle kullanmıştır.

19. ve 20. yüzyılın karikatür anlayışında sert eleştiriler ve biçim bozmalar olsa da *Le Rire*'de yayınlanan II. Abdülhamid karikatürlerinde verilmek istenen ana düşünce, bu genel ilkeden uzaklaşmaktadır. Geniş kitlelere yayılan bu karikatürler vasıtasıyla, II. Abdülhamid zayıf, katil, şehvet düşkünü ve Almanya'nın güdümünde olan birisi şeklinde sunulmaktadır. Dolayısıyla oryantalist düşünce, II. Abdülhamid üzerinden Doğu'yu, yani Osmanlı'yı bu imaj içerisinde sunmayı tercih etmiştir. Edward Said'in[89] de belirttiği gibi Batı'nın yüzyıllar boyunca işlediği Doğu'yu ötekileştirme ve istediği biçimde yansıtma geleneği, karikatür dergileri eliyle sistematik biçimde sürdürülmüştür. Tabii bu acımasızca eleştirme ve sunma gayretini, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinin devlet çıkarlarına dönük algı operasyonlarının bir parçası olarak görmek gereklidir. Çünkü Osmanlı Devleti'nin son yıllarında hız kazanan Osmanlı'yı tamamen düşmanlaştırma politikası, Avrupa'da neredeyse tüm büyük devletlerin tercih ettiği bir uğraş haline gelmiştir. Böylece medeniyet yoksunu, şehvet düşkünü vahşi Doğu, işgal edileceği vakit tüm kamuoyunda haklı gerekçeleri oluşturulmuş olacaktı. Dolayısıyla Avrupa'da önemli bir dergi olan *Le Rire*'deki karikatürlerin, istenilen amaca ulaşmak için bir araç olarak kullanıldığı sonucuna varmak mümkündür.

89 Said, 1998.

KAYNAKÇA

Açık, E. H. (2008). *Geçmişten Günümüze Türkiye-Fransa İlişkileri*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayınları.

Alkan, N. (2016). *Karikatürlerle Oryantalizm Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı*, İstanbul: Selis Kitaplar.

Alkan, N. (2019). *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid*, İstanbul: Kronik Kitap.

Bayram, Y. (2017). Türk-Rus İlişkilerini Politik Karikatürler Üzerinden Okumak: Uçak Krizi

Örnek Olayı, *VII. Uluslararası Karadeniz Sempozyumu Türk-Rus İlişkileri*, (Ed. Abbas Karaağaçlı, Betül Karagöz Yerdelen), 410-422, Giresun: KARASAM.

Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, (U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna, Çev.), İstanbul: Ntv Yayınları.

Brennan, S. E. (1985). Caricature Generator: The Dynamic Exaggeration of Faces by Computer, *Leonardo*, (XVIII/III), 170-178.

Brunner, F. (2001). *Gravürün El Kitabı*, (F. Yaman, Çev.), İstanbul: Yeni Basım Matbaacılık.

Burke, P. (2003). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Cevdet, K. (1988). Abdülhamid II, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (I), 216-224.

Cheyne, J. A. Meschino, L. ve Smilek, D., (2009). Caricature and Contrast in the Upper Palaeolithic: Morphometric Evidence From Cave Art, *Perception*, (XXXVIII), 100-108.

Cumming, R. (2008). *Sanat-Görsel Rehberler*, (A. Işın Önol, A. Çetinkaya, Çev.), İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Dictionnaire de L'artisanat et Des Métiers, (2012). Paris: Cherche-Midi.

Eldem, E. (2015). Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924, *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*, (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), 106-153, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Engin, V. (2017). *II. Abdülhamid ve Dış Politika,* Erhan Afyoncu (Ed.), İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Exposition Rétrospective des Oeuvres de Jean Veber, (1930). Paris.

Gascoigne, B. (1986), *How to Identify Prints*, New York: Thames and Hudson Inc.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gülbudak, Ö. (2021). *L'Illustration Journal Universel ve Le Monde Illustre Örneğiyle Fransız Basınında Osmanlı Dünyası (1876-1909)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Hodge, S. (2011). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, (E. Gözgü, Çev.), İstanbul: Domingo, Bkz Yayıncılık.

Hoff, M. C. ve Can, B. (2019). Tuvalette Mizah, *Aktüel Arkeoloji*, (LXVII), 4-7.

Honour, H. ve Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Hakan Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Dağıtım.

Ivins, W. M. (1953). *Prints and Visual Communication*, Cambridge: Harvard University Press.

İnalcık, H. (2004). Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi, *Osmanlı Uygarlığı* (II). (Ed. Halil İnalcık, Günsel Renda), 1049-1089, Ankara: Başak Matbaacılık.

Lano, P. (2010). *Après l'amour, Avec 100 Dessins de Fernand Fau: Gravure de Rougeron et Vignerot*, Charleston: Nabu Press.

Karal, E. Z. (1983). *Osmanlı Tarihi* (VIII). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kaya, M. ve Acarlı, M. (2018). Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kadar Türkiye'de Karikatürün Tarihsel Gelişimi, *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*, (II/II), 127-133.

Kış, S. (2017), Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Haçlı Rüyası ve 1898 Kudüs Seyahati, *SUTAD,* (XXXXII), 487-506.

Köksal, A. (2018). 1897 Türk-Yunan Harbi'nde Trabzon Redif Taburları, *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, (XXIV), 235-268.

Küçük, C. (1988). Abdülhamid II, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (I), 216-224.

Lynch, B. (1926). *A History of Caricature*, London: Faber and Gwyer.

Ortaylı, İ. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfusu,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ölmez, A. (2009). 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Epir Cephesinin Savaşın Sonucuna Etkileri, *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, (I), 81-88.

Raby, J. (1982). A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts, Oxford Art Journal, (V/I) 3-8.

Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim)- Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, (N. Üzel, Çev.), İstanbul: İrfan Yayınevi.

Simoën, J. C. (1981). *Le Rire. La Belle Époque dans Toute sa Vérité*, Paris: L. Raffont.

Sönmez, N. ve Ağırbaş, S. (2012). *Ege Üniversitesi Kâğıt ve Kitap Sanatları Müzesi*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Sözen, M. ve Tanyeli (2011). U. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, Z. B. (2019). Karikatür ve İfade Özgürlüğü, *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, (X/XVII), 2208-2244.

Şakir, Z. (2010). *Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Şimşirgil, A. (2019). *Kayı X II. Abdülhamid Han*, Zeynep Bektaş (Ed.), İstanbul: Timaş Yayınları.

Topuz, H. (1997). Karikatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (II), İstanbul, 955-957.

Wigan, M. (2009). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*, (M. E. Uslu, Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları.

Winslow, A. (2017). Caricature and Cartoon, 27 Ekim 2021, *Encyclopedia Britannica.*

Wright, G. (1904). *The Art of Caricature*, Dallas: The Baker & Tyler Co.

Gazete, Dergi, Arşiv ve İnternet Kaynakları

Başkanlık Osmanlı Arşivi, Maarif Nezâreti, Mektubi Kalemi (MF. MKT). 766/45 (19 Zihicce 1321 / 7 Mart 1904), (Belge özeti)

Harper's Weekly News.

Kikeriki.

Kladderadatsch.

L'Assiette au Beurre.

L'Illustration Journal Universel.

Le Grelot.

Le Monde Illustré.

Le Petit Journal.

Le Rire.

Le Rire, Nouvelle Série.

Puck.

Punch.

https://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1907-life-magazine-cover-wilfrid-huggins (Erişim. 20.04.2022)

https://www.britannica.com/art/caricature-and-cartoon (Erişim: 27 Ekim 2021)

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-3-17 (Erişim: 14.04.2022)

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0806-307 (Erişim: 15.04.2022)

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1886-0609-40 (Erişim: 14.04.2022)

https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34432899t (Erişim: 18.10.2021)

https://data.bnf.fr/en12199984/charles_leandre/ (Erişim: 22 Ekim 2021)

https://data.bnf.fr/fr/10229182/jean_veber/ (Erişim: 20.10.2021)

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34432899t/date (Erişim: 15.09.2021)

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1173211r/f9.item (Erişim: 30.10.2021)

https://kulturenvanteri.com/yer/kaiser-wilhelm-kosku/#16/40.783253/29.615706, (Erişim: 11.04.2022)

https://www.lambiek.net/artists/m/moloch_b.htm (Erişim: 11.04.2022)

https://www.lambiek.net/artists/h/heine_thomas-theodor.htm (Erişim: 11.04.2022)

https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/edvard-munch-and-the-scream-in-the-national-museum/ (Erişim: 22 Ekim 2021)

https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii

(Erişim: 15.04.2022)

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/caricature_1#:~:text=noun-,noun,cruel%20caricature%20of%20the%20president (Erişim: 18 Ekim 2021)

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 18 Ekim 2021)

https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/rire.html(Erişim: 21.10.2021)

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1025646
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 599-623. Araştırma | *Research*

LEVANT'TA ORYANTALİZM: İZMİR'DE ORYANTALİST MİMARİNİN KAYBOLAN BİR ÖRNEĞİ OLARAK SARIKIŞLA SUBAY MAHFİLİ

ORIENTALISM IN THE LEVANT: SARIKISLA MILITARY OFFICE BUILDING, AS A LOST EXAMPLE OF ORIENTALIST ARCHITECTURE IN IZMIR

Halil İbrahim ALPASLAN*

ÖZ

Bu çalışma Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli liman kentlerinden biri olan İzmir'deki Sarıkışla binasına ek olarak inşa edilen ve Subay Mahfili olarak bilinen yapının tarihçesini araştırmayı, bu yapının kentin mimarlık tarihi açısından önemini vurgulamayı amaçlamaktadır. Yapının, kentteki önemli oryantalist mimari örneklerinden biri olması dolayısıyla çalışmada öncelikle Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğu'nda oryantalist mimarinin ortaya çıkış ve yayılımı özetlenmiş ardından İzmir'deki örneklere değinilerek söz konusu yapı bu bağlam içerisine oturtularak incelenmiştir. İnşa tarihi kesin olarak bilinmeyen Subay Mahfili yaklaşık 50 yıl kullanıldıktan sonra eki olduğu Sarıkışla Binası ile birlikte 1955'te yıkılmış, yerini bugün Konak Meydanı olarak anılan boşluğa bırakmıştır. Ancak ne Sarıkışla ne de Subay Mahfili yıkılmaları ile kentin ve kentlilerin belleklerinden silinmemiştir. 1829 yılında inşa edilen Sarıkışla Binası bezemesiz, sade karakterine rağmen konumu, boyutu ve sahne olduğu olaylar göz önüne alındığında kentin en önemli yapılarından biridir. Subay Mahfili ise Sarıkışla ile tezat oluşturacak derecede bezemeli, oryantalist üslubun özelliklerini gerek mimari elemanlar gerekse bezeme motifleri ölçeğinde taşıyan nitelikli bir yapıdır. Çalışma kapsamında ulaşılan bilgiler sonucunda söz konusu yapının inşa tarihinin büyük olasılıkla 1913-1917, kesin olarak ise 1913-1922 arasında olması gerektiği saptanmıştır. Yapının tasarımının 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında, Subay Mahfili'nin hemen karşısında, 1901 tarihinde inşa edilen ve yine oryantalist özellikler taşıyan Saat Kulesi'nin ve Sarıkışla'nın avlusundaki fıskiyeli havuzun mimarı olan Raymond Charles Péré'ye ait olabileceğine dair bazı destekleyici argümanlar da yine çalışma içerisinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Subay Mahfili, Oryantalist Mimari, Sarıkışla, Konak Meydanı, Raymond Charles Péré*

* Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İzmir.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2954-1399 ♦ E-mail: ialpaslan@hotmail.com

Geliş Tarihi | *Received: 18.11.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 13.05.2022*

ABSTRACT

This study aims to examine the history of the Military Office building, which was built in addition to the Sarikisla building in Izmir, one of the most important port cities of the Ottoman Empire, and to emphasize the importance of this building in terms of architectural history. The Military Office building, which was dated to the early 20th century, was destroyed in 1955 after being used for nearly 50 years, and was replaced by the space called Konak Square today. However, neither Sarikisla nor the Military Office building were forgotten after their destruction. Both structures are still present in the collective memory of the citizens, albeit indistinctly.

Orientalism, which is the dominant style of the Military Office building, is basically a field of thought founded on the East-West duality. The main motivation for the artistic counterpart of this broad-framed field of thought lies in the mysterious and mystical world attributed to the East by the West. The Eastern-inspired Orientalism movement, which was popular in European architecture in the first half of the 19th century, was also reflected in Ottoman architecture as a part of the architectural interactions of the period. First examples of Orientalist architecture began to be seen in the capital, Istanbul, and in port cities such as Thessaloniki and Izmir, which had close relations with Europe. But it's a fact that, there is no comprehensive study on orientalist architecture in Izmir. It is difficult to make an inclusive and detailed assessment, as the structures showing these features are few. However, the fact that the Clock Tower, which is one of the most important structures of the city, is in the orientalist style and it is a sign that this style has a considerable effect on the city, especially at the turn of the century.

The Sarıkışla building, dated 1829, to which the Military Office building was added, is one of the most important structures of the city with its location and size, despite its plain character. Military Office building, on the other hand, is a qualified structure that bears the characteristics of the orientalist style in its architectural elements and decoration motifs in a way that contrasts with Sarikisla.

Despite its special architecture, it is not possible to reach a detailed research or drawings on the structure of the Military Office building. There is also no information on the architect of the building. Only some predictions can be made about this subject. Raymond Charles Péré, the architect of the Clock Tower, which was built in 1901 right in front of the Military Office building and also has orientalist features, is the first name that comes to mind. The fact that the architect of the fountain pool in the courtyard of Sarıkışla is also Péré strengthens this possibility. As a result of the information obtained within the scope of the study, it was determined that the construction date of the building should most probably be between 1913 and 1922.

Keywords: *Sarikisla military office building, orientalist architecture, Sarikisla, Konak Square, Raymond Charles Péré*

Giriş

19. yüzyılda inşa edilen ve inşa edildiği tarihten yıkıldığı 20. yüzyılın ortalarına kadar kentin en önemli yapılarından biri olan Kışla-i Hümayun ya da daha bilinen adıyla Sarıkışla'nın bu önemi göz önüne alındığında hakkında yeterince çalışma ve yayın yapıldığını söylemek güçtür. Bu konuda yazarın da içinde bulunduğu ekip tarafından yayınlanan bir makalede[1] Subay Mahfili yapısına değinilmiş ancak yapının kent, sanat ve mimarlık tarihi açısından ayrıca bir çalışmayı hak edecek nitelikte olduğu kanaatine varıldığından bu çalışmada yapının mimari tarzı ve mimarı hakkındaki tespit ve yorumlar detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu makalenin hedeflerinden birincisi, Sarıkışla binası hakkındaki literatürü özellikle Subay Mahfili yapısının detaylı analizi ile zenginleştirmektir.

Subay Mahfili'ni ayrıcalıklı kılan en önemli yanı Sarıkışla'nın sade, işlevsel cephe ve kütle kurgusu ile tezat oluşturacak özen ve üsluptaki kütle ve bezeme dilidir. Aşağıda daha detaylı olarak tarif ve analiz edilecek bu özellikleri yapıyı, İzmir'de çok fazla örneği olmayan Oryantalist mimari tarzındaki yapıların önemli örneklerinden biri yapar. Gerek Osmanlı gerekse İzmir ölçeğinde Oryantalist mimari ile ilgili çalışmaların sınırlılığı bu tarzın kentteki yayılımını tespit etmeyi güçleştirmektedir. Osmanlı Oryantalist Mimarisi hakkında en kapsamlı eser Turgut Saner'in "19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm" adlı kitabıdır[2]. Bunun yanısıra Afife Batur[3] ve Semra Germaner'in[4] makaleleri de önemlidir. Yine Semra Germaner'in, Zeynep İnankur ile birlikte yazdıkları 1989 tarihli "Oryantalizm ve Türkiye" adlı kitapları da oldukça önemli olmakla birlikte akımın mimariden ziyade resim sanatındaki izlerini sürer[5]. İzmir'de Oryantalist mimari ile ilgili en önemli yayınlar ise, kaynakçada bulunan İnci Kuyulu Ersoy'un makaleleridir[6].

Osmanlı'daki örnekleri çoğunlukla 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başını içeren süreçte inşa edilen Oryantalist tarzdaki yapılar, biçim repertuarlarını hayali bir doğudan alırken aslında bu yaklaşım özünde Batı kaynaklıdır. Avrupa ülkelerinde 18. yüzyılda gelişen ve 19. yüzyılda popüler olan bu akım diğer birçok ithal mimari tarz gibi Avrupa'da yaygınlaşmasından bir süre sonra, 1860'larla birlikte Osmanlı'da görülmeye başlar[7]. İlk örneklerinin başkent İstanbul'da veren Oryantalist mimariye kısa bir süre sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılan kapısı ve önde gelen kentlerinden biri olan İzmir'de de rastlanmaya başlanmış hatta kentin en sembolik yapılarından birisi olan, Konak Meydanı'nda 20. yüzyılın hemen başında, Sultan Abdülhamit'in tahta çıkışının 25. yılı anısına inşa edilen Saat Kulesi bu tarzda inşa edilmiştir. Şüphesiz Oryantalist mimari kentte bununla sınırlı kalmamış, başka önemli binalarda da yansımasını bulmuştur. Bu çerçeve-

1 Alpaslan ve Gülenç, 2019.

2 Saner, 1998.

3 Batur, 1992 ve Batur, 2001.

4 Germaner, 1995.

5 Germaner ve İnankur, 1989.

6 Kuyulu Ersoy 2000b, Kuyulu Ersoy, 2001a ve Kuyulu Ersoy, 2001b.

7 Batur, 2001, 42.

de, Subay Mahfili yapısının bu üslubun kentteki önemli temsilcilerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Ancak ne yazık ki bu yapı, parçası olduğu Sarıkışla ile birlikte 1955 yılında yıkılmaktan kurtulamamıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın bir diğer amacı da kaybolan bu nitelikli eser hakkındaki bilgileri bir araya getirip onlara yenilerini ekleyerek kent belleğinin oldukça silikleşmiş bir parçasını yeniden hatırlatırken Oryantalist mimarinin İzmir'deki en önemli örneklerinden biri olan Subay Mahfili hakkında yeni tespit ve yorumlar üretmektir.

Oryantal Mimari ve Osmanlı İmparatorluğundaki Yansımaları

Oryantalizm temelde Doğu-Batı ikiliği üzerine kurulmuş bir düşünce alanıdır. Geniş bir çerçeveye sahip bu düşünce alanının sanattaki karşılığının temel motivasyonu, Batı tarafından Doğu'ya atfedilen gizemli ve mistik dünyanın yine Batı tarafından ilgi çekici bulunmasında yatmaktadır. Batı'nın Doğu'ya olan merakı ve ilgisi aslında, 19. yüzyılda güçlü bir akım olarak anılmaya başlayan Oryantalizm'den daha öncelere gider. Helenistik ve Roma dönemleri gibi uzak geçmişteki etkileşimler bir yana konarak, 16. yüzyıldan itibaren Avrupa ile Doğu ama özellikle de Osmanlı arasında yeni bir iletişim ve etkileşim sürecinin başladığını söylemek yanlış olmaz. 15. yüzyılda başlayan ancak 16. yüzyılda yoğunlaşan Osmanlı topraklarındaki Batılı seyyah trafiği ve onların Avrupa'ya taşıdığı bilgi ve imajlara aynı yüzyılda Türk tacirlerin de Avrupa'da daha sık görünmesi eklenir. Bu dönemde özellikle Türk kıyafetleri maskeli balolarda moda olmuş, hatta Fransa'da bu kıyafetlerle yapılan "Branle le Malte" II. Henri'nin sarayında çok sevilen bir dans olmuştur[8].

17. yüzyılda Fransa sarayına gönderilen Türk elçileri Osmanlı'ya dair ilgiyi canlı tutmuş, 1721 yılında elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ve beraberindekiler Fransa'da o kadar büyük ilgi yaratmıştır ki, çocuk Kral XV. Louis bu yabancıları görmek istemiş, protokol kuralları değiştirilerek değişik kıyafetleri olan elçi ve maiyetinin kralın çok yakınına kadar sokulmasına izin verilmiştir[9]. Elçinin Paris'e gelişi ve kabul törenleri bir çok resim, desen ve goblen halıya konu olurken, Fransa'da "Turquerie" olarak adlandırılan modanın yaygınlaşmasının başlıca nedeni olmuştur[10].

Türk Modası Fransa'da ve görsel sanatlarla sınırlı kalmamış gibi görünmektedir. Nitekim Roma'da Osmanlı kıyafetleriyle geçit törenleri düzenlenirken[11] Mozart'ın, "Saraydan Kız Kaçırma" operasında olayların geçtiği yer olarak İstanbul'u, Selim Paşa'nın sarayını seçmesi, önce Beethoven daha sonra da Mozart'ın birer "Türk Marşı" bestelemeleri akımın Avrupa'da yayıldığına dair işaretlerdir.

16. yüzyılda başlayan ve 18. yüzyılda Turquerie akımına dönüşen bu etkileşim yoğunluğunun, ardından gelen Oryantalizm akımına hazırlık sağladığını söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte özellikle 19. yüzyıl mimarisinde etkili olan Oryantalizm, kökleri 16. yüzyıla dayanan, "Turquerie" ile iki açıdan farklılaşır. Öncelikle bu ikinci dalganın

8 Germaner ve İnankur, 1989, 57.

9 Germaner ve İnankur, 1989, 59.

10 Germaner ve İnankur, 1989, 59.

11 Germaner ve İnankur, 1989, 59.

başlangıçtaki en önemli kaynakları Çin ve Hindistan olurken Türk ve Mağrip üslupları biçim repertuarına sonradan katılacaktır[12]. Bir diğer fark olarak da 18. yüzyıla kadar ilk Oryantalist akımın mimariye yansımasından söz etmek mümkün değilken ikinci dalga kısa sürede edebiyat ve resmi aşarak mimarlıkta da etkili olmaya başlamıştır. Bunun nedeni 19. yüzyıla doğru artan seyahat ve belgeleme olanakları olabilir. Zira mimari üzerindeki etkinin başlıca kaynakları gezginlerin yaptığı çizimler olacaktır[13]. Seyahat ve belgeleme olanaklarının artmasının yanısıra Doğu'ya ilişkin bilimsel çalışmaların ve arkeolojik araştırmaların artması, uluslararası sergiler ve özellikle endüstri devriminin olumsuz etkilerine tepkili, Batı'nın değerlerini sorgulamaya başlayan Avrupalı Romantiklerin Doğu'ya yönelmeleri 19. yüzyıl Oryantalizminin etkisini güçlendiren gelişmeler olmuştur[14].

Doğunun mistik dünyasının bu dünyaya yabancı olanlara sunumu olarak formüle edilebilecek Oryantalizmin bir süre sonra Doğu'da da görülmesi dikkat çekici bir süreçtir. Avrupa'da popüler olan bir sanat akımının bir süre sonra Doğu dünyasında da etkilerinin görülmesi özellikle 18. yüzyıldan sonra şaşırtıcı olmamakla birlikte biçim repertuarını Doğu'dan alan bir akımın Avrupa'da olgunlaşıp tekrar doğu tarafından ithali daha önce görülmemiş bir döngüye işaret eder. Avrupa'nın 19. yüzyılda Doğu'ya ithal ettiği Neoklasik, Neobarok gibi akımların biçimsel köklerinin büyük oranda Avrupa coğrafyasında olmasına karşıt olarak Oryantalizm'in biçim kökleri aslında ithalatçı konumunda bulunan Doğu'nun kendisindedir. Bu döngünün, Endüstri Devrimi'nin ardından kurulan ve Doğu'dan hammaddenin alınıp son ürün haline getirildikten sonra tekrar Doğu'ya ihraç edildiği iktisadi sistemle paralelliği düşündürücüdür. Biraz zorlamayla bu iktisadi döngünün sadece somut mal takası düzleminde kalmadığı, beğeni ve üslup düzeyinde de karşılık bulduğu en azından Oryantalist akım çerçevesinde iddia edilebilir. "Self-oryantalizm" olarak adlandırılabilecek bu durum, Doğu'nun kendi kültürüne ait özellikleri, Batı dünyasının egzotikleştirme sürecinden geçirilmesinin ardından tekrar benimsemesi olarak tarif edilebilir.

Avrupa mimarlığında 19. yüzyılın ilk yarısında popüler olan ve kaynakları içerisinde Osmanlı kültürünün de olduğu İslam bileşenli Oryantalizm akımı, dönemin mimari etkileşimlerinin bir parçası olarak Osmanlı mimarlığına da yansımıştır[15]. Oryantalizm aslında bir bakıma, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'nın birçok alanında olduğu gibi mimarlığında da baskın olan Batı'ya öykünme ile kendi geçmişini yüceltme ikiliği içerisindeki ortamına her iki bakış açısına da referans veren karakteri ile son derece uygun bir alan açmıştır. Akımın benimsenmesi ve 1. Milli Mimari akımına dönüşerek uzun soluklu olmasını onun bu özelliğine, yani Batur'un ifadesiyle "hem Avrupalı, hem Osmanlı" olan karakterine bağlamak mümkündür[16]. Ancak oryantalizmin Osmanlı'daki etkisini genel geçer doğu-batı ikiliği üzerine kurmak yerine daha nüanslı bir yaklaşıma gereksinim

12 Saner, 1998, 7-8.

13 Saner, 1998, 7.

14 Germaner ve İnankur, 1989, 19-21.

15 Saner, 1998, 1.

16 Batur, 2001, 43.

vardır. Doğu-Batı ikiliğinin dünya üzerinde kesin bir sınırla ayrılmış iki coğrafyada her konuda homojen bir şekilde geçerli olduğunu düşünmek indirgemeci bir bakış olur. Bu ikiliğin "tonunun" farklı konularda ve farklı coğrafyalarda değiştiğini düşünmek daha yerinde olur. Coğrafi uzaklıkların iletişim olanaklarını ve yoğunluğunu günümüzden çok daha keskin olarak belirlediği 18 ve 19. yüzyılda Avrupa'ya diğer birçok doğu kültüründen daha yakın olan doğunun en batısındaki uygarlık olarak Osmanlılar için bu kontrastın görece olarak daha az olduğu söylenebilir. Hele ki İzmir gibi, önemli sayıda Hıristiyan ve Avrupa kökenli nüfusu olan, "Hıristiyan Avrupa'dan" kültürel olarak tamamen farklı sayılamayacak[17] bir kentte kimi zaman bu diktonominin tamamen görünmez olabildiğini bile söylemek mümkündür. İzmir'in bu ayrıcalıklı durumunu, onu, Batı'dan bakanların "Türklerin arasında bir Avrupa şehri", "le petit Paris of the Levant" gibi tanımlamalarla[18], doğudan bakanların ise "Gavur İzmir"[19] olarak nitelendirmeleri güzel bir biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla Osmanlı'daki ve özellikle İzmir'deki oryantalist eğilimleri "self oryantalizm" ile Avrupa tarzı oryantalizmin arasında bir yerlere koymak gerekir.

Ersoy bu yeri, oryantalizmin standart tariflerinin katı polarizasyonundan uzak, Tanzimat'ın geçmişe nostaljik dönüş ve kültürel canlanma talebi ile 19. yüzyılın küresel bağlamındaki kültürel bağdaştırmacılık ve yeni sentezler için artan arayışlarının arası olarak tarif eder[20]. Bu arayışların olağanlaştığı 19. yüzyılın ikinci yarısında oryantalist üslup Osmanlı İmparatorluğu tarafından Avrupa'dan ithal edilmiş üslupların arasına katılmıştır. Doğal olarak bu üsluptaki en önemli ve erken örnekler başkent İstanbul'da verilmiştir.

1872 yılında inşa edilen ve tasarımı Alman August Jasmund'a ait olan Sirkeci Garı, Osmanlı'nın en görkemli oryantalist yapılarından biridir (Görsel 1). Yapıda, Osmanlı mimari repertuarına yabancı ve "Batı süzgecinden" geçerek kullanılan Doğu kaynaklı formlar[21] oryantalist tavrın yansımalarıdır. Cephede yer alan atnalı kemerler bu tavrın en görünür örnekleridir. Ayrıca köşelerde yer alan kuleler yapıyı Endülüs İslam Sanatları ve Memlük sanatları ile ilişkilendirir[22]. Sirkeci Garı, mimarisinde Oryantalist tavırla Doğu kaynaklı biçimlerin yanısıra gülpencere gibi Avrupa kökenli elemanları da içermesi dolayısıyla istisnai bir özellik gösterir. Bu melezlik yapıya eklektik bir hava katar.

İstanbul'daki bir diğer önemli Oryantalist yapı, Beyazıt'ta 1864 yılında yapılan Harbiye Nezareti Binası'nın görkemli giriş kapısı ve kapının iki yanında bulunan köşkleridir (Görsel 2). Magrip-Endülüs bileşenli bir Oryantalizm'le yorumlanan kapı ve ikiz köşkler olasılıkla Fransız mimar Bourgeois tarafından tasarlanmıştır[23]. Anıtsal ve Roma

17 Zandi-Sayek, 2012, 8.

18 Michaud and Poujoulat, 2007, 21.

19 Beyru, 2000, 7.

20 Ersoy, 2015, 28.

21 Altınöz, 2014, 846.

22 Altınöz, 2014, 846.

23 Saner, 1998, s. 73-5. Yapının müellifi konusunda İstanbul Ansiklopedisi'nin "Harbiye Nezareti Binası" maddesinde farklı görüşler de dile getirilir: "Zafer takı şeklindeki bu kapı ve iki yanındaki binaların mimarı olarak da Bourgeois'nın adı verilmektedir. Bazı müellifler ise bu

zafer taklarını hatırlatan kurgudaki kapının iki yanında burç benzeri eklentiler bulunur. Ana kapının sivri atnalı kemeri, cephedeki ağ bezeme ve burç yapılarının birinci katındaki at nalı kemerli açıklıklar yapıya oryantalist karakterini veren en baskın ögelerdir. Köşklerin kütle kurgusu ise 15. yüzyıl yapısı olan Çinili Köşk'le paralellikler taşır. Atnalı biçimli kemerler ile ağ bezemeye bu yapılarda da rastlanır[24].

İstanbul'daki önemli askeri yapılardan biri olan 1803-1806 tarihli Topçu Kışlası'nın Sultan Abdülaziz zamanındaki (1861-1876) kapsamlı yenilenmesinde de oryantalist üslup tercih edilmiştir[25]. Söz konusu yapıda oryantalist üslubun en vurgulu olduğu giriş kapısının biçim dili önceki örneklerden farklı olmakla birlikte girişin iki yanındaki çokgen kuleler burada da yer almaktadır (Görsel 3).



Görsel 1. Sirkeci Garı (1872), Mimar: August Jahmund (Alman Arkeoloji Enstitüsü Arşivi)



Görsel 2. Harbiye Nezareti Kapısı ve ikiz köşklerinden birisi, günümüzde İstanbul Üniversitesi Kapısı (1864-67) Mimar: Bourgeois (?). (Alman Arkeoloji Enstitüsü Arşivi.)

yapıların Londra'ya tahsile gönderilen ilk öğrencilerden mühendis Bekir Paşa'nın, Abdülmecid döneminde (1839-1861), Yedikule'de inşa edilmek üzere hazırladığı şehir giriş kapısı planlarına göre yapıldığını belirtmektedir" (Can, 1993, 551).

24 Saner, 1998, s. 76.

25 Saner, 1998, 79.



Görsel 3. Topçu Kışlası'nın anıtsal kapısı[26], (1806) Mimar: Başmimar İbrahim Kamil Ağa veya Kirkor Balyan (Üzümkesici, 2010, 6.).

Oryantalist mimarinin önde gelen örnekleri, Avrupa ile yakın ilişkisi bulunan başkent İstanbul'un yanısıra Selanik, İzmir gibi liman kentlerinde de kısa süre içerisinde görülmeye başlar. İmparatorluğun en önemli liman kentlerinden biri olması dolayısıyla Batı ile sıkı ilişkileri olan ve kozmopolit yapısı nedeniyle yeniliklere açık İzmir'de Oryantalist akımın örnekleri 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren inşa edilir. Bu akımın İzmir'deki bilinen en erken tarihli örnekleri, 1881-1883'de inşa edilen Mekteb-i Sultani[27] binası (Görsel 4) ve 1898 yılında inşa edilen Halkapınar su istasyonudur[28] (Görsel 5).

20. yüzyıla gelindiğinde de Oryantalist mimarinin etkisi kentte devam etmektedir. Hatta 1901 yılında Padişah II. Abdülhamid'in tahta çıkışının 25. yıldönümü nedeni ile inşa edilen ve kentin en önemli anıtlarından biri olan Saat Kulesi'nde de Oryantalist dilin tercih edilmesine dayanarak bu akımın kentte oldukça popüler olduğu düşünülebilir (Görsel 6). Raymond Charles Péré tarafından tasarlanan, Hükümet Konağı'nın önünde, Sarıkışla'nın yanında, Konak Meydanı'nın denize bakan kısmında inşa edilen Saat Kulesi, Kuzey Afrika ve Endülüs yapı ayrıntılarıyla İslami canlandırmacı bir tarzla ele alınmış ve daha çok Batı oryantalizmini hatırlatan tarzıyla, sadece İzmir'in değil, Türkiye genelinde de Oryantalist üslubun en anıtsal temsilcilerinden biridir. Yapının eksenlerde yer alan kapıları, sivri at nalı kemerli birer açıklık şeklindedir. Sivri at nalı kemerler, orijinalinde çift renkli taşla örülmüşken, daha sonraki onarımlar sırasında tek renkli taşla inşa edilerek bugünkü görünümlerim almışlardır[29].

26 İstanbul II No'lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu fotoğraf arşivi.

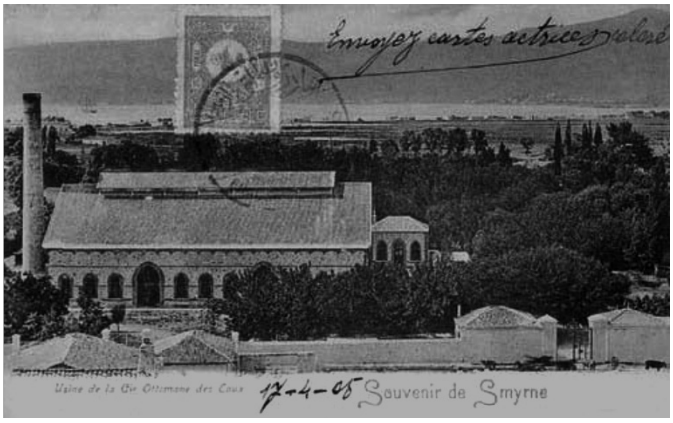
27 Bugün Mithat Paşa Endüstri Meslek Lisesi olarak bilinmektedir. Detaylı bilgi için, Kuyulu, 2000a kaynağına bakılabilir.

28 Kuyulu Ersoy, 2001b, 2, Kavakdipli, 2012.

29 Kuyulu Ersoy, 2000b, 279-281.



◄ **Görsel 4.** Mekteb-i Sultani Binası (İstanbul Üniversitesi Arşivi), (1881-83) Mimar: Bilinmiyor.



◄ **Görsel 5.** Halkapınar Su İstasyonu (Ahmet Priştina Kent Arşivi.), (1898) Mimar: Bilinmiyor.

Kentte Oryantalist tarza sahip önemli anıtsal yapılardan bir diğeri de, 20. yüzyılın başında yapımı tamamlanan Salepçioğlu Camisi'dir (Görsel 7). 1895-1906 arasını kapsayan[30] uzun sayılabilecek inşa süreci Saat Kulesi'nin inşa tarihleri ile kesişir. Saat Kulesi'nde tercih edilmesinden de anlaşılabileceği gibi bu dönemde kentte popüler olan Oryantalist mimarinin kentin bu önemli yapısında da izlerini bulmak şaşırtıcı olmaz. Ancak Salepçioğlu Camisi'ndeki Oryantalist vurgu Saat Kulesi'ne göre çok daha sınırlı kalmıştır. İç mekan elemanları ve tezyinatı hariç tutulursa, Oryantalist etki kütle plastiğinde sadece son cemaat mahalinin tepeleri sivriltilmiş kubbelerinde göze çarpar.

30 Kuyulu Ersoy, 2001a, 282.



◄ **Görsel 6.** Saat Kulesi, (1901) Mimar: Raymond Charles Péré.



► **Görsel 7.** Salepçioğlu Camisi, (1895-1906) Mimar: Bilinmiyor.

Kentin Oryantalist mimariye sahip diğer önemli dört eseri, 1913-1917 yılları arasında İzmir valiliği yapan Rahmi Bey'in döneminde inşa edilen dört polis karakoludur. Bunlar Kemeraltı, Çorakkapı, Keçeciler ve Kemer karakollarıdır[31]. Yapıların tümü de farklı nicelik ve nitelikteki parsellerde yer aldığı için kütle biçimlenmeleri birbirlerinden oldukça farklıdır. Büyük parsellerde yer alan Çorakkapı ve Kemer Karakolları boyutlarıyla diğerlerinden ayrılır.

Bitişik nizamda inşa edilen Çorakkapı Karakolu'nun cephesi üçlü sistemde oluşturulmuştur. Yan kanatlarda bitişik sivri kemerli pencere açıklıkları Oryantalist tarzın ilk göze çarpan biçimleridir. 3. katta kütlenin ortasında yükselen kısımda ise üçlü dilimli kemerle örtülmüş üç ayrı pencere bulunur (Görsel 8).

Kemer Karakolu ise bulunduğu parselin karakteri dolayısıyla bağımsız bir kütle olarak biçimlenmiştir. Çorakkapı Karakolu'na benzer, üçlemeli cephe düzenini bu yapının da ön cephesinde görmek mümkündür. Yan bölümlerdeki bitişik ikili pencere kurgusu da ortaktır. Ancak Kemer karakolunda tüm açıklıklarda atnalı kemer tercih edilmiştir. Giriş cephesinin ortasındaki bölümde bu eleman hem giriş kapısında hem de üstündeki üçlü pencerede de tekrar edilerek iyice vurgulanmıştır (Görsel 9).

Keçeciler Karakolu ilk ikisine göre daha küçük bir köşe parselde yer alır. Yapıya Oryantalist karakterini veren elemanlar yine cephedeki atnalı kemerli pencere açıklıklarıdır. Yan cephedeki bitişik ikili pencereler farklı ölçekte de olsa Kemer Karakolu'ndakilerin tekrarıdır (Görsel 10).

31 Kuyulu Ersoy, 2001b, 7.



◄

Görsel 8.

Çorakkapı (Basmane) Karakolu, (1914) Mimar: Bilinmiyor.



Görsel 9. Kemer Karakolu, (1913-1917 arası) Mimar: Bilinmiyor.



◄

Görsel 10.

Kececiler Karakolu, (1913-1917 arası) Mimar: Bilinmiyor.



Görsel 11. Kemeraltı Karakolu, (1913-1917 arası) Mimar: Bilinmiyor.

Küçük ve bitişik nizamdaki bir parselde yer alan Kemeraltı Karakolu'nun 1. kat hizasındaki ara kayıtsız, bitişik kemerli açıklığı Keçeciler Karakolu'nun 1. katındaki köşe açıklıklarını tekrar eder (Görsel 11).

İstanbul'daki ve İzmir'deki örnekler incelendiğinde oryantalist üslubun 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı'da iktidarla ilişkili anıtsal yapılar ve askeri yapılarda sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Taksim Topçu Kışlası ve Harbiye Nezareti kapısı gibi başkentin önemli askeri yapıları bu üslupta inşa edilmiştir. İzmir'de de iktidarın en önemli temsil yapılarından biri olan Saat Kulesi yine aynı üslupla inşa edilmiştir. Bu, 20. yüzyılın başında oryantalist mimarinin iktidarla ilişkili kurumlar tarafından benimsendiğini gösterir. Vali Rahmi Paşa'nın yüzyıl başında inşa ettirdiği karakolların hepsinin oryantalist üslupta olması da bu yargıyı destekler. Bu perspektiften bakıldığında 20. yüzyılın başında belirginleşmeye başlayan kentin en önemli resmi temsil mekanlarından biri olan Konak Meydanı'na cephe veren Subay Mahfili'nin tasarımında bu üslubun tercih edilmesi anlaşılır görülmektedir.

Subay Mahfili'nin İşlevi, İnşa Tarihi ve Geçirdiği Değişiklikler

Subay Mahfili 19. yüzyıldan itibaren kutlamaların ve törenlerin yapıldığı kentin resmi merkezi olarak nitelendirilebilecek Konak Meydanı'nda yer almaktaydı. Meydan, özellikle 1829'da Sarıkışla'nın, 1868-72'de adını aldığı konağın ve 1901'de Saat Kulesi'nin inşaatı ile siyasi iktidarın kentteki temsiliyetinin en yoğun olduğu mekandı[32] (Görsel 12).

32 Yımaz, 2003, Zandi-Sayek, 2012, 181.



Görsel 12. Konak Meydanı ve yakın çevresinin 1854-1913 arasındaki evrimi. **1**-Sarıkışla (1829), **2**-Talim Alanı, **3**-Cezaevi (1873), **4**-Vali Konağı (1868-1872 rekonstrüksiyon), **5**-Saat Kulesi (1901), **6**-Subay Mahfili (Görsel kaynakları soldan sağa: Storari, 1854-6, Saad, 1876, Bon, 1913.)



Görsel 13. 1868 yılı öncesine tarihlenebilecek, Sarıkışla'nın özgün haline en yakın fotoğraflarından biri (Mimarlar Odası İzmir Şubesi Arşivi.)

Sarıkışla'ya ek olarak inşa edilen Subay Mahfili'nin yukarıda açıklandığı gibi dönemin popüler akımı olan oryantalist mimari üslubundaki kütlesi meydanın güney kontörünün denize yakın kısmını oluşturur. Bununla birlikte rıhtımdan meydana doğru yaklaşımda ilk algılanan bina da odur. Ancak Subay Mahfili yapısının da tıpkı Sarıkışla'nın kendisi gibi tek seferde tasarlanıp inşa edilmediği, işlevini sürdürdüğü yaklaşık 50 yılda çeşitli evrelere sahip olduğunu söylemek mümkündür[33].

1829 yılında inşa edilen, avlulu, denize bakan tarafı açık olacak şekilde U plan şemasına sahip Sarıkışla ilk inşa edildiğinde kuzey kolu alçak bir duvar ve deniz ile sonlanıyordu (Görsel 13). Özgün hali ile kuzey kolunun yapının diğer parçalarından ayrılmasını sağlayacak herhangi bir bezeme veya bölüm bulunmamakta idi. Yapının ana cephesi ve girişi ise 19. yüzyılın sonlarına kadar ana caddeye bakan doğu kolu üzerindeydi. Ancak kışlanın kuzeyindeki meydan Saat Kulesi'nin inşası ile birlikte bir

33 Alpaslan ve Gülenç, 2019, 29-46.



Görsel 14. Saat Kulesi görülen, dolayısıyla 1901 sonrasına ait bir kartpostalda Sarıkışla (Anonim)

kent meydanı karakterine bürününce kuzey kolu önem kazanmış, bu kolda inşa edilen üç katlı yeni cümle kapısı ile ana giriş de bu kola aktarılmıştır. Bu gelişmeye koşut olarak 20. yüzyılın başlarında, şehirdeki subaylara hizmet edecek prestijli bir mekân olan Subay Mahfili'nin de Sarıkışla'nın kuzey kolunun deniz tarafındaki ucu uygun görülmüştür.

Subay Mahfili'nin inşa tarihine dair bir kayıt bulunmamakla birlikte bazı belgeler inşa tarihi için bir aralık belirlemeye olanak verir. Saat kulesinin mevcut olduğu ancak Subay Mahfili'nin bulunmadığı bir fotoğraf (Görsel 14) yapının, kulenin inşa tarihi olan 1901'den önce inşa edilmiş olamayacağını gösterir. Bunun yanı sıra yapı, 1905 tarihli Goad planında da (Görsel 15), 1913 tarihli Ernest Bon'a ait haritada da yer almaz. Dolayısıyla inşa tarihi 1913'ten önce de olamaz. (Görsel 12 sağ). Subay Mahfili'nin Yunan işgal kuvvetleri ile birlikte görüldüğü, dolayısıyla 1919-1922 aralığına tarihlenmesi gereken fotoğraflar da yapının 1922 öncesinde tamamlanmış olduğunun kanıtlarıdır (Görsel 16).

Yapının acil bir gereksinimi karşılayacak bir işlevi olmaması ve savaş ve işgal yıllarında böyle bir inşaatın sürdürülmesinin güçlüğü de göz önünde bulundurularak inşaatın başlangıç tarihi 1913-1914 arasına çekilebilir. Ancak Vali Rahmi Bey zamanında yukarıda değinilen Oryantalist karakolların 1913-1917 arasında inşa edilmiş olması bu daraltmanın ihtiyatla yapılması gerektiğine işaret eder. Sonuç olarak yapı kesinlikle 1913-1922, büyük olasılıkla da 1913-1917 yılları arasında inşa edilmiş olmalıdır. İnşa tarihi için 1890 olan Beyru'nun ve 1932 olan Akansel'in aktarımları[34] yukarıdaki belgeler ışığında doğru görünmemektedir[35].

34 Bk. Beyru, 2011, 360; Akansel, 2009, 30.

35 Beyru, Hizmet Gazetesi'nin 22 Nisan 1890 tarihli haberine dayanarak "Hükümet Konağı



Görsel 15. 1905 tarihli Sigorta planlarında Sarıkışla'nın kuzey kanadı (Milli Kütüphane Arşivi.)



Görsel 16. İşgal kuvvetleri Sarıkışla'nın avlusunda (Anonim)

Yapının tarihi gibi işlevini kesin olarak tarif etmek kolay değildir. Kaynaklarda sıklıkla kullanılan Subay Mahfili sözcüğü subaylara ait toplanma mekânına işaret eder. Yapının cumhuriyet dönemine ait bir fotoğrafında giriş kapısının üstünde net olarak "Orduevi" sözcüğü okunmaktadır (Görsel 17). Dolayısıyla yapının Cumhuriyet döneminde Orduevi olarak işlevlendirildiği kesindir. Ayrıca Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün beraberindeki heyet ile birlikte yapının denize bakan terasında dinlendiği bir fotoğraf da yapının üst düzey konukları ağırlamakta da kullanıldığını gösterir (Görsel 18). Bu dönemin tanığı

karşısında ve Sarıkışla bitişiğinde yaptırılan askeri misafirhanenin 11 Nisan ve yine, aynı yerde bulunan askeri kıraathanenin de on gün sonra 21 Nisan 1890 günü hizmete açıldığını" aktarır. Bu habere konu olan askeri misafirhane başka bir yapı olabilir. Akansel'in verdiği 1932 tarihi ise yapının işlev değiştirdiği veya deniz doldurularak kazanılan alanda Subay Mahfili'nin ön bahçe düzenlemesi ve deniz cephesinin revizyonuna dair tadilatı işaret ediyor olabilir.



Görsel 17. Kapısındaki Orduevi yazısıyla Subay Mahfili'nin Cumhuriyet dönemine ait bir fotoğrafı (Anonim).



Görsel 18. İsmet İnönü beraberindekilerle birlikte Subay Mahfili'nin terasında (Anonim).

Akansel yapının kullanımını şu şekilde tarif eder: "*(...) Sarıkışla'nın kuzeyinde Askeri Mahfel (Bu isim daha sonra Zabıtan Yurdu ve müteakiben Orduevi olarak değiştirilmişti.) inşa edilmişti. (...) Orduevi iki katlı olup, alt katı yemek salonu, üst katı da kısıtlı bir şekilde yatak odaları olarak kullanılıyordu*"[36]. Bu aktarım ışığında yapının 1930'lardan yıkım tarihi olan 1955'e kadar Orduevi adı altında hem lokal hem de konaklama işlevi ile kullanıldığı anlaşılmaktadır.

36 Akansel, 2009, 30.

Yapının Mimari Özellikleri

Yapının mimarisi hakkında dönem fotoğrafları dışında bir belge bulunmamaktadır. Dolayısıyla yapının kat planları hakkında bir kestirimde bulunmak gerçekçi olmayacaktır. Bununla birlikte fotoğraflar yardımıyla kütle kompozisyonu ve cephe düzeni hakkında fikir edinilebilmektedir.

Subay Mahfili, Sarıkışla'nın denize uzanan kuzey kolunun en uç kısmında yer almaktaydı. İlk inşa edildiğinde kıyıya bitişik olan yapı zamanla denizden kazanılmış bir bahçeye sahip olacaktır. Yapının genel hatları meydan ve avlu taraflarında Sarıkışla'nın cümle kapısı haricindeki hemyüz cephesine göre daha hareketlidir (Görsel 19).

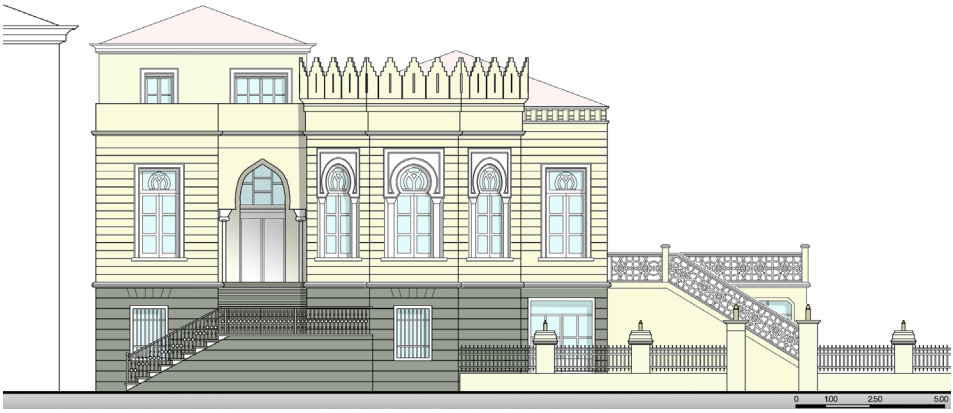
Yapının giriş cephesi olan kuzey cephesi Konak Meydanı ve Saat Kulesi'ne bakmaktadır (Görsel 20). Batı cephesi denize bakan yapının, güney cephesi ise Sarıkışla'nın avlusuna bakar. Doğuda ise Sarıkışla'yla birleşen Subay Mahfili'nin kışla binasıyla arasında yaklaşık bir metrelik boşluk olduğu görülmektedir. Bu boşluk, kışlanın bu ucundaki mekânların pencerelerini iptal etmemek amacıyla bırakılmış olmalıdır.

Subay Mahfili büyük oranda iki katlı, kısmen üç katlı bir yapıdır. Yaklaşık 3 metre yüksekliğindeki zemin kat, derzlerle birbirinden ayrılmış 10 yatay şerit görünümündeki koyu renkli taş sıraları ve bu sıraların en üst hizasındaki bir silme ile görsel olarak ayrışır. Birinci kat ise beyaz renkte, bu sefer giriş ve burç yapısında 17, ana kütlede ise 20 adet ve alt kattakilere göre daha ince yatay şeritten oluşur. Yapının kat yükseklikleri belirlenirken Sarıkışla'nın hatları kısmen dikkate alınmış gibi görünmektedir. Zemin kat Sarıkışla'nın



Görsel 19. Subay Mahfili'nin henüz bahçesi ve teraslı kısmının eklenmediği, denize bitişik ilk hali (Anınim).

zemin katından yaklaşık 1 metre daha alçakken üst katın bitiş kotunun ise Sarıkışla'nın birinci katı ile yaklaşık aynı kotta olduğu görülmektedir. En azından Sarıkışla'ya yaklaşan giriş kütlesinin üst silmesi Sarıkışla'nın birinci kat üst silmesi ile hemen hemen aynı hizadadır (Görsel 19). Farklı kat yüksekliklerinin nedeni ana girişin merdivenlerle ulaşılan birinci kattan olmasının da gösterdiği gibi birincil mekânların birinci katta, ikincil mekanların ise zemin katta olması olmalıdır. Yapının giriş kütlesi arkaya, Sarıkışla'nın avlusuna doğru uzanan kısmında yükselerek 3 katlı bir kütleye dönüşür.



Görsel 20. Subay Mahfili'nin Konak Meydanı'na bakan kuzey cephesi (Halil İbrahim ALPASLAN).

Subay Mahfili'nin kütle kompozisyonu dört ayrı kısımdan oluşur. Farklı çatı yükseklikleri ve biçimlerine sahip olan bu dört bölüm, iki katlı, L biçiminde, düz çatılı giriş kısmı, giriş kısmının devamındaki 3 katlı, dikdörtgen, kırma çatılı kısım, deniz tarafındaki 2 katlı dikdörtgen, kırma çatılı ana kütle ve iki katlı, düz çatılı, sekizgen bir burç görünümündeki kütledir. Giriş kütlesi girişin ardından denize doğru kırılarak L biçimini alır ve sekizgen burç ile ana kütle arasına girer. Böylece burç kütlesi ana kütleden daha alçak bir ara kütle ile ayrılır ve hem kırma çatı ile uyumsuzluğunun önüne geçilmiş hem de burcun kütlede daha vurgulu biçimde öne çıkması sağlanmış olur.

Giriş kütlesinin meydana bakan cephesi zemin katta küçük bir pencere ve ferforje korkuluklu merdivenden, birinci katta ise alttakinin hizasında ancak daha yüksek bir pencere ve cephenin en vurgulu elemanı olan giriş kapısının önündeki duvarlara bitişik iki sütunçeden yükselen sivri kemerden oluşur. Meydan cephesindeki merdiven önce cepheye paralel olarak 9 rıht yani yaklaşık 1,5 metre yükselir ve burada ince uzun bir sahanlık oluşturur. Giriş kısmı bu sahanlığın eni kadar, yaklaşık 1,5 metre kadar geri çekilmiştir. Merdiven daha sonra yaklaşık 1,5 metre daha yapıya doğru yükselerek birinci kat kotunu bulur. Ana giriş katı olan birinci kat Sarıkışla'ya bitişik olan zemin kattan farklı olarak yaklaşık 1 metre kadar bir boşluk bırakacak biçimde içe çekilmiştir. Giriş kütlesinin meydan cephesinin birinci katındaki düz lentolu yüksek pencerenin hemen alt hizasında burç biçimindeki kütlede de devam eden çift renkli bir silme yer alır. Aynı silme yaklaşık olarak Sarıkışla'nın birinci katının üst silmesinin hizasında da tekrar eder. Bu hizanın üstünde ise çatı parapeti bulunur. Giriş kütlesinin denize doğru kırılarak burç yapısı ile ana kütlenin arasına giren kısmı deniz tarafına dar bir cephe verir. Taş rengi ve deseninin genel düzene uyduğu bu dar cephede zemin ve birinci katta birer tane olmak üzere aynı hizada, yükseklikleri de aynı gibi görünen iki pencere bulunur.

Giriş kütlesinin meydana bakan cephesinin genişliğinde, denize bakan ana kütlenin hizasından avluya kadar uzanan kütle 3 katlı ve kırma çatılıdır. Meydan cephesi

bu geri çekilme nedeni ile ferforje teras korkulukları ile başlar. Kütlenin meydan cephesi ise yaklaşık giriş kütlesindeki pencere ile benzer boyutlardaki bir pencere ve daha geniş, olasılıkla bu ön terasa çıkılan bir kapı boşluğundan oluşur. Her iki açıklık da düz lentoludur. Bu kütle ince uzun bir dikdörtgen biçiminde arkaya doğru uzanarak avluya da cephe verir. Avlu cephesinin kaplama rengi ve deseni yapının diğer kısımlarıyla aynıdır. Avlu cephesi yapının aynı yüzeyde 3 katlı tek cephesidir. Zemin katta lentolu 1 kapı ve 1 pencere, birinci katta cepheyi ortalamış büyükçe tek bir düz lentolu pencere, ikinci katta ise yine cepheyi ortalamış ancak birinci kattakine göre daha küçük ve alçak bir pencere bulunur (Görsel 16, 22).

Burç biçimindeki sekizgen yapının iki kenarı L biçimindeki giriş yapısı tarafından sarılmış olduğundan cepheden 6 kenarı algılanır. Serbest kenarlar ana giriş kapısının hemen yanından başlar ve ilki merdiven sahanlığı dolayısıyla kısmen açıktadır. Fotoğraflardan bu kenarda pencere olup olmadığını belirlemek mümkün olmamıştır. Daha sonra denize doğru açılanan ikinci kenar yine merdiven sahanlığına bitişiktir. Birinci katta yapının karakteristik at nalı biçimli kemerli pencerelerinden biri bulunur. Bu pencerelerin geometrileri açıklığı takip eden silmelerle vurgulanmıştır. Sonraki 4 kenarın 1. katlarında da bu stildeki pencereler devam eder. Zemin kattaki pencereler ise düz lentoludur. Meydana tam cephe veren 3. kenar zemin katta ve birinci katta birer pencereye sahiptir. Kırılarak dönen 4. kenarın sadece üst katta penceresi vardır. Pencere düzeni olarak denize bakan 5. kenar, 3. kenarın, 6. kenar ise 4. kenarın tekrarıdır. Burç biçimindeki yapının malzeme renk ve tekniği ile silme hiza ve biçimleri giriş yapısıyla aynıdır. Ancak en önemli fark giriş yapısının parapet hizasından sonra başlayan, kütlenin burç etkisini güçlendiren ve hafifçe öne çıkan bir silmenin üzerine dizilmiş piramidal mazgallardır. Her kenarda 3 ve köşelerde de 1'er tane olmak üzere toplam 32 mazgal bulunur. Bu mazgalların ortalarında dar ok atma yarıklarına benzeyen yarıklar bulunur (Görsel 19, 20).

Yapının deniz tarafındaki ana kütlesi dikdörtgen planlı, iki katlı ve kırma çatılıdır. Denize doğru çıkma yapan kütle meydan, deniz ve avlu taraflarına bakan 3 cepheye sahiptir. Cephe malzeme, renk ve dokusu giriş ve burç kütleleri ile aynıdır. Ancak birinci katı bu kısımlara göre daha yüksek olduğundan diğer iki kısımda devam eden silmeler bu kütlede devam etmez. Bunun yerine sadece bu kütleye özgü olarak çatının hemen altında küçük payandaların oluşturduğu bir dokuya sahip yaklaşık 1 metre yüksekliğinde bir friz yer alır. Dar olan meydan cephesinin alt katında geniş bir kapı, üst katında ise giriş kütlesinin meydan cephesindeki pencerenin aynısı olan bir pencere bulunur. Bu kütlenin deniz cephesi zaman içinde yapılan ekleme ile değişmiştir. İlk yapıldığında zemin ve birinci kat cepheleri hemyüzken (Görsel 19-21) daha sonra deniz doldurulup zemin kat denize doğru genişletilmiş, böylece birinci kat da denize bakan bir teras elde edilmiştir. İlk halinde ortada dar ve iki yanda altışar kanatlı geniş iki kapı ile toplam üç açıklığa sahip cephe düzeni de eklentiden sonra değişmiş, yine 3 bölümden oluşan ama bu sefer taşıyıcıların arasında kalan 3 bölümün tamamen camekân olarak kapatıldığı bir düzen tercih edilmiştir. Cephenin soluna bu ekle birlikte kazanılan terasa bahçeden çıkmak için yaklaşık 2 metre genişliğinde ve 18 rıhtlı bir merdiven yapılmış, bu merdivenin ve terasın şebekeli korkulukları da cephenin dikkat çeken elemanlarından biri haline gelmiştir (Görsel 21).



Görsel 21. Subay Mahfili'nin ikinci evresi. Denizin doldurulmasıyla kazanılan alanda teras ve bahçe düzenlemesi yapılmış (Mimarlar Odası İzmir Şubesi Arşivi)



Görsel 22. Subay Mahfili'nin Sarıkışla'nın avlusundan görünen arka cephesi (Anonim).

Ana kütlenin birinci katının deniz cephesi yapının oryantalist tarzının en güçlü hissedildiği kısımlardan biridir. Açıklıklarda üçlü bir düzen tercih edilmiş, sivri atnalı kemerli, yüksek üç açıklık cepheye simetrik olarak yerleştirilmiştir. İki yandaki açıklıkların iki yanına da daha dar ve alçak, bu sefer neredeyse tamamen kapanacak gibi duran at nalı kemerleri olan ikişer küçük açıklık eklenmiş, dolayısıyla üçlü düzen yan açıklıklarda da sürdürülmüştür. Cephede derzlerle oluşturulan yatay hatlar atnalı kemerlerin üzengi hizasından itibaren kesilmiş, ince bir hat kemerlerin etrafını dönerek vurguladıktan sonra kalan alan taş sırası görünümü verilerek klasik cephe düzeninden ayrılmıştır.

Ana kütlenin avlu cephesinde de üçlü düzen devam eder. Alt kattaki 3 düz lentolu pencereyi birinci katta aynı hizadaki ve deniz tarafındaki gibi sivri atnalı kemerli 3 yüksek pencere izler (Görsel 22).

Yapının mimarı hakkında herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Bu konuda, yapının önemine, genel biçimlenmesine ve olası inşa tarihi aralığına bakılarak bazı tahminlerde bulunulabilir. Öncelikle Subay Mahfili, kentin en önemli kamu yapılarından biri olan Sarıkışla'nın eki olması ve yine kentin yeni oluşmaya başlamış en önemli kamusal açık alanlarından biri olan Konak Meydanı'na cephe vermesi dolayısıyla sıradan bir yapıdan daha fazla önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla yapının tasarımı için bu sorumluluğu üstlenebilecek, daha önce benzer işlere imza atmış nitelikte bir mimarın görevlendirilmesini beklemek yanlış olmaz.

Subay Mahfili'nin hemen karşısında, Konak Meydanı'nda yer alan ve 1901 tarihinde inşa edilen Saat Kulesi'nin oryantalist tarzı bu iki yapı arasında bir yaklaşım benzerliği olduğunu düşündürür. Kuyulu, Saat Kulesi'ni "Batı Oryantalizmini hatırlatan tarzıyla, sadece İzmir'in değil, Türkiye genelinde de Oryantalist üslubun en anıtsal temsilcilerinden biri" olarak tarif eder[37]. Söz konusu yapı, R. Charles Péré'nin tasarımıdır. Péré'nin yakın çevredeki bir diğer oryantalist ögeler barındıran yapısı da Saat Kulesi ile aynı yıl, Subay Mahfili ile yakın tarihte 1901 yılında inşa edilen, Sarıkışla'nın avlusundaki çeşmeli havuzdur[38]. 1955 tarihinde Sarıkışla ile birlikte yıkılan havuzun yapısal detayları hakkında sınırlı bilgi bulunmaktadır. Berkant, Péré'nin tasarladığı havuzun "yapısında, rumi, palmet ve ay-yıldız motifi gibi oryantalist süsleme unsurları" bulunduğunu kaydeder[39].

Péré'nin kentin en önemli simge yapılarından biri olan Saat Kulesi'nin tasarımı görevi verilmiş olması onun 20. yüzyıl başında kentteki önde gelen mimarlardan biri olduğunun göstergesidir. Yine kendisinin Sarıkışla'nın avlusundaki havuzu tasarlama görevi verilmesi de Sarıkışla'nın inşai sorumluluğuna sahip otorite tarafından tanındığı ve güvenildiğine yorulabilir. Bununla birlikte hem Saat Kulesi'nin hem de havuzun oryantalist üslupta olması aynı tarzda ve bu ikisi ile yakın tarihte inşa edilen Subay Mahfili'nin mimarının da Raymond Charles Péré olma olasılığını güçlendirir.

Yapının mimarı bağlamında bir diğer olasılık da 20. yüzyılın başında kentteki önemli yapıların müellifi olan Tahsin Sermet'tir. Özellikle 1915 tarihinde kendisinin hazırladığı planlar doğrultusunda inşaatı başlayan Milli Kütüphane ve Sinema yapısı, Oryantalist mimari ile bağlantılı olarak yorumlanabilecek 1. Milli Mimari akımının kentteki önde gelen örneklerinden birisidir[40]. Ancak yukarıda sıralanan argümanlar göz önünde tutulduğunda Subay Mahfili'nin müellifinin Sermet'ten ziyade Péré olma olasılığı daha yüksek gibi görünmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

20. yüzyılın başında ve kentin en önemli meydanlarından birine cephe verecek biçimde, Sarıkışla binasına ek olarak inşa edilen Subay Mahfili yapısı 1955 yılında Sarı-

37 Kuyulu Ersoy, 2000b, 281.

38 Berkant, 2015, 328-330.

39 Berkant, 2015, 329.

40 Şimşek, 2015, 224

kışla ile birlikte tamamen yıkıldığı için bugün kentin kolektif belleğinde çok silik izlerle varlığını sürdürmektedir. Birçok dönem fotoğrafında görülmekle birlikte yapı ile ilgili detaylı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu unutulmuşluğuna karşın yapı, Osmanlı mimarisinde 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanan Avrupa kaynaklı Oryantalist mimarinin kentteki en önemli temsilcilerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Subay Mahfili'ni oryantalist üslupta bir yapı yapan karakteristik özellikleri cephelerindeki bezeme dili ve bazı mimari elemanlarının biçimleridir. Bu elemanların başında sivri veya yuvarlak atnalı kemerli pencere açıklıkları bulunmaktadır. Atnalı kemer, kemer yayının yarım daireden daha fazla olduğu kemerlere verilen isimdir. Ya da bir başka ifade ile kemer merkezinin üzengi hizasının üzerindeki, kemer yüksekliğinin ortasına yaklaştığı kemerler olarak da tarif edilebilir. Kemerin kavsi tek bir daire parçası olabileceği gibi iki ayrı daire parçasının birleşiminden de oluşabilir. Bu ikinci örneğe sivri atnalı kemer veya nadiren soğan kemer ismi de verilir. Tarihte atnalı kemerlerle Suriye ve çevresinin Bizans yapılarında, Anadolu'da Kilikya ve Kapadokya'ya da karşılaşılır. Özellikle Kuzey Afrika ve Magrip-Endülüs mimarlığında çok sık kullanılmıştır. Sivri atnalı kemerler ise Osmanlı mimarlığı dışındaki Doğu ve Batı İslam ülkeleri mimarlıklarında kullanılmıştır[41]. Bu çözümlemeye dayanılarak Subay Mahfili'nin biçim repertuarının büyük oranda Osmanlı ve Selçuklu dışındaki kültürlerle ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu da yapının üslubunu 1. Milli Mimari üslubundan ayıran önemli bir farktır.

Subay Mahfili yapısının öne çıkan kısmı olan burç benzeri kütlesi ise İstanbul'daki 1864 tarihinde inşa edilen ve "Magrip-Endülüs bileşenli bir Oryantalizm'le yorumlanmış"[42] Harbiye Nezareti'nin kemerli kapısının iki yanındaki burç benzeri kısımlarla dikkat çekici düzeyde benzeşmektedir. Kütle kurguları ve dışa doğru çıkan silmenin üzerine yerleştirilen 32 mazgal iki yapıda da ortaktır. Bunun yanısıra at nalı kemeri biçimli üst kat pencere açıklıları hem biçim hem de oran olarak birbirine yakındır. Harbiye Nezareti'nin burç biçimindeki kısımları aslında kapının hemen yakınındaki köşklerin meydana doğru çıkan kısımları ile benzerlik taşımaktadır. Saner köşklerdeki bu kütlesel biçimlenmeyi, esin kaynağı olarak 15. yüzyılda inşa edilen Çinili Köşk'ün seçilmesine bağlar[43].

Subay Mahfili'nin burç kısmının ilhamını tespit etmek mümkün değildir ancak yapının mimarının İstanbul'da o dönem inşa edilen en önemli oryantalist ve askeri işlevli yapısı olan Harbiye Nezareti Kapısı'ndan haberdar olduğu ve ondan etkilendiği ihtiyatla öne sürülebilir. Zira Sarıkışla gibi önemli bir askeri yapıya yapılacak bu ölçekteki bir yapı için mimarın Harbiye Nezareti'ne birkaç sefer gitmesi, bu ziyaretlerde anıtsal kapı ve köşkleri görmesi ya da bir başka olasılık, askeri yetkililer tarafından mimardan Subay Mahfili'nin tasarımında daha önce yapılan Harbiye Nezareti Kapısı'nda tercih edilen Oryantalist üslubu talep etmeleri sözkonusu olabilir. Bu olasılıkları kesinliğe

41 Saner, 1998, 40-41

42 Saner, 1998, 75.

43 Saner, 1998, 76.

yaklaştıracak bir kanıt bulunmamakla birlikte eğer bu olasılıklardan herhangi biri doğru ise Sarıkışla'nın Subay Mahfili ile Harbiye Nezareti Kapısı arasında, hatta onun aracılığı ile Çinili Köşk arasında bir bağlantı olduğu düşünülebilir.

Son olarak, Oryantalist mimarinin İzmir'deki nitelikli bir örneği olan Sarıkışla Subay Mahfili binasının bugün kent belleğindeki silik izinden çok daha önemli olduğunu ve gerek İzmir'deki Oryantalist mimari gerekse İzmir kent tarihi çalışmalarında daha geniş yer alması gerektiğini tekrar vurgulamak, yapının kent ve mimarlık tarihi açısından önemine dair yorumları zenginleştirmek ve yapı hakkında daha fazla bilgi, belge üretmek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Akansel, İ. H. (2009). İzmir Tarihi Sarıkışla ve Tarihi Orduevi. İstanbul: Harp Akademileri Basımevi.

Alpaslan, H. İ. ve Gülenç. E. A. (2019), İzmir Sarıkışla'nın İnşa Evreleri, *TÜBA-KED*, (19) 29-46

Altınöz, M. Ö. (2014), 19. yy Osmanlı Mimarisi'ndeki Oryantalizmin Endülüs Kaynağı ve Sirkeci Garı'nın Değerlendirilmesi, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10 (9) 837-852

Batur, A. (1992), İstanbul Mimarlığında Oryantalizm, *Arredamento Dekorasyon*, (9) 85-91

Batur, A. (2001), Milli Olarak Adlandırılan Mimari Eğilimler, *Mimarlık*, (298) 42-46

Berkant, C. (2015), Raymond Charles Péré, *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar I*, der. Ş. Torun, TC Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Ankara; 323-340

Beyru, R. (2000). *19.Yüzyılda İzmir'de Yaşam.* İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Beyru, R. (2011). *19.Yüzyılda İzmir Kenti.* İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Bon, E. (1913). Plan de Smyrne, Levantine Heritage, Erişim Tarihi: 21.06.2021

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

Can, C. (1993). Harbiye Nezareti Binası. İstanbul Ansiklopedisi *(C. 3, 551-552)* İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı

Germaner, S. (1995), XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Oryantalist Eğilimler, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, (2), 147-156, Ankara: TC Kültür Bakanlığı

Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye.* İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.

Kavakdipli, E. (2012), *İzmir-Halkapınar Tarihi Su Yapıları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kadir Has Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kuyulu , İ. (2000a), İzmir Mithat Paşa Endüstri Meslek Lisesi*, IV.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, Ankara 3-7 Kasım 1997,* Cilt: II, s.68-75

Kuyulu Ersoy, İ. (2000b), İzmir Saat Kulesi, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, (4) 277-287

Kuyulu Ersoy, İ. (2001a), Salebcioğlu Ailesinin İzmir'e Katkıları ve Salebcioğlu Camii, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (10-13 Ekim 2001) Bildiriler Kitabı*, 281-293, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları

Kuyulu Ersoy, İ. (2001b), Orientalist Buildings in Izmir: The Case of the Kemeraltı, Çorakkapı, Keçeciler and Kemer Police Stations. *11th International Congress of Turkish Art, (Utrecht 23-28 August 1999), EJOS (Electronical Journal of Oriental Studies)*, 1-21, Utrecht: Universiteit Utrect

Michaud, J. F. ve Poujoulat, J. J. F. (2007). *İzmir'den İstanbul'a Batı Anadolu 1830*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.

Saad, L. (1876). Plan de Smyrne, The University of Chicago Map Collection.

Saner, T. (1998). *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm.* İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.

Storari, L. (1954-56). Planta Della Citta İzmir, APİKAM.

Şimşek, Ö. H. (2015), Milli Mimari Rönesansı'nın İzmir'deki Yansımalarından İki Örnek: Milli Sinema ve Kütüphane Binaları, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (22) 219-252

Üzümkesici, T. (2010), *Taksim Topçu Kışlası ve Yakın Çevresinin Tarihsel Dönüşümü*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, F. (2003). *Tarihsel Süreç İçinde Konak Meydanı*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.

Zandi-Sayek, S. (2012). *Ottoman Izmir: The Rise of a Cosmopolitan Port, 1840–1880*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1033686
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 625-651. Araştırma | *Research*

SANATSAL İMGEDEN TIBBİ İMGEYE: SALPÊTRIÈRE FOTOĞRAFLARI VE HİSTERİK KADIN BEDENİNİN İNŞASI*

FROM THE ARTISTIC IMAGE TO THE MEDICAL IMAGE: PHOTOGRAPHS OF SALPÊTRIÈRE AND THE CONSTRUCTION OF THE HYSTERICAL FEMALE BODY*

Tuğba TAŞ**

ÖZ

Bu makalenin amacı, kültürün her alanına yayılmış olan histerik kadının görsel imgesinin tarihsel kökenlerini ve direngenliğinin nedenlerini ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda Michel Foucault'nun soykütük yöntemi kullanılacaktır. Kökeni Hipokratik metinlere dayanan histeri tanımının, görsel bir imge olarak yaygın kullanıma girmesi 19. yüzyıl tıbbi pratikleri içinde fotoğrafın kullanılmasıyla başlamıştır. Fotoğrafı gerçeğin dolaysız bir kopyası olarak gören pozitivist yaklaşımı benimseyen psikiyatristler ve nörologlar, bedenin yüzeyine ilişkin izlenimci değerleri kullanıma sokmuşlar ve görünmez bir patoloji olarak ele aldıkları histeriye kanıt oluşturmak için fotoğrafı kullanmışlardır. Bu yaklaşımın en tipik örneğiyle Jean Martin Charcot'nun (1825-1893) yönetimindeki Salpêtrière Hastanesi'nde üretilen fotoğraflarda karşılaşırız. Paris'teki Salpêtrière Hastanesi'nde fotoğraf makinesinin bilimsel araştırma adına kullanılmasıyla, Foucault'nun kavramlarıyla söylersek, 19. yüzyıl klinik dispositifi içinde histeriye ilişkin güçlü bir bilgi alanı ve söylemsel çerçeve oluşturulmuştur. Bu makalede söz konusu çerçevenin diğer bir kurucu unsurunun fotoğraflarla eş zamanlı dolaşımda olan veya onları önceleyen sanatsal imgeler olduğu iddia edilmiştir. Bu nedenle makalede, Théodore Géricault'nun deli kadın portreleri, John Everett Millais'nin *Ophelia* (1851-1852) tablosu, Tony Robert-Fleury'nin *Pinel à la Salpêtrière* (1876) tablosu, André Brouillet'nin *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) tablosu ile Charcot ve Richer'in *Les Démoniaques dans l'art* (1887) kitaplarında yer verdikleri içine "şeytan giren kadın" ya da "cadı kadın" imgeleri Salpêtrière'de üretilen fotoğraflarla ilişkisi içinde ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Histeri, Jean Martin Charcot, Salpêtrière Hastanesi, klinik dispositif, fotoğraf.*

* Bu araştırmanın ilk sonuçları, 21-23 Ekim 2021 tarihleri arasında Antalya'da düzenlenen I. Uluslararası Akdeniz Kadın Çalışmaları Kongresi'nde paylaşılmıştır. Makale, sunulan bildirinin teorik açıdan geliştirilmiş, verileri genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

* The first results of this research were presented at the *First International Mediterranean Conference on Women's Studies* held in Antalya between 21-23 October 2021. The article is a theoretically developed, expanded and revised version of the presented paper.

** Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0948-1683 ♦ E-mail: tugbakanli@yahoo.com

Geliş Tarihi | Received: 07.12.2021
Kabul Tarihi | Accepted: 06.05.2022

ABSTRACT

The aim of this article is to reveal the historical origins of the visual image of the hysterical woman, which has spread throughout culture, as well as the reasons for its perseverance. The genealogical method developed by Michel Foucault will be employed to accomplish this. Hippocrates was the first to use the term "hysteria," which literally means "uterus," to describe a female-specific illness. Jean-Martin Charcot (1825-1893), a notable French neurologist, connected hysteria with the brain rather than the uterus and established it as a legitimate field of medical research in the 19th century. The spread of the visual image of hysteria began with the use of photography in 19th century medical practices as well. The idea that photography has the capacity to see and show "truths" that the human eye cannot see, which has been embraced with great enthusiasm by the positivist understanding of science, has brought with its use for institutional arrangement and archiving, as well as classification of people according to their types, since the first half of the 19th century. Classifying and archiving people through images is a modern technique that can be considered alongside Foucault's conceptions of power and discipline, because these techniques are used to discipline the body and create "docile bodies." Psychiatrists and neurologists who adopted a positivist approach to photography, viewing it as a direct replica of the reality, utilized photography to give proof for hysteria, which they considered as an invisible pathology. The images taken at the Salpêtrière Hospital under the guidance of Charcot are the most prominent illustrations of this approach. Charcot, who worked at Salpêtrière Hospital for almost 30 years and believed that photography was essential for observation, formed a photographic section here and employed photography to capture the stages of hysteria. In Foucault's terminology, knowledge and discursive framework for hysteria was developed in the 19th century clinical *dispositif* with the employment of the camera in the guise of scientific inquiry at the Salpêtrière Hospital in Paris. In this article, it is claimed that another constituent element of this frame is the artistic images that circulate simultaneously with or precede these photographs. Therefore, in this article, portraits of mad women by Théodore Géricault, *Ophelia* (1851-1852) by John Everett Millais, *Pinel à la Salpêtrière* (1876) by Tony Robert-Fleury, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* by André Brouillet (1887) and the images of "the woman with the devil" or "the witch" included in the *Les Démoniaques dans l'art* (1887) book by Charcot and Richer will be discussed in relation to the photographs produced in Salpêtrière.

Keywords: *Hysteria, Jean Martin Charcot, Salpêtrière Hospital, clinic dispositif, photography.*

Giriş

Histerik kadın imgesi hem tarihsel hem güncel olarak, kültürün pek çok alanına yayılmış durumdadır. Tıp alanında inşa edilen histerik kadın imgesi, "sadece tıbbi ve bilimsel bilginin yansıması değil, kadınlık ve delilik hakkındaki fikirlerin inşa edildiği temel kültürel çerçevenin bir parçasıdır".[1] Bu çerçeve içinde histeri kelimesi gündelik hayatta sıklıkla küçük düşürücü bir sıfat olarak kullanılırken, edebiyatta, sinemada, fotoğrafta, resimde, popüler kültürde bu imgeyle sıkça karşılaşırız. Yüzyıllardan beri erkeklerin kadınlarda "gizemli ve yönetilemez buldukları her şey için tıbbi bir metafor"[2] olarak kullanılan bu terimin uzun bir geçmişi vardır. Bir semptom olarak histerinin temelleri Hipokrat metinlerinde atılmış olmakla birlikte 19. yüzyılda söylemsel rejimde önemli bir dönüşüm meydana gelmiş ve bu dönemde kadın olma ile patoloji arasında sıkı bir ilişki olduğu düşüncesi bilimsel, edebi ve popüler söyleme yerleşmeye başlamış; delilik kadınlıkla eş anlamlı hale gelmiş; günümüzde de varlığını sürdüren tıbbi kurumların denetimi ve kontrolü altında zihinsel hastalıklar olarak kavramsallaştırılmıştır.[3]

Histerinin görsel temsilinin, kadınlığa ilişkin nasıl bir söylemin parçası olduğunu anlayabilmek için öncelikle histerinin nasıl tanımlandığına ve bir tanı olarak nasıl bir tarihsel dönemde icat edildiğine bakmamız gerekir. Kelime anlamı "uterus" olan "histeri" (*hysteria*) terimini kadın olmaya özgü bir semptom olarak ilk kullanan Eski Yunan hekimi Hipokrat (M.Ö. 460-? 377) olmuştur.[4] Hipokrat, otuz beşinci aforizmasında "Bir kadın histeriden veya zor doğumdan mustarip olduğunda hapşırma atağının faydalı olduğunu" söylemiştir; böylelikle rahim gerçek yerine yerleşecektir.[5] Kadınların üreme sistemlerini her türlü rahatsızlığın ve güçsüzlüğün temel kaynağı olarak gören Antik çağ hekimleri, kadınların farklı olduğu ve bu farkın onları erkeklerden daha aşağıda konumlandırdığı ön kabulüyle hareket etmişlerdir. Bu nedenle dönemin hekimleri biyolojik farkın altını çizmek için kadın jinekolojisine ilişkin açıklamalar geliştirmişler; ergenlik, hamilelik, doğum, menopoz, menstrüasyon gibi nedenlerle bedenin dengesinin bozulduğunu, rahmin nem arayışı içinde bedenin içinde dolaştığını ve bunun da çok çeşitli şikayetlere neden olduğu öne sürmüşlerdir. Andrew Scull, Hipokrat metinlerinde histerinin eksiksiz bir tanımı bulunmasa da rahmin beden içinde dolaştığı iddiasının ve pek çok fiziksel ve zihinsel hastalığın kaynağı olarak kadın jinekolojisine ilişkin kavramların kullanılmasının bu metinlerde karşımıza çıktığını ve Roma döneminde de bunların geniş çaplı bir biçimde tartışıldığını söyler. Scull'un belirttiği gibi Batı tıbbında histeriyi cinsiyete ve hatta belki de cinselliğe bağlayan, kadın bedenini başlı başına bir hastalık kaynağı olarak gören gelenek yüzyıllarca hakimiyetini korumuştur.[6]

1 Showalter, 1985, 5.

2 Micale, 1989, 320.

3 Ussher, 1991, 64.

4 Colman, 2015, 359.

5 Didi-Huberman, 2003, 68.

6 Scull, 2009, 13-14.

Ortaçağ'da ise duygusal patlama, felç, bayılma, kasılma gibi semptomlara sahip olan kadınların şeytan tarafından ele geçirildiği ve cadı oldukları inancı yerleşmiştir. Bu dönemde cin çıkarma, şeytan kovma ayinleri yapılmış ve cadılık suçlamasıyla sayısız kadın yakılmıştır. 17. yüzyılın sonlarından itibaren ise tıbbi alanda histeriyi uterustan ziyade bir sinir şikayeti olarak gören çalışmalar ortaya çıkmıştır.[7] Charles Lepois (1563-1633), Thomas Willis (1621-1675), Thomas Sydenham (1624-1689) ve Pierre Pomme'nin (1728-1814) çalışmaları histeriyi beyinle ilişkilendirmiştir.[8] Scull'a göre histeriye yönelik bu anlayış, Hipokrat ve Galenik teorilerin benzer semptomları sergileyen erkekleri gözden kaçırması karşısında, teşhisi erkeklere doğru genişletmeyi başarmıştır. Ancak yine de teşhis ağırlıklı olarak kadınlara koyulmuştur. Scull'un belirttiği gibi, bu eşitsizliği açıklamak teşhisi koyanlar için hiç de zor olmamıştır: Kadın yapısı ve kadın sinir sistemi daha zayıftır; kadınların sinirleri daha hassastır, beyinleri bozulmaya daha açıktır.[9] Bu sözde fizyolojik açıklamalar 18. yüzyıl tıp söylemine de yayılmıştır. Bu dönemin doktorları da açıklamalarına bilimsellik havası katmak için fizyolojik gerekçeler öne sürmüşlerdir. Örneğin ünlü İskoç doktor Robert Whytt'a (1714–1766) göre, "[s]istemin genelde erkeklerinkinden daha hareketli olduğu kadınlar sinir hastalıklarına daha fazla maruz kalmaktadır ve bu hastalık onlarda daha ağır seyretmektedir".[10] Histeri, 17. yüzyıl sonlarından itibaren beyinle ilişkilendirmeye başlanmış olsa da 19. yüzyıl sonunda, kendini hastalığın analizine adamış olan ünlü Fransız nörolog Jean-Martin Charcot'nun (1825-1893) çalışmalarıyla meşru bir tıbbi çalışma alanı haline gelmiştir.[11] Ancak Charcot da histeriyi tıbbi olarak değilse de sembolik olarak bir kadın hastalığı olarak görmüştür.[12] Nitekim Charcot'nun yöneticisi olduğu Salpêtrière Hastanesi'ndeki olguların büyük çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır.

Kadınları histeriyle özdeşleştiren ve kadın bedenini patolojikleştiren bu yaklaşımlar feminist filozoflar, edebiyat eleştirmenleri ve sosyal teorisyenler tarafından 1970'lerden beri ciddi şekilde eleştirilmektedir. Amerikalı bilişsel psikolog, sinirbilimci ve psikoloji profesörü Naomi Weisstein'ın, "psikolojinin kadınların gerçekte nasıl oldukları, esasen nelere ihtiyaç duydukları ve ne istedikleri hakkında hiçbir fikri, dolayısıyla da bu konu hakkında söyleyebileceği hiçbir şey yoktur" cümlesinin yer aldığı, 1970 tarihli "Kinder, Kürche, Kirche as Scientific Law" ("Bilimsel Bir Kanun Olarak Çocuk, Mutfak ve Kilise") makalesi bu alanda çığır açmıştır. Weisstein, kültürümüzde ve psikolojide kadınların dengesiz, tutarsız, güçsüz, vicdan duygusu ve süperegodan yoksun olarak tanımlandıklarını söyler. Kadınlar "[ü]retmezler, 'beslerler'. Akla göre değil 'sezgilerine' göre hareket ederler. 'Normal'lerse, yerleri evleri ve aileleridir".[13] Weisstein ve onun

7 Scull, 2009, 25-26.

8 Bogousslavsky, 2014, 45.

9 Scull, 2009, 53-54.

10 aktaran Foucault, 2017, 428.

11 Bogousslavsky, 2014, 45.

12 Showalter, 1985, 148.

13 Weisstein, 1970/2018, 105, 109.

izinden giden feminist teorisyenler, Showalter'ın belirttiği gibi kadınların ikili dil ve temsil sistemleri içinde "mantıksızlık, sessizlik, doğa ve beden tarafında, erkeklerin ise akıl, söylem, kültür ve zihin tarafında konumlandırıldıklarını" göstermişlerdir. Bu ikilik içinde erkek psikiyatrlar da "aklın dağıtıcıları" olarak konumlandırılmıştır.[14]

Amerikalı psikoterapist ve psikoloji profesörü Phyllis Chesler'ın 1972 yılında yayınlanan *Women and Madness* (Kadın ve Delilik) kitabı da bu eleştirilerin öncülerinden oluşmuştur. Chesler, klinik uzmanların, kadın ve erkeklerin akıl sağlığı konusunda bir çifte standart uyguladıklarını savunmuş ve akıl hastanelerinde kadınlara yönelik tedavi ve terapilerin cinsiyet normlarını yansıttığını ve yeniden ürettiğini savunmuştur: "Deneysel ya da geleneksel ilaç tedavisi, ameliyat, şok terapisi ve insülin tedavisi, soyutlama, fiziksel ve cinsel şiddet, tıbbi ihmalkarlık ve karşılıksız emek sömürüsü sıkça rastlanan pratiklerdir. Akıl hastaları her nasılsa tıbbi hastalardan veya suçlulardan daha az insan olarak görülürler." Akıl hastanelerinin, kadınsı rollere karşı olanları, bu rolleri reddedenleri cezalandırdığını ve yanlış anladığını söyleyen Chesler, bunun kadınlara boyun eğdirmenin bir yolu olarak kullanıldığını söyler.[15] Weisstein ve Chesler'ın eleştirileri kendi çağdaşlarına yönelik olsa da, bu çağdaşların kadın psikolojisine dair 19. yüzyılda kaynağını bulan gelenekleri devam ettirdiklerini söyleyebiliriz. Kadın psikolojisine dair söylem Showalter'ın belirttiği gibi farklı tarihsel dönemlerde farklılık gösterse de temsil geleneğindeki cinsiyet asimetrisi değişmez bir biçimde kalmıştır. Öyle ki delilik erkekler tarafından deneyimlendiğinde bile mecazi ve sembolik olarak kadınsı bir hastalık olarak temsil edilmiştir.[16] Aradan neredeyse bir buçuk asır geçmesine rağmen histerik kadın imgesi günümüzde de varlığını sürdürmektedir; üstelik 1970'li yıllardan itibaren kendisine yöneltilen ikna edici eleştirilere rağmen.

Bu imgenin neden bu kadar direngen olduğunu anlama saikiyle yola çıkan bu makalede Michel Foucault'nun soykütük yöntemi kullanılarak, kadın bedeninin başlı başına bir hastalık olarak inşa edilmesinde görsel temsillerin nasıl bir yeri olduğu sorgulanacak; sanat ve/veya tıp alanında üretilen resim, çizim ve özellikle fotoğrafik temsiller merkeze alınarak histeriye ilişkin oluşturulan söylemsel yapı çözümlenmeye çalışılacaktır. Diğer bir deyişle histerik kadın imgesinin inşasında görsel temsillerin, özellikle fotoğrafların nasıl bir yeri olduğu sorgulanacaktır. Böylesi bir sorgulamanın amacına ulaşabilmesi için görüntüleri daha geniş bir tarihsel ve teorik çerçevenin içine yerleştirmek gerekmektedir. Bu doğrultuda Georges-Didi Huberman (1982/2003), Elaine Showalter (1985, 1996), Sander L. Gilman (1993), Jo Anna Isaak (2002), John Tagg (1998) ve Michel Foucault'nun (1992, 2003, 2007, 2017) çalışmalarından faydalanılmıştır.

Makalede öncelikle 19. yüzyılda histerinin tıbbi söylem içine nasıl yerleştirildiğine ve bunun eleştirisine yer verilecektir. Makalenin bir sonraki bölümünde dönemin hakim bilim anlayışı çerçevesinde o dönem revaçta olan sözde bilimler ve kurumsal pratiklerin fotoğrafı tanımlama ve kullanma biçimleri ele alınacaktır. Son bölümde ise 19. yüzyılda

14 Showalter, 1985, 3-4.

15 Chesler, 1972/2018, 111, 113.

16 Showalter, 1985, 4.

Jean Martin Charcot'nun (1825-1893) yönetimindeki Salpêtrière Hastanesi'nde üretilen ve 3 cilt halinde *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (*Salpêtrière'nin Fotoğrafik İkonografisi*) (1876-80) başlığıyla yayınlanan "histerik kadın" fotoğrafları, Foucaultcu bir perspektifle temsil, bilgi ve iktidar arasındaki karmaşık ilişki bağlamında irdelenecektir. Ayrıca bu fotoğrafların Charcot'nun, çalışma arkadaşı Paul Richer (1849-1933) ile birlikte hazırladığı *Les Démoniaques dans l'art* (*Sanatta Şeytanlar*) (1887) kitabında yer alan tarihsel imgelerle ve İkonografi'de yer alan fotoğrafların üretildiği dönemde dolaşımda olan resimsel imgelerle olan ilişkisi incelenecektir.

Histerinin Tıbbileştirilmesi

Histerinin tıbbileştirilmesi, bir hastalık olarak tanımlanması daha geniş anlamda akıl hastanelerinin kurulmasıyla ilişkilidir. Foucault'nun "büyük kapatma yapıları" olarak adlandırdığı, 17. yüzyılda kurulan yapıların etkisini kaybettiği dönemde, denetimleri yeniden oluşturmak için kurulan yapılardan biri akıl hastaneleri olmuştur. 17. yüzyılda "sadece delileri değil; aynı zamanda yaşlıları, hastaları, işsizleri, aylakları, fahişeleri, toplumsal düzenin dışında olan herkesi kapatmak için" kurulan yapılar 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başından itibaren etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde sanayileşmenin hızının artmasıyla birlikte kapitalizmin temelini oluşturan ucuz iş gücü olarak görülen, çalışabilecek durumdayken çalışmayan kesim bu kapatma yapılarından salıverilmiştir. Ancak çalışma yeteneği bulunmayanlar yani deliler bu kurumlarda tutulmaya devam edilmiştir.[17] Bu kurumlarda tutulanların önemli bir kısmını deli ve histerik kadınlar oluşturmaktadır. Foucault, ailenin ve toplumun esenliği ve devamlılığı için düzenli biçimde üretimde bulunması, yani çocuk doğurması gereken kadın bedeninin, cinsellikle dolup taştığı ve kendisine içkin bir patoloji taşıdığı düşünülerek tıbbileştirildiğini ve histerikleştirildiğini söylemiştir. Foucault'ya göre "kadın bedeninin histerikleştirilmesi" 18. yüzyıldan itibaren, özellikle 19. yüzyılda "cinselliğe ilişkin özel bilgi ve iktidar tertibatları[nın] geliştirildiği" stratejilerden biridir.[18]

Foucault ayrıca, histerinin tıbbileştirilmesinin 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir klinik dispositif[19] sayesinde mümkün olabildiğini söylemiştir. Histerinin nasıl göründü-

17 Foucault, 2015a, 83.

18 Foucault, 2007, 79, 108.

19 Foucault'da dispositif, "… söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermelerden -kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şeyden- oluşan, bütünüyle heterojen bir bütün"den oluşan unsurlar arasındaki ilişkiler şebekesidir (Foucault, 2011, 119). Foucault, dispositiften söz ederken, bu heterojen unsurların arasında var olabilecek bağlantı ile ilgilendiğini söyler. Öte yandan dispositif terimini kullanırken belirli bir tarihsel anda temel işlevi *acil bir ihtiyaca* yanıt vermek olan bir tür oluşumdan söz ettiğini belirtir. Dispositifin stratejik bir işlevi olduğunun altını çizen Foucault, merkantilist bir ekonomi için külfetli bulunan hareketli nüfusun asimilasyonu örnek gösterir: "Burada zaman içinde deliliğin, akıl hastalığının ve nevrozun denetimini sağlayan ya da kendi boyunduruğu altına alan bir dispositifin matrisi işlevi gören stratejik bir zorunluluk var" (Foucault, 2011, 120). Dispositifin "bilgi türlerini destekleyen ve bilgi türlerince desteklenen iktidar ilişkileri stratejileri" olduğunun altını çizen Foucault'ya göre dispositif, *episteme*nin

günden ya da tarihsel olarak nasıl var olduğundan ziyade, klinik dispositif içine nasıl girdiğiyle ilgilenen Foucault'nun bunu söylerken yaptığı bir vurgu özellikle önem taşımaktadır. Foucault'ya göre, tıp alanında histerinin ortaya çıkması, histerinin hastalık haline getirilmesi ve tıbbi olarak manipüle edilmesini mümkün kılan klinik dispositif psikiyatriden ziyade nörolojiden temellenmiştir.[20] Bu yeni klinik tıbbi dispositif, doğası, ekipmanları ve etkileri bakımından hem patolojik anatomi formasyonuna dayalı klinik dispositiften hem de psikiyatrik dispositiften farklıdır. Bedenin yüzeyinin klinik teşhis için önemli olduğu 18. yüzyıl tıbbının tersine, patolojik anatomi bedenin içinde yer alan hasar görmüş organa ilişkin ince ve detaylı bir tanımlama yapmış, yüzeye ilişkin izlenimci bir tanımlamayı en aza indirerek bedenin yüzeyinde yer alan lezyon gibi sınırlı sayıda yüzey işaretini kodlamış ve dikkate almıştır. Foucault'ya göre, histerinin içinde yer aldığı, 19. yüzyılın yeni klinik dispositifi ise tıbbi söylem ve bilgi için yüzeye ilişkin izlenimci değerleri yeniden kullanıma sokmuştur.[21] Foucault, bu tezini açıklamak için bu yeni klinik söylemin kurucu isimlerinden biri olan Jean Martin Charcot'nun ders notlarına başvurmuştur. Bu notlarda sol göz kapağında sarkma olan bir hasta şöyle tarif edilmektedir: "Göz kapaklarını açmasını söylersek, sağdakini normal bir şekilde kaldırıyor, ancak soldaki kaş kadar belirgin bir şekilde hareket etmiyor… sol göz kapağının sekiz milimetre üzerinde ve alnın orta çizgisinin yaklaşık iki santimetre solunda küçük bir gamze...".[22] Bu örnekte görüldüğü gibi teşhis için bedenin içine değil yüzeyine ilişkin bilgiler değerlendirmeye alınmaktadır.

Patolojik anatomi ile yeni nörolojik muayene arasındaki diğer önemli fark, biri uyaran-etki şemasına dayanırken, diğerinin uyaran-tepki şemasına dayanmasıdır. Foucault'ya göre, nörolojik hastanın klinik olarak ele geçirilmesinde ve bunu gerçekleştiren aygıtlar ve bakış karşısında inşa edilmesinde belirleyici olan şey, nörolojik muayenenin temelde "yanıt" arıyor olmasıdır. Klasik patolojik anatominin, temelde, hastanın göğsüne vurup gelen sesi dinleme örneğinde olduğu gibi bir uyaran-etki sistemine dayandığını söyleyen Foucault, 19. yüzyıl ortalarında oluşturulan nörolojik muayenede ise bir işareti işaret yapan şeyin, klasik patolojik anatomide olduğu gibi vurmayı izleyen sesin (mekanik etki) "deşifre edilmesi" değil, "bir işaretin bir yanıt olarak 'deşifre edilmesi'" olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla, uyaran-etki şemasının yerine uyaran-tepki şeması geçmiştir. Uyaran-etki şemasına dayalı organik tıpta hastaya "yat! öksür!" gibi minimum düzeyde uyaran verilirken psikiyatrik muayenede organik tıbbın muayene tekniklerinin yerini farklı bir prosedür almıştır.[23]

daha genel bir durumudur, daha doğrusu *episteme* spesifik olarak *söylemsel* bir dispositiftir. Bununla birlikte genel anlamda dispositif, hem söylemsel olanı hem de söylemsel olmayanı kapsayacak şekilde heterojen unsurlar içermektedir (Foucault, 2011, 122). Dolayısıyla klinik dispositif dediğinde Foucault'nun buna ilişkin tüm söylemsel ve söylemsel olmayan unsurları ve bunlar arasındaki ilişkiler şebekesini kastettiğini söyleyebiliriz.

20 Foucault, 2006, 304.

21 Foucault, 2006, 299.

22 Aktaran Foucault, 2006, 298.

23 Foucault, 2006, 299-300.

Öte yandan nörolojide, patolojik-anatomideki "sorgulama"nın yerini "buyruklar" almıştır. Foucault'ya göre nöroloji "buyruklar koyan ve bu buyruklar aracılığıyla yanıt almaya çalışan yeni bir dispositiftir." Bir komut verilir ve bu komuta bedensel bir yanıt beklenir. Bunlar "klinik olarak beden düzeyinde deşifre edilebilen yanıtlardır ve sonuç olarak yanıt veren özne tarafından aldatılma korkusu olmaksızın ayırıcı bir incelemeye tabi tutulabilen yanıtlar."[24] Klinik nöroloji bu yolla organik tıptaki gibi "ayırıcı tanı" koyabilecektir. Ama bunu tamamen farklı bir dispositif temelinde yapmaktadır: "Nörolog şöyle der: Emirlerime uyun, ama sessiz olun, bedeniniz sizi yanıtlar vererek cevaplayacaktır, çünkü ben bir doktorum, gerçeğin terimlerini deşifre edip çözümleyebilecek tek kişi benim."[25]

Histeri tam da bu dispositifin içine yerleşmiş, histerinin bir hastalık olarak tanımlanması bu yolla mümkün olabilmiştir. Histerinin tıbbileştirilmesi için, Foucault'ya göre mevcut bir nörolojik hastalığa -epilepsi- yeterince benzemesi ama ayırıcı teşhisin konulabilmesi için yeterince farklı olan bir hastalık tanımı yapılması gerekmektedir. Bunun için psikiyatristler hastaların kendilerine düzenli ve istikrarlı semptomlar sunmalarını istemişlerdir. Psikiyatristlerin istediği şey nörolojik muayene sırasında bir görünüp bir kaybolan semptomlar değil, hastanın üzerinde kalıcı biçimde okunabilecek tutarlı semptomlardır. Foucault, "Charcot ve haleflerinin histerinin 'stigmatası' olarak adlandırdıkları şey"in bu şekilde tanımlandığını söyler. Örneğin görme alanının daralması bir stigmatadır. Foucault bu noktada bu "mükemmel stigmataların", "hareket et, sürtünmeyi hisset" gibi "talimatlara verilen yanıtlar" olduğunu belirtir.[26] Charcot düzenli ve istikrarlı semptomlar-yanıtlar yoluyla histeriyi epilepsi ve diğer akıl hastalıklarından ayırt etmiş, diğer bir deyişle "histeriyi saf bir nozolojik nesne olarak izole etmiştir."[27]

Nöroloğun ayırıcı tanı koymak için kendisinden talep ettiği düzenli ve istikrarlı semptomları muayene ve ataklar sırasında ona veren kadın ise, bunu yapar yapmaz "tımarhanede bir deli" olmaktan çıkıp "adına yakışır bir hastanede vatandaşlık" kazanmıştır. "Histerik, semptomlarının sabitliği ve düzenliliği sayesinde hasta olma ve deli olmama hakkını" kazanmıştır.[28] Bununla birlikte Foucault, deliliğin tıbbileştirilmesinin delinin konumu üzerinde çok büyük bir etkisi olmadığını düşünmektedir.[29] 1793'te Fransa'da, Philippe Pinel, Bicêtre'e atanmasının hemen ardından aslında bir hapishane olan bu binanın kapılarını açmış, insanların bir kısmını dışarı bırakmış, bağlı oldukları zincirleri çözmüştür ve buranın artık bir hapishane değil, bir hastane olarak hizmet vereceğini; burada kalan insanların hasta olarak kabul edileceğini ve doktorlar tarafından tedavi edileceklerini duyurmuştur. İngiltere'de de aşağı yukarı aynı tarihlerde William

24 Foucault, 2006, 304.

25 Foucault, 2006, 304.

26 Foucault, 2006, 309-310.

27 Didi-Huberman, 2003, 19.

28 Foucault, 2006, 310.

29 Foucault, 2015a, 83.

Tuke delileri hasta olarak nitelendirerek bir psikiyatri hastanesi kurmuştur.[30] Foucault bu iki büyük olayın tarihçiler tarafından delilik, akıl hastalığı ve psikiyatri tarihinde bir kopma olarak nitelendirildiğini söyler. Bu tarihçiler Pinel ve Tuke'dan önce akıl hastalığının bir hastalık olarak görülmediğini, onlara tıpkı bir suçluya davranıldığı gibi davranıldığı savunmuşlardır. Fakat Foucault iki konuda onlarla hemfikir değildir. Öncelikle Fransız Devrimi'nden önce delilerin sadece kriminal olarak kabul edildikleri görüşünün tamamen yanlış olduğunu söylemiştir. İkinci olarak delilik bir akıl hastalığı olarak tanımlansa da, delilerin zincirlerinden kurtarıldıkları savunulsa da esasında delilerin konumunun değişmediğinin altını çizmiştir: "[İ]lkel toplumda olduğu kadar modern toplumda da, ortaçağda olduğu kadar yirminci yüzyılda da, delilere evrensel bir konum diye adlandırılabilecek bir şey verilmişti. Tek fark on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar bir delinin kapatılmasını isteme hakkının aileye ait olmasıydı. Delileri öncelikle aile dışlıyordu. Oysa, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ailenin önceliği adım adım kayboldu ve hekimlere bırakıldı."[31]

Hekimlerin otoritesinin arttığı bir dönemde, klinik dispositif içinde histeriye ilişkin söylemin, başını Charcot'nun çektiği doktorların histeriye ilişkin beyanlarından, ders notlarından, kitaplarından, histeriyi geçmişteki pratiklerle ilişkilendirme biçimlerine; Salpêtrière Hastanesi'nin mimari yapısından, hastanenin kurumsal yapısına; ünlü Salı Dersleri'ne ve bu derslerin yapıldığı salona; histerinin bilimsel kanıtları olarak sunulan fotoğraflardan bu fotoğrafların oluşturulduğu stüdyonun düzenlenişine, fotoğrafların ilişkili olduğu tarihsel ve güncel diğer görsel imgelere kadar pek çok unsurun bir arada olduğu bir ilişkiler şebekesi içinde oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Yeni klinik dispositif içinde histeriye ilişkin bir bilgi alanı oluşturulurken, bu bilgi alanı histeriye ilişkin hakikati üretmiştir. Hakikat üretimi iktidar ve iktidar mekanizmalarıyla yakından ilişkilidir: "Çünkü hem bu iktidar mekanizmaları bu hakikat üretimlerini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretimlerini kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır."[32] Foucault için hakikat, arşivlerin kurulması, bilginin kodlanması ve yayılmasını da içerecek şekilde toplumsal sistemin her yanına yayılmış olan iktidarın etkisinden kaçmak için sığınılacak özel bir bilgi türü değildir, tam tersine hakikat ve iktidar iç içe geçmiş durumdadır ve belirli söylemsel pratikler yoluyla "hakikat rejimleri" inşa edilir. Bilimsel bilgi söylemi de bundan bağımsız değildir. Modern iktidar yurttaşların itaat etmesini sağlamak için zor kullanmaktan ziyade onları disipline eder ve bedeni bir bilgi kaynağı olarak nesneleştirir. "Fotoğrafın insan vücudunu kaydetme, kataloglama, keşfetme, ortaya çıkarma, karşılaştırma ve ölçme konusundaki saplantılı ilgisi, disiplin süreci içinde önemli bir biçim olarak görülmesinin bir yoluydu."[33] Kadın bedeninin histerikleştirilmesinin, onun hakkında hakikat iddiasında olan bir bilgi üretilmesinin de kadın bedenini disipline etmenin, onun üzerinde iktidar kurmanın yollarından biri olduğu

30 Foucault, 2015c, 214-215.

31 Foucault, 2015a, 79.

32 Foucault, 2015d, 173-174.

33 Price, 2015, 124.

açıktır. Görüntüler, özellikle de 19. yüzyılda hakikati yansıtan bir araç olma iddiasıyla ortaya çıkan fotoğraf, histeriye ilişkin hakikatin üretilmesi ve kadın bedeninin disipline edilmesindeki söylemsel pratiklerin en önemli parçalarından biri olmuştur.

19. Yüzyılda Fotoğrafın Kurumsal ve Bilimsel Kullanımları

Fotoğraflar asla tarihin kanıtı değildir;
kendileri tarihseldir.[34]

İmgeler, bilim söyleminde ve pratiğinde fotoğrafın icadından önce de önemli olmuştur. Çünkü görmeyle bilmeyi eşitleyen yaklaşım yüzyıllardan beri hakimiyetini sürdürmektedir. Modern çağın görsel modelinin, görsel sanatlarda Rönesans perspektifi ve felsefede Kartezyen öznel rasyonalite düşüncesi ile karakterize olduğunu söyleyen Martin Jay, bunu "Kartezyen perspektif" olarak kavramlaştırmıştır. Bu anlayış, Jay'a göre dünyanın dışında konumlandırılmış ve dünyayı dışarıdan gözlemleyerek onun bilgisine erişebilen tarih dışı, tarafsız ve bedensiz bir özne tasavvur etmiştir.[35] Öznenin görme yoluyla dünyaya ilişkin bilgiye dolaysız bir şekilde erişilebileceğini varsayan yaklaşım, bilgi üretiminde görsel imgelerin merkeze yerleşmesine sebep olmuştur.

Moderniteyle birlikte, insan gözünden daha uzak, daha iyi ve insan gözünün görebileceğinin ötesindekini görme düşüncesi muazzam bir önem kazanırken, fotoğraf bunu karşılayan mükemmel bir modern mecra olarak ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın icadından sonra bilim insanları ve tıp kuruluşları deneylerin görsel kaydını yapmak, hastalıkları belgelemek, bilimsel verileri kaydetmek amacıyla fotoğrafı kullanmıştır. Bununla birlikte fotoğrafın insan gözünün ötesini görebildiği düşüncesi onun kurumsal düzenleme ve insanları tiplerine göre arşivleme ve sınıflandırma işlemi için kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın bu kullanımı, dönemin hakim bilim anlayışıyla yakından ilişkilidir. Fotoğraf, Avrupa'da 19. yüzyılın ilk yarısında pozitivist bilim hüküm sürmekteyken geliştirilmiştir. 1839 yılında fotoğrafın icadı ilan edildiğinde August Comte, *Pozitif Felsefe Dersleri'*ni yazmaktadır. Deneysel gerçeklerin gözlem yoluyla elde edilebileceği görüşüne dayanan pozitivizm çerçevesinde fotoğraf makinesi bir çok kişi tarafından "insanın ampirik algısının öznel yönlerinden kaynaklanan potansiyel hataları kontrol edebilecek, dengeleyebilecek veya düzeltebilecek bir şekilde, gerçek dünyayı mekanik olarak gözlemlemek, ölçmek ve incelemek için yararlı bir araç olarak kabul edilmiştir." Pozitivizm bağlamında fotoğraf makinası insan duyularının algılamada yetersiz kaldığı gerçekleri ortaya çıkarabilecek, gerçeği kaydedebilecek ve onu kullanan kişinin öznelliğine rağmen, nesnel bilgi üretme kapasitesine sahip bilimsel bir araç olarak görülmüştür.[36]

Bu anlayışa göre fotoğraflar, gerçekliğin basit bir kaydı gibi, kaydettikleri olayların basit birer izi, dünyanın dolaysız birer kopyası gibi görülmüştür. Mecranın kendisi şeffafmış gibi değerlendirilmiş ve böylece bu mecra aracılığıyla söylenen sözlerin de tarafsız ve doğru olduğu varsayılmıştır. Fotoğrafların doğayı yansıttığına dair inanç,

34 Tagg, 1988, 65.

35 Jay, 1988, 4, 10.

36 Sturken ve Cartwright, 2018, 349-353.

fotoğrafla ilgili 19. Yüzyıl yazınından itibaren karşımıza çıkmaktadır. Örneğin fotoğrafın mucitlerinden William Henry Fox Talbot (1800-1877), *Doğanın Kalemi* (*Pencil of Nature*) kitabında fotoğrafı oluşturmada, fotoğraf makinesini kullanan insanın varlığını tamamen görmezden gelmiş ve sadece güneşin aracılığını tartışmıştır. Fotoğrafçı ve eleştirmen Allan Sekula ise fotoğrafa yönelik bu anlayışı "fotoğrafik gerçeklik miti" olarak adlandırmıştır.[37] John Tagg da fotoğrafın bir "yansıtıcı" olduğuna dair görüşe ikna edici bir biçimde karşı çıkmıştır. Ona göre fotoğrafik belgelemenin ortaya çıkışı yeni söylemsel ve kurumsal biçimlerle sıkı sıkıya bağlantılıdır ve karmaşık bir tarihsel süreç içinde gelişmiştir. Bununla birlikte "bu karmaşık süreç, fotoğrafik kanıt statüsünü tarafsız ve verili kabul eden 'belgesel gelenek' fikri tarafından neredeyse tamamen silinmiştir."[38]

Fotoğrafın toplumsal işlevini Foucaultcu bir perspektifle analiz eden Tagg'ın söylediği gibi fotoğrafın kanıt olma işlevi, büyük ekonomik ve toplumsal dönüşümler sırasında iktidarın işleyişi yeniden yapılandırılırken; disiplin kurumları ağı geliştirilirken yükselmiştir.[39] Modern toplumlarda iktidar, beden üzerinden işler ve hastane, akıl hastanesi, okul, hapishane gibi kurumlar yoluyla dağıtılır. Normal-anormal, akıllı-deli, zararsız-tehlikeli gibi ayrımlar yapan bu yeni disiplin kurumları gelişirken yeni gözetim, kayıt tutma ve düzenleme teknikleri, pratikleri ortaya çıkmıştır.[40] Bu kurumlar kapitalist iş bölümü tarafından sosyal ve ekonomik yaşamın düzenli bir biçimde yürütülmesi için, disipline edici yöntem ve tekniklerle, uysal bir toplumsal özneler hiyerarşisi üretmiştir. Aynı zamanda, bu yeni kurumlar, ürettikleri özneler hakkında gözetime dayalı yeni bir tür bilgi yaratmıştır: hızla çoğalan bir dokümantasyon sisteminde korunan ve iktidarın yeni etkilerini doğuran bir bilgi. Fotoğraf bu yeni bilgi türünün önemli bir parçasıdır. Bu disiplin kurumları, fotoğrafın da bir parçası olduğu, dokümantasyona dayalı yeni bir bilgi-iktidar türü yaratmıştır.[41] Tagg'ın belirttiği gibi toplumsal düzen içindeki en ufak sapmaların bile not edilip, sınıflandırıldığı ve dosyalandığı, tekrarlayan sayısız imgeden oluşan bir arşiv birikmiştir. Tagg'a göre fotoğrafçının pozladığı sayısız imgede ve her mekânda; polis hücresinde, hapishanede, hastanede, akıl hastanesinde, okulda iktidar kendini tekrarlamaktadır. Ama burada gözetim gücü fotoğraf makinasından ziyade devlet aygıtlarına aittir. Çünkü fotoğraf makinesini harekete geçiren de bir gerçeği kaydetmek için inşa ettiği görüntülerin otoritesini ve kanıt olma statüsünü garanti altına alan da devlet aygıtıdır.[42]

İnsanların fotoğraflar yoluyla dosyalanması ve sınıflandırılması pratikleri, Sturken ve Cartwright'ın belirttiği gibi ırkçılık ve sömürgeciliği meşrulaştırmanın bir parçası olarak işlev gören kafatası bilimi (phrenology), kafa bilimi (craniology) ve fizyonomi isimli sözde bilimlerle ilişkilidir. Fotoğraf, insan bedeninin dışının, yani fiziksel özelliklerinin, insanın ahlaki, entelektüel ve toplumsal gelişiminin göstergeleri olarak okunabi-

37 Sekula, 1982, 86.

38 Tagg, 1988, 7.

39 Tagg, 1988, 5, 62.

40 Foucault, 1992, 250; Tagg, 1988, 5.

41 Tagg, 1988, 62-63.

42 Tagg, 1988, 64.

leceğini öne süren bu 19. yüzyıl sözde bilimlerin temel araçlarından biri olmuştur. Benzer bir yaklaşıma dönemin kriminoloji çalışmalarında da rastlamak mümkündür. Pozitivist kriminoloji uzmanı Cesare Lombroso (1835-1909), belirli fiziksel niteliklerin suça yatkınlıkla olan ilişkisini kafatasları üzerinden tespit etmeye çalışmış ve kadın kafatasları ve portrelerinden oluşan geniş bir arşiv oluşturmuştur. Benzer şekilde Paris'te Alphonse Bertillon (1853-1914) suçluları tespit etmek için fotoğrafı kullanmıştır. Tüm bu sözde bilimler, insan ırkını iyileştirmek amacıyla üremenin kontrol edilmesini amaçlayan öjeni adlı sözde bilimin yükselişiyle yakından ilişkilidir. Öjeni sadece belirli tür ve ırkların üremesini, belirli tür ve ırkların ise üremeyerek ortadan kalkmasını önerir. Öjeninin kurucularından Francis Galton da bedenin dışsal özelliklerinin tıbbi ve toplumsal patolojiyi ele verdiği düşüncesiyle fotoğrafı kullanmıştır. "Temel amacı anormal olarak tanımladığı insanların görsel arşivini yapmak" olan Galton, 1883 tarihli *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (*İnsan Melekeleri ve Gelişimine İlişkin Sorgulamalar*) kitabında bir adım daha ileri giderek suçluların, hayat kadınlarının, tüberküloz hastalarının fotoğraflarını üst üste pozlama yöntemiyle birleştirip tanımladığı anormalliklere dair ideal tipler oluşturduğunu iddia etmiştir.[43] Öjeninin bilim söyleminde ve toplumsal ideolojide bu kadar yaygın olduğu bir dönemde, histeriyle damgalanan kadınların da türün saflığını bozan parazitler olarak görüldüklerini söyleyebiliriz.

Aynı dönemde Fransız psikiyatrist Bénédict Augustin Morel, ortaya attığı dejenerasyon teorisinde akıl hastalıklarının kalıtsal olduğunu iddia etmiştir. Dejenerasyonun ve zihinsel hastalıkların, kafatası gibi fiziksel özelliklerle kendini dışa vurduğunu düşünen Morel, dejenerasyon teorisini açıkladığı 1857 tarihli *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales* (*Fiziksel, Entelektüel ve Ahlaki Dejenerasyonlar Üzerine İnceleme*) kitabında dejenerasyonun göstereni olarak işaret ettiği "sabit ve değişmez" fiziksel, zihinsel ve ahlaki özellikleri göstermek için 12 hastanın çizimini kullanmıştır. Morel, zihinsel hastalıkların nesilden nesle aktarıldığına inansa da bu sürecin öjenik önlemlerle kontrol altına alınabileceğini düşünmüştür.[44] Foucault, dejenerasyon teorisinin "anolmal"in tıbbileştirilmesinin temel teorik unsuru olduğunu söyler. Dejenerasyon teorisin psikiyatrik iktidara destek verdiğini belirten Foucault'ya göre, psikiyatrinin herhangi bir sapmayı, farklılığı ve geri kalmışlığı dejenerasyon durumuyla ilişkilendirmesi, onu insan davranışlarına sınırsız olarak müdahale etme olanağına kavuşturmuştur.[45]

Histerik kadın imgesini üreten psikiyatrik söylemi de böyle bir bağlam içine yerleştirmemiz gerekir. Toplumsal sapma olarak düşünülen her şeyi görünür kılmak ya da görünür olandan yola çıkarak sapmaları tanımlayıp sınıflandırmak modern bir pratiktir. Bu pratikler beden hakkında bilgi üretmenin, bedeni disiplin altına almanın ve "uysal bedenler" üretmenin bir yoludur. Sander L. Gilman'ın ifade ettiği gibi, fotoğrafın icadından sonra küçük fotoğrafik portre kartları (*carte-de-visite*) hızla moda olmuş ve 1850'lerde, toplumun ayrıcalıklı bir kesimi kendi portrelerini edinme hakkına sahip olmuştur. Bunun

43 Sturken ve Cartwright, 2018: 351-353.

44 Schwarz ve Brückner, 2016.

45 Foucault, 2003, 315.

karşısında portrelerine iktidar tarafından el konulan akıl hastalarının, suçluların, hizmetçilerin kendilerine ait portrelere sahip olma hakları yoktur. Onların fotoğrafları Gilman'ın deyişiyle "temsil ettikleri nozolojinin yapay temsilleridir." Gilman'a göre bunlar "hastanın değil, hastalığın imgeleridir" ve "bu imgeler dünyasının merkezinde yatan şey, estetikten gerçeğe, sanatsaldan terapötik olana, hastanın imgesinden hastanın gerçekliğinin tanımına doğru hareket eder. İmge hastanın özüdür, hastaya formunu verir."[46]

John Tagg, Foucault'nun soyağacını çıkardığı diğer kurumlarda olduğu gibi akıl hastanelerinde de fotoğrafın ne kadar merkezi bir işlevi olduğunu açıklamak için 1856'da Royal Photographic Society'nin kurucu üyesi, Surrey County Lunatic Asylum Kadın Departmanı'nın şefi ve İngiltere'de psikiyatrik fotoğrafçılığın öncüsü olan Hugh Welch Diamond'ın fotoğrafa ilişkin yaklaşımını inceler. Royal Society'ye "Fotoğrafçılığın Deliliğin Fizyognomik ve Zihinsel Olgularına Uygulanması Üzerine" ("On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity") başlıklı bir makale yazan Diamond, "fotoğrafın deliliğin tasvirine uygulaması üzerine" teorilerini açıklarken argümanlarını Surrey Akıl Hastanesi'nde çektiği fotoğraflarla desteklemiştir. Diamond fotoğrafların tedaviye yardımcı olabileceğini, tıbbi rehberlik ve fizyonomik analiz için kalıcı bir kayıt sağladığını ve geçmişte tedavi ettiği hastaya ilişkin hızlı bir tanımlama, hatırlatma aracı olduğunu savunmuştur.[47] [48]

Showalter'a göre Diamond her ne kadar fotoğrafların "delilerin yayınlanmış hemen hemen tüm resimlerini, onları sanat ya da bilim amaçları için neredeyse değersiz kılacak kadar çirkinleştiren o acılı karikatürlerden tamamen kurtardığını" söylese de onun fotoğraflarında da kadınlar kirli ve dağınık saçlarla, çok büyük ya da çok dar, koyu renkli elbiselerle fotoğraflanmıştır. Bu fotoğrafik temsiller kendinden önceki çizimlerden daha nesnel ya da bilimsel görünse de Showalter'a göre aslında sadece başka türlü bir görsel ve psikiyatrik uzlaşımdan yararlanmıştır.[49] Tagg da, Diamond'un fotoğraflarının doğal ya da kesin gibi görünmekle birlikte karmaşık bir şekilde kodlanmış metinlerarası ürünler olduğunu söylemiştir: Bu fotoğraflar bir yandan polis fotoğraflarında olduğu gibi basit bir stüdyoda düz bir fon kullanılarak ön plandan çekilip dikkat modelin yüzüne ve ellerine yöneltilirken öbür yandan Pinel'in deli kategorizasyonuna ve fizyonomi ile frenolojinin daha önce yaptığı tipolojilere dayanmaktadır. Tagg, Diamond'un fotoğrafları oluştururken hem çağdaş portrecilik geleneğinden hem de J. E. D. Esquirol'ün 1838 tarihli *Des Maladies Mentales* (*Akıl Hastalıkları*) kitabı ya da Alexander Morrison'ın aynı tarihli *Physiognomy of Mental Diseases* (*Zihinsel Hastalıkların Fizyonomisi*) kitabında halihazırda geliştirilmiş olan tıbbi ve psikiyatrik illüstrasyon kodlarından yararlandığını söylemiştir. Diamond'un çalışması 19. yüzyıl fotoğraf pratiğindeki eğilimi yansıtıyor olsa da onun çalışmasında dikkat çeken şey Tagg'ın da belirttiği gibi bu fotoğrafların psikiyatri,

46 Gilman, 1993, 358.

47 Tagg, 1988, 77-78.

48 Hastaları fotoğrafla kaydetme pratiğinin İngiltere'deki Bethlem Kraliyet Hastanesi ile Venedik'teki San Clemente Hastanesi'nde de yaygın bir şekilde uygulandığını belirtmemiz gerekir.

49 Showalter, 1985, 86-87.

fizyonomi, fotoğraf ve estetik söylemlerinin kesiştiği noktada durmasıdır.[50] Charcot'nun yöneticisi olduğu Salpêtrière Hastanesi'nde üretilen fotoğraflar da tıpkı Diamond'ın fotoğrafları gibi psikiyatri, fizyonomi, fotoğraf ve estetik söylemlerinin kesişim noktasında durmaktadır.

Salpêtrière Fotoğrafları ve Histerik Kadın Bedeninin İnşası

Salpêtrière Hastanesi, 19. yüzyılda Charcot'nun yönetiminde histeri tanısının fotoğrafik belgelerinin üretildiği merkez olması açısından büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte kadının ötekileştirilmesi ve toplumdan dışlanması bağlamında hastanenin kayda değer bir geçmişi vardır. Salpêtrière, 17. yüzyılda toplumdan dışlanmış kadınlarla doludur; 1690'da burada üç bin kadın bulunmaktadır: binlerce yoksul, berduş, dilenci, "yıpranmış kadın", "yaşlı hizmetçiler", saralı, iflah olmaz deli, saldırgan, sakat, kronik hasta, zihinsel engelli, evlenmemiş ya da hamile kadınlar.[51] 18. yüzyılda da kadınlar burada korkunç koşullar içinde yaşamaktadır. 1774-1792 yılları arasında hüküm süren XVI. Louis döneminde Paris'teki yaşamı anlatan *La vie parisienne sous Louis XVI* (1882) kitabında François Cognel, Salpêtrière'yi şu şekilde tasvir etmiştir: "[B]üyük bir çılgınlığa kapılan deli kadınlar, localarının önünde köpekler gibi zincire vurulmuşlar ve gardiyan kadınlar ile ziyaretçilerden demir bir parmaklıkla korunan bir koridorla ayrılmışlardır; gıdaları ve üzerinde yattıkları saman onlara bu parmaklıklardan verilmektedir; etraflarındaki pisliklerin bir kısmı tırmıklarla çekilmektedir."[52] Philippe Pinel hastanenin yönetimine geçtikten sonra 1794'te hastalara yönelik daha ılımlı uygulamalar getirmiş ve kadınların bağlı olduğu zincirlerin çözülmesini sağlamıştır.[53] Ama yine de buz gibi suyla duş yaptırma, deli gömleği giydirme, döner sandalye tedavisi, açlık kürleri gibi tedavi yöntemleri devam etmiştir.[54] Didi-Huberman, 1873'te 580 çalışan, 87 "rahatlatıcı", 2780 "idare edilen kadın", 845 "deli kadın" ve 103 çocuk olmak üzere 4383 kişinin bulunduğu cehennemvari haldeki Salpêtrière'i "kadın ölümünün Hac'ı" olarak tanımlamıştır.[55]

1852 yılında Salpêtrière Hastanesinde bir yıllık tıp stajını bitirdikten sonra, oraya geri dönmeye ve kalıcı olarak çalışmaya karar veren Charcot, daha sonra hastanenin yöneticisi olmuştur.[56] Charcot, 1880 civarında histeriyi "organik beyin hastalığı görünümü alan, ancak beyinde saptanabilir bir lezyon olmayan belirtiler topluluğu" olarak tanımlar.[57] Saptanabilir bir lezyon olmadığı için histeri görünmez bir patolojidir. Charcot, onu görünür kılmak için iki yönteme başvurmuştur. Birincisi ünlü Salı Dersleri'ndeki (*Leçons du Mardi*) gösterilerdir. Kadınlardan oluşan histeri hastaları halka

50 Tagg, 1988, 80.

51 Hustvedt, 2012, 11; Didi-Huberman, 2003, 13.

52 Cognel'den aktaran Foucault, 2017, 233.

53 Hustvedt, 2012, 11.

54 Namal, 2013, 50.

55 Didi-Huberman, 2003, 13.

56 Hustvedt, 2012, 10-12.

57 Bogousslavsky, 2014, 49.

açık olan ve dönemin ünlülerinin izlediği bu derslerde hipnotize edilmiş, uyaran-tepki şemasına dayalı olarak doktorun buyruklarıyla semptomları tetiklenmiş ve sergilenmiştir. 'Histeriklerin Kraliçesi' olarak bilinen Blanche Wittmann gibi pek çok kadın, bu derslerde araştırma nesnesine indirgenerek bedensel hareketleri, kasılmaları, bayılmaları büyük gösterinin bir parçası olarak, histerinin kanıtları olarak sunulmuştur.[58] Charcot'nun histeriyi görünür kılmak için kullandığı ikinci ve aynı zamanda bu makalenin konusunu oluşturan yöntemi ise histerinin aşamalarının fotoğrafik olarak belgelenmesine dayalıdır. Salpêtrière Hastanesi'nde 30 yıldan uzun süre çalışan ve fotoğrafın gözlem yapmak için çok önemli olduğunu düşünen Charcot, burada bir fotoğraf birimi kurmuş ve fotoğrafı histerinin evrelerini belgelemek için kullanmıştır. Buradaki amaç semptomları görsel olarak sınıflandırmak, histeriye bir tür "kanıt" oluşturmak;[59] diğer bir deyişle "görünmez bir patoloji olan histeri"ye "varlık" kazandırmaktır.[60] Didi-Huberman, Freud'dan ödünç aldığı kristal benzetmesini histeri için kullanarak, Salpêtrière'de histeriyi görünür kılmak için "büyülü bir histeri makinesi" inşa edildiğini söyler:

> "*Salpêtrière'de bir kristalin görünmez çizgisini deşifre etmek için büyük bir optik makineye benzeyen bir şey inşa edildi: büyük, bölgesel, deneysel, büyülü bir histeri makinesi. Ve kristali deşifre etmek için, onu kırmak, düşüşüne hayran olmak, sonra tekrar kırmak, daha da görünür olmasına ve düzenli bir düşüşe izin veren makineler icat etmek ve sonra bir kez daha kırmak gerekiyordu - sadece görmek için.*"[61]

Foucault'nun kavramlarıyla konuşacak olursak, patolojik anatomi yaklaşımı bu kristali inceliyor olsaydı onun içinde hasar görmüş kısma yönelik inceleme yapardı ya da bedenin dış yüzeyinde kendini gösteren bir lezyonun bedenin içindeki bir hastalığa işaret ettiği düşünülerek semptomların şifresini çözmek için çeşitli yöntemlerle bedenin içine ilişkin bilgi edinilmeye çalışılırdı. Oysa nörolojiye dayalı yeni klinik dispositif doğrudan bedenin yüzeyini bilgi kaynağı olarak görmüştür. Histeride semptomu karşılayan fiziksel bir hastalık bulunamadığından ona kanıt oluşturmak için semptomun kendisi fotoğraf yoluyla kaydedilmiştir. Kırık bir bacağın röntgen filminin bacağın kırık olduğunun kanıtı sayılması gibi fotoğraf da histerinin kanıtı sayılmış; bir başka deyişle fotoğraf, hastalığı bedende sabitlemek için kullanılan bir araç olmuştur.

Charcot'nun hayranlarından birinin belirttiği gibi "mikroskop histoloji için ne kadar önemliyse kameranın da histeriyi incelemek için en az o kadar önemli" olduğu düşünülmektedir. Hugh Diamond gibi, Charcot ve takipçileri de fotoğrafik görüntünün bilimsel tarafsızlığına dair mutlak bir inanca sahiptirler. 1875'de Charcot'nun asistanlarından biri olan Paul-Marie-Léon Regnard'ın hazırladığı, kadın hastaların fotoğraflarından oluşan albüm çok ilgi çekmiş, hastane içinde bir fotoğraf atölyesi kurulmuş ve başına fotoğrafın "bilim adamının gerçek retinası" olduğunu düşünen Albert Londe (1858-1917)

58 Showalter, 1985, 148.

59 Didi-Huberman, 2003.

60 Isaak, 2002, 182.

61 Didi-Huberman, 2003, 9-10.

getirilmiştir. Showalter, laboratuvarlar, fon perdeleri, koltuk başları, yatak gibi ayrıntılı olarak hazırlanmış ve en ileri teknolojiyle donatılmış bu atölyede aynı zamanda gözlem, model seçimi ve kayıt tutma gibi idari tekniklerin de özenle yürütüldüğünü söylemiştir. Burada son derece özenli ve dikkatlice hesaplanmış çerçeveler içine yerleştirilen kadınlar tekrar tekrar fotoğraflanmış ve böylece Showalter'ın belirttiği gibi kadınlar fotoğraf makinesine ve fotojenik özneler olarak aldıkları özel statüye alışmışlardır. Bu stüdyoda oluşturan fotoğraflar Charcot'nun himayesinde, Desiré Magloire Bourneville (1840-1909) ve Paul-Marie-Léon Regnard (1850-1927) tarafından üç cilt halinde, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (*Salpêtrière'nin Fotoğrafik İkonografisi)* başlığıyla yayınlanmıştır. Ardından 1888 yılında yine Charcot'nun himayesinde Gilles de la Tourette (1857-1904), Paul Richer ve Albert Londe'un *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (*Salpêtrière'in Yeni İkonografisi*) kitabının ilk cildi yayınlanmıştır. Böylelikle yine Showalter'ın belirttiği gibi "Charcot'un hastanesi, kadın histerinin sürekli olarak sunulduğu, temsil edildiği ve yeniden üretildiği bir ortam haline gelmiştir."[62]

Ancak ilk andan itibaren bu fotoğrafların, gerçek histeri ataklarını temsil edip etmedikleri konusu tartışma yaratmıştır. Çünkü fotoğraflarda histeri hastalarının davranışları oldukça teatral görünmektedir. Bu nedenle hem çağdaşları hem de kendinden sonraki tıp tarihçilerin bu performansların telkin, taklit, hatta sahtekarlık sonucu elde edildiğinden şüphelenmişlerdir. Hatta Charcot'nun bir asistanı "bazı kadınların izleyiciyi memnun edecek ataklar geçirecek şekilde eğitildiğini itiraf etmiştir." Charcot'un Salpêtrière'deki görev süresi boyunca histeri vakalarında artış olması da bu soruları gündeme getirmiştir.[63] Öte yandan stüdyoda son teknoloji kullanılıyor olsa da ilk dönemlerde Regnard, uzun bir pozlama süresi gerektiren ıslak kolodyon tekniğiyle çalışmıştır.[64] Anlık fotoğraf çekmeye izin vermeyen bu teknik de fotoğraftaki hastaların ona poz vermesini zorunlu kılmıştır. Sırf bu durum bile fotoğraflardaki gerçekliğin son derece tartışmalı olduğunu göstermektedir.

Didi-Huberman'ın deyişiyle "büyük bir imge fabrikası"[65] olan Salpêtrière'de üretilen ve İkonografi'lerle dolaşıma sokulan fotoğraflar Charcot ve Richer'in histeri nöbetinin evreleri olarak tanımladığı şeyle uyumludur. Buna göre tam bir nöbet üç aşamadan oluşmaktadır. Birincisi kadının bilincini kaybettiği ve ağzının köpürdüğü *epileptoid evre*; ikincisi fiziksel kasılmaların, bükülmelerin ve akrobatik duruşların olduğu *palyaçoluk* (*clownism*); üçüncüsü ise hastanın hayatıyla ilgili olay ve duyguların taklidi olan *tutkulu tavırlar* (*attitudes passionnelles*) evresidir (Görsel 1 ve Görsel 2).[66] İkonografi'lerde yer alan ve bu evrelerin kanıtı olarak sunulan her bir fotoğrafta esasında gözetleyen ile gözetlenen arasındaki hiyerarşi yeniden kurulmuştur. Eril tıbbi pratikler yoluyla bedenleri disiplin altına alınan kadınlar bu kez de fotoğraf aracılığıyla incelemenin nesnesi haline

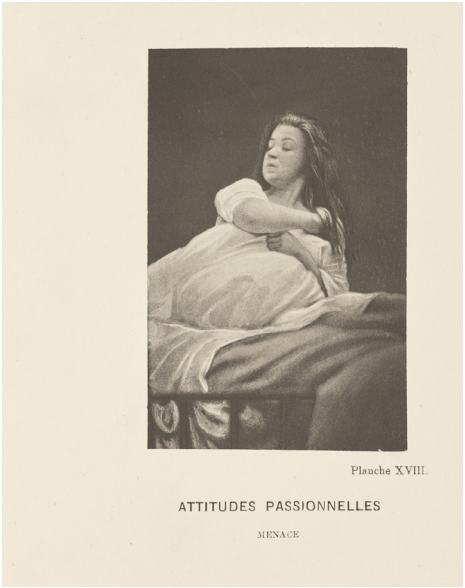
62 Showalter, 1985, 150-152, 154.

63 Showalter, 1985, 151.

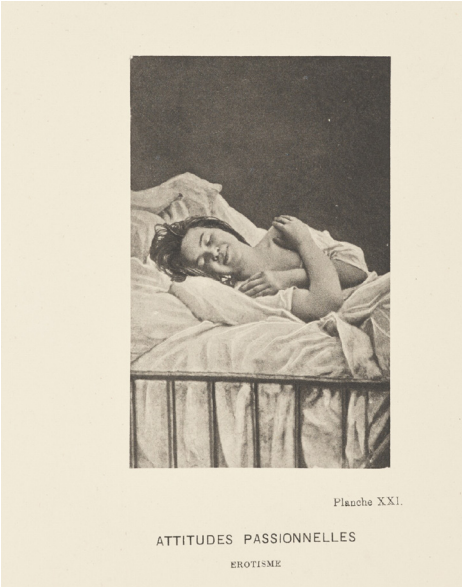
64 Didi-Huberman, 2003, 87-88.

65 Didi-Huberman, 2003, 44.

66 Showalter, 1985: 150.



Görsel 1: Paul-Marie-Léon Regnard, Attitudes Passionnelles, Menace, 1878.



Görsel 2: Paul-Marie-Léon Regnard, Attitudes Passionnelles, Erotisme, 1878.

getirilmiş ve boyun eğmeye zorlanmıştır. Bugün Charcot'nun adını ve en iyi ihtimalle eğer sürekli bir gösteri malzemesine dönüştürülüp "yıldızlaştıysa" hastanın adını biliriz. Onu da Charcot'da olduğu gibi soyadıyla değil, Augustine'de olduğu gibi adıyla anarız (tam adı Louise Augustine Gleizes). Fotoğrafların altında sadece 'bilim adamı'nın onların bedensel dışavurumlarına koyduğu isimler vardır: "Sevgi dolu dua", "tehdit", "kontraktür", "kasılma", "yay". Bu alt yazıların bir kısmı, özellikle *tutkulu tavırlar* evresine ait olanlar, Showalter'ın dikkat çektiği gibi, histerinin kadın cinselliğiyle bağlantılı olarak yorumlanmasını önermektedir: "Aşk duası", "kendinden geçme", "erotizm" vb.[67]

Pozitivizmin hem ürünü hem de hizmetçisi olarak teorize edildiği bir dönemde, fotoğraf "hastalığı söylemsel bir çerçeveye sokmak için ideal temsil tarzı" olmuştur.[68] Bununla birlikte deli kadının ve/veya cadının görsel sanatlardaki diğer temsilleri de kuşkusuz bu çerçeve içinde yer almakta; İkonografi'lerdeki fotoğraflarla diğer görsel temsiller arasında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır. Hatta histerik kadının fotoğrafik temsilinin yaratılmasında bu imgeler kaynak olarak kullanılmaktadır. Ancak fotoğrafa atfedilen kanıt olma niteliği, onun kendinden önce veya kendisiyle eşzamanlı üretilen diğer görsel imgelerden daha güvenilir olarak algılanmasına neden olmuştur.

67 Showalter, 1985, 150.

68 Isaak, 2002, 157.

Charcot'nun çalışması için genel anlamda kadın histerisinin görsel temsili çok önemli bir yere sahiptir. Örneğin Salı Dersleri'nin yapıldığı salonda Tony Robert-Fleury'nin, Pinel'in 1795'de Salpêtrière'deki deli kadınları "özgürleştirme" anını tasvir eden *Pinel à la Salpêtrière* (*Pinel Salpêtrière'de,* 1876) tablosu (Görsel 3) yer almaktadır. Ayrıca, André Brouillet'nin 1887 tarihli *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (*Salpêtrière'de Klinik Bir Ders*) adlı tablosundan (Görsel 4) gördüğümüz kadarıyla Salı Dersleri'nin yapıldığı salonun duvarında histeri atağı geçiren bir kadının yay şeklinde kasıldığını (histerinin *arc-de-cercle* evresi) gösteren Charcot'un ünlü litografisi bulunmaktadır (Görsel 5).[69] Esasında Brouillet'nin tablosu bize o dönem histerinin sanat alanında nasıl tarif edildiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Resimde ünlü histeri hastası Blanche Wittman'ı, Charcot'nun kollarında, kendinden geçmiş vaziyette ilgili gözlerle ona bakan beyefendilere sergilenirken görürüz. Elbisesinin üst kısmı açılmış, omuzları ve iç çamaşırları ortadadır. Benzer bir pozu Robert-Fleury'nin tablosunda da görürüz. Bu iki örnek histerik kadının resimsel temsiline özgü şemaları anlamamız açısından önem taşımaktadır. Her ikisi de bir erkek tarafından yapılan ve kadın bedenin erkek bir uzman tarafından uysallaştırılmasını tasvir eden resimlerdir. Brouillet'nin resmi Alksnin'in belirttiği gibi "Charcot'un derslerinin özünü; kadın bedeni ve onun histerik spazmlarını erkeklerin yargılayan ve kontrol eden bakışlarına maruz bırakmanın özünü yakalamıştır."[70] Aynı zamanda Brouillet, Wittman'ı uysal, kurtarılmış ve estetize edilmiş halde resmederek, isyankar, deli, cinsel açıdan kontrol edilemez histerik kadınların oluşturduğu varsayılan tehdidi bertaraf etmiştir.[71]

Bu resim ve çizimlerin tam ortasında ataklar geçiren kadınların, bu temsillerden etkilenmiş olmaları da olasıdır. Nitekim bu resim ve çizimler histerinin dışsal semptomlarını temsil ederek "işte histerik kadın böyle görünmelidir" demektedir.[72] 19. yüzyılda histerik kadının resimsel temsili yukarıda söz edilen iki eserle sınırlı değildir. Örneğin Jacques-Joseph Moreau de Tours'un 1890 tarihli, *Hysterics of the Charite on the Service of Dr. Luys* (*Dr. Luys'un Servisindeki Charite Histerikleri*) tablosu histerik hastaları grup halinde temsil etmektedir. Erken dönem fotoğrafik bir tıbbi atlasın yazarı ve hipnotizmanın terapi olarak etkilerine ilişkin 1887 tarihli çalışması için Salpêtrière'nin histeriklerini fotoğraflamış olan Dr. J. B. Luys (1848-1897), de Tours'un resminde odanın arka tarafından hastaları izlemektedir.[73]

Histeri bağlamında, medikal imgelerle diğer sanatsal imgeler arasındaki karşılıklı ilişkiyi araştıran Adrianna Alksnin, doktor ve fotoğrafçıların histeriyi, görsel sanatlarda kadın bedenini temsil eden 19. yüzyıl geleneklerine göre estetize etmeye çalıştıklarını söylemiştir.[74] 19. yüzyıl tıp alanında ve sanat eğitiminde kadın bedeninin incelenmesi arasındaki bir ilişki vardır. Marcia Pointon bu ilişkiye dikkat çekmiştir. Tıp fakültesindeki

69 Showalter, 1985, 149.

70 Alksnin, 2015, 116.

71 Isaak, 2002, 192.

72 Gilman, 1993, 346.

73 Gilman, 1993, 346-349

74 Alksnin, 2015, 115.

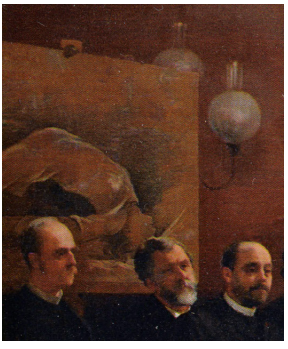
sınıfların akademide modellerle çalışılan stüdyolara benzer şekilde inşa edildiğini belirten Pointon, her iki kurumda da cinsiyete dayalı benzer türden dışlama biçimlerinin bulunduğuna işaret etmiştir.[75] Linda Nead'e göre de kadın bedeninin içinin ve dışının, tıp ve sanat alanında, anatomi sınıfında ve canlı stüdyoda incelenmesi, kadın bedenini geniş bir gözetimin nesnesi haline getirirken, güzellik ve sağlık normları yoluyla kadın bedeninin düzenlenmesi anlamına gelmektedir.[76] Charcot'nun yakın çalışma arkadaşı Richer'in aynı zamanda yetenekli bir heykeltıraş ve Paris'teki Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts'ta sanatsal anatomi profesörü olduğunun altını çizen Alksnin'e göre, bu durum histerik hastaların bazı temsillerindeki estetikleştirmeyi kısmen de olsa açıklayabilir. Bununla birlikte Alksnin, özellikle genç ve çekici modellerin bu estetikleştirme sürecinden geçerken alkolizm gibi nedenlerle güzelliği ve ahlakı dejenere olmuş kadınların ibretiâlem olsun diyerek estetize edilmediğini söylemiştir.[77]



Görsel 3: Tony Robert Fleury, *Pinel à la Salpêtrière*, 1876.



▲ **Görsel 4:** André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887.



► **Görsel 5:** Resim 4'den ayrıntı

75 aktaran Alksnin, 2015, 117; Nead, 1992, 48.

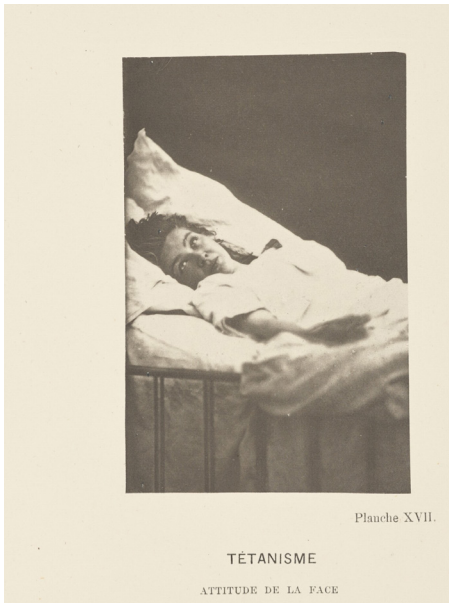
76 Nead, 1992, 48.

77 Alksnin, 2005, 117-118.

İkonografi'lerdeki kadın imgesinin sanat tarihindeki kadın imgeleriyle ilişkisi araştırılırken özellikle üzerinde durulan iki örnek vardır. Bunlar, Théodore Géricault'nun deli kadın portreleri (Görsel 6) ile John Everett Millais'nin *Ophelia* (1851-1852) (Görsel 8) tablosudur. Isaak, Salpêtrière'deki başlıca belgeleme yöntemi fotoğraf olsa da kendisi de bir sanatçı olan Charcot'nun işe eskiz ve resim yaparak başladığını söylemiştir. Nitekim Freud, Charcot'nun "yansıtıcı bir adam değil, bir düşünür değil - bir sanatçının doğasına sahip" olduğunu, "kendisinin dediği gibi, bir 'visuel'" yani gören bir adam olduğunu söylemiştir.[78] Isaak, Charcot'nun bu imajının onu romantik sanatçı nosyonuna bağlarken en çok etkilendiği romantik sanatçının ise Théodore Géricault olduğunu belirtmiştir. Zihinsel durumların insan yüzündeki etkisini araştıran Géricault, özellikle delilik ve ölüm anındaki içsel karakteri doğru bir biçimde yansıttığına inanmıştır.



Görsel 6: Théodore Géricault, *Insane Woman (Envy),* 1822–23.



Görsel 7: Paul-Marie-Léon Regnard, *Tétanisme Attitude de la Face*, 1878.

Charcot'unki gibi onun eserlerinin de, konuyu görünür olana yerleştirdiğini belirten Isaak'a göre, Charcot'nun, Géricault'nun deli kadın portrelerinden öğrendiği şey, deliliğin insan yüzünde kendini nasıl göstereceği değil, "Salpêtrière'deki fotoğrafların nasıl görünmesi gerektiğiydi." Géricault'nun resimlerinde olduğu gibi, fotoğraflardaki belirsiz arka planlar, düz ve parlak aydınlatma, ayırt edici kıyafetlerin olmaması gibi nitelikler dikkatleri yüz ifadesine çekmektedir ve alt yazılar da bunu desteklemektedir. Charcot, Géricault'dan "psişik gerçeğin sunumundaki özgünlüğü" değil, "görüntülerin nasıl önceden kurulmuş okumalar üreteceği, bir algısal kodlar sisteminin nasıl kurula-

78 aktaran Isaak, 2002, 157.



Görsel 8: John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852.

cağını" öğrenmiştir.[79] Deli kadın imgesini oluşturan geleneksel görsel kodları kullanan Charcot, gerek dikkati yüz ifadelerine odaklayan kompozisyonlarla gerekse fotoğraflarla birlikte kullandığı alt yazılarla histeriye ilişkin belirli bir görme biçimini davet etmekte, izleyiciyi belirli bir okumaya doğru yönlendirmektedir. Bu resimsel ya da fotoğrafik imgeler arasında öyle bir süreklilik vardır ki, bu fotoğraflarla karşılaşan izleyicinin zihninin, daha önce karşılaştığı deli kadın imgelerini çağıracağı ve böylelikle bu fotoğrafları belirli zihinsel çerçeveler içine yerleştireceğini tahmin etmek zor değildir.

