26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Bildiri Kitabı

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

26. ORTA ÇAĞ VE TÜRK DÖNEMİ KAZILARI VE SANAT TARİHİ ARAŞTIRMALARI BİLDİRİ KİTABI

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

T.C.
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 638
Bilimsel Toplantılar Dizisi: 215

ISBN: 978-975-17-5730-2

26. ORTA ÇAĞ VE TÜRK DÖNEMİ KAZILARI VE SANAT TARİHİ ARAŞTIRMALARI BİLDİRİ KİTABI

© Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı - 2024
E-Yayın

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı
Ziyabey Cad. No:19 Balgat-Çankaya/ANKARA
Tel: 0.312 284 34 18 • Belgegeçer: 0312 284 34 65
www.akmb.gov.tr

Editör: Prof. Dr. Candan ÜLKÜ ♦ Dr. Halil ELEMANA

Grafik Tasarım: Mert SARIYILDIZ

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ AYDIN SAYILI KÜTÜPHANESİ KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Bildiri Kitabı (26. : 2022 : Mersin, Türkiye)

26. Orta Çağ ve Türk dönemi kazıları ve sanat tarihi araştırmaları kitabı / hazırlayan: Candan Ülkü .— 1. Baskı .— Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2024.

1834 sayfa : fotoğraf, şekil, harita ; 24 cm .— (AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını ; 638 . Bilimsel Toplantılar; 215)

Bibliyografik bilgi içerir.

ISBN: 978-975-17-5730-2

1. KAZILAR (ARKEOLOJİ) -- TÜRKİYE -- KONGRELER
2. SANAT TARİHİ -- TÜRKİYE -- KONGRELER
3. TÜRKİYE – ESKİ ESERLER -- KONGRELER
4. TÜRKİYE -- ARKEOLOJİK KAZILAR -- KONGRELER
5. ARKEOLOJİ -- TÜRKİYE -- KONGRELER

I. Ülkü, Candan II.ea. III.dizi

930.109561

Uluslararası Yayınevi

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 1983 yılında kurulmuş olup 40 yıldır uluslararası düzeyde faaliyet göstermektedir. "Tanınmış Uluslararası Yayınevi" kategorisinde yer alan AKM; yayımladığı özgün bilimsel kitaplar, çeviri eserler (Almanca, Çince, Fransızca, İngilizce, Rusça vd.) ve bilimsel süreli yayınlar ile çalışmalarını ulusal ve uluslararası alanlarda yürütmeye devam etmektedir.

AKM tarafından yayımlanan eserler, Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almakta; dünyanın en geniş çevrim içi kamu erişim kataloğu olan Worldcat.org'da dizinlenmektedir.

Yayınlarımızla ilgili ayrıntılı bilgiye akmb.gov.tr adresinden ulaşılabilir.

26. ORTA ÇAĞ VE TÜRK DÖNEMİ KAZILARI VE SANAT TARİHİ ARAŞTIRMALARI BİLDİRİ KİTABI

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

İÇİNDEKİLER

Açılış Konuşmaları..... XIII

I. **ALEKSIOS KOMNENOS VE II. IOANNIS KOMNENOS (TONDOLAR)**
Yılmaz BÜKTEL ♦ Zuhal ÇELİKLİ 1

2. TÜRK HALK MİMARİSİNİN ERİL MEKANLARI: "KAYSERİ KÖY ODALARINDAN ÖRNEKLER"
Aslı SAĞIROĞLU ARSLAN..... 45

3. MÜZE VE TELEFON UYGULAMALARI
Tuğba BATUHAN 87

4. BEÇİN KALESİ VE ORTA ÇAĞ KENTİ 2021 YILI KAZI, KORUMA VE ONARIM ÇALIŞMALARI
Kadir PEKTAŞ..... 103

5. ALIMLAMA, BENİMSENME VE YENİLİK: TANZİMAT DÖNEMİNDEN İTİBAREN OSMANLI GÖRSEL SANATLARINDA YENİ BİR SÖZ VARLIĞI
Giulia BEI ♦ Maria PIA ESTER CRISTALDI..... 133

6. KÜTAHYA MÜZESİ DEPOSU'NDAKİ ÇİNİ FIRINI MALZEMELERİ VE ÜRETİM AŞAMALARINA KATKILARI
Begüm BUĞDAYCI..... 147

7. MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ OSMAN HAMDİ BEY KOLEKSİYONUNA AİT BELGELER İLE "YAZMALI KADIN" ADLI ESERİN KONSERVASYON SÜRECİ VE SERGİLENMESİ
M. Nilüfer KİRAZ ♦ Buket ÖZDEMİR..... 177

8. DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE HALİÇ KUZEY KIYILARININ TARİHSEL GELİŞİMİ ÜZERİNE: SÜTLÜCE, HASKÖY VE KASIMPAŞA

Burcu ALARSLAN ULUDAŞ 205

9. CENNET KAPIDA TASARIM AYRINTILARI
Divriği Külliyesi Mimari Plastiğinden Bir Kesit

Mustafa BULUT 249

10. DELHİ BADA GUMBAD KÜLLİYESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Mehmet TOP ♦ Özgün CAN 265

11. TRABZON AYASOFYASI MEZAR NİŞLERİ HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME

Demet OKUYUCU ♦ Emrah YÜCEL 299

12. AKSARAY MÜZESİ'NDEN BİR BAŞYAPIT: SELÇUKLU ÜSLUBUNDA YAPILMIŞ MADENİ BİR İBRİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Savaş MARAŞLI ♦ Yusuf ALTIN 325

13. TÜRKİYE MÜZELERİNDEKİ GEÇİCİ SERGİLERİN ÖNEMİNİN TEKSTİL SANATI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Yasemin MASARACI ♦ Sema Hatun TÜRKER 353

14. MARDİN KALESİ 2021 YILI ARKEOLOJİK KAZI ÇALIŞMALARI

Evindar YEŞILBAŞ ♦ Fehime ACAT AKGÜL 369

15. DEYRÜ'L ZAFARAN EL YAZMASI MİNYATÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Evren YILMAZ ♦ Kübra UĞRAŞ 395

16. SİVAS İLÇELERİNDEKİ GEÇ OSMANLI DÖNEMİ EĞİTİM YAPILARINDAN ÖRNEKLER
Hacar ZOR ♦ Ebru BİLGET FATAHA 415

17. ESKİ VAN'DA BATILILAŞMA DÖNEMİ KENT DOKUSU ÜZERİNE GÖZLEMLER
Gülsen BAŞ ♦ Ayşegül BEKMEZ 437

18. ESKİ VAN KENTİNDEKİ (TUŞPA) ARKEOLOJİK KAZILARDA ARKEOJEOFİZİK ÇALIŞMALARIN SOMUT KÜLTÜREL MİRASA KATKILARI
Fethi Ahmet YÜKSEL ♦ Erkan KONYAR ♦ Can AVCI 465

19. YUMUKTEPE HÖYÜĞÜ KAZISINDAN ORTA ÇAĞA AİT KUTSAL EKMEK MÜHÜRLER
Gülgün KÖROĞLU 485

20. ORTA VE İÇ ASYA'DA GEYİK TAŞLARI VE BU TAŞLARIN SEMBOLİZMİ
Fırat KARA 517

21. ARNAVUTLUK'TA GÜNÜMÜZE ULAŞAMAMIŞ OSMANLI DÖNEMİ YAPILARININ GÖRSEL VESİKALAR ÜZERİNDEN TESPİTİ
Enes KAVALÇALAN 545

22. ANİ KAZISI CAM BİLEZİKLERİ (2020-2022)
Gül GEYİK 571

23. BALATLAR ÖRNEĞİ IŞIĞINDA TARİHSEL SÜREÇTE EVLİLİK HATIRASI OLARAK YAPILAN OBJELERE GENEL BİR BAKIŞ
Gülgün KÖROĞLU ♦ Deniz DEMİR 593

24. ERMENİ SANATINDA HAÇKAR/HAÇTAŞI
Güner SAĞIR 615

25. HADRIANOPOLIS KİLİSE MEZARLARI VE BİR GRUP BULUNTUSU
Ercan VERİM 631

26. XVIII. YÜZYIL BAŞLARINDA BİR OSMANLI SADRAZAMI: ÇORLULU ALİ PAŞA'YA ATFEDİLEN ÇEŞMELER
Hamza GÜNDOĞDU ♦ Deniz DEMİR..... 661

27. HARPER'S WEEKLY'DEKİ OSMANLI KONULU POLİTİK KARİKATÜRLER HAKKINDA DÜŞÜNCELER
Özgür GÜLBUDAK..... 689

28. HARPUT İÇ KALE KAZILARINDA GÖRÜLEN KÜREVÎ KONİK KAPLAR
İsmail AYTAÇ 719

29. HASANKEYF KAZI BULUNTULARI (2021)
Zekai ERDAL 763

30. HAZAR DÖNEMİ KALE DUVARLARINDAKİ TASVİRLER ÜZERİNE
J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ..... 779

31. TURABDİN BÖLGESİ SÜRYANİ DİNİ MİMARİSİNDE İNZİVA MEKANLARI (BETH MANEM KÖYÜ'NDE BİR KAYA MANASTIRI "HEBİS")
Tahsin KORKUT 815

32. KÜLTÜREL BELLEĞİN İZLERİ: İSKİLİP MİMARİSİNDE KAPI VE TOKMAKLAR
Oktay GÜNDOĞDU 839

33. İSLAM RESMİNDE ORTAK MOTİFLER: ŞEHNAME DESTANI VE PEYGAMBER KISSALARI
Derya AYDIN..... 867

34. İSLAM SANATINDA MA'KILÎ YAZININ TANIMI VE TİPOLOJİSİ: YENİ BİR YAKLAŞIM
Alper ALTIN 887

35. İZNİK ORHAN İMARETİ CAMİİ'NDE 2022 YILI ÇALIŞMALARI,
Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU ♦ Ayşe D. ÇOBANOĞLU
Ahmet TÜRKMENOĞLU 917

36. KARMA YAPILARA BİR ÖRNEK: TRABZON ESKİ PTT BİNASI (GABAYANİ KONAĞI/İŞYERİ)
Temel SAĞLAM 945

37. KAYSERİ SELÇUKLU UYGARLIĞI MÜZESİNDE SERGİLENEN KEYKUBADİYE SARAYI TAŞINIR KÜLTÜR VARLIKLARI
Ali BAŞ ♦ Remzi DURAN ♦ Necla DURSUN
Şükrü DURSUN ♦ Gürcan SENEM 977

38. KEMAH KALESİ BEY CAMİİ REKONSTRÜKSİYONU
Hüseyin YURTTAŞ ♦ Haldun ÖZKAN ♦ Zerrin KÖŞKLÜ 1005

39. KÜTAHYA KALESİ 2020 VE 2021 YILI KAZILARI
Sevinç GÖK 1027

40. KEMALEDDİN MEKTEBİ'NİN TEŞKİLATLANIŞINI YARIM KALMIŞ BİR YAPI ÜZERİNDEN İZLEMEK: KÜTAHYA HASTANESİ ÖRNEĞİ
Müjde Dila GÜMÜŞ 1059

41. MANİSA-SARIGÖL İLÇESİ TÜRK DÖNEMİ YAPI ÖRNEKLERİ,
Serap ERÇİN KOÇER 1077

42. FETHİYE KALESİ 2021 YILI KAZILARI
Kadir PEKTAŞ 1103

43. ESKİ ANTAKYA KONAKLARINDA TAŞA İŞLENEN SEVGİ: KUŞ FANUSU/TAKASI
Zülfiye BAYTAR 1131

44. SİLİFKE KALESİ 2020-2021 YILI KAZI ÇALIŞMALARI
Ali BORAN 1157

45. ORYANTALİZM" VE "TURQUERİE/TÜRK MODASI"NI YENİDEN OKUMAK: AVRUPA'YI SARAN HAYRANLIĞIN GÖRÜNMEYEN ÖTEKİ YÜZÜ
Derya UZUN AYDIN 1199

46. KAZI/KONSERVASYON ÖNCESİ VE SONRASINDA NAMRUN (LAMPRON) KALESİ HAMAMI
Hasan BUYRUK 1229

47. AVRUPA MENŞELİ İSKAMBİL KARTLARINDAKİ TÜRK TASVİR ÖRNEKLERİ
Mert ŞAHİN 1255

48. BİR KÜLTÜR HİZMETİ: SİVAS GÖK MEDRESE VAKIF MÜZESİ
Suzan BAYRAKTAROĞLU 1281

49. MUĞLA-FETHİYE ARKEOLOJİ MÜZESİ BİZANS EL SANATI MADEN ESERLERİ: BRONZ HAÇ ÖRNEKLERİNDEN PANDANTİF HAÇLAR
Semra PALAZ YILDIRIM 1299

50. BİTLİS ŞEHİR SURLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME
Muhammet Erşed TOKAT 1345

51. 2021 YILI KALEHİSAR ARKEOLOJİK KAZI ÇALIŞMALARI
Mustafa Kemal ŞAHİN ♦ Metin ÇAKAR ♦ Ali Rıza BİLGİN .. 1371

52. KAYSERİ MÜZESİ'NDEKİ KAHVE KUTULARI
Aslı SAĞIROĞLU ARSLAN ♦ Nihal ŞAHİNER..... 1397

53. OSMANLI CAM ŞİŞELERİNDE HÜSN-Ü HAT
Zübeyde CIHAN ÖZSAYINER 1423

54. KENDALE HECALA HÖYÜĞÜ ORTAÇAĞ BULUNTULARININ ÖN DEĞERLENDİRMESİ
Ozan HETTO..... 1445

55. AL ODA KAYA KİLİSESİ
Özlem DOĞAN 1491

56. PHRYGİA'DAN RÖLİKER MUHAFAZALI BİR ALTAR
Görkem IŞIK 1525

57. SİNOP BALATLAR KİLİSESİ'NDE BULUNAN KAZIMA GEMİ (GRAFİTİ) TASVİRLERİ
Sedef ÖZTÜRK 1541

58. OSMANLI'NIN GEÇ DÖNEM SİVİL MİMARİ ÖRNEKLERİNDEN BURDUR TAŞODA KONAĞI
Serkan KILIÇ..... 1565

59. FATSA-BOLAMAN GÜVERCİNLİK MEZARLIĞI VE MEZAR TAŞLARI
Sevinç EREN..... 1585

60. İZMİR-ÇEŞME, ESKİ ÇEŞME (İSMAİLOBASI) KÖYÜ CAMİİ KORUMA UYGULAMALARI
Şakir ÇAKMAK 1629

61. BİR KÜLT ALANININ DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE: SMYRNA PİSKOPOSU AZİZ POLYKARPOS'UN MEZARINDAN, İZMİR'İN YUSUF BABA/DEDE TEKKESİNE
Settar TARMAN ♦ Emine TOK..... 1651

62. İLETİŞİMİN MİMARİSİ: OSMANLI'NIN TELGRAFHANE BİNALARI
Nurcan YAZICI METİN 1679

63. KAYSERİ/GESİ VE ÇEVRESİNDE TARİHİ MEZARLIKLAR VE MEZAR TAŞLARI: TURAN/ (MİMAR KOCASİNAN) MEZARLIĞI,
Şerife TALİ 1713

64. YOK OLMAYA YÜZ TUTAN BİR MİRAS: AFRİN-KATMA TREN İSTASYONU
Emre KOLAY ♦ Servet ÖZKAN ♦ F. Mine TEMİZ 1747

65. YOZGAT ESENLİ KÖYÜ KÖY ODALARININ SANATSAL VE SOSYOKÜLTÜREL İŞLEVLERİYLE İNCELENMESİ
Tuğba BAĞBAŞI 1781

Bölüm Başkanları Toplantısı 1813

AÇILIŞ KONUŞMALARI

Değerli Meslektaşlarım, Sevgili Öğrenciler

Sözlerime başlamadan önce sizleri Mersin Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü adına en kalbi duygularımla selamlıyorum. Mersin'e ve Üniversitemize hoş geldiniz.