Özenle oluşturulan bu fotoğraflarda kadınlar yataklarında kimi zaman görünmez bir şeyle savaşıyor gibi ya da bedenleri kasılmış halde veya korku, öfke ya da hezeyan içinde; kimi zamansa tanrıya yakarır gibi bir poz içinde ya da rüyalara dalmış veya teslim olmuş biçimde tasvir edilmiştir. Bu fotoğraflarda kadın olmaya yönelik tarihsel bir klişenin yeniden üretildiğini; şeytan ve melek figürlerine denk gelecek şekilde ikili bir temsilin söz konusu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kadınlar aktif olarak temsil edildiğinde (bedenin kasılması, bir şeylere engel olmak için elleriyle yaptıkları hareketler vb.) şeytansı; pasif olarak temsil edildiğinde meleksi bir hal almaktadır. Kadının pasifleştirilmesi rahiplerin kadının içindeki şeytanı çıkarmasını andıracak şekilde gerçekleşmektedir. Tıpkı eski zamanlarda rahiplerin yaptığı gibi erkek psikiyatrlar kadınların içindeki şeytanı çıkarmakta, onu pasifleştirmekte, "tedavi etmektedir". Öte yandan bu pasif temsil bizi, İkonografi'lerdeki fotoğrafları sanat tarihinden imgelerle ilişkilendirirken üzerinde durulan diğer bir resme yani John Everett Millais'nin *Ophelia* (1851-1852) (Görsel 8) resmine götürmektedir.

Ophelia'nın İngiliz ve Fransız resim, fotoğraf, psikiyatri, edebiyat ve tiyatrodaki ikonografisinin izini sürerek psikiyatrik teori ile kültürel temsil arasındaki iki yönlü

79 Isaak, 2002, 158, 160.

etkileşimi inceleyen Showalter, ironik bir ifadeyle, *Ophelia* resimlerini tarih sırasına koyarak kadın deliliğine ilişkin bir el kitabı elde edebileceğimizi söyler. Çünkü ona göre Ophelia çizimleri kadın deliliğinin teorik olarak inşa edilmesinde önemli bir rol oynamıştır.[80] Showalter, Charcot'nun en ünlü hastalarından biri olan Augustine'in fotoğraflarının da, kadın deliliğinin kültürel alana yayılmış en önemli simgelerinden biri olan Ophelia'nın görsel temsillerine ne kadar benzediğinin altını çizer. Histerik atakları on üç yaşındayken, kendi ifadesine göre, aynı zamanda annesinin sevgilisi olan işvereni tarafından tecavüze uğramasının ardından başlayan Augustine, 1875'te on beş yaşında iken hastaneye girmiştir. "Zeki, cilveli ve memnun etmeye hevesli" haliyle atölye için ideal bir hasta olan Augustine'in bazı pozları "Fransız klasik oyunculuk stilinin abartılı jestlerini veya sessiz filmlerden kareleri" andırırken bazı pozları "dalgalı bukleleri ve beyaz hastane elbisesi" ile Ophelia'nın geniş bir biçimde dolaşımda olan resimlerini, özellikle Millais'nin Ön-Raffaelci *Ophelia* tablosunu andırmaktadır.[81] Augustine'in bazı fotoğrafları, *Ophelia*'da olduğu gibi "solgun güzel" klişesini yeniden üretmesiyle diğer bir Ön-Raffaelci ressam olan John William Waterhouse'un *The Lady of Shalott* (*Shalott Leydisi*) (1888) tablosunu da andırmaktadır.

Yukarıda belirtildiği gibi Charcot, İkonografi'lerde yer alan "fotoğraflarının izlenmesini istediği bağlamı, temsil bağlamını dikkatle kurmuştur."[82] Bu bağlamı kurarken faydalandığı kaynaklar Géricault, Millais ya da Waterhouse'dan ibaret değildir. İkonografi'lerde yer alan fotoğraflar, şeytan tarafından ele geçirilmiş kadın imgeleriyle, cadı kadın imgeleriyle de yakından ilişkilidir. Charcot'nun, Richer ile birlikte 1887'de yayınladığı *Les Démoniaques dans l'art* (*Sanatta Şeytanlar*) kitabı bunu açıkça göstermektedir. Bu kitapta delileri, onlara musallat olan şeytanlardan kurtarma faaliyetine ilişkin onlarca imge yer almaktadır. Isaak bu temanın Hıristiyan ve yüksek kültürel gelenekte yer aldığı için kitabın standart hegemonik kültürel metinlerle uyumlu olduğunu söylemiştir: "Ravenna mozaikleri, Reims duvar halıları, Floransa litografileri, Brueghel gravürleri ve mezar taşları üzerindeki kabartmalardan, Aziz Ignatius'un, aşağıda kıvranan eziyetli ruhlar üzerinde kollarını açmış, sakin ve yardımsever bir şekilde durduğu Rubens'in büyük tablosuna kadar her şeyde şeytan tarafından ele geçirilmiş olanın imgeleri görülür…"[83] Charcot ve Richer, bunların ardından kitabın son bölümünü ise histeriye ilişkin kendi gözlemlerine dayalı çizimlere ayırmışlardır.[84] Bu çizimlerin, kitapta yer verdikleri yüzlerce yıllık imgelerle ve İkonografi'lerdeki fotoğraflarla olan benzerliği dikkat çekicidir (Görsel 9 ve Görsel 10). Charcot ve Richer'in kitapta yer verdikleri histerik kadın çizimlerini üretirken kendilerinden önceki cadı ya da içine şeytan girmiş kadın imgelerini kullandıklarını ve bu yaklaşımlarını İkonografi'lerde sürdürdüklerini görmekteyiz. Isaac'in Didi-Huberman'a atıfla söylediği gibi bu durum

80 Showalter, 1986, 79.

81 Showalter, 1985, 153-154; 1986, 86.

82 Isaak, 2002, 186.

83 Isaak, 2002, 186.

84 Charcot ve Richer, 1887, 92-106.

bizi histeriyi sanat tarihinin bir bölümü olarak düşünmek zorunda bırakmaktadır.[85]

Öbür yandan iblisin ele geçirdiği bir kadının kurtarılmasını gösteren 16. yüzyıla ait bir çizimle (Görsel 9), Brouillet'nin (Görsel 4) ve Robert-Fleury'nin (Görsel 3) tabloları arasındaki benzerlik cadılık ve histeri arasındaki görsel geleneklerin devamlılığını göstermesi açısından önemli bir örnektir.

Les Démoniaques dans l'art kitabıyla ilgili üzerinde durulması gereken diğer bir önemli nokta Charcot ve Richer'in geçmişe ait şeytan tarafından ele geçirilmiş kadın imgelerindeki, çizim ve gravürlerdeki kadınların bedensel hareketlerini kendi kuramları çerçevesinde yeniden okumuş, yorumlamış olmalarıdır. Yapıldıkları dönemde şeytan tarafından ele geçirilmenin ya da cadılığın bir işareti olarak tasvir edilen bedensel bükülmeler, jest ve mimikler Charcot ve Richer tarafından, kendi kurdukları "histeri" çerçevesinin içine yerleştirilmiştir. Örneğin *Görsel 11*'deki çizimde içine şeytan girdiği için bedeni bükülmüş olan bir kadının aslında histerinin belirli bir evresini yaşadığını iddia etmişlerdir:

> *"Özel bakış açımıza göre, André del Sarte tarafından yaratılan bu şeytani figürden daha gerçekçi bir şey tasavvur edemezdik. Ressamın kompozisyonunun unsurlarını doğanın kendisinden aldığına dair şüphe götürmez işaretlerden tanıyoruz; (şeytan tarafından) ele geçirilmiş bir kadını, muhtemelen o zamanlar pek de ender olmayan o sahnelerden birinde gördüğü gibi resmetti. Aslında burada, başlangıçtaki büyük isteri saldırısının birkaç özelliğini buluyoruz. Ressamın seçtiği an, saldırıyı başlatan ve büyük sarsıntılardan önce gelen an gibi görünüyor. Bilimsel olarak hastanın atağının ilk döneminde veya epileptoid döneminde olduğunu söyleyebiliriz..."*[86]

Buradaki asıl iddiaları, tarihsel imgelerin kadın bedeninin dışavurumlarını yanlış yorumladığı, kendilerininse doğru yorumladığı şeklinde özetlenebilir. Ancak nasıl ki akıl hastalığı "delilik olgusunun nihayet keşfedilmiş hakikati" değilse;[87] sinir hastalığı "cin çarpmasının hakikati" değilse[88] histeri de cadılığın hakikati değildir. Bununla birlikte kadınlara yönelik cadılık ve histeri söylemi arasında kadın düşmanlığı bağlamında bir süreklilik bulunmaktadır. Ussher'in söylediği gibi "[c]adı ve deli kadın, kadın düşmanı söylem içinde benzer konumları paylaşır ve kadınları kontrol etmek için kullanılan diğer kadın düşmanı uygulamalar bağlamında görülmelidir. Cadılık ortadan kalktıkça ve engizisyonun din adamları güçlerini kaybettikçe, psikiyatristler devreye girmiştir. 19. yüzyılda bilim, teolojinin yerini almış, cadı lanetinin yerine kadın hastalığı koyulmuş, delilik konusundaki mevcut mantıksal pozitivist konumumuz köklenmiştir."[89]

85 Isaak, 2002, 186.

86 Charcot ve Richer, 1887, 4.

87 Foucault, 2015c, 233.

88 Foucault, 2007, 89.

89 Ussher, 1991, 61.



Görsel 9: *Les Démoniaques dans l'art* kitabından.



Görsel 10: Paul-Marie-Léon Regnard, *arc-de-cercle*



Görsel 11: İblisin Ele Geçirdiği Bir Kadın
André Del Sarte, fresk. (1510) Annunziata Kilisesi, Floransa.
Les Démoniaques dans l'art kitabından.

Sonuç

Histerik kadın imgesinin egemen kültürde neden bu kadar yaygın ve direngen olduğu sorusuna yanıt ararken, böyle bir toplumsal fenomeni tek bir nedene indirgeyerek açıklamanın mümkün olmadığını ve bu sorunun cevabının bu makalede tartışılanlarla sınırlı olamayacağını akılda tutmamız gerekiyor. Bununla birlikte 19. yüzyıl klinik dispositifi içinde histeriye ilişkin güçlü bir bilgi alanı ve söylemsel çerçeve oluşturulduğunu ve (1) fotoğraf makinesinin bilimsel araştırma adına akıl hastanelerinde kullanılması ve (2) fotoğrafik imgelerin kendilerinden önceki görsel temsillerle ilişkisinin bu söylemin kurucu unsurlarından olduğunu belirtmemiz gerekir.

Kadın bedeni imgeleri yüzyıllar boyunca kadının irrasyonelliğini temsil etmek için kullanılmıştır. 19. yüzyıldan itibaren bu temsilin en önemli aracı fotoğraf olmuştur. Fotoğraflar aracılığıyla histeri hakkında, hakikat iddiasında olan bir tür bilgi üretilmiş ve bu bilgi kadın üzerinde iktidar kurmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla İkonografi'lerde yer alan fotoğrafları histerinin kanıtları ya da histeri aşamalarının kayıtları olarak değil, Charcot'nun histeriyi görünür kılma çabasının kayıtları olarak ya da histerinin nasıl inşa edildiğinin belgeleri olarak ele almamız gerektiği açıktır. Charcot'nun histeriyi fotoğraflar yoluyla görünür kılma çabası, fotoğrafın 19. yüzyılda pozitivizmin hem ürünü hem de hizmetçisi olarak teorize edilmesiyle ve bununla bağlantılı olarak fotoğrafın bedeni denetlemenin bir aracı olarak, kurumsal düzenleme adına kullanılmasıyla yakından ilişkilidir.

Charcot'nun yöntemi ampirik gerçekçilik ve pozitivist bilim anlayışına dayanmaktadır. Bu anlayışa göre nasıl ki fotoğrafçının varlığı, fotoğraf çekim faaliyetinden siliniyorsa, bilim adamının varlığı da bilimsel bilgi üretiminden silinmektedir. Charcot'nun tüm bilgi üretim süreci dış dünyada histerik kadın diye bir gerçeklik olduğunu ve kendisinin de bu gerçekliği yansıttığını, ona ilişkin nesnel bir bilgi ürettiğini varsaymaktadır. Fotoğraf da gerçeği yansıtan bir araç olarak kuramsallaştırıldığı için pozitivist bilim adamına bu anlamda hizmet etmiş, onun histeriye dair "gerçekliği yansıtması" için mükemmel bir araç sayılmıştır. Buna karşın histeriyi Foucault'nun kavramlarıyla düşündüğümüzde Charcot'nun yaptığı aslında gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değil, tarihsel olarak belirli bir dönemde, yani 19. yüzyıldan itibaren, bilim adamının histeriye ilişkin yaptığı tanımlamalar, histeriyi nesnel bir biçimde yansıttığı iddiasında olan fotoğraflar, kapatma pratiklerinin gerçekleştiği akıl hastaneleri ve bu hastanelerin mekânsal düzenlemeleri vb. içeren psikopatoloji söylemi içinde hakikat iddiasında olan ve kadınlar üzerinde iktidar kurmanın bir yolu olarak kullanılan bir tür bilgi üretmektir. En önemli araçlarından birini, fotoğraf makinesinin oluşturduğu bu bilgi üretim pratikleri aracılığıyla kadın bedeni tanımlanmış, patolojikleştirilmiş, tıbbileştirilmiş, ötekileştirilmiş ve üzerinde daha kolay hakimiyet kurulabilecek bir alana çevrilmiştir. Psikopatoloji söylemi, histeriyi rahimden ziyade beyinle, dinsel kavramlardan ziyade anatomik kavramlarla, doğaüstünden ziyade doğaya ait olanla açıklasa da değişmeyen şey kadın düşmanlığı olmuştur.

KAYNAKÇA

Alksnin, A. (2015), Augustine: Charcot's Bunny. Teksty Drugie 2, 105-122.

Bogousslavsky, J. (2014), Jean-Martin Charcot and His Legacy. *Hysteria: The Rise of an Enigma* içinde. 35, 44-55.

Charcot, J. M. ve Richer, P. (1887). *Les Démoniaques dans l'art*. Paris: l'école de médecine. Erişim kaynağı: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492840j.texteImage

Chesler, P. (1972/2018), Demeter Yeniden Ele Alınıyor. *Kadın Sağlığı Hareketinden Sesler II.* Seaman, B. ve Eldridge L. (Der.) içinde. (Birer, B. A. vd., Çev.) Ankara: Ayizi Yayınları. 109-116.

Colman, A. M. (2015). *A Dictionary of Psychology*. Oxford: Oxford University Press.

Didi-Huberman, G. (1982/2003). *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. (Hartz, A., Çev.) Cambridge: MIT Press.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Kılıçbay, M. A., Çev.) Ankara: İmge.

Foucault, M. (2003). *Abnormal: Lectures at the College de France 1974-1974*. Marchhetti, V. ve Salomoni, A. (Ed.) (Burchell, G., Çev.) Londra ve New York: Verso.

Foucault, M. (2006). *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France, 1973-1974*. Lagrange, J. (Ed.) (Burchell, G., Çev.) New York: Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Tanrıöver, H. U. Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2011), Michel Foucault'nun Oyunu. Söyleşi. *Seçme Yazılar I*: *Entelektüelin Siyasi İşlevi* içinde. (Ergüden, I. vd., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 115-157.

Foucault, M. (2015a), Delilik ve Toplum. *Büyük Kapatılma* içinde. (Ergüden, I. ve Keskin, F., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 76-84.

Foucault, M. (2015b), Kapatılma, Psikiyatri ve Hapishane. İktidarın Gözü içinde. (Ergüden, I., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 117-149.

Foucault, M. (2015c), Delilik ve Toplum. İktidarın Gözü içinde. (Ergüden, I., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 210-233.

Foucault, M. (2015d), İktidar ve Bilgi. İktidarın Gözü içinde. (Ergüden, I., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 167-184.

Foucault, M. (2017). *Deliliğin Tarihi*. (Kılıçbay, M. A., Çev.) Ankara: İmge.

Gilman, S. L. (1993), The Image of the Hysteric. *Hysteria Beyond Freud*. Gilman, S. L. vd., (Ed.) içinde. Los Angeles ve Londra: University of California Press. 345-454.

Hustvedt, A. (2012). *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. Londra: Bloomsbury Publishing.

Isaak, J. A. (2002). *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londra ve New York: Routledge.

Jay, M. (1988), Scopic Regimes of Modernity. *Vision and Visuality*. Foster, H. (Der.) içinde. Seattle: Bay Press. 3-29.

Micale, M. S. (1989), Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II). *History of Science* 27.4: 319-351.

Namal, Arın (2013), Psikiyatri Tarihçesi Işığında Ruh Hastalarının Zorla Tedavilerine Etik Açıdan Genel Bir Bakış. *Türk Tıp Etiği ve Tıp Hukuku Araştırmaları Yıllığı*. Namal, A. vd. (Der.) içinde. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.

Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londra ve New York: Routledge.

Price, D. (2015), Surveyors and Surveyed: Photography Out and About. *Photography: A Critical Introduction*. Wells, L. (ed.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 75-132.

Schwarz, J. ve Brückner, B. (2016), Morel, Bénédict Augustin. *Biographisches Archiv der Psychiatrie* içinde. www.biapsy.de/index.php/en/9-biographien-a-z/236-morel- benedictaugustin-e (Erişim tarihi: 07.11.2021)

Scull, A. (2009). *Hysteria: The Biography*. New York: Oxford University Press.

Sekula, A. (1982), On the Invention of Photographic Meaning. *Thinking Photography*. Burgin, V. (Ed.) içinde. London: Macmillan.

Showalter, E. (1985). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books.

Showalter, E. (1986), Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. *Shakespeare and the Question of Theory*. Parker, P. ve Hartman, G. (Ed.) içinde. New York ve Londra: Methuen. 77-95.

Sturken, M. ve Cartwright, L. (2018). *Practices of Looking: An Introduction of Visual Culture*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan.

Ussher, J. M. (1991). *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?* New York: Harvester Wheatsheaf.

Weisstein, N. (1970/2018), Psikoloji Kadını İnşa Eder. *Kadın Sağlığı Hareketinden Sesler II.* Seaman, B. ve Eldridge, L. (Der.) içinde. (Birer, B. A., vd. Çev.) Ankara: Ayizi Yayınları. 104-109.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1037871
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 653-687. Araştırma | *Research*

BOLU ORTA VE MUDURNU YILDIRIM HAMAMLARI; MİMAR ÖMER BİN İBRAHİM'İN ÜSLUBU HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME

BOLU BATHS OF ORTA AND MUDURNU YILDIRIM: AN EVALUATION OF THE STYLE OF ARCHITECT OMER BIN IBRAHIM

Birsen ERAT*

ÖZ

Yıldırım lakabıyla tanınan I.Bayezid (1389-1403)'in şehzadeliği sırasında, 14. yüzyılın son çeyreğinde, Mudurnu ve Bolu'da yaptırdığı külliyelerin hamamları, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi içinde mimarının adını bildiren kitabelere sahip yegane hamamlardır. Literatürde, Mudurnu Yıldırım Hamamı ve Bolu Orta Hamam isimleriyle tanınan bu iki yapıyı dönemi için özgün kılan özellikleri ise o güne değin Türk hamam mimarisinde denenmemiş plan tasarımlarındaki yenilikler ile birbirinden farklı örtü ve geçiş ögeleriyle yaratılan zengin iç mekan etkisidir. Söz konusu hamamların mimarı, bu iki yapıdan başka, Edirne Eski Cami'nin inşasında da kalfa olarak görev yapmış Ömer bin İbrahim'dir. Mimarın bu iki hamamın tasarımında denediği yenilikler, 14. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak 15. yüzyıl sonuna kadar hamamların hem tipolojisini hem iç mekan süslemesini etkilemiştir. Günümüzde, her iki hamamın mimari özelliklerine değinen yayınlar mevcuttur. Ancak, bu yayınlardaki bilgiler sadece yapıların genel perspektiften sınırlı bir incelemesini içermektedir. Oysa, söz konusu hamamlar, üzerinde özenle durulmasını gerektiren bir çok yenilikle tasarlanmış ve Türk hamam mimarisinin 15. yüzyıldaki gelişimine yön verecek önemli değişimleri temsil eden örneklerdir. Keza, Ömer bin İbrahim de Erken Osmanlı döneminde, hanedan eserlerinin inşasına imzasını atmış yetenekli bir mimardır. Söz konusu hamamları çağdaşları arasında özel konuma taşıyan özellikler, onun mimari yaratıcılığı ve kendine has mimari üslubu ile ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, Mudurnu Yıldırım Hamamı ve Bolu Orta Hamam mimari özellikleriyle ele alınarak değerlendirilecek ve plan kurgusu, iç mekan düzeni, süsleme programı bağlamında karşılaşılan yenilikler/denemeler üzerinde durularak Mimar Ömer bin İbrahim'in mimari üslubu belirlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca, Ömer bin İbrahim'in hamam mimarisinde farkını ortaya koyan bu yeni mimari yorumun sonraki hamamlar üzerindeki etkileri/katkıları konusunda görüşlerimiz paylaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Hamam, kubbe, mimar, Mudurnu, I.Bayezid*

ABSTRACT

Bath houses of the social complexes built in Mudurnu and Bolu in the last quarter of the 14th century, during the princedom of Bayezid I, also known as Bayezid the Thunderbolt (1389-1403), are the only bath houses stating the name of their architects in the Principalities and Early Ottoman periods. In particular, Bath of Mudurnu Yıldırım has a special importance

* Dr. Öğr. Üyesi, Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Aydın.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0373-6980 ♦ E-mail: birsen.erat@adu.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 17.12.2021*
Kabul Tarihi | *Accepted: 28.03.2022*

in that one of its inscriptions is a foundation certificate and in this respect it is the only example in Turkish bath architecture. The architectural features of these two buildings, known in the literature as Baths of Mudurnu Yıldırım and Bolu Orta, unique for their period, are the innovations in plan designs that have not been tried in Turkish bath architecture until that day, and the rich interior effect created with different covering and transition elements. For example, in the men's section of these two baths, the corridors that provide the connection between the dressing room, warm room and hot room have the original designs applied for the first time in Turkish bath architecture. Another remarkable difference is that the "interspace", one of the main spaces of Turkish baths from the Anatolian Seljuk period until the last quarter of the 14th century, was not included in the men's section of both of these bath houses. However, with the disappearance of the interspace section, it is seen that a different solution has been developed to enable the controlled discharge of water vapor and hot air, which is one of the functions of this space. Steam chimneys, as an alternative to fulfill this function, are a new application that was tried for the first time in Mudurnu Yıldırım Hamam and then repeated in Bolu Orta Hamam. Likewise, the monumental doors with stalactite veils placed in front of the steam chimneys appear for the first time in the aforementioned baths. Another innovation we see in Mudurnu Yıldırım Hamam is that the entrance door to the men's dressing room is shaped like a recessed arch and represents the first example in baths. Again, the lattice carved marble balustrade window in the men's section of the Bolu Orta Hamam is a unique example of Turkish bath architecture, the counterpart of which is not encountered in any other bath. An extraordinary visual effect has been created in the interiors of the buildings, which are the subject of our study, with sliced or six and eight-sided domes, muqarnas and malakari decorations that fill the surface of the domes, vaults and transition systems. There is no application in which the interior effect is so high in any of the other baths built in the same period. Undoubtedly, all these features reveal the distinctive stylistic difference in the bath house designs of Architect Ömer bin İbrahim, who carried out the construction of both baths. Architect Ömer bin İbrahim was one of the important architects of the Early Ottoman period, who worked as a foreman in the construction of the Edirne Old Mosque, in addition to the Mudurnu Yıldırım Hamam and the Bolu Orta Hamam. The innovations he tried in the design of these two baths affected both the typology and interior decoration of Turkish baths, starting from the last quarter of the 14th century until the end of the 15th century. Today, there are publications that refer to the architectural features of both baths. However, the information in these publications contains only a limited review of the structures from a general perspective. However, the baths in question are examples that have been designed with many innovations that require careful attention and represent important changes that would shape the development of Turkish bath architecture in the 15th century. Likewise, Ömer bin İbrahim was a talented architect who undertook the construction of dynastic works during the Early Ottoman period. The features that carry those baths to a special position among their contemporaries have emerged with their architectural creativity and unique architectural style. In this study, it is aimed to examine the innovations in plan designs, to draw attention to the architectural style of Ömer bin İbrahim and to reveal his contributions to the Turkish bath house architecture, after introducing Mudurnu Yıldırım Hamam and Bolu Orta Hamam with their architectural features.

Keywords: *Bath, Dome, Architect, Mudurnu, Bayezid I.*

GİRİŞ

Sultan I. Bayezid'in (1389-1403)[1] gerek şehzadelik gerek 13 yıl süren saltanat dönemleri sadece siyasal açıdan değil, yapım faaliyetlerinin yoğunluğuyla da dikkat çeker.[2] Sancak Beyliği görevini yürüttüğü dönemde biri Balıkesir'de (1388)[3], diğerleri Mudurnu (1382) ve Bolu'da (1389) olmak üzere üç külliyenin yapımını tamamlatmıştır. Sultan I. Bayezid'in henüz şehzade olduğu süreçte dönemi için kapsamlı sayılabilecek üç önemli yapı topluluğunu inşa ettirmesi, babası Sultan I.Murad tarafından hem mali açıdan hem manevi olarak desteklendiğini; ayrıca, kendisini Osmanlı tahtının varisi olarak konumlandırdığını gösterir. Nitekim, inceleme konularımızdan olan Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın kitabesine adını, *"Büyük Emir"* ünü ve *"Sultan oğlu Sultan"* unvanıyla yazdırması, onun gelecek ile ilgili iktidar olma yönündeki düşüncesini yansıtan tanımlamalardır.

Bu çalışmada inceleyeceğimiz hamamlar, Sultan I.Bayezid'in şehzadeliği sırasında Mudurnu ve Bolu'da inşa ettirdiği külliyelerin akarı durumundadır.

Söz konusu iki hamam, plan tasarımlarındaki yenilikler, estetik bir yaklaşımla biçimlenmiş birbirinden farklı örtü ve geçiş ögeleri, karakteristik malakâri süslemeleriyle döneminin en dikkat çeken yapılarıdır. Ayrıca, 15. yüzyılın başlarına kadar, Erken Osmanlı döneminde mimar kitabesine sahip ilk hamam olan Mudurnu Yıldırım Hamamı ve ardından ikinci örneği oluşturan Bolu Orta Hamam, bu açıdan da özel bir öneme sahiptir. Üstelik, kitabelerinden birinin vakfiye olarak düzenlenmiş olması, Mudurnu Yıldırım Hamamı'na ayrı bir anlam kazandırmaktadır. Yapı, Türk hamam mimarisinde

1 I. Bayezid'in hayatı ve imar faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.; Yınanç 1979 ; Uzunçarşılı 1988; Hammer 1991; İnalcık 1992: 231-234; Neşri Tarihi 1995: 203-205; Süreyya 1996; Sadeddin Efendi 1999; İnalcık 2010: 116-117

2 Ekrem Hakkı Ayverdi'nin tespitlerine göre, I.Bayezid'in 1381-1389 yılları arasında devam eden Sancak Beyliği ve 1389-1403 yılları arasını kapsayan saltanat dönemlerinde toplam 108 adet yapının inşası gerçekleştirilmiştir. Bu sayının babası Sultan I.Murad'ın (1362-1389) yaklaşık yirmi yedi yıl süren iktidarındaki eser sayısından çok fazla olduğu dikkati çeker. Bkz.; E. H. Ayverdi, İstanbul Mimari Çağının Menşe'i, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, C.I, İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü Yayını, İstanbul, 1966.

3 I. Bayezid tarafından Balıkesir merkezde yaptırılan külliye cami, medrese, imaret ve hamam ile hamamın önünde yer alan bir dükkandan oluşmaktadır. (Külliye hakkında daha fazla bilgi için bkz.; Ayverdi 1966, 372; Baltacı 1976: 462-463. Bugün külliye yapılarından cami ve medrese birçok onarımdan geçerek ayakta kalabilmiş, imaret yıkık vaziyette günümüze ulaşabilmiştir. Hamam ise zaman içinde yıkılarak ortadan kalkmıştır. Bkz.; Baltacı 1976: 462-463; Su 1937: 14. Caminin yapım tarihi hakkında yayınlarda farklı görüşler yer almaktadır. Örneğin, caminin üç sahınlı bazilikal planını ve devşirme malzemelerini dikkate alarak yorumlayan bazı araştırmacılar caminin, mevcut bir kiliseden dönüştürüldüğünü ileri sürmektedirler. Bkz.; Su 1937: 14-15; Bu görüşe karşı çıkan kimi araştırmacılar ise, külliyenin vakfiyesini kaynak göstererek, kitabesi bulunmayan caminin 791 H./1388-1389 M. tarihinde yaptırılmış olabileceğini belirtirler. Bkz.; Erken 1977: 3; Ertan 1948: 13; Ancak, bu yayınlarda da külliyenin tarihlemesine kaynak olarak gösterilen vakfiye, Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde bulunmamaktadır.

vakfiye kitabesine sahip tek örnektir.[4] Her iki hamamın mimarı, inşa ettiği yapıların kitabelerinde *"amel-i"* ününü kullanan Ömer bin İbrahim'dir.

Adını ilk kez araştırma konumuz olan hamamların kitabelerinden öğrendiğimiz Ömer bin İbrahim, daha sonra Edirne Eski Cami'nin inşasında kalfa olarak görev yapmış Erken Osmanlı mimarlarından biri olarak bilinir.[5] Ancak, nereli olduğu, ailesi, mesleki yaşamı v.b. kişisel özellikleriyle ilgili, gerek dönemine ilişkin tarih kaynaklarında, gerek günümüz çağdaş yayınlarda herhangi bir bilgi mevcut değildir. Bugüne kadar kısa bir ansiklopedik bilgi dışında[6] doğrudan Mimar Ömer bin İbrahim'i konu alan, yaşamı ve mimarlığı hakkında bilgi veren monografik bir çalışma da bulunmamaktadır. Hakkında bilinenler, genellikle yapımını yürüttüğü eserleri genel çerçevede ele alan veya kitabelerini inceleyen genel yayınlardaki, sadece ismine yapılan atıflarla sınırlıdır.[7] İki yayında ise duyuma ya da tahmine dayalı olarak memleketi ve mezarının bulunduğu yer ile ilgili görüşler ileri sürülmüştür. Örneğin, Zeki Sönmez kitabeleri incelediği yayınında Ömer bin İbrahim'in memleketine dair, *"muhtemelen Bolu"* notunu düşmüş, ancak bu kanıya nasıl vardığını belirtmemiştir.[8] Semavi Eyice, Bolu'nun tarihsel süreçteki gelişimini içeren bir araştırmasında, Ömer bin İbrahim'in mezarının söylentiye göre Bolu'da olduğu ve yakın tarihlerde yıkıldığı bilgisini aktarmaktadır. Fakat yazar bir yorum yapmamış ve notunun üzerine soru işareti koyarak bu bilgiye ihtiyatla yaklaştığını göstermiştir.[9]

Mimarlığı konusunda yapılan kısa bir değerlendirme ise E. H. Ayverdi'nin Osmanlı Mimarisiyle ilgili genel yayınında yer alır. Ayverdi, mimar hakkında *"Bu zat muktedir bir insandır ve mütemadiyen yeni şekiller bulmuştur. Eserleri kudretinin şahididir. Edirne Eski Cami'nin inşasında büyük hizmeti vardır."* diyerek, Ömer bin İbrahim'in mesleki yetkinliğine ve yeni tasarımlar geliştirmedeki aktif kişiliğine övgülü bir üslupla vurgu yapmaktadır.[10]

Mudurnu Yıldırım Hamamı ve Bolu Orta Hamam, inşa edildikleri dönemin, plan tasarımı ve süsleme açısından en karakteristik özelliklere sahip hamamlarıdır. Bu iki hamamın erkekler kısmında, soyunmalık, ılıklık ve sıcaklık bölümleri arasındaki bağlantıyı sağlayan koridorlar, Türk hamam mimarisinde daha önce karşılaşmadığımız ilk kez uygulanan özgün tasarımlardır. Yapıların iç mekanlarında ise, dilimli ya da altı ve sekiz yüzeyli olarak kurgulanmış kubbelerle; kubbelerin, tonozların ve geçiş sistemlerinin yüzeyini dolduran mukarnaslar ve malakari süslemelerle olağanüstü bir görsel etki yaratılmıştır. Çağdaşı diğer hamamların hiçbirinde iç mekan etkisinin bu denli yüksek olduğu bir uygulama yoktur.

4 Mimari yapılarda bulunan taşa yazılmış vakfiye kitabeleri için bkz.; Ayverdi 1962: 79-86; Cantay 1994: 147-162; Tüfekçioğlu 1999: 8-12.

5 Edirneli Oruç Bey 1972: 71; Gökbilgin 1952: 196; Karamağralı 1971: 332-334; Sönmez 1989: 388

6 Yalçıner 1999: 1407.

7 Mayer 1956: 129; Gökoğlu 1952: 382; Sönmez 1989: 394; Tüfekçioğlu 2001: 51-52.

8 Sönmez 1989: 394.

9 Eyice 1975: 2-13.

10 Ayverdi 1966: 384.

Bunun yanı sıra, ilk kez Mudurnu Yıldırım Hamamı'nda denenmiş olan ve ardından Bolu Orta Hamam'da da tekrarlanan yeniliklerin, 14. yüzyıl son çeyreğinden başlayarak 15. yüzyıl boyunca Osmanlı hamamlarında yoğunlukla uygulanmış olması, her iki hamamın, özellikle sıcaklık plan tipolojisi, hamamların ana mekânlardan olan *"Aralık"* kısmındaki değişim, dekoratif nitelikli örtü ve geçiş sistemleri gibi karakteristik özellikleriyle, kendilerinden sonraki hamamların tasarımlarına da öncü oldukları gözlenmektedir.[11]

Kuşkusuz tüm bu özellikler, her iki yapının inşasını gerçekleştiren Ömer bin İbrahim'in Erken Osmanlı dönemi hamam tasarımlarında kendine özgü üslup farklılığını ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, öncelikle Mudurnu Yıldırım Hamamı ile Bolu Orta Hamam'ı mimari yönüyle tanıtmak istedik. Ardından, Mimar Ömer bin İbrahim'in bu iki hamamın plan şemalarında uyguladığı yenilikleri, ilk kez uygulamaya koyduğu bazı mimari ögeleri ve süsleme programında yansıttığı estetik tercihlerini, diğer hamamlarla karşılaştırarak bir değerlendirme yapmayı ve sonuçlarını ortaya koymayı amaçladık.

MUDURNU YILDIRIM HAMAMI;

Yıldırım Bayezid'in Sancak Beyi olarak üstlendiği en erken ve en önemli imar etkinliği, döneminde Osmanlı topraklarının kuzey sınırını oluşturan Mudurnu'da inşa ettirdiği kendi adıyla anılan külliyedir.[12] Cami, hamam ve medreseden oluşan külliyeden[13] günümüze sadece cami ile külliyeye gelir getirmesi için akar olarak yaptırılan hamam sağlam olarak gelebilmiştir.[14] Çağdaş yayınlardan 20. yüzyıl başlarında ayakta olduğunu öğrendiğimiz medrese ise bugün mevcut değildir.[15]

11 Dündar-Acıoğlu 2020: 3346.

12 I.Bayezid'in, Mudurnu'da cami, medrese ve hamamdan oluşan bir külliye yaptırmış olması, bu külliye etrafında kenti geliştirme ve bu bölgede Osmanlı varlığını güçlendirme siyasetinin bir göstergesidir.

13 Mudurnu Yıldırım Külliyesi hakkında bkz.; Ayverdi 1962: 79-92; Ayverdi 1966: 345-354; Erken 1977: 374-385; Taş 1997: 97-103.

14 Bazı yayınlarda külliyenin cami, medrese, hamam ve imaretten oluştuğu belirtilmektedir. Bkz.; Özbek 2002: 63. Olasılıkla, vakfiyede geçen imaret terimi, ayrı bir yapı olarak algılanmıştır. Oysa, Osmanlı döneminde külliyelerin imaret olarak da adlandırıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla buradaki imaret tanımlaması tüm külliyeyi içeren bir tanımlamadır.

15 1650 yılında Mudurnu'yu ziyaret eden Evliya Çelebi kent hakkında bilgi verirken Yıldırım Cami ve Medresesi'nden de *"..Aşağı çarşuda Yıldırım Han cami'i, kar-ı kadimdir. ... Bundan gayri mesacidlerdir. Ve medrese-i Yıldırım Han.."* şeklinde cami ve medresenin varlığından söz eder. Bkz.; Evliya 1975: 887-888 ; Cahid Baltacı ise Osmanlı medreselerini tanıttığı kitabında, Selami Erkut'un yayınını kaynak göstererek, caminin 776 H./1374 M. yılında yapılmış olduğunu, medresenin de bu tarihlere yakın inşa edildiğini öne sürer ve medresenin son elli yıl içinde yıkıldığını belirtir. Ayrıca, 979 H./1571 M. tarihinde paye açısından yirmili medreseler grubuna giren yapının, 1063 H./1652-53 M. tarihinde payesinin ellili medreseler seviyesine yükseltildiği bilgisini verir. Bkz.; Baltacı 1976: 93-94. Ancak, Baltacı'nın cami ve medresenin inşa tarihi için referans verdiği S.Erkut'un yayınında, *"..Birçok kaynaklara göre caminin tarihi 776 H./1374 M. olarak gösterilmektedir. Tarih yazarlarımız, caminin inşa tarihini hangi belgelere*

Banisinin lâkabına atıfla *"Yıldırım Hamamı"* olarak tanınan yapı, Mudurnu kent merkezinde, Büyük Camii Mahallesi'nde, külliyenin ana yapısı olan caminin güneyinde, doğudan batıya doğru eğimli bir alan üzerinde yer almaktadır. Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün mülkiyetinde olan yapı, 2007 yılında geçirdiği son restorasyonun ardından şahıslara kiralanmış olup günümüzde orijinal işlevini sürdürmektedir. **(Fot.1)**

Hamamın erkekler kısmı soyunmalık kapısı üzerine, düşey aksta yerleştirilmiş üç ayrı kitabe, yapının banisi, inşa tarihi, vakfı ve mimarı ile ilgili bilgileri içermektedir.[16]**(Fot.2-3)** Her biri ayrı ayrı kartuşlar üzerine yazılmış olan kitabeleri üstten başlayarak aşağıya doğru sırasıyla ele alırsak;

Birinci Kitabe;[17]

Erkekler kısmı taçkapı kavsara silmesinin hemen altına yerleştirilmiş olan ilk kitabe, uçları birer palmet motifiyle sonuçlanan, ince uzun bir kartuş içine nesih hatla Arapça olarak yazılmıştır. Taş vakfiyenin ilk kısmını oluşturan kitabenin transkripsiyonu ve Türkçe anlamı;[18]

> *Ve şerata'l-vâkıfu sarfe'l-galleti evvelen ilâ 'imâratihî sümme dirhemeyni ilâ ehli'l-ettûni sümme dirheme ilâ Hâcî binti Dâdebâlî ve bâkiyehâ beyne 'ulemâi'l-medîneti ve fukahâihâ ve huffazihâ.*
>
> Türkçe anlamı;
>
> *Vakıf Sahibi, gelirin önce imaretine, sonra iki dirhem külhanda çalışanlara, bir dirhem Dadebalı kızı Hacı'ya ve geri kalanlarını da şehrin alimleri, fakihleri ve hafızları arasında paylaştırılarak harcanmasını şart koştu.*

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere vakfın kurucusu olan bani, tahsis ettiği gelirin öncelikle külliye yapılarına harcanmasını, kalanın da belirtilen miktarlarla külhan çalışanları, Dedebalı kızı Hacı ile Mudurnu'da ikamet eden alimlere, bilgilere ve hafızlara pay edilmesini şart koşmuştur.[19] Taş vakfiyede alim, bilgin ve fakihlerin desteklenmesine

---

göre 1374 M. olarak gösterdiklerini belirtmemektedirler. Muhtemelen hamamdan önce yapıldığı kesin olduğuna göre sekiz senelik bir inşaat müddetini ilave etmiş olmalılar.." şeklinde yapılan açıklama, aslında bu kaynağın da tarihleme konusunda netlik içermediğini gösterir. Ayrıca, tarih kaynaklarının hangileri olduğu da belirtilmemiştir. Bkz.; Erkut 1982: 64. Yine bir başka birinci el kaynak olan 1719 tarihli İbnülemin Vakıf kaydında, medreseden faal olarak söz edilir. Bkz.; Bilge 1984: 190. E.H.Ayverdi, medresenin, caminin önündeki düzlükte olduğundan ve 40 sene kadar önce yıktırıldığından bahseder. Bkz.; Ayverdi 1966: 354.

16 Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın kitabelerinden söz eden yayınlar için bkz.; Mayer 1956: 129; Ayverdi 1962: 85; Ayverdi 1966: 353; Sönmez 1989: 394; Cantay 1994: 150; Tüfekçioğlu 2001: 50-53

17 Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmına giriş kapısı üzerinde yer alan kitabelerin Osmanlıca metinleri için bkz.; Ayverdi 1962: 79-92; Ayverdi 1966: 353; Tüfekçioğlu 2002: 50-53.

18 Kitabenin transkripsiyonu ve Türkçe çevirisi için bkz.; Tüfekçioğlu 2001: 52.

19 K. Ziya Taş, Bolu'nun 16. Yüzyıla ait vakıflarını incelediği çalışmasında, arşiv kayıtlarını dayanak göstererek; camiye Kavak ve Semdören köylerinin vakfedildiğini, iki köyün toplam

dair yapılan vurgu, Osmanlı kroniklerinde I.Bayezid'in bilginlere, alimlere ve tasavvuf ehline değer verdiği, onlara hamilik ettiğine yönelik sık sık tekrarlanan kayıtlarla da örtüşmektedir.[20] Ayrıca I.Bayezid'in Mudurnu'da, dönemine göre oldukça kapsamlı sayılabilecek bir külliye yaptırarak ve kurduğu vakıfla bilginleri, fakihleri destekleyerek Osmanlı topraklarının kuzeyinde, stratejik konumda olan yöre üzerinde güçlü bir Osmanlı hakimiyetinin oluşmasına özen gösterdiği sonucuna varılabilir.

İkinci Kitabe

Kapının kemer boşluğuna, dilimli bir kartuş içine yerleştirilmiş olan ikinci kitabe ise sülüs hatla, mermer üzerine Arapça yazılmış olup hamamın inşa tarihini ve banisinin adını vermektedir.

Kitabenin transkripsiyonu;[21]

1 - 'Amera hâze'l – hammâme'l –mübârekete el-emîru'l-kebîr

2 - el-Müeyyed nâşiru'l- adl'i ve'l-ihsân sultân bin sultân

3 - Bâyezîd bin Murâd bin Orhân halleda'llâhü devletehû fî seneti erba' in ve semânîne ve seb' imâyeh

Türkçe anlamı;

Bu mübarek hamamı, adaleti ve iyiliği yayan, (Allah tarafından) güçlendirilmiş büyük emir, sultan oğlu sultan, Orhan oğlu Murad oğlu Bayezıd-Allah onun idaresini devamlı kılsın-, 784 senesinde imar etti.

Bu kitabeden hamamın, Sultan I. Murad'ın (1362-1389) saltanatı sırasında, oğlu Bayezid tarafından 784 H./1382 M. yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak, Bayezid'in kitabede adını *"Büyük Emir"* ve *"Adaletin ve ihsanın nâşiri"* şeklinde, saltanat makamında bulunanların kullandığı ünlerle yazdırması, keza *"Sultan oğlu Sultan"* unvanını kullanması ve *"devletinin devamını"* dilemesi dikkat çekicidir. I.Bayezid'in bu tarihte henüz şehzade sıfatıyla Sancak Beyi olduğu ve babası I.Murad'ın saltanatta bulunduğu göz önüne alındığında, yadırganacak bir durum olduğu kuşkusuzdur. Nitekim, E.H.Ayverdi kitabe ile ilgili yaptığı değerlendirmede, I.Bayezid'in Mudurnu'daki hamam kitabesinde kullandığı bu ifade ve unvanlardan dolayı uyarılmış olabileceğini, çünkü I. Bayezid'in yedi yıl sonra, yine şehzadelik döneminde, Bolu'da yaptırdığı Orta Hamam (791 H./1389 M.) kitabesinde bu unvanları kullanmadığını, kendisini *"Çelebi"* sıfatıyla tanımladığını belirtir.[22]

gelirinin 4553 akçe olduğunu, ayrıca, caminin onarımı ve görevlileri için çeşitli yerlerde birçok arazi ve bazı şahıslar tarafından para vakfı yapıldını yazmaktadır. Yazar ayrıca, külliyeye gelir getirmesi için Yıldırım Bayezid tarafından yaptırılan Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın toplam yıllık gelirinin 16. yüzyılda 6840 akçe olduğunu belirtmektedir. Bkz.; Taş 1993: 190-218

20 Bkz.; İbn Cezerî 1996: 163-167; Şükrullah 2011: 214-216; Neşrî Tarihi 1995: 165; Banarlı 2008: 47; Akbulut 1982: 19-21

21 Kitabenin transkripsiyonu ve Türkçe çevirisi için bkz.; Tüfekçioğlu 2001: 51.

22 Bkz.; Ayverdi 1966: 354

Üçüncü Kitabe;

Kapının kemer kilit taşına yazılmış olan üçüncü kitabe içerik olarak vakfiye niteliğindeki ilk kitabenin devamıdır. Ayrıca, yapının mimarının adını bildirmesi açısından da çok önemlidir. Erken Osmanlı döneminde, yapılarda mimar kitabelerine yer verilmesi çok ender rastlanan bir durumdur. Özellikle Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı hamamlarında bu uygulamanın yok denecek kadar az olduğu görülür.[23] Dolayısıyla, hamamın inşa edildiği 14. yüzyıl örnekleri dikkate alındığında ise, Bolu Orta hamam ile birlikte mimar kitabesine sahip yegane örneklerdir ve bu açıdan da döneminin özel örnekleri oldukları kuşkusuzdur.

Kitabenin transkripsiyonu;[24]

Vahafehû 'alâ 'ulemâi hâzihi'l – beldeti

Ve muhaşşılî'l-'ılmi hasbeten li'llâhi

Taleben li-merdâtihî ve heraben min 'ıkâbihî

Fele' ane'llâhü mübtılehû

'Amile 'Ömer bin İbrâhim

Türkçe anlamı;

(Vakıf Sahibi) onu (hamamı), mükafatını Allah'tan beklemek, O'nun hoşnutluğunu elde etmek ve cezasından da kaçınmak maksadıyla, bu şehrin alimlerine ve ilim tahsil edenlerine vakfetti. Allah, onu ortadan kaldıranlara lanet etsin. (Bu hamamı) İbrahim oğlu Ömer yaptı (inşa etti).

Mimari Tanımı;

Doğu-batı ekseninde yöneliş gösteren ve çifte hamam şeklinde tasarlanan yapının doğusu erkeklere, batısı kadınlara ayrılmıştır. Her iki kısmın kuzeydeki sıcaklık bölümlerinin arkasına su deposu ile külhan yerleştirilmiştir. **(**Şekil **1-2-3)** Çifte hamam uygulamalarındaki yaygın eğilime uygun olarak erkekler kısmı, kadınlar kısmına göre daha büyük ve süsleme olarak da daha özenlidir. Ayrıca, erkekler kısmı girişi kuzeydeki ana yola açılmasına karşın kadınlar kısmının girişi mahremiyet gereği batıdaki ara yoldan verilmiştir.

Erkekler kısmının kesme taş kaplamalı kuzey cephesi hariç, tamamen iri moloz taşla inşa edilmiş olan hamam, dıştan iddiasız, sade bir görünüm yansıtmaktadır. Ön cephe niteliğindeki kuzey cephe, su deposu ve külhanın taşıntısı nedeniyle kademeli bir görünüme sahiptir. **(Şek. 4-5; Fot.4)** Cephenin batısında, kadınlar kısmının tamamen yenilenmiş basit bir açıklık şeklindeki giriş kapısı ile doğusunda, erkekler kısmının taçkapı şeklin-

23 Anadolu Selçuklu döneminde mimar kitabesi bulunan tek hamam örneği Ilgın Kaplıcası'dır. Yapının cümle kapısı üzerine yerleştirilmiş 633 H./1236 M. tarihli kitabede mimarının Kalûyan olduğu belirtilmektedir. Bkz.; Önge 1995: 280.

24 Kitabenin transkripsiyonu ve Türkçe çevirisi için bkz.; Tüfekçioğlu 2001: 53.

de kurgulanmış özgün giriş kapısı, bu cephenin gerisinde kalmıştır. Dış görünüm olarak gerek malzemesi ve özenli işçiliğiyle gerek boyutları açısından dikkat çeken tek mimari öge, erkekler kısmının mukarnas kavsaralı taçkapısıdır. Taçkapı, 2007 yılında geçirdiği son onarımda damarlı mermerle kaplanmış olmasına karşın özgün malzemesi düzgün kesilmiş köfeki taşıdır.[25] Yapının 1947 yılına ait fotoğraflarında kapının önünde muhdes bir sundurmanın olduğu görülür. **(Fot.5)**[26] Söz konusu eklenti Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 1965 yılında gerçekleştirdiği onarımda kaldırılmış[27], 2007 yılındaki onarımda da soyunmalığın kuzey cephesi bugünkü halini almıştır. Cepheden üste hafif taşıntı yapan, öne ise taşıntısız olarak kurgulanan taçkapı, altı sıra mukarnas kavsaralıdır. Mukarnas sıralarının hemen altındaki palmet dizisi ile giriş açıklığının basık kemeri arasında, düşey aksta yerleştirilmiş kitabeler bulunur. Taçkapı yanlardan geometrik bezemeli bordürlerle çerçevelenmiştir. Alçak kabartma tekniğinde işlenmiş geometrik geçme bezemeler, Erken Osmanlı döneminin ilk taş süslemeleri olması nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir.[28]

Hamamın diğer cepheleri moloz taş örgülü, sade ve dışa kapalı olarak düzenlenmiştir. **(Fot.6)**

Örtü sisteminde ise yüksek kasnaklara oturtulmuş, ayrıca yalancı kasnaklarla desteklenmiş kubbeler göze çarpmaktadır. **(Fot.7)**

Hamamın en büyük bölümü olan erkekler kısmı soyunmalığı kare planlı ve kubbeyle örtülüdür. Kubbeye geçişler prizmatik Türk üçgenleriyle sağlanmıştır. Geçiş sisteminin doğu ve güney eksenlerinde, dilimli aynalı kemerli birer niş ile üstlerinde profilli silmelerle dikdörtgen çerçeve içine alınmış birer pencere bulunmaktadır. Kuzey ve batı eksenlere ise, yine dıştan silmelerin çerçevelediği sivri kemerli nişler yerleştirilmiştir. Mekanın ortasında ongen planlı, derin bir hazneye sahip şadırvan yer almaktadır. Şadırvanın ortasından yükselen boğumlu fıskiye ayağı üzerine dilimli bir çanak oturtulmuştur. **(Fot.8)**

Soyunmalığın batı duvar ekseninde, yine taçkapı şeklinde kurgulanmış dört sıra mukarnas kavsaralı bir kapı; kavsaranın arkasındaki aynalı kemer ile duvar arasında ise

25 Yapı, 2007 yılı onarımından önce de tarafımızdan iki defa incelenmiş ve taçkapı kaplamasının köfeki taşı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, E.H.Ayverdi de yayınında, kapının köfeki taşından olduğunu belirtir. Bkz.; Ayverdi 1966; 351. Ancak, onarımda bu hususun titizlikle değerlendirilmediği ve kaplamaların damarlı mermer malzemeyle yenilendiği görülmüştür. Ayrıca, Talip Uyar, tarihi süreçte, Mudurnu'da yaşanan yangınları incelediği makalesinde, 20 Ekim 1906 tarihinde meydana gelen yangında hamamın da yandığını belirtir. Büyük olasılıkla bu yangından taçkapı etkilenmiştir. Nitekim, kesme taş kaplamaların ve kavsarayı dolduran mukarnasların önemli bir bölümünün yangından zarar gördüğü ve malzemenin dokusunun kısmen bozulduğu mevcut izlerden anlaşılır. Tarihi süreçte Mudurnu'da meydana gelen yangınlar için bkz.; Uyar 2014, 316.

26 Fotoğraf Vakıflar Genel Müdürlüğü Tescil Arşivi'nden alınmıştır. Bkz.; VGMTA, 14.18.01/1 nolu dosya.

27 Yapının 1965 yılında geçirdiği onarımda yıkık olan kadınlar kısmı soyunmalığı da yeniden inşa edilmiştir. Onarım ile ilgili fotoğraf ve raporlar için bkz.; VGMTA, 14.18.01 nolu dosya.

28 Özbek 2002: 262.

çatıya kadar uzanan silindirik bir buhar bacası bulunmaktadır. **(Fot.9)** Gerek buhar bacası gerek önündeki anıtsal görünümlü kapı, daha önceki hamamlarda rastlamadığımız, iki mimari ögedir. Mudurnu Yıldırım Hamamı'na değin gerek Anadolu Selçuklu gerek Beylikler ve Erken Osmanlı hamamlarında görmeye alıştığımız aralık kısmına yer verilmemiş olması, mimarın bu kısımda farklı bir denemeye gittiğini gösterir. Geçit işlevinden başka buharı kontrol etme görevi olan aralık kısmının işlevinin buhar bacasıyla yürütülmesinin planlandığı ve bacaları gizlemek amacıyla daha önce basit bir giriş açıklığı şeklinde olan kapıların yaşmaklı olarak biçimlendiği anlaşılır.

Söz konusu kapıdan beşik tonozlu, geçit işlevi gören bir koridora girilmektedir. Yapının tasarımına giren en karakteristik yeniliklerinden biri, mekanlar arasına yerleştirilen koridor şeklindeki geçitlerdir. Yapının inşa tarihine kadar, gerek öncülleri Anadolu Selçuklu, gerek çağdaşı Beylikler ve Erken Osmanlı hamamlarında karşılaşmadığımız; daha basit, kısa ve farklı plan şemasında örneklerini sadece 15. yüzyıldan bir, 16. yüzyıllardan iki hamamda gözlemlediğimiz[29] koridor şeklindeki geçitler, iç mekanı loş bir görünüme dönüştürmüştür.

Birbirinden farklı uzunluktaki üç koridordan ilki, yaklaşık 6.00 m. uzunluğunda olup duvarlarda karşılıklı açılmış sivri kemerli nişlerle üç birimli bir düzenlemeye sahiptir. İki uçtaki kare planlı birimler küçük kubbelerle, ortadaki dikdörtgen birim beşik tonozla örtülüdür. Koridorun kuzeyi keçelik kısmına, güneyi ise ılıklık mekanına uzanmaktadır. Keçelik kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlıdır. Üzerini örten kubbeye geçişler, kuzey ve güneyden uzatılan prizmatik Türk üçgenleriyle sağlanmıştır.

Koridorun güney ucunda yer alan ve doğu-batı yönünde dikdörtgen olarak planlanan ılıklık, güneyden derin bir eyvanla genişletilmiştir. Örtü sistemi doğu ve batıdan yıldız tonozlar içine alınmış altı dilimli kubbedir. **(Fot.10)** Kubbe ortasında yer alan ışık kubbeciğinde yedi; yıldız tonozların sırtında açılmış birer ışık gözü iç mekanı aydınlatmaktadır. Doğal aydınlatmanın dışında, karakteristik bir yapay aydınlatma ögesi ise, mekanın kuzeybatı köşesine, kapının kemer hizasına yerleştirilmiş olan üzeri yaşmaklı kandilliktir. **(Fot.11)** Ilıklığın kuzey duvarında, seki üzerinde, altı sıra mukarnaslı büyük bir niş yer almaktadır. Niş içinde ayrıca, profilli silmelerle dikdörtgen çerçeve içine alınmış aynalı kemerli bir kurna aynası ve önünde oval bir kurna bulunmaktadır. (**Fot.12)** Ilıklığa sivri kemerle açılan güneydeki eyvan, güneyden ayrıca sivri kemerli büyük bir niş ile genişletilmiştir. Doğu ve batı duvarlarında da dıştan dikdörtgen çerçeveli ve kaş kemerli olup birbirine simetrik yerleştirilmiş birer dolap nişi bulunmaktadır. (**Fot.13)**

29 15. yy.dan Divriği Aşağı Hamam ve 16. yüzyıldan Payas Sokollu Hamamı ile 13. Yüzyıl yapısı olmasına karşın 16.-17. yüzyıllarda esaslı onarım gören Divriği Bekir Çavuş Hamamı'nda da16. veya 17. yüzyıl ilavesi olan koridor şeklinde geçitlere rastlanır. Bkz.; Önge 1995: 179-180; Özbek 2004: 200. Yılmaz Önge, 13. yüzyıl Mengücekoğlu eseri olarak tanıttığı Divriği Bekir Çavuş Hamamı'nda, soyunmalık ile ılıklık arasında bulunan koridorun sonradan ilave edildiğini belirtir. Ayrıca, genellikle 14. ve 15. yüzyıl hamamlarında rastlanan ve soyunmalık ile ılıklık arasında yer alan koridora benzer geçitlerin burada da görülmesinin, hamamın soyunmalığında yapılan bir tadilata işaret ettiğini; bu tadilatların 16. ve 17 yüzyıllarda yapılmış olabileceğini değerlendirir. Bkz.; Önge 1995: 179-180.

Ilıklığın kuzeybatı köşesinde açılmış olan sivri kemerli kapıdan, ikinci koridora girilmektedir. İlkinden daha kısa, yaklaşık 3.50 m. uzunluğunda olan ve aynalı tonozlu iki birimden oluşan bu koridorun kuzeyi sıcaklığa, güneyi ise tuvalet ve tıraşlığın önündeki küçük bir hole bağlanmaktadır.

Dikdörtgen planlı holün üzeri, doğu ve batıdan haç tonozlar içine alınmış küçük bir kubbe ile örtülüdür. Güneyindeki sivri kemerli kapıdan tıraşlığa, doğusundaki kapıdan ise tuvalete geçilmektedir. Tuvalet, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlıdır. Üzeri, iki yandan yıldız tonozların desteklediği altı dilimli bir kubbeyle örtülüdür. (**Fot.14)** Doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı tıraşlığın üzeri ise beşik tonoz ile kapatılmış, tonoz sırtına tek sıra halinde beş ışık gözü açılmıştır. Mekanın batı duvarının önünde, beşgen formlu, ön cephesine taşıntılı kum saati motifi işlenmiş bir kurna bulunmaktadır.

Sıcaklık bölümü, kare planlı ana mekan ile ana mekana doğu ve batıdan sivri kemerlerle açılan iki eyvandan oluşmakta; ana mekanın kuzey ve güneyinde yer alan iki halvet hücresi ile S. Eyice'nin Türk hamamlarının sıcaklık şemalarını dikkate alarak yaptığı tipolojik sınıflamaya göre *"Enine sıcaklıklı çifte halvetli tip"*in bir varyasyonunu yansıtmaktadır.[30] Sıcaklık, birbirinden derin yivlerle ayrılmış sekiz dilimli bir kubbeyle örtülmüştür. **(Fot.15)** Kubbeye geçişlerde ise, altta mukarnas süslemeli pandantifler, üstte bademli prizmatik üçgenlerin oluşturduğu geniş bir kuşak kullanılmıştır. **(Fot.16)** Kubbe yuvarlağında eşit uzaklıklarda açılmış yuvarlak formlu dört ışık gözü ile kubbe ortasındaki ışık kubbeciğinde açılmış yedi ışık gözü sıcaklığı aydınlatmaktadır. Doğu ve batıda yer alan eyvanlar sekilerle yükseltilmiş, üzerleri yıldız tonozlarla örtülmüştür. Batıdaki eyvanın batı duvarının önünde, bezemelerinden dolayı yayınlarda *"balıklı kurna"* olarak tanıtılan[31] kübik formlu bir kurna; doğu eyvanda ise biri kübik diğeri beşgen formlu olup ön cepheleri kum saati motifiyle bezeli iki kurna bulunmaktadır. Doğu eyvana ayrıca, güney kenarı boyunca uzanan, dikdörtgen formlu kesme taştan bir tekne yerleştirilmiştir. **(Fot.17)**

Sıcaklığın güneyinde yer alan ve yayınlarda I.Bayezid'e ayrılmış özel halvet olduğu öne sürülen mekana[32], yine aynalı tonozlu iki birimden oluşan, yaklaşık 2.50 m. uzunluğunda üçüncü bir koridorla ulaşılmaktadır. Mevcut izlerden, halvet giriş kapısının özgün halinin aynalı kemerli olduğu ancak onarımlarda kemer formunun bozulduğu gözlemlenir. Kapının koridora bakan ön yüzünün sadeliğine karşın, iç mekana bakan cephesinde özenli bir işçilik dikkati çeker. Kapı açıklığı dört sıra mukarnas kavsaralı bir niş içine yerleştirilmiştir. Niş ayrıca dıştan profilli bir silmeyle dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Halvet kare planlıdır. Üzeri, ortada küçük bir ışık kubbeciği ile biçimlenmiş manastır tonoz ile örtülüdür. **(Fot.18)**

İç mekanı aydınlatmak amacıyla ışık kubbeciğinin içinde yedi, tonoz ayakları arasında kalan dört köşede birer yuvarlak ışık gözü açılmıştır. Halveti çepeçevre saran

30 Bkz.; Eyice 1960: 112-113.

31 Gökoğlu, C.I 1952: 382; Erkut 1987: 73

32 Gökoğlu 1952: 382

sekilerin ve zeminin kesme taş döşemeleri halen özgünlüğünü korumaktadır. Batı duvar önünde, seki üzerine yerleştirilmiş beşgen formlu kurnanın hem iç yüzeyi hem dış cephesi alçak kabartma geometrik geçmelerle süslenmiştir. **(Fot.19)**

Sıcaklığın kuzey duvar ekseninde yer alan sivri kemerli kapıdan, kare planlı ve ilkinden daha büyük boyutlu ikinci halvete girilmektedir. Mekanın üzeri sekiz dilimli bir kubbeyle örtülmüştür. Kubbeye geçişler, daha önce hiçbir hamamda benzerleriyle karşılaşmadığımız, 15. Yüzyıl hamamlarında da çok ender uygulanan çift kademeli tromp sistemiyle sağlanmış; altta, içleri baklavalı tromplar, üstte içleri dilimli tromplar kullanılmıştır. **(Fot.20)**

Kubbenin ortası diğer sıcaklık halvetinde olduğu gibi içinde yedi yuvarlak ışık gözü bulunan bir ışık kubbeciğiyle biçimlenmiştir. Halvetin kuzey duvarında, su deposuna açılan sivri kemerli küçük bir pencere bulunmaktadır. Mekanı dolaşan sekilerin üzerine, doğu, batı ve kuzeyde eksene gelecek şekilde beşgen formlu birer kurna yerleştirilmiştir.

Kadınlar kısmının ana mekan dizilimi; soyunmalık, aralık, ılıklık ve çift halvetli sıcaklık şeklinde bir işlevsel sıralamayı takip eder. Kareye yakın dikdörtgen planlı ve ahşap tavanlı soyunmalık özgün değildir. 1947 yılına ait bir fotoğrafında beden duvarının altı kargir, üstü kerpiç malzemesi ve bitişik mekanla arasında bulunan dilâtasyon mekanın eklenti olduğunu kanıtlamaktadır. **(Fot.21)**[33] Ayrıca, çatı ortasındaki sekizgen bağdadi fenerlere genellikle 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında rastlanması, soyunmalığın da bu dönemlerde eklenmiş olabileceğini göstermektedir.

Soyunmalığın doğu duvarında açılmış sivri kemerli kapıdan girilen aralık kısmı kare planlı ve kubbeyle örtülüdür. Kubbeye, köşelerden prizmatik Türk üçgenleriyle geçilmektedir. Mekan, kubbe üzerinde açılmış üç ışık gözü ile aydınlatılmıştır. Kuzey duvarının doğu köşesinde, ılıklık kısmına geçişi sağlayan oldukça sade biçimlenmiş, sivri kemerli bir kapı bulunmaktadır.

Kare planlı olarak kurgulanan ılıklık kısmı, prizmatik Türk üçgenleri ile geçilen kubbe ile örtülüdür. **(Fot.22)** Kubbenin tepe noktasında oluşturulan ışık kubbeciğinin içine yedi, kubbe yuvarlağının üzerine üç yuvarlak ışık gözü açılmıştır. Mekânın doğu duvar ekseninde, seki üzerinde, beşgen biçimli tek kurna yer almaktadır.

Ilıklığın kuzey duvarında, eksenin batısında açılmış sivri kemerli kapı, sıcaklığa girişi sağlamaktadır. Enine dikdörtgen planlı ve çift halvetli sıcaklık, plan tipolojisi açısından, erkekler kısmı sıcaklığı ile benzer özellikler gösterir. Ortadaki kare planlı merkezi kısım, pandantif geçişli kubbe ile örtülmüştür. **(Fot.23)** Merkezi mekana doğu ve batıdan sivri kemerlerle açılan eyvanlar ise sivri beşik tonozludur. Eyvanlar, merkezi bölümden 0.27 m. yüksekliğinde sekilerle ayrılmış, ayrıca arka duvarlarının önlerine birer beşgen formlu kurna yerleştirilmiştir. **(Fot.24)** Sıcaklık kubbesinde, doğal aydınlatmayı sağlayan, ışık kubbeciğinin içinde yedi, çevresinde üç ışık gözü bulunmaktadır. Ayrıca, mekanın kuzeyindeki halvet girişlerinin kemer hizasında, yapay aydınlatma aracı olarak yaşmaklı bir kandillik dikkati çeker.

33 Fotoğraf, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinden alınmıştır.

Sıcaklığın kuzeyinde yer alan halvetlere çapraz eksenlere açılmış; dilimli ve dört sıra mukarnas kavsaralı nişler içine yerleştirilmiş sivri kemerli kapılardan girilmektedir. **(Fot.25)** Benzer mimari özellikler sergileyen halvetler kareye yakın dikdörtgen planlı ve birer kubbeyle örtülüdür. Kubbelere geçişler, üçgenlerden oluşan geniş birer kuşakla sağlanmış, aydınlatma amcıyla kubbe göbeklerindeki ışık kubbeciklerine yedişer ışık gözü açılmıştır.

Hamamın kuzeyinde, kadınlar kısmı halvetleri ile erkekler kısmının büyük halvet ve keçelik kısmı duvarlarına bitişik uzanan su deposu doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Üzeri beşik tonozla örtülüdür. Kuzey duvar ekseninde külhan ocağı, ocağın önünde de kargir bir odunluk yer almaktadır.

Yapının beden duvarları moloz taş örgülü olup köşelerde strüktürel açıdan iri yonu taşlar ve blok taşlar kullanılmıştır. Hamam dıştan tümüyle sıvasız bırakılmasına karşın, içten tüm mekanların duvarları ve üst yapı sıvalıdır.

BOLU ORTA HAMAM

Ömer bin İbrahim'in mimar olarak imzasını attığı ikinci yapı, I.Bayezid'in şehzadelik döneminin son yıllarında, Bolu'da yaptırdığı külliyenin[34] bir parçası olan Orta Hamam'dır.[35] Çağdaş yayınlarda *"Orta Hamam"* adıyla tanıtılan yapının, bu adı ne zaman aldığı, inşa edildiği yıllarda hangi isimle anıldığı bilinmemektedir.[36]

Bolu kent merkezinde, Büyükcami Mahallesi'nde bulunan hamam, kuzeyden İzzet Baysal Caddesi, doğudan Atatürk Sokağı, batıdan ve güneyden Kocabey ve Parti sokakları ile çevrilerek bir ada meydana getirmektedir. Yapı, kuzeyden güneye doğru

34 Sultan I.Bayezid, şehzadeliğinin son yıllarında, Bolu merkezde, cami, medrese, kütüphane ile çifte hamamdan oluşan bir külliye yaptırmış, ayrıca külliyenin giderleri için hamamın yanı sıra akar olarak yıllık1360 akçe geliri olan otuz dükkan vakfetmiştir. Bkz.; Ayverdi 1966: 381. E.H.Ayverdi ve Ziya Taş, Bolu'daki hamamın gelirinden külliyenin yanı sıra Yıldırım Bayezid'in Çağa'daki camisine de pay ayrıldığını belirtirler. Bkz.; Ayverdi 1966: 381; Taş 1993: 184. Külliye yapılarından sadece hamam özgün mimarisini koruyarak günümüze gelebilmiştir. Cami, 1897 yılında Bolu'da çıkan yangında harap hale gelmiş, Bolu halkının ve Bolu Mutasarrıfı Zihni Paşa'nın katkılarıyla Andon Kalfa adlı bir mimar tarafından tek kubbeli olarak yeniden inşa edilmiş ve 12 Rebiyü'l-evvel 1318 (19 Temmuz 1900) tarihinde de ibadete açılmıştır. Bugün mahallinde *"Büyük Cami"* adıyla tanınmaktadır. Medrese ve kütüphane ise zaman içinde tamamen yıkılarak ortadan kalkmıştır. 1334 H./1916 M. tarihli salnameden, medresenin İmaret Mahallesi'nde bulunduğu ve senelik gelirinin 5.752 kuruş olduğu anlaşılmaktadır. Bkz.; Kılıç ve diğerleri 2008: 303. E.H.Ayverdi ise medresenin yıkıldığını ve yerinin bilinmediğini belirtmektedir. Bkz.; Ayverdi 1966: 383

35 Arşiv kayıtlarına göre hamamın 16. yüzyıldaki toplam yıllık geliri 10.800 akçedir. Bkz.; Taş 1993: 218.

36 I.Bayezid'in Mudurnu'daki hamamı "Yıldırım" lakabıyla adlandırılmasına karşın, aynı baninin etkinliği olan Bolu'daki hamam *"Orta Hamam"* adıyla anılmaktadır. Yapının *"Orta Hamam"* adını ne zaman aldığı, bu ismin neden verildiği hususunda kaynaklarda ve günümüz yayınlarında herhangi bir bilgi yoktur. Yapı, Bolu Salnamesinde de *"Orta Hamam"* adıyla kayıtlıdır. Bkz.; Kılıç ve diğerleri 2008: 305.

eğimli bir alan üzerine inşa edilmiş, ayrıca kuzeyinden geçen cadde asfaltlama çalışmaları yüzünden zamanla yükseldiği için güney kanadı çukurda kalmıştır. **(Fot.26)**

Eski tarihli fotoğraflarında görüldüğü üzere yapının etrafı yeni yapılaşmalarla tamamen kapatılmış ve zaman içinde kadınlar kısmı soyunmalığı yıkılarak yenilenmiş olmasına rağmen hamam özgün mimarisini büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşmıştır. Arşiv kayıtlarında, hamamın 17. yüzyılda onarım geçirdiği belirtilmektedir.[37] Hamam mülkiyet sahibi Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1974 yılında ve 1987-1990 yılları arasında kapsamlı şekilde onarılmış, ardından hamam olarak işletilmek üzere şahıslara kiralanmıştır. Çifte hamam olmasına karşın, günümüzde orijinal işlevini sadece erkeklere hizmet veren tek hamam şeklinde sürdürmektedir.

Hamamın erkekler kısmı soyunmalık kapısının basık kemeri üzerinde, banisinin adını ve inşa tarihini içeren iki satırlık kitabe bulunmaktadır. İki ucu birer palmet motifiyle süslenmiş mermer kartuşa, iki satır halinde sülüs hatla yazılmış olan kitabede, hamamın Çelebi Bayezid tarafından 791 H./1389 M. yılında yaptırıldığı yazılıdır. Kitabe, 1944 yılında meydana gelen depremde düşerek kırılmış, aradaki bir parçası kaybolmuştur. Mevcut parçalar ise onarımlar sırasında tekrar yerine yerleştirilmiştir.[38] **(Fot.27)**

Kitabenin transkripsiyonu;[39]

1. Kad emera bi-imâret-i hâze'l hamamir'rafi ve'l binâi'l-meni'El emîru'l-kebîr e's-sultan ibn's-sultan-ü'l müeyyed mine'r-Rahmân

2. Çelebi Bâyezid ibn-i Murad ibn-i Orhan-zâdehu'llah fi'likbâl fe benâ fi'l-âmi'l-hâdi ve't-tis'în ve seb'amie Bârekâllâhülisahbih

Türkçesi;

Bu ulu hamamı ve muhkem binanın imar edilmesini yüce Emir Cenab-ı Hak tarafından mevkii sağlamlaştırılmış Sultan oğlu Sultan Orhan oğlu Murad oğlu Çelebi Bayezid emretti. Allah ikbalini ziyade etsin ve bu binayı yediyüz doksan bir senesinde bina etti. Allah sahibine mübarek kılsın.

37 Arşiv kayıtlarına göre, yapıda gerçekleşen en erken onarım 17. yüzyıla aittir. 4 Şaban 1100/24 Mayıs 1689 tarihli bir hüccetten; bu tarihte hamamın su ihtiyacının şehir dışındaki göl kenarında bulunan bir teraziden karşılandığı; bu teraziden Çayırbaşı'ndaki kumluğa gelen suyun, daha sonra Salıbebekler Köyü'ndeki Ağlacı-zade tarlasına geldiği, oradan da hamama ulaştırıldığı anlaşılmaktadır. Aynı kaynakta, hamamın su yollarının onarıma ihtiyacı olduğundan söz edilir ve hamamın kiracısı Mehmet Çelebi'nin mahkemeye başvurduğu, vakfın mütevellisi şehirde olmadığı için harcamaların kira bedellerine karşılık tutulması kaydıyla onarım izni istediği anlatılmaktadır. Bu başvurudan sonra mahkemenin bilirkişi göndererek keşif yaptırdığı, toplam yirmibeş kuruş bedel belirlendiği ve onarım izni verildiği belirtilmektedir. Bkz.; Sahillioğlu 1965: 4-5.

38 Bkz.; Ayverdi 1966: 384; Yüksel 1992: 47.

39 Kitabenin transkripsiyonu ve Türkçe çevirisi için bkz.; Tüfekçioğlu 2001: 71

Kitabede I. Bayezid *"Çelebi"* sıfatıyla tanımlanmaktadır. Bu ifadelerden hamamın, I.Murad (Hüdavendigâr)'ın saltanatı sırasında, I.Bayezid'in henüz şehzade olduğu dönemde inşa edildiği açık bir biçimde anlaşılmaktadır.

Cümle kapısının kemer kilit taşına kazınarak işlenmiş ikinci kitabede ise mimarının Ömer bin İbrahim olduğu belirtilmektedir.[40]

I.Bayezid'in Bolu'daki vakıflarını içeren orijinal vakfiyesi bulunmamaktadır. Buna karşın, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan bir kayd-ı hakani örneğinde I.Bayezid'in Bolu'da yaptırdığı cami, medrese ve Çağa'da bulunan camisine Bolu'da otuz dükkan ile hamam vakfettiği açıklanmaktadır. Bu kayıtta söz edilen ve adı belirtilmemekle birlikte Bolu Orta Hamam olduğunu düşündüğümüz hamam için şu bilgilere yer verilmektedir; *"..Hamam der nefs-i Bolu merhum Sultan Bayezid Han-ı Gazi nefsi Bolu'da bina eyledüği medresesine ve camiine vakfeylemiş mezbur hamamın hasılın müderris ve talebeye ve imam ve Çağa'da bina olunan camiine tayin olunup sabikran hamamı mezbur otuz akçe* üzerine tevziğ olunmuş imiş haliyen zikrolunan hamam yevmi yirmi üç akçeye dutulmağın yirmi üç akçe üzerine tevziğ olundu." [41]

Mimari Tanımı;

Doğu-batı doğrultusunda yöneliş gösteren yapı, çifte hamam şeklinde düzenlenmiş; doğusu erkeklere, batısı kadınlara ayrılmıştır. Su deposu ve külhan ise hamamın güneyinde her iki kısmın halvet odalarının arkasında yer almaktadır. **(Şek.6-7)**

Dış görünüş olarak; batı cephe hariç, diğer cepheler altta iri blok taş, üstte moloz taş örgülü olup dışa kapalıdır. **(Fot.28)** Kadınlar kısmının muhdes soyunmalığına ait batı cephe ise tümüyle sıvalıdır.[42] Buradan geçen yolun aşağıya ve güney yöne doğru eğimine uydurulmuş olan bu cephe, yüzeyden taşıntılı yatay bir kornişle ve dikey yerleştirilmiş plastrlarla bölümlere ayrılmış; bu bölümlere üstte basık kemerli dört pencere, altta küçük dikdörtgen bir pencere ile kapı açılmıştır. **(Fot.29)** Cephe düzenlemesi ve mimari ögelerin üslubu, soyunmalığın 20. yüzyıl başlarında eklenmiş olabileceğini göstermektedir. Erkekler kısmı soyunmalığında, ılıklığa giriş kapısı üzerine sıvayla yazılmış 1326 H./1908 M. tarihli onarım kitabesi büyük ihtimalle bu onarımı belgelemektedir. Güney cephe, yine aynı onarımda eklendiğini tahmin ettiğimiz odunluk ile kapatılmış durumdadır. Erkekler kısmına giriş kapısının yer aldığı doğu cephede de, daha önce aynı dönem müdahalesi olan iki katlı bir eklenti mevcut olmasına karşın, 1987-1990 yılları arasındaki onarımda bu eklenti kaldırılmış, yerine ahşap bir sundurma yapılmıştır.[43] **(Fot.30-31)** Doğu

40 Tüfekçioğlu 2001: 207. Kitabeden bahseden diğer yayınlar için bkz.; bkz.; Ayverdi 1966: 384; Yüksel 1993: 47-48.

41 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde, 619 No.lu Defter, 138. Sayfa, 73. Sırada kayıtlı belge. Aynı kayda yer veren diğer yayınlar için bkz.; Aydın 1965: 32-34; Ayverdi 1966: 381.

42 Erkekler kısmı soyunmalığının kuzey ve güney duvar eksenlerine yerleştirilmiş olan bu nişler E.H.Ayverdi'nin yayınladığı planda gösterilmemiş, sadece güney duvardaki niş, pencere açıklığı şeklinde belirtilmiştir. Bkz.; Ayverdi 1966: 382.

43 Vakıflar Genel Müdürlüğü Tescil Arşivinde bulunan 1947 tarihli eski fotoğraflarında, erkekler

cephede, eksene yerleştirilmiş olan erkekler kısmı soyunmalık kapısı, basık kemerlidir. Cephenin moloz taş örgülü olmasına karşın kapı, düzgün kesme taş söveli olup dıştan profilli silmelerle çerçeve içine alınmıştır. **(Fot.32)**

Erkekler kısmı soyunmalık, ılıklık ve çift halvetli sıcaklıktan oluşmaktadır. Hamamın en büyük bölümü olarak tasarlanmış olan kare planlı soyunmalık, yaklaşık 7.00 m. çapında bir kubbe ile örtülüdür. Köşelerden, içleri bademli prizmatik Türk üçgenleri ile geçilen kubbe, dıştan çift kademeli kasnakla desteklenmiştir. Kubbe ortasında bulunan sekizgen tepe ışıklığı ile kasnakta, ana eksenlerde yer alan yuvarlak kemerli dört pencere iç mekanı aydınlatmaktadır.[44] Kuzey ve güney duvarlarda birbirine simetrik yerleştirilmiş aynalı kemerli birer niş bulunmaktadır.[45] Soyunmalığın ortasında yer alan sekizgen prizma biçimli şadırvan, döneminin seçkin bir örneğini oluşturmaktadır. **(Fot.33)**

Soyunmalığın batı duvar ekseninde yer alan ılıklığa giriş kapısı, benzer örneği Mudurnu Yıldırım Hamamı'nda uygulanan anıtsal taçkapı görünümündedir. **(Fot.34)** İçbükey bir silme ile dikdörtgen çerçeve içine alınmış olup çift yaprak dizisinden oluşan yedi sıra mukarnas kavsaralıdır. Kavsaranın arkasında, aynalı kemerli derin niş içinde, ılıklıktan gelecek buharı kontrol amacıyla silindirik bir baca yerleştirilmiştir. Mukarnas kavsaranın çift sıra yaprakları arasındaki boşluğa, sıva üzerine alçı kabartma olarak yazılmış *"Tamir-i sene 1326 (1908)"* ibaresi, hamamın bu tarihte bir onarım geçirdiğini kanıtlamaktadır. **(Fot.35)**

Sivri kemerli kapıdan girilen kısa bir koridor, soyunmalığı ılıklık mekanına bağlamaktadır. Kuzeyden 0.45 m., batıdan 0.25 m. derinliğinde sivri kemerli nişlerle genişletilmiş olan bu geçidin üzeri aynalı tonozla örtülmüş, ortasına aydınlatmayı ve buhar çıkışını sağlamak amacıyla iri yuvarlak bir ışık gözü açılmıştır.

Ilıklık kare planlı ve köşelerden prizmatik Türk üçgenleriyle geçilen kubbe ile örtülüdür. Kubbe üzerinde dairesel bir sıra oluşturan yedi yuvarlak ışık gözü mekanı aydınlatmaktadır. Doğu ve batı duvarlarda, birbirine simetrik, aynalı kemerli birer niş yerleştirilmiştir. **(Fot.36)** Ilıklığın güneybatı köşesinde, mekana sivri kemerle açılan halvet görünümünde derin bir eyvan yer alr. Kare planlı eyvan, köşelerden üçgenlerle geçilen ve

kısmı soyunmalık girişinin bulunduğu doğu cephede, iki katlı muhdes bir yapı görülmektedir. Mimari üslupları dikkate alındığında, bu iki katlı yapının, güney cephedeki odunluk ve kadınlar kısmı soyunmalığı ile birlikte, 20. yüzyıl başlarında, hamamın geçirdiği bir onarım sırasında eklenmiş olduğu kuvvetle muhtemeldir. Nitekim, erkekler kısmı soyunmalığından ılıklığa girişi sağlayan kapının kavsara ortasına sıvayla yazılmış 1326 H.(1908) tarihli onarım kitabesi de büyük olasılıkla bu onarımı belgelemektedir. Hatta bu onarımın 12 Kasım 1893 yılında Bolu'da meydana gelen ve kent merkezinde hükümet konağı, Yıldırım Camii ile birlikte 409 dükkan, 138 hanenin yandığı büyük yangından sonra gerçekleştiği tahmin edilebilir. Bkz.; Sezer 2015: 237-249.

44 Hamamın 1938 yılındaki durumunu gösteren bir fotoğrafta, hamamın kubbelerinin dıştan kiremit kaplı olduğu; erkekler kısmı soyunmalık kubbesinin ortasında, cepheleri üçgen alınlıklı ahşap bir fener bulunduğu görülmektedir. Bkz.; Işıtman 1938: 11; Yüksel 1993: 46, Resim: 27.

45 Güneydeki niş, sonradan arka duvarı açılarak kapıya dönüştürülmüştür.

ortasında yuvarlak tepe ışıklığı olan bir kubbe ile örtülüdür. Ilıklık güney duvarının doğu ucundaki sivri kemerli kapıdan girilen ve kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı, beşik tonoz örtülü olan küçük hacmin özgün işlevi tuvalet olmasına rağmen sonradan doğu duvarına bir kapı açılarak doğusunda oluşturulan muhdes tuvalete geçiş mekanı haline getirilmiştir.

Ilıklığın kuzey duvarının batı köşesindeki sivri kemerli kapıdan girilen ikinci koridor, ilk koridor gibi kısa olup duvarlarda açılmış nişlerle genişletilerek sahanlık haline getirilmiştir. Doğusundaki sivri kemerli kapı, oval planlı, kubbeli ve tek kurnası bulunan küçük bir halvete; kuzeyindeki sivri kemerli kapı ise sıcaklığa geçişi sağlamaktadır.

Kare planlı sıcaklık, kuzey ve batı yönlerden eyvanlarla genişletilmiştir. Mekan, kubbeyle örtülmüş, kubbeye geçişler köşelerden üçgenlerle sağlanmıştır. Kubbe ortasındaki göbek içinde açılmış dokuz ışık gözü ve göbek etrafında iki çember oluşturan on altı ışık gözü iç mekanı aydınlatmaktadır. Kubbeli mekana sivri kemerlerle açılan eyvanların zeminleri sekilerle yükseltilmiş olup her birine ikişer kurna yerleştirilmiştir. Sıcaklığın doğu ve güney duvarlarında, halvetlere girişi sağlayan sivri kemerli birer kapı; güney duvarda, eksenin hafif doğusuna kaydırılarak yerleştirilmiş dekoratif amaçlı bir niş bulunmaktadır.

Büyük halvet kare planlıdır. Üzeri, köşelerden Türk üçgenleriyle geçilen kubbe ile örtülüdür. Biri, kubbe ortasındaki göbek içinde, dördü göbek etrafında olmak üzere toplam beş ışık gözü mekanı aydınlatmaktadır. Güney duvarda, su deposuna açılan sivri kemerli bir pencere bulunmaktadır. Kubbe yüzeyini dolduran, malakâri ve plastik karakterli iri lâle motiflerinin, mekana oldukça etkili estetik bir görünüm kazandırdığı kuşkusuzdur. **(Fot.37)**

Sıcaklığın doğusundaki halvet de kare planlı fakat diğerine göre daha küçük tasarlanmıştır. Üzeri, mukarnas bezemeli bir kubbeyle örtülüdür. Alttan dilimli konsollarla başlayıp, kubbenin tüm iç yüzeyini saran mukarnaslar, tepeye doğru daralarak ortadaki yuvarlak ışık gözü etrafında sonuçlanmaktadır. **(Fot.38)** Yoğun dekoratif karakteri ile bir süs kubbesine dönüşmüş olan örtünün, mekana özel bir bölüm vurgusu yaptığı söylenebilir. Araştırmacılar da, dikkat çekici örtü sisteminden dolayı mekanın özel bir halvet olduğu, Yıldırım Bayezid'e ayrıldığı görüşündedir.[46] Halvetin sahip olduğu ikinci karakteristik mimari öge, giriş kapısının üzerinde bulunan aynalı kemerli, alt kısmı kafes süslemeli, mermer korkuluklu penceredir. İki mekan arasında sıcak hava dolaşımı için açıldığını tahmin ettiğimiz pencere, Türk hamam mimarisinde benzerine rastlamadığımız özgün bir uygulamadır. **(Fot.39)**

Soyunmalık, ılıklık, tek halvetli sıcaklık mekanlarından oluşan kadınlar kısmı, erkekler kısmına göre daha küçük boyutlu tasarlanmıştır.

Orijinal soyunmalık zaman içinde yıkılmış, olasılıkla 1908 yılındaki onarım sırasında, buradan geçen yolun eğimine uyumlu biçimde, asimetrik planlı ve ahşap çatılı olarak yenilenmiştir. Muhdes soyunmalık, günümüze kadar üç onarım daha geçirmesine

46 Eyice 1975: 13

karşın 20. yüzyıl başlarında aldığı üslup özelliklerini korumaktadır. Soyunmalığın orijinal planı ve örtü sistemi hakkında fikir verecek bir veri yoktur. Sadece, soyunmalığın doğu duvarının kuzey köşesine yakın açılmış ılıklığa giriş kapısı özgün kalabilmiştir. Erkekler kısmı ılıklık girişindeki gibi mukarnas kavsaralı değil, üste doğru daralan silindirik yaşmaklı olarak kurgulanmış olan kapı, aynalı kemerli iki niş içine alınmıştır. Yaşmak kısmı zamanla yıkılmış, içteki aynalı kemer ile arkasından çatıya doğru yükselen silindirik buhar bacası halen sağlam olarak varlığını korumaktadır.

Ilıklık ile ılıklığa doğudan sivri kemerle açılan halvet görünümündeki derin eyvan, kare planlıdır. Her iki mekan da oldukça küçük boyutlu olmalarına karşın örtü sistemleri, prizmatik Türk üçgenlerinin farklı düzenleriyle süslenmiş, plastik etkisi oldukça güçlü, yıldız ve manastır tonozlardan oluşmaktadır. Ilıklık, manastır tonozun tam merkezine açılmış bir ışık gözüyle; eyvan ise yıldız tonozun üçgenleri arasına yerleştirilmiş dört ışık gözüyle aydınlanmaktadır.

Sıcaklık kareye yakın dikdörtgen planlı olup doğu yönden sivri kemerli eyvanla genişletilmiştir. Mekanın üzeri, mukarnas dizilerinden oluşan bir kasnağa oturtulmuş sekiz dilimli bir kubbeyle örtülüdür. Kubbe geçişlerindeki pandantiflerin üzeri de mukarnaslarla süslenmiştir. **(Fot.40)**

Yaklaşık olarak sıcaklık mekanı ile eşit büyüklükte olan güneyindeki halvet, örtü ve geçiş sistemindeki bezemeleriyle hamamın görsel etkisi en yüksek mekanıdır. İri prizmatik Türk üçgenlerinden oluşan geçiş kuşağından sonra içbükey bir silme kubbe eteğini belirlemekte, üzerinde yine içbükey silmelerin oluşturduğu zigzag bir hat dolaşmaktadır. **(Fot.41)** Bu hatın alt boşlukları dilimli yapraklarla, üst boşlukları ise plastik etkili prizmatik üçgenlerle doldurulmuştur. Kubbenin üst kısmı, sırtları keskin hatlarla ayrılmış sekiz dilimli biçime sahiptir. **(Fot.42)** Halvetin güney duvarında su deposuna açılan bir pencere bulunmaktadır.

Hamamın güneyinde, erkekler ve kadınlar kısmı halvetlerinin arkasında, doğu-batı yönünde uzanan beşik tonozlu su deposu; su deposunun güney duvar ekseninde ise yuvarlak kemerli külhan ağzı bulunmaktadır.

Onarımlarda eklenen kadınlar kısmı soynmalığı ve güney cephedeki eklentiler hariç, hamamın beden duvarlarında özgün malzeme moloz taştır. Köşelerde ise iri blok taşlara yer verilmiştir. Erkekler kısmı soyunmalığının kapısında ve şadırvanında düzgün kesme taş kullanılmış, iç mekanlardaki kurnalar ve sıcaklık halvetinin üst pencere korkuluğu ise mermer malzemeyle biçimlenmiştir. Hamam içten tümüyle sıvalıdır. Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde bulunan onarım dosyasındaki raporlardan ve eski fotoğraflarından, örtü sisteminde tuğla kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Hamamda süsleme olarak; örtü ve geçiş sistemlerindeki zengin mukarnas ve malakari süslemelerden başka daha sade uygulamalar içeren taş ve mermer süslemeye rastlanmaktadır. Yapıdaki en dikkat çekici taş süsleme, erkekler kısmı soyunmalığındaki şadırvanda karşımıza çıkar. Mekanın ortasında yer alan şadırvan, biçimsel açıdan 14. yüzyıldan günümüze gelebilmiş ender örneklerden biridir. Sekizgen bir kaide üzerine oturan ve alttan yine sekizgen olarak başlayan şadırvan haznesine, üstte sekiz kollu

yıldız formu verilmiş, yıldızların kolları arasına iri bademler işlenmiştir. Haznenin ortasından yükselen fıskiye ayağı da, alttan sekizgen olarak başlayıp üstte silindirik bir biçim almıştır. Fıskiye ayağının tepesine de yine sekiz kollu yıldız formunda, alt kısmı mukarnas süslemeli bir çanak oturtulmuştur. Şadırvan haznesinin batı yüzüne bitişik, kübik fomlu bir tekne bulunmaktadır. Kurna işlevini gören teknenin ön cephesi iri kabartma bir gülbezek ile süslenmiştir. Hamamda taş süslemenin zarif örneklerinden biri, erkekler kısmı soyunmalık kapısının sövelerinde karşımıza çıkar. İki sıra mukarnastan oluşan konsollar, taş süslemenin incelikli bir örneğidir. Aynı kapının kemeri üzerine yerleştirilmiş inşa kitabesinin yazıldığı kartuşun iki ucuna da yine oyma olarak palmet motifleri işlenmiştir.

Mermer süslemeye ise erkekler kısmı sıcaklığının doğusundaki küçük halvet ile sıcaklık arasındaki duvarın üst kısmına açılmış pencerenin kafes tekniğinde, geometrik süslemeli korkuluklarında rastlanmaktadır.

DEĞERLENDİRME

Anadolu Selçuklu ve 14. yüzyıla ait Beylikler ve Erken Osmanlı hamamları incelendiğinde, gerek soyunmalık, aralık, ılıklık, sıcaklık ve halvetleri içeren ana mekan dizilimi açısından, gerek sıcaklık plan tipolojisi olarak genellikle benzer tasarımların bazı varyasyonlarla tekrarlandığı gözlemlenir.[47] Buna karşın, Mudurnu Yıldırım Hamamı ve Bolu Orta Hamam plan şemaları açısından değerlendirildiğinde; mimarının, hamamların sıcaklık düzenlemesinde farklı tipolojileri uyguladığı görülür. Semavi Eyice'nin Türk hamamlarının sıcaklık planlarını dikkate alarak yaptığı tipolojik sınıflamaya göre Mudurnu Yıldırım Hamamı, *"Ortası kubbeli, enine sıcaklıklı ve çift halvetli"* plan tipinin bir çeşitlemesini içerir.[48] Bolu Orta Hamam erkekler kısmı, *"Kare sıcaklık etrafında sıralanan halvet hücreli"* plan tipinde[49]; kadınlar kısmı ise *"soğukluk, sıcaklık ve halvet eş odalar halinde olan tip"*te planlanmıştır.[50]

Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın erkekler ve kadınlar kısmı sıcaklıklarında gözlemlediğimiz *"Ortası kubbeli, enine sıcaklıklı ve çifte halvetli"* planın Anadolu Selçuklu döneminde uygulandığı tek örnek 13. yüzyıldan Tokat Pervane Hamamı'nın kadınlar kısmıdır.[51] 14. Yüzyılın son çeyreğine kadar, başka hiçbir hamamda karşılaşmadığımız bu plan şemasının Ömer bin İbrahim tarafından, Mudurnu Yıldırım Hamamı'nda uygulamaya konması, onun, Türk hamamlarında sık tekrarlanan plan şemaları yerine, farklı planları denemeyi tercih ettiği şeklinde yorumlanabilir. Mudurnu'daki uygulamanın ardından Erken Osmanlı hamamlarında bu plan tipinin benimsendiği ve tek eyvanlı birer varyas-

47 Eyice 1960; Önge 1995; Erat 1997

48 Eyice 1960: 112-114

49 Eyice 1960: 111-112

50 Eyice 1960: 114

51 Tokat Pervane Hamamı planı için bkz.; Önge 1995: 245-248

yonunun 14. yüzyıl sonlarına ait Eskiçağa Yıldırım[52] ve Bursa Yıldırım[53] hamamlarında tekrarlandığı görülür. Aynı dönemden Bursa Nalıncılar Hamamı (14. yy. son çeyreği) kadınlar kısmında da bu planın tam bir örneği uygulanmıştır.[54] Dikkat çeken husus, bu plan tipinin 15. yüzyıl başlarından itibaren sıcaklıklarda sıklıkla uygulanması, bazı örneklerde hem ılıklık hem sıcaklıklarda aynı planın tekrarlanmış olmasıdır.[55] 16. yüzyılda ise çok seyrek uygulanmaya devam ettiği gözlemlenir.[56]

Mimarın, Bolu Orta Hamam'da aynı sıcaklık şemasını tekrarlamadığı dikkati çeker. Kadınlar kısmı sıcaklığı, genellikle saray, kale, tekke hamamları gibi özel hamamlarda tercih edilen *"soğukluk, sıcaklık, halvet eş odalar halinde"* plan tipinde düzenlenmiştir.[57] Anadolu Selçuklu döneminden Kayseri Tuzhisar Sultan Hanı Hamamı (1232-1236)[58], Alara Kalesi Hamamı (1224-1225)[59]; Erken Osmanlı döneminden İzmit Yukarı Pazar (Süleyman Paşa) Hamamı[60] (14 yy. ortaları) bu planın ön örneklerini oluşturur. Buna karşın, hamamın erkekler kısmı sıcaklığı, daha önce başka hiçbir hamamda uygulanmayan *"Kare sıcaklık etrafında sıralanan halvet hücreli"* plan tipinde tasarlanmıştır.[61] Semavi Eyice bu plan tipinin ilk temsilcisinin Bursa Girçık Hamamı olduğunu belirtir.[62] Ancak Girçık Hamamı, bekarlar için yapılmış helâ-hamam kompleksi olup gerek özel hamamlardan gerek çarşı hamamlarından farklı bir düzenleme içeren ve iki farklı işlevi birleştiren bir örnektir. Bu nedenle Bolu Orta Hamam erkekler kısmının bu plan tipinin ilk uygulaması olduğunu düşünmekteyiz.

Her iki hamamda, mimarının farklı tasarımlar deneme eğilimini gösteren başka yenilikler de söz konusudur. Bunlardan biri, Anadolu Selçuklu döneminden 14. yüzyı-

52 Bolu Eskiçağa Hamamı planı için bkz.; Erat 1997: Plan.50.

53 Bursa Yıldırım Hamamı planı için bkz.; Ayverdi 1966: 481

54 Bursa Nalıncılar Hamamı planı için bkz.; Beşbaş, Denizli 1983: 375.

55 Sıcaklıkları bu plan tipini yansıtan 15. yüzyıl hamamlarına örnek olarak; Bursa Ördekli Hamam (Ayverdi 1966: 477), Bursa İbrahim Paşa Hamamı (Ayverdi 1974: 139-143), Bursa Haydarhane Hamamı (Ayverdi 1974: 138-13), Edirne Saray Hamamı kadınlar kısmı (15.yy. ilk yarısı) (Ayverdi 1966: 495), Edirne Gazi Mihal Hamamı erkekler kısmı (1422) (Erken 2006: 406-408, plan.2), Edirne İbrahim Paşa Hamamı (15. yy.son çeyreği) (Erken 2006: 413, plan.7), Edirne Mezit Bey Hamamı (15.yy ilk yarısı) (Erken 2006: 414, plan.9) verilebilir.

56 Sıcaklıkları bu plan tipini yansıtan 16. Yüzyıl hamamlarına örnek olarak; Edirne Abdullah Hamamı (16. yy. başları) (Erken 2006: 414 , plan.8), Gebze Çoban Mustafa Paşa Hamamı (16. yy. başları) (Klinghardt 1927: 32) gösterilebilir.

57 Bu plan tipi ve örnekleri için bkz.; Eyice 1960: 114

58 Kayseri Tuzhisar Sultan Hanı Hamamı planı için bkz.; Önge 1995: 188-189

59 Alara Kalesi Hamamı planı için bkz.; Önge 1995: 167-178

60 İzmit Yukarı Pazar Hamamı planı için bkz.; Klinghardt 1927: 26.

61 Bu plan tipi ve örnekleri için bkz.; Eyice 1960: 111-112.

62 Eyice 1960: 112. Girçık Hamamı mimari özelliklerinden dolayı I.Murad (Hüdavendigar) dönemine tarihlenmekte; Bursa Hüdavendigar Külliyesi'ne yakınlığı dikkate alınarak külliyeye dahil yapılardan biri olduğu belirtilmektedir. Bkz.; Ayverdi 1966: 261.

lın son çeyreğine kadar, Türk hamamlarının mutlak ilkelerinden olup hemen hemen her hamamda mevcut olan aralık kısmının ortadan kalkmasıdır. Bu değişiklik, Türk hamam mimarisinin Anadolu Selçuklu döneminden süregelen geleneksel mekan düzenini etkileyen çok önemli bir gelişmedir. İlk kez Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın erkekler kısmında tanık olduğumuz bu değişikliğin, daha sonra Bolu Orta Hamam'da, hem erkekler hem kadınlar kısmında aralık bölümüne yer verilmeyerek sürdürüldüğü gözlemlenir. Sonrasında inşa edilen hamamlarda, aralık mekanları tamamen terk edilmese de, hamam tasarımlarında yer verilmemesi yönünde yoğun bir eğilimin ortaya çıktığı, 16. yüzyılda ise tamamen vazgeçildiği dikkati çeker.[63]

Aralık kısmının ortadan kalkmasıyla, bu mekanın işlevlerinden biri olan, sıcaklıktan soyunmalığa ilerleyen su buharı ile sıcak havanın kontrollü şekilde dışa atılmasını sağlayacak farklı bir çözümün geliştirildiği görülür. Buhar bacaları, bu işlevi yerine getirecek bir yöntem olarak hamam mimarisinde ilk kez Mudurnu Yıldırım Hamamı'nda denenmiş, ardından Bolu Orta Hamam'da da tekrarlanmış yeni bir uygulamadır. Her iki hamamda buhar bacalarının, estetik kaygıyla, soyunmalıktan koridora açılan anıtsal kapıların mukarnas yaşmaklarının arkasına gizlendiği gözlemlenir.

Bu iki hamamdan sonra, buhar bacalarının ve önlerindeki yaşmaklı anıtsal kapıların, 15. yüzyıl Erken Osmanlı hamamlarında sıklıkla kullanıldığı, 16. yüzyıl Klasik Osmanlı hamamlarında ise sürekli hale geldiği söylenebilir. En erken benzer örnekleri, inceleme konumuz hamamların hemen ardından I. Bayezid döneminde, 14. yüzyılın sonlarında inşa edilen Eskiçağa Yıldırım, Bursa Yıldırım, Bursa Gürle Köyü[64], Ankara Eyne Bey[65] hamamlarının ılıklığa giriş kapılarında karşımıza çıkar. Ancak, buradaki anıtsal kapılar mukarnas kavsaralı değil, cepheden öne taşıntılı sivri kemerli derin bir niş şeklinde kurgulanmış ve buhar bacaları nişin arkasına yerleştirilmiştir. Bursa Demirtaş (14. yy. sonu-15. yy. başları)[66], Mahkeme (15. yy. ilk çeyreği)[67] ve Muradiye (15. yy. ilk çeyreği)[68] hamamları ile Edirne Tahtakale Hamamı (1435)[69] da benzer anıtsal görünümlü ılıklık kapıları ve buhar bacaları ile inşa edilmiş 15. yüzyıl hamamlarından bazılarıdır.

Mudurnu Yıldırım ve Bolu Orta hamamların plan tasarımlarında gözlemlenen en dikkat çekici yeniliklerden/denemelerden biri, ana mekanlar arasına yerleştirilmiş koridor şeklindeki geçitlerdir. Her iki hamamda sadece erkekler kısmında uygulanmış olmaları ilginçtir. Bu nedenle bu uygulamayı, mimarın bir tasarım denemesi şeklinde

63 Yılmaz Önge de, Anadolu Selçuklu hamamlarını incelediği kitabında, aralık mekanlarının 15. yüzyılda giderek küçüldüğünü ve sadece geçit haline geldiğini ya da tamamen ortadan kalkıp yerini ılıklığa/soğukluğa bıraktığını, 16. yüzyıldan itibaren de tümüyle ortadan kalktığını belirtir. Bkz.; Önge 1995: 22-23.

64 Bursa Orhangazi Gürle Köyü Hamamı planı için bkz. Ötüken, Durukan, Acun, Pekak 1986: 591

65 Ankara Eyne Bey Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erat 1997: Plan 52.

66 Bursa Demirtaş Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Ayverdi 1966: 472-475.

67 Bursa Mahkeme Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Ayverdi 1972: 124.

68 Bursa Muradiye Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Ayverdi 1972: 316, 321.

69 Edirne Tahtakale Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Ayverdi 1972: 471-477.

değerlendirmek gerekir. Daha sonra inşa edilen hamamlarda yer verilmemesi, olasılıkla bu denemenin işlevsel bulunmadığı şeklinde yorumlanabilir. İ.Aydın Yüksel de Bolu Orta Hamam ile ilgili plan analizinde, koridor şeklindeki bu geçitlerin labirent hissi verdiğini belirtmiştir.[70] Mekanlar arasında koridor şeklindeki geçitlerin Anadolu Selçuklu ve Erken Osmanlı dönemi hamamlarında, uygulanmış bir örneği yoktur. Bununla birlikte koridorlu tasarlanmış değişik bir plan örneği, 15. yy sonu-16. yy. başlarına tarihlenen Divriği Aşağı Hamam'da yer alır.[71] Burada koridor, aralık mekânı niteliğindedir ve hamamın ılıklık bölümünü "U" şeklinde kuşatmaktadır. Koridorun doğu ucu tuvalet, batı ucu ise tıraşlık işlevine ayrılmıştır. 16. yüzyıldan Payas Sokollu Külliyesi'nin hamamında da soyunmalık ile ılıklık arasında "L" şeklinde uzanan ve iki ucuna servis mekanlarının eklendiği farklı bir koridor uygulaması vardır.[72]

Mudurnu Yıldırım Hamamı'nda gözlemlediğimiz bir başka yenilik, erkekler kısmı soyunmalığa giriş kapısının taçkapı şeklinde biçimlenmiş olması ve hamamlardaki ilk örneğini temsil etmesidir.[73] **(Fot.38)** İnceleme konumuz olan hamamların kadınlar kısmı soyunmalıkları yıkıldığı için giriş kapılarının form olarak bu gelişme içinde yer alıp / almadığını bilmiyoruz. Buna karşın, Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmına giriş kapısı, moloz taş örgülü cephe üzerinde hem düzgün kesme taş kaplaması ile farklılık yaratmakta; hem dıştan profilli silmelerle çerçeveli, cepheden üste taşıntılı ve mukarnas kavsaralı bir taçkapı görünümü yansıtmaktadır. Aynı mimarın eseri olmasına rağmen, Bolu Orta Hamam'ın erkekler kısmı soyunmalık girişi daha sade düzenlenmiştir. Ancak, kapıyı çerçeveleyen profilli silmeler, inşa kitabesinin yazıldığı palmet süslemeli dekoratif kartuş ve sövelerdeki ince, zarif mukarnas konsollar, kapının özenle ele alındığını ve önceki dönem hamamlarından farklı bir gelişme içinde olduğunu göstermektedir.

Kapı açıklıklarıyla ilgili dikkat çeken bir başka gelişme Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın kadınlar kısmı sıcaklığındaki halvet kapılarıdır. Buradaki halvet kapılarının çapraz eksenden açılması ve iki kapı arasına mukarnas kavsaralı bir mihrap nişi yerleştirilmesi, ilginç bir uygulama olarak göze çarpar ve ilk kez Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın kadınlar kısmında karşımıza çıkar.[74] Hamamın sıcaklık planı, S.Eyice'nin *"Ortası kub-*

70 Yüksel 1993: 59

71 Önge 1995: 179; Özbek 2004: 200

72 Payas Sokollu Külliyesi hamamının plan için bkz.; Önge 1995: 179

73 Erken Osmanlı mimarisinde taçkapıları inceleyen Ş.Çakmak, 14. yüzyılın başlarında inşa edilen hiçbir yapıda taçkapı bulunmadığını, tarihi kesin olarak bilinen ilk taçkapı örneğinin İznik Yeşil Camii (1378-1392) taçkapısı olduğunu belirtir. Araştırmacının tespitlerine göre, Bursa Ulu Camii'nin (1399-1400) kuzey taçkapısı da, Erken Osmanlı döneminin ilk anıtsal taçkapı örneklerindendir. (Çakmak 2001: 7-8); Y. Özbek de, Erken Osmanlı mimarisinde, Yıldırım Bayezid döneminin sonlarına, 15. yüzyılın başlarına kadar anıtsal ölçekli taç kapı uygulaması ile karşılaşılmadığını; ayrıca anıtsal boyuttaki taç kapılara dönemin " Ulu Cami" lerinde rastlandığını belirtir. Araştırmacının Bursa Ulu Cami'nin mimarının Ömer bin İbrahim olabileceği önermesi de bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir. Fakat bu görüşe nasıl vardığı açıklanmamıştır. Bkz.; Özbek 2002: 81.

74 Her ne kadar Kayseri Birlik Hamamı (12. yüzyıl), halvet kapılarının köşelerde açılmış olmasıy-

*beli, enine sıcaklıklı ve çifte halvetli tip"*in tam bir örneğini oluşturur. Bu plan tipinde, yanlardan birer eyvanla genişletilmiş olan sıcaklığa, yan yana iki halvet hücresi birer kapıyla açılmakta ve örneklerin çoğunda, kapıların arasında mukarnas kavsaralı bir mihrap nişi bulunmaktadır. Ancak, bu plan tipinde olup kapıların arasında mihrap nişine yer verilmeyen örnekler olduğu gibi halvet kapıları ana eksen yerine çapraz eksenden açılmış çeşitlemeleri de mevcuttur. Mudurnu Yıldırım Hamamı, halvet kapıları köşe aksından açılmış ve aralarına mukarnas kavsaralı mihrap nişi yerleştirilmiş uygulamanın hamam mimarisindeki ilk örneğidir. Bu uygulamaya 15. yüzyıl boyunca çok sayıda hamamda farklı varyasyonlarla ve sıklıkla yer verilmiştir. Halvet kapıları çapraz eksende yer almamasına karşın aralarına mukarnas kavsaralı niş yerleştirilmesi yönüyle, aynı dönemden benzer örnekler Bursa Nalıncılar (14. yüzyıl son çeyreği)[75], Bursa Ördekli (15. yüzyıl başları)[76] hamamlarının kadınlar kısmı; 16. yüzyıldan Edirne Sokollu Hamamı kadınlar kısmıdır.[77] Bursa Çandarlı İbrahim Paşa Hamamı (15. yy. 2. yarısı)[78], Edirne Gazi Mihal Hamamı erkekler kısmı (1421)[79] ile Edirne Mezit Bey (15.yy.),[80] İbrahim Paşa (15. yy.)[81], Abdullah (16. yy. başları)[82] hamamları ve Gölpazarı Mihal Bey Hamamı (1418)[83] ise halvet kapıları çapraz eksende yer alan benzer örneklerdir. Bu hamamların, Mudurnu Yıldırım Hamamı'ndan farkları, kapıların arasında nişlerin bulunmamasıdır.

Bolu Orta Hamam erkekler kısmında görülen özgün bir başka uygulama, sıcaklık ana mekanı ile doğusundaki küçük halvet arasındaki duvarın üst kısmında bulunan aynalı kemerli penceredir. **(Fot.36)** Alt kısmı yarıya kadar kafes oyma süslemeli mermer korkulukla kapatılmış olan bu pencere, Türk hamam mimarisinde eşine rastlanmayan ünik bir örnektir. Ancak, neden açıldığı sorusunu da akla getirmektedir. Plana baktığımızda, halvetin sıcak su deposuna uzak olduğu dikkati çeker. Plan şemasında halvetin sıcak su deposuna uzak konumundan dolayı, sadece duvarların içinden geçen sıcak su künkleriyle yeterince ısınamayacağı kaygısıyla, sıcaklık duvarına bir pencere açılarak mekana daha fazla buhar girişi ve ısı sirkülasyonun amaçlandığı düşünülebilir.

Mermer korkuluklu bu pencere, Türk hamam mimarisinde tek örnek olmasına karşın, kafes süslemeli korkulukların mermer, kesme taş yada çinili benzer örnekleri,

la benzer bir örnek gibi görünse de tam bir benzerlik yoktur. Ayrıca, Birlik Hamamı'nda kapılar sıcaklık yerine önce küçük bir sahanlığa, ardından ılıklığa bağlanmaktadır. Y. Önge, hamamın 16.-17.yüzyıllarda tadilat ve tamirat geçirdiğini öne sürmektedir. Dolayısıyla kapıların özgün olup olmadıkları da belli değildir. Birlik Hamamı hakkında bkz.; Önge 1995: 141-144.

75 Bursa Nalıncılar Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erat 1997: şekil.44

76 Bursa Ördekli Hamam bilgi ve planı için bkz.; Ayverdi 1966: 477, 820.R.

77 Edirne Sokollu Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erken 2006: 415-417

78 Bursa Çandarlı İbrahim Paşa Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Beşbaş, Denizli 1983: 363

79 Edirne Gazi Mihal Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erken 2006: 406-408

80 Edirne Mezit Bey Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erken 2006: 413.

81 Edirne İbrahim Paşa Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erken 2006: 414

82 Edirne Abdullah Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erken 2006: 415.

83 Gölpazarı Mihal Bey Hamamı bilgi ve planı için bkz.; Erken 1977: 84

Beylikler ve Erken Osmanlı döneminden bazı camilerin hünkar mahfeli, şahniş ve son cemaat yerleri gibi farklı alanlarında da karşımıza çıkar. Örneğin, Bursa Yeşil Camii (1419-1421) hünkar mahfelinin, iç mekana bakan cephesindeki açıklık aynalı kemerli olup alt kısmı kafes tekniğinde çini korkulukla kapatılmıştır. Aynı caminin kuzey cephesindeki şahnişlerde ise ajur süslemeli şebekelerin mermer malzemeyle biçimlenmiş örnekleri mevcuttur.

Bursa Hüdavendigar Camii ve Medresesi'nin (1362-1389) mihrapönü kısmı ile yan eyvanların girişlerinde, karşılıklı olarak yerleştirilmiş kafes süslemeli kesme taş korkuluklar da, Bolu Orta Hamam'daki pencere korkuluğu ile benzer ancak farklı alanda kullanılmış örneklerdir.[84] Bursa Hüdavendigar Camii ve Medresesi'nin son cemaat yeri alt ve üst kat revak korkulukları; İznik Yeşil Camii (1378-1392), Milas Firuz Bey Camii (1394), Bursa İbni Bezzaz Mescidi (15.yy başları), İznik Mahmut Çelebi Camii'nin (1442) son cemaat yeri revak korkulukları ve Bursa Yeşil Camii'nin iç mekanında, müezzin mahfellerinin girişindeki korkuluklar, Erken Osmanlı mimarisinde bilinen kafes süslemeli korkuluk örnekleridir. Ayrıca, Menteşeoğulları'na ait Balat'taki İlyas Bey Camii (1404) de, girişin iki tarafındaki açıklıkları kapatan kafes süslemeli mermer korkulukları ile örnek verilecek Beylikler dönemi yapılarından biridir.

Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı taçkapısında karşımıza çıkan, Erken Osmanlı döneminin en erken tarihli taşa oyma olarak yapılmış geometrik bezemelerin[85], Bolu Orta Hamam'ın sıcaklık halvetindeki pencereye ait mermer korkulukların ve cümle kapısındaki mukarnaslı konsolların zarif işçiliği, Ömer bin İbrahim'in yapım ekibi içinde taş işleme konusunda yetkin bir sanatçının çalışmış olabileceğini düşündürür.

Çalışma konumuz hamamların iç mekan süslemesi açısından en göze çarpan özellikleri örtü ve geçiş sistemlerindeki çeşitlilik ve bezeme programıdır. İnşa edildikleri 14. yüzyılın son çeyreğine kadar hiçbir hamamda bademler, mukarnaslar, baklavalı kuşaklar, prizmatik ögeler, malakâri özgün motiflerle süslenmiş kubbe ve tonoz çeşitleri bir arada uygulanmamıştır. Mudurnu Yıldırım Hamamı'nın erkekler kısmı, Bolu Orta Hamam'ın hem erkekler hem kadınlar kısmı bu açıdan da Türk hamam mimarisinde özel bir konuma sahiptir.

Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmında özellikle örtü ve geçiş sisteminde yoğunlaşan plastik etkili zengin süslemelere karşın kadınlar kısmının oldukça sade bırakılması dikkat çekicidir. Bolu Orta Hamam'da ise bunun tersi bir uygulama söz konusudur. Kadınlar kısmının örtü ve geçiş sisteminin erkekler kısmına göre hem daha fazla çeşitlilik içerdiği, hem daha yoğun bezemeli olduğu gözlemlenir. Bilindiği gibi, çifte hamamlarda kadınlar kısmının erkekler kısmına göre daha sade süslenmesi, Türk hamamlarında sık rastlanan bir olgudur. Orta Hamam'da bunun aksinin uygulanması, Ömer bin İbrahim'in geleneksel biçimlerin dışına çıkma, yenilik yaratma eğilimi ile açıklanabilir.

Bununla birlikte, söz konusu hamamların dekoratif nitelikli örtü ve geçiş sistemlerinin, 14. yüzyılın sonlarından itibaren Erken Osmanlı ve Batı Anadolu'daki bazı

84 Özbek 2002: 69

85 Özbek 2002: 64

Beyliklerin hamamlarına ilham kaynağı olduğu söylenebilir. 16. Yüzyıl başlarına kadar devam eden süreçte, Bursa, Edirne, İznik, Bergama, Selçuk ve Balat'da, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminden birçok hamamda gözlemlenen dilimli kubbeler, kubbe ve tonozları süsleyen alçı mukarnas düzenleri, plastik etkili iri bademler, prizmatik kuşaklar Mudurnu Yıldırım ve Bolu Orta hamamları ile benzer karakterdedir. Özellikle Bursa'da Demirtaş, Ördekli, Şengül, Mahkeme hamamları; Edirne'de Gazi Mihal, Mezit Bey, Beylerbeyi, Topkapı hamamları; Bergama'da Tabaklar Hamamı bu yoğun süsleme programının geliştirilerek sürdürüldüğü örneklerdir.

Sonuç olarak; Ömer bin İbrahim'in Mudurnu ve Bolu'daki hamamların plan tasarımlarında denediği koridorların, sonraki dönemlerde hamamların planlarını etkilemediği, daha çok mimarının bir tasarım denemesi şeklinde kaldığı söylenebilir. Buna karşın, aralık kısmının yerine uygulanan buhar bacaları, buhar bacalarını gizlemek amacıyla ılıklık girişlerinin önüne getirilen anıtsal görünümlü yaşmaklı kapılar, soyunmalığa girişlerin taçkapı şeklinde kurgulanması, örtü ve geçiş sistemlerinin yoğun bir bezeme programı içine alınması, 14. yüzyılın son çeyreğinde, hamam mimarisine getirilen yeniliklerdir. Her iki hamam da bu açıdan sonraki dönem hamamlarına öncü olmuşlardır.

Kuşkusuz, Mudurnu Yıldırım ve Bolu Orta Hamam'ın önceki hamamlardan farklı özelliklerde ve özenle inşa edilmelerini sadece Ömer bin İbrahim'in mimarlık yeteneğine, yenilikçi potansiyeline ve geleneksel plan ve biçimleri kendine özgü yorumlama anlayışına bağlamak yeterli değildir. Gerek yazılı kaynakların sanata, sanatçıya değer veren, aynı zamanda da iddialı bir kişilik olarak tanımladığı; gerek banisi olduğu mimari eserler nitelik olarak dikkate alındığında Yıldırım Bayezid'in, siyasi gücünü bütün görkemiyle bu yapılar üzerinden simgeleme isteğinin payı olduğunu da göz önünde tutmak gerekir.

KAYNAKÇA

AKBULUT, R. (1982). *Emir Sultan*, İstanbul.

AYDIN, H. (1965). "Bolu'da Yıldırım Bayezid Cami Vakfına Dair", Çele Dergisi, Yıl:3, Sayı:31, Bolu, 32-34

AYAR, T. (2014). "Arşiv Belgelerinde Mudurnu Yangınları (1888- 1906), Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 14/2, Bolu, 305- 327.

AYVERDİ, E.H. (1962). "Mudurnu'da Yıldırım Bayezid Manzumesi ve Taş Vakfiyesi", *Vakıflar Dergisi,* Sayı: V, Ankara, 79-92.

AYVERDİ, E.H. (1966). İstanbul, Mimari Çağının Menşei, Osmanlı Mimarisinin İlk Devri *(630-835-1230-1405)*, C.I, İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü Yayını: İstanbul.

AYVERDİ, E.H. (1972). *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II.Sultan Murad Devri (806-855/1403-1451)*, C. II, (2. Baskı), İstanbul.

AYVERDİ, E.H. (1974). *Fatih Devri Mimarisi 855-886 (1451-1481)*, C.III, İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü Yayını: İstanbul.

BALTACI, C. (1976). *XV.-XVI. Yüzyıllarda Osmanlı Medreseleri*, İstanbul.

BANARLI, N. S. (2008). *Tarih ve Tasavvuf Sohbetleri*, Kubbealtı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.

BARKAN, Ö.L.& MERÇİL, E. (1991). *Hüdavendigâr Vilayeti Tahrir Defteri*, C.I., Ankara.

BEŞBAŞ, N. , DENİZLİ, H. (1983). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, C. III, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını.

BİLGE, M. (1984). İlk Osmanlı Medreseleri, İstanbul.

CANTAY, G. (1994). "Türklerde Vakıf ve Taş Vakfiyeler", XI. Vakıf Haftası Kitabı, Ankara, 147-162.

ÇAKMAK, Ş. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taç Kapılar (1300-1500)*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara.

ÇETİNTAŞ, S. (1952). *Türk Mimari Anıtları Osmanlı Devri Bursa'da Murat I ve Bayezit I Binaları,* İstanbul.

DANİŞMEND, İ. H. (1971). İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, Türkiye Yayınevi, Cilt: I-V, İstanbul.

DEMİRİZ, Y. (1979). *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı.

DÜNDAR, M.& ACIOĞLU, Y. (2020). "Gelibolu Saruca Paşa Hamamı Üzerine Gözlemler", History Studies, 12/6, Aralık 2020, s. 3333-3363.

ERAT, B. (1997). Anadolu'da XIV. Yüzyıl Türk Hamam Mimarisi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ERKEN, S. (1977). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, C.II, Ankara.

ERKEN, S. (2006). "Edirne Hamamları", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: X, Tıpkı Basım, Ankara, 403-428.

ERKUT, S. (1987). *Tarihte Mudurnu*, Bolu.

ERTAN, K. (1948). "Balıkesir Camileri", *Kaynak*, S:8, 13-16.

EVLİYA ÇELEBİ. (1975). Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Cilt 1-2, Çeviren Mehmet Zıllıoğlu, Sadeleştiren T.Temel Kuran- N. Aktaş, Üçdal Neşriyat, İstanbul

EYİCE, S. (1960). İznik'te Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme", *Tarih Dergisi*, C.XI, S.15, İstanbul, 98-120.

EYİCE, S. (1975). "Tarihte Bolu", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Sayı: 47/326, Mayıs-Haziran, İstanbul, 2-13.

GÖKBİLGİN, M. T. (1965). "15. ve 16. Asırlarda Eyâlet-i Rûm", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: VI, 51-61

GÖKOĞLU, A. (1952). *Paphlagonia*, I, Kastamonu.

HALAÇOĞLU, Y. (1991). *XIV.-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı*, Ankara.

HAMMER, J.Von. (1991). *Osmanlı Tarihi*, C.I, Sadeleştiren Abdulkadir Karahan, İstanbul.

HOCA SADEDDİN EFENDİ, (1992), *Tac'üt-Tevarih*, C.II, Sadeleştiren İ. Parmaksızoğlu, Ankara.

IŞITMAN, T. Z. (1938). *Bolu Coğrafyası*, Bolu.

İNALCIK, H. (1992). "Bayezid I", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul, 231-232

İNALCIK, H. (2010). *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları*, İstanbul, 116-117

KARAMAĞRALI, B. (2006). "Edime Eski Caminin Kitabeleri ve Mimarimizdeki Yeri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:IX, 331-342.

KILIÇ, N. & KAYAPINAR, A. & KAYA, B. & KILIÇ, F. & KAYAPINAR, L. (2008). *Bolu Livası 1921-1925 Senesi Salnamesi* (Giriş-Metin-Tıpkıbasım-Dizin), Ankara.

KLİNGHARDT, K. (1927). *Turkische Baeder*, Stuttgart.

KUBAN, D. (1988). "Edirne'de Bazı İkinci Murat Çağı Hamamları Mukarnas Bezemeleri Ûzerine Notlar", İsmail Hakkı Uzunçarşılı›ya Armağan, 1. Baskı, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Türk Tarihi Kurumu Yayınları, VII. Dizi, Ankara, 447-459.

KULA SAY, S. (2007). Erken Dönem Osmanlı Hamamlarında Eğrisel Örtüye Geçiş Sistemleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri. Enstitüsü, İstanbul

MAYER, L. A. (1956). *Islamic Architects and Their Work,*. Genéve.

MEHMED NEŞRİ, K. (1995). *Kitab-ı Cihan-Numâ*. I, (Haz. F. R. Unat, M. A Köymen, TTK Yayınları, Ankara.

ÖNGE, Y. (1995). *Anadolu'da XII.-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*, Ankara

ÖZBEK, Y. (2002). *Erken Osmanlı Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Yayın No. 2423, Ankara.

ÖZBEK, Y. (2004). Divriği Hamamları, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C:1, Sayı: 16, 2004, 191-228.

ÖZBEK, Y. (2007). Bursa Ulu Cami Minberi, *Sanat Tarihi Araştırmaları, Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, Konya, 295-314.

PARLA, C. (2002). "Alâeddin Keykubad Dönemi Işığında Anadolu Selçuklu Devletinde Yapı Organizasyonu", *Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.1/3, 251- 285.

SEZER, C. (2015). 1893 Büyük Bolu Yangını, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:15, Sayı:1, 237-249.

SÖNMEZ, Z. (1989). *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk- İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

SU, K. (1937). *XVII.-XVIII. Yüzyıllarda Balıkesir Şehir Hayatı*, İstanbul.

SÜREYYA, Mehmed. (1996). Sicill-i Osmani, C.IV, Sadeleştiren Seyit Ali Kahraman, İstanbul, (C:6), Haz. Nuri Akbayar, Çev. Seyit Ali Kahraman, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

TAŞ, Y. Z. (1993). Tapu Tahrir Defterlerine Göre 16. Yüzyılda Bolu Sancağı, *Ankara* Ünv. *Sos. Bil. Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Ankara.

TÜFEKÇİOĞLU, A. (1999). "Taş Vakfiyeler", *Vakıf ve Kültür Dergisi*, Yıl:2, Cilt:2, Sayı: 5, Ankara, 8-12.

TÜFEKÇİOĞLU, A. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

UYAR, T. (2014). "Arşiv Belgelerinde Mudurnu Yangınları (1888-1906)", AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:14, Yıl:14, Sayı:2, 14, 305-327

UZUNÇARŞILI, İ. H. (1932). *Bizans ve Selçukiylerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında Kütahya Şehri*, Maarif Vekaleti Yayını, İstanbul.

UZUNÇARŞILI, İ. H. (1988). *Osmanlı Tarihi*, C.I, TTK Yayını, Ankara.

VARLIK, M. Ç. (1974). *Germiyan-oğulları Tarihi (1300-1429)*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara.

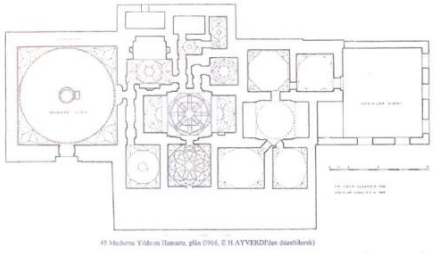
YALÇINER, G. (1999). "Ömer bin İbrahim". *Eczacıbası Sanat Ansiklopedisi* (C.3, 1407)

YINANÇ, M. H. (1979). "Bayezid I", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2, 386–390.

YÜKSEL, İ. A. (1993). *Bolu Yıldırım Bayezid Külliyesi Hamamlar ve İmaret Cami*, Ankara.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

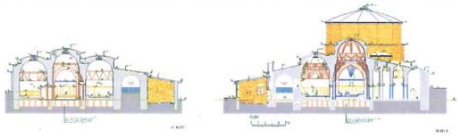
PLAN VE FOTOĞRAFLAR



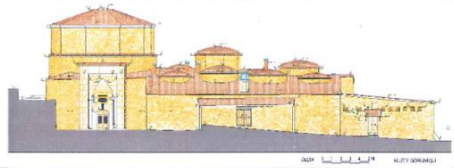
Şek:1: Mudurnu Yıldırım Hamamı planı (E.H.Ayverdi 1966: s.350, 581 R.'den düzeltilerek)



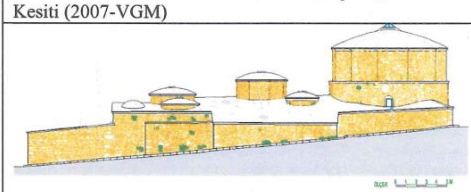
Şek.2: Mudurnu Yıldırım Hamamı rölöve planı, A-A Kesiti (2007-VGM)



Şek.3: Mudurnu Yıldırım Hamamı rölöve planı, B-B Kesiti (2007-VGM)



Şek.4: Mudurnu Yıldırım Hamamı rölöve planı, kuzey cephe görünüşü (2007-VGM)



Şek.5: Mudurnu Yıldırım Hamamı rölöve planı, güney cephe görünüşü (2007-VGM)



Fot.1: Mudurnu Yıldırım Hamamı onarım sonrası batıdan genel görünüş (Fot.https://mapio.net/pic/p-12987090/)



Fot.2: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı taçkapısı (Fot.VGM)



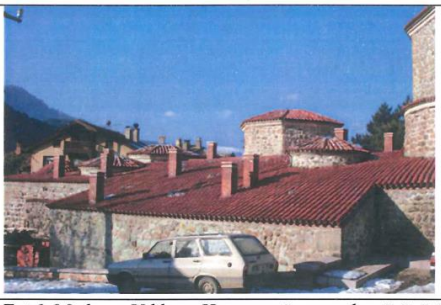
Fot.3: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı taçkapısında inşa, vakfiye ve mimar kitabeleri (Fot.VGM)



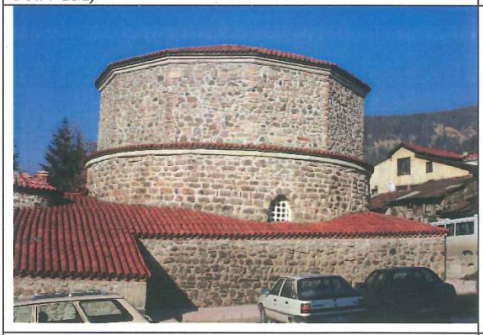
Fot.4: Mudurnu Yıldırım Hamamı kuzey cephe görünüşü (Fot.VGM)



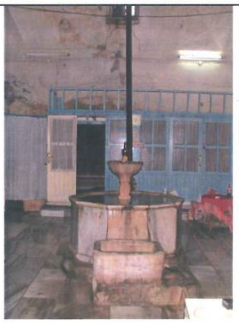
Fot.5: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı soyunmalığı önünde bulunan muhdes sundurma (1947-Fot.VGM)



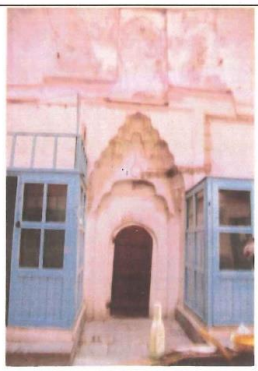
Fot.6: Mudurnu Yıldırım Hamamı güney cephe görünüşü (Fot.VGM)



Fot.7: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı soyunmalık kubbesi (Fot.VGM)



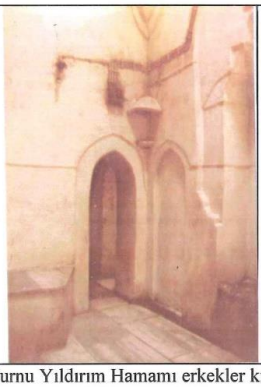
Fot.8: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı soyunmalığında şadırvan (Fot.VGM)



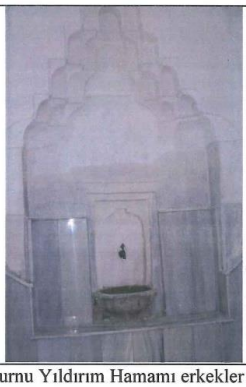
Fot.9: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı soyunmalığı batısında koridora açılan kapı (Fot.VGM)



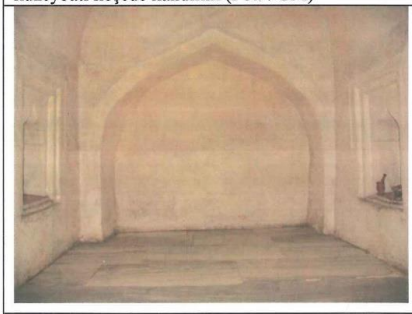
Fot.10: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı ılıklık kubbe ve geçişleri (Fot.VGM)



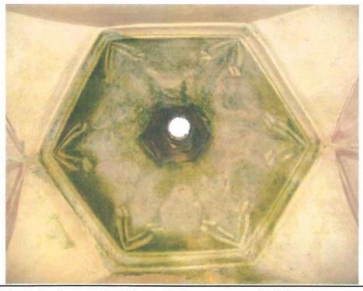
Fot.11: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı ılıklığı, kuzeybatı köşede kandillik (Fot.VGM)



Fot.12: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı ılıklık kuzey duvarında mukarnas kavsaralı niş ve kurna



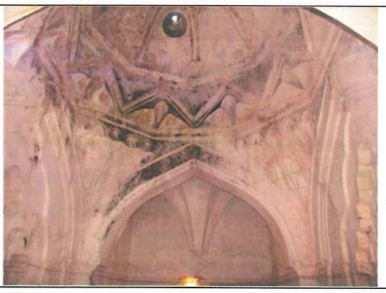
Fot.13: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı ılıklık güney duvarı (Fot.VGM)



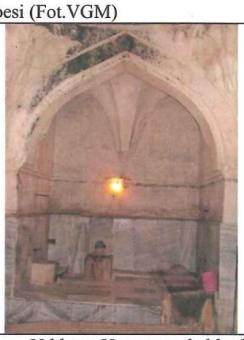
Fot.14: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı wc. kubbesi



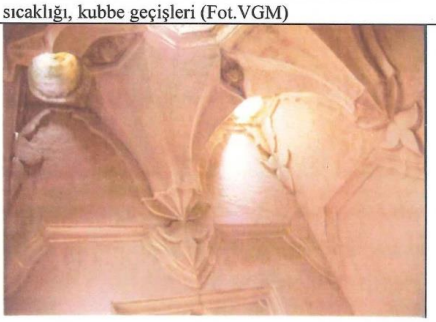
Fot.15: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı sıcaklığı kubbesi (Fot.VGM)



Fot.16: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı sıcaklığı, kubbe geçişleri (Fot.VGM)



Fot.17: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı sıcaklığı doğu eyvan (Fot.VGM)



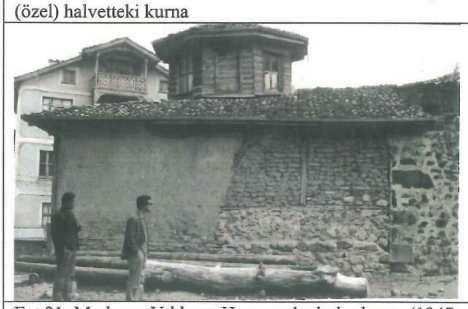
Fot.18: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı sıcaklığı küçük (özel) halvet



Fot.19: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı küçük (özel) halvetteki kurna



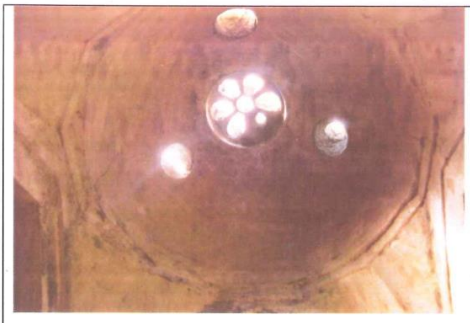
Fot.20: Mudurnu Yıldırım Hamamı erkekler kısmı sıcaklığı, büyük halvet kubbe geçişleri (Fot.VGM)



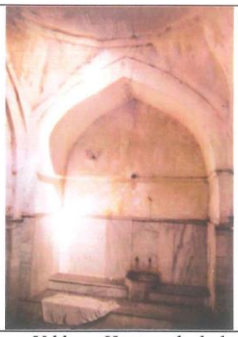
Fot.21: Mudurnu Yıldırım Hamamı kadınlar kısmı (1947-VGM)



Fot.22: Mudurnu Yıldırım Hamamı kadınlar kısmı ılıklığı, kubbe geçişleri



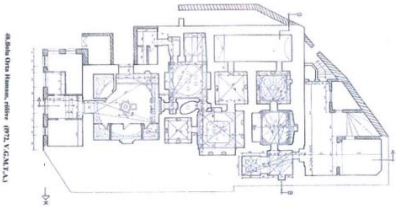
Fot.23: Mudurnu Yıldırım Hamamı kadınlar kısmı sıcaklık kubbesi



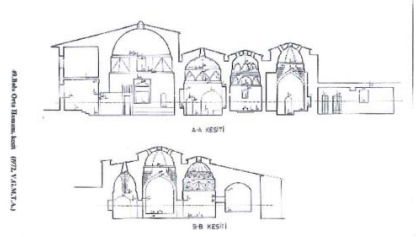
Fot.24: Mudurnu Yıldırım Hamamı kadınlar kısmı sıcaklığı doğu eyvan



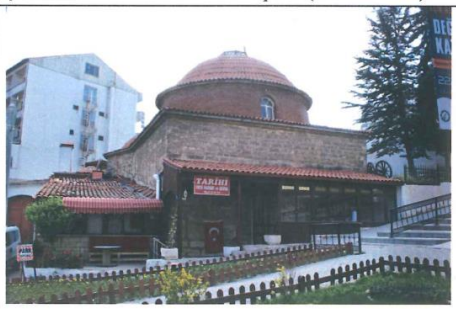
Fot.25: Mudurnu Yıldırım Hamamı kadınlar kısmı



Şek.6: Bolu Orta Hamam rölöve planı (1972-VGMA)



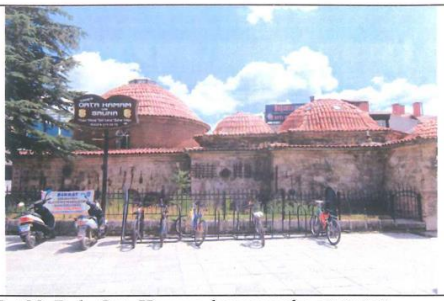
Şek.7: Bolu Orta Hamam rölöve kesitleri (1972-VGMA)



Fot.26: Bolu Orta Hamam doğu cephe görünüşü



Fot.27: Bolu Orta Hamam inşa kitabesi



Fot.28: Bolu Orta Hamam kuzey cephe görünüşü



Fot.29: Bolu Orta Hamam kadınlar kısmı muhdes soyunmalığı batı cephe görünüşü



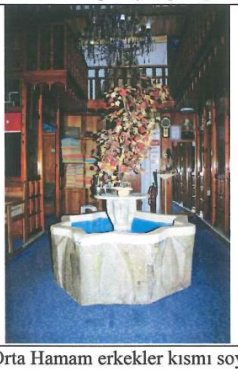
Fot.30 Bolu Orta Hamam güney ve doğu cephede muhdes yapıların görünüşü (1947-VGMA)



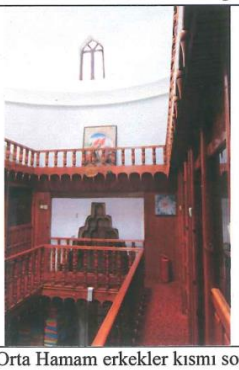
Fot.31: Bolu Orta Hamam güney cephe görünüşü



Fot.32: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı giriş kapısı



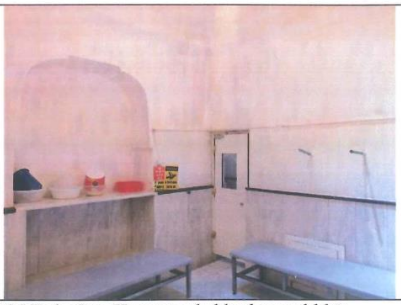
Fot.33: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı soyunmalığı



Fot.34: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı soyunmalığı



Fot.35: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı ılıklığa giriş kapısı üzerindeki onarım kitabesi



Fot.36 Bolu Orta Hamam erkekler kısmı ılıklığı kuzeydoğu görünüş



Fot.37: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı sıcaklığı, büyük halvet kubbesi



Fot.38: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı sıcaklığı, küçük halvet kubbesi



Fot.39: Bolu Orta Hamam erkekler kısmı sıcaklığı ile küçük halvet arasında bulunan üst pencere



Fot.40: Bolu Orta Hamam kadınlar kısmı sıcaklığı, kubbe geçişleri (Fot.VGMA)



Fot.41: Bolu Orta Hamam kadınlar kısmı sıcaklığı halvet kubbe geçişleri (Fot.VGMA)



Fot.42: Bolu Orta Hamam kadınlar kısmı halvet kubbe geçişleri (Fot.VGMA)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1056826
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 689-717. Araştırma | *Research*

YENİ BULGULAR IŞIĞINDA *İZMİR HİSAR CAMİİ*

İZMİR HİSAR MOSQUE IN THE LIGHT OF NEW FINDINGS

Şakir ÇAKMAK*

Melike YURDAGÜL**

ÖZ

Kemeraltı Çarşısı, tarihi liman kenti İzmir'in yüzyıllardır çeşitli dini ve etnik kimliklere ev sahipliği yaparak yaşayagelen canlı bir ticaret merkezidir. Çok sayıda ticari, dini ve sosyal yapıdan oluşan zengin bir dokuya sahiptir. Günümüzde Hisarönü Meydanı'nda bulunan ve adını Latinler ile Türkler arasında birçok kez el değiştiren Eski İç Liman'ın girişindeki Aşağı/Liman Kale'den alan Hisar (Yakub Bey) Camii de bu dokunun en önemli yapılarındandır. Anıtsallığı, plan şeması ve zengin süslemeleri ile İzmir'in simgesel eserlerinden biri olan Hisar Camii, inşa tarihi, banisi ve inşa evreleri hakkında birçok soru işareti barındırmaktadır. Resim, gravür ve arşiv belgelerinin yetersizliği ya da henüz ulaşılamamış olması yapının özellikle 19. yüzyıl başlarına kadar geçirdiği inşa ve onarım evrelerinin saptanmasında ciddi güçlükler yaratmaktadır. Bununla birlikte çeşitli belgeler ve yapıdan gelen izlerden hareketle 19. yüzyıldan günümüze kadar yapılan çeşitli müdahalelere ilişkin bazı saptamalar yapmak mümkün olabilmektedir. Bu makalede, özellikle 1813, 1881 ve 1927 yıllarında gerçekleştirilen müdahalelerin kapsamı ayrıntılı olarak incelenmiş, yapının taşıyıcı sistemindeki değişiklikler ve süslemelerinin tarihlendirilmesine ilişkin yeni öneriler getirilmiştir. 2018 yılında basit onarım kapsamında başlatılan çalışmalarda elde edilen veriler de yapının geçirdiği bazı onarımların kaynaklarda belirtilenlerden daha kapsamlı olduğunu göstermiştir. Çalışmalarımız sırasında yeni mimari bulguların yanı sıra yapının tarihsel sürecinde aktif rol oynadığı saptanan ancak bugüne kadar herhangi bir yayında sözü edilmeyen bazı hattat isimlerine de rastlanmış ve bu bilgilere de ilk kez makalemizde yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *İzmir, Hisar Camii, Aşağı Kale, Yakub Bey, Restorasyon.*

ABSTRACT

Kemeraltı Bazaar is a vivid commercial center of the historical port city of İzmir, which has been hosting various religious and ethnic identities for centuries. It has a very rich texture consisting of commercial, religious and social structures. Hisar (Yakub Bey) Mosque, which is located in Hisarönü Square today and takes its name from the Lower/

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7317-3023 ♦ E-mail: sakircakmak@gmail.com

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6009-4764 ♦ E-mail: melikeyurdagul97@gmail.com

Geliş Tarihi | Received: 12.01.2022
Kabul Tarihi | Accepted: 13.04.2022

Liman Castle at the entrance of the Old Inner Port, which changed hands many times between the Latins and the Turks, is one of the most important structures of this texture. There are many question marks about the construction date, founder and construction phases of Hisar Mosque, which is one of the iconic works of İzmir with its monumentality, plan scheme and rich ornaments. The inadequacy of painting, engraving and archival documents or the fact that they have not been reached yet create serious difficulties in determining the construction and repair phases of the building, especially until the beginning of the 19th century. However, it is possible to make some determinations regarding the various interventions made from the 19th century to the present, based on various documents and traces from the building.

In this article, the scope of the interventions that the building was exposed to in 1813, 1881 and 1927 and the question whether it was possible to reconstruct the structure by introducing new suggestions to the dating of the carrier system and have been examined in detail. The data obtained from the studies initiated in 2018 within the scope of simple restorations showed that some restorations of the structure were more extensive than those stated in the sources. Although there is limited information in the sources about the scope of the activities of 1813, some of the data we discovered during our studies are remarkable. The signature of "Ali Vehbi" on the richly crafted marble pulpit is important in that it has not been mentioned in any source related to the Hisar Mosque until now. Calligrapher Ali Vehbi's signature can be found on the northern façade of the İlyaszade/Maraş Fountain in the Çeşme district of İzmir and on the western façade of the Dönertaş Fountain dated 1814. Another section that can be dated to this period is the carrier system, which is understood to have a polygonal section, and their Baroque stone capitals. The polygonal cross-section carriers and stone capitals were thickened due to the cylindrical shape of the body during the restoration in 1927, and the capitals were covered in plaster decorations in Baroque style.

Although the sources giving information about the building give limited information on the restoration in 1881, it is understood that the plaster decorations are also the product of this period, based on the phrases "Year 1299" (1881-1882) in the prayer hall.

In the restoration works that started in 2018, reinforced concrete annexes applied between 1982 and 1985 were determined. The data we obtained during our study is important in that it has not been mentioned in any source related to the building so far.

Keywords: *İzmir, Hisar Mosque, The Lower Castle, Yakub Bey, Restoration.*

Giriş

Roma ve Bizans dönemlerinde jeopolitik açıdan önemli bir liman ve donanma üssü olan İzmir, geniş ticaret hacminin de etkisiyle yıllarca farklı etnik kökenlere mensup topluluklara ev sahipliği yapmıştır. 1317 yılında Aydınoğulları tarafından fethedilen kent uzun bir süre Latin-Türk mücadelelerine sahne olmuş, 1426 yılında Osmanlı hâkimiyetine girmiştir[1]. 1472 yılında Venediklilerin öncülüğündeki Haçlı orduları tarafından yağmalanarak tahrip edilmesinin ardından, 1480 yılında Fatih Sultan Mehmed'in Aşağı Kale'yi ihya ettirmesiyle mutlak bir Türk hâkimiyeti sağlanmıştır[2]. Türk egemenliği sağlanıncaya kadar iki kaleli bir kent olma özelliğini sürdüren İzmir'de Kadifekale'de yaşayan Müslüman halk sebebiyle "Müslüman İzmir" ve sahil şeridinde yaşayan gayrimüslimler sebebiyle "Gâvur İzmir (İzmir-i Gebrân)" olarak iki parçalı bir durum söz konusu idi[3]. Aşağı Kale'nin ihyasıyla oluşan huzur ve güven ortamı, Kadifekale eteklerinde yaşayan halkın liman bölgesine gelişini hızlandırmış, dolayısıyla nüfus hareketliliğine bağlı olarak bölgedeki ticari faaliyetler ve sosyal doku canlanmıştır. Kentin liman tarafından girişine konumlandırılan Hisar Camii de bölgedeki dinamizmin mimari bir yansıması olarak Türk hâkimiyetinin önemli göstergelerinden biridir.

Hisar Camii'nin Mimari Özellikleri

Hisar Camii Konak-Kemeraltı bölgesinde, 899. sokak, 53 pafta, 337 ada, 184 parselde yer almaktadır. Günümüzde kuzeyinde Hisarönü Meydanı, batısında Kızlarağası Hanı, güney ve doğusunda ise çeşitli ticari yapılar bulunmaktadır. İnşa edildiği dönemde, güneyinde Yağcılar ve Peynirciler Çarşısı, kuzeyinde ise Yorgancılar Çarşısı gibi döneminin çarşı kurgusunu yansıtan bir dokunun varlığı bilinmektedir[4]. Dar bir avlu içinde yer alan cami, merkezi kuruluşlu bir harim, kuzeyinde yedi birimli son cemaat yeri ve kuzeybatısındaki minareden oluşmaktadır. Avlusunda muvakkithane, kütüphane, çeşme ve iki şerbetlik, avlu dışında, Hisarönü Meydanı'nda ise iki şadırvanı vardır. Yapının adı, kentin güvenliğini sağlayan ve günümüzde mevcut olmayan Aşağı Kale'den gelmektedir. (Fot.1)

Hisarönü Meydanı'nda yer alan sekizgen formlu şadırvanların cepheleri mermer plasterler ile bölünerek her cepheye birer musluk yerleştirilmiştir. Kitabesinden, kuzeydoğudaki şadırvanın 1293/1876 yılında Evliyazade İbrahim Efendi tarafından inşa ettirildiği, ancak bu şadırvanın yerinde önceden Müftü Ahmed Said Efendi tarafından yaptırılmış bir şadırvanın bulunduğu anlaşılmaktadır[5]. Kitabenin metni, İzmir Mevlevihanesi Şeyhlerinden Nureddin Dede tarafından yazılmış, hattı ise hattat Mehmed Fikri

1 Baykara, 1974, 82; Ersan, 2013, 55.

2 Tütüncü, 2017, 20; Çakmak, 2019, 275.

3 Cezar, 2010, 148.

4 Aktepe, 2003, 98.

5 İ. Kuyulu Ersoy, Müftü Ahmed Said Efendi tarafından inşa ettirilen şadırvanın inşa tarihi olarak 1150/1737-38 tarihini vermektedir. Bkz: Kuyulu Ersoy, 2013, 112.