1997 yılından bu yana düzenlenen Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nun 26.cısının, 19 – 22 Ekim 2022 tarihleri arasında Mersin'de, Mersin Üniversitesi'nde yapılacağını sizlere duyurduğumuz tarihten bu yana geçen bir yıl bilgi şöleni hazırlıkları ile geçti. Sizlerin de katılımlarıyla birlikte bu sempozyumun izleyicilerde ufuk açıcı olması en büyük hedefimiz olduğunu söyleyebilirim. Diğer sempozyumlardan farklı olarak Bölüm Başkanları Toplantısı da bu bilgi şöleni içinde gerçekleştirilecek. Böylece bölüm başkanlarının bir araya gelerek sanat tarihi bölümlerindeki çeşitli sorunları tartışma fırsatı yakalanabilecektir.

Geçen yıl içinde neler yaptık: Konya'da Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde düzenlenen sempozyumun ardından hemen çalışmalara başladık. Katılımcıların adreslerinin belirlenmesinden sonra, adreslere I. duyurunun gönderilmesi ile Sempozyum resmen duyurulmuş oldu. Web sayfası oluşturuldu ve 600 kadar adrese duyuru gönderildi. 140 civarında Bildiri özeti ile dönüş oldu. Bu bildiri özetleri 26. Sempozyumda sizlere üç gün içinde dört salonda sunulacaktır. Sempozyum hazırlıkları sırasında, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi ile işbirliği protokolü imzalandı ve Sempozyum her iki kurumun işbirliği ile düzenlenmesine karar verildi. Bildiri ve özetleri ve tam metin bildiriler Kurumun yayınları arasında yayımlanacak. Sempozyum sonrası kısa süre içinde sizlerden tam metin bildiriler istenecek.

Bölümümüz hakkında kısa bilgi vermek istiyorum: 1992 yılında Üniversitemizin kuruluşunda Fen-Edebiyat Fakültesi bünyesinde açılan bölümler arasında yer alarak, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün bir anabilim dalı olarak faaliyete geçmiş; 1998 yılında Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim dallarının ayrılmasıyla birlikte bölümümüz Sanat Tarihi Bölümü olarak hizmet vermeye başlamıştır. 2000 yılında kapatılan Bölüm, 2014 yılı Haziran ayından itibaren tekrar öğretim üyesi alarak, aktif hale getirilmiştir. İki profesör, iki doçent, bir dr. Öğretim üyesi, bir öğretim görevlisi ve bir araştırma görevlisi ile eğitim – öğretim faaliyetlerine devam etmektedir. Lisans eğitimi yanında tezli ve tezsiz yüksek lisans programları ve doktora eğitimi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda sürdürülmektedir.

Geçtiğimiz bir yıl içinde sanat tarihi alanında araştırma yapan bilim insanlarından kayıplarımız oldu. Başta Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal, Prof. Dr. Aynur Durukan, Mimarlık tarihçisi Prof. Dr. Doğan Kuban'ı rahmet ve saygı ile anıyoruz. Programda dikkatinizi çekmiştir: Bu bilim insanları anmak amacıyla oturumlara onların isimlerini verdik. Bu arada Olympos kazısı üyesi elim bir cinayete kurban giden genç meslektaşımız Sinan Sertel'i de unutmadık.

Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal hocamız, kurucusu olduğu Sempozyumumuzun 25'ine de eksik olarak katıldığını ve Mersin'de 26.sına da katılmayı çok istediğini belirtiyordu geçen yıl. Onu özlem, sevgi ve rahmetle anıyoruz.

Sizlere doyurucu bir program hazırlamaya gayret ettik. Sempozyumların düzenlediği şehirlerde, bugüne kadar kentleri tanıma fırsatı fazla bulunamıyordu. Mersin'de oturumların ardından düzenlenen iki şehir gezisi ile iki farklı yüzüyle ketimizi sizlere tanıtmak istiyoruz. Sempozyumun ardından gerçekleşecek Tarsus gezi ile de tarihi kenti yürüyerek dolaşma ve tanıma fırsatı bulacaksınız.

Konuşmanın bu kısmını teşekküre ayırmak istiyorum.

Başta, Sempozyumun düzenlenmesinde bütün bölüm elemanları ve öğrencilerin ortak ve uyumlu çalışması söz konusudur. Bu nedenle bütün öğretim elemanları ve öğrencilerimize;

Üniversitemiz ve Fakültemiz yöneticilerine işleri kolaylaştırma ve katkılarından dolayı;

Mersin Büyükşehir Belediyesi, Mezitli ve Erdemli Belediyelerine katkılarından dolayı;

Mersin Kent Konseyi'ne, İçel Sanat Kulubü'ne destek ve katkılarından dolayı;

Son olarak da adeta düzenleme komitesinin bir üyesi gibi düzenleme çalışmalarına destek ve katkı sağlayan eşime de huzurunuzda teşekkür ederim.

Elbette katılımınız için de sizlere de …

Prof. Dr. Candan ÜLKÜ
Mersin Üniversitesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı

I. ALEKSIOS KOMNENOS VE II. IOANNIS KOMNENOS (TONDOLAR)

Yılmaz BÜKTEL[1] ♦ Zuhal ÇELİKLİ[2]

Özet

Venedik'te La Angaran meydanında ve Washington Dumbarton Oaks Koleksiyonunda bulunan iki Tondo bu çalışmanın konusudur. Yuvarlak biçimli resim ya da kabartmaları tanımlamakta kullanılan terim Tondo'dur. Tondo kelimesi İtalyanca yuvarlak anlamına gelen rotondo kelimesinden türetilmiş ve kısaltılmıştır. Tek başına veya eş imparatorlarla birlikte temsil edilen imparatorun ya da imparatoriçenin hiyerarşik görüntüsü, mühürlerde ve diğer nesnelerde görülmektedir. İmparatorluğun görkemini ve evrensel çekiciliğini aktarmak amaçlanmıştır. Böyle bir görüntünün vazgeçilmez unsuru imparatorluk nişanlarıdır: taç, chlamys veya özenle işlenmiş loros, labarum veya asa ve globus cruciger veya akakia. Özellikle iki tondoda, imparator önden, bir suppedion üzerinde ayakta, taç ve çapraz loros ile uzun bir pelerin giymiş olarak tasvir edilmiştir. Sağ eli, dört topakla çevrili bir baklava dilimi ile süslenmiş dikdörtgen bir panelde biten uzun bir labarumu tutarken, sol eli, tabanından filizler çıkan globus cruciger'i bir çapraz haç ile tepesinde destekler. Tondolar üzerlerindeki imparator portrelerini tanımlamak; esas alarak Bizans kurşun mühürleri ve diğer tasvirli eserler üzerindeki benzer temsillerle karşılaştırarak açıklanmasına katkıda bulunmak için ortaya bu çalışma fikri çıkmıştır. Tondo'ların Konstantinopolis'ten IV. Haçlı seferi sırasında yağmalandığı ve blok mermerden aynı atölyede üretildiği hipotezleri üzerine çalışma şekillenmiştir. Mühürler ve sikkeler imparatorluk portrelerinin incelenmesi için çok önemli bir kaynak

[1] Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Edirne, yilmazb@trakya.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-8988-7688

[2] Trakya *Üniversitesi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans *Öğrencisi*, Edirne, zuhalcelikli@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0001-9453-3198

oluşturduğundan ve bu açıdan geçmiş çalışmalarda zaten kullanılmış olduğundan, karşılaştırma için kullanılan en önemli eserlerdir. Mühürler üzerindeki imparatorluk portreleri dışında bu çalışmada, Bizans hükümdarlarına ait mühürler ve ayrıca tesseralar üzerindeki imparatorluk portreleri, el yazmaları, mermer kabartmalar da dikkate alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tondo Angaran, Dumbarton Oaks Tondo, I. Aleksios Komnenos, II. İoannis Komnenos, Bizans

Abstract

The two Tondos in La Angaran Square in Venice and in the Washington Dumbarton Oaks Collection are the subject of this study. The term used to describe round shaped pictures or reliefs is Tondo. The word tondo is derived from the Italian word rotondo, which means round and is abbreviated. The hierarchical image of the emperor or empress, represented alone or with co-emperors, appears on seals and other objects. It is aimed to convey the splendor and universal appeal of the empire. An indispensable element of such an image are imperial insignia: a crown, chlamys or elaborate loros, labarum or scepter, and globus cruciger or akakia. Especially in two tondos, the emperor is depicted from the front, standing on a suppedion, wearing a long cloak with a crown and crossed loros. His right hand holds a long labarum ending in a rectangular panel decorated with a lozenge surrounded by four lumps, while his left hand supports the globus cruciger, from which shoots emerge from its base, topped by a cross. Tondos identify the portraits of the emperors on them; The idea of this study has emerged to contribute to the explanation by comparing it with similar representations on Byzantine lead seals and other depicted works. The study was shaped on the hypotheses that the Tondos were looted from Constantinople during the IV Crusade and were produced in the same workshop from block marble. Seals and coins are the most important works for comparison, as they are a very important resource for the study of imperial portraits and have already been used in previous works in this respect. Apart from the imperial portraits on the seals, seals belonging to Byzantine rulers as well as imperial portraits, manuscripts and marble reliefs on tesserae were also taken into account in this study.

Keywords: Tondo Angaran, Dumbarton Oaks Tondo, Alexios I Komnenos, II. Ioannis Komnenos, Byzantium

1. GİRİŞ

Heykel sanatı, dünyanın en eski sanat dallarından biridir. Döneminin sanat anlayışını, düşünce dünyasını ve toplum yapısını en iyi ve en somut bir şekilde yansıtan sanat dallarından biri heykel sanatıdır. Heykel sanatçılarının ve heykel atölyelerinin, heykel yapım tekniklerinde o dönemin egemen heykel sanatı anlayışını neredeyse birebir kopyalamasına ve etkisinde kalmasına sebep olmuştur.

Bizans Döneminde İmparatorlara, tarihi şahsiyetlere ve önemli kişilere ait büstler aynı zamanda portre olarak değerlendirilmektedir. Çünkü bu eserlerde kişiyi yansıtan özellikler söz konusudur. Portre kavramına uygun olarak portresi yapılan kişinin kişilik ve fiziki özellikleri çok daha belirgin bir biçimde tasvir edilir. Her ne kadar bazı imparatorların büstlerinde "propaganda" amaçlı abartıya kaçılsa da fiziki ve kişilik özellikleri gerçeğe yakın olarak tasvir edildiğinden, bu tip yontular aynı zamanda portre olarak değerlendirilir (M. Parani, 2003:26). Fakat bir imparatora, tarihi bir şahsiyete yahut herhangi bir kişiye ait tondo içerisinde verilmiş olan büstden bahsedildiğinde, bunun aynı zamanda portre özelliği gösteren tondo içinde verilmiş olan bir büst olduğu sonucunu çıkarmak gerekmektedir. Tondo yuvarlak bir çerçeve içine sığdırılmış resim, kabartma, büst gibi sanat yapıtlarının genel adıdır. İtalyanca "*rotondo"*, Latince "*rotundus"* kelimesinden türetilerek oluşturulmuş bir kavramdır (G. Vikan, 1995:100). Tondolar genellikle büst veya portre boyutlarında karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada ele aldığımız Venedik'te La Angaran meydanında ve Washington Dumbarton Oaks Koleksiyonunda bulunan tondoların tam boy figürlü olması; Bizans heykel sanatında bir başka örneğine rastlanılmaması açısından önemlidir. Tam boy tasvir edilen tondolardaki imparatorların kimlikleri hakkında çeşitli araştırmacıların fikirleri incelemiş ve tarihlendirme yapılmıştır.

Portre sanatı arkeoloji ve sanat tarihinin önemli araştırma sahalarından birini oluşturmaktadır. Zira portreler dönemim siyaseti ve imparatorluğun etkinli konusunda önemli detaylar sunabilmektedir. Bu çalışmada örneğine az rastlanan tam boy figürlü (Venedik'te La Angaran ve Washington Dumbarton Oaks Koleksiyonu) iki Tondo'nun tarihçesine ve çeşitli ikonografik unsurlarını mümkün olduğunca etraflı bir şekilde değinilmeye çalışılmıştır. İmparatorun genel duruşu ve giyim tarzı, sahip olduğu imparatorluk amblemi, arka planı olmak üzere bölümler halinde açıklanmaya çalışılmıştır.

2. TONDO ANGARAN

Angaran Tondosu, tarihsizdir, mermer, alçak kabartma teknikli, 100 x 100 cm ölçülerinde, Campiello de Ca'Angaran, Dorsoduro Venedik'te S. Pantalon kilisesi ile Sotoportego Paruta arasında, campiello del Angaran adlı küçük dar sokakta 3717 ve 3718 numaralı evler arasında iki kapı üzerinde bir duvarda bulunmaktadır. Genellikle Angaran olarak yazılan Angheran adıyla da geçer.