Fotoğraf 1: Kızlarağası Hanı ve Hisar Camii.

tarafından hazırlanmıştır[6]. Caminin kuzeybatısında yer alan şadırvan, Gurre-i Cemaziyü'l-Âhire 1300/9 Nisan 1883 senesinde Bakırcı Hacı Mehmed Efendi'nin oğlu Hacı Mahmud Efendi tarafından yaptırılmıştır[7]. 17. yüzyılda Sancak Kale'nin inşasıyla ikinci planda kalan Aşağı Kale, bir süre daha kullanılmış, ancak zamanla çevresine inşa edilen ticari yapıların arasında kalmış ve 1872 yılında içerisindeki evlerle beraber yıktırılarak geliri hayır kurumlarına bağışlanmıştır[8]. Günümüzde Hisar Camii'nin kuzeyinde yer alan şadırvanların inşa tarihleri dikkate alındığında, Aşağı Kale'nin yıktırılmasının ardından bölgede gerçekleştirilen meydan düzenlemeleri sırasında eklenmiş oldukları söylenebil-

6 Kitabenin ilgili bölümü şu şekildedir: "*Bir düşer âlemde **Nûri** böyle bir târih-i tam / Akdı şâdırvân-ı ra'nadan bu ma'ı selsebîl / Mehmed Fikri 1293*" Aktepe, 2013, 108; Üzel, 2018, 83-84. Nureddin Dede'nin kullandığı Nûri mahlasına Natırzade Camii'nin avlu giriş açıklığı üzerindeki 1291/1874-1875 tarihli kitabede ve Bayraklı-Yahya Hayati Paşa Konağı'nın cephesindeki 1306/1888 tarihli çeşmede de rastlanmaktadır. Natırzade Camii'ndeki kitabenin son iki satırı şu şekildedir: "*...Nûri dedi târih-i tam inşâsı buldukda hitâm / Bu secde-gâh-ı müslimîn itmam olundu pek rasin / Sene 1291*". Kitabe metninin tamamı ve Natırzade Camii hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Aktepe, 2003, 77; Kuyulu Ersoy, 2013, 122-123. Bayraklı Yahya Hayati Paşa Konağı çeşmesinin kitabesindeki ilgili bölüm şöyledir: "*Dedi N**û**ri dahi tarihini tam / Cereyan eyledi hoş cadde-yi zülal / Fi 10 Muharrem sene 1306*" Yahya Hayati Paşa Konağı ve çeşmeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Kuyulu Ersoy, 2014, 529-545; Uçar, 2016, 256-259.

7 Şadırvan kitabelerinin tam metni için bkz: Aktepe, 2003, 108.

8 Tütüncü, 2017, 22.

mektedir. Şadırvanların kubbeleri 2009-2011 yıllarındaki restorasyonlarda kaldırılarak yerlerine fıskiyeli havuzlar eklenmiştir[9].

Kuzey, güney ve doğu cephelerinde giriş açıklıkları bulunan avlu, camiyi dört yönden çevrelemektedir. İbadet mekânındaki taşıyıcıları desteklemek üzere avlunun güney, doğu ve batısına inşa edilen payanda kemerleri özgün değildir.

Avluda yapının tamamlayıcı birimleri yer almaktadır. Kuzeybatıdaki birimin Hisarönü Meydanı'na bakan cephesinde kaş kemer formunda bir çökertmenin içindeki saat, bu mekânın muvakkithane olarak kullanıldığını göstermektedir. Muvakkithaneye bitişik olarak kütüphane yer almaktadır. (Fot.2-3) Son cemaat yerine çıkan basamakların doğu ve batısına yerleştirilen iki adet çeşme, yonca formunda haznelerden meydana gelen küçük birer sebil olarak tasarlanmıştır. Avlunun kuzeydoğusundaki imam-hatip odasının batı cephesine bitişik durumdaki duvar tipi çeşme mermerdendir. Çeşmenin inşa tarihi hakkında bir bilgi yoktur. Ancak mevcut süsleme özellikleri dikkate alındığında yapıyla çağdaş olmadığı açıktır. Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'ndeki 1980'li yıllara ait fotoğraflarda mevcut olmayan çeşmenin, bu tarihten sonraki bir dönemde eklenmiş olması mümkün görünmektedir.



Fotoğraf 2-3: Muvakkithane ve kütüphaneden genel görünüm.

Caminin kuzeybatısına konumlandırılan minarenin giriş açıklığı üzerinde 1927 tarihli bir kitabe yer almaktadır. İki kademeli minare kürsüsünün son cemaat yeri içinde kalan bölümü üç kenarlı, son cemaat yeri üzerinde yükselen bölümü ise kare kesitlidir. Onaltıgen kesitli gövdeye geçişi sağlayan pabuç bölümü üçgen kuşaklıdır. Şerefe altı mukarnas dolguludur. Pabuç üstü, şerefe altı ve külah altı birer sıra çini bordür ile bezelidir.

Hisar Camii'nin, kaba yonu taş ve tuğla kullanılarak inşa edilen almaşık düzendeki beden duvarları sıvalıdır. Yapının örtü sistemi ve minare külahı kurşun kaplıdır.

9 Polat, 2011, 10.

Fotoğraf 4: Kuzeybatıdaki giriş açıklığının ayet panosu.



Harime giriş son cemaat yerindeki dikdörtgen formlu ve yuvarlak kemerli üç giriş açıklığı ile sağlanmaktadır. Doğu ve batıdaki açıklıklar, süsleme tasarımı ve boyutları açısından ortadakine göre daha sade tutulmuştur. Batıdaki açıklık üzerinde yer alan ayet panosunun sonundaki *Muhammed Sıdkı* imzası, çalışmalarımız sırasında ismini keşfettiğimiz hattatlardan biridir. Pano üzerindeki yazı şu şekildedir:

Allahüm eftah lena ebvab-ı rahmetike,

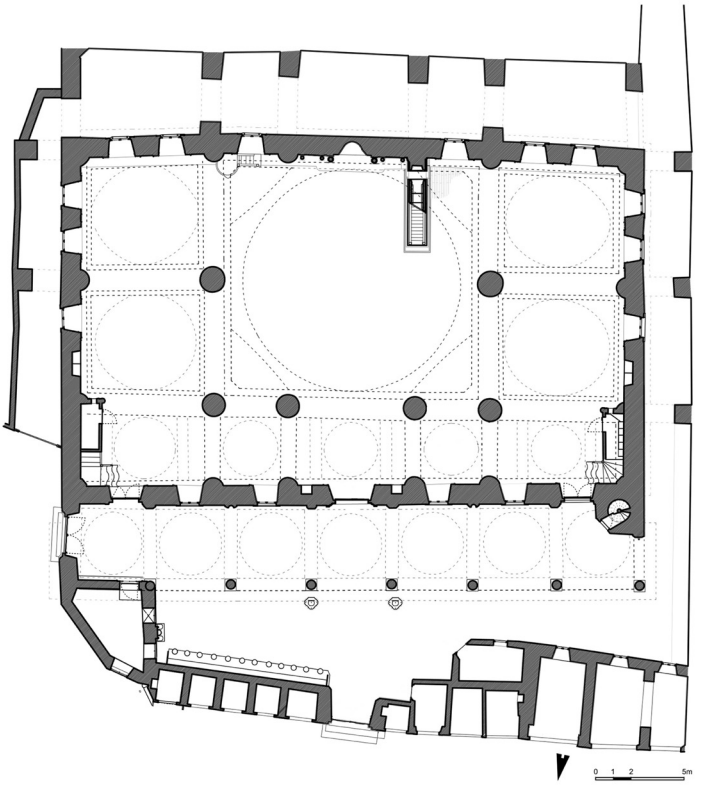
ve sehhele aleyna ebvab-ı rızkıke

Muhammed Sıdkı 129? (Fot.4)

Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen bir plana sahip harim, merkezi kuruluşludur. Merkezi kubbe, dördü güney duvarına gömülü, altısı serbest, toplam on adet ayak ile taşınmaktadır. (Plan 1) Bu ayaklar günümüzde silindirik görünümlü olmakla birlikte, özgünde sekizgen kesitli oldukları anlaşılmıştır. Bu durum, yapının 1927 yılında geçirdiği onarım çalışmaları bölümünde aktarılmıştır. Merkezi alanın doğu ve batısında ikişer, kuzeyinde ise beş küçük kubbeli birimler yer almaktadır. Merkezi kubbe ile doğu ve batısındaki kubbelerin geçişleri tromplarla, kuzeydeki kubbelerin geçişleri ise pandantiflerle sağlanmıştır. Merkezi kubbe ile doğu ve batısındaki ikişer küçük kubbe, sekizgen kasnaklara sahiptir. Kadınlar mahfilini örten beş küçük kubbe arasındaki boşluklar birer beşik tonoz ile örtülmüştür.

Hisar Camii, İzmir'deki dini yapılar arasında alçı süslemenin en yoğun görüldüğü örneklerden biridir. Mihrap duvarı, kubbe içi ve kubbe geçişleri, pencereler, kemerler, duvar yüzeyleri ve sütun başlıkları bu süslemelerin bulunduğu başlıca yerlerdir. Yapının süsleme kompozisyonuna hâkim olan altın yaldızlı çiçekler ve yapraklar, teller aracılığıyla birbirine, alçı sıva aracılığıyla da duvara tutturulmuştur[10]. Natüralist formdaki çiçek, yaprak ve meyvelerden oluşan süslemeler, yer yer kartuşlar içerisinde, bazen de serbest bir yayılım gösterecek şekilde tasarlanmıştır. (Fot.5)

10 Ayrıntılı bilgi için bkz: Arık, 1971, 77-84; Bulut, 1996, 4-5.



Plan 1: Hisar Camii. Plan. (VGM Arşivi'nden işlenerek)



Fotoğraf 5: Hisar Camii, harimden genel görünüş.

Minber ve vaaz kürsüsü mermerden yapılmıştır. Yüzeylerdeki yoğun bitkisel süslemeler kafes oyma, yuvarlak yüzeyli oyma ve kabartma teknikleri ile uygulanmıştır.

18. yüzyılda Lale Devri ile başlayan Batılılaşma hareketleri, Barok ve Rokoko gibi üslupların etkileri ile Osmanlı mimarisinde ürünlerini vermeye başlamıştır. İnşa tarihi hakkında çeşitli görüşler olan Hisar Camii'nin de mevcut süsleme kompozisyonunu Batılılaşma döneminde kazandığı görülmektedir. Bu konu hakkındaki tespitlerimiz "1881 Yılı Onarımları" bölümünde ele alınmıştır.

Hisar Camii'nin İnşa Tarihi Hakkında

Yüzyıllar boyunca Latinler ile Türkler arasında birçok kez el değiştiren İzmir kenti, 1426 yılı itibariyle kesin olarak Osmanlı Devleti topraklarına dahil edilmişse de 1472 yılında Venedik Filosu'nun karaya asker çıkarması ile yağmalanarak ağır bir tahribata maruz kalmıştır[11]. Bunun üzerine 1480 yılında Fatih Sultan Mehmed, Rodos Şövalyeleri'nin Çelebi Mehmed döneminde inşasını yarıda bırakmak zorunda kaldıkları Aşağı Kale'yi ihya ettirerek bölgede güçlü ve mutlak bir Türk hâkimiyetini kesin olarak sağlamıştır[12].

1671 yılında kenti ziyaret eden Evliya Çelebi'nin ayrıntılı olarak anlattığı Aşağı Kale günümüzde ayakta değildir. Kalenin kitabesi ise 2017 yılında İzmir Hamidiye Camii'nde bulunmuş ve Hollanda Türk ve Arap Dünyası Araştırma Merkezi Başkanı Dr. Mehmet Tütüncü tarafından çözümlenerek yayımlanmıştır[13].

Kentteki Türk hâkimiyetinin anıtsal simgelerinden olan Aşağı Kale, oluşturduğu güven ortamı ile Kadifekale eteklerinde yaşayan Müslüman halkın liman bölgesine doğru yayılmasına ivme kazandırmış, liman çevresindeki sosyal ve ticari yaşamın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Aşağı Kale'nin ihyasıyla oluşan güven ortamının bölgedeki sosyal yapıyı ve dolayısıyla mimari dokuyu şekillendirdiği düşünüldüğünde, Hisar Camii oluşan bu yeni dokunun simgesel bir parçasıdır. Yapının kentin liman yönünden girişine konumlanmış olması da bu yeni politik ve sosyal değişimi yansıtmaktadır[14]. Evliya Çelebi, seyahatnamesinde Hisar Camii'ne ilişkin ulaşılabilen en erken ve en ayrıntılı bilgileri vermektedir:

> "*Mollâ Ya'kûb Efendi Câmi'i… Aşağı Kale kapısı önünde üç mihraplı ve alt kat eski camidir ve üç kapısı vardır. Orta kapı üzerinde yazılan tarihtir:*
>
> *Kad benâ hâze'l-câmi'a'ş- şerîf li-vechillâhi ta'âlâ ve zamânihi mevla'l-mevâlî Mevlânâ Ya'kûb, fî büniye min hicreti'n- nebeviyyeti fî sene elf (1000).*
>
> *Bu camiin üç mihrabını ayrı üç hayır sahibi yapmıştır. Ve iki mihrap da dış sofalarında vardır. Deniz kıyısında dar mahalde olmakla bunun da avlusu*

11 Cezar, 2010, 537.

12 Tütüncü, 2017, 26.

13 Tütüncü, 2017, 18-27; Çakmak, 2019, 269.

14 Çakmak, 2019, 275.

yoktur. Ama cami ile kale kapısı önünde, ikisinin arasında camiin bir abdest havuzu var, şadırvanı akmaktadır ve üstü kurşun örtülü maksure gibi bir içimi hoş sulu havuzdur. Bu camiin yarısı kurşunlu ve yarısı kiremitlidir[15]*."*

Evliya Çelebi'nin notlarına göre Molla Yakub Efendi Camii adıyla anılan yapı 1000/1591-1592 yılında inşa edilmiştir. Ancak inşa kitabesi günümüzde mevcut değildir. Hakkı Gültekin ise inşa tarihini 1006/1597-1598 olarak vermiş, ancak bu bilginin kaynağını göstermemiştir[16]. Evliya Çelebi ve H. Gültekin'in, inşa tarihi olarak aktardıkları 1591-1592 ve 1597-1598 tarihleri, Aşağı Kale'nin 1480 yılında Fatih Sultan Mehmed tarafından ihya edilmesini izleyen uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. 1480 yılından itibaren liman bölgesinde sağlanan huzur ve güven ortamının hızlandırdığı nüfus hareketliliği karşısında, bölgedeki Müslüman halkın ibadetini nerede gerçekleştirdiği bir soru işareti oluşturmaktadır. Zira, Kemeraltı bölgesinde Hisar Camii'den daha erken tarihli bir cami olmadığı bilinmektedir. Evliya Çelebi, Aşağı Kale'yi tanımlarken kale içindeki bir mescitten bahsetse de konumu ve kapasitesi itibariyle bu mescidin yalnızca askerlere tahsis edilmiş olduğu, dolayısıyla halk tarafından kullanılamayacağı anlaşılmaktadır. Bu durum Aşağı Kale'nin ihyasının ardından geçen bir asrı aşkın sürede, Müslüman halkın ibadet mekânı problemi yaşamış olabileceğini düşündürmektedir.

Bazı kaynakların[17] Hisar Camii'nin bulunduğu yerde önceden bir Latin Kilisesi yer aldığını belirtmesi, bu kilisenin bir camiye dönüştürülmüş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. M. Aktepe de Hisar Camii'nin en geç 14. yüzyıl başlarına ait bir kilise olduğunu belirtmektedir[18]. Fakat mevcut kurgusu, yönü ve mimari özellikleri değerlendirildiğinde, Hisar Camii'nin kiliseden dönüştürülmüş olması imkan dahilinde değildir. Gerek Aşağı Kale'nin inşa tarihi ile caminin inşa tarihi arasındaki uzun zaman dilimi, gerekse tarihi kaynakların aktardıkları göz önünde bulundurulduğunda, Hisar Camii'nin yerinde önceleri bir kilise olduğu, 1480 yılında Aşağı Kale'nin inşası ile bölgede mutlak bir Türk hâkimiyeti sağlanmasının ardından bu kilisenin camiye dönüştürülerek bir süre daha kullanıldığı ve inşa tarihi hakkında kesin bir kanıya varılamayan 1591-1592/1597-1598 yıllarında bu kilisenin yıktırılarak, yerine günümüzdeki Hisar Camii'nin temellerinin atıldığı ihtimali mümkün görünmektedir.

Hisar Camii'nin banisi olarak gösterilen Yakub Bey'in kimliği hakkında net bir bilgi yoktur. Evliya Çelebi yapıdan önce Molla Yakub Efendi adıyla bahsetmekte, daha sonra ise üç mihrabı olması nedeniyle üç hayırsever tarafından yaptırıldığını belirterek tutarsız bilgiler vermektedir. Konuya ilişkin ayrıntılı araştırmalar yapan M. Aktepe, vakıf kayıtlarındaki incelemeleri sonucunda, Yakub Bey adlı kişinin yapıyla yakın bir bağlantısı olduğu kanaatine varmış, ancak bu kişinin kimliği hakkında net bir veriye

15 Kahraman, 2011, 105.

16 Gültekin, 1952, 56.

17 Bonaventure F. Slaars&Iconomos, 1932, 29; Texier, 2002, 143.

18 Aktepe, 2003, 101.

ulaşamamıştır[19]. H. Gültekin, bu kişiyi "Aydınoğulları'ndan Özdemiroğlu Yakub Bey" olarak tanımlarken[20], R. Nezihi "eşraftan Yakub Bey" olarak bahsetmektedir[21]. Fakat araştırmacılar bu bilgilerin kaynağını göstermemiştir. Dolayısıyla mevcut veriler, Yakub Bey'in kimliği hakkında kesin bir yargıya varmak için yeterli değildir.

Hisar Camii'nin Onarım Evrelerine İlişkin Bazı Tespit ve Düşünceler

İzmir'in ticaret merkezi durumundaki Kemeraltı bölgesinde, Aşağı Kale'nin Türk hâkimiyetine geçmesinden sonra değişen sosyal ve ekonomik yapıya paralel olarak birçok cami inşa edilmiştir. Büyük çoğunluğunun özgün kurgusu ve tasarımı hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz bu yapılar, 18-19. yüzyıllardaki deprem ve yangınlar sonucu hasar görmüş ve günümüze dönemin zevk ve hakim estetik anlayışını yansıtan çeşitli değişikliklerle ulaşmıştır[22].

İzmir kentinin simgesel değerlerinden biri olan Hisar (Yakub Bey) Camii'nin inşa tarihi ve banisi kadar, inşa evreleri de birtakım belirsizlikler içermektedir. Yapı, avlusundaki muvakkithane, kütüphane, çeşme, iki şerbetlik ve Hisarönü Meydanı'ndaki iki şadırvanıyla farklı dönemlerin özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Yapı zaman içerisinde çeşitli onarım ve müdahalelere maruz kalmış, ancak bu faaliyetlerin büyük bir bölümü kayıt altına alınmamıştır. Onarımların bir bölümü, arşiv belgeleri ve konuya ilişkin kaynaklarda kapsamı bilinmeyen onarım şeklinde tanımlanmış, ancak çalışmamız sırasında ulaşılan yeni ipuçları ve yapıdan gelen izler, bu müdahalelerin sınırı ve kapsamı hakkında fikir yürütmemizi sağlamıştır.

1813 Yılı Müdahalesi

Bazı araştırmacılar, olasılıkla batısındaki Kızlarağası Hanı'nın inşasıyla ilişkilendirerek 1744 yılında yapıya payandalar eklendiğini, 1744-1813 yılları arasındaki dönemde ise dükkân birimleri ile müştemilat inşa edildiğini aktarmaktadır[23]. Ancak bu bilgileri destekleyecek kesin bir veri mevcut değildir. Yapının özellikle 1813 ve 1881 yıllarında geçirdiği kapsamlı müdahaleler, payandaların bu tarihlerde eklenmiş olabileceğini de akla getirmektedir.

Yapının inşa evrelerine ilişkin en erken tarihli veri, 1298/1881 tarihli Aydın Vilayet Sâlnamesi'ndeki "*Hisar Câmi'i-şerifinin binâsı 1227*" (1812-1813) şeklindeki kayıttır[24]. Aktepe, son cemaat yerinin bu tarihte inşa edildiğini ileri sürmektedir[25]. Ayda Arel ise yapının 1813-1834 yılları arasında kapsamlı bir onarım geçirdiğini belirtmektedir[26].

19 Aktepe, 2003, 102.

20 Gültekin, 1952, 56.

21 Nezihi, 2001, (12. Fasikül) 10.

22 Arel, 2002, 29.

23 Taşkaya Dönmez, 2012, 397.

24 Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1298, 25; Aktepe, 2003, 105.

25 Aktepe, 2003, 107.

26 Arel, 1998, 26.

Ancak onarımın ayrıntılarına ve bu bilgiye nereden ulaştığına değinmemiştir. Yapıya ilişkin bilgi veren arşiv belgeleri, salnameler ve diğer kaynaklarda 1834 yılına dair hiçbir kayıt bulunmamaktadır.

1881 yılı Aydın Vilayet Sâlnamesi'ndeki "*Hisar Câmi'i-şerifinin binâsı 1227*" kaydı oldukça dikkat çekicidir. Olağan şartlardaki onarımlarda "*tamir*" kelimesi kullanılırken, bu kayıtta Arapça kökenli olan ve "*yapı, yapma, kurma*" anlamına gelen[27] "*binâ*" kelimesinin tercih edilmesi ve aşağıda ayrıntılarını vereceğimiz bulgular yapının 1813 yılında yeniden inşa edilmiş olabileceğini düşündürmektedir.



Fotoğraf 6: Taşıyıcıların başlıklarının özgündeki görünümü.

Arşiv belgeleri ve kaynaklarda, 1813 yılına ait herhangi bir afet kaydı bulunmamaktadır. Ancak 1215-1216/1801 yılında şiddetli bir deprem meydana geldiği ve şehrin neredeyse tüm camilerinin ilerleyen yıllarda yeniden inşa edilircesine tamire muhtaç kaldığı aktarılmaktadır[28]. Depremin Hisar Camii'ne verdiği tahribat bilinmemektedir. Ancak, Aydın Vilayeti Sâlnamesi'ndeki kayıt, denizden doldurma bir zemin üzerinde yükselen yapıdaki taşıyıcı sistemin 1801 yılı depreminde hasar görmüş olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim, özgünde sekizgen kesitli olduğu anlaşılan ve 1927 yılındaki onarımlardan itibaren silindiriğe dönüştürülen taşıyıcıların kompozit başlıkları, Hisar Camii'nin inşa edildiği 16. yüzyılın sonlarındaki mimari üslubu yansıtmamaktadır. Kuzeydoğuda yer alan ve diğer başlıkların aksine alçıyla kaplanmayan taş başlığın Barok karakterli bitkisel kabartmaları da Batılılaşma dönemine özgüdür. (Fot.6) Elimizdeki veriler ve Hisar Camii'nin mevcut kurgusu, aktif bir vakfı olmayan yapının onarım ödeneğinin uzun bir zaman diliminde toplanarak 1813 yılında ibadete açılmış olma ihtimaline işaret etmektedir. Arşiv belgelerindeki 1217/1802-1803 tarihli "*İzmir›de Yakub Bey-Hisar Camii Vakıfları›na yapılan müdahelenin men›i*[29]" ve 1219/1804-1805 tarihli "*İzmir›de Saçmacızade Hacı Ahmed Efendi vakfından Yakub Bey Camii›nde dersiyye cihetinin tevcihi*[30]" şeklindeki kayıtlar, yapının 19. yüzyıl başındaki vakıf durumu hakkında bilgi vermekte ve bir dönem Saçmacızade Vakfı bünyesine alındığını akla getirmektedir.

27 Devellioğlu, 1995, 132.

28 Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1298, 25; Baykara, 1974, 86; Tınal, 2017, 374.

29 BOA., C..EV., 220/10955, H.14/10/1217

30 BOA., C..MF., 56/2767, H.15/11/1219




Fotoğraf 7-8: Mükebbire ve konsol üzerindeki *Sene 1228* yazısı.

Son cemaat yerindeki mermer mükebbirenin konsolunda yer alan *Sene 1228* (1813) ibaresi, yapının bu tarihte kapsamlı bir müdahaleye maruz kaldığının, belki de yeniden inşa edildiğinin en somut göstergelerindendir. (Fot.7-8) Ancak son cemaat yerinin 1927 yılı depreminde hasar gördükten sonra yeniden inşa edildiğini destekleyen bazı veriler de mevcuttur. Bu konu, 1927 onarımları bölümünde irdelenecektir.

Hisar Camii'nin zengin bezemeli mermer minberinin[31] tepeliği üzerinde yer alan Hattat Ali Vehbi'nin imzası, yapının mermer işçiliği hakkında fikir yürütmemize imkân sağlamıştır. Tepelik üzerine Cum'a Sûresi'nin 9. âyeti yazılmış ve hattatın imzasına yer verilmiştir:

Bismillahirrahmanirrahim
Yâ eyyuhâllezîne âmenû izâ nûdiye
lis salâti min yevmil cumuati fes'av ilâ zikrillâhi
Ketebehû el- müznib Ali Vehbi

Kitabede kendisinden *müznib* (günahkar) olarak bahseden hattat Ali Vehbi, 1814 yılında inşa edilen Dönertaş Sebili'nin batı cephesinde *İzmirî Ali Vehbi*[32], Çeşme ilçesindeki İlyaszade / Maraş Çeşmesi'nin[33] kuzey cephesinde ise *Ali Vehbi* imzalarıyla karşımıza çıkmaktadır. (Fot.9-11) 18-19. yüzyıllarda yaşadığını düşündüğümüz bir hattat olan Ali Vehbi'nin yaşamına dair ayrıntılı bir bilgi bulunmamakla birlikte, ulaşılan bir kaynakta Hattat Ali Vehbi Efendi olarak bahsedilen bir kişinin ölüm tarihi 1240/1824-1825 olarak verilmektedir[34].

31 Minberin süslemeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Bayrakal, 2004, 23-25.

32 Aktepe, 2003, 183.

33 Bu çeşmenin inşa tarihini E. Kayın 1830, G. Geyik ise 1780 olarak aktarmaktadır. Bkz: Kayın, 1988, 88; Geyik, 2007, 37.

34 Hızlı, 1999, 128.



Fotoğraf 9: Hisar Camii minberinde Ali Vehbi Efendi'nin imzası.



Fotoğraf 10: Ali Vehbi Efendi'nin Dönertaş Sebili'ndeki imzası.



Fotoğraf 11: Ali Vehbi Efendi'nin İlyaszade Çeşmesi'ndeki imzası. (Fot: Fatih Dağlı)

Üzerinde 1228 tarihinin yer aldığı mükebbire, harim giriş açıklığı ve mermer minber, süsleme tasarımı ve yazı formu açısından benzerlikler göstermektedir. Mükebbire korkuluğuna kafes oyma tekniği ile işlenen çiçek motifleri benzer bir tasarımla minber köşk korkuluğunun yan yüzlerinde de tercih edilmiştir. Mükebbirenin çevresindeki ayet metinlerinin yazı formları ve bunları kuşatan kıvrımlı yapraklar, minber tepeliğindeki yazı formu ve yüzeylerindeki bitkisel bezemeler ile aynı tasarıma sahiptir. Bu benzerlikleri büyük oranda taşıyan vaaz kürsüsü de 1813 yılına ait olmalıdır. Nitekim kürsüyü taşıyan silindir burmalı gövde tasarımı, minber giriş açıklığındaki sütunçelerde de tekrarlanmıştır. Kürsünün merdiven korkuluğu ve köşk yüzeylerindeki kıvrımlı bitkisel motiflerin, minber yüzeylerinde de aynı tasarımlarla kullanıldığı görülmektedir. Tasarımlarındaki üslup birliğinden yola çıkarak Hisar Camii'nin tüm mermer işçiliğinin mükebbire üzerindeki 1228/1813 yılında gerçekleştirildiğini düşündürmektedir. 1814 yılında inşa edilen ve Ali Vehbi'nin imzası bulunan Dönertaş Sebili ile Hisar Camii minberinde cami, kale ve sur tasvirlerinden oluşan Batılılaşma dönemine özgü kompozisyonların tercih edilmesi de düşüncemizi destekler niteliktedir. (Fot.12-16)




Fotoğraf 12-13: Minberdeki mermer işçiliğinden ayrıntılar.

Fotoğraf 14: Dönertaş Sebili kuzey cephesindeki süslemelerden ayrıntı.





◄ ►

Fotoğraf 15-16: Minber ve vaaz kürsüsü.



Hisar Camii avlusunda yer alan kütüphane 1296/1878-79 tarihli Aydın Vilayeti Sâlnamesi'nde şehrin en meşhur kütüphaneleri arasında gösterilmektedir[35]. Kütüphanenin inşa tarihi, bazı kaynaklarda 1813 olarak verilmektedir. Ancak bu konuya ilişkin farklı bilgiler de mevcuttur. Y. Taş, İzmirî Seyyid el-Hac Ahmed Efendi'ye ait 27 Rebiülahir 1189/27 Haziran 1775 tarihli vakfiyeye göre bu kişinin kütüphaneye çok sayıda kitap vakfederek üç dolap yaptırdığını belirtmektedir[36]. İ. E. Erünsal, Es-Seyyid Ahmed Efendi tarafından kurulan kütüphanenin 1196/1782 tarihli bir vakfiyesi olduğundan söz etmektedir[37]. S. Tutsak banisinin Abdullah Efendi olduğunu aktarmakla birlikte, inşa tarihini 1809 olarak vermektedir[38]. Ç. Atay, 1813 yılında inşa edildiğini ifade ederken[39], Ş. Emsen ve H.S. Ünalan da 1228/1813 yılına işaret etmekte ve banisinin Hacı Abdullah Efendi adında bir kişi olduğunu eklemektedirler[40]. M. Aktepe ise inşa yılına ilişkin bir bilgi vermemekle birlikte, İzmirli sabık yazıcılardan Seyyid Hacı Ahmed Efendi tarafından yaptırıldığını belirterek, 28 Ekim 1802 tarihli bir vakfiyeden bahsetmektedir[41]. Araştırmacıların Hisar Camii kütüphanesine ilişkin verdiği bilgiler arasında 1189/1775 ve 1196/1782 tarihli vakfiye kayıtları, kütüphanenin 18. yüzyılın son çeyreğinde mevcut olduğuna işaret etmektedir. Bahsi geçen diğer araştırmacıların aktardığı 1809 ve 1813 tarihlerinin kaynağı kesin olarak bilinmese de onarımlarla ilişkili olabilecekleri akla gelmektedir.

1298 tarihli Aydın Vilayet Sâlnamesi'nde yer alan bir başka kayda göre, 1285/1868-1869 tarihinde meydana gelen depremde Hisar Camii'nin kubbeleri hasar görmüştür[42]. Avlunun güneybatısındaki giriş açıklığı üzerinde bulunan 1287/1870-71 tarihli kitabenin, bu depremin ardından yapılan onarımlarla ilişkili olması muhtemeldir[43].

1881 Yılı Onarımı

1881 yılı boyunca, merkezi Sakız Adası olan birçok deprem yaşanmıştır[44]. Büyük kayıplarla sonuçlanan bu depremlerden birinde, Hisar Camii'nin de zarar gördüğü bilinmektedir. M. Aktepe, depremde oluşan tahribatın Ruko adında bir mühendis tarafından giderildiğini, kubbe içinin onarılarak süslemeler yapıldığını ve minarenin yeniden inşa edildiğini belirtmekte ve bunu İzmir mebusu Dellalbaşızade Ragıp Paşa'nın oğlu Mehmed Ali Bey'in aktardığı şifahi bilgilere dayandırmaktadır[45]. Ancak bu bilgilerin güvenilirliği tartışmalıdır. Kuzeyde, Hisarönü Meydanı'na bakan giriş açıklığı üzerindeki

35 Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1296, 75.

36 Taş, 2020, 242.

37 Erünsal, 2008, 384.

38 Tutsak, 2002, 70.

39 Atay, 1978, 127.

40 Emsen, 1960, 29; Ünalan, 2012, 467.

41 Aktepe, 2003, 107.

42 Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1298, 27; Aktepe, 2003, 105; Nezihi, 2001, (13. Fasikül) 4.

43 Kitabe metni için bkz: Aktepe, 2003, 106.

44 Tınal, 2011, 31.

45 Aktepe, 2003, 105.

1298/1880-1881 tarihli ayet panosu da bu onarımın ardından eklenmiş olmalıdır. Ayet panosu şu şekildedir:

"*Ve men dahalehu kâne âminâ. 1298*".

Aktepe, bu onarımın kapsamını, yeni minare inşası, kubbe tamiri ve tezyini olarak aktarsa da harimdeki iki ayet panosu üzerinde yer alan "*Sene 1299*" yazısı, kubbe içindeki süslemelerin yanı sıra yapıdaki alçı süslemelerin de bu dönemin ürünü olabileceğini düşündürmektedir. Harimdeki taşıyıcıları birbirine bağlayan yuvarlak kemerlerin tepe noktaları, elips şeklinde birer ayet panosu ile sonlandırılmıştır. Bu panolardan güney duvar üzerindeki *Yâ kâdiyel hâcât* ve doğu duvarındaki *Yâ gaffârü'z- zünub* yazılarının altındaki 1299 tarihi, 1881-1882 yılına karşılık gelmektedir. Söz konusu ayet panolarını çevreleyen bitkisel motiflerin mihrap duvarında, kadınlar mahfilinin harime taşıntı yapan kısmında ve kuzeydeki beş birimli bölümün tavan süslemelerinde benzer bir üslupla tekrarlanması, harimin tüm alçı süslemelerinin aynı onarım sırasında tasarlanmış olabileceğini düşündürmektedir. (Fot.17-18)



Fotoğraf 17-18: Doğu ve güney duvarlarındaki ayet panolarından ayrıntı.

Güney cephede, mihrap nişi üzerinde yer alan ve günümüzde yalnızca dışarıdan görülebilen sekiz köşeli yıldız formundaki pencerenin de 1881 yılında mihrabı kuşatan mevcut süslemeler eklenirken kapatılmış olması muhtemeldir. İzmir I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 30.07.2009 tarih, 4276 sayılı kararında, raspalama işleminin ardından ortaya çıkan bu açıklığın korunması istenmiştir[46]. (Fot.19-21)

Harimin kuzeybatıdaki giriş açıklığı üzerinde, Hattat *Muhammed Sıdkı* imzalı ayet panosunun altında 129? rakamları seçilmektedir. Mevcut haliyle uzaktan bakıldığında görülemeyen tarih, bilinçsiz onarımlar sırasında kazınmış olmalıdır. Yerinde incelemeler ile saptamaya çalıştığımız bu tarihin, harimdeki 1299/1881-1882 tarihli panolar ile çağdaş olabileceği akla gelmektedir.

46 Taşkaya Dönmez, 2012, 387.



Fotoğraf 19: Mihrap duvarındaki alçı süslemelerden genel bir görünüm.



Fotoğraf 20: Alçı süslemelerden genel bir görünüm.



Fotoğraf 21: Kapatılan yıldız formlu açıklığın güney cepheden görünümü.

Yapılan son araştırmalarla, aslında 1078/1667-1668 yılında inşa edilen, ancak inşa kitabesi günümüze kadar yanlışlıkla Kestanepazarı Camii'ne mal edildiği anlaşılan Kemeraltı Camii'nde47, Hisar Camii'nin mihrap, kubbe içi ve pencere üstlerindeki süslemelerin büyük bir benzerlikle tekrarlandığı görülmektedir. A. Arel, 1812 yılında Kemeraltı Camii'nin, 1813 yılında ise Hisar Camii'nin esaslı bir onarım geçirdiğini ve bu yapılarda aynı mimar takımının çalışmış olabileceğini belirtmektedir48. Yapılar söz konusu yıllarda onarımlar geçirmesine karşın, bu faaliyetlerin birbirine paralel yürütüldüğünü söylemek güçtür. Nitekim Hisar Camii harimindeki panolardan hareketle, mevcut alçı süslemelerin 1881-1882 yılında eklenmiş olması ihtimali kuvvetle muhtemeldir. Bu durumda, Kemeraltı Camii'nin süsleme tasarımını da Hisar Camii'nden kısa bir süre sonra, 1301/1883-1884 yılı onarımları49 sırasında kazanmış olması mümkündür. Yapıların süsleme kompozisyonlarındaki benzerlik dikkate alındığında, A. Arel'in ortak mimar takımına yönelik önermesi 1881-1884 yılları arasındaki faaliyetler için olası görünmektedir. (Fot.22)



Fotoğraf 22: Kemeraltı Camii hariminden genel bir görünüm.

1890 Yılı Minare İnşası ve 1927 Yılı Onarımı

Hisar Camii minaresinin birçok kez yıkılarak yeniden inşa edildiğine dair veriler mevcuttur. Rus ressam Maksim Vorobyev'in 1820 tarihli suluboya çalışması ve Amerikalı yazar Mark Twain'in 1869 tarihli gravüründe minare gövdesinin sarmal yivli bir tasarıma sahip olduğu görülmektedir[50]. "1881 Yılı Onarımı" başlığı altında, güvenilirliği düşük olmakla birlikte, Aktepe'nin şifahi bilgilerinden hareketle minarenin söz konusu yıl

47 Serçe & Yurdakul, 2020, 46.

48 Arel, 2002, 33.

49 Aktepe, 2003, 34; Kuyulu Ersoy, 2013, 117.

50 Daşçı, 2022, 30.

Fotoğraf 23: Hisar Camii,1893, Firmin André Salles. (gallica.bnf.fr)



Fotoğraf 24: Hisar, Şadırvanaltı ve Kestanepazarı camilerinden bir görünüm, 1893, Firmin André Salles. (gallica.bnf.fr)



yeniden inşa edildiğini belirttiğini aktarmıştık. Bu tarihten kısa bir süre sonrasına ait olan 1308/1890-1891 yılı Aydın Vilayet Sâlnamesi'nde de 2 Şevval 1307/22 Mayıs 1890 tarihinde harap ve yıkılmaya meyilli olan Hisar Camii minaresinin, masrafları vakıf gelirlerinden karşılanacak şekilde İzmir Valisi Halil Rıfat Paşa aracılığıyla yeniden inşa ettirildiği şeklinde bir kayıt bulunmaktadır[51]. Dolayısıyla kısa bir zaman dilimi içinde minareye ilişkin iki müdahalede bulunulduğu gibi bir anlam çıkmaktadır ki Aktepe'nin aktarımının şifahi olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Fransız fotoğrafçı Alphonse Rubellin tarafından 1870-1890'lar arasındaki bir dönemde çekildiği öne sürülen fotoğrafta[52] ve Fransız fotoğrafçı ve gezgin Firmin André

51 Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1308, 89; Aktepe, 2003, 106.

52 https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2897411

Salles'in 1893 yılında çekmiş olduğu fotoğraflarda, minare gövdesinin artık sarmal yivli olmadığı ve külahının da bir soğan kubbe şeklinde düzenlendiği görülmektedir. (Fot.23-24) Dolayısıyla minarenin 1890'lı yıllardaki görünümünü Vali Halil Rıfat Paşa döneminde kazandığını söylemek mümkün olabilmektedir.

Vali Halil Rıfat Paşa tarafından yeniden inşa ettirilen düzgün kesme taş gövdeli ve soğan kubbeli minare, 1927 yılında meydana gelen bir depremde yıkılarak camiye de zarar vermiştir[53]. Son cemaat yerine bakan cephesinde yer alan kitabeye göre aynı yıl İzmir Valisi Kazım Dirik tarafından tekrar inşa ettirilmiştir. (Fot.25) Osmanlı Türkçesiyle yazılan kitabenin çevirisi şöyledir:

"*İzmir Valisi Mirliva Kâzım Paşa zamanında cami tamir ve minare müceddeden inşa edilmiştir. 1343-1927*".



Fotoğraf 25: Hisar Camii minaresinden bir görünüm.

"1813 Yılı Müdahalesi" bölümünde değinildiği üzere, M. Aktepe son cemaat yerinin 1228/1813 yılında yapıldığını belirtmektedir. Ancak son cemaat yerindeki bazı mimari problemler, 1927 yılı depremi sonrasında yeniden inşa edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Minare kaidesinin son cemaat yeri içinde kalması, doğu ve batıdaki harim giriş açıklıklarını çevreleyen alçı sövelerin son cemaat yerindeki taşıyıcı gömme ayakların altında kalması gibi sorunlar, bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Ayrıca, harim iç kuzey duvarında yer alan altı gömme ayak, dışta aynı cephe üzerindeki dört gömme ayağa karşılık gelmemektedir. Dolayısıyla bu ayakların da son cemaat yerinin inşası sırasında eklendiği ve özgün olmadığı anlaşılmaktadır. (Fot.26)

53 Aktepe, 2003, 106; Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1308, 89.



Fotoğraf 26: Son cemaat yerinden genel görünüm.

Hisar Camii'nde 2018 yılında başlatılan restorasyon çalışmaları, yapının taşıyıcı sistemi ve temel kurgusu hakkında bugüne kadar hiçbir kaynakta yer almayan bilgileri elde etmemize imkan vermiştir. Restorasyon çalışmaları sırasında soyulan ayakların özgünde sekizgen kesitli oldukları, 1927 yılındaki onarımlar sırasında demir lamalarla sarılarak silindirik kesitli ayaklara dönüştürüldükleri anlaşılmıştır[54]. (Fot.27) Bu uygulama sırasında ayakların kompozit taş başlıkları da alçı ile kaplanarak büyütülmüştür. Serbest ayaklar ve beden duvarlarına gömülü ayakların başlıklarındaki bezemeler, yüzeyin imkân verdiği ölçüde gerçekleştirilmiş, dolayısıyla bu başlıklar arasında üslup farkı meydana gelmiş olmalıdır. (Fot.28-29) Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivindeki fotoğraflardan, bu durumun 1977 yılı depremi sonrasında başlatılan 1982-1985 yıllarındaki restorasyon çalışmalarında görüldüğü ve çalışmalar sırasında silindirik ayakların demirli beton malzeme ile daha da kalınlaştırıldığı anlaşılmaktadır. Olasılıkla arşivde yer alan fotoğraflara ve 1982-1985 onarımına ilişkin belgelere ulaşılamadığı için bugüne kadar Hisar Camii'ni konu alan yayınlarda bu duruma ilişkin herhangi bir yorum da yapılmamıştır. Günümüzde, merkezi kubbeyi taşıyan kuzeydeki ayaklardan birinin başlığı, 1927 yılında alçıyla kaplanmadan önceki taş haliyle sergilenmektedir.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan 28.02.1970 tarihli eski eser fişinde 1938 yılında yapının kubbe ve ayak tamirinin yapıldığı belirtilmektedir. Ancak kaynaklarda bu onarımın gerekçesine ilişkin herhangi bir bilgi yoktur. Buna karşılık bölgede 22 Eylül 1939'da Dikili merkezli bir deprem meydana geldiği, Hisar, Kestanepazarı ve Şadırvanaltı camilerinin onarımları tamamlanıncaya kadar ibadete kapatıldığı bilinmektedir[55]. Dolayısıyla, VGM Eski Eser Fişi'ndeki onarım tarihinin 1939 yerine sehven 1938 olarak yazılmış olabileceği akla gelmektedir.

54 Çakmak, 2019, 278.

55 Tınal, 2011, 75.



Fotoğraf 27:
Ayaklarda sıva sökümü sonrası ulaşılan sekizgen gövde ve lamalar. (VGM Arşivi'nden)



Fotoğraf 28-29: Serbest ve gömme ayakların başlıklarından ayrıntılar.

1977 Yılı Depremi ve 1982-1985 Yılları Arasındaki Esaslı Onarım Çalışmaları

9 Aralık ve 16 Aralık 1977 tarihinde meydana gelen orta şiddette iki deprem, İzmir kent merkezi ve ilçelerinde bazı binaların hasar görmesine sebep olmuştur[56]. (Fot.30) Depremin Hisar Camii üzerinde oluşturduğu tahribat sonucu 1982-1985 yılları arasında kapsamlı müdahaleler gerçekleştirilmiştir[57]. Bu çalışmalar sırasında, yapıya yoğun betonarme takviyeler yapılmıştır[58]. Özgünde sekizgen olan ve 1927 onarımında demir lamalar kullanılarak silindirik bir görünüm kazandırılan serbest ayakların bu durumu, 1982-1985 yıllarındaki onarımlarda görülerek belgelenmiş ve ayaklar bu dönemde daha da kalınlaştırılmıştır. Taşıyıcı ayaklar arasındaki mütemadi temele betonarme bağ hatıllarının atıldığı, yapının adeta betonarme sistemle bohçalandığı görülmüştür.



Fotoğraf 30: 1977 depremi sonrası kubbe içindeki çatlaklardan bir görünüm. (VGM Arşivi'nden)

Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 1980 yılına ait fotoğraflarında, minberin doğu ve batı aynalıklarındaki çiçek kabartmalarının, birer Mühr-ü Süleyman motifiyle çevrelendiği görülmektedir. Günümüzde mevcut olmayan bu motiflerin 1982-1985 yıllarındaki onarımlarda kazınarak ortadan kaldırıldığı anlaşılmaktadır. (Fot.31)



Fotoğraf 31: Onarım öncesi minberden bir görünüm.

56 Tınal, 2011, 125.

57 Taşkaya Dönmez, 2012, 383.

58 Taşkaya Dönmez, 2012, 384.

2018-2019 Yılları Onarımı

2018 yılında, kadınlar mahfilinin sehim yapması, mahfil tabanında yer alan sıvaların dökülmesi ve kısmi kopmalar oluşması sonucunda, basit onarım kapsamında müdahaleye ihtiyaç duyulmuştur. Müdahale kapsamında, mahfilin sehim yapmasının statik nedenlere bağlı olup olmadığını anlamak üzere, zeminde temel araştırmaları yapılmasına karar verilmiştir. Yapılan temel araştırmalarında, 1982-1985 yıllarındaki onarım çalışmalarında yapıya uygulanan betonarme ekler ve ayakların özgün durumu tespit edilmiştir.





Fotoğraf 32-33: 2018-2019 onarımlarından genel bir görünüm.

Onarım çalışmaları sonrasında, ayaklar statik raporlardan hareketle özgündeki sekizgen haline döndürülememiş, 1982-1985 yıllarında eklenen betonarme kabuktaki çatlaklar, enjeksiyon ile doldurulmuş, sıvası dökülen yerleri yenilenerek mevcut görünümünde bir değişikliğe gidilmemiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden temin edilen raporlara göre, meydana gelebilecek statik problemlerden dolayı, temeldeki betonarme bohçalama sistemine müdahale edilmemiştir. Ancak havalandırma amacıyla drenaj sistemi kurgulanmış ve zemine cüruf serilmiştir. (Fot.32-34) Onarımın temel sebebini oluşturan kadınlar mahfilindeki sehim "I" demirleriyle giderilmiş, mahfilin altındaki konsollar ile ayakların birleştiği yerler doldurulmuştur. Cephelerde boya badana işlemleri yapılmış ve çeşme, minber, vaaz kürsüsü, giriş açıklığı gibi mermer yüzeylerde temizlik yapılmıştır.



Fotoğraf 34: Onarım sırasında uygulanan drenaj sistemi.

Sonuç

Uzun yıllar boyunca Latinler ile Türkler arasında el değiştiren Aşağı Kale'nin güneyine konumlandırılmış olan Hisar (Yakub Bey) Camii, erken tarihli bir yapı olmasına karşın, plan şeması, süsleme tasarımı, avlu içindeki ve dışındaki birimleri ile farklı yüzyılların izlerini bünyesinde barındırmaktadır. Çalışmalarımız sırasında karşılaştığımız tarihsel veriler ve yapıdan gelen izler, Hisar Camii'nin günümüzdeki görünümünü 1813 yılından itibaren kazandığını göstermektedir. Aydın Vilayet Salnamesi'ndeki 1227/1812-13 tarihli kayıt ve mermer mükebbire üzerindeki 1228/1813 tarihi, yapının bu tarihte yeniden inşa edilmiş olabileceğine ve mermer işçiliklerinin 1813 yılında şekillendiğine işaret etmektedir. Nitekim 1927 yılından itibaren betonarme malzeme ile sarılarak form değişikliğine uğrayan taşıyıcıların Barok karakterli taş başlıklara sahip olması da bu düşüncemizi destekler niteliktedir. İbadet mekânındaki zengin alçı bezemelerin ise ayet panoları içerisindeki bir tarihten hareketle 1299/1881-82 yılına tarihlendirilmesi mümkündür.

Araştırmalarımız sırasında fark edilen ayrıntılar, yapının tarihsel sürecinde aktif olan bazı kişileri belirlememize olanak sağlamıştır. Minber üzerinde imzasına rastladığımız Ali Vehbi'nin Hisar Camii'nin 1813 yılı onarımında, 1814 yılında inşa edilen Dönertaş Sebili'nde ve inşa tarihi hakkında farklı görüşler ileri sürülen Çeşme-Maraş/İlyaszade Çeşmesi'nde (1780/1830) görev aldığı anlaşılmaktadır. Hisar Camii'nin kuzeydoğusunda yer alan 1293/1876 tarihli şadırvandaki Nûri imzasına Natırzade Camii'nin avlu giriş açıklığı üzerindeki 1291/1874-75 tarihli kitabede ve Bayraklı-Yahya Hayati Paşa Konağı'ndaki 1306/1888 tarihli çeşmede rastlanmaktadır. Harim kuzeybatı giriş açıklığı üzerinde yer alan ve 1881-82 yılı onarımları sırasında eklendiğini düşündüğümüz ayet panosundaki Muhammed Sıdkı imzası da Hisar Camii'nde çalıştığını saptadığımız hattatlardan biridir. Söz konusu hattatlar, İzmir'in farklı ilçelerindeki yapılarda da görev almalarına karşın, Hisar Camii ile olan ilişkilerine ilk kez burada yer verilmiştir.

2018 yılında başlatılan onarım çalışmaları, yapının temel ve taşıyıcı sistemine ilişkin çarpıcı veriler elde etmemizi sağlamıştır. Çalışmalar sırasında soyulan ayakların özgünde sekizgen kesitli olduğu, 1927 yılı onarımlarından itibaren ilave malzemelerle sarılarak silindiriğe dönüştürüldüğü ve 1982-85 yılları onarımlarında yoğun betonarme takviyelerle oldukça kalınlaştırıldığı ve ayaklar arasındaki mütemadi temellere betonarme bağ hatılları atılarak sarıldığı anlaşılmaktadır. 2018-2019 yıllarındaki onarımlar sırasında, 1982-85 yıllarında kullanılmış olan betonarme malzeme yapıyla bütünleştiği için müdahale edilememiş ve yapının mevcut kurgusunda bir değişikliğe gidilememiştir. İlgili kurumların arşivlerindeki fotoğraf ve raporlarda, 1982-85 yıllarındaki çalışmalar belgelenmiş olmasına karşın erişilemediği ya da araştırılmadığı için Hisar Camii'ne ilişkin yayınlarda bu müdahalelerin kapsamından söz edilmemektedir.

İnşa edildiği dönemden günümüze kadar birçok onarım geçiren Hisar Camii, farklı yıllardaki ekler ve sanatçı gruplarının çalışmalarıyla günümüze ulaşarak tarihsel sürece tanıklık etmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

AKTEPE, M. (2003) *İzmir yazıları (Camiler, Hanlar, Medreseler, Sebiller),* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür yayınları.

AREL, A. (1998) "18. Yüzyılda İzmir Çevresinde Mimari Ortam", *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirileri*, 20-21 Mart 1997, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, s.9-33.

AREL, A. (2002) *Tanzimat Öncesi İzmir Sanatında Yeni Yönelimler*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.

ARIK, R. (1971), *Bazı Örnekleriyle Anadolu'da "Barok" denen Camiler*, (Doçentlik Tezi) Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi.

ATAY, Ç. (1978) *Tarih İçinde İzmir*, İzmir: TİFSET Basım ve Yayın Sanayii A.Ş.

BAYKARA, T. (1974) *İzmir Şehri ve Tarihi*, İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası.

BAYRAKAL, S. (2004) "İzmir Minberleri" *Sanat Tarihi Dergisi*, S.13/2, s.19-49, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

BONAVENTURE F. SLAARS&ICONOMOS (1932) *İzmir Hakkında Tetkikat*, (Çev. Arapzade Cevdet), İzmir: İzmir ve Havalisi Asarıatika Muhipleri Cemiyeti Yayınları .

BULUT, L. (1996) "İzmir Camilerinde Alçı Süsleme", *Sanat Tarihi Dergisi*, S.8, s.1-9, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

CEZAR, M. (2010) *Mufassal Osmanlı Tarihi*, (C.I), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

ÇAKMAK, Ş. (2019) "The Lower Castle, Hisar Mosque and Agora of the Smyrna", *III. Smyrna Çalıştayı Bildirileri,* s.267-279, Ege Yayınları.

ÇETİN, Y. (2017) "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Cami Mimarisinde Mükebbireler", *Kesit Akademi Dergisi* S.7, s.407-420.

DAŞÇI, S. (2022) *İzmir'de Oryantalist Ressamlar*, İzmir: İzelman Yayınları.

DEVELLİOĞLU, F. (1995) *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

EMSEN, Ş. (1960) "Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Türkiye Kütüphanelerinin Tarihçesi" *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C.9, S.1-2, s.14-35.

ERSAN, M. (2013) "İzmir'in Fethi, Timur'dan Osmanlı'ya İzmir" *İzmir Kent Ansiklopedisi, Tarih,* C.I, s.51-55, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

ERÜNSAL, E. İ. *Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

GEYİK, G. (2007) *İzmir Su Yapıları (Çeşme, Sebil, Şadırvan)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜLTEKİN, H. (1952) *İzmir Tarihi*, İzmir: Ege Turizm Cemiyeti Yayınları.

HIZLI, M. (1999) "Osmanlı Eğitim-Öğretim Tarihi Hakkında Önemli Bir Kaynak: Müderrisîn Vezâifi" *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.8, s.97-133.

KAHRAMAN, S.A. (2011) *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine,* (9. Kitap, C.I), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KAYIN, E. (1988) *Çeşme Tarihi Doku Araştırması Koruma ve Restorasyon Önerileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

KUYULU ERSOY, İ. (2013) "Dinsel Yapılar Mimarisi", *İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık*, (C.I, s.7-137), İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

KUYULU ERSOY, İ. (2014) "İzmir, Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü: Kül Olan Resimler" *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Ekim 2012,* C.2, s.529-545, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

NEZİHİ, R. (2001) *İzmir'in Tarihi*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.

POLAT, S. (2011) *İzmir'deki Geç Dönem Osmanlı Camileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SERÇE, E.-YURDAKUL, Ş. (2020) İzmir Tarihi Kent Merkezine Yolculuk, *İzmir:* İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

TAŞ, Y. (2020) *Osmanlı Dönemi İzmir Medrese ve Kütüphaneleri*, İstanbul: Hiperyayın.

TAŞKAYA DÖNMEZ, M. (2012) *Osmanlı Dönemi Vakıf Eserlerinin Onarım Süreçlerinin İrdelenmesi-İzmir Kemeraltı Camileri Örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

TEXIER, C. (2002) *Küçük Asya*, (Çev. Ali Suat), C.2, Ankara: Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı.

TINAL, M. (2011) *İzmir Depremleri*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.

TINAL, M. (2017) "19. Yüzyıl İzmir Depremleri" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C.10, S.54, s.372-380.

TUTSAK, S. (2002) *İzmir'de Eğitim ve Eğitimciler (1850-1950),* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

TÜTÜNCÜ, M. (2017) "İstanbul Fatihi'nin İzmir'deki Mührü: İzmir Kalesi'nin Kayıp Kitabesi" *Yedikıta Dergisi* S. 110, s.18-27, İstanbul.

UÇAR, A. (2016) "İzmir Konutlarında Çeşme" *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* S.38, s.251-274.

ÜNALAN, H. S. (2012) *Anadolu'daki Türk Kütüphaneleri*, İstanbul: İSAM.

ÜZEL, M. (2018) *İzmir Mevlevihanesi*, Ankara: Htc Ofset Matbaa.

Başkanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri

BOA., C..EV., 220/10955, H.14/10/1217

BOA., C..MF., 56/2767, H.15/11/1219

BOA., İ.Ş.D., 18/770, H. 29/01/1287

Sâlnameler

Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1296.

Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1298.

Aydın Vilayet Sâlnamesi, 1308.

İnternet Siteleri

gallica.bnf.fr

https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2897411

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1065395
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 719-739. Araştırma | *Research*

TÖVBEKAR MECDELLİ MERYEM: İNZİVANIN ANLAMSAL DÖNÜŞÜMÜNDE GÖRSEL MOTİFLER

PENITENT MARY MAGDALENE: VISUAL MOTIFS IN THE TRANSFORMATION OF THE MEANING OF SECLUSION

Serap YÜZGÜLLER*

ÖZ

Batı sanatında Karşı Reform dönemi, Hıristiyan ikonografisinde bazı temaların dönüşüme uğradığı ve aynı zamanda yeni temaların ortaya çıktığı bir süreçtir. Reform hareketine dini sanatı da propaganda aracı kullanarak yanıt üretmeye çalışan Katolik Kilisesi, doktrin açısından belirleyici olan sakramentler üzerine yoğunlaşarak özellikle Luther'in şiddetle eleştirdiği tövbekarlık olgusuna odaklanmıştır. Trento Konsili (1545-1563) kararlarıyla altı daha da etkili biçimde çizilen tövbekarlığın resim sanatındaki yansıması ise günahkarlıktan tövbekarlığa evrilen yaşam öyküsüyle tartışmasız biçimde Mecdelli Meryem figürüdür. Katolik Kilisesi'nin hem Protestanlara hem de genel anlamda Hıristiyanlara tövbenin simgesi niteliğinde bir önerme olarak sunduğu Mecdelli Meryem, 16. yüzyılın başlarından itibaren, sıklıkla günahkarlığına atıfla çıplaklığının vurgulandığı ve adeta bir portre niteliği taşıyan betimlerde karşımıza çıkmaktadır. Tiziano'nun 1531 tarihli yapıtı (Palazzo Pitti, Floransa), bu türün prototip olarak anılan örneklerinden biridir. Karşı Reform'la beliren ve Barok dönemde yoğunlaşan tinsel iklimin etkisiyle bu "erotik portre", tövbekarlık ve ölüm üzerine tefekkürün görsel motifleriyle kompoze edilen yeni bir betimleme anlayışını gündeme getirmiş, dünyevi şeylerden feragat ve *memento mori* düşüncesi bu sahnelerin temel bildirisi haline gelmiştir. Bu çalışmada *Tövbekar Mecdelli Meryem* betimlerini seri halde üreten ve azizenin inzivasının içeriğini gerek figürün gösterim biçimi gerekse kompozisyona dahil edilen görsel motifler bağlamında farklı anlam katmanlarını temsil eden bir anlayışla ele alan Tiziano, El Greco, Domenico Fetti ve Georges de la Tour'un yapıtları referans alınmıştır. Özcesi, metinde amaçlanan, Panofsky'nin "sembolik değerler dünyası" paradigmasından hareketle Tövbekar Mecdelli Meryem ikonografisinde ortaya konan görsel kodun Karşı Reform ruhu, dini literatür, Hıristiyan sembolizmi, yeni dindarlık modeli ve melankolik ruh hali çerçevesinde çözümlenmesidir.

Anahtar kelimeler: *Mecdelli Meryem, Karşı Reform, tövbekarlık, tefekkür, memento mori*

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8459-1797 ♦ E-mail: serapyuzguller@gmail.com

Bu araştırma, genel olarak Karşı Reform ve Mecdelli Meryem'in tövbekarlığı arasındaki ilişkiye odaklanan bir çerçevede, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tarafından 07-09 Ekim 2020'de düzenlenen 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda "Tövbekarlığın Temsili: Karşı Reform Sanatında Mecdelli Meryem" başlığıyla, sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Tam metni yayımlanmamış olan çalışma, belirli sanatçıların yapıtlarından hareketle görsel motiflerin anlamsal çözümlemesi üzerinden kapsamlı bir okuma amaçlanarak makale haline getirilmiştir.

Geliş Tarihi | Received: 30.01.2022
Kabul Tarihi | Accepted: 09.04.2022

ABSTRACT

The Counter Reformation period in European art was a process in which some themes were transformed and also new themes emerged in Christian iconography. While the Catholic Church attempted to respond to the Protestant Reformation by using religious art as propaganda on the one hand, it focused on penitence – which was strongly criticized by Luther - on the other hand by concentrating on the sacraments which are determinative in terms of the Catholic doctrine. The most significant reflection of penitence in religious painting, which is more effectively underlined by the decrees of Council of Trent (1545-1563), is indisputably the figure of Mary Magdalene, with her biography evolving from sinfulness to penitence. The biography of the saint, whose controversial identity in the canonical gospels was "clarified" by the homily of Pope Gregory, was expanded with narratives in the late medieval literature that detailed the period of her seclusion. Thus, the image of the *Penitent Mary Magdalene*, distinguished by being the first follower to witness the resurrection of Jesus Christ, served as a remarkable model in the defence of the Counter-Reformation.

Presented by the Catholic Church as a symbol of repentance to both Protestants and Christians in general, Mary Magdalene has been depicted in paintings with the characteristics of portraits in which her nudity is often emphasized with reference to her sinfulness since the beginning of the 16th century. Tiziano's painting dated to 1531 (Palazzo Pitti, Florence) is one of the prototype examples of such depictions in European art. With the influence of the spiritual environment that emerged with the Counter-Reformation and intensified in the Baroque period, this "erotic portrait" brought a new mode of representation composed with the visual motifs of contemplation on repentance and death while renunciation of worldly things and the idea of *memento mori* became the main statement of these scenes. As a matter of fact, in the widespread depictions within this period, the skull motif can be defined as an invariable attribute.

In the study, the content of the saint's seclusion was examined in the context of both gestures of the figure and the visual motifs included in the composition, with reference to painting series of the *Penitent Mary Magdalene* by Tiziano, El Greco, Domenico Fetti and Georges de la Tour. The basis of this preference lies in the idea that motifs such as a skull, the Bible, a candle, a mirror, and jewels allow different meanings to be read in the scene created by these painters. While the paintings of Tiziano and El Greco trace the contrast in the sinful/penitent identity of the saint, Domenico Fetti and Georges de la Tour deepened the contemplation of the saint with "a melancholic touch" by feeding off the repertoire of the Baroque allegories. This paper aims to analyse the visual code revealed in the iconography of the *Penitent Mary Magdalene*, based on Panofsky's "a world of symbolic values" paradigm, within the framework of the spirit of the Counter-Reformation, religious literature, Christian symbolism, the new mode of piety and the melancholic temperament.

Keywords: *Mary Magdalene, Counter-Reformation, penitence, contemplation, memento mori*

"Çekicilik aldatıcı, güzellik boştur; ama
Rabbe saygılı kadın övülmeye layıktır."
(Süleyman'ın Özdeyişleri 31: 30)

Giriş

Batı sanatında kapsamlı bir içeriğe sahip ikonografisiyle dikkati çeken Mecdelli Meryem, kanonik İncillerde hatırı sayılır biçimde ismine değinilen bir kadın karakterdir. İncil yazarları karşılaştırmalı okunduğunda Meryem olarak anılan başka kadınların (İsa'nın annesi dışında) varlığı hatta aynı konunun ele alındığı anlatılarda kimi zaman İncil yazarlarının ilgili kadının kimliğini farklı tanımlamalarla yorumladıkları göze çarpar. Kimliğine ilişkin İncil metninden kaynaklanan bu tartışmalı duruma karşın Katolik Kilisesi son kertede belirli anlatılarda değinilen -ismi her zaman anılmasa da- "belirli bir kadının" kimliğini Mecdelli Meryem olarak tanımlamayı yeğlemiştir:[1] Ferisi Simun'un evindeki yemek sırasında İsa'nın ayaklarını değerli yağlarla meshederek saçlarıyla kurulayan kadın, İsa'nın Beytanyalı arkadaşları olarak anılan Lazarus ve Marta'nın kız kardeşi, İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında Golgotha Tepesi'nde bulunan kadınlardan birisi, İsa'nın mezarını ziyaret eden "Üç Meryem" olarak anılan kadınlardan biri ve dirilişinin ardından İsa'nın göründüğü ilk takipçi (*Noli me Tangere*). Söz konusu anlatıların yanı sıra yine İncil'de karşımıza çıkan "günah içinde yaşayan kadın" (Luka 7: 37) ve "İsa'nın yedi cin çıkardığı kadın" ifadeleri (Markos 16:9, Luka 8: 2-3) azizenin yaşamına günahkarlığı da dahil eder. Öte yandan Mecdelli Meryem'in ikonografisi İncil anlatılarıyla sınırlı değildir, başta *Legenda Aurea* (Altın Efsane, 13. yüzyıl) olmak üzere geç Ortaçağ dinsel yazınına ait metinlerle azizenin biyografisi yaşamının son yıllarını kapsayacak biçimde genişletilmiştir ki bu da bizi Mecdelli Meryem ile tövbekarlık teması arasında kurulan bağlantıya taşımaktadır. Geç Ortaçağ yazınına göre azize, Marsilya'ya yolculuk eder ve sonrasında yaşamının yaklaşık son otuz yılını bir mağarada inzivaya çekilerek tefekkür içinde geçirir.[2] Kanonik ve apokrif metinlerle örülen bu biyografinin başlıca izlekleri, erken tarihli bir örnek olarak Magdalena Altarı'nda (1280'ler, Galleria del Accademia, Floransa) görülmektedir.[3]

Mecdelli Meryem'in günahkarlıktan tövbekarlığa dönüşen deneyiminin izi sürüldüğünde İncil'de geçen "İsa, Meryem ve Marta'nın Evinde" anlatısındaki İsa'nın Marta'ya yönelttiği sözler bir referans niteliğindedir: "*Bir sürü iş için kaygılanıyor, yakınıyorsun. Ama gerekli olan tek şey vardır. Meryem de yararlı (iyi) payı, kendisinden hiç alınmayacak olan payı seçmiş bulunuyor*" (Luka 10: 41-42). İyi diye tanımlanan bu pay, *Legenda Aurea*'da doğrudan tövbekarlıkla ilişkilendirilmiştir.[4] Bununla birlikte

1 Hall, 1974, 202. Ayrıca Mecdelli Meryem'in kimliği üzerine ikonografik bir değerlendirme için bk: Tükel, 2005, 21-31.

2 Voragine, 1993, 380.

3 Yine bir geç Ortaçağ örneği olarak, Giovanni da Milano'nun Santa Croce'de bulunan Rinuccini Şapeli'ndeki fresk çevrimi (Floransa, 1315) anılabilir.

4 Voragine, 1993, 375.

azizenin günahkarlık-tövbekarlık bağlamındaki yeri, Ortaçağ yazınında pekiştirilmesinin öncesinde Latin Kilise Babalarından Papa Gregorius tarafından kayda geçirilmiştir. *Homiliarum in Evangelica* (İncil Üzerine Vaazlar, 593) metninde Gregorius, Mecdelli Meryem'in İncil metnindeki tartışmalı kimliğini, yukarıda değinilen anlatılarda anılan kadınları "tek bir kadın" olarak tanımlayarak açıklığa kavuşturmuş ve azizenin günahtan tövbeye uzanan deneyimini İncil referanslarıyla vurgulamıştır:

> "*Gözleriyle dünyevi şeyleri arzulamıştı, şimdi o gözler tövbekarlık içindeki gözyaşlarıyla tükeniyor. Yüzünü taçlandırmak için saçlarının güzelliğini teşhir etmişti, ama şimdi saçları gözyaşlarını siliyor. Dudaklarıyla kibirli şeylerden söz etmişti, ama şimdi İsa'nın ayaklarını öperken, dudakları Kurtarıcı'nın ayaklarında. Suçlarını öyle çok erdeme dönüştürdü ki, günah içinde Tanrı'yı hor gören her şey kefaretle Tanrı'nın hizmetine sunuldu*."[5]

Tiziano'nun Mecdelli Meryem'leri

Sanat tarihçisi Jane Dillenberger, 17. yüzyılın "Mecdelli Meryem'in yüzyılı" olarak isimlendirilebileceğini öne sürer.[6] Nitekim Karşı Reform sürecinin tezleriyle de biçimlenen 16. yüzyılın ikinci yarısı ve Barok dönem sanatındaki tinsel iklimin en yoğun etkilerini, tövbekarlık temasının tezahürüne dönüşen Mecdelli Meryem figüründe bulmak mümkündür. İncil anlatılarındaki rolüyle birçok dini sahnede yer bulan Mecdelli Meryem'in 16. yüzyılın başlarından itibaren tek figür olarak ve etrafındaki nesnelerle birlikte adeta portre niteliğinde betimlendiği resimlere sıkça rastlanmaktadır. Bu betim tipinin en erken örnekleri, Leonardo da Vinci'nin takipçisi olan bir grup ressam tarafından üretilen, azizeyi genellikle belden yukarısı görünecek biçimde gösteren ve tövbekarlığını vurgulayan resimlerdir.[7] Batı sanatındaki *Tövbekar Mecdelli Meryem* betimlerinin ikonografik açıdan en çarpıcı örneklerini veren ilk ressamlardan biri, Venedikli ressam Tiziano'dur (1488/90-1576). Sanatçının ve stüdyosunun bu betim tipinin kaç versiyonunu resmettiği konusunda fikir yürütmek hala güç görünmekle[8] birlikte 1531 ve 1560'lara tarihlendirilen versiyonlar, hem temaya ilişkin ikonografinin temel motiflerinin hem de Tiziano'nun betimleme anlayışındaki farklılıkların saptanması açısından özellikle kayda değerdir.

Erken tarihli versiyonda[9] Mecdelli Meryem'in çıplak bedeni uzun saçlarıyla kısmen örtülü durumdadır; azize bir elini göğsüne bastırsa da tövbekarlığına gönderme yapan bu jesti göğüslerinin görünürlüğünü engellememiştir (Resim 1). Geleneksel atribüsü yağ kabı yanındadır, bakışı ise yine tövbekarlığını imleyen biçimde göğe

5 Gregorius, 1892, XXXIII. Papa Gregorius, İncil'den alıntılarla çeşitli anlatılarda ismiyle ya da isimsiz anılan kadının aynı kişi- yani Mecdelli Meryem- olduğuna vurgu yapar.

6 Dillenberger, 1985, 135.

7 Joannides, 2016, 159.

8 Joannides, 2016, 160.

9 Tiziano'nun bu yapıtı hakkında ayrıntılı bir çözümleme için bk: Aikema, 1994.

doğru yönelmiştir. Azizenin gözlerden uzakta, bir mağaraya çekildiği inziva dönemini yansıtan görsel unsur ise arka plandaki manzaradır. 1560'lara tarihlenen versiyonda[10] Tiziano, el jestleri ve bakışın göğe yönelmesi açısından aynı gösterim tipini yeğlese de bu kez azizenin bedenini saçlarından ziyade bir kumaşla örtmüş ve göğüslerini açıkta bırakmamıştır (Resim 2). Bununla birlikte ilk versiyonda yalnızca yağ kabına yer veren sanatçı, kurukafa ve üzerinde bir kitap motifini kompozisyona dahil etmiştir. İki versiyon arasında göze çarpan başka bir farklılık, azizenin gözyaşlarının -tıpkı Papa Gregorius'un vaazında belirtildiği gibi- dramatik anlatımı pekiştirecek bir dokunuşla Pitti'dekine nazaran çok daha belirgin kılınmasıdır. Rönesans döneminin Yeni Platoncu anlayışından beslenen yapıtlar vermiş bir sanatçı olarak Tiziano, ilk versiyonda[11] adeta Venüs imgesini çağrıştıran[12] bir Mecdelli Meryem figürü tasarlamışken 1565 tarihli yapıtında nispeten hem çıplaklıktan feragat ederek hem de kurukafa ve Kutsal Kitap'ı temsil eden kitabı kompozisyona ekleyerek yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan *Tövbekar Mecdelli Meryem* betimlerindeki geleneksel kalıbın prototipini ortaya koymuştur.

Sanatçının ilk versiyondan yaklaşık otuz yıl sonra tercih ettiği bu betim tipi Karşı Reform hareketinin dini sanatla ilgili belirlediği ilkelerden bağımsız değerlendirilemez. Katolik Kilisesi'nin Protestanlıkla mücadelesinde karşı yanıt işlevi gören alanlardan biri de, teolojik ilkelerin savunmasında bir propaganda aracına dönüştürülen dini sanat üretimidir. Bu çerçevede bir parantez açarak Luther'in *95 Tez*'inde özellikle Katolik Kilisesi'nin günah çıkarma, kefaret ve tövbekarlıkla ilgili sakramentini şiddetle eleştirdiğine[13] ve Katolik Kilisesi'nin ise karşı tavır olarak yedi sakramenti[14] yeniden tesciline değinmek gerekir. Bu sakramentler arasında -Protestanlara bir çağrı amacı da güdülerek- özellikle vurgulanan ise tövbekarlıktır. Nitekim Trento Konsili'nin (1545-63) ardından dini sanatta

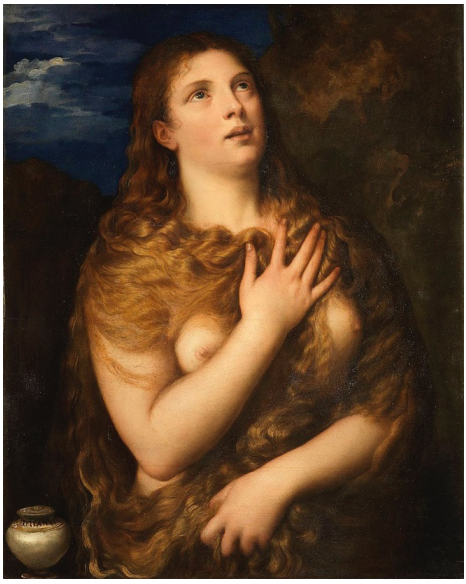
10 Hermitage Müzesi'ndeki bu versiyon, manzaradaki bazı ayrıntılar ve yağ kabı için tercih edilen materyal dışında Tiziano'nun 1550'lerde gerçekleştirdiği aynı konulu yapıtındaki (Resim 4) gösterim kalıbını yinelemektedir.

11 Tiziano'nun Palazzo Pitti'de bulunan ve makalede "ilk versiyon" olarak anılan resmi, Mantova Dükü Federico Gonzaga'nın siparişidir. Dük, siparişiyle ilgili Tiziano'ya yazdığı mektupta sanatçıdan "Mecdelli'yi güzel kılmak için her türlü çabayı sarf etmesini" ister; Vittoria Colonna'ya yazdığı mektupta ise ressamdan "gözleri yaşlı, en güzel Mecdelli Meryem'i resmetmesini" istediğini belirtir. Resmin sipariş süreci ve mektuplardaki ayrıntılar için bk: Goffen, 1997, 177-178.

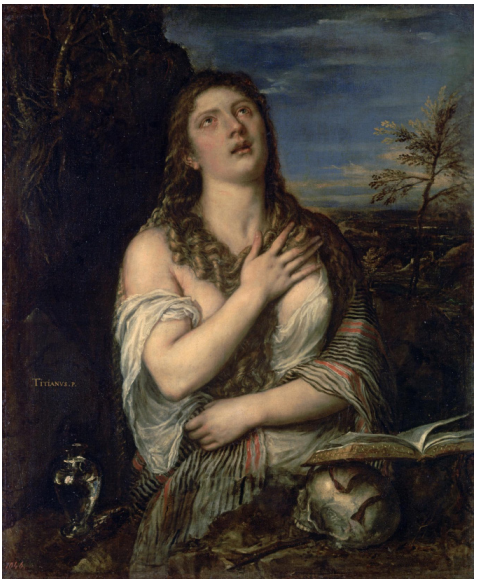
12 Tövbekar Mecdelli Meryem betimlerinde "Venus Pudica" tipinin etkileri için bk: Aikema, 1994, 48-54; Joannides, 2016, 159.

13 Luther, 95 Tez'ine Papalığın günah çıkarma ve tövbekarlık sakramentine itirazıyla başlar: "*Rabbimiz ve efendimiz olan İsa Mesih, 'tövbe edin" derken inananların tüm yaşamının bir tövbe olmasını istemiştir. Bu söz, Sakramental Tövbe olarak, yani rahiplerin yönettiği günah çıkarma ve kefaret ödeme olarak anlaşılamaz. Ayrıca yine bu söz sadece içsel tövbe anlamına da gelmez, bedene dışarıdan çeşitli çileler çektirilmedikçe böyle bir içsel tövbenin anlamı yoktur. Dolayısıyla insanın öz nefreti devam ettiği sürece günahın cezası da devam eder; bu da Göklerin Egemenliği'ne girene dek süren gerçek içsel tövbedir.*" Bk: Luther, 2018, 9.

14 Yedi Sakrament: komünyon, vaftiz, günah çıkarma (tövbe), konfirmasyon (kiliseye kabul), evlilik, ruhbanlık, hastaların mesh edilmesi.



Resim 1: Tiziano, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, y. 1531, tuval üzerine yağlı boya, 85,8x69,5 cm. (Palazzo Pitti, Floransa)



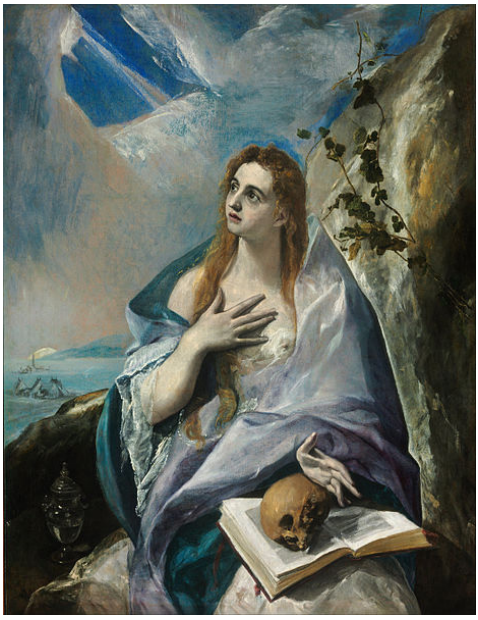
Resim 2: Tiziano, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1560'lar, tuval üzerine yağlı boya, 119x97 cm. (Hermitage Museum, St. Petersburg)

yaygınlaşan temaların başında özellikle havari Petrus ve Mecdelli Meryem figürlerinde karşılığını bulan pişmanlık ve tövbekarlık sahneleri yer alır. Karşı Reform hareketini destekleyen sanatçılardan El Greco'nun her iki figürü de ele aldığı resimleri bu sürecin ürünleridir. Bununla birlikte 17. yüzyıl sanatında tövbekarlığın temsili açısından Mecdelli Meryem tartışmasız biçimde sembolik bir figür haline gelmiştir. Karşı Reform sürecinin belirleyici isimlerinden, Cizvit tarikatının kurucusu Loyolalı Aziz Ignatius, ibadet ve sanat arasındaki ilişkiye odaklandığı *Exercitia Spiritualia* (Ruhsal Egzersizler, 1548) metninde, "resimler üzerine tefekkür"ü salık vererek yeni bir dindarlık modeli önermektedir. Hem Ignatius hem de Trento Konsili sırasında ve sonrasında Katolik Kilisesi'nin reformcu din adamları tarafından kaleme alınan metinlerde pişmanlık, tövbekarlık, kurtuluş gibi dinsel motiflerin tefekküründe model olarak sunulan başlıca figür, yine Mecdelli Meryem'dir.[15]

El Greco'nun Mecdelli Meryem'leri

Maniyerist üslubun özgün isimlerinden El Greco (1541-1614), 1577 yılında yerleştiği İspanya'da, yapıtlarını büyük ölçüde Karşı Reform hareketinin tinsel taleplerine yanıt veren ikonografik bir repertuvar çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Cizvit tarikatının yoğun etkisinin yanı sıra Engizisyon'un "ağırlığını" da bünyesinde barındıran Toledo kentinde, Katolik literatürdeki azizlerin yaşamları üzerine kaleme alınan derlemelerden

15 Hornik, 2014, 90-91.



Resim 3: El Greco, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1576-77, tuval üzerine yağlı boya, 156,5x121cm. (Museum of Fine Arts, Budapeşte)



Resim 4: Tiziano, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1550'ler, tuval üzerine yağlı boya, 128x103cm. (Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli)

(*Flos Sanctorum*) esinlenen[16] sanatçının sıklıkla tuvaline taşıdığı konular, tövbekar ya da tefekkür halindeki aziz betimleridir. El Greco, 1577'den ölümüne dek yaşadığı Toledo'da bulutların egemen olduğu atmosferik etkiyi yansıtan ve genellikle kayalıkların bulunduğu bir manzara önünde, yarım boy figür olarak tefekkür halinde aziz betimleri üretmiştir. Bu repertuvara dahil olan ve yaklaşık kırk yıllık bir süre içerisinde resmedilen *Tövbekar Mecdelli Meryem* serisinin en erken tarihli örneği, Venedik'te bulunduğu dönemde *manieras*ını etkileyen ustaların ve özellikle Tiziano'nun izini güçlü bir biçimde açığa vuran yapıtıdır (Resim 3). "Venedik tarzı fırça vuruşu" olarak anılan bu etkinin yanı sıra Mecdelli Meryem'in bir göğsünü açıkta bırakan çıplaklığı, arka plandaki manzara, obje olarak yağ kabı, kitap ve kurukafa üçlemesi Tiziano'nun yapıtlarındaki (Resim 1, 2) ikonografik kurguyu çağrıştırır; bununla birlikte El Greco'nun Giulio Clovio'nun portresini gerçekleştirdiği sırada Palazzo Farnese'nin duvarında Tiziano'nun *Tövbekar Mecdelli Meryem* resminin (Resim 4) asılı olduğu[17] bilgisi de bu etkileşimi daha dolaysız kılmaktadır.

16 Gomez, 2020, 86.

17 Riello, 2020, 33. Palazzo Farnese'de asılı olan bu tablo, Giorgio Vasari'nin *Le Vite* metninde andığı resim olmalıdır: "*Tiziano bir Mecdelli Meryem resmi yaptı, kalçalarının yarısına kadar tasvir ettiği azizeyi perişan bir vaziyette, saçları omuzlarına, boynuna ve göğsüne dökülmüş olarak resmetti. Mecdelli Meryem bakışlarını göğe dikmiş, başını kaldırmış haliyle gözlerinin kırmızılığında pişmanlığını, döktüğü gözyaşlarında günahlarından duyduğu üzüntüyü belli eder.*

El Greco'nun ilk versiyonu, özellikle çıplaklık vurgusu ve objeler seçkisi ile Tiziano'nun Mecdelli Meryem'lerinin adeta bir bileşkesini sunmakla birlikte azizenin bedeni frontal bir duruşa sahipken başı -ve dolayısıyla bakışı- yana çevrilidir. Tiziano'da azizenin bir eli tövbekarlığını temsil eden bir jestle göğsünde, diğer eliyse bel kısmından bedenini sarmaktadır. El Greco ise azizenin bir elini yine göğsünde betimlerken diğer eli kurukafanın üzerinde konumlandırmıştır. Öte yandan Tiziano kurukafayı Kutsal Kitap'a adeta bir tür altlık kılarken, El Greco kitabın üzerine yerleştirdiği ve azizenin el işaretiyle varlığını imlediği kurukafayı daha görünür kılmıştır. Karşı Reform ruhunun sızdığı önemli alanlardan biri de daha önce belirtildiği üzere yeni bir dindarlık modelidir ve bu modelin çerçevesi özellikle "son dört uğrak" bağlamında tasarlanmıştır: Ölüm, son yargı, cennet ve cehennem. Cizvitler, Loyolalı Ignatius'un *Exercitia Spiritualia*'da vurguladığı gibi, ölüm üzerine tefekkürün tutkuları denetim altında tuttuğu inancıyla tövbekarların karanlık bir odaya kapanmalarını önermekte ve kurukafanın tefekkür için destekleyici bir unsur olacağını salık vermekteydi.[18]

Karşı Reform sürecinin etkisiyle yaygınlaşan ve Aziz Jerome, Aziz Francesco gibi isimler üzerine odaklanan azizlerin kurukafa ile gösterildiği tefekkür sahnelerinde bir kadın olarak yine Mecdelli Meryem'in ön plana çıktığına tanıklık edilir. El Greco bu bağlama yerleşen seri üretimindeki, bazı ayrıntılar dışında birbirini yineleyen bir kompozisyon kurgusunun görüldüğü y. 1577 (Resim 5) ve 1580-85 (Resim 6) tarihli resimlerinde azizenin inzivaya çekildiği mağarayı tanımlayan manzaraya yer vermeyi sürdürür. İlk versiyonda da kayalığın üzerinde görülen ancak bu örneklerde daha canlı ve resim çerçevesinin dışına taşan biçimde gösterilen sarmaşık, azizenin ölüm üzerine tefekkürüne "ölümsüzlük umudu"[19] ile karşılık vermiş gibidir. Yağ kabının yanındaki varlığıyla bir *memento mori* imgesi olarak sahnede yerini alan kurukafa, dünyevi olanın beyhudeliğini anımsatmayı sürdürürken Mecdelli Meryem'in ağlayan gözlerle göğe yönelen bakışı son uğrağın tövbeyle gelen kurtuluş olduğunu sezdirmektedir.

Bu geç tarihli örnekler ilk versiyonla karşılaştırıldığında, Kutsal Kitap'ın kompozisyona dahil edilmemesi, çıplaklık vurgusunun iç giysisiyle neredeyse devre dışı bırakılması, azizenin ellerinin dizin üzerinde kenetlenmesi gibi gösterim motifleriyle El Greco'nun pişmanlık ve tövbekarlıkla gelen teslimiyete ve bu teslimiyetin günahkarlığı geride bırakmasına atıfta bulunan bir ikonografiyi benimsediğini düşündürür.

Kuşkusuz El Greco söz konusu olduğunda, Maniyerist üslubun bu özgün isminin insan bedeni bir yana doğa unsurlarını da natüralist betimleme anlayışından sıyrılan bir *maniera* ile ele alışı, ikonografik kurgunun dışında tutulamaz. Özellikle 1580-85 tarihli

Bu resim bakan herkesin duygularını ayağa kaldırır; üstelik, Mecdelli Meryem figürü son derece güzel olmasına rağmen insanı arzudan ziyade acıma duymaya yöneltir." Bk: Vasari, 2013, 387.

18 Haskins, 1993, 269. Haskins, mezarlıklardan ve cesetlerin bulunduğu mahzenlerden kurukafaya erişilebildiği bilgisine yer verir. Ayrıca bu süreçte bir elinde kafatası, diğer elinde dua kitabı olan bir keşişin sokaklarda göründüğüne ilişkin bir söylentinin yayıldığından söz eder.

19 Sarmaşık, özellikle *vanitas* temalı natürmort resimleri geleneğinde ölümsüzlüğün simgesidir. Sarmaşığın Hıristiyan sembolizmindeki yeri için bk: Hall, 1996, 138, 148.



Resim 5: El Greco, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, y. 1577, tuval üzerine yağlı boya, 108x101,3 cm. (Art Museum, Worcester)



Resim 6: El Greco, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1580-85, tuval üzerine yağlı boya, 101,6x81,92 cm. (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City)

resminde gökyüzü ve sarmaşığın yeşerdiği kayalığa indirgenen manzarada tezahür eden bu anlayış, Toledo'nun kasvetli atmosferi kadar apokaliptik bir imgelemi de kompozisyonun arka planına taşımaktadır. Bulut motifini bir gösterge olarak çözümlediği metninde Hubert Damisch'in değindiği sözler, sanatçının alametifarikası olarak nitelenebilecek resim dilini tam da bu perspektiften deşifre eder: "El Greco zemine ayrılan alanı, kompozisyonlarının dünyevi temelini, en aza indirmeye veya bu alanı doğanın bütün zorunluluklarından kurtarmaya çalışır."[20]

Mecdelli Meryem'in Erotik İmgesi

Tiziano ve El Greco'nun Mecdelli Meryem serilerinin ilk versiyonlarında rastladığımız çıplaklık, dini sanatı genel olarak kapsayacak bir çerçevede Trento Konsili kararlarınca eleştirilmiş ve kutsal figürlerin betimlenmesinde uyulması gereken ilkeler belirlenmiştir.[21] Konsilin önemli figürlerinden Bologna Başpiskoposu Gabriele Paleotti'nin *De imaginibus sacris et profanis* (Kutsal ve Profan İmgeler Üzerine Söylev, 1582) metninde kaleme aldığı bazı pasajlar konumuz açısından özellikle dikkat çekicidir. Dini konuların profan unsurlarla ele alınmasını kınayan Paleotti, sanatçıların kutsal figürleri betimleme anlayışlarını sert bir dille eleştirirken örnek olarak Mecdelli Meryem'i de anar:

20 Damisch, 2012, 191.

21 Konsil kararlarının dini sanat üzerindeki etkisi için bk: Blunt, 1962, 103-136.

> "*İblis, yasayı saptırmaya ve imgelerin kurallara uygun kullanımını çarpık ve gayrı meşru kanallara yönlendirmeye yeltenir; böylece bir ressamın İsa yerine Apollon betimlemesine ve bir heykeltıraşın bir şehit aziz yerine hayal ürünü bir dönüşüm kompoze etmesine sebep olur. Figürlerin çoğunlukla çıplak ve şehvet dolu resmedilmesiyle ilgilenir. Azizlere bile aynı şekilde yaklaşır ve eğer kutsanmış Mecdelli Meryem, Aziz Yuhanna ya da bir melek betimlenecekse, onların fahişeler ya da aktörlerden daha beter giyinip kuşanarak süslenmelerini sağlar. Ya da konu bir azize olduğunda onu ressamın metresinin portresine dönüştürür.*"[22]

16. yüzyılın ilk yarısından itibaren (daha önce anıldığı üzere Leonardo da Vinci ekolünden Giampietrino gibi isimlerle başlayarak) büyük ölçüde İtalyan ressamların tuvallerine taşınan ve azizenin günahkar yaşamına atıfta bulunan erotik Mecdelli Meryem imgesi, pişmanlığın nedenini görselleştirirken bir yandan da azizenin tensel/dünyevi niteliklerini canlı tutar. Kitap, kurukafa gibi nesneler ve figürün teslimiyeti vurgulayan jestleriyle günahkar yaşamını geride bıraktığı açıkça beyan edilse bile uzun saçları, idealize edilmiş bedeni ve çıplaklığıyla tutkulu doğası duyumsanmaktadır. Öte yandan erotik vurgunun güçlü biçimde hissettirildiği *Tövbekar Mecdelli Meryem* resimlerinin kilise ya da manastır gibi kamusal alanlar için üretilmediğine, seçkinlerin kişisel dindarlığında bir tövbe modeli olarak tercih edildiğine[23] değinmek gerekir. Susan Haskins, "a kind of penitential pin-up"[24] sıfatıyla tanımladığı erotik Mecdelli Meryem imgelerinin aristokrat kesimin kişisel siparişleriyle dolayısıyla kişisel mekanlara asılmak üzere üretilmiş ve çoğu kez küçük boyutlu resimler olduğuna dikkat çeker.[25] Yazara göre tam da bu sebeple azizenin kederi ve coşkusunun güçlü bir gerçekçilik duygusuyla verildiği örnekler, dini kurumlar tarafından sipariş edilmeyen bu türden erotik imgelerdir. Küçük boyutlu olmamakla birlikte, dini kurumlar için üretilmeyen Tiziano ve El Greco'nun resimlerinde de, Haskins'in değindiği keder ve coşkunun dingin sıfatıyla tanımlanabilecek gerilimi, izleyiciye (başka bir deyişle resmi sipariş eden elit erkeğe) hissettirilmektedir.

Domenico Fetti'nin Mecdelli Meryem'leri

Sanat tarihi literatüründe hakkında sınırlı bilgiye sahip olunan İtalyan ressam Domenico Fetti'nin (1589-1623) ismi, Mantova Dükü ve kardinal Ferdinando Gonzaga'nın saray ressamları arasında anılmaktadır.[26] 1614 yılı itibarıyla Mantova kentinde bulunduğu süre zarfında gerçekleştirdiği Mecdelli Meryem resimlerinden erken tarihli

22 Paleotti, 2012, 158.

23 Consavari, 2012, 149.

24 Haskins'in bu tanımlaması, popüler kültürün "pin-up model"ine göndermede bulunurken, adeta tövbekarlığın iliştirildiği bu erotik imgenin, dindarlık motivasyonunun yanı sıra erotik bir görünümü de talep eden aristokrat erkeklerin odalarına asılmak üzere sipariş edildiğine vurgu yapar.

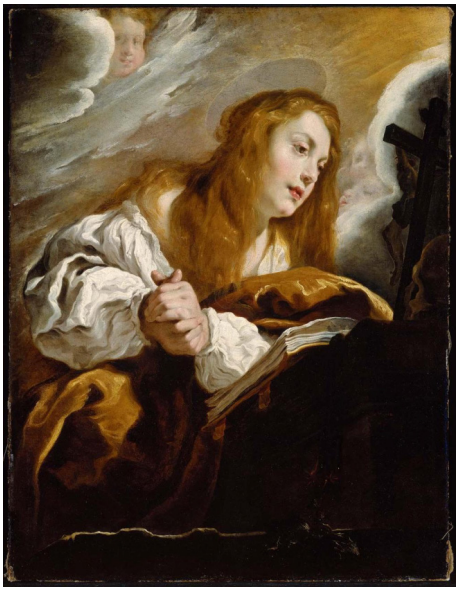
25 Haskins, 1993, 262-263. Yazarın değindiği küçük boyutlu bu türden resimlere, Annibale Carracci'nin Fitzwilliam Museum'da bulunan *Manzarada Tövbekar Mecdelli Meryem* (1598; 32x43 cm) yapıtı örnek verilebilir.

26 Furlotti ve Rebecchini, 2008, 244.

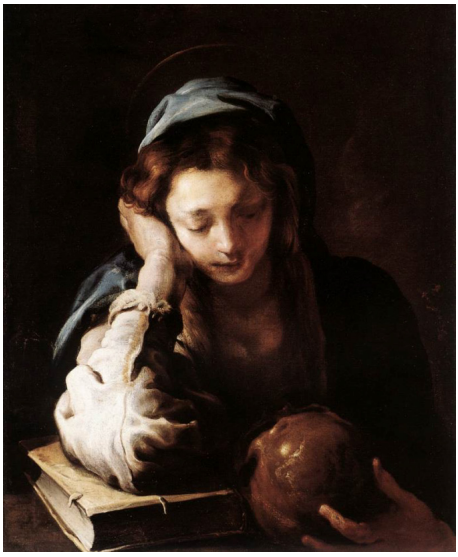
olan yapıtında Fetti, azizeyi ellerini kavuşturmuş ve önündeki Çarmıhta İsa imgesine odaklanmış biçimde betimlemiştir (Resim 7). Tiziano ve El Greco örneklerindeki gibi tefekkürünü inzivaya çekildiği doğa ortamında gerçekleştiren ve önünde açık halde Kutsal Kitap bulunan azize, kurukafanın yerine geçirilen ve karanlıkta kalan Çarmıhta İsa'ya bakmakta, göksel bir ışık azizenin yüzünü ve tövbekarlıkla kavuşan ellerini aydınlatmaktadır. Arka plandaki bulutlar, atmosferik bir etki yaratmaktan ziyade, Barok resimde tinselliğin görsel motifleri olarak dinsel sahnelerde sıklıkla rastlandığı üzere, yüzleri görünen *putto*ların varlığıyla tanrısal alanı (cenneti) temsil etmektedir.

Fetti'nin, figürü, bulutların arasındaki alana diyagonal biçimde yerleştirmesi ve aynı zamanda izleyicinin bakışı için resim düzleminin daha aşağısında bir konum belirlemesi, Mecdelli Meryem'in inziva ve tefekkürünün ardından meleklerce göğe taşınması anlatısını sahneye taşıdığını düşündürür. Özellikle kompozisyona *putto*ların dahil edilişi, *Legenda Aurea*'daki anlatımı çağrıştırmasıyla bu düşünceyi güçlendirir: Mecdelli Meryem tefekkürü için ıssız bir çöle çekildiğinde melekler ona eşlik etmiş, melekler tarafından günün belirli saatlerinde göğe alınarak kutsal maiyetin görkemli müziğini bedensel kulaklarıyla işiterek ruhunu göksel besinle doyurmuş ve nihayetinde azizenin ruhu meleklerle birlikte gökte görülmüştür.[27]

Domenico Fetti'nin ilk versiyondan sonra gerçekleştirdiği Mecdelli Meryem resmi, öncelikle azizeyi doğa ya da mağara ortamından iç mekana taşıması açısından dikkat çekicidir (Resim 8). Karanlık bir arka plan önünde otururken betimlenen Mecdelli



Resim 7: Domenico Fetti, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1615, tuval üzerine yağlı boya, 99x77,2 cm. (Museum of Fine Arts, Boston)



Resim 8: Domenico Fetti, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1617-21, tuval üzerine yağlı boya, 98x78,5 cm (Galleria Doria Pamphilj, Roma)

27 Voragine, 1993, 374-383.

Meryem, neredeyse resim alanının tamamını işgal eder. Beyaz iç giysisi üzerindeki mavi cüppesi omuzlarını ve saçlarının bir kısmını örtmektedir. Dirseği, masada kapalı durumda bulunan kitabın üzerindeyken başı da eline yaslanmış durumdadır. Aşağıya doğru yönelmiş bakışının başka deyişle tefekkürünün nesnesi, diğer eliyle hafifçe kavradığı kurukafadır. Fetti'nin Mecdelli Meryem'i tefekkür teması ve "başın ele dayanması" jestinin birlikte oluşturduğu görsel kod ile açıkça Batı resmindeki melankoli imgesi geleneğine bağlanmaktadır.

Kuşkusuz melankoli, hem kavramsal çerçevesi hem de Batı sanatındaki anlamsal dönüşümleri bağlamında kavramın kendisi kadar derinlikli bir ikonografi sunmaktadır. Buradan hareketle melankoli temasının görsel arşivini "azizlerin melankolisi" kapsamında sınırlamak, Fetti'nin yapıtının çözümlenmesinde kılavuzluk edebilir. Daha önce belirtildiği üzere, Karşı Reform'un salık verdiği dindarlık modeli ölüm ve ölümden sonra dirilişle gelen yeni yaşama odaklanmaktaydı; bu anlayışın görsel manifestolarından biri de, ölüm üzerine tefekkürün melankolik jestle bütünleştiği aziz betimleridir. Rönesans döneminde Yeni Platoncu düşünürlerin Aristoteles'e atfedilen "Neden bütün dehalar melankoliktir?" tümcesinin de esiniyle yeniden gündeme getirdikleri deha-melankoli ilişkisi,[28] *vanita*s motifi olan kurukafanın kompozisyona dahil edilmediği, üretken bir dini tefekkürün temsili anlamında özellikle Kutsal Kitap'ı Latinceye çeviren Aziz Jerome'u (Hieronymus) çalışma odasında gösteren resimlerde ifadesini bulmaktadır. 15. yüzyılda hem İtalya hem de Kuzey coğrafyasında rastlanan bu sahnelerde aziz, etrafını çevreleyen kitap, yazı gereçleri, dindarlıkla ilgili bazı nesnelerle birlikte çalışma masasında otururken gösterilir (Resim 9). Önündeki rahlede Kutsal Kitap açıktır ve aziz melankolik jestle başını eline yaslamış durumdadır.

Rönesans'ta yeşeren Satürn'ün etkisindeki üretken melankoli söyleminin görsel bildirisi, 16. yüzyılda yerini ölümün temsil edildiği "melankoli portresi"ne bırakmaya başlamış ve bu yeni betim tipi büyük ölçüde Aziz Jerome figürüne aktarılmıştır.[29] Hollandalı ressam Aertgen van Leyden'e atfedilen resimde, Rönesans dönemindeki gibi yazı gereçlerinin bulunduğu bir masanın önünde otururken gösterilen aziz, mum ışığının loş ortamında melankolik jestin yanı sıra gözleri yarı açık bir halde elinde tuttuğu kurukafaya dalgın bir halde bakarken betimlenmiştir (Resim 10). Kompozisyondaki *memento mori* vurgusunun başka bir beyanı ise, mumun yanında görülen küçük kağıtta okunabilen[30] Latince deyiştir: "*respice finem*" (sonu/nu düşün). Böylece üretken tefekkürün eylem halindeki aziz imgesi, ölüm -ve sonrasının- düşüncesiyle başını -ve bakışını- önündeki kurukafaya eğen eylemsiz bir imgeye evrilmiş; zihin, üretkenlikle ilgili nesnelerle bağını kesmiş, Kutsal Kitap'ta geçen "*vanitas vanitatum et omnia vanitas*"[31] sözlerinde çarpıcı

28 Rönesans dönemindeki melankoli-deha ilişkisi ve melankoli betimleri üzerine sanat tarihsel bir değerlendirme için bk: Yüzgüller ve Altun, 2017, 41-68.

29 Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979, 387-388.

30 Rijks Museum, URL: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3903/catalogue-entry (E.T: 15.01.2022)

31 "Her şey boş, bomboş, bomboş!" (Vaiz 1: 2)



Resim 9: Jan van Eyck, *Aziz Jerome Çalışma Odasında*, y. 1435, tuval üzerine yağlı boya, 20x12,4 cm. (Institute of Arts, Detroit)



Resim 10: Aertgen Claesz van Leyden (?), *Aziz Jerome Çalışma Odasında*, 1520-30, tuval üzerine yağlı boya, 47,4x37,2 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam)

bir ifadeyle tanımlandığı gibi boşluğun düşüncesine saplanmıştır. Karşı Reform'un ardından melankolinin karanlık doğasının sindiği azizlerin tefekkür sahneleri Barok resimde yaygınlaşırken, süreç içerisinde tefekkürün ürkütücü konusu ölüm ile tefekkür edenin diri güzelliği arasındaki karşıtlığın vurgulandığı Mecdelli Meryem betimlerinin Aziz Jerome'un yerini aldığı görülmektedir.[32]Domenico Fetti'nin yapıtının (Resim 8), *vanitas* ve melankoli temalarını azizlerin tefekkür sahneleriyle sentezleyen ikonografik geleneğe eklemlendiği açıktır; bununla birlikte sanatçının, burada özetlenen sürecin yanı sıra Barok dönemde yaygınlaşan ve doğrudan bir alegori olarak melankoliyi ele alan resim geleneğine de dahil olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Fetti, Mecdelli Meryem resimlerini ürettiği sırada, kayıtlarda "Melankoli" ve "Tefekkür" isimleriyle anılan, bazı ayrıntılar dışında birbirini yineleyen üç resim gerçekleştirir. Dürer'in *Melencolia I* (Resim 11) gravürüne açıkça göndermede bulunan Fetti'nin bu serisinde, dış mekanda diz çökmüş bir kadın melankolik jestle ve derin bir düşünce içinde elinde tuttuğu kurukafaya bakmaktadır. Kompozisyonun ön ve arka planında kitap, gök küre, gönye, pergel, pusula, palet, fırçalar, torso, kum saati gibi nesneler ve Dürer'in gravüründeki

32 Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979, 388.

uyku halindeki cılız köpeğin yerine uyanık, kanlı canlı bir köpek yer almaktadır. İnsanın düşünsel ve sanatsal etkinliklerini temsil eden nesnelerin varlığına karşın bu dünyevi meşguliyetlere sırt çeviren kadın figürünün eğilimi, ölüm üzerine tefekkürdür.



Resim 11: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravür, 24,1x19,1 cm. (Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau)

Dürer'in *Melencolia*'sı ile Fetti'nin serisindeki temel ayrım, Fetti'nin sahneye eklediği kurukafa ile Dürer'in eylemsiz figürünü, zihinsel anlamda eylem halinde kılarak belirli bir amaca yönlendirmesidir. İnsanın entelektüel etkinliğinin sonsuzluk düşüncesiyle karşı karşıya kalındığında bir anlamı olup olmadığı sorusunun yanıtını muğlak bırakan Dürer'den ayrışan Fetti, soruyu kesin ve net bir "hayır" ile yanıtlar;[33] pratik, teorik ya da artistik bütün insan etkinlikleri "*vanitas vanitatum et omnia vanitas*" deyişinde somutlaştığı gibi beyhudedir. Kaçınılmaz olan ölüm, son kertede muzafferdir. Sanatçının "Tefekkür" ismiyle sergilenen yapıtında arka plandaki yıkık duvarda betimlediği ve serinin diğer resimlerinde bulunmayan asma yaprakları, söz konusu tefekkürün dini göndermelerini pekiştiren bir motif olarak yorumlanır.[34] Yuhanna İncili'nde İsa'ya atfedilen "Ben



◄
Resim 12: Domenico Fetti, *Melancholia*, y. 1615, tuval üzerine yağlı boya, 149,5x113 cm. (Art Institute, Chicago)



►
Resim 13: Domenico Fetti, *Tefekkür (Meditation)*, y. 1618, tuval üzerine yağlı boya, 179x140 cm. (Gallerie Accademia, Venedik)

33 Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979, 389.

34 Gallerie Accademia Venezia, URL: https://www.gallerieaccademia.it/en/meditation

gerçek asmayım, Babam da bağcıdır" (Yuhanna 15: 1) sözünün referansıyla asma yaprakları, Hıristiyan ikonografisinde doğrudan İsa'yı sembolize eder. Bu yaklaşımdan hareketle Fetti'nin serisindeki bu resim, bir ruh hali olarak melankolinin alegorisi ya da kişileştirilmesi olmanın yanı sıra Hıristiyan sembolizmine atıfla "azizlerin melankolisi" resim geleneğiyle de ilişkilenmektedir. Sanatçının melankolik Mecdelli Meryem'ine (Resim 8) geri dönersek, Tiziano ve El Greco örneklerini izleyen ilk versiyonundaki (Resim 7) doğanın ıssız bir köşesine çekilen azize imgesini terk ettiği, tefekkürü figürün kendisinin işgal ettiği alan kadar daralttığı bir iç mekana taşıdığı görülür. Fetti, kitap ile kurukafaya indirgenen nesnelerle birlikte melankoli serisindeki ortamdan izole edilmiş kadın figürünü bu kez profilden değil de cepheden göstererek, tövbekar Mecdelli Meryem kimliğinde adeta izleyicinin bakışına yeniden sunmuştur.

Georges de la Tour'un Mecdelli Meryem'leri

Barok dönemin Fransız ressamlarından Georges de la Tour (1593-1652), çoğunlukla dini konulara odaklanan üretimini Protestan coğrafya ile sınır komşusu olması sebebiyle Karşı Reform'un kalelerinden biri kabul edilen Lorraine bölgesinde gerçekleştirmiştir. Kariyerine ilişkin tarihsel belgeler kısıtlı olsa da sanatçının -tıpkı El Greco ve Toledo örneğindeki gibi- Katolik doktrinlerin etkisinin ağırlıklı hissedildiği bir ortamda sanat anlayışını inşa ettiği bilinmektedir. Bu inşa sürecinde belirleyici isimlerden biri, ressamın meseni de olan şair, yazar, gravür sanatçısı Alphonso de Rambervillers'dir. *Les dévots élancemens du poète chrestien* (Hıristiyan Şairin Dini Öğretileri, 1603) metninde Rambervillers, çağdaşı İtalyan ve İspanyol dini literatüründe vurgulandığı gibi kurukafanın tefekkürdeki eşlikçi rolüne değinmiş, tövbekar Mecdelli Meryem imgesini manevi ışığın cisimleşmesi olarak yorumlamıştır.[35] Yaşadığı ortamın ve yakın çevresindeki dini kişiliklerin zihinsel atmosferiyle yoğrulan Georges de la Tour, "tövbekarların kurukafa eşliğinde karanlık bir odaya kapanarak ölüm üzerine tefekkür etmeleri" söylemini, üretiminde alışılageldiği üzere mum ışığı ile yarattığı *chiaroscuro* etkisiyle de çarpıcı bir görsel koda dönüştüren *Tövbekar Mecdelli Meryem* serisi gerçekleştirmiştir.

1640 yılı civarına tarihlenen serisinde Georges de la Tour, izleyiciyi doğrudan Mecdelli Meryem'in bakışı ya da yaşlı gözleriyle karşı karşıya getirmez; bunun yerine hem figür hem de kompozisyonu tamamlayan nesneler ve mum ışığının yarattığı mistik ortam aracılığıyla inziva ve tefekkürün deneyimlenmesini öncüller. Washington'daki örnekte (Resim 14), profilden ve bir sandalyede oturmuş halde gösterilen Mecdelli Meryem masanın üzerine koyduğu bir elini yanağına yaslamışken, diğer eliyle masadaki kitabın üstünde yer alan -ve yine profilden gösterilen- kurukafanın göz çukurlarına dokunmaktadır. Mum, kitap ve kurukafanın arkasına yerleştirildiğinden ancak yükselen alev ve yansıttığı ışık ile varlığını hissettirir. Mecdelli Meryem'in bakışının nesnesi konumundaki ayna, adeta bir *vanitas* natürmortuna dönüşerek kitap ve kurukafayı yansıtmakta, böylece karanlıkta bırakılması nedeniyle görsel olarak algılanması güçleşen bu nesnelerin mum ışığının etkisiyle aynada yeniden üretilmesi, tefekkürün amacını görünür kılmaktadır.

35 Carleton, 2020, 34.

Sanatçı yine ayna kullandığı başka bir yapıtında (Resim 15), Mecdelli Meryem'i göz alıcı bir kırmızı etek ve beyaz gömlek ile sahneye taşır. Kurukafa bu kez masada değil, azizenin dizlerinin üstündedir ve Mecdelli Meryem teslimiyetinin ifadesi olan kavuşturduğu ellerini kurukafanın üzerine yerleştirmiştir. Bu kez cepheden görünen ve azizenin -erişemediğimiz-bakışını yönlendirdiği ayna, önünde duran mumu aksettirir. Mumdan yayılan ışık, figürün giysilerini aydınlattığı gibi hem azizenin hem de kurukafanın pürüzsüzlüğüne dikkati çeker. Ressam bu versiyonda metinde ele alınan yapıtlarda rastlanmayan mücevherleri (masanın üzerindeki inciler ve zeminde yere saçılmış takılar) Mecdelli Meryem'in günahkar yaşamının anımsatıcıları olarak kompozisyona dahil etmiştir. Georges de la Tour'un resimlerinde görsel tasarımın okunması açısından ayna, belirleyici roldedir. Batı resmi serüveninde bizatihi resim sanatının temsil niteliğinden sembolik bağlama değin çok katmanlı bir anlam evreninin taşıyıcısı olan ayna, ikonografik gelenekte kibir ve şehvet günahlarına[36] ilişkin sembolizmle bağlantılı olarak dünyevi yaşamın geçiciliğine gönderme yapar; ancak bu resimlerde figürün bedenini aksettirme işlevini yerine getirmez. Ressam, aynayı -sahnede halihazırda bulunan- yaşamın geçiciliğini anımsatan kurukafa ve kutsal ışığın simgesi mumun yinelenmesi bağlamında kullanmıştır. Böylece günah referansının devre dışı bırakılması, Hıristiyan ikonografisindeki aynaya ilişkin zengin sembolizmin tövbekarlıkla ilgili başka bir katmanını gündeme getirir. Bu bağlamda Georges de la Tour'un resimlerindeki ayna, insan doğasını ve dünyevi dürtüleri aşabilme mertebesine ulaşan azizenin tövbekarlığının temsiline dönüşmüştür.[37] Sanatçının yapıtlarını görme, görünürlük



Resim 14: Georges de la Tour, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1635-40, tuval üzerine yağlı boya, 113x92,7cm. (National Gallery of Art, Washington)



Resim 15: Georges de la Tour, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, y. 1640, tuval üzerine yağlı boya, 133,4x102,2 cm. (Metropolitan Museum of Art, New York)

36 Hall, 1996, 5.

37 Dubois, 2013, 158.

ve görünmezlik perspektifinden tartışan Dalia Judowitz'e göre Mecdelli Meryem serisindeki ayna, bakan'ın potansiyel körlüğünü görünür kılarak görünen ve görünmeyen arasındaki sınırı işaret eder.[38] Judowitz'in savı ve andığımız son sembolik okuma bir arada ele alındığında Georges de la Tour'un aynası, günahkarlıktan tövbekarlığa evrilen deneyimiyle Mecdelli Meryem'in eriştiği ve belki de bakan'ın erişemeyeceği, görünenin ötesindeki gerçekliğin temsili olarak okunabilir.

Değerlendirme

Katolik Kilisesi'nin doktrinleri, Karşı Reform sürecinin argümanları ve yeni dindarlık modeli bağlamında, 16. yüzyılın ortalarından itibaren tövbekar kimliğiyle ikonik kadın figürü haline gelen Mecdelli Meryem, Jane Dillenberger'in Barok dönem dini sanatını referans alarak kaydettiği "Mecdelli Meryem'in yüzyılı" tanımlamasını teyit eder nitelikte yoğun içerikli bir ikonografik okumanın öznesi konumundadır. Karşı Reform literatürüne göre Havva ve Bakire Meryem arasında insanlığın geçiş yapabileceği bir köprü kuran azize, dünyevi cinselliğin ve ruhsal kurtuluşun bileşkesinden doğan cazibesi ve dünyevi bedeninin göksel besinle doyurulması aracılığıyla bu köprüyü inşa eder.[39] Panofsky'nin tabiriyle "sembolik değerler dünyası" açısından değişen gösterim kalıplarını benimsedikleri savlanan dört sanatçının *Tövbekar Mecdelli Meryem* yapıtları arasında karşılaştırmalı bir çözümleme sunan bu çalışmanın ortaya koyduğu, günahkar-tövbekar kimlikleri arasında devinen ve tefekkürün anlam boyutunun değişkenlik gösterdiği bir Mecdelli Meryem portresidir. Dini literatürün köprü metaforunu sürdürürsek, Tiziano erken tarihli yapıtında, tövbenin nedeni olan günahkarlığa atıfla çıplaklığını ön plana çıkardığı ve yalnızca geleneksel atribüsü yağ kabı ile betimlediği azizeyi güçlü bir erotik vurguyla resmetmiştir. Trento Konsili sürecinin sanat ortamında yarattığı iklimin etkisiyle, Tiziano'nun daha sonraki versiyonlarında ve ele aldığımız diğer ressamların yapıtlarında özellikle *memento mori* motifi olarak kurukafanın kompozisyona neredeyse istisnasız dahil edilmesi, tövbekarlığın içeriğine dünyevi şeylerin beyhudeliğini de eklemlemiştir.

Domenico Fetti ve Georges de la Tour, Barok dönemde bazı azizlerin betimlerinde rastlanan ölüm üzerine tefekkür düşüncesini *Tövbekar Mecdelli Meryem* ikonografisine taşırken, köprü metaforundaki ruhsal kurtuluşa uzanan yolun belki de son aşaması olarak "kederli tefekkür" halini cisimleştirmişlerdir. Azize bu betimlerde Tiziano ve El Greco örneklerinde olduğu gibi inzivaya çekildiği doğada değil, gökle temasının kesildiği karanlık bir odada tefekkürünü derinleştirmiştir. Barok ressamların üretimlerine yansıyan, çıplaklıktan feragat edilse de güzelliğin temsilinin sürdürüldüğü Mecdelli Meryem betimlerini Emile Malé şiirsel bir anlatımla dile getirir: "Yanmakta olan bir buhur gibi Tanrı'nın önünde kendisini tüketen güzellik, gözlerden ırak ve yalnızlık içinde tövbekarlığın heyecan verici imgesi haline gelir."[40]

38 Judowitz, 2016, 151.

39 Hart ve Stevenson, 1995, 75-76.

40 Malé, 1949, 171-72.

Benedetto Castiglione'nin *Melankoli* gravüründe[41] yer verdiği "*Ubi inletabilitas ibi Virtus*" (Kederin olduğu yerde erdem vardır) deyişi, melankolik kederle erdemi ilişkilendirirken, Domenico Fetti ve Georges de la Tour'un Barok çağın melankoli alegorisindeki görsel kodlarla besledikleri resimlerinde, kaçınılmaz ölümden başka bir sonu da olanaklı kılan ruhsal kurtuluşa kederli bir köprü kurulmaktadır. Mecdelli Meryem'in "kendine ait oda"da içselleşen tefekkürü, -dindarlığın yeni bir modeli de olarak- Castiglione'nin alıntıladığı keder-erdem koşutluğunu, Aziz Paulus'un Kutsal Kitap'ta kaydettiği başka bir söze atıf yapacak biçimde yeniden üretmektedir: "Tanrı'nın isteğiyle çekilen acı, kişiyi kurtuluşla sonuçlanan ve pişmanlık vermeyen tövbeye götürür" (Korintoslulara II. Mektup 7: 10).

41 Castiglione'nin 1645-46 tarihli bu gravürü, Londra'daki Kraliyet Koleksiyonu'ndadır.

KAYNAKÇA

Aikema, B. (1994), Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: An Ambigous Painting and Its Critics, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 57, 48-59.

Blunt, A. (1962). *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press.

Carleton, E. (2020) *Sacred Flame: Meditative Mysticism in the Works of Georges de la Tour*, Lisans Bitirme Tezi, Scripps College, California.

Consavari, E. C. (2012) "Tintoretto's Holy Hermits at the Scuola di San Rocco", *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Ed M. A. Erhardt-E. M. Morris, Leiden-Boston: Brill, 135-160.

Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, (E. B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

Dillenberger, J. (1985) "The Magdalen: Reflections on the Image of the Saint and Sinner in Christian Art", *Women, Religion and Social Change*, Ed Y. Haddad-E. B. Findly, New York: State University of New York Press, 115-146.

Dubois, D.C. (2013) From Contemplative Penitent to Annihilated Soul: The Recasting of Mary Magdalene in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls, *Journal of Medieval Religious Cultures*, Vol. 39, 149-172.

Furlotti, B., Rebecchini, G. (2008). *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, (A. Lawrence Jenkens, Çev.) Los Angeles: Getty Pubilcations.

Gallerie Accademia Venezia. URL: https://www.gallerieaccademia.it/en/meditation (E.T: 11.01.2022)

Goffen, R. (1997). *Titian's Women*, New Heaven-London: Yale University Press.

Gomez, L. R. (2020) "El Greco's Workshop in Spain", *El Greco: Ambition and Defiance*, Ed R. J. Long, Chicago: The Art Institute of Chicago, 83-93.

Gregorius (1892) *Homiliarum in Evangelia*. Libraria Academica Wagneriana. Erişim: 22.12.2021, https://archive.org/details/sanctigregoriim00igoog/page/n6/mode/2up.

Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray.

Hall, J. (1996). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Colorado: Westview Press.

Hart, C., Stevenson, K. G. (1995). *Heaven and the Flesh: Imagery of Desire from the Renaissance to Rococo*, New York: Cambridge University Press.

Haskins, S. (1993). *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. London: Harper Collins Publishers.

Hornik, H. J. (2014) "The Invention and Development of he Secular Mary Magdalene in Late Renaissance Florentine Painting", *Mary Magdalene in Medieval Culture*, Ed. P. V . Loewen-Robin Waugh, London: Routledge, 75-96.

Joannides, P. (2016), An Attempt to Situate Titian's Paintings 'Penitent Magdalen' in Some Kind of Order", *Artibus et Historiae*, Vol. 37, 157-194.

Judowitz, D. (2016) "Georges de la Tour: The Enigma of the Visible", *The Beholder: The Exprience of Art in Early Modern Europe*, Ed T. Frangenberg-R. Williams, London: Routledge, 143-157.

Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1979). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln-Liechtenstein: Kraus Reprint.

Luther, M.(2018). *95 Tez*, (C. C. Çevik, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Malé, E. (1949). *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*. New York: Pantheon Books.

Paleotti, G. (2012) *Discourse on Sacred and Profane Images*, (W. McCuaig, Çev.) Los Angeles: Getty Research Institute.

Riello, J. (2020) "El Greco and Giulio Clovio: Three Gazes", *El Greco: Ambition and Defiance*, Ed R. J. Long, Chicago: The Art Institute of Chicago, 29-38.

Rijks Museum. URL: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3903/catalogue-entry (E.T: 15.01.2022)

Tükel, U. (2005). *Resmin* Dili. İstanbul: Homer Kitabevi

Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Sel Yay.

Voragine, J. (1993). *Golden Legend*, *Vol. I.* (W.G. Ryan, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.

Yüzgüller, S., Altun, G. C. (2017) Satürn'ün Çocukları: Batı Sanatında Melancholia İmgesi. *Navisalvia: Dr. Sina Kabaağaç'ı Anma Toplantısı: Melankoli 2016*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 41-68.

►◄ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1078016
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 741-771. Araştırma | *Research*

TÜRK-İSLAM KÜLTÜRÜNDEKİ DESTİMAL GELENEĞİ İLE HRİSTİYAN İNANCINDAKİ KUTSAL MENDİL İKONOGRAFİSİNİN KARŞILAŞTIRILMASI*

COMPARISON OF THE DESTIMAL TRADITION IN TURKISH-ISLAMIC CULTURE AND THE ICONOGRAPHY OF HAGION MANDYLION IN THE CHRISTIAN BELIEF*

Nergiz DEMİR SOLAK**

Yunus BERKLİ***

ÖZ

Osmanlı Devleti'nde 18 ve 19. yüzyıllarda destimal törenleri yapıldığı bilinmektedir. Her yıl Ramazan ayının on beşinde Topkapı Sarayı'nda gerçekleştirilen *Hırka-i Saadet* ziyaretinde Osmanlı padişahı tarafından destimal adı verilen mendiller dağıtılırdı. Bu mendiller, Hz. Muhammed'in kullanmış olduğu hırkaya temas ettirilerek kutsallaştığına inanılan eşyalardı. Devlet erkânında bulunan önemli kişilerden başlayarak toplumun farklı kesimlerinden insanlara dağıtılan mendiller aracılığıyla Hırka-i Saadet'e duyulan saygı ve sevginin paylaşılması sağlanmıştır. Kutsiyet atfedilen bu destimallerin sosyal bir ikonografi oluşturdukları söylenebilir. Hristiyan inancındaki Kutsal Mendil ikonografisinin doğuşunu anlatan rivayetlerden birine göre; Edessa (Urfa) Kralı V. Abgaros, çaresi bulunamayan bir hastalığa yakalanır. Aynı dönemde mucizeler gerçekleştirerek hastaları iyi eden Hz. İsa'nın adını duymuştur. Hastalığına çare olabileceğini düşünerek onun resmini yapması için birini görevlendirir. Gönderilen elçinin resmi tamamlayamadığını anlayan Hz. İsa, yüzünü bir mendile/örtüye silerek terli mendili elçiye uzatır. Hz. İsa'nın yüzünün şeklinin bu mendile/örtüye çıktığına inanılmaktadır. Örtüdeki tasvirin Hz. İsa'nın görselleştirildiği eserlere de kaynaklık ettiği düşünülmektedir. Bu tasvirin en önemli özelliği hastalara şifa verdiğine inanılmasıdır. İnsan eliyle yapılmadığına inanılan suret, mucizevi bir yaratım sürecine sahip olması nedeniyle de saygınlık kazanmıştır. Bu çalışmada, Hristiyan inancında yer alan ve araştırmacılar tarafından ilk ikona olarak da kabul gören "Kutsal Mendil" (Hagion Mandylion) ile Türk-İslam geleneğinde devlet eliyle törene dönüştürülmüş olduğunu gördüğümüz "Destimal-i Şerif" mendilleri, ikonografik açıdan karşılaştırılarak iki ikonografinin ortak ve farklı yönleri üzerinde durulacaktır. Her iki dinde de çeşitli açılardan kutsiyet atfedilen bu mendiller "koruyucu kutsal eşya" olarak görül-

* Bu çalışma Kocaeli Üniversitesi'nin 28.05.2021-29.05.2021 tarihlerinde düzenlediği I. Lisansüstü Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda sunulan aynı başlıklı yayımlanmamış bildirinin genişletilmiş şeklidir.

* This study is an expanded version of the unpublished paper with the same title presented at the 1st Graduate Social Sciences Symposium organized by Kocaeli University between 28.05.2021-29.05.2021.

** Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3605-5313 ♦ E-mail: nergiz.demir@atauni.edu.tr

*** Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3650-3681 ♦ E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 23.02.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 11.05.2022*

müştür. Bunun yanı sıra uğurlu, mübarek ve bereketli sayılmakla birlikte kimi zaman da şifa umulan ve manevi değeri yüksek bir eşya olarak değer verildiğini söylemek mümkündür. Bu çalışmada, peygamberlerin ya da mübarek kabul edilen kişilerin bedenlerinden temas yoluyla nesneye geçen kutsiyet üzerinde durularak eşyaya kutsiyet kazandırma meselesinin irdelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Destimal, kutsal mendil, Türk İslam kültürü, Hristiyanlık, ikonografi.*

ABSTRACT

While the items left behind after death are commemorated with the memory of the deceased and kept by their relatives, in case of the death of an important person, it is seen that these items are attributed to a larger audience based on the place the person has in the society. In all religions, objects associated with the sacred are valued. The materialization of the sacred and its worldly appearance are generally examined in four main groups: Holy places, holy times, holy beings (persons) and holy objects. These sacred objects, in other words, the Sacred Relics, of which great care is taken to be preserved, are highly respected by the society.

It is seen that the objects considered sacred in religions are considered as binding on the society. The most important example of this was in the Ottoman Empire between the thirteenth and nineteenth centuries. It is the Destimal Tradition that has become traditional for centuries. In the Destimal Ceremony held in the Topkapı Palace, towels called destimal are distributed by the Ottoman Sultan during the visit to the Hırka-i Saadet, which is repeated on the fifteenth of Ramadan every year. It can be said that these destimals, which are sanctified in terms of providing the opportunity to touch the sacred, integrate with it and bring it into life, constitute a social iconography.

According to one of the narrations describing the birth of the holy towel iconography in the Christian faith; King Abgaros V of Edessa (Urfa) fell ill with an incurable disease. In the same period, he heard the name of Jesus. Thinking that he can cure his illness, he assigns someone to paint his picture. It is believed that the towel / cover that he gives to the person who wants to paint the picture of Jesus, wipes his sweat and puts his face on it. The most important feature of the depiction on the cover, which is known to be the source of the works in which Jesus is visualized by considering the original, is the belief that it heals the sick. The image, which is believed not to have been made by human hands, has gained respect due to its miraculous creation process.

Destimal marks cardigan, while cardigan emphasises the Prophet Muhammad and Hagion Mandylion marking Jesus. While carrying the traces of cardigan and destimal contact, when it comes to holy towel, image is added to it. From this point of view, the belief that the depiction of Jesus appeared 'without human touch', that 'miraculously', differentiates its nature.

In this study, the "Holy Towel" (Hagion Mandylion), which is included in the Christian faith and is accepted as the first icon by researchers, and the "Destimal-i Şerif" towels, which we see transformed into a ceremony by the state in the Turkish-Islamic tradition, are compared iconographically and the common and different aspects of the two iconographies. These towels, which are attributed to holiness from various aspects in both religions, were seen as "protective sacred items".

Keywords: *Destimal, hagion mandylion, Turkish Islamic culture, Christianity, iconography.*

Giriş

Kutsal kelimesi, "Güçlü bir dinî saygı uyandıran veya uyandırması ve karşı çıkılmaması gereken, tapınılacak veya yolunda can verilecek derecede sevilen kutsi, mukaddes, Tanrısal olan" gibi anlamlar taşımaktadır.[1] "Yunancada hagios, Latincede sacrum kelimeleriyle karşılanan kutsal kavramı, bir din içerisindeki unsurları birbirine bağlayarak o dinin bütünlüğünü sağlayan veya kuşatan en temel eleman olup din bilimlerinin ana konularındandır."[2] Yapısal olarak Türkçe "kut" kelimesinden türetilmiş olsa da kelime, anlam olarak Arapça kuds ve kudsi kelimelerinin manalarını taşır.[3] Kuds kelimesinden türeyen kutsiyet ise "tabiatüstü bir güçte ve onunla temas sonucunda bazı varlıklarda bulunduğuna inanılan aşkın nitelik"[4] anlamına gelmektedir. Kutsal olan sıradışı, olağanüstü, etki gücü yüksek, aşkın, etkileyici, belirleyici, insanı harekete geçiren, yönlendirici gibi niteliklerle anılır.[5]

20. yüzyılda Batı dünyasında "kutsal" üzerine düşünceleri yankı bulan isimler arasında *Kutsal ve Kutsal Dışı* adlı eseriyle Mircae Eliade ve *Kutsala Dair* adlı eseriyle ise Rudolf Otto yer almaktadır. Yine bu alanda görüşleri bulunan düşünürlerden Emile Durkheim, James L. Cok, Antoine Vergote gibi önemli isimleri saymak mümkündür.

Eliade'ye göre kutsal, tezahürleri (hiyerofani) sayesinde öğrenilir. Hem kullanışlı hem de açık olan bu terim, kutsal adına ne görünmesi gerekiyorsa o kadarını ifade eder. Bu açıdan dinler tarihi bir hiyerofaniler birikimi olarak değerlendirilebilir. "Dinsel bir deneyim yaşayanlar açısından tüm doğa kozmik bir kutsallık olarak belirmeye müsaittir. Kozmos bütünüyle bir hiyerofani olabilir."[6] Kutsalın herhangi bir nesnede, bir taşta veya bir ağaçta tezahür etmesi en basit hiyerofaniler arasında sayılabilirken Hristiyanlar açısından üstün bir hiyerofani örneği ise Tanrı'nın İsa Mesih'te tecessümüdür.[7]

Kutsal kavramını rasyonel ve sezgisel bileşenlerden[8] oluşan karmaşık ve özel bir unsur olarak gören Otto'ya göre kutsal karşısındaki hissiyat korkudan ziyade ürpertiyle[9] ilişkilidir. Otto, ürperti hissinin başlangıçta tekinsiz ya da esrarengiz bir duygu uyandırdığını ifade ederek bunun acayip ve anormal karşısında hissedilen bir korku olduğunu belirtir.[10] Otto'ya atıfla yüze sürülen mendile çıkan iz, ilk etapta böylesine tekinsiz bir ürperti uyandırır diyebiliriz.[11]

1 TDK Sözlük, 2022.
2 Demirci, 2002, 495-496.
3 Kubbealtı Lugatı, 2022.
4 Demirci, 2002, 495-496.
5 Gündüz, 2020, 17.
6 Eliade, 2019c, 16.
7 Eliade, 2019c, 15.
8 Otto, 2014, 149.
9 Otto, 2014, 35, 44.
10 Otto, 2014, 46.
11 Otto, 2014, 47.

Din ve fenomenoloji ilişkisi içinde kutsalı ele alan Cok'a göre kutsal, dindar kişinin kendi bilinç yapısında 'inşa olunur'. Bu yapı, ayrıca kutsalı algılama ve onun tezahürlerini anlamanın yoludur.[12] Durkheim'e göre kutsallık, toplum için kurucu bir işleve sahiptir. Politik bir kategori olarak kutsallık toplumu dışarıya karşı birlik hâlinde tutmak gibi bir rol üstlenir.[13] Kutsalı yerleşik anlamını bulmuş bir kavram olarak kabul etmemek gerektiğini vurgulayan Vergote'ye göre kutsalın katmanlı bir yapısı ve anlamı söz konusudur. Dinî yönüyle kutsal, fiiller ve işaretler aracılığıyla dünya ile iletişime geçmiş olan ilahi mutlak kudrete işaret eder. Başka bir ifadeyle, "dinî kutsal, bir kutsama neticesinde eşyada, dilde ve insanda hazır duruma gelmiş tanrısallıktır".[14]

Kutsalın belirlenmesinde iki temel yaklaşımın olduğunu söylemek mümkündür. Bir yanda kutsalın Tanrı tarafından belirlenmesi yer alırken diğer yanda insanlar (toplum normları) tarafından kutsallık atfedilen zaman/mekân/kişi/nesne bulunur. İlkinde kendiliğinden kutsal olma hâli söz konusu iken ikincisinde sonradan kutsal olma süreci veya kutsal hâle gelme kastedilmektedir.[15] Hans Moll tarafından teorileştirilen kutsallaşma tipolojisinde[16] bir nesnenin, eşyanın, mekânın, kişinin, ziyaret yerinin aşamalı olarak kutsiyet kazanması ve sosyal-toplumsal gerçekliğin bir sonucu olarak kutsal hüviyetine bürünmesi söz konusudur. Buna göre "kutsal emanetler", varlıkları itibarıyla kutsal addedilirken onlarla ilişki içinde olup halk inancında da yeri olan unsurlar ise kutsallaşma süreci tamamlanınca kabul görür. Konumuz açısından bakıldığında ise Kutsal Mendil, insanın müdahalesi olmadan kendiliğinden oluşan bir resim olması yönüyle ontolojik olarak kutsal kabul edilirken destimaller, Hırka-ı Şerif'le irtibatlandırarak sonradan kutsallaştırılmış eşyanın örneğini sunar diyebiliriz.

Kutsal; Tanrısal ve aşkın olanı imleyerek manevi alana gönderme yaparken "bizim dünyamıza ait olmayan bir gerçekliğin dünyamızın parçası olan nesnelerde tezahürü"[17] kutsallığı beş duyu ile algılanabilen maddi bir boyuta taşıyarak onu dünyevileştirir. Diğer bir deyişle şekle girebilen her varlık, bu cisimleşme neticesinde dünyevileşir.[18] Bu açıdan, bakmanın bile inanan kişiye sevap kazandırdığına inanılan Kâbe, cennetten geldiğine inanılan Hacer'ül Esved taşı ve geçmişi bugüne taşıyan yönüyle peygamberlerden kaldığına inanılan eşyalar, algılanabilir dünyada kutsalın maddi/dünyevi görünümleri olarak yer alır.

12 Cox, 2004, 217.

13 Coşkuner ve Aslan, 2018, 161.

14 Vergote, 2002, 209, 211, 227.

15 Özbolat, 2014, 124; Güç, 1998, 338; Eşmeli, 2020, 39-40.

16 "Hans Mol, kutsallaşma sürecini, dört aşamada ele almaktadır. Bu aşamalar; somutlaşma (objectification), bağlanma (commitment), ritüel (ritual) ve mit (myth)'den oluşur. Hans Mol'ün kutsallaşma tipolojisi hakkında bilgi için Bk. Mol, 2020, 233-291; Özbolat, 2014, 126-128.

17 Eliade, 2019c, 15.

18 Taburoğlu, 2019, 47.

Hristiyanlıkta kutsiyetin merkezine teslis inancı otururken İslam kutsiyetinin merkezinde tevhid öğretisi yer alır.[19] İslam'da kutsalın kaynağı tek başına yalnızca Allah'tır. Hristiyanlıkta ise Tanrı Baba olarak görülüp oğul İsa bu kutsiyete ortak edilmiştir. Hz. İsa'dan başka Hz. Meryem, havariler ve azizler de kutsal kişiler arasında sayılabilir. *Kuran*'da kutsal zaman ve mekânın örneklerine[20] yer verilirken peygamberler de dâhil olmak üzere kutsal insan ifadesine rastlanmaz, ancak "veli-evliya, muttaki" gibi kelimeler kutsala daha yakın olan insanları ifade etmek maksadıyla kullanılmıştır.[21] Rasyonalite çağına kadar kutsalın kaynağı Tanrı iken bu tarihten sonra pozitivizm temelli bilim anlayışı kutsalın referansını oluşturur.[22] Konumuz semavi din merkezli kutsal anlayışı içerisinde yer aldığından, biz referansını Tanrıdan/dinden alan kutsalın sınırları içinde meseleyi ele almaya çalışacağız.

Kutsalın somutlaşarak dünyevi bir görünüm kazanması genellikle dört ana grupta incelenir. Bunlar; kutsal mekânlar, kutsal zamanlar, kutsal varlıklar (kişiler) ve kutsal nesnelerdir. Kutsal mekânlar; tabiat üstü bir gücün herhangi bir yerde tezahürüne bağlı olarak korunmuş olup onlarla temas özel ritüelleri gerektirir. Hac mekânları, tapınaklar, kutsal mekânların örneğini oluşturur. Kutsal zamanlar; yılın belli dönemlerinin diğerlerinden farklılaşmasıdır. Bazı özel ritüellerin uygulandığı kutsal zamanların en bilinen örneği bayramlardır. Kutsal varlıklar; başta Tanrı olmak üzere doğaüstü güçler, bazı insanlar, kabile şefleri, kâhinler, şamanlar, kehanet hayvanları da kutsal varlıklar içinde sayılabilir. Kutsal nesneler; olağanüstü güçler taşıdığına inanılan taşlar, asa türleri, kutular, elbiseler ve yüzükler olmak üzere çeşitli nesneler pek çok kültürde kutsal sayılmaktadır.[23] İnsanlar, kutsallığı temsil eden somut nesneler üreterek bu nesneler vasıtasıyla kutsal güçlerle ilişki kurma yoluna gitmişlerdir.[24] Mevcut sınıflamaya göre hem Hz. İsa hem de Hz. Muhammed kutsal varlıklar/kişiler olarak kabul görmekte olup onlara ait eşyalara ya da onlarla bağlantısı bulunan nesnelere kutsallık atfedilerek yaygın kullanımıyla "Kutsal Emanetler" olarak değer verilmektedir.

Bu çalışma, temelde kutsal nesneler kategorisini kapsamakla birlikte çeşitli bakımlardan - kutsal nesnenin genellikle kutsal kişiyle doğrudan ya da dolaylı bir aidiyet ilişkisi içinde olması, bulunduğu/muhafaza edildiği mekânı kutsallaştırması, bazı önemli ve belirli zaman dilimlerinde ziyaret edilmesi ve başka nesnelerin kendisine teması yoluyla yeni kutsallar türetme gücüne sahip olması gibi- diğer unsurlarla aralarında geçişkenlik söz konusudur. Çalışmada Kutsal Mendil ve destimallerin birer hiyerofani yani kutsalın tezahürü olmaları yönüyle incelenmeleri amaçlanmaktadır. Katı olan her şeyin buharlaştığı kutsal olan her şeyinse dünyevileştiği[25] bir evrende kutsalın maddi görü-

19 Gündüz, 2020, 21; Gündüz, 2009, 11; Eşmeli, 2020, 46.

20 Güç, 1998, 348; Musahan, 2015, 130-136.

21 Güç, 1998, 348; Musahan, 2015, 124.

22 Gündüz, 2020, 27.

23 Demirci, 2002, 495-496, Güneş, 2010, 26

24 Uygun, 2020, 103.

25 Berman, 1994, 128.

nümlerini sunan bu nesneler etrafında şekillenen ikonografiden yola çıkılarak "koruyucu kutsal eşya"nın işlevleri ve onlara yüklenen anlamlar üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Ayrıca dokunma yoluyla aktarılan kutsiyetin izi sürülerek bu yolla kutsalın yeniden üretilmesi ve çoğaltılması, çalışmanın geneline yayılan bir izlek olarak ele alınacaktır.

Kutsal Nesneler ve Dokunmanın Büyüsü

Öldükten sonra arkada kalan eşyalar ölen kişinin hatırasıyla anılıp yakınları tarafından saklanırken tarihe mal olmuş önemli bir kişinin vefatı söz konusuysa bu eşyalara kişinin toplumda edindiği yere binaen daha büyük bir kitle tarafından önem atfedildiği görülür. Müzeler ise bu düşünceyi örnekleyen kalıntılar üzerine kuruludur. Kullanılan eşyalar, geçmişte yaşamış kişilerin varlığını ispatlayan önemli göstergelerdir. Bunlara bir nevi insanlık tarihinin kutsal emanetleri de denebilir. Ölen kişiye ait eşyaların akıbetinin çok eski zamanlardan itibaren insanları ilgilendiren bir konu olduğunu gösteren önemli örneklerden biri Türklerin ölülerini her türlü eşyasıyla birlikte gömmeleridir. Bu anlayış ölmüş atalara duyulan saygının onların hatıralarına ve eşyalarına kadar sirayet eden uzantısı olarak yorumlanır.[26]

Eliade'ye göre bir nesnenin değerli olmasının arkasındaki neden onu kuşatan simgelerle ilgilidir.[27] Türk kültüründe önemli bir yeri olan mezar taşları da simgesel anlamlarla doludur. Anadolu mezarları, Orta Asya'dan bu yana tıpkı yüz ya da ayak izinde olduğu gibi ölüye ait izleri taş üzerinde yeniden canlandırır.[28] Soyut formda tasarlanmış insan figürlü mezar taşlarında "ölen kişinin yaşamından pek çok kesitin (mesleği, unvanı, aldığı nişanlar, makamlar ve ölüm nedenlerine varıncaya kadar) görsel ve yazılı anlatımlarla verildiği görülmektedir."[29] İnsan formundaki mezar taşları için, simgesel anlamda kişinin bu dünyadan ayrıldıktan sonra temsil edildiği bir son iz denilebilir. Başka bir örnek olarak Halid b. Velid'in, Hz. Peygamber'in Umre yaptığı sırada başını tıraş ettikten sonra o saçtan alıp sarığının içerisine saklaması ve 'Bu sarık benle olduğu sürece her savaşta bana zafer nasip edildi.' sözleri de bu simgeselliği yansıtır diyebiliriz.[30]

Biyolojik kalıntıların ya da herhangi bir eşyanın ait olduğu kişi ile bağlantısının kesilmediği diğer bir ifadeyle o kişiyi temsil ettiği inancı büyülerde de karşımıza çıkmaktadır. "Bir insanın tırnaklarının, saçlarının ya da üzerinde taşıdığı eşyaların ondan ayrıldıktan sonra bile bu canlıyla sıkı ilişki içinde olduğuna"[31] dair inanç bazı büyülerin doğasını açıklar. Örneğin oyuncak bir bebeğin üzerine kurbanın saçlarının konarak yakılmasıyla o kişinin bundan zarar görmesi arasında paralellikler kurulur. Eşya, sahibiyle özdeşleşirken canlının organizmasına ait minik bir parça bile tüm bedeninin yerine geçerek kişiyi temsil gücü kazanabilir. Büyünün aktarımı dokunuş sayesinde gerçekleşmektedir.[32]

26 Ocak, 2018, 62.

27 Eliade, 2020, 466.

28 Sayın, 2015, 70.

29 Berkli, 2007, 58; Berkli, 2006, 185.

30 Yiğitoğlu, 2015, 139.

31 Eliade, 2020, 36.

32 Sayın, 2015, 75.

Bu nedenle kişiye ait biyolojik bir parçaya ya da eşyaya zarar vermek, kendisine zarar vermekle eşdeğer görülürken kalıntısına değer vermek ve onu koruyup saklamak sahibine değer vermek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla nesneden şifa ve bereket umulması, onun kendi mevcudiyetinden uzaklaşarak kişinin dilek ve isteklerinin gerçekleşmesine aracılık etmesi anlamına gelir. Sonsuz sayıda "nesne"den oluşan eşya yüklü bir kütle arasından, 'kutsal olan' kendini öne çıkarır, önemsetir, kalıcı kılar.[33] Diğer bir ifadeyle kutsallık atfedilen nesne, farkındalık kazanmıştır.[34] Bu farkındalık sayesinde inananların gözünde büyüsel ya da büyüleyici bir çekim alanı oluştuğu söylenebilir.

Kutsalın önemli özelliklerinden biri de sirayettir. Kutsal olan bir şey, bu kutsallığı bir başka şeye aktarabilir. Kutsal bir kişinin el temasıyla başkalarını kutsallaştırması işlemi bunu örneklendirir.[35] Aynı durum kutsal mekânlarda da geçerlidir. Buralarda bulunan nesnelere dokunma, öpme, kutsal çeşmeden su içme vb. davranışlar kutsal gücün insan bedenine sirayet ettiğini göstermektedir.[36] Zeynep Sayın, İmgenin Pornografisi[37] adlı eserinde "dokunma" ile "mesafe" konusunu birlikte değerlendirir. Geçmişten gelen/kalan bir eşya olarak kutsal emanetlere dokunmak kutsal ya da mübarek kişiyle arada oluşan zaman ve mekâna dair mesafeyi ortadan kaldırır. Temas, belki de inancın soyut tarafını göz ve ten boyutuyla duyumsanabilir hâle getirmesi bakımından insanlar açısından etkileyici bir gerçekliğe işaret eder. Kumaşa ya da kalıba çıkan 'iz'e bahşedilen kanıtlayıcılık ise dokunma ve yüz sürme pratiklerini kişisel olarak deneyimlemeyi gerektirir. Bugün ulaşılması mümkün olmayan kişiye ait geçmişten gelen bir 'iz'i imleyen kutsal nesneye dokunmak veya onu kendi gözüyle görmek isteyen insanlar bunun için sıraya girer. Temas, ize dönüşür; iz, kanıt sunar, kanıta temas edebilen kişi içinse mesafeler aradan kalkmış kutsiyete erişilmiş olunur.

Kutsalla Metaforik Bütünleşmenin Bir Aracı Olarak Kutsal Emanetler

İlkel olarak nitelenen dinlerden beşerî ve semavi dinlere kadar bütün inananlar dinlerine ait çeşitli hatıra eşyaya önem vermiştir. Bu eşyaların toplumların anlam ve inanç dünyasında farklı karşılıkları ve önemi söz konusudur. Çoğunlukla bunların metafizik gücüne inanılmakla birlikte eşyanın sahibine duyulan sevginin bir göstergesi olarak korunduğu hatta tapınma derecesinde saygı gösterildiği de bilinmektedir. Bu tür hatıra eşyanın karşılığı olarak Arapçada eser (çoğulu asar), Batı dillerinde ise relic, relique (relik ve rölik) kelimeleri kullanılmıştır. Bu kelimeler, kutsal hatıra eşya anlamına gelmektedir. İnsanın kutsalla bir tür iletişimi olarak da yorumlayabileceğimiz bu eşyalar, en ilkel toplumlardan gelişmiş toplumlara kadar bütün topluluklarda değişik şekillerde kendini göstermektedir."[38]

33 Eliade, 2019c, 24.

34 Erş, 2021, 88.

35 Demirci, 2002, 495-496.

36 Köse ve Ayten, 2010, 47.

37 Sayın, 2015, 68-69.

38 Bozkurt, 1997, 7.

Kutsal emanetler, gerek Hristiyanlıkta gerekse İslamiyet'te yalnızca belli bir yöneticinin ya da devlet politikasının tasarrufunda olmayıp her devirde yüklendiği manevi misyon ve taşıdığı sembolik değer teslim edilerek "emanet" ifadesine uygun bir yaklaşımla büyük bir ihtimam gösterilerek muhafaza edilmiştir.[39] Kutsal emanetler, 'maddenin aşkın dönüşümü'nü yansıtırken insanları Tanrı'ya yaklaştıran bir işlev de üstlenmiştir.[40] Hz. İbrahim'in bereket kazanı, Hz. Musa'nın asası, Hz. Yusuf'un sarığı, Hz. Davud'un eliyle yaptığı kılıcı, aşere-i mübeşşereden bazılarına ait kılıçlar, Hz. Osman şehit edildiğinde elinde bulunan *Kur'an-ı Kerim* görünmeyenin bugüne taşınması[41]na örnek teşkil etmektedir.[42]

İslam dininde Kutsal Emanetler, Hz. Peygamber'le birlikte diğer bazı peygamberlere ve sahabelere ait olup kutsal/mübarek kabul edilen eşyalardır. Büyük bir titizlikle korunan bu emanetlerin önemli bir kısmı, Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferiyle İstanbul'a getirilmiştir. Topkapı Sarayı'nda muhafazası sağlanan kutsal emanetler önceleri Harem-i Humayun'a daha sonra da Has Oda'ya konulmuştur. Bunlar arasında hırka-i saadet, dendan-ı saadet, kadem-i saadet, mühr-i saadet ve sakal-ı şerif gibi pek çok eşya bulunmaktadır.[43] Bunların içerisinde Hz. Peygambere ait hırkaların önemli bir yeri vardır. Tarihte Hz. Peygamber'e ait iki adet hırkadan söz edilmektedir. Bunlardan biri Hz. Peygamber'in Veysel Karanî'ye verilmesini vasiyet ettiği söylenen hırkadır. İstanbul-Fatih'te bulunduğu camiye de adını veren bu hırkaya "hırka-i şerif" denilmektedir. Diğer hırka ise ashaptan Kâ'b b. Züheyr'in yazdığı *Kaside-i Bürde* adlı şiir üzerine Hz. Peygamber'in kendisini onurlandırmak mahiyetinde hediye ettiği hırkadır. Yaygın olarak "Hırka-i Saâdet" adıyla anılmaktadır. Günümüzde Topkapı Sarayı'nda bulunduğu bölüme adını da veren Hırka-i Saadet Dairesi'nde muhafaza edilmektedir. Ancak tarihî kaynaklarda her iki ismin birbirinin yerine kullanıldığı da görülmektedir.[44]

Mısır Seferinden sonra kutsal emanetlerin İstanbul'da toplanmasıyla birlikte Osmanlı payitahtı İslam âleminin dinî ve siyasi temsili noktasında merkezî bir konuma yerleşerek devletin meşruiyet ve devamlılığının simgesi olmuştur.[45] Osmanlı Devleti, gerek sosyal ve siyasi gerekse dinî bakımdan hem kutsalın sahibi hem de koruyucusu konumuna yerleşmiştir. Osmanlı'nın kutsalın manevi otoritesini arkasına alması siyasi gücünü pekiştiren önemli unsurlardan biri olmuştur. Zaman içerisinde kutsal emanetlerin bir kısmı hilafet ve siyasetle ilgili çeşitli sembolik anlamlar kazanmıştır.[46] Bu yönüyle Osmanlı Devleti'nde maddi ve manevi yaşam pratikleri çerçevesinde yer alan pek çok merasim, anma, kutlama gibi törensel etkinliklere Hırka-i Saadet'in dâhil

39 Atalar, 1994, 1081.

40 Eliade, 2019b, 74-75.

41 Sayın, 2015, 9, 70

42 Öz, 1953, 23-46.