Venedik tondo'sundaki Bizans imparator kabartması açık havada sergilendiğinden dolayı kirlilik nedeniyle hızla mermerinin bozulması söz konusudur. 22 Haziran 2015'te İçişleri Bakanlığı tarafından bir kısıtlama bildirimi yayınlanmış. Kültür Varlıkları ve Faaliyetleri Bakanlığı resmi olarak tondo'yu koruma altına almıştır. Bozulma nedeni ile bir müzeye nakli istenmiş. Fakat özel mülkiyete ait olduğu için sahipleri izin vermemiştir.

Resim 1: Tondo, Angaran, Venedik

(http://www.veneziatiamo.eu/CampiellodeCaAngaranDORSODURO.html Erişim Tarihi:10.11.2021)

Campiello Angaran en azından on sekizinci yüzyılın ortalarından beri varlığını sürdürmektedir. Bugün hala gördüğümüz duvara sıkıca sabitlenmiştir. Bunun kanıtı olarak Giovanni Grevembroch'un 1764 yılında yaptığı ünlü suluboyasının yazıtı *"Campo di S. Pantaleone'deki Palazzo'nun* dış duvarında çok değerli, *Augusta heykeli"* kullanılır (G. Gradenigo, III:5).

Resim 2: Tondo Angaran, 1764, Giovanni Grevembroch, Sulu Boya

(Venedik Ulusal Kütüphanesi, Gradenigo Dolfin 65, Cilt III:5)

Gustave Schlumberger Tondo'yu 1893'te görüldükten sonra 'Byzantinische Zeitschrift' üzerine kısa bir makale yazdı ve onun bir fotoğrafını yayınladı. Bizans çalışmaları bağlamında tondo'nun ilk araştırılması bu belgedir (1893:192-194).

Resim 3: Tondo Angaran, 1871-1880 Naya Arşivi

(Osvaldo Böhm, Katalog no: 2120)

Resim 4: Tondo Angaran, 1893, G. Caniato Fotoğraf Koleksiyonu

(Venedik Devlet Arşivi)

Tondo'nun en eski fotoğrafları Naya arşivinde 1870-1880 yıllarına tarihlenmektedir. Tondo 1973'te Doge Sarayı'nda Venedik ve Bizans üzerine bir sergide sergilendi (S. Bettini,1974:51). Ancak daha sonra sahiplerinin muhalefeti üzerine bir müze yerine Campiello Angaran'daki binanın dış duvarına geri konuldu (A. Rizzi,2014:803). Dr. Amalia Basso'nun azmi sayesinde, Venedik kurumları bir müzede aslının onarılması ve bir kopyası ile değiştirilmesi için çalışmalar başlatmıştır.

3. DUMBARTON OAKS TONDOSU

Tondo'nun ikizi yaklaşık 1110-1118 yıllarına tarihlenir. Mermerden, 90 x 90 x 7,5 cm ölçülerinde Bizans Koleksiyonu, Dumbarton Oaks Müzesi Washington, D.C.'de korunmaktadır. Venedik'teki Campiello Angaran ve Dumbarton'da Oaks, Washington DC'deki tondo birbirine çok benzer, ancak aynı değildir. Dumbarton tondo'su ile birlikte Venedik tondosunu daha ayrıntılı olarak, sergilenebilmesi için 3 boyutlu bir reprodüksiyonu Dumbarton Oaks'a bağışlanmıştır. Dumbarton Oaks tondo'sunun koruması uzun süredir sağlanmaktadır. Bu tondo'nun Venedik menşeli olduğu kesin olmakla birlikte, Sant'Andrea della'da 1810'da inşa edilen Certosa, manastırından geldiği hipotezi belgelenememiştir. Hipotez aslında, yalnızca tondo'nun Almanya'da satıldığı gerçeğine dayanmaktadır (A. Zorzi,1972:393-401). 1841/42'de İtalya'ya gelen yönetmen Gustav Friedrich Waagen Berlin Müzeleri için birçok eser tedarik eden eski eser tüccarı Francesco Pajaro'dan tondo'yu satın aldı (A. Conze,1891:39-45). 1860'tan önce Prusya Prensi Karl Friedrich Alexander tarafından satın alındı. Prens Karl, Klosterhof, Schloss Glienicke, Potsdam Koleksiyonlarında yer aldı. Prusya Prensi Friedrich Leopold Koleksiyonundan H. Fiedler tarafından Ekim 1937'te Lugano, İsviçre'li Mildred ve Robert Woods Bliss'e satıldı. Mildred ve Robert Woods Bliss Koleksiyonunda sergilendikten sonra, Kasım 1940'ta Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi Bizans Koleksiyonu'na bağışlandı (1967:27).

Resim 5: Tondo, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

(https://www.thebyzantinelegacy.com/komnenos-roundel Erişim Tarihi: 10.11.2021)

Lorenzo Lazzarini her iki tondo'dan alınan örnekler üzerinde yaptığı analiz sonucunda, iki farklı mermerden üretildiğini kanıtlamıştır. Proconnesian ve Parian mermerleri aynı ocaktan çıkmamaktadır. Bu veri iki tondo'nun tek bir mimari elemandan türetildiği hipotezini çürütmüştür. Parian mermeri Yunanistan'ın Paros Adasının kuzeyindeki ocaklardan çıkmaktadır. Proconnesium mermeri Romalıların antik Proconnesos'un kuzey kesiminde, Türkiye'de Marmara Adası taş ocağında çıkarılan kristal bir mermere verdiği isimdi. Bu mermer 6. yüzyıldan Antik Çağa Akdeniz bölgesindeki en önemli mermeridir. Yunan ve Roma dönemlerinde devam eden ve ardından Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları boyunca yayılan Bizans ve İstanbul 'mermeri' haline geldi. Aynı zamanda, Levant'tan devrik sütunlar olarak ve Dördüncü Haçlı Seferi'nden sonra Marmara'da yeni taş ocağı olarak çıkarılan bloklar olarak Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar Venedik'te en bol bulunan mermerdi (N. Vatin, 2000:307-362).

4. BİZANS İMPARATORLUK MÜHÜRLERİ

Herakleios ve iki oğlu Herakleios Constantine ve Heraklonas'ın (638-641) dönemine ait mühürlerinde ilk kez Bizans hükümdarının tam boy portresi yer alır (DOSeals 6, 17.1-21). Zacos ve Veglery tarafından 6. yüzyılın ortaları ile 9. yüzyılın ortaları arasında doğrudan imparatora bağlı devlet görevlileri ve kurumlar arasında imparatorların tam boy portreleri ilk kez 687/688 tarihinde ortaya çıktığında, hükümdarların kendileri tarafından basılan aynı döneme ait mühürlerinden daha popüler görünmektedir (1972:159). Kommerkiarioi'nin 687/688 ve 718/719 tarihli mühürlerinde, II. Justinianus'un ve altı ardılı, Leontios (695-698), III Tiberios (698-705), Philippikos (711-713), II Anastasios (713-715), III Theodosios (715-717) ve III Leo'nın (718-719) portreleri yer almaktadır hepsi tam boy görünür (Zacos ve Veglery,1972:159-223). III Leo'dan sonra 720 ile 729 arasında büst portrelere ve daha sonra 729 ile 741 arasında tam boy portrelere geri dönülür, ancak 730'dan 833'e kadar 'Tarihli Mühürler' külliyatındaki imparatorluk portreleri ya yarım boy ya da büst şeklinde yapılmıştır. Bu devam eden geri dönüş ve imparatorluk mühürleri üzerindeki tasvirler, 11. yüzyılın ortalarında sona ermiştir (Zacos ve Veglery, 1972:224-239).

Tam boy olarak tasvir edilen ilk imparator, Athos arşivlerinde tutulan Haziran 1052 tarihli bir belgede asılı olan bir mühürde görülen, IX Konstantin'dir (Guillou ve Lemerle, Papachryssanthou, Svoronos, 1970:189-192). Ayrıca onun halefi Isaakios (1057-1059) bazı mühürlerinde tam boy görünür. Bizans hükümdarının tam boy tasvirleri, X. Konstantin (1059-1067) saltanatından itibaren, mühürler üzerindeki imparatorluk portrelerini tekelleştirecektir (DOSeals 6, 75-77-87). İmparatorluk portreleri, tondoda yer alan ile neredeyse aynıdır. Sadece imparatorların ayakta karşıya dönük oluşu değil, aynı zamanda nişanlarının türü ve onları tutma biçimleri uzatılmış sol elinde globus cruciger ve sağ elinde uzun labarum, labarum asası ile İmparatorun bükülmüş dirseğinin önünde, elini labarumun dikdörtgen panelinin hemen altına yerleştirilişi, imparatorluk mühürlerinde de karşımıza çıkar.

11. yüzyılın ortalarından sonra, ayakta duran imparatorun portreleri genellikle dairesel bir kürsüye yerleştirilmiş ve daha görkemli hale gelmiştir. İlk kez Eudokia ve IV. Romanos (1068-1071) mühürlerinde görülmüştür. Bu mühürlerde, imparatorluk çifti değil, her biri basit bir dairesel çizgi ile oluşturulmuş bir kürsü üzerinde duran ortak imparatorlar Constantios, VII

Michael ve Andronikos, arkada tasvir edilmiştir. Ön yüzde Mesih tarafından taçlandırılmış imparator ve imparatoriçe tasvir edildiğinden, mührün bu tarafındaki tek kürsü beklendiği gibi Mesih'e ayrılmıştır (DOSeals 6, 82.1-9). Neredeyse tüm ayakta duran imparatorlar veya imparatoriçeler dairesel bir kürsü üzerinde tasvir edilir, genellikle basit bir çizgi veya bir dizi küçük nokta ile işlenir. II Ioannes'nin (1118-1143) mührü, kürsünün doğrusal konturunun bir dizi nokta ile vurgulandığı hafif bir varyasyon sunar (DOSeals 6, 91.1). Kürsüler, iki tondo üzerinde tasvir edilenlere daha yakın görünmektedir. İki eşmerkezli daire içine yerleştirilmiş bir dizi büyük topaktan oluşan kontur üzerine tasvir edilenlere biraz daha yakın görünen kürsüler, Eirene mühürlerinin ön yüzünde duran İsa'ya ayrılmış olanlara benzemektedir.

Dumbarton Oaks tondosunda imparatorun ayaklarının arasında görülebilen yeşillik bezeme, Venedik'teki muadilinde yoktur, bir gövdeden çıkan üç akantus yaprağının cansız dikenleri gibi bir eğrelti otuna benzer başarısız bir taklidi sunar (J. Kramer,2016:43-44).

Resim 6: III. Ioannes Doukas Vatatzes'in Karısı Eirene Komnene'nin Kurşun Mührünün Ön Yüzü, 1222-1254

(Zacos ve Veglery, 119), Ingeborg Zebur Atölyesi.

5. KIYAFET İKONOGRAFİSİ VE İMPARATORLUK AMBLEMLERİ

5.1. Chlamys ve Loros

Geç antik döneme ait bazı tasvirler imparatorları zırhlı olarak gösterir. Örneğin, ayakta duran Julian (360-363), miğfer ve balta takmış savaşçı görünümündedir, I Valentinianus (367-375) ve IV Konstantin (681-685) zırhla tasvir edilmişlerdir (DOSeals 6, 23.1-7). Tondolarda yer alan imparatorlarda zırh kullanılmamış olması dikkat çekicidir. Tören kitaplarında ve imparatorluk portrelerinde anlatıldığı gibi, Bizans dönemi boyunca mükemmel olan imparatorluk kıyafetleri chlamys ve loros'tur. Her iki kostümün tanımı, anlamsal önemi ve gelişimi çok sayıda çalışmanın konusu olmuştur. Chlamys imparator tarafından giyilen, ayak bileği uzunluğunda bir pelerindir. İmparator, taç giyme töreninde, önemli bayram günlerinde saray görevlilerinin kabulü sırasında ve devlet görevlilerinin ve ileri gelenlerin atamalarına başkanlık ederken chlamys giyerdi. Böylece, chlamys, tüm otoritenin kaynağı ve Devlet Başkanı olan imparatorun resmi kıyafetiydi. İmparator dışında, chlamys aynı zamanda yüksek rütbeli Bizans devlet adamlarının ayırt edici kıyafetiydi.

Resim 7: Fildişi Panel, 10-11 yy, II Romanos ve Eudokia Chlamys Kostümlü

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romanos_et_Eudoxie.JPG#/media/File:Romanos_et_Eudoxie.png Erişim Tarihi: 12.11.2021)

Victoralis'in soyundan gelen Roma konsolosları tarafından giyilen trabea ve loros, altın işlemeli, inci ve mücevherlerle kaplanmış çok uzun bir fulardı. Loros terimi ilk kez 6. yüzyıla ait edebi kaynaklarda geçer; ancak en eski tasvirleri II. Justinianus (687-692) dönemine aittir. Loros'un karakterindeki değişiklik, sikkeler üzerindeki Basileios'un (867-886) imparatorluk portresinde görülmektedir.

Resim 8: İsa, VII Michael Doukas'ı Taçlandırıyor. 1071-1081, Çapraz Loros Kostümlü

(Ioannes Chrysostomos'un Vaazları, Bizans'ın Zaferi, s. 182, Paris, BNF.)

Komnenos imparatorlarının yanı sıra 14. ve 15. yüzyıl imparatorluk portreleri basitleştirilmiş loroslar ile tasvir edilir, ancak 14. yüzyılın imparatorluk nişanlarının hiçbir tanımında loros teriminden bahsedilmemektedir. Törenler Kitabına göre, imparator loros kostümünü Paskalya Pazarında, Pentekost'ta ve ayrıca önemli konuklar varsa diğer bayram günlerinde de giyerdi. Nadiren giyilmesine rağmen, loros tüm imparatorluk portrelerine

hâkimdir. Bu, imparatorun imajını özel bir giysi içinde yaymak istediğinin açık bir göstergesidir. Bu tutku, kesinlikle lorosların mistik ve zafer sembolizminde yatmaktadır. Bizanslıların loros'a olan tutkusu, aynı zamanda, zenginlik gösterisi olarak Bizans zevkine iyi uyan inci ve mücevherlerle gösterişli süslemesiyle de açıklanmaktadır (M. Parani, 2003:12).