43 Öz, 1953, 23-32.

44 Atasoy, 1998, 374-377.

45 Küçükaşcı, 2019, 53-54.

46 Topatan, 2019, 168.

edilmesi bu kutsal emanetin Osmanlı'da somut bir hükümdarlık sembolü olarak işlevini göstermektedir.[47] Kutsal emanetlerin teşrifiyle birlikte Has Oda, padişahlar tarafından halifelik makamı olarak görülerek ziyaret edilmiştir. Ziyaret dışında devlete ya da padişaha ait pek çok önemli görevde ve özel günlerde de başlangıç noktası kabul edilerek saray hayatına dâhil edilmiştir. Padişahlar tahta çıkınca ilk biatı burada almış, kızlarının nikâh törenlerini burada yapmış, savaşlarda cepheye götürülecek sancak-ı şerif buradan yola çıkarılmıştır. Padişah cenazeleri de yine Hırka-i Saadet Dairesi önüne konarak buradan helallik alınmıştır. Padişahların Has Oda'da Hz. Peygamber'e ait eşyayla baş başa kalmak ihtiyacı[48] hissettikleri de bilinmektedir. 3 Kasım 1839'da Mustafa Reşid Paşa tarafından okunan Gülhane Hattı Hümayunu'nun, hırka-i saadet odasında bulundurulacağının duyurulması da gerek odanın önemini gerekse kıymet verilen şeyin ne kadar değerli olduğunu izah etmenin bir aracına dönüştüğünü göstermektedir.[49] Padişahların hayatlarının her alanında kutsalla iç içe olmaları da dikkate değerdir. Kutsal Emanetler ve özellikle Hırka-i Saadet Dairesi bilhassa devlet geleneğinin içinde yer alarak padişahların doğumlarından ölümlerine kadar hayatlarının her alanına nüfuz etmiş ve onlara manevi yol göstericilik rolü üstlenmiştir.



Gör. 1: Hırka-i Saadet (Aydın, 2004, 64-65)

Hırka, tasavvuf geleneğinde sembolik anlamları da olan bir giysidir. Hırkaya ait özellikler, onu tek başına kutsal bir giysiye dönüştürür. Kutsal/mübarek bir kişinin/şeyhin elinden giyilmesi, bir yere bağlılığın işareti olması, giyen kişinin gerek ahlaki

47 Gruber, 2020, 30.

48 Bu durum ibadet etmek için yalnız saray erkânına ve imparatoriçeye mahsus küçük dairelerin bulunduğu Bizans saraylarını hatırlatmaktadır. Küçük bir ibadethane denilebilecek bu dairelerin birinde Bizans'ın ünlü imparatoriçesi Theodra'nın çok sevdiği ikonalarla saatlerce baş başa kaldığı ve onlarla söyleştiği bilinmektedir. Başeğmez, 1989, 12.

49 Küçükaşcı, 2019, 63-64.

gerek dinî belli yükümlülükleri kabul etmesi ve bu yükümlülüklere ait kurallara uygun davranması bu özelliklerden bazılarıdır. Bu nedenle hırka kişinin maddi ve manevi anlamda atacağı her adımı, işleyeceği her eylemi ölçüp tartmasına yarayacak adeta bir uyarı cihazıdır. Diğer bir deyişle kişiye hayrı hatırlatan ve şerre yönelmesine mani olan bir kalkan görevi görmektedir.[50] Tasavvufun ilk dönemlerinde sûfîlerin giysisi "hırka" kelimesi ile karşılanmakta olup bu dönemde şeyhin dervişine giydirdiği tâc, ona verdiği herhangi bir örtü, mendil veya gömleğin "hırka" kapsamında değerlendirilmesi de hırka ve mendil arasındaki ilişkinin varlığını göstermektedir.[51] Destimallerin temas ettiği Hırka-i Saadet'in Osmanlı'da ve İslam âleminde ne denli büyük bir öneme sahip olduğu yukarıda ifade edilmişti. Bu açıdan destimallerin onun bir uzantısı olması nedeniyle Hırka-i Saadet'e yüklenen bütün sembolik anlamları üzerinde taşıyan onun temsili bir parçası olduğu söylenebilir. Hz. Muhammed'e ait saç, tırnak, ter, gibi parçalar daha kendi döneminde bile ashap tarafından değer verilerek biriktirilmiş ve uğurlu sayılarak saklanmıştır. Sahabe bunlardan bazılarının ölünce kabrine konulmasını da istemiştir. Hz. Peygamber hayattayken bunlar sevgi bereket, şifa ve koruyuculuk sağlayan unsurlar olarak değer görmüştür.[52] 19. yüzyılda ortaya çıkan destimaller de böyle bir geleneğin uzantısı ve tezahürüdür.

Hristiyanlıkta İsa'nın, Meryem'in, havarilerin, şehitlerin, azizlerin ve kutsallık atfedilen kişilerin ölümünden sonra kutsallaştırılan nesnelere genellikle 'kalıntı' anlamında kullanılan rölik ismi verilmiştir. Bunlar arasında giyilen elbiseler, ayakkabılar, kullanılan veya sahip olunan eşyalarla birlikte geride kalan bütün izler sayılabilir. Ayrıca rölikler, cesedin bütününden fiziksel olarak ayrılmış bir parçayı da kapsamaktadır.[53] Katolik kilise hukuku (Canon Law) önemli görülen kalıntıların tamamını numaralandırmıştır. Buna göre kutsal kişiye ait bedensel kalıntılar birinci sınıf rölikler olarak kabul edilirken; bu kişi tarafından giyilen ve ona temas eden nesneler ikinci sınıf rölikler olarak tasnif edilir.[54] Bu anlayışa göre ikinci sınıf rölikleri örneklendiren Pavlus'un bedenine değen bez, mendil ve peştamal gibi örtülerin hasta olanlara götürüldüğünde, kötü ruhların bedeni terk ettiği ve hastalıklarının yok olduğu belirtilmektedir.[55] Böylelikle kutsallık, sembolik olarak kutsal olanın yerine geçen ve onu temsil gücü kazanan nesnede yaşamaya devam etmektedir.

Hristiyan teolojisinin en belirgin özelliği Hz. İsa ile ilgili inanç ve kabuller üzerine temellendirilmesidir. Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın dünyevi hayatından çok ölümü, dirilmesi ve semaya yükselmesi önem taşımaktadır.[56] Bu açıdan Hz. İsa ile ilişkili görü-

50 Uluç, 2001, 56; Gündüzöz, 2017, 89.

51 Gündüzöz, 2017, 81; Uludağ, 1998, 373-374.

52 Topaloğlu, 2003, 71-95.

53 Uygun, 2020, 11-12-13.

54 Röliklerin gruplandırılmasında tek bir yaklaşım geçerli olmayıp konuyla ilgili farklı sınıflandırmalar mevcuttur. Uygun, 2020, 16-17.

55 Elçilerin İşleri, 2022.

56 Harman, 2000, 465-472.

len ve kutsal kabul edilen kalıntılar arasında; kutsal haç, kutsal mızrak, kutsal mendil, kutsal kiremit, kutsal kâse, dikenli taç, Torino kefeni, vb. sayılabilir. Ayrıca "Azizlerin cesetlerinden veya elbiselerinden kalan parçaların bulunduğu mezarlar veya kiliseler de Hristiyanlarca tedavi, rehberlik veya affolunma merkezleri sayılarak hac maksadıyla ziyaret edilmektedir".[57]



Gör. 2: Francisco de Zurbaran, "Veronika'nın Terli Örtüsü", 1631, 70 x 51.5 cm, yağlıboya, Stocholm, Ulusal Müze. (Sayın, 2015, 26)

Bütün semavi dinlerde kutsallığı tartışılmaz olan Kudüs'ün Hristiyanlar için önemi Hz. İsa'nın orada yaşamış olmasıyla ilişkilidir. Hristiyanlığın ilk devirlerinde Filistin, büyük bir kutsal emanet olarak görülmüş ve bütün bölgenin kutsal olduğuna inanılmıştır. Hz. İsa'nın doğduğu, yaşadığı, tebliğ faaliyetlerini sürdürdüğü, çarmıha gerildiği, gömüldüğü ve tekrar dirildiği yerler Hristiyanların kutsal ziyaret merkezleri olarak kabul edilmiştir. Bunların arasında Hz. İsa'nın vaftiz edildiği Ürdün nehri ve çarmıha gerildiğine inanılan Golgotha Tepesi gibi bazı yerlere diğerlerinden daha fazla kutsallık atfedilmiştir.[58] Kudüs'teki 'kutsal emanetlerin' yıkıldığı, Hristiyan hacıların Kudüs'ü ve kutsal yerleri ziyaretlerinin engellendiği yönündeki iddialar, dinî motiflerin etkili bir şekilde kullanıldığı Haçlı Seferleri'nin (1095-1272) en önemli sebebi olarak da gösterilecektir.[59]

Kutsal Mendil, "kutsiyetin kendisinde görünür hâle geldiği kişi"[60]nin bir resmini sunması bakımından son derece önemli olmasının yanı sıra hadisenin gizemli ve olağandışı şekilde vuku buluşu aynı zamanda Hz. İsa'nın gösterdiği bir mucizeye de işaret eder. Mendilin üzerine herhangi bir iz çıkmasaydı dahi Hz. İsa'nın tenine temas etmiş bir örtü olarak kutsal emanetler içinde bulunacakken kendisi "kutsalın dışavurumu"[61] olan Hz. İsa'nın siluetini taşıması, İsa ikonografisinin şekillenmesine sağladığı katkı bakımından mendilin önemini artırmaktadır.

57 Harman, 1996, 384-385.

58 Harman, 1996, 385.

59 Taşpınar, 2017, 138; Koca, 2017, 19.

60 Otto, 2014, 216.

61 Mcginn, 2014, 27.

Temasla Geçen Kutsiyetin Görünümü: Destimal Törenleri

Kelime anlamı itibarıyla el silecek bez, elbezi, yağlık, mendil anlamlarına gelen destimal, terim olarak Ramazan ayının on beşinde yapılan Hırka-i Saadet ziyareti sırasında bizzat padişah tarafından dağıtılan Hırka-i Saadet'e sürülmüş mendil büyüklüğündeki tülbendin adıdır.[62] Ziyaretçilerin dağıtılan mendilleri manevi bir heyecanla titreyerek aldığı, törende bulunan bazı yazarların daha sonra kaleme aldıkları hatıratlarında[63] yer almaktadır. Bu açıdan Tanrısal olanla ilişkili olanı karşılamak için "Numinous" kavramını öneren Otto'ya atıfla destimal törenleri numinous bir deneyim[64]dir denebilir. Hırka-i Saadet ziyaretine davet edilenlere sarayda bulunacakları saat ve giyecekleri kıyafetlerin yazılı olduğu ve içinde yedi deste destimalin de bulunduğu özel davet tezkireleri yollanırdı. XIX. yüzyıldan itibaren destimaller ziyaret esnasında verilmeye başlanmıştır.[65] Bu mendiller hediye edilen kişilerce kıymetli bir hatıra olarak saklanırdı. Ayrıca daha büyük ölçülerde yapılarak her yıl Hırka-i Saadet'in muhafaza edildiği sandığa konulan bir destimalin varlığı da kaynaklarda geçmektedir.[66] Destimaller "dokunuşun izini taşıyan"[67] hırka-i saadet, sakal-ı şerif, kadem-i şerif gibi kutsal emanetlerin bir uzantısı veya onların devamı olarak değerlendirilebilir.

Törenler nitelik ve biçimleri ile devletin genel yapısına işaret ederken, toplumun kültürel dokusunu ortaya koyan temayülleri yansıtmaları bakımından da önemlidirler. Osmanlı Devleti'nin kültür tarihi çerçevesinde ayrıntıları tespit edilebilen her merasimin devletin hiyerarşik ve sosyal yapısının aydınlanmasına katkısı bulunmaktadır.[68] Destimal törenleri, Osmanlı'da son derece önemli bir yeri olan Hırka-i Saadet etrafında gelişen bir uygulamadır. Kaynaklarda bunun eski bir âdet olduğunu belirtilmekle birlikte XVI ve XVII. yüzyılda yazılan eserlerde ayın on beşinde yapılan mutad bir törenden söz edilmemektedir. XVIII. yüzyıla kadar belirli bir vakitte yapılan resmî bir tören bulunmazken ziyaretlerin bir devlet töreni niteliğinde ve muntazam olarak Ramazan'ın on beşinde yapılmasının XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren gerçekleştiği kaynaklarda geçmektedir.[69] "XVIII ve XIX. yüzyıllarda muntazam olarak ramazanın on beşinde

62 Pakalın, 1993, 433.

63 "Dikkat etmiştim, kürsisinin üzerinde hırkanın bogçasına sürdükten sonra hünkâr üstünde güzel bir kıta yazılmış tülbent mendilleri dağıtırken önünden takım takım geçen vezir, müsir, rical arasında tek bir simaya tesadüf edilmezdi ki manevî bir heyecan ile titremesin." Uşaklıgil'den aktaran Güngör, 2007, 223.

64 Otto, 2014, 119.

65 Binbaşı Cemal Bey'e Ramazan'ın 15. Günü olan Pazar günü üniformasını ve şeritli lacivert pantolonu giyip nişanlarını takarak saat beş buçukta Topkapı Sarayı'nda hazır bulunması bildirilmesiyle ilgili Bk. Ağca, 2013'ten aktaran Ağca Diker, 2019, 102.

66 Aydın, 2004, 208.

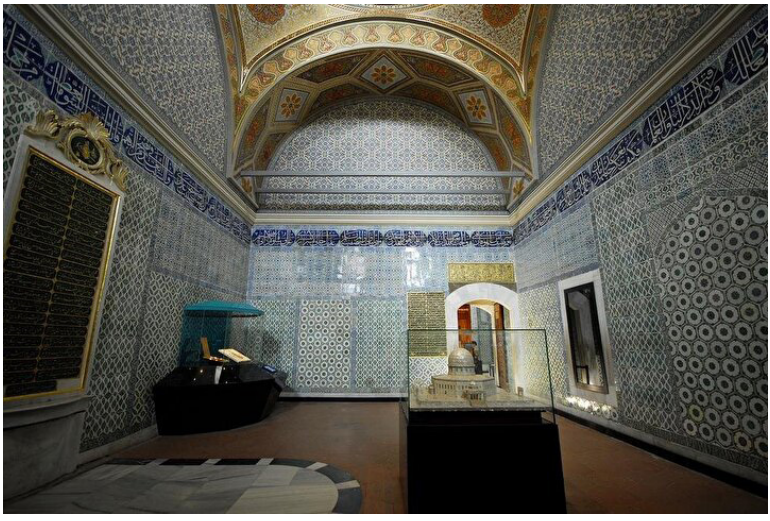
67 Sayın, 2015, 68.

68 Tarım Ertuğ, 1998, 45.

69 "XVIII. ve XIX. yüzyıla âit teşrifat defterleri ve arşiv vesikaları konuya bu şekilde yer verirler. Şimdilik bunların içinde tesbit edilen en erken tarihli kaynak Nâili Abdullah Paşa'nın Defter-iTeşrifatı'dır." Tarım Ertuğ, 1998, 38-39.

gerçekleştirilen Hırka-i Saadet ziyaretleri, padişah ve ulemânın dışında devlet erkânının da iştirak etmesinden dolayı resmî devlet merasimlerinden birisi olma özelliğini kazanmıştır. Osmanlı devletinin son yıllarına kadar[70], hatta Sultan Vahdeddin dönemindeki iç ve dış karışıklıklara rağmen tören ihmal edilmemiştir."[71]

Fatih Sultan Mehmet döneminde padişahın özel dairesi olarak inşa edilen Has Oda, 1808'den itibaren padişahların ikametgâh olarak Boğaziçi'ndeki sarayları kullanmaya başlamasıyla tamamen Mukaddes Emanetler'in muhafazasına tahsis edilmiş ve ismi Hırka-i Saadet Dairesi olarak anılmıştır.[72] Binanın içerisinde geçmişte padişahların şahsi hizmetini gören ve aynı zamanda üst düzeyde devlet hizmeti için eğitilen içoğlanlarına ayrılan Has Oda Koğuşu'nun Destimal Odası adını alması ise 19. yüzyılda olmuştur. Destimallerin bu odada hazırlanarak muhafaza edilmesiyle birlikte oda bu adla anılmaya başlanmıştır.



Gör. 3: Destimal Odası (Topkapı Sarayı, 2022)

Devlet ricali resmî kıyafetleriyle katıldığı Ayasofya Cami'nde kılınan öğle namazının ardından saraya gelip Babüssade önünde bir müddet bekledikten sonra tören için Hırka-i Saadet odasındaki yerlerini alırdı. Burada aşr-ı şerifler okunur ve ardından padişah kendi eliyle Hırka-i Saadet'in muhafaza edildiği sandukayı açarak hırkanın sağ köşesine yüz sürer ve sonra orada hazır bulunanlar da teşrifattaki sıralarına göre hırkaya yüz sürerlerdi. Her yüz sürenin ardından hırkanın bu kısmı küçük bir tülbentle silinir

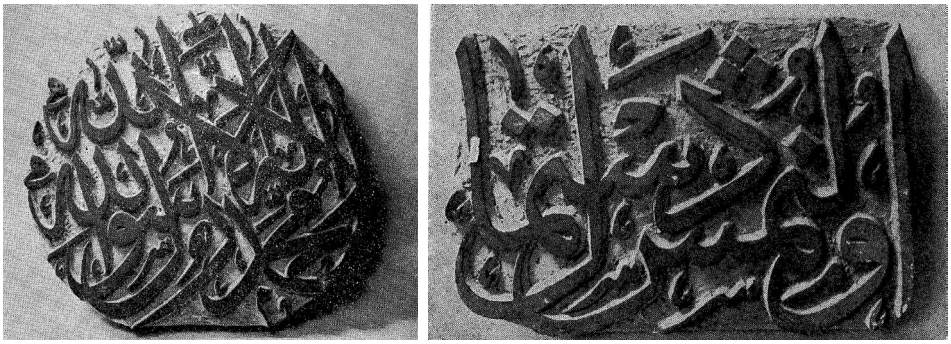
70 Hırka-i Saadet Merasimi, en son 1922 yılı Mayıs ayında (Ramazan 1340) gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Hırka-i Saadet dairesi kapatılmış ve bu protokol faaliyeti de devam edememiştir. 1964 yılında yeniden açılan Kutsal Emanetler Dairesi ile birlikte hırka ziyaretleri de devlet erkânının katılımı dışında dar bir çevrede gerçekleştirilmiştir. Bardakçı, 2017; Andı, 2019, 134.

71 Tarım Ertuğ, 1998, 45.

72 Aydın, 2004, 17.

ve bu örtü o kişiye hediye edilirdi. Herkes yüz sürdükten sonra hırka dualarla sarılarak sandukasına yerleştirilirdi. Zaman içerisinde hırkanın zarar görmemesi için hırkanın sağ köşesine konan hırkaya temas etmiş olan destimal adı verilen tülbent öpülmeye ve bu tülbentler öpülen kişiye hediye edilmeye başlandı.[73] Hırkanın üstünde öpülen tülbentler, kutsiyet sinmiş bir hatıra olarak saklanırdı.[74] Sultan Reşad döneminde destimaller hırkaya değil de bohçaya sürülerek takdim edilir olmuştur.[75]

Birer yazma kalıbı olan destimal kalıplarının dahi destimallerin üretiminde kullanıldıklarından kutsal bir değer taşıdığına inanılmıştır.[76] Destimal üzerinde yer alan yazılardan bazıları şunlardır: Kelime-i Tevhid, Allah, Muhammed ve Dört halifenin adları, Peygambere salavat-ı şerif, peygamberi metheden çeşitli kenar yazıları, "Hırka-i Pak-i Resul'e mesh olunmuş dest-mal"… Ayrıca destimallerin basılması ve hazırlanması işi için sarayda destimal memurluğu görevi bulunduğu kayıtlarda geçmektedir.[77]



Gör. 4-5: Destimal Kalıpları (Kaya, 1988, 112, 115)

Hırka-i Saadet ziyaretleri insanlara kutsalın somut bir göstergesini sunarken, ziyaret esnasında gerçekleştirilen "görme, dokunma, öpme ve yüz sürme ritüelleri"[78] yoluyla saygı ve hürmet gösterme, özlem duyulan birine ait bir eşyayla teselli olma işlevleri gerçekleşir. Bu ziyaret sayesinde inananlar aynı zamanda, peygamber sevgisini gösterme, onunla hasret giderme, bütünleşme ve "kutsala dokunmanın kutsallaştıracağı"[79] inancıyla kutsaldan kendilerine bir pay alma imkânına kavuşurlar. Önemini bu kutsal emanetle ilişkisinden alan Destimal-i Şerifler bir yönüyle Hırka-i Saadet'i çoğaltmakta ve ona insanların hayatına katılma evlerine götürebilme, çeyiz sandıklarına koyabilme, ölünce yüzlerine örtülmesini vasiyet etme gibi taşınabilir kutsal-koruyucu nesne hüviyeti kazan-

73 Aydın, 2004, 34-36; Önal, 2019, 120.

74 Koçu, 84'ten aktaran Kılıç, 2002, s. 131.

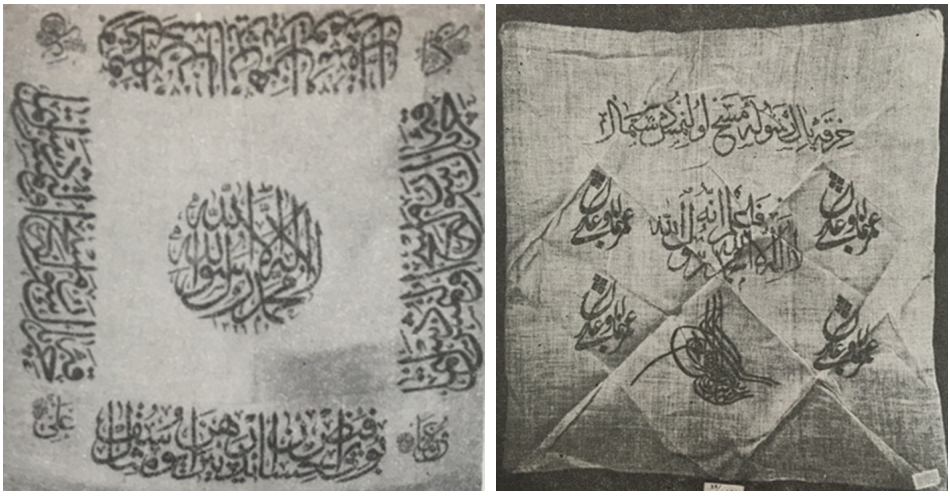
75 Aktaran Tarım Ertuğ, 1998, 42-43.

76 Çakmut, 1988, 104.

77 Çakmut, 1988, 117.

78 Gruber, 2020, 36.

79 Uygun, 2020, 330.



Gör. 6-7: Destimal Örnekleri (Kaya, 1988, 112, 116)

dırmaktadırlar. Sultan II. Abdülhamid'in, cenazesi kaldırılırken yüzüne Hırka-i Saadet Destimali ile siyah Kâbe örtüsü örtülmesini vasiyet ettiği kaynaklarda yer almaktadır.[80]

Hırka-ı Saadet, padişahın yaşam alanının içinde bulunan, devamlı müracaat ettiği bir ziyaret yeridir. Destimaller ise devlet görevlileri, bürokratlar, askerler ve ulema sınıfı gibi[81] ona sahip olan çeşitli kesimler için Hırka-ı Saadet'in kutsiyetine ulaşabilmelerini sağlayan birer aracıdırlar. Padişah dışındaki kişilerin bir nevi aynı ritüelleri uygulayabilmesi için destimaller onlara verilen bir hediyedir. Bu yönüyle destimal küçük bir hırka, hırkanın taşıdığı sembolik anlamları barındıran bir prototip ya da temsili bir hırkadır demek mümkündür.

Temastan İmgeye "Kutsal Mendil" İkonografisi

Geniş bir anlama sahip olan 'ikona', Hristiyanlığın başlangıç devirlerinde resmin her türlüsü için kullanılmaktayken daha sonraları sınırlanmış ve özellikle tahta levhalar üzerine yapılan, taşınabilir dinî resimler için kullanılmıştır.[82] Dini unsurları öğretici ve simgesel boyutta ele alan ikonaların tılsımlı güçlerine de inanılarak zamanla ibadet nesnesi haline geldiği bilinmektedir.[83] Çeşitli kategorilerde incelenebilen ikonaları "İbadet İkonaları ve Deskriptif/Didaktik (Tanımlayıcı/Öğretici) İkonalar" olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. İbadet amaçlı yapılan İsa ikonaları "Evrenin Hâkimi (Pantokrator) ile Taht Üzerinde İsa ve Kutsal Mendil" şeklinde üç bölümde değerlendirilmektedir.

80 Aktaran Küçükaşcı, 2019, 64; Aydın, 2004, 46.

81 Topkapı Sarayı'ndaki kutsal emanet ziyaretleri daha ziyade seçkinlerin katıldığı mahrem bir merasim olarak değerlendirilmiştir. Gruber, 2020, 37.

82 Başeğmez, 1989, 3.

83 Gültepe, 2016, 43.

Tanımlayıcı ve öğretici/eğitici ikonalar ise konusunu Hristiyan kutsal kitaplarındaki olaylardan almaktadır. İnsan eliyle yapılmamış yani mucizevi olarak ortaya çıktığına inanılan ibadet ikonaları Yunanca "Acheiropoieta" adıyla bilinmektedir. Hz. İsa'nın yüzünün izinin bulunduğuna inanılan Kutsal Mendil (Hagion Mandylion) en ünlü acheiropoieta'dan biridir. İnsan eliyle yapılmadığı için de ikonakırıcıları engellemek adına öne sürülen önemli bir kanıt niteliği taşımaktadır.[84]



Gör. 8: Kutsal Mendil (Başeğmez, 1989, 91)

Hz. İsa'nın insan eliyle yapılmamış tasvirlerine dair rivayetler yaklaşık XI. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Simeon-Metaphrastes tarafından XI. yüzyılda kaleme alınan "Ortodoks Kilisesi'nin Azizler Takvimi"nde bu konuya yer verildiği görülmektedir. Takvimde anlatıldığına göre Edessa[85] kralı Abgaros hastalığına şifa bulmak için İsa'yı şehrine davet eden bir haberci gönderdi. Bu elçinin bir başka görevi de İsa'nın resmini yaparak kralına götürmekti ancak bu konuda başarılı olamadı. Elçinin niyetini sezen İsa, yüzünü yıkadıktan sonra bir bezle kuruladığında sureti beze geçti ve bunu elçiye verdi. Bu Kutsal Mendil, yani Hagion Mandylion sayesinde hastalığına şifa bulan Abgaros, bunu bir tahtanın üzerine gerdirip şehrin kapısı üstünde bir nişin üstüne koydurdu. Aradan zaman geçip putperestlik Edessa'da tekrar hâkim olunca bu resmi tahripten kurtarmak isteyen bir piskopos, resmin durduğu nişin önüne ancak bir duvar örmeye vakit bulabildi. Asırlar sonra Hristiyanlar nişi açtığında resmi buldular ve vaktiyle yakılmış olan kandilin hala yandığını gördüler. Her yıl kiliselerde tekrarlanan efsane bu şekildedir. Bu efsaneyi daha canlı bir biçimde yaşatmak isteyen kilisenin, sözü edilen mendilin resimlerini de yaptırdığı kaynaklarda geçmektedir.[86] Başka bir rivayete göre ise İsa, bu

84 Brooks 2001'den aktaran Işık Şen, 2017, s. 482. Mendille ilgili tarihsel bilgiler için Bk. Özbebit, 2006, 15, 92.

85 "Kutsal Mendil'in Kudüs'ten sonra ilk geldiği yer Edessa (Urfa) olup 944 yılına kadar Edessa'da kalmıştır. Hristiyanlığı dünyada ilk kabul eden krallığın Urfa'da olması, şehrin Hz. İsa tarafından kutsanmış olmasından dolayı Urfa Hristiyanlar tarafından "Kutsanmış Şehir" (The Blessed city) adıyla tanınmıştır." Kürkçüoğlu, 2018, 72.

86 Schweınfurth, 1953, 3-4; Başeğmez, 1989, 29.

davetten memnun olduğunu belirtmekle birlikte Urfa'ya gelemeyeceğini ancak kendisinin göğe çekildikten sonra bir elçisini oraya göndereceğini bildirir.

V. yüzyılın sonlarına kadar yapılan tasvirlerde İsa, sakalsız bir genç adam şeklinde betimlenmektedir. VI. yüzyıldan itibaren yapılan resimlerde, mozaiklerde, duvar resimlerinde, kitap resimlerinde ve ikonalar üzerinde yer alan orta yaşlı gür saçlı ve sakallı şekildeki simasının kabul görmesi ise Kutsal Mendil efsanesi ile ilgilidir.[87] Mucizevi olarak ortaya çıkan resimlerle aynı dönemde İsa'nın suretine kesin bir şekil vermek adına atılan adımlardan biri de -İsa zamanında Kudüs'te valilik yapmış olan- Lentulus'un Roma senatosuna yazdığı mektuptur.[88] Bu mektupta tasvir edilen İsa tipi kendiliğinden ortaya çıktığına inanılan suretteki tipine uygundur. Böylece Bizans sanatı ve sonrasında İsa, Abgaros'a getirildiği söylenen resim ile Lentulus'un yazdığı düşünülen mektuptaki tarife uygun olarak tasvir edilecektir.[89]

Kutsal Mendil, Evliya Çelebi'nin "*Seyahatname"*sinde de yer almaktadır. Evliya Çelebi 1649 yılının sonlarında Urfa'yı ziyaret ettiğinde Mendil'in "Çanlı Kilise"de muhafaza edildiğini, onu bizzat görmüş olduğunu ve negatif görünümlü olduğunu anlatmaktadır.[90]

Aynı efsaneye dayanılarak XV. yüzyıldan itibaren Azize Veronica'nın öyküsü ortaya atılır. Buna göre İsa, Golgota yolunda çarmıhını taşırken bir kadın elindeki mendille terini siler ve mendilin üzerinde İsa'nın imgesi belirir.[91] Her iki efsanenin de odağında İsa'nın bir mendille yüzünü silmesinin ardından siluetinin mendile geçmesi hadisesi yer almaktadır. Bu izleği içeren bir başka acheiropoieta örneği[92] ise Kutsal Kefen'dir. İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra sarıldığı ve bedenine ait izlerin kumaşa çıktığına inanılan Kutsal Kefen, 1578'de İtalya'ya getirilmiş ve 1983'ten beri de Torino'da (San Giovanni Battista Katedrali'nde) tutulmaktadır. Buna rağmen kefenin sahipliği Vatikan'a aittir.[93] Bazı anlatımlara göre mendil, kefenin yüzü görülecek şekilde katlanmış şeklidir yani

87 Başeğmez, 1989, 29., Mendile çıkan izin gerçekliği ve sıhhati ile ilgili değerlendirmeler için Bk. Burckhardt, 2017, 87-91.

88 "Bu mektuba göre İsa açık ve pürüzsüz alnı, ileriye bakan gözleri, muntazam burnu, biçimli ve ufak ağzı, orta uzunlukta ikiye ayrılmış sakalı ile sakin fakat haşmetli bir yüze sahipti. Bu yüz ortadan ayrılarak kulaklara kadar inen gür kumral saçlarla çerçevelenmişti. Saçların uçları, kulakların altından itibaren omuzların üzerine bukleler halinde yayılıyor yahut geriye sarkıyordu." Başeğmez, 1989, 30.

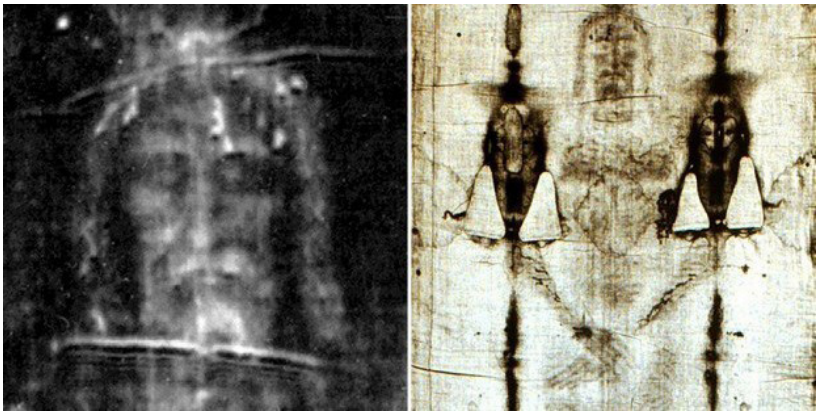
89 Başeğmez, 1989, 30.

90 Kürkçüoğlu, 2018, 67.

91 Bu olay nedeniyle kadın, azize olarak kabul edilerek vera (gerçek) ve ikon (imge) kelimelerinin birleşimiyle oluşan Veronica (gerçek imge) ismini alır. Azize Veronica resimlerde mendille İsa'nın yüzünü silerken ya da mendili elinde taşırken gösterilmektedir. Tükel, 2018, 228.

92 *Forrest Gump* (1994) adlı filmde Forrest Gump adlı kahramanın yüzünü sildiği tişörte çıkan şeklin 'gülen adam' emojisini ilk kez ortaya çıkarmasını Kutsal Mendil'e bir gönderme olarak düşünebiliriz.

93 Kürkçüoğlu, 2015, 24.



Gör. 9-10: Torino Kefeni / Kutsal Kefen (T24, 2022)

kefenin sadece yüz kısmına mandylion denilmektedir. Mendil ve kefenin aynı örtüye ait parçalar olduğu tartışmalı olup bu karışıklığın nedeni olarak her ikisinin de tarihsel olarak yolunun Urfa'da kesişmesi gösterilmektedir. Ayrıca farklı hadiseler üzerine ortaya çıkmış olduğu da düşünüldüğünde çeşitli nedenlerle çoğaltılması durumu da göz önüne alınarak bu örtülerden daha fazla olduğu görüşü de ihtimal dâhilindedir.[94]

İnsan eli değmeden mucizevi bir şekilde ortaya çıkan Hz. İsa resimleri, ilahi sanatın mahsulü olarak görülmüştür. Diğer yandan Tanrı'ya bir yüz kazandırmak[95] onun insana dönüşümünü yansıtır. Kutsal Mendil'de kendiliğinden beliren izler tanrısal olanın insan formunda bir yüze/surete bürünerek kutsalın görünümünün bir imajda ebedileşmesi açısından oldukça önemlidir.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Mendil

Mendil, kültür tarihinin başlangıcından günümüze kadar varlığını sürdürmüş bir maddi kültür ögesidir. Mendil üstlendiği işlevler bakımından kültürün ve sosyal yaşamın önemli parçalarından biri olarak öne çıkmıştır. Nurhayat Berker, "Türk Mendil Kültürü" adlı yazısında, mendilin tarihçesiyle ilgili olarak, erken Mısır medeniyetinde havlu veya peşkir denilebilecek bir bez parçasının varlığından söz eden bazı kayıtların olduğundan bahsetmektedir.[96]

Bahaeddin Ögel'in "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı eserinde, Uygur duvar resimlerindeki mendil ve kuşak örneğine yer vermesi, bizleri eski Türklerde de mendil kullanımının mevcut olduğu sonucuna götürmektedir.[97] Tarih içinde mendil; giyim ku-

94 Kürkçüoğlu, 2018, 72.

95 Breton, 2018, 18.

96 Berker, 1997, 8.

97 Ögel, 1991, 87.

şamın bir tamamlayıcısı olma, elde taşıma, boyuna bağlama, başlıklara sarma, mendile koku sürme, sevgilinin kokusunu taşıma, gözyaşını silme ve ağlamaya yardımcı olma, utandığını saklama, ter silme aracı, para ve şeker kesesi olarak kullanılma, gözünü mendille bağlayarak tedaviye yardımcı bir unsur, oyun aracı, selamlaşma ve vedalaşma aracı olarak kullanılma gibi çok çeşitli fonksiyonlar üstlenmiştir.[98] Örneğin Fatih Sultan Mehmet'in bazı minyatürlerinde elinde tuttuğu mendil önemli bir ayrıntı olarak dikkati çeker. Burada mendil padişahın ince ruhlu kişiliğine ve Türk kültüründe mendilin haberleşme aracı olarak kullanılan sembolik anlamına gönderme yapar.[99]

Kutsiyet atfedilen bazı örtü ve kumaşlar arasında Kâbe örtüsü (*Kisve-i Şerife*), kapı örtüleri, perdesi ve kuşağı, türbe örtüleri, tılsımlı gömlekler vs. yer almaktadır. Buradan hareketle farklı dinlerde ve zamanlarda ortaya çıkmış Kutsal Mendil (*Hagion Mandylion*) ve destimaller mendile dayalı ikonografiler olması nedeniyle ortaklaşmaktadır.

Herhangi bir eşyayı sıradanlıktan kutsala dönüştüren sadece dinî bir referans kaynağı değildir. Kutsal-dışı insan için kutsalın anlamı; hatırası olan önemli bir yer ya da eşya olarak anlamlı bulunabilir. Kişinin kendi kişisel tarihinde hatırası olan bazı eşyalar önem kazanır. "Dinsel olmama niteliği en belirgin insan için bile olağan dışı, 'benzersiz' niteliğe sahip" eşyalar vardır. Bunlar onun özel evreninin "kutsal eşyaları"dır. Örneğin insanın doğduğu toprakların manzarası, ilk aşkların yaşandığı yerler, gençlikte ziyaret edilmiş ilk yabancı kentin bir köşesi veya sokağı dinsel olmayan insan için bir nevi kutsal mekân olarak diğer yerlerden ayrılır ve kişiye özel bir kutsal alan üretir.[100] Kutsal, özü itibarıyla dinî bir referans alanını koşullarken zamanla dinin[101] yerine konulan farklı inanma ve tapınma biçimleriyle birlikte kutsallar da çeşitlenmiştir. Bu açıdan kutsalın alanını yalnızca teolojik ve metafizik âlemle irtibatlandırmak doğru olmaz. Pozitivist ve seküler çevrelerin de kendine ait kutsalları söz konusudur.[102] Kutsal kalıntı kültü günümüzde de çeşitli dönüşümler geçirerek devam etmektedir. Sıradan olanın kutsallaşması çoğunlukla bir kişi marifetiyle tezahür eder. Bu kişi geçmişte dinle ilişkili kişileri kapsamaktayken günümüzde bu durum devam etmekle birlikte kapsamın genişlediğini görmekteyiz. Bu anlamda "kutsal, doğrudan dinî olmayan, ancak kendisine dinî bir zihniyetin bağlanabileceği uçsuz bucaksız bir nitelendirmedir."[103] İlahi bir referans olmaksızın toplumda fenomen hâline gelen, popüler bazı kişi ya da gruplara, bir düşünceye, ideolojiye ya da spor veya sanat dünyasından kişilere ait herhangi bir olgu kendi inananları/taraftarları/fanları tarafından kutsal bir görünüm kazanır.

Dünyaca ünlü oyuncu Lionel Messi'nin Barcelona takımından ayrıldığını açıkladığı konuşması esnasında duygulanarak gözyaşlarını ve burnunu sildiği mendil

98 Tanrıbuyurdı, 2010, 196-202.

99 Tonguç, 2019, 210.

100 Eliade, 2019c, 24.

101 "Din, insanın yaşamında esas aldığı ve düşüncelerine, tutumlarına, davranışlarına, sosyal ve doğal çevreye yönelik ilişkilerine yön veren yapıdır." Gündüz, 2020, 17.

102 Gündüz, 2020, 15

103 Vergote, 2002, 231.

bir milyon dolardan satışa çıkarılmıştır.[104] Mendilin Hz. İsa'nın suretinin mucizevi bir şekilde tezahür ettiği bir malzeme olarak değer kazanan Kutsal Mendil'den, İslamiyet'te kutsal sayılan bir eşyaya temas etmesi bakımından adına törenler düzenlenen destimallere uzanan hikâyesine Messi'nin mendilini eklemenin merkezinde mendil olan kutsal kalıntıları ortaklaştıran konumuza güncel bir katkı yaptığını söylemek yerinde olacaktır.[105] Eliade'ye göre "Kutsal taşa ve kutsal ağaca, taş veya ağaç olarak tapılmaz. Onların kutsallığı hiyerofani olmalarından ne taş ne de ağaç olan bir şeyi, kutsal olanı göstermelerinden kaynaklanır."[106] Buradan hareketle onların kutsallığı ne mendil ne örtü ne de bir bez parçası olmalarından kaynaklanır. Tam tersine bu, "Ben sadece bir örtü, bir mendil, bir hırka değilim." deyişlerinin tezahürüdür.

Şifa

"Peygamberlerden sadır olan harikulade (âdetin üstünde) işler ve sözler hakkında kullanılır bir tabir"[107] olarak tanımlanan mucize, "Peygamberlerin nübüvvetlerinin doğruluğunu"[108] teyit eden bir terimdir. "Mucize inancın en sevdiği en kıymetli çocuğudur."[109] ifadesi inanç ve mucize arasındaki ilişkiyi gösterir. Metafizik bir alana işaret eden mucizeler, kişinin/peygamberin olağandışılığına vurgu yapar. Peygamberlerin en büyük mucizeleri arasında "şifa verme" sayılabilir. "Helenistik dünyanın daha pek çok "tanrısal insan"ında da görüldüğü gibi, İsa da hekim ve otacıdır."[110] Hz. İsa'nın "iyileştirme mucizeleri" çocukluk çağından itibaren başlar. Bunlar arasında kötürümlerin, körlerin, cüzzamlıların, cine tutulmuşların, kanamalı kadının, Petrus'un kayınvalidesinin, eli tutmayan adamın, yüzbaşının hizmetçisinin iyileştirilmesi gibi hikâyeler vardır.[111] Bu iyileştirmelerin çoğunlukla temas yoluyla gerçekleştirilmesi konumuz açısından önemlidir.

Kutsal Mendil'in ortaya çıkışı da bir şifa arama çabasının ürünüdür. Hastaların Hz. İsa'yı görerek şifa bulduğunu duyan Abgaros, hastalığından kurtulmak için onu görme, göremeyecekse de resmine bakarak şifa bulma niyetindedir. Diğer ikonaların da

104 NTVSpor, 2022.

105 Başka bir örnek vermek gerekirse; Galatasaray'a ait Ali Sami Yen Stadyumu'nun yıkılıp yeniden yapılmasıyla birlikte toprak, tuğlalar ve duvar parçası gibi stadyuma ait kalıntılar Galatasaray Store'dan satışa sunulmuş ve stad kapanış yıldönümlerinde anılmıştır Galatasaray, 2022; İndyturk, 2022. Bu durum geçmişte tahrip edilen ikonlardan kalan parçaların halk tarafından muska olarak kullanılmasıyla da benzerdir. Taburoğlu, 2019, 140. Kavramsal açıdan bir çeşit 'din' olarak benimsenen futbola ait bir mekân olması bakımından stadyumun kutsal bir mabede karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Seküler insanın mabedi diyebileceğimiz stadyumun yapısal parçalarına kutsallık atfedilmiş ve ona sahip olmak kişiyi adeta bir kutsal emanet sahibi kılmıştır. Köse ve Ayten, 2010, 22.

106 Eliade, 2019c, 15.

107 Pakalın, 1993, 560.

108 Pakalın, 1993, 560.

109 Otto, 2014, 98.

110 Eliade, 2019a, 433-434.

111 Uşun Tükel, 2018, 195-204.

yine bu inanca hizmet etmesi amacıyla tekrar tekrar üretildiği bilinmektedir. Troitsa Kilisesi'nden Ayasofya'ya getirilen ikonalardan birinin arkasında bulunan "Sofia kızın şifa bulması için" ibaresi, zengin ve soylu bir kişinin bu ikonayı hasta kızının şifa bulması dileğiyle ısmarladığını gösterir.[112] Eliade'nin "Kutsal güçleri veya figürleri yardıma çağırarak yön bulmak"[113] olarak ifadelendirdiği bu durumda kişi çaresi olmayan bir hastalık ya da bir dert karşısında Tanrısal bir güce sığınarak kutsalı yardıma çağırır ya da kutsalın şifaya aracılık edeceğine inanır.

Hz. Muhammed'in tenine bir şekilde temas eden eşyanın mübarek sayılması ve ondan şifa umulmasının tarihi Hz. Muhammed'in yaşadığı döneme kadar gitmektedir. Hz. Muhammed'in cübbesinin yıkandığı suyun şifa için kullanılması[114], Büsirl'nin Peygamber ve hırkasının şifa verici özellikleri hakkında yazdığı Bürde kasidesi[115] kutsal nesnelerin şifa vasıtası olarak algılanışına örnek teşkil etmektedir. Bunlara ilaveten Hz. Muhammed'in vefatından sonra ortaya çıkan bazı sanatsal üretimlere de –hilye gibi- şifa ve koruyuculuk özelliği atfedildiği görülmektedir.[116]

Hastalıkların, kişinin işlediği günahın bedeli veya delili olarak görülmesi çok eskiye dayanan bir inanıştır. Bu durum insan bedeninde şeytanın hüküm sürmesi ya da güç kazanması anlamına gelmektedir. "Tabiattaki nesnelerin içinde ruh bulunduğuna dair bu inancın izleri, eski Türkler arasında da tespit edilmiştir."[117] Nitekim şamanın en önemli görevlerinden biri de hastaları tedavi etmektir.[118] Kutsal kişilerin kötü ruhları insan bedeninden uzaklaştırabildiğine dair yaygın inancın bir yansıması olarak kutsal kabul edilen şeylerden şifa dilemek bir tedavi aracına dönüşmüştür.[119] "Bu tür uygulamaların hepsinde atanın, ulu şahsın ruhunun gücü ile temas edilmek amaçlanmıştır. Bu kutsal kabul edilen yerlerden alınan taş, su, toprak gibi nesneler, dokunmak, üzerinde taşınmak, içmek ve

112 Başeğmez, 1989, 24.

113 Eliade, 2019c, 27.

114 Bozkurt, 1997, 10.

115 Schimmel, 2004, 224. "Busiri, Kasidetü'l-bürde'yi ağır bir hastalığa yakalandığı sırada, Hz. Peygamber'e dini bir yakarış olarak kaleme almıştır. Rüyasında Hz. Muhammed, ondan kendisi için yazdığı bu kasideyi okumasını ister ve hırkasını çıkarıp şairin üzerine örterek onu mucizevi bir şekilde iyileştirir. Bu yüzden, dini ve manevi açıdan etkileyici bir dille yazılmış olan kasidenin, Hz. Peygamberîn manevi varlığını çağırma ve mucizevi bir tedavi gerçekleştirme gücüne sahip olduğuna inanılmıştır." Gruber, 2020, 47.

116 "Hilye; Hz. Muhammed'in yaratılışını, vücudunun dış görünüşünü, şeklini ve dış özellikleri ile güzel sıfatlarını anlatan metinlere verilen isimdir. Bu türde kaleme alınmış pek çok kitabın yanı sıra Peygamberimizin vasıflarını özlü bir şekilde anlatan hilye levhaları da hazırlanmıştır. … bu levhaların huzur ve saadete, o mekanın tabi afetlerden ve yangınlardan korunmasına vesile olacağına, okuyan kimselerin Resulullah'ın şefaatine mazhar olacağına, O'nu rüyalarında göreceğine inanılmıştır." Aydın, 2004, 243.

117 Kaya, 2001, 202.

118 Kaya, 2001, 212.

119 Uygun, 2020, 230.

üzerinden dökülmek şeklinde aracı olarak kullanılmaktadır."[120] Şifa genellikle "ellerin hastalığın bulunduğu bölgeye temas ettirilmesi" şeklinde[121] gerçekleşse de "uzaktan şifa"[122]nın tesir gücüne de inanılmaktadır.

"Hastalıkların kaynağının şeytani olduğu"-[123]na dayalı inançtan korunabilmek için kutsalın hüviyetine ve kapsayıcılığına ihtiyaç duyulmaktaydı. Şeytan ya da kötü ruhla sembolize edilen hastalığın vücuttan ve ruhtan uzaklaştırılması kutsal kişi ya da nesnenin maddi bir temasıyla veya manevi değere sahip olan tasviri aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Kutsal emanetlerin kendisi kadar görsellerinden de şifa umulduğunu görmekteyiz. Kutsal nesnenin ikonlaştırılıp çoğaltılması da kutsal nesnenin kendi kadar gerçek olarak algılanıp onun işlevini üstleniyordu.[124] Sultan Abdülmecid'in eşi Düzdidil Kadınefendi için hazırlanan bir yazmada şifa bulmak maksadıyla bu eşyaların tasvirine yer verildiği görülmektedir. "Hz. Muhammed'in hırkası, hem bir nesne hem de bir resim olarak izleyicilerine ve sahiplerine şifalı ve tılsımlı bir koruma sağlıyordu."[125] Hırkaya bağlı olarak gelişen destimal geleneğinde ise mendillerin hırkaya hırkanın da Hz. Peygamber'e temas etmiş olması bu mendilleri dolaylı yoldan da olsa kutsal ve şifa verici kılmaktadır.

Sosyal bir ikonografi diyebileceğimiz destimal ile bir arketip olarak değerlendirebileceğimiz Kutsal Mendil'in her ikisi de kutsal kişiye ait izleri çeşitli dolayımlarla üzerlerinde taşırlar. Bu mendillerin ortak paydası şifa verici kutsal nesneler olarak kabul edilmeleridir.

Kutsalın Sembolizasyonu

Genellikle İslamiyet'le birlikte anılan tasvir yasağı bilinenin aksine tüm semavi dinlerde vurgula-



Gör. 11-12: Hz. Muhammed'in muhallefatı, Düzdidil Kadınefendi'ye ait dua kitabı, İstanbul, H. 1261/M. 1845. Bavyera Eyalet Kütüphanesi, (Gruber, 2020, 40-41)

120 Kaya, 2001, 202.

121 Candan, 2005, 191'den akt. Değirmencioğlu ve Başçı, 2005, 69.

122 Değirmencioğlu ve Başçı, 2005, 70.

123 Eagleton, 2018, 221.

124 Gruber, 2018, 38.

125 Gruber, 2018, 47.

nan bir ilkedir. Bu ilke semavi dinlerin özüne uygun bir biçimde putlaştırmanın yasaklanmasına dayalı temel bir yaklaşımdan kaynaklanır. Tevrat'ta bununla ilgili açık hükümler yer alırken ilk Hristiyanlıkta putperestliğe düşme kaygısıyla ikon ve simge karşıtı bir tavır dikkati çeker.[126] Daha sonraları pagan inanışlarla birlikte diğer din ve kültürlerin de etkisiyle ikonlar yani resim yoluyla ibadet nesneleri üretilmiştir.[127] İslam tarihi ve sanatında yadsınamaz bir gerçek olan tasvir sanatı ise İslam tarihinin hemen her döneminde resim ve heykel de dâhil olmak üzere çeşitli sanat dallarında karşımıza çıkmaktadır.[128] Bununla birlikte yukarıda sözü edilen putlaştırma kaygısı Müslüman sanatçıların soyut formlara ve "figüratifdışı"na yönelmesinin ardındaki en temel sebeplerden biridir.[129]

"İslamiyet'te 'kutsallık' tamamen semboliktir. Sembollerin kendileri ise asla mutlak kutsal değildirler. Nitekim Hz. Ömer (r.a) Kâbe'yi tavaf ederken Hacerul Esved'i öpmüş ve bu hakikati ifade etmek üzere 'Biliyorum ki sen bir taşsın, ne bir fayda ne bir zarar veremezsin. Ben Resulullah'ı seni öperken görmeseydim asla seni öpmezdim.' demiştir."[130] Kutsal eşyaların bu derece önemli olmaları onların ilahi kaynaklı kabul edilmeleriyle ilişkilidir. "Kutsal bir taşa tapılmasının nedeni, taş olması değil, kutsal olmasıdır; taşın varoluş hali aracılığıyla tezahür eden kutsallık, onun hakiki özünü açığa çıkarır."[131] Bu açıdan eşyanın kıymetini arttıran şey onun muhtevasına ait bir özelliğinden ziyade temsili gücüne dayanır.

Hristiyanlıkta kutsalın tasviri, ikon kültürünün de temelini teşkil eden Kutsal Mendil arketipine dayanır. Hz. İsa'nın tasvirleriyle birlikte Hz. Meryem ve azizlerin de yer aldığı pek çok ikona üretilmiştir. Kutsal Mendil'in kaynaklık ettiği ikonalar zaman zaman yükselen ikonakırıcı hareketlere karşın dini anlama, yayma ve ibadet etmenin bir aracı olarak varlığını sürdürmüştür. "Kutsallık duygusunun doğduğu yer"[132] olarak da nitelenen yüz açısından bakıldığında Hz. İsa'nın yüzü, Tanrı'nın İsa'ya (insana) dönüşürken insanlar tarafından görülebilmesine imkân tanıyan bir suret olarak[133] kutsallık kazanıp prototipleştirilirken, Hz. Muhammed'in yüzünün bir örtüyle gizlenerek verildiğini -çeşitli minyatürlerde- görmekteyiz. "Diğer yandan, kutsal emanetler, kişisel eşyalar, hilyeler ve resimli dua kitapları gibi unsurlar Hz. Muhammed'in varlığını ve yaşadığı coğrafyayı metaforlar ve mecazlar yoluyla duyumsamaya yarıyordu. Bu soyutlama tarzı, resimli İslam yazmalarında evvelce kullanıldığı görülen Hz. Peygamber'in figüratif tasvirlerinin zamanla yerini almıştır."[134] Bu bağlamda destimalleri Hz. Muhammed'i anımsatan temsili bir nesne bir metafor olarak yorumlamak mümkündür.

126 Ayvazoğlu, 2019, xıx-xx.

127 Mitchell, 2005, 135.

128 Ayvazoğlu, 2019, xxı.

129 Ayvazoğlu, 2019, 21-22.

130 Buhari, 25'ten aktaran Polat, 2014, 36.

131 Eliade, 2019c, 104.

132 Breton, 2018, 16.

133 Breton, 2018, 21.

134 Gruber, 2018, 14.



Gör. 13: Skylitzes kroniğinden mandylion, Bizans, 14. Yüzyıl (Sayın, 2015, 19)

Burckhardt ikonun Hristiyanlıkta oynadığı role benzer bir rolü İslam sanatlarından hat sanatına atfederken[135] ikon ile hilye arasında benzerlik kurmak da mümkündür. Kutsal Mendil, Hz. İsa'nın mucizevi bir şekilde tecessüm ettiği tasvirinin dini ve sanatsal gelişimini içinde taşırken İslam sanatında bunun karşılığı olarak sözel bir tasvir[136] olan 'hilye'yi örnek gösterebiliriz. Hz. Muhammed'in fiziksel özellikleri ve güzelliğini sade bir dille detaylı biçimde anlatan eserlere hilye denir. 'Fizyonomik bir portre'[137] olarak hilye, bakan kişiye Hz. Muhammed'i zihninde canlandırma, O'nunla yakınlaşma ve bütünleşme imkânı sağlayan bir temaşa aracı olarak işlev görür.[138] Yazının İslam sanatında asli fonksiyonu dışında apayrı bir ifade vasıtası olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.[139] Hat sanatı harflerin bedenselleştirilmesiyle düşünsel figürler yaratırken[140] hilye yazıdan hat da çizimlerden yola çıkarak bir anlamda harflerin görsel bir panoramasını sunar. Nitekim yazının İslam medeniyetinde oynadığı rol ile resmin Batı medeniyetinde oynadığı role[141] ilişkin imaj ve metinle ilgili geniş çaplı karşılaştırmalar literatürde mevcuttur.[142] Simonides'e atfedilen "Şiir konuşan resim, resim dilsiz şiir"[143] sözünden yola çıkarak ikon dilsiz bir şiir, hilye ise konuşan bir resim şeklinde yorumlanabilir. Sanatları duyulara indirgeyerek yapılan hiyerarşik kıyaslamaları bir kenara bırakırsak ikonun tem-

135 Burckhardt, 2017, 160; Aksoy, 2021, 65.

136 Gruber, 2018, 60.

137 Soucek'ten aktaran Gruber, 2018, s.15

138 Gruber, 2018, 15.

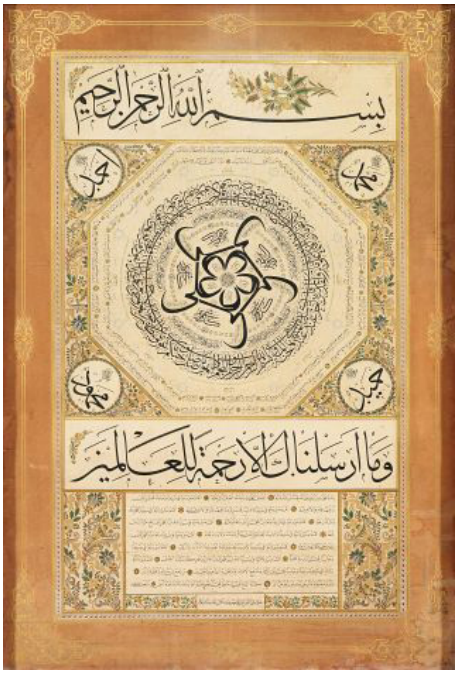
139 Ayvazoğlu, 2019, 130.

140 Sayın, 2015, 54.

141 Ayvazoğlu, 2019, 134.

142 Bk. Mitchell, 2005, 40-58.

143 Mitchell, 2005, 61.



Gör. 14: Mehmed Fehmi Efendi'nin 1313 (1895-96) tarihli hilyesi (TDV İslam Ansiklopedisi, 2022)



Gör. 15: Hilye, Hasan Rıza imzalı, 1297 tarihlidir. (Aydın, 2004, 240)

sil ettiği görsel yaklaşım ile hilye ve hat sanatından örnekleyebileceğimiz figüratif dışı[144] söz ve resimli yazıyı (resim yazılı) araç edinen sanatsal ürünler, iki dinin estetik algısı ve sanat felsefesinin arkasındaki ayrımları izah etmemize imkân tanır diyebiliriz.

Sonuç

Hristiyan inancında yer alan "Kutsal Mendil" ile Türk İslam geleneğinde devlet eliyle törene dönüştürülmüş olduğunu gördüğümüz "Destimal-i Şerif" mendilleri karşılaştırıldığında iki ikonografinin ortak ve farklı yönlerinin olduğu tespit edilmiştir. Her iki dinde de çeşitli açılardan kutsiyet atfedilen bu mendillerin şifa verici özelliklerinin öne çıktığı görülmektedir. Bunun yanında bereketi artırması, koruyucu kutsal eşya olarak işlev görmesi, uğurlu, mübarek, bereketli sayılması ve kutsal kişiye ait eşya yoluyla manevi anlamda onunla bir olma/bütünleşme imkânı sunması bakımından ortak özellikler taşıdıklarını söylemek mümkündür. Kutsal emanetlerin çizim, resim ve görsellerinin kutsal kabul edilmesinin yanı sıra onları konu edinen edebi ürünlere dahi kutsiyet atfedildiği görülmektedir. Sembolizasyon noktasında ise birinin müphemlikten beslenirken diğerinin

144 Gruber, 2018, 32.

cisimleştirme çabası içerisinde ama her iki şekilde de canlı tutulması sağlanarak günlük yaşam pratiklerinin içine katılması söz konusudur.

Her iki mendilde de kutsiyetin temas yoluyla geçtiğini söyleyebiliriz. Yalnızca Kutsal Mendil'de Hz. İsa'nın tasvirinin 'insan eli değmeden' yani 'mucizevi' bir şekilde ortaya çıktığına inanılması onun mahiyetini farklılaştırmaktadır. Kutsal Mendil ve destimaller birer hiyerofanidir yani kutsalın eşyadaki görünümünü yansıtmaktadır. Destimal hırkayı, hırka Hz. Muhammed'i imlerken Kutsal Mendil, Hz. İsa'yı imlemekle kalmaz onun suretini sunar ve onu görselleştirir. Hırka ve destimal temasın izini taşırken Kutsal Mendil söz konusu olduğunda buna imge de eklenir. Temas sonucunda gerçekleşen mucize, hadiseye olağandışı bir yön çizer. Kutsal eşyaya temas ettirilerek bir nevi insan eliyle kutsiyet kazandırılan destimal dolaylı bir yol izlerken kutsal nesnenin üretimine de önemli bir örnek teşkil eder. İsa'nın terini sildiği mendil ise kutsal kişiye ait eşyanın kutsallaşmasından bahisle hatırı sayılır bir değere sahipken siluetin aksi mucizesi meseleye farklı bir değerlendirme alanı da açmaktadır.

KAYNAKÇA

Ağca Diker, S. (2019), *Has Oda ve Teşkilatı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aksoy, M. (2021). Kutsal Sanat Söylemini Mescid-i Nebevi Üzerinden Yeniden Düşünmek. Çeşm-i Cihan. (*8*/1), 58-81.

Andı, M. F. (2019). Türk Sanatı ve Edebiyatında Mukaddes Emanetlerin İşlenişi, *500. Yılında Mukaddes Emanetler Kitabı*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.

Atalar, M. (1994). Kutsal Emanetler, *XII. Türk Tarih Kongresi*, 1079-1095, Ankara: TTK.

Atasoy, N. (1998). Hırka-i Saâdet. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. *17*, 374-377) İstanbul: TDV Yayınları.

Aydın, H. (2004). *Hırka-i Saadet Dairesi ve Mukaddes Emanetler.* İstanbul: Kaynak Kitaplığı.

Bardakçı, M. (2017). Bir devlet geleneği 95 yıl aradan sonra ilk defa yerine getirildi. URL: https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1527372-bir-devlet-gelenegi-95-yil-aradan-sonra-ilk-defa-yerine-getirildi. (E. T.: 22.02.2022).

Başeğmez, Ş. (1989). *İkonalar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berker, N. (1977). "Türk Mendil Kültürü", *Sanat Dünyamız*, (*3*/9), 8-12.

Berkli, Y. (2006). Ardahan Çevresinde Görülen Soyut İnsan Biçimli Mezar Taşları. *Sanat Dergisi*. (9), 174-186.

Berkli, Y. (2007). *Erzurum ve Erzincan Çevresindeki Koyun, Koç ve At Biçimli Mezar Taşları ve Sanat Tarihindeki Yeri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bozkurt, N. (1997). Mukaddes Emanetlerin Tarihi ve Osmanlı Devletine İntikali. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (13-14-15), 7-26.

Breton, D. L. (2018). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme.* (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat.* (T. Uluç, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Coşkuner M. ve Aslan, S. (2018). İktidarın Aynasında Hurafeler: 19. Yüzyıl Osmanlı'sında İktidarın Hurafe Üretimi, *Doğu Batı*, (*21*/84), 155-174.

Cox, J. L. (2004). *Kutsalı İfade Etmek*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Çakmut, F. (1988). Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan Destimal Kalıpları. *Türk Yazmacılık Sanatı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Değirmencioğlu, A. Ö. ve Başçı, A. (Ed.). (2014). *İsa Peygamber ve Anadolu İkonografisi.* Ankara: Detay Yayıncılık.

Demirci, K. (2002). Kutsiyet. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. *26*, 495-496) İstanbul: TDV Yayınları.

Eagleton, T. (2018). *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür.* (S. Dingiloğlu, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.

Eliade, M. (2019a). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-2.* (A. Berktay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınevi

Eliade, M. (2019b). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-3.* (A. Berktay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınevi

Eliade, M. (2019c). *Kutsal ve Kutsal Dışı.* (A. Berktay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınevi.

Eliade, M. (2020). *Dinler Tarihine Giriş.* (L. A. Özcan, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınevi.

Elçilerin İşleri, (2022). 19: 11-12. URL: https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/. (E. T.: 22.02.2022).

Erş, İ. (2021). *Kutsalın Yorumu.* İstanbul: Beyaz Baykuş Yayınları.

Ertuğ Tarım, Z. (1998). Osmanlı Devlet Teşrifâtında Hırka-i Şerîf Ziyareti, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, (16), 65-45.

Eşmeli, İ. (2020). *Dinlerde Kutsal Kişi Fenomeni.* Ankara: İlahiyat Yayınları.

Galatasaray, (2022). Ali Sami Yen Stadı Özel Ürünleri Tüm GSStorelarda!. URL: https://www.galatasaray.org/haber/gs-magazacilik/ali-sami-yen-stadi-ozel-urunleri-tum-gsstore-larda/24840. (E. T.: 22.02.2022).

Gruber, C. (2020). *Osmanlı-İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım.* (E. Gökyaran, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güç, A. (1998). Dinlerde Kutsal ve Kutsallık Anlayışı, *Dinler Tarihi Araştırmaları-I*, 337-353, Ankara: Dinler Tarihi Derneği Yayınları.

Gültepe, G. (2016). *Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım*. (Sanatta Yeterlik Tezi), Atatürk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Gündüz, Ş. (2009). Kutsal Hakkında Konuşmak: Dinsel Söylemde Mitos, *Milel ve Nihal*, (*6*/1), 9-26.

Gündüz, Ş. (2020). *Güç, İktidar ve Kutsal.* İstanbul: Hikav Yayınları.

Gündüzöz, G. (2017). Tasavvuf Kültüründe Hırka, Alem ve Seccâde. *Akademik Bakış Dergisi*, (64), 79-94.

Güneş, K. (2010). *İslâm Düşüncesinde Kutsallık.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Güngör, T. (2007), *Enderun Saray Mektebinde Has Oda Teşkilatı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Harman, Ö. F. (1996). Hac. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. *14*, 382-386) İstanbul: TDV Yayınları.

Harman, Ö. F. (2000). İsa. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. *22*, 465-472) İstanbul: TDV Yayınları.

Işık Şen, V. (2017). Bizans İkonalarından Postmodern Sanata 'Bakire Meryem ve Çocuk' Teması. *Proceedings Book of 2nd International Scientific Researches Congress on Humanities and Social Sciences*, 481-488.

İndyturk, (2022). Galatasaray, yıkılışının 9. yılında Ali Sami Yen Stadı›nı unutmadı. URL: https://www.indyturk.com/node/115971/spor/galatasaray-y%C4%B1k%C4%B1l%C4%B1%C5%9F%C4%B1n%C4%B1n-9-y%C4%B1l%C4%B1nda-ali-sami-yen-stad%C4%B1n%C4%B1-unutmad%C4%B1. (E. T.: 22.02.2022).

Kaya, M. (2001). Eski Türk İnanışlarının Türkiye'deki Halk Hekimliğinde İzleri. *Folklor/Edebiyat*. (7/25), 199-218.

Kaya, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kılıç, D. A. (2002), *17 Yüzyıl Osmanlı Saray Teşrifatı ve Törenleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Koca, S. (2017). Haçlı Seferleri Sebep ve Sonuçları Bakımından Nasıl Değerlendirilebilir?. *Gazi Akademik Barış*, (10/20), 15-35.

Köse, A. ve Ayten, A. (2010). *Türbeler.* İstanbul: Timaş Yayıncılık.

Kubbealtı Lugatı. (2022). Kutsal maddesi. URL: http://www.lugatim.com/s/kutsal. (E.T.:22.02.2022).

Küçükaşcı, M. S. (2019). Dünden Bugüne Mukaddes Emanetler Dairesi. *500. Yılında Mukaddes Emanetler Kitabı*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.

Kürkçüoğlu, S. S. (2015). Hz. İsa ve Abgar Mektuplaşması Kutsal Mendil Kutsal Kefen. Şurkav, (23), 20-26.

Kürkçüoğlu, S. S. (2018). Hz. İsa ve Abgar Mektuplaşması ile Kutsal Mendil/Kefen'in Kudüs Şanlıurfa (Edessa)- İstanbul- Torino Serüveni ve Kültürel Miras Turizmindeki Yeri. *Türkbilim*, (Aralık) 60-75.

Mcginn, A. R. (2014). Rudolf Otto ve Kutsal'a Dair. *Kutsala Dair.* (S. Ghaffari, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Mitchell, W. J. T. (2005). *İkonoloji (İmaj, Metin, İdeoloji).* (H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Mol, H. (2020). *Kimlik ve Kutsal.* (Ö. F. Darende, A. Taştan, Çev.) Kayseri: Kimlik Yayınları.

Musahan, A. Y. (2015). İslam İtikadında 'Kutsal'ın Sınırı, *E-Makâlât Mezhep Araştırmaları*, (7/2), 121-150.

NTVSpor, (2022). Burnunu silmişti! Peçete 1 milyon Dolar'a satışta. URL: https://www.ntvspor.net/futbol/messi-nin-burnunu-sildigi-pecete-1-milyon-dolar-a-satista-6117b88e0ee4c666848ad0d2. (E. T.: 22.02.2022).

Ocak, A. Y. (2018). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Otto, R. (2014). *Kutsala Dair.* (S. Ghaffari, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş C. 5*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Önal, A. (2019). Osmanlı Saray Merâsimlerinde Mukaddes Emanetler ve Hırka-i Saâdet Dairesi, *500. Yılında Mukaddes Emanetler Kitabı*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.

Öz, T. (1953). *Hırka-i Saadet Dairesi ve Emanat-ı Mukaddese.* İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.

Özbebit, M. (2006), 8. *Yüzyıldan 15. Yüzyıla Kadar Urfa Şehri'nin Siyasi, Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Hayatı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Harran Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.

Özbolat, A. (2014). Kutsallaşma Sürecine Tipolojik Bir Yaklaşım: Ziyaret Fenomeni Örneği, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (70), 121-138.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: MEB Yayınları.

Panofsky, E. (2018). *İkonoloji Araştırmaları.* (O. Düz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Polat, E. (2014). Kutsalın Psikolojik Boyutu. *Bingöl Üniversitesi* İlahiyat Fakültesi Dergisi. (3). 23-53.

Sayın, Z. (2015). *İmgenin Pornografisi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Schimmel, A. (2004). *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri* (Ekrem Demirli Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Schweınfurth, P. (1953). Bizans İkonografyasında İsa. *Tarih Dergisi*. (3/5-6) 1-20.

Taburoğlu, Ö. (2019). *Dünyevi ve Kutsal.* İstanbul: Metis yayınevi.

Taşpınar, İ. (2017). Hristiyanlıkta Mistik Semboller. [Elektronik Sürüm], *Lacivert Dergi*, (36).

TDK Sözlük. (2022). Kutsal maddesi. URL: https://sozluk.gov.tr/. (E. T.: 22.02.2022).

T24, (2022). Torino kefeni Hz. İsa'nın dönemine ait. URL: https://t24.com.tr/haber/torino-kefeni-hz-isanin-donemine-ait,226736. (E. T.: 22.02.2022).

Tanrıbuyurdı, G. (2010). Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klâsik Türk Şiirinde Mendil. *Milli Folklor*. (*22*/87) 196-203.

TDV İslam Ansiklopedisi, (2022). Hilye. URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/hilye. (E. T.: 22.02.2022).

Tonguç, A. (2019). Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında "Fatih Portreleri" Çözümlenmesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*. (*5*/9), 193-216.

Topaloğlu, N. (2003). Hazreti Peygamber'in Zatı ve Eşyası İle Teberrük Meselesi. *Hadis Tetkikleri Dergisi*, (*1*/1), 71-95.

Topatan, M. (2019). Mukaddes Emanetlere Dair Bir Literatür Denemesi. *500. Yılında Mukaddes Emanetler Kitabı*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.

Topkapı Sarayı, (2022). Topkapı Sarayının en özel mekânları. URL: https://www.yenisafak.com/foto-galeri/diger/topkapi-sarayi-nin-en-ozel-mek%C3%A2ni-2008767?page=30. (E. T.: 22.02.2022).

Tükel, U. ve Yüzgüller, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Uluç, T. (2001). *Tasavvuf Geleneğinde Hırka Giymek ve Giydirmek*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Uludağ, S. (1998). Hırka. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. *17*, 373-374) İstanbul: TDV Yayınları.

Uygun, A. (2020). *Hristiyanlıkta Kutsal Nesneler (Relikler).* Ankara: Eskiyeni Yayınları.

Vergote, A. (2002). Kutsal, (H. Keskin ve A. Yapıcı, Çev.) Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, (*2*/2), 207-235.

Yavuz, Y. Ş. (Ed.). (2017). *İslam Düşünce ve Geleneğinde Kutsiyet, Velayet, Keramet.* İstanbul: Kuramer.

Yiğitoğlu, M. (2015). *Dinlerde Dua, Sunu ve Sunaklar.* İstanbul: Kitâbi Yayınları.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

DOI: https://doi.org/10.29135/std.1079159
Sanat Tarihi Dergisi, *31*/1, Nisan|*April*, 2022, 773-795. Araştırma | *Research*

BAROK SANATININ XVII. YÜZYIL OSMANLI KUMAŞ SANATINA ETKİLERİ VE BENZER YÖNLERİ*

EFFECTS OF THE BAROQUE ART ON THE SEVENTEENTH CENTURY OTTOMAN FABRIC ART AND SIMILAR ASPECTS*

Ayşegül ZENCİRKIRAN**

Yunus BERKLİ***

ÖZ

Köklü bir medeniyetin üzerine inşa olan Türk Sanatı, geçmişten bugüne ideali bulma gayesi ile sürekli bir yenilik içerisinde olmuş ve birbirinden orijinal eserler meydana getirmiştir. Kültürel, sosyal, ekonomik, dini birçok alanda dönemleri hakkında bilgi veren belge niteliğinde ve bu sanatın önemli dallarından biri olan Osmanlı kumaşları, farklı dönemlerde, farklı özellikler taşımaktadır. Bu özellikler bazen bir gelişimin izlerini taşırken bazen de diğer kültürlerin etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan farklı olarak bu özelliklerin yer yer etkiden ziyade benzerlikten öteye geçmedikleri görülmektedir. Makalemiz kapsamında XVII. Yüzyıl Osmanlı kumaş örnekleri, mevcut kaynaklardan elde edilen görseller ve gerekli bilgilerden faydalanılarak motif, kompozisyon, renk, motif boyutu ve formu, kullanılan malzeme özellikleri bakımından incelenmiştir. Bunun dışında Türk Sanatına ait geçmişe dönük incelenen diğer arkeolojik verilerde de Barok'a maledilen bazı özelliklere rastlanılmıştır. XVII. yüzyıl Osmanlı kumaşları arasında bu ortak unsurlara sahip sanat eserleri, somut birer belge niteliğinde analiz edilerek, hangilerinin benzerlik, hangilerinin etki kapsamında değerlendirilmesi gerektiği hususunda çeşitli bulgular elde edilmiştir. Türk sanatçılarının üstün hayal gücü ile yeteneklerinin bir araya gelmesi ile oluşmuş Türk Sanatı ve eserlerinin bir grubunu temsil eden XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaşları, Barok sanatı ile birçok açıdan benzer özelliklere sahip olmasına rağmen bu sanattan etkilendiği de anlaşılmaktadır. Ancak bu etkileri de körü körüne uygulamak yerine kendi sanatsal değerleri ile harmanladıktan sonra eserlerine aksettirdiği de görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kumaş Sanatı, Osmanlı Kumaşı, Motif, Barok Sanatı*

* Bu çalışma Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nin 28.05.2021-29.05.2021 tarihlerinde düzenlediği XIV. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu'nda sunulan aynı başlıklı yayımlanmamış bildirinin genişletilmiş halidir.

* This study is an expanded version of the unpublished paper with the same title presented at the *4th International Symposium on Philosophy, Education, Arts and History of Science* organized by Muğla Sıtkı Koçman University between 14-16 April, 2021.

** Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Ana Bilim Dalı, Erzurum.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4304-9862 ♦ E-mail: aysegulzencirkiran@gmail.com

*** Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3650-3681 ♦ E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Geliş Tarihi | *Received: 25.02.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 14.06.2022*

ABSTRACT

Turkish Art, built on a deep-rooted civilization, has managed to stay firmly attached to its roots both in the wide geography where the Turks have ruled and in all religions that have been adopted from the belief in the Tengri to Islam. When Turkish Art is examined by periods, it is possible to follow the sequence of development, like the links of a chain. Despite this, the Turks never repeated their style, and in every work they produced in every field, they aimed to create the most ideal, and more ideal compared to the previous one. This situation has brought about a constant change.

As in other fields of Turkish Art, Ottoman fabrics show different characteristics in different centuries. While the factors that shape these differences sometimes carry the traces of development within themselves, they appear with the influence of other cultures other times. Within the scope of our article, 17th-century Ottoman fabric samples were evaluated in terms of motif, composition, color, motif size and form, and material properties by making use of the visuals and necessary information obtained from existing sources. The features of these fabrics in common with the Baroque style were examined comparatively on which of them were effect and which of them were only similar.

When we consider it in terms of composition scheme, we encounter the infinity principle created by arranging the motifs on vertical, horizontal and shifted axes, the Saz style, oval frames, and curved branches that continue along the ground. In all of these compositions, it is clear that the pattern on the fabric is intended to be given the impression that it continues forever, and it is known that the first examples belong to the Turks. When it comes to motifs, tulips, roses, hyacinths, carnations, pomegranate motifs, large dagger leaves and cintemani motifs were used on the fabric surfaces. Another striking feature of the motifs that make up the patterns is that they are used in large sizes and are formed by filling them with small motifs. We encounter the naturalist style, curved branches and SC motifs on the abric surfaces. It is clearly seen that the majority of these basic features coincide with the Baroque style. However, it is known that the origins of the majority of these features, which are also discussed in the section where fabric samples belonging to the 19th century are examined, have existed in Turkish art since the Central Asia period and in centuries before Baroque art. Therefore, since Turkish Art already contains these characteristic traces in its roots, it would be more appropriate to describe many of these innovations as reflections of its own development. For this reason, these elements constitute only similarity from place to place rather than being a one-to-one adaptation.

After these determinations, it would not be correct to say that there is no Baroque effect on the fabric samples of this century. Because, medallions, crown and peacock feather motifs created with Baroque effect appear on the surface of weaving samples. There are also Turkish motifs that are deformed in order to make them more active and ostentatious. However, this effect is not yet at a size that will dominate the entire weaving, and it finds its place in the limitation of motifs. These motifs, which take place in weavings with the Baroque effect, are used with Turkish art composition, weaving techniques and colors.

Keywords: *Fabric Art, Ottoman Fabric, Motif, Baroque Art*

1. Giriş

Türk kumaş sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Osmanlı kumaşlarını incelendiğinde bu örneklerin en çok kaftanlarda yoğunlaştığını anlaşılmaktadır. Kompozisyon, motif, renk ve teknik olarak sürekli gelişim halinde olması sebebiyle bu kumaşların farklılıklar geçirdikleri bilinmektedir. Bu farklıklar her zaman öze bağlı bir üslup gelişiminin sonucu olmayıp bazen de yabancı kültürlerin etkisi ile meydana gelmektedir.

Konumuz kapsamında ele aldığımız XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaşlarının da diğer dönemlerde olduğu gibi bu farklılıklardan nasibini aldığı görülmektedir. Ancak bu dönemde görülen değişimlerin sebebi sadece gelişim olmayıp, 1580'den itibaren Avrupa'yı etkisi altına alan Barok sanatı ile de bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Motifler ve Barok tarzı madalyonlar; temelleri Türk Sanatı'na dayanan kompozisyonlar, renkler, teknikler ile harmanlanarak kullanılmıştır. Dolayısıyla bu etki, birebir taklit mahiyeti taşımamakta, kullanılan bezeme unsurlarının Osmanlı Kumaş Sanatı'nın köklü yapısı içinde ve daha çok motiflerde kendine yer bulmaktadır.

XVII. yüzyıl kumaşlarında, Barok sanatının etkilerinin yanı sıra birçok benzer özelliklerinin de olduğu söylenebilir. Kumaş yüzeyinde görülen motiflerin iri formları, sınırların ortadan kalktığı sonsuzluk prensibinin hâkim olduğu kompozisyonlar, uzayıp giden kıvrık dallardan oluşan yüzeyler, natüralist üslubun hâkimiyeti, açılıp kapanan çerçevelerin boşluklarında oluşan oval formlar ile oval madalyonlar yani sakin ve durağan olmaktan ziyade hareketin, gürültünün hissedilen varlığı gibi birçok özelliği ile Osmanlı kumaşlarının, Barok sanatı ile ortak yönleri göze çarpmaktadır. Fakat bu özellikleri öne sürerek bu dönem kumaşlarının tamamen Barok etkisi ile oluştuğunu söylemekte doğru olmayacaktır. Çünkü döneme ait kumaş örnekleri kompozisyon, renk ve motif bakımından sadece benzerlikler gösterdiği ve bu özelliklerin Türk sanatının diğer birçok alanında yüzyıllar önce var olduğu bilinmektedir. Makalemiz kapsamında, XVII. Yüzyıl Osmanlı kumaşlarında görülen Barok Sanatı etkisi ve benzer yönleri açıklanmaya çalışılacaktır.

Konumuz çerçevesinde incelemeye çalıştığımız XVII. yüzyıl saray kumaşlarının çoğunluğunun kaftan örneklerinden oluştuğu dikkat çekmektedir. Ayrıca bu dokumalar Topkapı Sarayı Müzesi, Victoria ve Albert Müzesinde muhafaza edilmektedir.

2. Materyal ve Metot

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, kaynak tarama araştırma modeli kullanılmıştır. Makale çalışmaları, konu başlığının belirlenmesi ile başlamış ardından gerekli materyaller toplanmıştır. Söz konusu materyaller ise kitaplar, ansiklopedi, dergi ve makaleler den oluşmaktadır. Bu kapsamda konu ile alakalı olarak kütüphaneden gerekli kaynaklar temin edilmiş, internet üzerinden gerekli makalelere de ulaşıldıktan sonra yapılan derlemeler sonucunda makale yazılmıştır.

2.2. Araştırmada Kullanılan Materyal

Çalışma kapsamında kullanılan materyaller, konu üzerine yazılmış makaleler, kitaplar, ansiklopediler ve yine bu kaynaklardan elde edilen fotoğraflardan oluşmaktadır.

"Barok Sanatının XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaşlarının Etkileri ve Benzerlikleri" isimli makalemizde konu başlığından da açıkça anlaşılacağı üzere evrenimizi Türk Kumaş Sanatı içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan ve kompozisyonu, motifi, renkleri gibi birçok özelliği ile dönemlere ayrılan Osmanlı Kumaşları, örneklemimizi ise bu kumaş sanatının XVII. yüzyılı oluşturmaktadır.

2.3. Araştırma Verilerinin Toplanması

Konu başlığına uygun olarak öncelikle Barok sanatına ait gerekli bilgiler toplanmış ve konumuz kapsamındaki kısımları kullanılmıştır. Aynı şekilde XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş örnekleri üzerine gerekli incelemeler yapılmış, Türk sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan örneklerin yanı sıra Barok etkisi ve benzerlikleriyle meydana gelmiş olanlar, makale içerisinde kullanılmıştır. Ve bu örnekler analiz edilmek suretiyle Türk sanatı veya Barok sanatı ile irtibatlandırılmış ve bu alan ile ilgili daha önce çalışma yapmış araştırmacılar referanslar verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

3. Bulgular

3. 1. Barok Sanatı

Sanat tarihinde Avrupa'daki Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen ve 1580-1750 yılları arasında oluşan Barok sanatı[1], sözcük anlamı itibariyle Portekizce "barocco" ya da İspanyolca "barucca"dan türetilmiştir. Asıl anlamı düzgün olmayan[2], garip şekilli, eğri büğrü inci'dir. Bu sözcük, o zamanlar "kurala aykırı, cakalı, tumturaklı" anlamına gelmekte olup[3] bu üsluptaki eserleri aşağılamak amacıyla kullanılmıştır. Ancak Barok'un güzelliğinin keşfedildiği XIX. yy. sonunda bu kelime küçümseyici anlamını kaybetmiştir[4].

İtalya'da başlayıp Fransa'da daha çok kabul görmüş, tüm Katolik Avrupa'yı ve Latin Amerika'yı etkilemiş olan[5] Barok üslubu, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı biçimlerinin yumuşaması ve formların kompozisyon içerisinde kaybolarak birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin durağan figürü, barokta canlanacak ve sakinlik yerini harekete ve şatafata bırakacaktır [6].

Barok, kaide ve ilkeleri reddeder, şahsi ve tuhaf biçimlere, tek seferlik olana yönelir. Barok sanatçı özgün olanı, güncel ve moderni konu olarak ele alır[7]. Barok üslup mutlakıyet devri sanatı olmuş, özellikle mimari yapılar arasında olağanüstü kiliseler, şatafatlı saraylarda kendini ifade etme imkânı bulmuştur[8].

1 Turani, 2007, 442.

2 Pischel, 1978, 463, Turani, 1992, 447; Atasoy, 1976, II; Akbulut, 2009, 9; Bazin, 200;, Eroğlu, 2007, 271.

3 Atasoy, 1976, II.

4 Atasoy, 1976, II; Pischel, 1978,463; Turani, 1992, 447; Akbulut, 2009: 9.

5 Beksaç, 1993, 56, Akbulut, 2009, 9; Öndin, 2018, 11; Hollıngsworth, 2009, 301.

6 Akbulut, 2009, 9; Turani, 2007, 442; Beksaç, 2000, 56; Pischel, 1978, 465.

7 Turani, 1992, 447; Beksaç, 2000, 56; Pischel, 1978, 465.

8 Atasoy, 1976, 7.

Barok Dönemin, seküler gerçeklerin sınırsız sonsuzlukta olduğu inancı ile de bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla hareket ve sonsuzluk, barok anlayışında esas düşünce demek oluyordu[9]. Michelangelo'dan kaynaklanan İtalyan Barok mimarlığı, büyük hacimler ve ağır süslemelerle güç ve görkem izlenimi vererek şaşırtıcı etkiler yaratmaya yöneldi. Bu yapılarda merkezi, oval ya da oval biçimi haça uydurmak için eğri hatları kullanmış böylelikle yapılarda da iç bükey, dış bükey hatlar meydana getirilmiştir[10].

Barok, hareket halindeki figürler aracılığıyla adeta sürekli bir mücadele ve olay sahnesini canlandırmaktadır. Tüm figürlerin, dini, politik, toplumsal ve sanatsal öğelerin birbirleriyle ölüm-kalımla sonuçlanacak çetin savaşa girdiği bir girmiş bir bütün gibidir. Her şey bütün detayları ile abartısıyla yansıtılmıştır[11]. Söz konusu Barok sanatı, hâkim olduğu yüzyıllar içerisinde ve ondan sonraki dönemlerde birçok kültürü ve sanat dalını etkilemiştir. Bu etki alanlarından birinin de Osmanlı Kumaşları olduğu görülmektedir.

3. 2. Barok Sanatının XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatına Etkileri ve Benzer Yönleri

Türk kültür ve estetik anlayışının bütün inceliklerini, özelliklerini ve doğu kültürünün gizemli havasını yansıtan Türk kumaşları, malzeme, dokuma teknikleri, desen zenginliği bakımından dünya kumaş dokumacılığı alanında önemli bir yere sahiptir[12]. Ekonomik, ticari, sosyal nedenlerden dolayı dokuma sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselmesine paralel olarak gelişmiş ve dünyada emsali olmayan bir konuma ulaşmıştır. Zamanla imalat çeşitlenmiş, artmış ve güçlü bir sanat dalı haline gelmiştir[13].

Osmanlı toplumu, XVII. yüzyılın sonlarından itibaren başlangıçta daha çok teknik ve siyasal zorlamaların bir sonucu olarak batı etkilerini almaya başlamıştır. Batının, özellikle askeri yönden ilerleyen teknolojisi, Osmanlıyı da ister istemez bunu öğrenmeye mecbur etmiştir. İşte bu noktada başlayan dışa açılmanın etkileri, giderek toplumsal yaşamda, sanatta, günlük yaşam biçiminde ve giyim-kuşamda da kendini hissettirmeye başlamıştır. Aynı zamanda Avrupalıların da, Doğu'nun "esrarlı" yaşamına duydukları merak ve ilgi, Osmanlı ülkesiyle aralarındaki teması arttırıyordu. Böylece, Osmanlıların batıya açılma eğilimi ile batının Osmanlı ülkesini daha yakından tanıma isteği, bu alışverişin iki yönlü gelişmesini sağlamıştır. Osmanlılar, Avrupa ülkelerinden getirdikleri uzmanlar aracılığıyla Batı teknolojisini öğrenmeye çabalarken, Batılı tacirler, gezginler, ressamlar ve sonra da elçiler, Osmanlı ülkesine gelmişler, orada yaşamışlar, yazdıkları ve çizdikleriyle Doğu'daki yaşam tarzını Avrupa'ya duyurmuşlardır[14].

Avrupa'dan gelip Osmanlı yaşam biçimi ve bunun bir parçası olan giyim-kuşam tarzı ile ilgili bilgi veren ilk gezginler, Bassaro Zara (1540) ve Nicolas de Nicolay (1551)

9 Turani, 2007, 453.

10 Bazin, 2014, 370.

11 Turani, 2007, 446.

12 Sezgin ve Ünlü, 1994, 48-51.

13 Gürsu, 1988, 17; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 179-209.

14 Tezcan, 1988, 45.

olmuştur. Özellikle de Nicolay'in kitabına eklediği resimler, sonradan değişik sanatkârlar tarafından yinelenmiştir. Bu kitabın kopyalarının, XVII. yüzyıl Flâman ressamı Rubens'e de esin kaynağı olduğu anlaşılıyor. Gerçekten de sanatçı, Türk kostümlerini betimleyen, bir dizi kara kalem ve mürekkepli kalem çalışmasını bir albüm halinde toplamıştır. Yine XVII. yüzyılın sonları ve XVIII. yüzyılın başlarında Fransa'nın İstanbul'daki Elçisi Monsieur Ferriol, beraberinde getirdiği ressam Vanmour'un kentte yerleşmesine yardımcı olmuş, onun yaptığı Boğaziçi, Saray ve Kadın kıyafeti resimleri, Avrupa'da çok büyük ilgi görmüştür [15].

Osmanlı ile Avrupa arasındaki bu etkileşim ve benzerliklerin giderek arttığı ve diğer alanlarda olduğu gibi kumaş sanatında da kendini gösterdiği bilinmektedir. Kumaş sanatında, XVII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan bu etkileşim ilerleyen yüzyıllarda hâkimiyetini arttırarak karşımıza çıkacaktı. Bu etki ve benzerliklere değinmeden önce XVII. yüzyıl Osmanlı Devleti ve kumaşların oluşum süreçlerinde etkili olan idari, ekonomik, sosyal, siyasal durumlar hakkında bilgi vermemiz konuya derinlemesine bakabilmek açısından faydalı olacaktır.

Türk dokumacılığı XVI. yüzyılda en parlak devrini yaşamış, bu yüzyılın sonuna doğru bozulan ekonomik durum dokumacılığa da yansımıştır[16]. XVI. yüzyıl başında her alanda görülen başarıya karşın XVII. yüzyıl ortalarından itibaren siyasette olduğu gibi sanat ve kültür alanlarında da bir gerileme ve aynı zamanda batı etkilerinin görülmeye başladığı bir dönem olmuştur[17]. Kumaş sanatındaki bu gerileme, Ehl-i Hiref defterlerinde şu şekilde açıklanmaktadır. 1557 tarihinde saraya mensup dokumacı ve kadifeci sayısı 145 kişi iken, 1595 tarihli defterde ise bu sayı yarıya inmektedir. 1637 senesi defterinde kadife, kemhacı ve nakşbend sayıları ayrı ayrı belirtilmemekle birlikte yalnızca 30 sanatkâr bulunduğu, 1655 tarihinde ise bu sayının 21'e ve 1687 yılında ise 4'e düştüğü bilinmektedir[18].

XVII. yüzyıldan itibaren dokumaların kalitesi azalmış, ekonomik durum bozulmaya başlayınca da kıymetli madenlerin kullanımı yasaklanmıştır[19]. Bu durumun bir sonucu olarak birçok önemli hükümler ve narklar verilmiştir. Örneğin, sarayda daha çok üst kaftanı, taht döşemesi ve şehzade yorganları yapımında kullanılan ve halkın satın alabileceği bir kumaş olmayan seraser [20] yapımı buna örnektir. İstanbul Kadısına yazılan 1613 tarihli hükümde, I. Süleyman ve III. Murat zamanında seraser tezgâhlarının sınırlaması hakkındaki emir bulunmaktadır[21]. Bunun dışında kumaşların vasıfları,

15 Tezcan, 1988, 45-46.

16 Tezcan, 1993, 35.

17 Yardımcı, 2016, 219-241.

18 Öz, 1946, 2.

19 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 182.

20 Tezcan, 1993, 33.

21 Öz, 1946, 2.

kaliteleri, fiyatlarını da kontrol altında tutmak amacıyla birçok karar verilmiştir[22]. Bunun haricinde bu sınırlamanın, kumaşların imalatında kullanılan kıymetli metallerin (altın, gümüş gibi) kullanımının da ekonomik nedenlerden dolayı kontrol altında tutulması zorunluluğu da yatmaktadır. Çünkü ekonominin bozulduğu ve mali buhranların öne çıktığı dönemlerde devletin bu tür tedbir amaçlı önlemler aldığı bilinmektedir. Hatta dönemin ekonomik bozulmalarına yazdığı risale ile tedbir ve çareler bulmaya çabalayan Osmanlı tarihçi ve devlet adamı Koçi Bey, yazdığı "Koçi Bey Risalesi'nde" maliyenin bozulmasındaki en önemli sebeplerden biri olarak Ekl-i Hiref teşkilatındaki sanatçıların sayısının ve maaşlarının gereksiz artışı[23] ve kıymetli metallerle sanat eseri üreten sanatçıların bu eserleri üretmedeki aşırılık ve israfı göstermektedir.

İlaveten XVII. yüzyılda daha çok düz ve sade kumaşlar tercih edildiği terzi defterlerinden anlaşılmaktadır. Bu defterlerden 1631 tarihli olanı IV. Murat'ın yedi ay içerisinde terzi başına diktirdiği atlas, diba, çuha, kutnu ve softan yaptırılmış 133 parça elbise diktirilmiş ve bunların ancak on kadarının süslü ve motifli olduğu bilinmektedir[24].



Fotoğraf No 1: Kıvrık dal üslubu ile oluşturulmuş bir sığın figürü/Pazırık Kurganları (Hermitage Müzesi) (Berkli, 2011, 27).



Fotoğraf No 2: Eğeraltı örtüsü olarak düzenlenen keçe aplikede mücadele sahnesinde S-C kıvrımları/ Pazırık Kurganları (Hermitage müzesi) (Berkli, 2011, 22).

XVII. yüzyılda üretilen Osmanlı kumaşlarının üslup olarak kumaşları XVI. yüzyıl kumaşlarının özelliklerini sürdürdüğü ancak detaylarda farklılık gösterdiği dikkati çekmektedir [25]. Bu kumaşların kompozisyonunda ana desen aynı üsluba sahip olmasına rağmen iç dolguların daha süslü ve desen kurgusunda da değişiklikler olduğu görülmektedir. Deseni oluşturan kompozisyonda tutucu görüş ve hatlar kırılmış, desen daha serbest, hareketli ve zengin bir görünüme kavuşmuştur[26]. Barok sanatın öne çıkan ve klasik sanattan ayrılan en önemli özelliklerden biri üslubun sağlam, açık ve kesin hatlı formları-

22 Öz, 1946, 2-9.

23 Çakmakçıoğlu, 2008, 55-56

24 Öz, 1946, 10.

25 Alpat, 2010, 12.

26 Yardımcı, 2016, 21.

nın gevşetilmesi, formların kompozisyon içinde erimesi ve birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin durağan figürü barokta canlanmakta oluşturulan iç içe geçmiş, girift ve yoğun desen anlayışı ile gürültüye dönüşmektedir[27]. Bu bakımdan saray kumaşlarının kompozisyon özellikleri ile Barok sanatı üslubu birbirine benzemektedir. Fakat saray kumaşlarının bu kıvraklığı ve serbest kompozisyonunun, Türk sanatının köklü geçmişinin izlerini taşıdığı inkâr edilemez bir gerçektir. Hun sanatına ait M.Ö. III-V. yüzyıllara tarihlendirilen birçok tekstil, maden, eğer örtüsü örneklerinde hayvanlar sakin, hareketli ya da çoğunluğu birbirine girmiş, mücadele halinde S-C kıvrımları kullanılarak oluşturulmuş oldukça kıvrak vücutları ile karşımıza çıkmaktadırlar[28].

XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinde çiçek motifleri bazen bir lale motifi veya madalyonlar bütün kumaşı kaplayacak boyutta büyümüş, karanfil palmetleri kullanılmıştır [29]. Kaynaklara göre XIV. yüzyıldan itibaren dokunan Osmanlı kumaşlarında renk sayısının az ve desenlerin ise iri olduğu söylenebilir[30]. Bu özellikleri ile bu kumaşlar, 1580-1750 yılları arasında duvarları kaplayan, bütün akli ölçüleri yıkmış Avrupa'daki Barok sanat anlayışı[31] ile benzerlik göstermektedir. Bu bilgiler ve benzerlikler dikkate alındığında dokuma yüzeyi üzerinde yer alan motiflerin büyüklüğünün her iki bölgede de kullanıldığı fakat Barok sanatının henüz ortaya çıkmadığı dönemlerde de saray kumaşlarında oval kompozisyon şemaları bulunmaktadır[32]. Bu göstergeler, XVII yüzyıl Osmanlı Saray varlığını sürdürdüğü unutulmamalıdır.

XVII. yüzyıl Osmanlı dönemi kumaşlarında kullanılan kompozisyonlar, oval madalyon deseni, birleşik oval madalyon sistemi, kemhalarda iç içe oval şema, ince dalların oluşturduğu oval şema, iki kıvrık yapraktan oluşan oval şema, Kemhalarda dikey dalgalı dal üslubu, Kemhalarda yuvarlak madalyonlu desen" şemalarına göre yerleştirilmiştir[33]. Yeni ortaya çıkan motif ise mimaride de kullanılan alternatif yerleştirilmiş palmettir. Bu palmetler, yelpaze karanfil, çınar yaprağı ya da lale palmet formundadır. Son olarak da sekiz yapraklı çiçek madalyon ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde Barok dönemi yapılarında, oval plana sahip kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Kubbe ve mekânlarında ayrı veya birbiri içine geçmiş kumaşları ile Barok üslubu arasındaki bir diğer benzerlik olarak ele alınabilir. Yukarıda bahsettiğimiz özellikleri ispat eden belge niteliğindeki tekstil örneklerinde bu durum daha açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

XVII. yüzyıla ait altından ve kemhadan yapılmış olan örtü, 0,65 ebadında iki parça halinde dikildikten sonra bir araya getirilmiştir. Zemini kırmızı ipekli olup üzerinde karanfilden stilize edilen yelpaze motifleri sarı telli, kenarları beyaz, ortaları kırmızı tahrirlidir. Yelpazelerin sapları ile aradaki dolaşmaların zeminleri mavi, kenarları beyaz

27 Turani, 2007, 442.

28 Diyerbekirli, 119-131; Çoruhlu, 2017, 163-166; Berkli, 2010, 20-26.

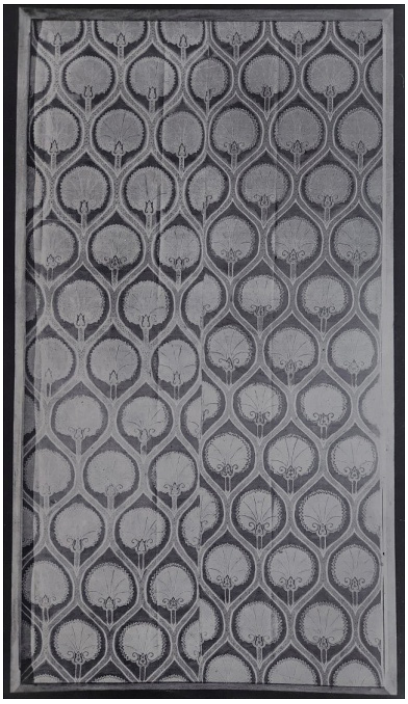
29 Alpat, 2010, 27-50.

30 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 6.

31 Turani, 2007, 484.

32 Turani, 2007, 453-454.

33 Alpat, 2010, 38.



Fotoğraf No 3: XVII. yüzyıl Osmanlı Saray Kumaşı (Öz, 1946, 38)



Fotoğraf No 4: Zemindeki desen ve motiflerin diyagonal, kaydırmalı veya sonsuzluk prensibi ile oluşturulmuş tasarım yer veya duvar yaygısı keçe aplike/Pazırık Kurganları/Hermitage Müzesi (Berkli, 2010, 36)

ipekle tahrirli ve ortaları kırmızı ipeklidir[34] (Fotoğraf No 3). Karanfil motifi, XVII. yüzyıl sonları, bilhassa XVII. yüzyılın ilk yarısında kumaş desenlerinde sevilerek yer almıştır. Natüralist üsluba sahip karanfil motifi ise XVII. yüzyılda üsluplaştırılarak yelpaze palmeti şeklini almıştır[35]. Bu motif, zemin boyunca sonsuzluk ilkesine uygun devam eden oval çerçeveler içerisine yerleştirilmiştir. İlk örnekleri Pazırık kurganlarından çıkarılan tekstil ürünlerinde görülen bu kompozisyonun, Hunların yaşadığı dönemde uygulandığı ve aynı dönemde başka medeniyete ait sanat ürününde bulunmaması Türklerin bu sahada da zengin sanat anlayışını ortaya koymaktadır[36] (Fotoğraf No 4). Bu da dokumanın kompozisyon ve motif özellikleri bakımından Türk sanatının izlerini taşıdığını göstermektedir. Ancak zemin boyunca devam eden dalların açılıp kapanması ile oluşmuş Barok etkili oval çerçevelerin varlığı da inkâr edilemez.

34 Öz, 1964, 41.

35 Öz, 1946, 171; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 193.

36 Berkli, 2011, 29.



◄ **Fotoğraf No 5:** XVII. yüzyıl Osmanlı Kumaş Örneği (Gümüşer, 2011, 35)



► **Fotoğraf No 6:** XVII. yüzyıl Osmanlı Kumaş Örneği (Salman, 2011, 136)

Aynı döneme ait bir başka dokuma örneğinde karşımıza çıkan karanfil desenin yelpaze şeklini alarak iki yapraklı bir dala bağlanmış ve verev şeklinde bağlantısız sıralanmıştır. Diğer bir özellik ise içleri küçük desenlerle süslü kartuşlar ve madalyona dönüşen basit lalelerdir. Bunların arasındaki zemin bağlantısı kaybolmuştur[37]. Kumaşlar gerek kompozisyon özellikleri gerek zemin rengi olan kırmızı ile Türk Sanatının izlerini taşımaktadır (Fotoğraf No 5-6).

Türklerin Avrupa'ya tanıttığı ve Osmanlı sanatında kullanılan ilk çiçek olan Lale[38], hem Osmanlı hem batı ülkelerinde sevilerek işlenmiştir. Lale nameler, şiirler ve Lale devirleri yaşanılmıştır. Lale motifi, Arap harfleriyle yazılıp harflerinin yerlerinin değiştirmesi ile "Allah" kelimesine dönüşebilmektedir[39]. Bununla birlikte daha derin bir anlam kazanmış olan lale yalnız veya karanfil, sümbül, gül gibi diğer çiçeklerle birlikte kullanılmıştır[40].

I. Ahmet türbesinden alınarak Topkapı Sarayı'na getirilen bir diğer çocuk kaftanı, kırmızı zemin üzerine altın telle dokunmuş birleşik dalgalı yollardan oluşan çiçekli dallarla süslenmiştir. Aynı kökten sekiz dal tamamen erik çiçekleriyle kaplıdır. Sarı klaptanla dokunan desenin etrafı beyaz ipekle çevrelenmektedir. Yapraklar ise mavi ve yeşil ipekle dokunmuştur[41] (Fotoğraf No 7).

Aynı türbeden getirilen çocuk kaftanının yüzeyinde saz yolu üslubunu andıran iri hançer yapraklı kıvrık dal motifinin zemin boyunca devam ettiği görülmektedir[42]. Altın

37 Salman, 2011, 136.

38 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 191.

39 Öz, 1946, 147-148; Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 191.

40 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 191.

41 Öz, 1946, 21; Salman, 2011, 125.

42 Salman, 2011, 126.

telli kemhadan yapılan bu kaftanın zemini kırmızı olup üzerindeki büyük yaprakların içi kırmızı, mavi, siyah çiçekli altın tel ile dokunmuştur. Yaprak kenarları mavi ve beyaz tahrirli, üzerinde ve arasında bulunan lale ve çiçekler ise beyaz ve kırmızıdır[43] (Fotoğraf No 8).



Fotoğraf No 7: XVII. Yüzyıl Çocuk Kaftanı (Salman, 2011, 126)

Her iki örnek (Fotoğraf No 7-8) incelendiğinde kompozisyonların, Osmanlı klasik dönemine ait Avrasya kıvrık dal üslubunun gelişmiş yeni bir tasarımı olarak karşımıza çıkan Saz yolu üslubu[44] kökenli olduğu görülmektedir. Kaftanlar kompozisyonu, motifleri ve üslubu ile karakteristik bir Türk dokuması olmakla birlikte sonsuzluk prensibinin hâkimiyeti, iri motifleri, kıvrık dalları ile Barok döneminin hareketli, ayrıntılı bezemeye sahip görüntüsü ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca Fotoğraf 7'de görülen kaftanın oval çerçeveleri içerisinde kullanılan natüralist kompozisyonun, XVII. yüzyıl Uşak seccadelerinde de üslubun devamı niteliğinde kullanıldığı bilinmektedir [45].



Fotoğraf No 8: XVII. Yüzyıl Çocuk Kaftanı (Salman, 2011, 126)

I.Ahmet'e ait olan bir diğer kaftan da kırmızı zemin üzerine düzelenmiş oval madalyonlu kompozisyona sahiptir. En dıştaki beyaz ipekli çerçevede hilal, yıldız ve kozalak motifi ince bir dal üzerinde sıralanır. Ortada altın telle dokunmuş, çam kozalağı selvi ağacı şeklinde yapılmıştır. Madalyonla kozalak arasındaki boşluğu ise karanfil ve lale dizileri doldurmaktadır[46]. (Fotoğraf No 9). Topkapı Sarayı'nda teşhir edilen sağdaki çocuk kaftanı diğeri ile yakın özellikler göstermektedir. Ortadaki madalyon bir ağacı andırmakta olup, lale motifleri ise diğerleriyle aynı tarzdadır[47] (Fotoğraf No 10).

43 Öz, 1946, 21; Aslanapa, 2005, 362; Salman, 2011, 126.

44 Berkli, 2011, 180-181.

45 Aslanapa, 2005, 243.

46 Salman, 2011, 127.

47 Salman, 2011, 127.



◄
Fotoğraf No 9:
I. Ahmet'e Ait Kaftan
(Salman, 2011, 127)



►
Fotoğraf No 10:
I. Ahmet'e Ait Kaftan
(Salman, 2011, 127)



Fotoğraf No 11:
I. Ahmet'e Ait Kaftan
(Salman 2011, 128)

I. Ahmet'in çatma kumaştan yapılmış tören kaftanının zemini ise altın telle dokunmuştur. Kırmızı ile dokunan desen kısmı ise kabartma kadife tekniğindedir. Kaftanın kompozisyonunda İtalyan kumaşlarındaki taç motifi ve barok tarzı madalyonlar kullanılmış olup, bu durum kumaşın Batı etkisi ile oluşmuş veya ithal olabileceğini göstermektedir[48] (Fotoğraf No 11). Fotoğraf No 9-10-11'de karşımıza çıkan kaftanlar üzerindeki madalyonlar, barok üslubu menşeine dayanan oval forma sahiptir. Ancak bunların zemin boyunca sıralanış biçimi tamamen Türk Sanatı karakteristiğini yansıtmaktadır.

13/365 envanter numarası ile Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen bu kaftan, XVII. yüzyıla tarihlendirilmektedir [49]. II. Osman'a ait olan bu kaftanın zemini krem ipek ve araları ince gümüş tellidir. Yüzeyinde ise bir kökten çıkan oymalı beşer

48 Salman, 2011, 128.

49 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

yapraklı motifler bulunmaktadır. Bunların içleri çiçekli, aralarında ise birer sümbül yer almaktadır[50] (Fotoğraf No 12). Bu kaftanın kompozisyonun mavi, yeşil ve kırmızıya çalan pembe renkli ipek iplikle dokunmuş desenleri, düz zemin üzerine şaşırtmalı yerleştirilen motiflerden oluşturulmuştur[51]. Klasik dönem saz yolu üslubunda karşımıza çıkan iri yaprak motifleri, sümbül ve laleler ile bu desenin kaftan boyunca tekrarlanma düzeni Türk sanatının izlerini yansıtmaktadır.



◄
Fotoğraf No 12:
II. Osman'ın Kaftanı
(Mutlu ve Hünerel, 2018, 389)



►
Çizim No 1:
II. Osman'ın Kaftanı Üzerindeki Motif
(Mutlu ve Hünerel, 2018, 389)



Fotoğraf No 13:
II. Osman'a Ait Kaftan
(Çırakman, 1997, 69)

50 Öz, 1946, 22; Salman, 2011, 129; Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

51 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

13/360 envanter numarası ile [52]Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen[53] II. Osman'a ait kaftan uzunluğu 1.32 cm.[54] olup krem renk telli kumaştan yapılmıştır. Mavi ipekle kadife tekniğinde dokunan, rûmîyi andıran kıvrık dallar tüm yüzeyi kaplamıştır[55]. Bu kıvrım dallar, altın ve gümüş kırma tel ile dokunmuş rumi ve hatayi motifleri birleştirilerek; iç içe geçen girift bir sistem oluşturulmuş olup, desene hareket kazandırılmıştır. Rûmîlerin oluşturduğu madalyona benzer desenin ortasına hatayi motifleri yerleştirilmiştir. Türk süsleme sanatının başlıca motiflerinden biri olan rûmî; klasik üslûp motifidir[56]. Yoğun olarak Selçuklular döneminden, 20. yüzyıla kadar Türk süsleme sanatında kullanılan bir motif olup,[57] prototipi olduğu düşünülen tasarım ise Pazırık kurganında bir tekstil üzerinde karşımıza çıkmaktadır[58] (Fotoğraf No 13). Bu örnek kompozisyon özelliklerinden motiflerine kadar Türk Sanatının özelliklerini taşımaktadır.

IV. Murad'a ait olan bu kaftan, bej zemin rengi üzerine bitkisel motifler kullanılarak oluşturulan bir kompozisyona sahiptir. Aynı kökten çıkan bir yaprak demetinden sonra taçlardan oluşmuş kısa bir sapla desen devam eder ve daha sonra ortası klaptanla dokunmuş iri bir çiçek oluşur. Yaprakların bir kısmı, çiçekten çıkan kıvrımlı formlar ve zemini oluşturan oval dalgalı yollar, çatma tekniğinde kadife olarak dokunmuştur[59]. XVI. yüzyılın sonlarında, memlekete gelen İtalyan kumaşlarının etkisi ile taç motifinin, Türk kumaş ve kadifelerinde de kullanıldığı bilinmektedir[60] (Fotoğraf No 14).

II. Süleyman'a ait kırmızı atlastan yapılmış olan kaftan altın telle işlenmiş iri hilal ve lale desenleriyle dikkat çekmektedir. Atlas üzerine, altınla dokunmuş seraser parçalar, desen şeklinde kesildikten sonra altınlı telle aplike edilmiştir. İç içe geçmiş üç hilal ve lale motifinin yüzyılın sonuna kadar kullanıldığı bilinmektedir[61]. Osmanlı bayrağının 3 hilal motifinden oluşması, lale motifinin İslam dini çerçevesinde taşıdığı anlam, Türk dokuma sanatı çerçevesinde birçok alanda kullanılan kırmızı renginin zemin rengi olması ve motiflerin kaydırmalı eksenlerde sonsuzluk prensibi ile tekrarlanması gibi birçok özelliği ile bu kaftanın, tamamen Türk sanatının karakteristiğini yansıttığı söylenilebilir (Fotoğraf No 15).

Yine IV. Murat'a ait bir diğer kaftan ise uzun kollu ve pek geniş olup altın kemhadan yapılmıştır. Zemini kırmızı, üzerindeki kaplan çizgileri ve pars benekleri altın telli, kenarları mavi ipek tahrirlidir. Beneklerin ortası ise gümüş tellidir. Fotoğraf 16'daki kumaşta yer alan örneğin motif ve kompozisyon bakımından oldukça benzerleri, XVII.

52 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

53 Mutlu ve Hünerel, 2018, 389

54 Çırakman, 1997, 68; Salman, 2011, 130; Mutlu ve Hünerel, 2018, 389.

55 Çırakman, 1997, 68; Salman, 2011, 130; Özcan, 2009, 184.

56 Çırakman, 1997, 68.

57 Akpınarlı ve Balkanal, 2012, 185.

58 Berkli, 2011, 29.

59 Çırakman, 1997, 68; Salman, 2011, 131; Özcan, 2009, 158

60 Öz, 1946, 113

61 Salman, 2011, 133.



Fotoğraf No 14: IV. Murad'a Ait Kaftan (Çırakman, 1997, 70)

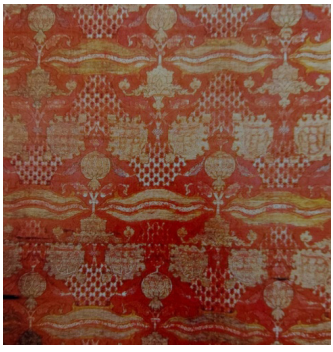


Fotoğraf No 15: II. Süleyman'a Ait Kaftan *(https://islamansiklopedisi.org.tr/atlas)*



Fotoğraf No 16: IV. Murat'a Ait Kaftan (Salman, 2011, 132)

yüzyıla ait Uşak halılarının küçük bir grubuna aittir. Bu halıların diğer örnekleri ise New York Metropolitan Museum, Floransa'da Museo Bardini, Philadelphia Müzesi'nde çeşitli özel koleksiyonlarda da muhafaza edilmektedir [62]. Çintemani motifi dokumanın yüzeyi boyunca sonsuzluk ilkesi ile yerleştirilmiştir. Dokuma gerek motifi ve renkleri gerek kompozisyonu bakımından Türk sanatının devamı niteliğinde bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf No 14). Mevcut veriler ışığında çintemani motifinin ilk örnekleri, Uygur resim sanatının primitif olarak nitelendirdiğimiz birinci evresinde, Turfan Bezeklik Mağaralarında bir duvar resminde karşımıza çıkmaktadır. VII. yüzyıla ait bu görselde, sanatlarını icra eden bir grup müzisyen tasvir edilmiş olup, kıyafetler ve kollarına urna ve lotuslar işlenmiştir[63]. Dolayısıyla dokuma, zemin rengi olan kırmızının yanı sıra çintemani motifi ve zemin boyunca bu motifin diyagonal tekrarı ile Türk geleneklerini sürdürmektedir.



Fotoğraf No 17-18: XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Örnekleri (Salman 2011, 134)



62 Aslanapa, 2005, 194; Yetkin, 1991, 108.

63 Berkli, 2010, 158.

Yurtdışındaki müzelerde bulunan XVII. yüzyıla ait iki kumaş örneği, Batılılaşma özellikleri göstermektedir. İpek ve klaptanla dokunmuş kırmızı zeminli kumaşta kaplan postu motifinin yanı sıra nar ve kozalak motiflerinde de klasik tarzın kaybolduğu görülmektedir. Sağdaki kumaşta ise rumiler adeta dilimli yaprağa dönüşmüştür. Lale ve sümbül desenlerindeki deformasyon da klasik desenlerin kaybolduğunu gösteren bir başka örnektir[64]. Ancak motiflerin sıralanış biçimi ve zemin renkleri ile Türk sanatının izlerinin tamamen yok edilmediği de anlaşılmaktadır.



Fotoğraf No 19: Klasik Uygur Dönemine Ait Yazma Eser (Berkli, 2010, 65)

Yukarıda değindiğimiz dokumaların yanı sıra döneme ait diğer örneklere bakıldığı zaman kaydırmalı eksenler ile sonsuzluk prensibi ilkesine bağlı olarak kimi zaman diyagonal kimi zaman yatay ve dikey eksende sıralanan motiflerle oluşturulmuş kompozisyonlar kullanılmıştır (Fotoğraf No: 7-8-9-10-14-15-16-18-19-22 ve 23). Daha önce de bahsettiğimiz gibi Pazırık kurganından çıkan tekstil örneklerinden bu dönemlere hatta günümüze bile yansıyan bu kompozisyon, Türk sanatının köklü, sürekli olduğunun göstergesi ve ispatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine bu özellik, köklü bir medeniyet üzerine kurulmuş Türk Sanatının zengin ve dolayısıyla çeşitli kompozisyon ve üslup özelliğinin de bir yansımasıdır.

Konumuz kapsamında incelenen kumaş tasarımlarında görülen özelliklerin büyük bir çoğunluğu, Uygur Türklerine ait yazma eser üzerinde betimlenmiştir (Fotoğraf No 19). 8-9. yüzyıla tarihlendirilen bu eserin[65], üst kısmında oturur vaziyette tasvir edilen figürlerin kıyafet bezemelerinde üç benek motifi kullanılmıştır. Resmin sol kısmında uzayıp giden kıvrık dal üzerindeki hatailer, sümbüller, Klasik dönem üsluplarından natüralist tarzın ilk örnekleri olarak yine Uygur resimlerinde karşımıza çıkmaktadır[66].

Görselin üst kısmında oturur vaziyette betimlenen insan figürlerinin giysileri üzerinde çeşitli geometrik formların diyagonal olarak sonsuzluk prensibi ile sıralandığı görülmektedir. Bunun dışında eserin sağ tarafı boyunca uzayıp giden kıvrık dalları, natüralist üslubu, figürlerin üzerindeki kumaş örneklerinde kullanılan motifler ve bu motifler ile oluşturulmuş kompozisyonlar oldukça önemlidir. Zira Türk Sanatının köklerini barındıran bu imgeler, ortaya çıkacak birçok üslup ve yeniliğin protipini oluşturmuştur.

64 Salman, 2011, 133.

65 Diyarbekirli, 1993, 54.

66 Berkli, 2010, 65.

Ayrıca bu motif ve tasarım özellikleri, konumuzu oluşturan XVII. yüzyıl kumaş örneklerini incelerken belirttiğimiz karakteristik özellikleri birebir barındırmaktadır. Yani bu tezyini unsurlara yabancı etkiden ziyade çoğunlukla Türk sanatı kaynaklık etmektedir. İlaveten incelediğimiz dönem ile Uygur yazma eserin arasında yüzyıl farkı olmasına rağmen kumaş tezyinatında görülen ortak unsurlar, Türk sanatının sürekliliğini ve yeniliklere de uyum sağlayarak XVII. yüzyılda da devamlılık gösterdiğine işaret etmektedir.

Unutulmaması gereken bir diğer nokta ise Türk desen ve motiflerinin yerel sınırlara bağlı kalmadan dünya sanatını nasıl etkilediğidir. Örneğin Palermo'daki Norman hükümdarları için İslam üslubu özenli işlemeli kumaşlar üretilmekte olup, belirlenen en eski Sicilya dokuması, Kral II. Ruggiero için yapılmış, değerli inci taş ve mine kaplı altın nakışlı kırmızı kaptı. Bu kumaşın kıvrımı boyunca okunaklı bir Arap yazısı bulunmaktadır. Bu yazı, alışılmış İslami saray dokumahanelerinde yapılmamasına rağmen, o yazılara o denli benziyor ki, Normanların çalıştırdığı zanaatkârların, dokuma geleneklerini bilen Müslümanlar olması gerekmektedir[67]. İtalyan dokumacıların, Sicilya'nın desenli ipeklilerinden etkilendiği görülmektedir. Hatta Palermo'da dokunduğu kesin olup, günümüze kalan dokuma örneği de bulunmakta ve bu örneğin, XIII. yüzyıl İspanyol ve diğer İslam ipeklileri ile benzerliğinden dolayı kökeninden emin olmak mümkün değildir[68].

Bunun dışında, Sicilya'nın ve onun Güney İtalya'daki şubelerinin dokuma üretimi, Hohenstaufen İmparatorluğu'nun 1266'daki çöküşünden önceki onyıllarda azaldı; Anjou Hanedanının yönetimi sırasındaki kargaşa ve iç savaşın, birçok dokuma işçisini kuzeye, özellikle Lucca'ya girmeye zorladığı sanılıyor. Bu işçilerin karmaşık İslam dokuma teknikleri ve bölmesiz yeni İslam tasarımları konusundaki bilgileri, yarımadadaki dokuma sanayisinin gelişmesine, özellikle de Resim 20'de örnek verilen türden kumaşlar üretilmesine öncülük etmiştir. 14. yüzyılın başına ait bu lampas dokuma kumaşların[69] esas kaynağı 12. yüzyıl İspanyol ipekleridir. Bu tasarım ve dokuma tekniklerinin Kuzey İtalya'ya iletilmesinde Sicilya rol oynamış olabilir[70]. Zira tekstil sanatı özelliklerinin, Samerra yolu ile Fatimilere; Fatimiler aracılığı ile de IX. yüzyılda Sicilya'ya aktarıldığı[71] bilinmektedir. Böylece yukarıda bahsini ettiğimiz doğudan batıya doğru uzanan bu ortak üslubun önemli bir kısmının, İslamiyet'ten çok önce Türk kaynaklı olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

İtalyan dokumacıların, seçmeci taklit ile harmanlamaya ve tasarımlarını İtalyanlaştırmaya geçmeleri ve böylece tasarımların yeniliğini koruması, 14 yüzyıl İtalyan ipeklilerinin tipik özelliğini oluşturmaktadır. İtalyan dokuma tasarımında aşağı yukarı 1330'lardan başlayarak devrim yaratan kumaşlar, Pax Mongolica sırasında Orta Asya, İran ve Suriye'den gelen Tatar kumaşlarıydı. Bu kumaşların zaten yeni fikirler aramaya

67 Mack, 2005, 58.

68 Mack, 2005, 59.

69 Mack, 2005, 60.

70 Mack, 2005, 66.

71 Berkli, 2010, 117.



◄
Fotoğraf 20:
Lampas dokuma, ipek ipliği ve altın telli İtalya XIV. Yüzyılın İlk Yarısı (Mack, 2005)



►
Fotoğraf 21:
Selçuklu ipekli kumaşı, XII-XIII. Yüzyıl, ipek ipliği ve altın telli (Salman, 2011)

başlamış İtalyan tasarımcılara eşi görülmemiş olanaklar sağladığı bilinmektedir[72]. Oval yollu ya da hareketli asimetrik düzenlemeler; naturalist çizimli çiçek ve sarmaşıklar; hareketli, çok defa hayal ürünü olan hayvanlar ve zarif Arap yazıları. İthal edilen modellerin kökenini belirlemek ancak nadiren mümkündür çünkü bu tasarımlar Orta Asya'dan İran'a, oradan Memlük Suriye'sine ve Mısır'a geçirilip ticaret güzergâhları boyunca hızla bir yerden bir yere taşınıyordu[73].

XII-XIII yüzyıllara ait altın ve ipek dokumalı kumaşın, madalyonları içerisinde çift başlı kartal motifi, madalyonların dışında ise sırtları armaya dönük, başlarını geriye çevirmiş bakar vaziyette iki kartal veya atmaca motifi bulunmaktadır. Zemin rumileri andıran küçük kıvrık dallarla doldurulmuş olup, kumaş bütün özellikleri ile Selçuklu dönemini yansıtmaktadır[74]. Aralarında yüzyıl farkı bulunan iki kumaş karşılaştırıldığında, ortak tasarım özellikleri barındırdıkları ancak Selçuklu kumaşının sadece göze hitap eden kısmında dahi çok ince ve zengin bir desen tezyinatına sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Türk sanatkarlarının batıdan çok daha önce bu estetik zevke ve uygulama kabiliyetine sahip olduklarını söylemek gerekmektedir.

İtalyanların, Doğu veya Türk Sanatının tesiri altında kalarak kendi üslubunu bulduğu ya da oluşturduğunu gösteren alan, kumaş veya cilt ile sınırlı kalmayıp İslam dokumalarının İtalyan resimlerine[75], seramik[76], cilt[77], halı[78] ve daha birçok alana konu olduğu bilinmektedir. Her biri ayrıntılı birer araştırma konusu olabilecek bu sanat dalları oldukça kapsamlı konular olup bundan sonraki çalışmalarımıza konu edinecektir.

72 Mack, 2005, 67.
73 Mack, 2005, 69.
74 Salman, 2011, 38-40.
75 Mack, 2005, 62-65.
76 Mack, 2005, 158-186.
77 Mack, 2005, 206-226.
78 Mack, 2005, 126-157.

4. Sonuç

XVII. yüzyıla tarihlendirilen Osmanlı saray kumaşları, motifleri, renkleri, kompozisyonları, dokuma teknikleri bakımından incelendiğinde çoğunlukla Türk Sanatı karakteristiğini yansıttığı dikkat çekmektedir. Ancak bu dönem dokumalarında bazı değişiklikler de mevcuttur. Bu değişimler bazen bir gelişimin sonucu olduğu gibi bazen de diğer kültürlerin etkisi ile oluşmaktadır. XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinde de bir takım farklılıklar gözlemlenmekte olup, bu farklılıklar Türk Sanatının gelişiminin yanı sıra Barok etkisini de yansıtmaktadır.

Döneme ait kumaş örnekleri kompozisyon özellikleri bakımından incelendiğinde motiflerin dikey, yatay ve kaydırılmış eksenler üzerinde sonsuzluk prensibi ile sıralandıkları ayrıca saz yolu üslubu, belli noktalarda birleşip tekrar ayrılarak oluşturulmuş oval çerçeveler, zemin boyunca devam eden kıvrık dalların da sık sık kullanıldığı görülmektedir.

Kumaşın tezyinatında ise lale, gül, karanfil, sümbülün yanı sıra bu dönemde görülmeye başlanan yelpaze karanfil, iri hançer yaprak, nar motifleri karşımıza çıkmaktadır. Renk hususuna gelindiğinde kumaş dışındaki dokuma örneklerinde de hâkim kırmızı rengin yanı sıra güvez rengi, sarı, yeşil de kullanılmıştır. Desenleri oluşturan motiflerin bir başka önemli özelliği ise formlarının büyük olması ve bu motiflerinin içlerine küçük motiflerin işlenmesidir.

XVII. yüzyıla tarihlendirilen Osmanlı saray kumaşları, kullanılan iri motifler, natüralist üslup, kıvrık dallar, S ve C motifleri, sınırların ortadan kalktığı sonsuzluk prensibi ile oluşturulmuş kompozisyonlar gibi belli başlı özellikleri sebebiyle Barok üslubu ile örtüşmektedir. Ancak XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinin incelendiği kısımda da ele alınan bu özelliklerin çoğunluğunun menşeinin, Barok sanatından çok daha önceki yüzyıllarda Orta Asya'dan beri var olduğu gerçeğidir. Yani bu unsurları, gelişimin yansımaları olarak nitelendirmek daha doğrudur. Dolayısıyla barok sanatı ile benzer oldukları düşünülmektedir. Zira yorumumuzu destekleyecek en somut belge ise Sivas Divriği'de bulunan Mengücekli Beyi Ahmet Şah ve eşi Adil Melike Turan tarafından yaptırılmış olan Divriği Ulu Cami'nin (1228-1229)[79] barok olarak adlandırılan ana girişi kuzey kapısıdır [80]. *Taşın, insana ancak bu kadar olur dedirtebilecek bir sanata dönüştüğü bu kapıda farklı desenler, şekil ve mana ilişkisini hemen belli eder. Sivri kemerin iki yanında sanki dışarı fırlayacakmış gibi dışa taşkın süslemelerin iri plastike görünüşleri muhteşemdir*[81]. Mevcut veriler bununla sınırlı kalmayıp en erken örneklerini Orta Asya'da gerek Hun kurganları ve Uygur buluntuları, gerekse de Türklere ait diğer sanat eserlerinde açıkça görülmektedir. Örneklere Çalışma kapsamında yer verilmiştir.

Bu bulguların ardından XVII. yüzyıla ait kumaş örneklerinin Barok etkisinden tamamen uzak olduğunu ifade etmekte doğru olmayacaktır. Zira döneme ait örneklerin

79 Berkli, 2010, 145.

80 Berkli, 2010, 149

81 Berkli, 2010, 149

analiz edildiği bölümde de izah edildiği gibi Barok etkisi ile oluşturulmuş madalyon tasarımları, taç ve tavus tüyü motifi batı etkisinin Türk kumaşlarına yansımalarıdır. Ayrıca Türk motiflerinin alışılmışın dışında büründükleri yeni formlar, bu etkinin varlığını açıkça göstermesine rağmen dokumanın sadece motif sınırlılığında kendine yer bulmaktadır. Zira batı kaynaklı bu motifler, Türk Sanatı karakteristiğini yansıtan kompozisyon, renk ve dokuma teknikleri ile harmanlanarak kullanılmıştır.

Türklerin tekstil örneklerinin, batı tekstil örneklerini etkisi altına aldığı "Tiraz şeridi" olarak Orta Çağ Batı resim sanatında bilerek ve batılı ressamların eserlerinde kullandıkları küfi yazı karakterleri[82] ve devamında Osmanlı tekstil örnekleri ile devam eden bu etkilerin batılılaşma ile geriye dönüp Osmanlı tekstil örneklerine etki etmesi dikkat çekicidir. Özellikle XIII. ve XV. yüzyıl örneklerinde batılı ressamların tablolarında görülen Selçuklu ve Osmanlı kumaşlarına özgü etkiler, kumaşların üzerlerine işlenen motif ve süslemelerde yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

82 Mack, 2005, 107

KAYNAKÇA

Akbulut, D. (2011). *Türk Resminin Öncüleri*. İstanbul: Etik Yayınları.

Akpınarlı, H. F. ve Balkanal, Z. (2012), 16-18. Yüzyıllarda *İstanbul'da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi*, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, (Balkan Özel Sayısı-I), 179-209.

Alpat, F. E. (2010), Osmanlı *İmparatorluğunun 15. Yüzyıl v*e 18. Yüzyıllar Arası Saray Kumaşlarında Kullanılan Bitkisel Üslup, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 27-50.

Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. *İstanbul:* İnkılâp Yayınevi.

Aslanapa, O. (2005). *Türk Sanatı*. *İstanbul:* Remzi Kitabevi.

Atasoy, N. (1976). *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*. *İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.*

Atasoy, N., Denny, W. B., Mackie, L.W. ve Tezcan, H. (2001). İpek *Osmanlı Dokuma Sanatı*. İngiltere: Türk Ekonomi Bankası Yayını.

Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş*. *İstanbul:* Engin Yayıncılık.

Berkli, Y. (2010), Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 45(10), 155-166.

Berkli, Y. (2011). *Türk sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Çakmakçıoğlu, S. (2008). *Koçi Bey Risaleleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çırakman, G. İ. (1997), On Yedinci Yüzyıldan Beş Adet Osmanlı Saray Kaftanının Desen ve Motif Özellikleri, *Arış Dergisi*, (2), 64-71.

Çoruhlu, Y. (2017). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Diyarbekirli, N. (1972). *Hun Sanat*ı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Diyarbekirli, N., Aslanapa, O., Sözen, M., Bakırer, Ö., Öney, G., Yetkin, Ş., Erginsoy, Ü., Bayramoğlu, F., Derman, M. U., Tanındı, Z., Arık, R. Ve Renda Günsel. (1993). *Başlangıcından Bugüne* Türk S*anatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*. *İstanbul:* Kolaj Kitaplığı.

Germain, B. (2014). *Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze* (S. Hilav, Çev.) Kabalcı Yayıncılık.

Görüney, A. S. (2010). Osmanlı saray dokumacılığının şaheseri, *Journal Of Fine Arts, 7.*

Gümüşer, T. (2011), *Motıfs In Contemporary Turkısh Textıle Desıgns Influenced By Ottoman Court Fabrıcs In 16th Century*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir Ekonomi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Ensititüsü, İzmir.

Gürsu, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Hollıngsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (R. Küçükerdoğan, B. Ergüder, *Çev*.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Mack, R. E. (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600*. (Çev. A. Özdamar, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Mutlu, S. ve Hünerel Sarıkaya, Z. (2018), Sultan Genç Osman'a Ait Kaftanlardan Esinlenerek Oluşturulan Giysi Tasarımları, *Kalemişi*, 6(31), 381-395.

Osmanlı Kaftanları, WEB: https://islamansiklopedisi.org.tr/atlas adresinden 20.11.2021 tarihinde alınmıştır.

Öndin, N. (2018). *Barok ve Resim Heykel Sanatı. İstanbul:* Hayalperest Yayınevi.

Öz, T. (1946). *Türk Kumaş ve Kadifeleri I-II. İstanbul:* Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Özcan, S. (2009), *Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Salman, F. (2011). *Türk Kumaş Sanatı.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri Birim Amirliği.

Sezgin, Ş. ve Ünlü, N. (1994), Osmanlı Klasik Dönem İpekli Saray Kumaşları, *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 8(44), 48-51.

Tezcan, H. (1993). *Atlaslar Atlası.* İstanbul: Yapı Kredi Koleksiyonları-3.

Tezcan, H. (1988). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzyılında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma, *Sanat Dünyamız*, (37), 44-52.

Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yardımcı, K. G. (2016), Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler. International Journal of Cultural and Social Studies. (IntJCSS), 219-241.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

HOCAMIZ PROF. DR. RAHMİ HÜSEYİN ÜNAL'IN ARDINDAN...

Şakir ÇAKMAK*

Sevgili hocamız Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'ı 7 Nisan 2022 günü kaybettik. 1937'de Antalya/Akseki'de doğan hocamız 1948'de İzmir İnkılap İlkokulu, 1952'de İzmir Saint Joseph Fransız Ortaokulu, 1955'te İzmir Atatürk Lisesi, 1959'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden mezun olmuş ve kısa bir süre Adana/Osmaniye Ortaokulu'nda öğretmenlik yapmıştır. 1961'de Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'ne asistan olarak atanarak 1963'te doktora eğitimi için Fransa'ya gitmiş, *Les Monuments İslamiques Anciens de la Ville d'Erzurum et de sa Region* başlıklı doktora tezini tamamladıktan sonra 1965'de Erzurum'a dönmüştür. 1968'de *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Döneminde Taçkapılar* konulu tez ile doçent olmuş, *Diyarbakır İli'ndeki Bazı Türk-İslâm Anıtları Üzerine İncelemeler* başlıklı tez ile 1976 yılında çok genç yaşta profesör olmuştur. 1978 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nün kuruluşuna öncülük etmiştir.


Beçin - 2006

1982 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nı kazanarak İzmir'e geldiğimde nasıl bir eğitim ortamıyla karşılaşacağıma dair hiçbir fikrim yoktu. O yıllarda eşit ağırlıklı puan sistemiyle girilebiliyordu Sanat Tarihi'ne. Anabilim Dalı çok yeniydi. İlk öğrencilerini 1981'de almıştı. Bizler ikinci öğrencileriydik. Bölüm sevgili hocalarımız Prof. Dr. Gönül Öney ve Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal tarafından kurulmuştu. Bekir Deniz ve Zeynep Mercangöz hocalarımız Yardımcı Doçent, Bozkurt Ersoy hocamız ise Araştırma Görevlisi kadrosunda idi. Gönül Öney hocamız aynı zamanda dekan olduğu için az sayıda dersimize giriyordu. Ama dersleri çok keyifliydi. Rahmi Hüseyin Ünal, Bekir Deniz ve Zeynep Mercangöz hocalarımızın yanı sıra Arkeoloji Anabilim Dalı'ndan Mükerrem Usman Anabolu, Güven Bakır, Tomris Bakır, Ersin Doğer gibi çok değerli hocalardan da dersler aldık. Osmanlıca derslerimize Tarih Bölümü'nden Refet Yalçın Balata hocamız geliyordu. O zaman Dokuz Eylül Üniversitesi

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
E-mail: sakircakmak@gmail.com

Fotoğraflar: Şakir Çakmak, Sevinç Gök İpekçioğlu, Gültekin Teoman, Ender Özbay.

Geliş Tarihi | *Received: 29.05.2022*
Kabul Tarihi | *Accepted: 30.05.2022*



Beçin Kazısı'nın ilk yılında Beçin İlkokulu (kazı evi) bahçesinde (1995)

Mimarlık Fakültesi'nde görev yapan Recep Meriç hocamdan aldığımız Tarihsel Coğrafya derslerini de asla unutamam. O kadar şanslıydık ki Halil Akdeniz ve Bilal Erdoğan gibi çok değerli ressamlar, Turgay Gönenç gibi çok değerli bir sanat eleştirmeni de hocamız oldu. Halikarnas Balıkçısı'nın manevi oğlu Şadan Gökovalı da arada derslerimize gelirdi. Sonraki yıllarda Mehmet Tunçel, İnci Kuyulu (Ersoy), Lale Yüksel (Bulut), Yekta Demiralp ve hocamızın çok yakın dostu Aydoğan Demir hocamızın katılımıyla bölümümüz daha da zenginleşti.

Öğrenciliğimin başladığı 1982 yılında henüz 45 yaşında genç bir profesördü hocamız. Dört yıllık eğitim süresi boyunca verdiği Anadolu Türk Mimarisi ve Anadolu Türk Mimarisinde Sosyal Yapılar dersleri ile hayatımıza yön verdi. Yeni bir bölüm kurmanın heyecanıyla her yıl yaz aylarında düzenlenen, benim de katılma olanağı bulduğum 15 günlük araştırma gezileriyle müthiş bir ufuk açtı bizlere. Bölüme araştırma gezilerinde çekilen diapozitiflerden oluşan müthiş bir arşiv kazandırdı. Bölümümüzün Gönül Öney hocamızın girişimleriyle kurulan oldukça zengin ekipmana sahip bir fotoğraf laboratuvarı da vardı.

1982 yılında öğrencilikle başlayan birlikteliğimiz 1988'de farklı bir boyut kazandı ve bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladım. Yüksek lisans ve doktora tezlerini Rahmi Hüseyin Ünal gibi çok değerli bir bilim insanı ile yapmak, yani onun tedrisatından geçmek büyük bir şanstı. Çok titiz bir bilim insanıydı. İyi bir eğitim almıştı. Fransızcası ana dili gibiydi. Haftada bir gün düzenli şekilde gerçekleştirdiğimiz tez görüşmelerini asla aksattırmazdı. Teksir kağıdına elle yazarak götürdüğüm metinleri büyük bir sabırla satır satır okur ve düzeltmeler önerirdi. Elbette bu durum sadece benim için geçerli değildi. Tüm öğrencilerine aynı ilgi ve özeni gösterirdi.



Hocamız ve kazı ekibi Beçin Kazı Evi'nde. (2004)

Titizliği sadece bilimsel çalışmalarıyla sınırlı değildi. Günlük yaşamında da son derece disiplinliydi. Beslenmesine dikkat eder, sporunu aksatmazdı. Genç yaşlarda yaşadığı bir böbrek sorunu nedeniyle güne her sabah içtiği ılık su ile başlardı. Okulda öğle yemeği bir dilim ekmek ve domates ya da mısır gevreği ve sütten ibaretti. Araştırma gezileri ve kazılarda da hocamızın bu hassasiyeti nedeniyle öğle yemeklerimiz son derece hafif yiyeceklerden oluşurdu.

Hocamızla çok sayıda kazı, araştırma ve projede birlikte çalışma şansına eriştik. Yaz aylarında gerçekleştirdiğimiz araştırma gezilerinin yanı sıra 1992, 1993 ve 2000 yıllarında İncir Hanı (Antalya-Eğirdir) ve 1995 yılından itibaren Beçin kazıları zor koşullara karşın hepimiz için birer okul oldu. Hollanda Utrecht Üniversitesi ile bölümümüzün birlikte yürüttüğü Birgi projesi 2001 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca yayımlanan *Birgi, Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* adlı güzel bir kitaba dönüştü. Avrupa Birliği ve Kültür ve Turizm Bakanlığı arasında imzalanan bir protokolle gerçekleştirilen *Akdeniz'de İslam Sanatı* konulu proje kapsamında hazırladığımız *Erken Osmanlı Sanatı, Beyliklerin Mirası* adlı çalışma da 1999 yılında Türkçe ve çeşitli dillerde yayımlandı.

Hocamız emekli olduktan sonra da asla kopmadı Sanat Tarihi'nden. 2009 yılı da dahil olmak üzere Beçin Kazısı'na devam etti. 1997 yılında onun öncülüğünde başlattığımız Ortaçağ Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu ile Uluslararası Türk Sanatları Kongresi gibi önemli etkinliklere katkı koymayı ihmal etmedi. Urla ve Beçin ile ilgili iki kitap ve çok sayıda makale yayınladı. Son olarak Birgi Ulu Cami'nin ahşap pencere kanatlarındaki süslemeleri çalışıyordu. Bilgisayar ortamında süslemelerin çizimlerini yapmıştı. Çizimleri yerinde kontrol etmek istiyordu. Geçtiğimiz kış aylarında


Beçin - 2007

havalar ısındığında birlikte Birgi'ye gitmek için sözleştik. En son 24 Şubat 2022'de Fakülte'de Prof. Dr. Hasan Malay hocanın cenaze töreninde gördüm hocamızı. Biraz yorgun ama yine de iyi görünüyordu. Konu yine Birgi'ye geldi. Havalar biraz daha ısınınca kendisini arayacağımı söyledim. İki hafta sonra aramaya başladım ancak ulaşamadım. Meğer zor günler yaşıyormuş hocamız…

Bilim insanları yapıtları, öğrettikleri ve öğrencileriyle yaşarlar. Hocamız da yapıtları, kurduğu bölüm ve dokunduğu onlarca insanla yaşamaya devam edecek. Ruhu şad olsun.

Bu vesileyle 24 Nisan 2018'de yitirdiğimiz sevgili Yekta Demiralp ağabeyimiz ve 29 Ekim 2021'de yitirdiğimiz Bekir Deniz hocamızı da bir kez daha anmak istiyorum. Ruhları şad olsun, huzur içinde uyusunlar…

Rahmi Hüseyin Ünal Hocamızın sanat tarihine büyük katkılar sağlayan yayınlarından bazıları şunlardır:

R. H. Ünal, *Les Monuments İslamiques Anciens de la Ville d'Erzurum et de sa Region*, Paris, 1968.

R. H. Ünal, *Diyarbakır İli'ndeki Bazı Türk-İslam Anıtları Üzerinde Bir İnceleme*, Erzurum, 1975.

R. H. Ünal, *L'Etude du Portail Dans l'Architecture Pre - Ottomane*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1982.

R. H. Ünal, *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1982.

R. H. Ünal, Çifte Minareli Medrese (Erzurum), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.

R. H. Ünal-vd, *Birgi, Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Edt), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

R. H. Ünal, *Erzurum Yakutiye Medresesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

R. H. Ünal-F. Krinzinger-M. Alram-Ş. Pfeiffer-Taş (Hrsg), *Der Münzschatz von Beçin*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, I-II, Wien, 2010.

R. H. Ünal-F. Krinzinger-M. Alram-Ş. Pfeiffer-Taş (Edts), *Beçin Definesi*, Türkiye Bilimler Akademisi, Ankara, 2015.

R. H. Ünal-E. Çağlıtütüncigil, *Urla'nın Tarihi Camileri ve Hazireleri*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2016.

R. H. Ünal, *Beçin Kazılarının 15 Yılı (1995-2009)*, Muğla Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Muğla, 2018.

R. H. Ünal, "Selimiye (Milas) Abdülfettah Ağa Camii ve Haziresi", *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, Ege Yayınları, İstanbul, 2020, s.437-457.

R. H. Ünal, "Doğu Anadolu'da Bilinmeyen Üç Selçuklu Hanı", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, II (1983), s. 106-118.

R. H. Ünal, "Eber Künbeti ve Sarı Lala Türbesi (Afyon)" , Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, III (1984), s.185-203.

R. H. Ünal, "Çeşme Köyü Camisi (Çeşme/İzmir), Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, IV (1988), s. 117-123.

R.H. Ünal, "Osmanlı Öncesi Dönemden Yayınlanmamış Üç Menzil Hanı", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, V (1990), s.181-191.

R. H. Ünal, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Selçuklu ve Beylikler Devri Mirası", *Milli Kültür,* 71 (1990), s.22-26.

R. H. Ünal, "Milli Anıtlarımızda Bilinçli veya Bilinçsiz Tahribat", *Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIV/1 (1990), 1991, s. 445-455.

R. H. Ünal, "Kızılören Hanı Yakınındaki Yapının işlevi Hakkında Gözlemler", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, VI (1992), s.129-136.

R. H. Ünal, "Burdur/Bucak İncir Hanı'nında Temel Araştırmaları ve Temizlik Çalışmaları" (Eylül 1992), *X. Vakıf Haftası Kitabı,* 1993, s. 399-422.

R. H. Ünal, "Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii", Sanat Tarihi Dergisi, VII (1994), 211-225.



Beçin, Seymenlik Hamamı Kazısı'nda hocamla birlikte (2005)



Beçin - 2006



Beçin - 2006



Beçin - 2007



XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu'nda hocamız ve sevgili eşi Prof.Dr. Hanife Ünal ile birlikte (16 10.2012)



Hocamız, XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu'nda
sevgili eşi Prof. Dr. Hanife Ünal ile birlikte
(16 10.2012)



23. Ortaçağ-Türk Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda, Edirne. (9 Kasım 2019)



16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde Gönül Öney, Mehmet Tuncel, Gül Tuncel, Sevinç Gök İpekçioğlu, Muhammet Görür ve Suzan Bayraktaroğlu ile birlikte.

Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'ın bir çiziminden detay...

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞÇI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreterya - 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.

SANAT TARİHİ DERGİSİ

TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

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. Mükerrem (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, Mükerrem 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. Dergiyi 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.

JOURNAL OF ART HISTORY

HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

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, Mükerrem (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 üretimine 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 yayınlanacağını

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/yayınlamak 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 Süreç 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 göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %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 yapılacağında, 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, punctuational 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 similiarity 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 yapılacağında ya da gönderme yapılacağında, mesela:

> *Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir[1], başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular[2]; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır[3].*

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-kökeni-bağlantıyı herhangi bir yanılgıya 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 publication[1], however, in another publication[2] he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different[3].*

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 mantioned officals, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submition 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 suggstions 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 arasından, 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 gilgilendirme 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 yazalar, 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 iliştirilecek 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 düzenlenen 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 vermelidir. 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 referance 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 Bibliyography should be reaally 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 abbreviatons 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://dergipark.gov.tr/std) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page. BURADAN

[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 Gezginler, *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 Çekecekleri*, 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 (acsessed): 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