Tondo'da imparatorun ayak bileğine kadar inen loros olduğunu görüyoruz. Üstünde çapraz bir loros ve bunun üzerinde bir pelerin (μανδύ- ας), sağ omuza düz yuvarlak bir fibula ile sabitlenmiş. Fibula şekli ve pelerindeki zengin süslemeler, Orta Bizans Dönemi'ndeki chlamys tasvirleriyle uyumludur. Bununla birlikte, sol tarafın kısmen görünür olması gereken göze çarpan yokluğu, 'chlamys'i zengin ancak basit bir pelerine dönüştürmüştür. İlk bakışta imparatorun iki tondo üzerindeki kıyafeti aynı görünse de daha yakından incelendiğinde, özellikle giysilerin dekorasyonuyla ilgili bazı önemli farklılıklar ortaya çıkıyor. Pelerinden başlayarak, Venedik tondosundakinin daha uzun olduğunu ve perdelik konusunda daha iyi bir muameleye sahip olduğu gözlemlenmektedir (T. Papamastorakis, 2005:84). Ancak uzunluğuyla ilgili gözlem, sadece sağ tarafa düşen kısım için geçerlidir. İmparatorun pelerinin sol kısmı, Dumbarton Oaks tondosu ile eşit uzunluktadır. Bununla birlikte, Venedik tondosundaki pelerin, globus cruciger'ın altında altı yerine beş yonca püskül ile süslenmiştir. Her iki tondo üzerindeki pelerinin kenarı, birbirini izleyen baklavalar ve oval şekillerden oluşan geniş bir bantla zengin bir şekilde dekore edilmiştir ve palet sıraları ile çevrilidir. Pelerinin iç tarafı, değerli taşları açıkça ima eden geometrik şekillerden oluşan dikey sıralarla zengin bir şekilde dekore edilmiştir. Kareler içinde yükseltilmiş kareler ve bir haçla dört parçaya bölünmüş kareler oluşturulmuştur. Pelerinin yuvarlak olması oldukça ilginç bir özelliktir. İmparatorun sol omzunda çevresi boyunca büyük topaklar yani inciler bulunan yama vardır. Benzer yuvarlak yamalar, ilk kez net bir şekilde II. Justinianus'un (705- 711) ve III Leo (717-720) tarafından giyilen chlamy'lerin altında ortaya çıkan divitia'nın sağ kolunda görülmektedir (Zacos ve Veglery, 1972:29-33). Aynı yuvarlak yamalar bulunan loros giyen imparatorların divitsiyalarında da görülür ve tondo'da görülen yuvarlak yama tipi, VII Konstantin'in (945) mühründe ve 11. 12. ve 13. yüzyıl hükümdarlarının bir dizi mühürlerinde görülmektedir. Bu yuvarlak yama büyük olasılıkla dengelemek için buraya işlenmiştir. İmparatorun bölünmesinin sağ kolundaki karşılığı, ancak chlamys onu örtmediği için görülmektedir.

Benzer bir ‘sanatsal hata’ tondo üzerindeki imparator pelerinindeki yuvarlak yamanın sebebini açıklayabilir. Bununla birlikte, bu özelliğin, anıtsal sanattaki ilgili tasvirlerle kanıtlandığı gibi, benzer şekilde dekore edilmiş pelerinlerin omuz yüksekliğinde yuvarlak yama ile modellenmiş olabilir. Örnekler arasında Aziz Barbara’nın Hosios Loukas’ın Katholikon’unda (1011-1040), Aziz Eustratios’un Göreme’deki Elmalı kilisesinde giydiği pelerin (11.yy.) gösterilebilir (J. Poeschke, 2009:147).

Resim 9: Hosios Loukas, Narteksi Aziz Barbara Mozaik (1011-1040)

(https://hfc-worldwide.org/blog/2015/01/15/art-workshops-alexandria/ Erişim Tarihi: 15.11.2021)

Tondolar üzerindeki imparatorların loros’una dönersek, genel olarak benzer görünümlerine rağmen, değerli taşları ima ettiği varsayılan geometrik şekillerin baklavalar, kareler, ovaller, halkalar, topaklar farklı bir düzenlemesi sergilediklerini görüyoruz. Buradaki rahatsız eden durum, tek parça kumaştan yapılmış bir giysi durumunda beklenen loros’un birleştirici bir dekoratif desen sunmamasıdır. İki tondo’daki loros’un çeşitli bölümlerindeki farklı dekoratif desenleri karşılaştırırsak. Örneğin Dumbarton

Oaks tondo'sunda loros imparatorun göğsünün önündeki dikey kısmı iki oval şekille dekore edilmiştir, aynı kısım daha aşağıda değişken baklava desenleri ve oval şekillerle, yuvarlak fibula ve pelerin altına gizlenen lorosun yanı sıra lorosun önüne getirilen ve imparatorun pelvisini örten kısmı farklı bir süsleme deseni sergilemektedir. Bu durum Venedik tondosundaki loros'un süslemesi için de geçerlidir. Bununla birlikte, çok daha rahatsız edici bir ayrıntıyı oluşturan şey, imparatorun sol kolunu örtmesi beklenen lorosun karakteristik uzun kuyruğunun olmamasıdır. Ayrıca, bu unsur eksik olsa da heykeltıraş, küre cruciger'ın altında, bir dizi püskül işlemeyi seçmiş. Dumbarton Oaks tondosunda altı ve Venedik tondosunda beş adet püskül bulunmaktadır. Bu püsküller kesinlikle pelerine yabancıdır; öyle olmasaydı, cübbenin imparatorun sağında asılı olan kısmında da görülmeleri gerekirdi (DOCoins 3, 119).

Resim 10: Dumbarton Oaks Tondosu ve Angaran Tondosu

(https://www.teachercurator.com/art/parallel-stories-of-byzantine-imperial-portraits/ Erişim Tarihi: 15.11.2021)

İmparatorların etekleri farklı bir dekoratif desen sunmaktadır. Dumbarton Oaks tondo üzerindeki bölmenin kenarı, ayrıntılarının çoğunda lorosun dikey kısmının alt kısmındaki deseni ve pelerinin iç tarafındaki deseni tekrarlar. Venedik etek ucundaki dekoratif desen, çevresi boyunca topaklar bulunan yatay olarak yerleştirilmiş oval bir şekil ve çevreleri boyunca topaklar bulunan iki yuvarlak yama ile çevrilidir. Oval şekil ve dekorasyon açısından imparatorun üzerinde durduğu suppedium'a benzer-

ken, onu çevreleyen yuvarlak halkalar imparatorun sol omzundaki pelerini süsleyen yuvarlak yama ile aynıdır. İmparatorun ayağının etrafındaki incilerin yanı sıra ayakkabısının ön kenarlarını tanımlayan gözyaşı damlası şeklindeki üç unsur, melek tasvirindeki benzer özellikleri akla getiriyor. Palermo'daki Cappella Palatina'nın kubbesinde bulunan, Raphael, Michael, Gabriel ve Uriel'in tondo üzerindeki imparatorla aynı duruşa sahip olduğu ve aynı amblemi taşıdığını tasvirler bulunmaktadır.

Resim 11: Palermo, Cappella Palatina, Kubbe, Melek Tasvirleri

(https://es.123rf.com/photo_19442795_palermo-april-8-mosaic-from-cupola-of-cappella-palatina-palatine-chapel-in-norman-palace-in-style-of.html Erişim Tarihi: 8.12.2021)

İmparatoru meleklerle ilişkilendirme fikri, İmparatorun göksel varlıklara görsel benzerliği, onun ilahi kabulünün güçlü bir işaretiydi ve dünyevi hükümdarın aynı zamanda Logos'un göksel krallığının bir üyesi olduğunun güçlü bir göstergesiydi. İmparator ve melekler arasındaki ikonografik asimilasyon ayrıca onların benzer statülerinin ve misyonlarının altını çiziyordu. İmparator ve melekler arasında amaçlanan görsel benzerliğin başarısı, meleklerin kıyafet kurallarının sadık bir şekilde uygulanmasına dayanıyordu. Başka bir deyişle, haklı olarak Bizans sanatçısının, özellikle de sanatının imparatorluk gücü lehine iletmesi gereken siyasi mesajların tamamen farkında olan ya da yaptırılan birinin, melekleri böyle giysiler

içinde tasvir etmeyeceğini varsayabiliriz. Özellikle emperyal propagandanın mükemmel bir aracı olan madeni paralarda gösterilen imparatorluk portresinin türü, merkezi hükümet tarafından resmi olarak onaylanmak zorunda olduğundan, 12. yüzyıldan itibaren sikkeler üzerindeki çapraz loroslar, gerçek hayattaki uygulamalarını yansıtmış olmalıdır.

5.2. Taç

İlahi onay fikri, Bizans imparatorluk ideolojisiyle ayrılmazdı hem edebi hem de görsel olarak altını çizmek için her türlü çaba gösterildi. Emperyal gücün ilahi kökenini en doğrudan şekilde ileten görüntüler, hükümdarın, eşinin ve çocuklarının taçlarını doğrudan Mesih'ten, Theotokos'tan veya bir melek aracılığıyla aldıkları tasvir edilir. Doğrudan gökten inen taç, imparatorluk gücünün ana taşıyıcısı olur. Günümüze gelen Bizans orijinli Konstantin Monomakhos ve Macar Kraliyet Tacı örnek teşkil eder (Y. Büktel, 2014:253-269). Çeşitli imparatorluk portrelerindeki tasvirleri üzerine yapılan araştırmalar, görünümü ve evrimi hakkında iyi bir fikir sunmaktadır. Orta Bizans döneminde erkek tacı inci sıraları ve ortasına yerleştirilmiş büyük bir değerli taşla süslenmiş altın daire şeklindedir. 11. yüzyılın sonlarına doğru, Paleologoslar döneminde boyu uzayan yarım küre şeklindeki bir kâseye benzer kapalı bir biçim alır (M. Parani, 2003:27-29).

İki tondo üzerindeki imparatorlar, tepesi açık bir taç ile tasvir edilmiştir. Çift sıra inci ve ortasında yuvarlak tepesi olan büyük bir dikdörtgen değerli taş bulunmaktadır. Papamastorakis, iki tondo'yu tarihlendirmek için bu tacı kullanmış ve bunların I. Aleksios'un saltanatının ilk yıllarından önceye yerleştirilmesi gerektiğini savunmuştur, çünkü o dönemde tacın sonraki yarım küre formu kullanılıyordu (2005:85-86). Genellikle erken dönem imparatorluk mühürlerinde İmparator tam zırhla tasvir edilirdi. Miğfer, taç veya tüylü bir miğfer ve taç giyerdi (W. Seibt,1997:1.1.3). Tüylü miğferlerin merkezindeki süsü genellikle bir yoncadır, ancak II. Tiberios (578-582) döneminde imparatorun tacı ilk kez bir haç ile süslenmiştir, bu da imparatorluğun 'Hıristiyanlaşmasına' katkıda bulunan bir unsurdur (DOSeals 6, 8.1). Haç, tüm imparatorluk portrelerinin, özellikle erkek portrelerinin tacında kalıcı bir özellik haline gelecektir. Kadın portrelerinde haç bazen bir yonca ile süslenir.

Resim 12: IX. Konstantinos Monomakos, Mozaik, 12.Yy, Ayasofya, İstanbul

(https://tr.wikipedia.org/wiki/IX._Konstantinos Erişim Tarihi: 04.06.2022)

İki tondo üzerindeki imparator tacı, kesinlikle orta Bizans geleneğini yansıtmaktadır. İmparatoriçe Zoe'nin kocası tarafından Ayasofya'daki ünlü mozaik panoda, resmedildiği gibi bu taç her iki tondo üzerindeki taç gibi çift sıra incilerle süslenmiştir. Ancak, tondo'daki taçlarda olduğu gibi, merkezi büyük mücevherleri dairenin üzerine çıkmaz. Bu bakımdan, San Marco'nun doğu kubbesinde peygamber Davut ve Süleyman'ın 12. yüzyıl mozaik portrelerinin giydiği taçlar, tondo tacına çok daha iyi paralellikler sunmaktadır. Tondo kronlarında haç ve prependoulia yoktur. Tondo tacında bir haç olmamasının, zanaatkârın talihsiz hesaplamalarından kaynaklanmış olabilir. Ayasofya'daki ünlü VI Leo mozaiğinde diz çökmüş haldeki imparator Ayasofya'da tasvir edilenler arasında chlamys giyen ve prependoulia olmadan bir taç takan tek imparatordur.

Resim 13: San Marco Bazilikası, Davut Mozaiği, 12. yy

(https://www.agefotostock.com/age/ Erişim Tarihi: 11.12.2021)

Resim 14: San Marco Bazilikası, Süleyman Mozaiği, 12.yy

(https://www.agefotostock.com/age/ Erişim Tarihi: 11.12.2021)

Resim 15: VI. Leo, Mozaik, 10. yy, Ayasofya, İstanbul

(Z. Çelikli,2021)

5.3. Globus Cruciger

Tondo'daki imparator, sol elinde iki paralel dalgalı çizgi ile süslenmiş bir küre tutar. Kürenin tepesinde, fleuronların tabanında dışa doğru yayıldığı, küreden biraz daha büyük bir haç bulunur. Tondo globus üzerindeki haç, mevcut literatürde basitçe 'çapraz' hatta 'ataerkil haç' olarak tanımlansa da bunun tipi çapraz çaprazlamadır. Dikey şaftının üst kısmının ucunda ve yatay şaftının iki ucunda daha küçük haçlar bulunan bir haçtır (Wiederkreuz, 570:20). Erken dönemde, crossbottony veya botonny veya çapraz trefly olarak adlandırılır, yani kolları bir yonca ile bitecek şekilde düğme veya düğmelerle döşenmiştir.

Üzerinde haç bulunan küre globus cruciger, imparatorun Haç'ın lütfuyla mümkün olan dünya çapındaki egemenliğini ifade eder. Bu ağır sembolizm, Procopius'un 543'te Augustaion'da dikilen I. Justinianus'un atlı heykelinin tasvirinde açıkça ifade edilir. '*Sol elinde imparator bir küre tutar, bu küreyle heykeltıraş tüm dünyanın ve denizin kendisine tabi olduğunu belirtir, ancak ne kılıç ne mızrak ne de başka bir silah taşır, ancak küresinin üzerinde bir haç vardır, sadece onun sayesinde krallığı ve savaşta zaferi kazandı*' (Haury ve Wirth,1964:2.1-1).

Globus cruciger en popüler sembollerden biridir. Bizans imparatorlarının temsillerinde, sol veya sağ elinde, erkek veya kadın ve ayrıca kıdemli veya küçük veliahtlar tarafından hem aşağıda hem de yukarıda tutukları nişanlarıdır. Bu nedenle, diğer küçük işaretlerde olduğu gibi, simetri dışında yerleşimi için hiçbir özel kural uygulanmıyor. Özellikle hükümdar gruplarının temsillerinde açıkça görülür (DOSeals 6, 17.1-21). Yönetimin en yaygın sembollerinden biri olmasına rağmen, taç giyme törenini ve diğer tören alaylarını tanımlayan Bizans yazılı kaynaklarında globus cruciger yoktur (P. Schramm,1958:24-28). İki tondo, üzerlerinde tasvir edilen globus cruciger'ın üstünde bir çapraz haç vardır. Aslına bakılırsa, üzeri çapraz haçlı bir globusun Bizans örneği bulunmamaktadır.

Resim 16: Tondo Globus Cruciger, Detay

Muhtemelen en alakalı tasvir, 12. yy St Lucia alle Malve, Matera Kaya kilisesindeki Başmelek Mikail freskinde tasvir edilen globustur. Ancak burada çapraz haç kürenin içinde tasvir edilmiştir (M. Rotili,1980:13). Kendilerini açıkça İsa'nın ikonografik tipine göre modellemiş olan Avrupa hükümdarları (Zacos ve Veglery 1972-1984:129-131-287) sikkelerinde çapraz haç ile karşılaşılır (M. Blackburn, 2007:172-200). VII. Konstantin döneminde sikkelerdeki ön yüzdeki geleneksel altında küçük bir küre olan haçı üç basamak üzerinde duran ayrıntılı bir çapraz haç ile değiştirmiştir (Hendy ve Bellinger, Grierson, 1999:181.805).

Resim 17: St. Lucia Alle Matera Kaya Kilisesi, Mikail Fresk, 12. yy

(http://www.basileusonline.it/chiesa-di-s-lucia-alle-malve Erişim Tarihi: 12.11.2021)

Tondo üzerindeki globus cruciger'in iki dalgalı çizgisi Procopius'un Justinian'ın atlı heykeline ilişkin açıklamasından anlaşıldığı üzere imparatora bağlı tüm denizleri simgelemektedir. Doğal olarak, contaların çok küçük yüzeyi, bu kadar küçük bir detayın oluşturulmasına izin vermez. Mühürlerin ötesinde, bu iki paralel dalgalı çizgi, Ayasofya'nın Bema tonozunda Başmelekler tarafından tutulan küre üzerinde görülebilmektedir (C. Mango,1962:107).

Resim 18: Ayasofya, Gabriel Mozaiği, İstanbul, 9. yy

(https://www.alamy.com/mosaic-archangel Erişim Tarihi: 12.11.2021)

6.3. Labarum

Tondo'daki imparator sağ elinde uzun bir labarum tutmaktadır. Dumbarton Oaks tondosunda, labarumun şaftı arka planda asılı kalırken, Venedik tondosunda geniş yükseltilmiş çerçeveye dokunur. İmparatorun sağ eli, şaftın üstünü süsleyen küçük dikdörtgen panelin hemen altına yerleştirilmiştir, böylece imparatorun ön kolu şafta neredeyse paralel uzanır. Venedik tondosundaki imparator şaftı daha sıkı tutar izleyici sadece sağ elinin metakarplarını görürken, Dumbarton Oaks tondosunda imparatorun sağ elinin falanjları da görülebilir. Üst ucundaki dikdörtgen panel bir baklava ile süslenmiştir, dört topakla çevrelenmiştir ve bazı köşelerinden püsküller sarkmaktadır. Venedik tondosundaki panelin üst tarafında daha net görülmektedir. İmparatorun sol elinde tuttuğu globus cruciger dünya hâkimiyetini ve sivil idareyi sembolize ederken, sol eldeki labarum savaşçılığının açık bir özelliğidir (T. Papamastorakis,2005:89).

Resim 19: Tondo, Labarum Detay

Labarum 843 ve 856 yılları arasında basılan mühürlerde görülmektedir Amorian hanedanının son imparatoru III. Mihail'in yarım boy portresinin sağ elinde labarum bulunmaktadır. III. Mihail tarafından başlatılan bu moda, Makedon hanedanının hemen ardılları tarafından da benimsenecektir.

I. Basileios, VI. Leo ve Alexander mühürlerinde, arka yüzlerinde egemen hükümdarı ve onun müşterek imparatorunu tasvir eden yarım boy portrelerinin arasında, her iki figürün sağ eli tarafından tutulan bir labarum tasvir edilmiştir. Şaftın tepesindeki dikdörtgen panelin dekorasyonu genellikle küçük bir haç veya bir X ve püsküllerden oluşmaktadır (DOSeals6,51-55). Makedon hanedanının başka hiçbir imparatoru sağ elinde bir labarum tutarken tasvir edilmemiştir. III. Romanos'un 1028-1034 tarihli,

yarım boy portresinin olduğu bir mühürde dikdörtgen panel ile süslenmiş bir labarumu tutarken görülmektedir. Labarumun sağ elde tutulması tekrar görünür (N. Choniates,1975:237).

Resim 20: VII. Michael Mührü, 1071-1078

(https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/
BZS.1951.31.5.1673 Erişim Tarihi: 01.10.2021)

Tondo üzerindeki imparatorla aynı duruşta ve labarum nişanı olan VII. Mihail'in (1071-1078) mühürlerinde rastlanmaktadır. İmparatorluk mühürlerinde aynı işaretle sağda labarum, solda globus cruciger birleştirilmiş aynı duruş benimsenmiştir (DOCoins3-4,137-172-187).

7. ARKA PLAN DEKORASYONU

İmparator, merkezinden çevreye doğru yayılan küçük, hafif düzensiz dört yapraklı veya dört loblu yakın sıralı sıralarla oyulmuş bir arka plan üzerinde duruyor. Bu dekoratif motif, geç antik dönem heykeltıraşlığında rastlanan dört loblu çiçeklerin oldukça şematik bir sunumudur ve "quat-

refoil" olarak adlandırılır (M. Lawrence,1945:39-42). Dekoratif bir motif olarak dört loblu yonca şekil, Gotik, Rönesans ve neo Gotik sanatta kesinlikle daha popüler olmasına rağmen benzersiz bir özelliğe sahiptir. Sanat tarihinde 'ikonografik sürüklenme' olarak adlandırılan bir olgudur. Bu desen, Trabzon Ayasofya'sının güney cephesindeki dört kanatlı penceresinde kullanılmıştır. Mimarinin ötesinde fibulaların, kutsal emanetlerin şeklini vermek için, kapların, rölyeflerin ve batı mühürlerinde Bizans el yazmalarının başlıklarını çerçevelemek ve gümüş eşyaları süslemek için mobilya ve giyim eşyası deseni olarak kullanılmıştır. Başmelek Mikail'in Kalopanagiotis ikonu üzerindeki bıçağın tepesindeki dört yapraklı yonca ile süslenmiştir.

Dört yapraklı yoncalar az ya da çok natüralist bir şekilde işlenebilir. Bu nedenle, bazen dört taç yaprağın düzenlendiği çiçek ekseninin tabanını gösteren bir merkez ile donatılırlar ve taçyaprakları geniş yuvarlak kemerlerle daha şematik bir şekilde işlenirse, merkezleri ya kaybolur ya da küçük bir nokta olarak gösterilir ve yaprakları daha dardır. Genellikle sivri kemerli veya genel bir açısal dış hatlıdır (I. Spatharakis,1996:63-102). Tondo'nun dört yapraklılarının merkezi yoktur, ancak yaprakları daha doğaldır. Bu anlamda, kemerlerin, nişlerin ve pencerelerin dış kenarlarını vurgulamak veya çeşitli portreleri veya sahneleri süslemek için genellikle dar bantlarda kullanılan dörtlü folyolara daha yakındırlar. Ayasofya'da bu tür süslemelerin kullanımına rastlanmaktadır. Hükümdarın 'taç giyme cübbesi' de dörtlü folyolarla süslenmiştir. Bizans imparatorunu göksel bir arka planın önünde tasvir etmek isteyen tondo heykeltıraşının niyeti için oldukça belirleyici olan, Brandenburg Lectionary'deki Traditio Legis'in minyatürüdür. İsa burada, açık bir şekilde bir güneş tutulmasını belirtmek için kullanılan sekiz köşeli yıldızlar ve dört yapraklı yıldızlarla dolu gökyüzünün yarım dairesinden çıkarken gösterilmektedir (Braun ve Niehr, 2005:47-48).

Resim 21: İsa Minyatürü

(Braun ve Niehr, Brandenburger Evangelista,13.yy, s.47-48).

8. KİMLİK ÖNERİLERİ

İmparatorluk tören kostümü ve ilgili çeşitli öğelerin olası kombinasyonları için önemli bir kaynak, yüksek kabartma teknikli oyulmuş tam boy bir imparator figürünü içeren mermer Campiello Angaran ve Dumbarton Oaks koleksiyonunda bulunan tondo'lardır.

Sanat tarihi zemininde, bu iki tondo'nun genel olarak on ikinci yüzyıla tarihlenmesi gerektiği konusunda anlaşmaya varılmış görünüyor, II.

Isaac veya III. yani, 1185-1203/4 dönemine, bu üslup karşılaştırmaları ve tarihsel argümanların bir kombinasyonuna dayanır. Bununla birlikte, işlev, tarihleme ve hatta özdeşleşme sorunu çözülmez bir sorun olduğunu kanıtlamamalıdır (Peirce ve Tyler, 1941a:1-9).

İki tondo benzer boyutlardadır. (yaklaşık 90 x 90 cm çapında) Stil, teknik ve detay bakımından o kadar benzerdir ki, bunların aynı atölye tarafından yapıldığını varsaymak mantıklı görünmektedir. Hatta aynı ustanın elinden çıktığını varsaymak olasıdır. Birkaç önemli istisna dışında, örneğin, kostümlerin takıları ve kürsünün dekorasyonu farklılık göstermektedir. Bu durum ihtiyaçtan veya çıkar uğruna, tek bir genel program içinde küçük varyasyonlar sağlamaya yönelik bilinçli bir girişimden meydana gelmiş olabilir (G. Vikan, 1995:104).

İki yuvarlak arasındaki benzerlikler, paradoksal bir şekilde aynı programın parçası olduklarını düşündürürken, aralarındaki farklar bunun olmadığını kanıtlıyor. Elbette, büyük ölçüde benzerlikler dikkate alınmalıdır. Aynı tören kostümü işlenmiştir, ana özellikleri aynıdır, örneğin loros kullanımı modanın aynı olabileceğinin göstergesidir; Aynı regalia öğeleri göz önüne alındığında, örneğin sağ elde uzun şaft üzerinde bir labarum tutması ve solda bir globus cruciger'ın tutması eşit konumda olduklarında ancak aynı olabilirdi. Bununla birlikte, Angaran tondo'sunda, imparator figürüne, ilkelce de olsa, izleyicinin soluna doğru belirgin bir yön duygusu verilmiştir. İmparatorun sağ bacağı, dizinde tek bir kıvrıma neden olarak temsil edilir, sanki o diz çok hafifçe bükülmüş gibi, sağ bacağı ise dizinin arkasındaki eşdeğer esnemeyi takip ediyormuş gibi bir dizi kıvrıma neden olarak tasvir edilmiş. Benzer şekilde, lorosun dikey bölümünün alt ucu ve bölmenin altındaki mücevher bandı izleyicinin soluna doğru düşer. Dumbarton Oaks tondo'sunda, tam tersine, şekil izleyicinin sağına doğru, biraz daha yetkin bir şekilde, net bir yön duygusu verilmiştir, dizde ve dizin arkasında kıvrımlar ve lorosun etek ucunun düşüşü ve bölmenin altındaki mücevher bandının tamamı ters çevrilmiştir. Bu sadece bir şeyi akla getirmektedir: Tondo'lar başlangıçta yan yana olacak şekilde ve birbirlerini dengelemeleri niyetiyle yapılmış olabilirler. Benzer bir yön ve denge duygusu, iki figürün veya merkezi bir figürü çevreleyen iki figürün, çeşitli ortamlarda tek kompozisyonlarda ortaya çıktığı durumlarda sıklıkla görülmektedir. Bu teoride, bir dizi olası durum tasavvur edilebilir: iki tondo, bir

kapının yan yana veya bir geçitte karşılıklı olarak yerleştirilmiştir (Hendy, Bellinger, Grierson,1999:145).

Ama bu da bir dizi başka teoriyi beraberinde getirir. Örneğin, yalnızca aynı programın bir parçasını oluşturmuş olmaları gerekmez, aynı zamanda tüm tipolojik programı oluşturmaları da çok olasıdır. Teoride, programın, her zaman çift sayıda olmasına rağmen, bu tür yuvarlaklardan dört, altı veya daha fazlasından oluştuğunu tasavvur etmek mümkündür. Ancak işlev ve kimlik, ciddi sınırlamalar getirir. Figürlerin imparatorları temsil ettiği ve nimbus (hale) olmadığı göz önüne alındığında figürün Aziz Konstantin'i temsil etmediği oldukça açıktır. Başka bir deyişle, ya bir imparatoru ve yönetici bir selefi ya da bir imparator ve bir müşterek imparatoru temsil edebilirler. Yönetici bir selefin veya öncüllerin temsili Bizans sanat repertuarının bilinmeyen bir özelliği olmasına rağmen, belirli dönemler dışında yaygın değildir. Aynı şekilde, dördüncü, yedinci ve onuncu yüzyıllardaki aynı ölçekte bir imparatorluk heyetinin varlığı da neredeyse bilinmiyor. Başka bir deyişle, bir imparatoru ve bir müşterek imparatoru temsil etmeleri daha olasıdır. O zaman hangisi olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır.

Burada, tarihlendirme hayati hale geliyor. Angaran tondo'sunun Venedik'teki konumu ve Dumbarton Oaks tondo'sunun menşei olan kuzey İtalya ve muhtemelen Venedik, göz önüne alındığında, bunların diğer pek çok şey gibi, Konstantinopolis'in yağmalanmasından elde edilen ganimetler arasında varsaymak mantıklı görünüyor. 1204 tarihi bu nedenle güvenli bir terminus ante quem oluşturur. Bunun ötesinde, aynı ortamda yalnızca doğrudan karşılaştırılabilir materyalin minimum bir miktarı vardır.

Bir imparatorun muhtemelen Aziz Konstantin'in gövdesinin, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan yüksek kabartmalı yontulmuş bir mermer parçası, karşılaştırma öğesi sağlar. İmparator ve aziz farklı bir tür loros giyer. Ancak üzerindeki mücevherlerin ağır, zengin oymaları, muhtemelen incileri temsil eden ve genellikle dış kenarlar oluşturan ve büyük, kare veya muhtemelen tokalar içindeki değerli veya yarı değerli taşları veya emaye işi plakaları temsil eden ve daha yaygın olarak tek başına duran veya bordürlerin iç kısımlarını oluşturan oval ve kapalı mücevherler, iki yuvarlaktaki mücevherlere çok benzer. Bununla birlikte, derin, natüralist kıvrımları ile parça üzerindeki tuniğin oyulması, sığ, stilize veya resmi kıvrımları ile tondo'daki kısımlardakiyle belirgin bir tezat oluşturmaktadır.

Fragmana normal olarak, yüzyılın bir parçasından ziyade daha önceki bir bölümün ima ettiği bir on birinci yüzyıl tarihi atanır (A. Gabar, 1976:142).

Berlin Staatliche Museen'de bulunan ve İstanbul Psamathion (Samatya), St. Mary Peribleptos (Sulu Manastır) manastırında yapılmış, yüksek kabartma olarak yontulmuş imparatorluk kostümlü baş melek Mikail figürlü mermer panel daha umut verici bir öğedir. Lorosun mücevherleri, genel olarak tondo'lardakine benzer olmakla birlikte, biraz daha az cesur bir şekilde yapılmıştır. Öte yandan, tuniğin düz, boru biçimindeki görünümü, tondo'larda bulunanla hemen hemen aynıdır; baş melek, tondo'larda bulunanlara çok benzeyen, yüzeysel olarak taraklı bir kürsü üzerinde durur ve asayı tutan orantısız küçük sağ el, Dumbarton Oaks'daki eşdeğeri değilse bile, Angaran tondo'sundaki labarumu tutana çok benzer (Effenberger ve Severin, 1992:245-247).

Resim 22: Baş melek Mikail Berlin Staatliche Müzesi

(https://smb.museumdigital.de/index.
php?t=objekt&oges=256575&navlang=ar Erişim Tarihi: 09. 08. 2021)

Tüm bunlar göz önüne alındığında, iki tondo'daki imparatorları tanımlanmak için tatmin edici adaylar bulmak için sadece dönemin imparatorları ve müşterek imparatorları arasından uygun adaylar aramak kaldı. Aslında bu dönemde çok az sayıda imparator çifti vardır. Hanedanlık ve siyasi koşullar onların ortaya çıkışlarını desteklememiştir. Akla yatkın olan tek çift, müşterek saltanatları 12. yüzyıla kadar süren I. Aleksios ve II. İoannis'tir. 1092'den 1118'e kadar.

Çok farklı medya araçları arasında karşılaştırma yapmak zor ve çoğu zaman tehlikeli olsa da tartışmanın bu aşamasında madeni para üzerine portre konusuna dönmek gerekiyor. On birinci yüzyılda, nadir istisnalar dışında, III. Romanos, IV. Mihail, VIII. Konstantin, IX. Konstantin, X. Konstantin, VII. Michael ve çoğunlukla III. Nicephorus'un büstleri olan Nomismata'lar hepsi bu temelde ayırt edilemez. Tüm bu imparatorların yuvarlak yüzleri ve kısa sakalları vardır, ayırt edici hiçbir özellikleri yoktur (Hendy ve Bellinger, Grierson, 1999:145). Aksine nispeten yeni iddialara rağmen, mozaikler veya el yazmaları, diğer medyadaki çağdaş emperyal temsiller için hemen hemen aynı şey geçerlidir (I. Spatharakis, 1996:261-266). Aynı şey on ikinci yüzyıl için de geçerlidir. Sikkelerde, I. Manuel gençken sakalsız olarak temsil edilir, I. Andronicus her zaman çatallı bir sakalla temsil edilir, ancak normalde II. İoannis, I. Manuel ve II. Isaac'ın biraz yuvarlak yüzleri ve kısa sakalları vardır ve ayırt edilemezler. Yine, iddialara rağmen, hemen hemen aynı şey diğer medyadaki temsiller için de geçerlidir (I. Spatharakis, 1996:261-266).

Resim 23: I. Aleksios, Dönemi Madeni Para (1092-1118)

(https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/BZS.1958.106.518/Erişim Tarihi: 08.09.2021)

Tüm bunların bir istisnası vardır: Her ne kadar kesinlikle portre anlamında olup olmadığını yargılamak zor olsa da ayırt edilebilir olan Anna Comnena'nın babası I. Aleksios'u kalemle çizdiği portreden, fiziksel özellikleri hakkında neredeyse tamamen bilgisiziz, yalnızca çok uzun olmadığı, ancak yeterince geniş olduğu gerçeğini ele verir. Nomismata ise büstü ile kendisini hem selefi II. Nicephorus'tan hem de halefi II. İoannis'ten hemen ayırt etmeye yarayan bir özelliği ele verir: çok uzun bir kafaya sahip olması. Aslında bunu sağlayanın yüzün kendisi mi yoksa sakal mı olduğuna karar vermek çok zor, ancak çağdaş veya neredeyse çağdaş el yazması özellikleri. Vatikan gr. 666 ve Moskova Synodal gr. 387, sakalının yüzünü uzattığını gösterir. Bu sonunculardaAleksios, II. İoannis'ten de ayırt edilebilir. Urb gr. 2 ve Ayasofya'daki mozaikte ve I. Manuel, Vatikan gr. 1176 yazmalarında ve mevcut tüm ortamlarda ayırt edilebilir (I. Spatharakis,1996:26-36).

Resim 24: I. Aleksios, Dönemi Madeni Para (1092-1118)

(https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/
BZS.1958.106.518/Erişim Tarihi: 08.09.2021)

Tondolar hakkında tarihi ile ilgili bilgiler kesin olmamakla birlikte birtakım araştırmacılar tarafından önerilen tarih ve kimlikler bulunmaktadır. 1941'de H. Peirce ve R. Tyler, her iki tondo'nun, 1204 Latin istilasından hemen önce Konstantinopolis'teki iki Bizans hükümdarından II. Isaakios Angelos (1185-1195 ve 1203- 1204) veya kardeşi III. Aleksios Angelos (1195-1203) olduğunu öne sürmüştür (1941:1-9).

J.S. Thacher tarafından da benimsenen bu görüş, 1955'te ve 1961'de J. Deér tarafından yayınlanan Dumbarton Oaks koleksiyonunu içeren katalogda yer almıştır (1955:49 - 1961:53-85). J. Deér, 1958'de üç yıl geçmesine rağmen, H. Peirce ve R. Tyler'ın görüşlerini desteklemeyi tercih etmiştir. 1958'de tondo için önerilen tarihlendirme ilk kez P.E. Schramm tarafından tartışılmıştır. İki eseri 10. hatta 11. yüzyılın eserleri olarak tarihlendirmiştir (1958:25-26). G. Vikan ve M. Hendy, iki eser arasında büyük benzerlikler görmüş ve onları aynı atölyede yapılmış ya da aynı sanatçının ürünü olarak değerlendirmiştir.

Resim 25: I. Aleksios, Dönemi Madeni Para (1092-1118)

(https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/BZS.1958.106.518/Erişim Tarihi: 08.09.2021)

T. Papamastorakis İsa figürlü bir rölyef kompozisyonun yüz özelliklerine dayanarak, I. Aleksios Komnenos (1081-1118) ve II. Loannes Komnenos (1 Eylül 1092'de itibaren müşterek İmparator) döneminde yapılmış olabileceğini savunmuştur (Vikan,1995:104-108–Hendy,1999:145-150). Diğer yandan, iki tondo'nun üslup ve icrasındaki bir dizi farklılığa işaret ederek, iki eser arasında salt ikonografik bir ilişki olduğunu ve çağdaş olmadıklarını ama ortak köken ve aynı kompozisyonun parçası olduklarını öne sürmüştür. Ayrıca, belirli ikonografik ayrıntılara özellikle taç türüne ve edebi kaynakların kanıtlarına yani Bizans imparatorunun yükselen güneş olarak tanımlandığı şiire ve encomiaya dayanarak, T. Papamastorakis, İmparator Konstantin Monomachos'u Dumbarton Tondo'sundaki tasvir olarak tanımlamayı öner-

miştir. (11 Haziran 1042 - 11 Ocak 1055), Venedik Tondo'su için imparator I. Aleksios Komnenos'u önermiştir. Vikan ve Hendy tarafından daha önce önerildiği gibi (T. Papamastorakis. 2005:79-105).

Resim 26: I. Aleksios, Dönemi Madeni Para (1092-1118)

(https://www.beastcoins.com/Byzantine/AlexiusI/Z7957. jpg Erişim Tarihi: 06.07.2022)

Angaran tondo'sundaki imparator figürünün tam olarak I. Aleksios'u diğer medyada bu kadar ayırt edilebilir kılan bir özelliğe sahip uzun bir kafa, görünüşe göre hem yüz hem de sakal olarak. Her halükârda, mermerdeki kafa, muhtemelen malzemelerin benzer doğası ve bunlarla başa çıkmak için gereken teknikler nedeniyle, el yazmalarındakinden daha çok madeni paraya benziyor, ancak genel özellik hemen tanınabilir. Angaran tondo'su Aleksios'u temsil etmelidir ve bu nedenle Dumbarton Oaks tondo'su II. Ioannis'i temsil etmelidir. Ioannis'in mermerden başı, çok açık bir şekilde genç bir adamınki, sikke, el yazması ve mozaiktekilerle tamamen uyumludur, özellikle karakteristiktir. Genel değerlendirmelerden ve karşılaştırmalı materyalden çıkarılabilecek olan nedenle portre ayrıntılarından düzgün bir şekilde doğrulanır (Hendy ve Bellinger, Grierson,1999: 148).

Resim 27: I. Aleksios, Dönemi Madeni Para (1092-1118)

(https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/
BZS.1958.106.518/Erişim Tarihi: 08.09.2021)

Mermerlerin on birinci ve on ikinci yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmesi, kullanılan taç biçiminin dikkate alınmasıyla doğrulanır. Açıkça geniş mücevherli bir şeritten oluşan ve önde büyük bir emaye levhadan oluşan bu form, mevcut tüm sikkelerde, el yazmaları ve mozaiklerdeki on birinci yüzyıl imparatorluk temsillerinin karakteristiğidir. Çok benzer bir biçim, belki de aynı olan gerçek bir taçta, Macaristan'ın tacında görülebilir, en azından esas itibarıyla tarihlendirilebilir. 1074-78 dönemine kadar I. Aleksios tarafından madeni paralarda ve el yazmalarında hala giyilmektedir, en azından, onu giyen son kişidir, çünkü II. İoannis ve I. Manuel'in hükümdarlıklarında, tipik Komnenos kamelaukion formu, yüksek gerçek bir örnekte de görülebileceği üzere yarım küre şeklindeki başlık, II. Frederick'nin tacı gelişmiştir. Bu bile tek başına tondoların 12. yüzyıl sonlarına tarihlenmesini engelliyor gibi görünüyor (Kovacs ve Lovag, 1980:18-81).

SONUÇ

Buraya kadar özetlemek gerekirse: tondolar, genel bir dekoratif programın bütününü oluşturdukları anlamına gelmese de tek bir tipolojik programın bir parçasını ve muhtemelen bütününü oluşturur: bunlara başka öğeler de eşlik etmiş olabilir. Belki farklı medyalarda bile olabilir. Genel tarihleme ve belirli özelliklerin varlığı nedeniyle, I. Aleksios ve II. İoannis'i temsil etmelidirler. Aleksios'un Blachernae sarayına yaptığı eklemelerden türemiş olmaları olası değildir.

Bununla birlikte, çekici olmayan bir kısmi alternatif var. İmparatorluk portresine yapılan edebi referanslarda yansıtıldığı şekliyle, on ikinci yüzyıl sanatındaki imparator hakkında yakın zamanda yapılmış bir çalışmada iki ana saraydan birinin altın (yatak) odasındaki dekoratif bir programı anlatan bir pasajı içerir. Yukarıdaki sorgulama görünüşe göre ölüm döşeğinde Aleksios'a bakan bir mahkeme doktoru olan Nicephorus Callicles'in eserlerinden alınan pasaj. Alışılmış çıldırtıcı bir şekilde kinayeli ve kesin olmayan bir tarzda, modern yorumcuların üç unsuru içerdiğini düşündükleri hanedan temelli bir programı anlatıyor. Bir resim veya Aleksios'un Normanlar, Patzinaklar ve Türkler üzerindeki zaferlerini temsil eden bir dizi resim; ölen Aleksios'un bir resmi ve yaslı bir tavır içinde yaşayan Ioannis ve güneşin bir resmi (Magdalino, Nelson, 1982:126-130).

Yorumcular, programda gerçekte neyin temsil edildiğini görselleştirme yolundaki zorluklara oldukça yerinde ve çok anlaşılır bir şekilde dikkat çekiyorlar, ancak söz konusu ortamın mozaik olduğu varsayılırsa, altına yapılan birkaç göndermeden dolayı. Yine de hemen belirgin olan şey, güneş imgesi üzerinde bir yoğunlaşmadır. Bu, elbette geç Roma ve Bizans imparatorluk ideolojisinin sıradan bir lafıdır, ancak sadece Aleksios'un değil hem Aleksios hem de Yuhanna'nın güneş veya güneşlerle eşitlendiği, hatta doğrudan tanımlandığı çok dikkat çekicidir (Romano, 1980:102-104).

Altının varlığının mozaik çalışmasını zorunlu olarak gösterdiği varsayımı yanlıştır. Yukarıda sırasıyla I. Aleksios ve II. Ioannis'i tam olarak tasvir etmesi önerilmiş olan tondolar, merkezdeki imparatorluk görüntüsünden yuvarlaklığın kenarına doğru uzaklaştıkça dörtlü folyolar büyürken, yayılan formda dört yapraklı bir desenle süslenmiştir. Güneşin anlamı bu nedenle oldukça açıktır.

Tondolar şu anda yüzey dekorasyonundan yoksun, ancak bir zamanlar boyanmış olduklarına dair çok az şüphe var, en azından Dumbarton Oaks parçasında boya izleri var, ancak bunların orijinal olup olmadığından emin olmak zor veya imkânsızdır. Körelmiş boya, beklenebileceği gibi, yalnızca oymanın yarıklarında görülebilir, ancak dört yapraklı alan, kırılgan kırmızı mumsu bir madde ile boyanmış veya daha doğrusu kalın bir şekilde bulaşmış gibi görünmektedir. Bunun orijinal yüzey rengini sağladığı düşünülebilir, ancak altın varak uygulaması için bir temel oluşturması daha olasıdır. Şu anda kuşkusuz ikincisinden hiçbir iz kalmamıştır, ancak konu ve güneş biçimi göz önüne alındığında genel etki son derece güçlü ve gerçekten emperyal bir etki oluştururdu.

Tondolara işaret edilen Aleksios tarihi, kesinlikle, Ioannis'in saltanatının ilk bölümüne nispeten yerleştirmeye muktedirdir. Diadem veya kamelaukion karakteristik Komnenos formudur. O zaman kaçınılmaz olarak, tondoların en azından Callicles'ın açıkça tarif ettiği dekoratif programın bir parçası olup olmadığı sorusu ortaya çıkar.

Kabul edilmelidir ki, yuvarlaklar gerçekten tarif edilen portrelerse, o zaman Callicles'ın birtakım ayrıntılarının sadece kinayeli ve yaratıcı retorik olarak yazılması gerekir. Bizans'ın doğası göz önüne alındığında bunun hiç de mantıksız olduğu söylenemez. Bu durumda pasaj, nispeten basit bir tanım olarak değil daha çok, güneş bağlamında iki imparatorun portreleri üzerine bir dizi genel yansıma veya münzevi olarak görülmelidir. Muhtemelen aynı zamanda odanın geri kalanının duvarlarında, tavanında veya her ikisinde Aleksios'un çeşitli askeri zaferlerini temsil eden resimsel bir döngü olmalıdır. Eğer yaklaşım gerçekten çok genelse, o zaman tüm dekoratif programın aslında Aleksios ve bu imparatorun Blachernae'ye yaptığı eklemelerin bir parçası olabilir. Yalnızca Normanlar ve Patzinaklar'a değil, aynı zamanda Türklere karşı da kazanılan zaferlerden söz edilmesinin, programı saltanatın sonlarına, ardından, yani 1113/16'nın kapsamlı seferlerine tarihlendirdiğini öne sürmek cezbedicidir. Bir kesinliğe sahip olmayan bir malzemeden ayrıntılı bir yeniden yapılandırma girişiminde bulunma hatasını tekrarlamak istemiyoruz.

Soru açık kalmalı ve muhtemelen nihai çözüm potansiyeline sahip değil. Cesaret verici olan şey, başlangıçta iki tondo'nun I. Aleksios ve II. İoannis'i tasvir ettiği şeklinde tanımlanmasıyla sonuçlanan bağımsız akıl

yürütme çizgisinin, iki imparatoru özel olarak birbirine bağlayan bir palatin süsleme programının gerçekten var olduğunun sonraki keşfiyle çok önemli ölçüde güçlendirilmiş olmasıdır. İmparatorluk tören kostümü için kendi başlarına önemli olan diğer çağdaş kaynaklar, tondolar ilgili olarak daha önce bahsedilmesine rağmen, I. Aleksios'un, II. İoannis'in eş-imparatoru Aleksios ile ve I. Manuel'in karısı Maria ile el yazması portreleri ve II. İoannis'in karısı İrene ve eş-imparatoru Aleksios ile mozaik portreleridir (Romano, 1980:147). Bunlar ve Paleolog döneminin diğerleri arasında, sikke ve mühür malzemesi dışında çağdaş malzemenin hiçbir önemli parçası günümüze ulaşmamıştır (Zacos, Veglery, 1972:88-111).

Bu çalışmanın sonunda, bu unsurların çoğunun daha net hale geldiğine ve tondo imparatorunun böylece daha tanıdık hale geldiğine inanıyoruz. Tondo'nun imparatorunu tanımlayan bir etiketin olmaması, kuşkusuz oldukça can sıkıcı bir durumdur. Tasvir edilen imparatordu ve hepsinden önemlisi, yaptıklarının hafızalara sonsuza kazınacak kadar büyük olduğundan emindi ki, böyle bir durumda, bu tondoları sipariş etti. Bu durumda kim bir etikete ihtiyaç duyar? Aslında, imparatorluk propagandalarının diğer eserlerinde olduğu gibi, tondo üzerinde tasvir edilenin imparator olmaması da söz konusu olabilir. Bir isim, imparatorluğun tartışılmaz görkemini ve evrenselliğini, imparatorun ilahi onayı fikrini ve emperyal gücün hiç bitmeyen alayını aktarmayı amaçlayan sanatsal bir siyasi propaganda çalışmasına istenmeyen kronolojik kısıtlamalar getirebilirdi. Belki de kendisini tek bir isimle değil Bizans'ın ölümsüz İmparatoru kılacak bir eser yaptırmak istedi.

KAYNAKÇA

Bettini, Sergio (1974). *Venezia e Bisanzio*, introd. Di, a cura di I. Furlan *et al*., Venezia.

Blackburn, Mark (2007). *Crosses and Conversion: The Iconography of the Coinage of Viking York ca. 900*, in *Cross and Culture in Anglo-Saxon England*: *Studies in Honour of George Hurdin Brown*, ed. by K.L. Jolly, C.E. Karkov and S.L. Keefer, Morgantown, WV.

Braun-Niehr, Beate (2005). *Das Brandenburger Evangelistar*, Regensburg.

Büktel, Yılmaz (2014). "*Konstantin Monomakhos Tacı ve Macar Kraliyet Tacı"*. Journal of Turkish Studies 9/10, s.253-269.

Choniates, Niketas (1975). History, ed. I.A. van Dieten, Berlin-New York.

Conze, Alexander (1891). *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Antiken Skulpturen*, Berlin.

Deér, Josef (1961). "Der Globus des spätrömischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne?", in Byzantinische Zeitschrift 54, s.53-85.

DOCoins 3

DOSeals 6, nos. 1.1

Effenberger, Arne ve Severin, Hans Georg (1992). *Staatlice Museen zu Berlin. Das Museum Für spatantike und byzantinische Kunst,* Rhein,

Gabar, Andre (1976). *Sculptures Byzantines Du Moyen age,* II, Bibliotheque des Cahiers Archelogiques 12, Paris.

Guillou, André and Lemerle, Paul and Papachryssanthou, Denise and Svoronos, Nicolas (1970). *Actes de Lavra*, I: *Des origines à 1204*, Paris.

Handbook of the Byzantine Collection (Washington, D.C., 1967).

Haury, Jacobus and Wirth, Gerhard (1964). *Procopii Caesariensis opera omnia*, vol. IV, *De aedificiis*, Leipzig.

Hendy, Michel F. and Bellinger, Alfred R. and Grierson, Philip (1999). Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, vol. IV, Washington, D.C.

Hendy, Michel F. (1999). Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Vol. 4, Pt. 1, Alexius I to Michael VIII, 1081-1261, Washington, D.C.

Kramer, Joachim (2016). Kapitelle des 11.-13. Jahrhunderts im Veneto als Nachgestaltungen antiker und spätantik/frühbyzantinischer Modelle und das, revival'im Kirchenbau, Wiesbaden, Reichert Verlag.

Kovacs, Eva and Lovag, Zsuzsa (1980). *The Hungarian Crown and Other Regalia*, Budapeşte, Corvina Kiadó.

Lawrence, Marion (1945). *The sarcophagi of Ravenna*, New York.

Magdalino, Paul and Nelson, Robert (1982). "The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century", Bizans Forschungen 8, s.123-183.

Mango, Cyril (1962). *The Mosaics of St Sophia at Istanbul*, Washington, D.C.

Papamastorakis, Titos (2005). *"Orb of the Earth": Images of Imperial Universality*, in *Το Βυζάντιο ως οικουμένη – Byzantium as oecumene*, ed. E. Chrysos, Athina.

Parani, Maria G. (2003). *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th centuries)*, Leiden-Boston.

Peirce, Hayford and Tyler, Royall (1941a). *A Marble Emperor Roundel of the XIIth Century*, in 'Dumbarton Oaks Papers', Vol, 2

_____(1941b). *Three Byzantine Works of Art*, in 'Dumbarton Oaks Papers', Vol. 2

Poeschke, Joachim (2009). *Mosaiken in Italien, 300-1300*, München.

Rizzi, Alberto (2014). Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna, Venezia.

Romano, Roberto (1980). *Collana di Studi e Testi,* 8, Naples.

Rotili, Mario (1980). *Arte Bizantina in Calabria e in Basilicata*, Cava dei Tirreni, Di Mauro.

Seibt, Werner (2006). "Der bisher jüngste Bleisiegeltypus byzantinischer Kaiser", in Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. s.239-244.

Schlumberger, Gustave (1893). "Bas-relief du campo Angaran à Venise représentant un empereur byzantin du Xe siècle", in Byzantinische Zeitschrift, 2 s.417-444.

Schramm, Percy Ernst (1958). *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum 'Nachleben' der Antike*, Stuttgart.

Spatharakis, Ioannis (1996). *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, London.

Thacher, John Seymour (1955). *Handbook of the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, D.C.

Vatin, Nicolas (2000). "Notes sur l'exploitation du marbre et l'ile de Marmara Adasi (Proconnèse) à l'époque ottomane", Turcica 32 s.307-362.

Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo-Dolfin 65, vol. III.

Vikan, Gary (1995). *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Washington, D.C.

Zacos, Georgios and Veglery, Alexander (1972). *Byzantine Lead Seals*, Vol. 1, Basel.

Zorzi, Alvise (1972). *Venezia scomparsa*, II, *Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano.

TÜRK HALK MİMARİSİNİN ERİL MEKANLARI: "KAYSERİ KÖY ODALARINDAN ÖRNEKLER"

Aslı SAĞIROĞLU ARSLAN[1]

Özet

İslam ve Türk kültürü içerisinde misafir ağırlamak kutsal kabul edilen önemli bir unsurdur. Türk kültüründe misafir "tanrı misafiri" olarak düşünülmüş ve her daim önem verilmiştir. Ev sahibi tanrı misafiri saydığı bu kişinin duasını alabilmek için onun gönlünü elinden geldiğince hoş tutmaya çalışmaktadır.

Orta Asya'dan günümüze kadar süregelen "tanrı misafiri" kavramında misafir kişinin gece konaklaması amacıyla düşünülen otağ, oda kavramlarının varlığı kaynaklarda geçmektedir. Orta Asya Türk kültüründe bu misafir kişi için ayrı otağ, oda açılır ve misafirin geceyi burada geçirmesi sağlanırdı. Günümüze kadar devam eden bu gelenek zamanla köy odası kavramını doğurmuştur. Anadolu'da birçok köyde halen bu geleneği devam ettiren köy odaları yalnız dışarıdan gelen misafirlerin konaklaması amacıyla değil, uzun süren kış gecelerinde köy erkeklerinin toplanıp, sohbet ettiği, çeşitli cönklerin okunduğu, yöresel oyunların oynandığı, bunun yanı sıra sosyal dayanışmanın da eril mekânlardır. Bu odalar yöresel olarak köy odası, kabile odası, büyük oda, hanedan odası, eril odalar, yaren odası gibi isimlerle de anılmaktadır. Köy odaları, köy halkının imece usulü ya da köyün ileri gelen zenginleri tarafından inşa ettirilmiş ve köy halkının kullanımına sunulmuşlardır.

Bu bildirinin konusu Kayseri İl merkezine bağlı köylerde yer alan halk mimarisinin ürünlerinden altı adet köy odasıdır. Bahse konu köy odaları, mimari ve süsleme açısından incelenerek bilim dünyasına tanıtılacaktır. Ayrıca bu köy odalarının sosyal işlevlerine değinilerek, Türk halk kültürü

[1] Doç.Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, asagiroglu@erciyes.edu.tr

içerisindeki yeri belirlenmeye çalışılacaktır. Araştırmada bu köy odaların mimari özelliklerine değinmeden önce köy odalarının hangi amaçla yapıldığı, Türk kültürü açısından önemleri hakkında bilgi verilecek olup, köy odalarındaki geleneklerden de bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Köy Odası, Misafirhane, Eril mekân, Kayseri,

MALE SPACES OF TURKISH FOLK ARCHITECTURE: EXAMPLES FROM KAYSERİ VILLAGE ROOMS

Abstract

In Islamic and Turkish culture, hosting guests is an important element that is considered sacred. In Turkish culture, the guest has turned into the concept of "guest of god". The host tries to please his heart as much as possible in order to receive the prayer of the god guest.

In the concept of "god guest", which has continued from Central Asia to the present, the existence of the concepts of tent and room, which is considered for the night's stay of the guest, is mentioned in the sources. In the Central Asian Turkish culture, a separate room was opened for the guest and the guest was provided to spend the night there. This tradition, which continues until today, gave birth to the concept of village room over time. Many villages in Anatolia have village chambers, which are products of Turkish folk architecture that continues this tradition. The function of these rooms is not only for the guests coming from outside. Village rooms are masculine places where village men gather, chat, read various stories, play local games and display social solidarity on long winter nights. These structures are also locally referred to by names such as village room, tribal room, great room, dynasty room, masculine rooms, friend's room. Village chambers were built by the people of the village in a cooperative way or by the rich people of the village and were offered to the use of the village people.

The subject of this paper is six village chambers from folk architecture products found in some villages of Kayseri. The village rooms in the study will be examined in detail in terms of architecture and decoration; will be introduced. In addition, in this study, the social functions of these village chambers will be mentioned and their place in Turkish folk culture will be tried to be determined. The most important aim of this research is to document and transfer the important immovable cultural assets of folk architecture, which lost their old functions over time and were destroyed by natural and human hands, to future generations.

Keywords: Village Room, Masculine space, Guesthouse, Kayseri,

1. Giriş

Eril, TDK'ya göre kimi dillerde erkek cinsten sayılan kelime anlamındadır. Eril mekân ise daha çok erkek cinsiyete sahip bireylerin yer edindiği, bulunduğu, sosyalleştiği alandır. Kentlerdeki eril mekanlara örnek olarak: kahvehaneler, dini mekanların erkekler kısmı, stadyumlar, hipodrumlar, günün belirli saatlerinden sonra kentlerde meydan ve sokaklar sayılabilir (Şentürk, 2017, 37). Kırsal bölgelerde ise eril, ergiş, er kişi odası, delikanlı teşkilatı, adam odası, köy odası, yaren odası, barana odası şeklinde erkek hakim mekanlar olarak sayılabilir (Tay, 2019: 600, Karpuz, 2013: 456, Gürsoy, 2018: , Er, 1988, 3). Halk mimarisi ürünü olan köy odaları Türk kültür yaşantısı içinde sosyal ve kültürel kimliklerin alanı olarak ortaya çıkarlar. Eril odalar geleneğin egemen olduğu kırsal alanlarda, fertlerin bir yere ait olduğunu ve değerlerle donatıldığını hissettiği kamusal mekanlardır (Aksakal, 2019;2). Köy odaları, kitle iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde toplumsal olayların, sosyal ve ekonomik sorunlarının tartışıldığı, haber ve bilgi iletişimin yapıldığı sosyal mekânlardır. Köye gelen misafirlere özellikle geldiği yörelerin sosyal ve kültürel yaşantısının köy odası içerisinde anlattırılmasıyla misafir, bir nevi haber alma kaynağı olarak görülmekteydi. Köye gelen yolcu, seyyar satıcı, demirci, kalaycı, nalbant ve derici gibi insanlar buralarda konaklar ve bütün ihtiyaçları oda sahibi ya da köy halkı tarafından imece usulü ile karşılanırdı (Tay, 2019a: 600, Tay, 2018b: 12, Büyükcanga, 1999: 720).

Kayseri ve çevresinde yer alan eril mekanlar hakkında daha önceden yapılan kapsamlı bir çalışma bulunmakla birlikte; yazılan birkaç bilimsel araştırma yazısı mevcut değildir. Kayseri köy odaları hakkında daha önceden yapılmış kapsamlı bir çalışma olmaması da bu konunun literatürdeki eksikliğini ortaya koymakta olup, bu konu hakkında bilimsel olarak bir araştırma yapılmasına zemin hazırlanmıştır. Kayseri köy odaları hakkında da yalnızca bir adet köy odasını içeren bilimsel araştırma yazısı dışında çalışma bulunmamaktadır(Ülkü,2012).

Köy odası hakkında araştırmacı Haşim KARPUZ (Karpuz, 2021) "Anadolu Köy Odalarından Örnekler" adlı eserinde Kayseri İli Çiftlik Kasabasında yer alan köy odasını bütün yönleri ile tanıtmıştır. Aynı köy odası hakkında araştırmacı Candan ÜLKÜ (Ülkü,2012) "Çiftlikköy Köy Odası Resimleri" adlı eserde de köy odasının duvar resimleri hakkında detaylı bilgi verilmiştir. Her iki araştırmacı tarafından tanıtılan oda ne yazık ki gü-

nümüze sağlam bir şekilde ulaşamamıştır. Bu iki çalışma dışında Kayseri köy odası hakkında bilimsel araştırma yazısı mevcuttur. Ancak araştırmacı Erdi AKSAKAL, "Türk Kültüründe Eril Mekan Örneği:Köy Odaları" (Aksakal, 2019) adlı çalışmasında Erzurum İline bağlı Cinis köyü örneğinden yola çıkarak, eril mekan ve köy odası kavramı üzerinde durmuştur. Daha çok sosyolojik olarak köy odası kavramına değinen araştırmacıdan yararlanılmıştır. Bu çalışmalar dışında yapılan köy odaları araştırmaları farklı yörelerin köylerinde yüzey araştırmaları sonucunda elde edilen bilimsel çalışmaları içermektedir. Araştırmacı Lokman TAY (Tay, 2018), Antalya ve Nevşehir İlinde yer alan birkaç köydeki yörelerin köy odalarının tanıtımını yapmış; köy odası ve Türk Kültür Tarihi içinde köy odasının önemi üzerinde durmuştur. Ayrıca araştırmacı Tolga BOZKURT'"Konya-Gökyurt (Kilistra) Köy Odaları",adlı çalışması ile bu yörede bulunan köy odalarını detaylı olarak tanıtmıştır (Bozkurt, 2016).

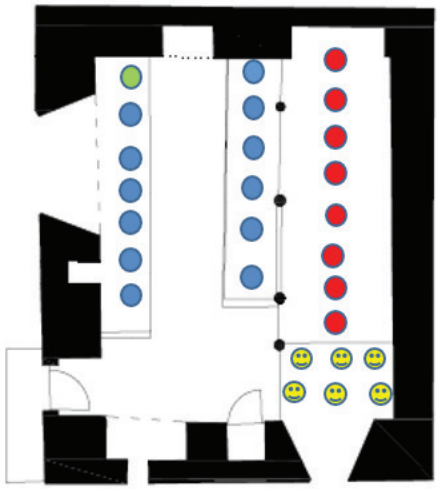
Köy Odalarının Sorumlulukları-İşlevlerine bakacak olursak;

- Halk mimarisi ürünü olan ve devamlılığa sahip olan köy odaları kültürel ve eğitimsel işlev açısından oldukça önemlidir. Bunlar;
- 1) Dini ritüel işlevine sahiptirler. Zaman zaman içlerinde mevlit okutulur; mihrapları bulunanlar vardır ve mescit fonksiyonu da yüklenirler.
- 2) Eğlence işlevi; özellikle köyün erkekleri uzun kış gecelerinde bir araya gelerek çeşitli oyunlar oynayıp, eğlenirler. Ayrıca asker uğurlama kına gecesi gibi özel günlerde de eğlence düzenlenir.
- 3) Toplanma işlevi; köyün erkekleri özellikle kış gecelerinde sohbet etmek amacıyla bu mekanlarda toplanırlar.
- 4) Misafir ağırlama işlevi; esas fonksiyonu dışarıdan gelen misafirin ağırlanmasıdır. Konukevidir.
- 5) Halk Eğitim Meskenleri olarak işlevlendirilirler. Köyün genç ve çocuklarına yönelik cönkler okunur, dini eğitim verilir ve ayrıca edep adap eğitimi de verilir.
- 6) Toplumsal işbirliği/Dayanışma arabuluculuk işlevi bulunmaktadır. Köyde husumetli olan kişiler köyün büyükleri aracılığıyla bir araya getirilerek husumet çözülür.

- 7) Toplumsal Kültürel Alışveriş, özellikle dışarıdan gelen misafirlerden farklı kültür edinimleri sağlanır.

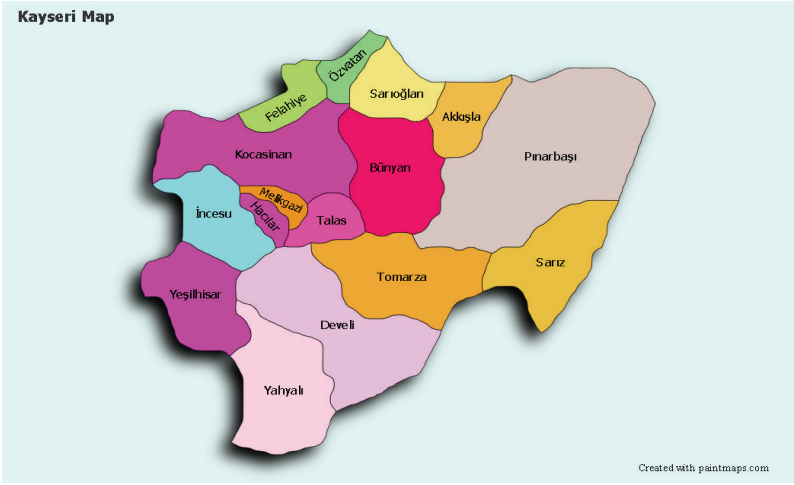
Köy odaları eril tahakküm anlayışı ile belirli cinsiyete yönelik olması dikkat çekicidir. Kadınların giremediği, toplanamadığı bu yerler sadece erkeklere özel tasarlanmış ve kültür olarak yerleşmiştir. Dışarıdan gelen misafir erkekler bu mekanlarda ağırlansalar da kadınlar, fertlerin yaşadığı hanelerde misafir edilmiştir.

Oda içerisinde kadınların oturmasına sohbetler düzenlemesine hatta odaya yemek çay kahve servisi yapılmasına bile izin verilmediği köy halkı ile yapılan mülakatlar sonucunda öğrenilmiştir. Eril mekân özelliği gösteren köy odaları içerisinde oturma düzeni yaş ve toplumsal statüye göre değişiklik göstermektedir (Çizim:1). En yaşlı ve toplum içerisinde sözü geçen kişi oda içerisinde ocak varsa ocak başına, ocak yok ise oturma sedirleri üzerinde sağ köşe veya sol köşelere oturur, diğer kişilerde bu kişinin etrafına yaş ve statülerine göre dizilerek otururlar. Çocuklar ise tahtalık/bardaklık adı verilen kendileri için ayrılmış bölüme otururlar (Çizim:1).



Çizim 1: Köy Odası Genel Çizimi ve Yerleşim (Oturma) Planı (Yeşil: Ocak başındaki en yaşlı bilge kişi, Mavi: Yaş ve statüye göre yerleşen büyükler, Kırmızı: gençler, Sarı: tahtalık üzerindeki çocuklar)

2. Kayseri Köy Odalarından Örnekler



Harita 1: Kayseri İli İlçeler Haritası

Kayseri İline bağlı 16 adet ilçe bulunmaktadır (Harita:1). Yıllar içerisinde nüfusunda gittikçe artış yaşanan Kayseri'de 461 adet köy mevcuttur. Bu köyler içerisinde de nüfusu 100'ün altında olan 108 adet hayalet köy bulunmaktadır. Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimine sunulması planlanan «Kayseri Köy Odaları» adlı proje kapsamında Mayıs 2022 tarihinde tarafımızdan yapılan ilk alan araştırması sonucunda Tomarza, Bünyan ve Talas ilçelerine bağlı dört adet köyde altı adet köy odasının varlığı tespit edilmiştir (Harita:1). Bu altı adet köy odası bu bilimsel araştırma yazısının konusunu oluşturmaktadır. Bu köy odalarından iki adedi günümüze sağlam bir şekilde gelebilmiş, diğer dört adedinin ise sadece bir kısmı mevcuttur. Tomarza'nın İncili Köyünde yer alan bir adet köy odası bu köy odaları arasından aktif olan tek köy odasıdır. Kayseri Köy Odaları adlı araştırma projesinin tamamlanması yaklaşık üç yıllık bir süre olarak planlanmıştır. Bu bilimsel araştırma yazısının amacı, gün geçtikçe doğal şartlar ve insan eliyle tahrip olan ve yok edilen Halk mimarisi ürünlerinden olan, Kayseri ili köy odalarını gelecek kuşaklara aktarmak ve envanterlemektedir.

2.1. Göbeklioğlu Ali Odası

Harita 2: Talas Ardıç Köyü Uydu Görüntüsü

Yapının Tarihi: H. 1285/M.1869

Yapının Yeri: Talas/Ardıç Köyü

İnceleme Tarihi:26.06.20222

Oda Sahibi: Bilinmiyor

Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 38.6082, 35.7192

Yapı, Kayseri İlinin Talas ilçesine bağlı Ardıç köyünde yer almaktadır (Harita 2). Köy odasını yaptıran Göbeklioğlu Ali M. 1833 yılında (Foto:1) Kayseri'ye gelmiş, önce kendi evini yaptırmış ve sonra evinin bitişiğine bu odayı inşa ettirmiştir. Odayı inşa eden ustalar bilinmemektedir. Yapı yöre taşından inşa edilmiş iç ve dış duvarları sıvasızdır (Foto:2). Kareye yakın dikdörtgen planlı, tek oda ve ahır mekânından oluşan yapı (Çizim:2) içerisinde ilk inşa edildiği dönemde ocak, sedirler ahşap dolaplar bulunmaktayken; bunlardan sadece taş ocak günümüze gelebilmiştir. İç mekan da kuzey cephede yer alan orijinal taş ocak basık yuvarlak kemerlidir. İki ayağa oturan ocağın batısındaki ayağının üzerinde bir kitabelik oluşturulmuştur. Kitabeliğe alçak kabartma tekniği olarak H. 13?1 tarihi yazılmıştır. Ocak

düz yüzeyli iki silme ile sınırlandırılmaktadır. Yapının doğusunda yer alan giriş kapısı ile yapının içine girilmektedir (Foto:3-6). Yapının içinde güney cephede yer alan ve günümüzde tamamen taşlarla örülerek kapatılmış olan kapıdan eskiden ahır mekanına geçiş yapılmaktaymış (Foto:8-9). Yapının doğu cephesinde bir adet ufak ebatlı kareye yakın dikdörtgen formda pencere açıklığı mevcuttur (Foto:8). Odanın batı cephesinin güney köşesinde bir adet dikdörtgen formlu kapı açıklığı varken bu kapı günümüzde kapatılmıştır (Foto:9). Yapının kuzey cephesinin ortasında bir adet taş ocak, ocağın her iki yanında da dikdörtgen formlu niş yer almaktadır (Foto:10-11). Yapının üst örtüsü ahşap hezenler ile örtülü düz dam şeklinde olup, bu örtü günümüzde tamamen çökmüştür (Foto:4-5). Odanın aktif olduğu dönemde bu odada yaklaşık 25 kişiyi misafir edebilecek kapasiteye sahip olduğu köy halkı ile yapılan mülakatlar esnasında öğrenilmiştir[2]. Yapı günümüzde kendi kaderine terk edilmiş harap bir vaziyettedir.

Çizim 2: Yapının Planı

Foto:1 Ocak Üzerindeki Kitabe

[2] Davut Yılmaz,Lise, 72 yaş. Ardıç Köyü'nde Haziran 2022'de yapılan mülakattan. Davut Yılmaz, lise mezunu ve köy odasını yaptıran Göbeklioğlu Ali'nin 2. kuşak torunudur.

Foto 2: Doğu Cephe ve Giriş Kapısı

Foto 3: Odanın Doğu Cephe Görünüşü

Foto 4: Odanın Üst Örtüsü ve Batı Cepheden Görünüşü

Foto 5: Odanın Yıkılan Üst Örtüsü

Foto 6: Oda Giriş Kapısı

Foto 7: Doğu Cephedeki Pencere Detayı

Foto 8: Doğu Cephe

Foto 9: Güney ve Batı Cephe

Foto 10: Kuzey Cephe

Foto 11: Kuzey Cephedeki Ocak Detayı

2.2. Kalaycıoğullarından Hacı Yusufun Odası 1

Yapının Tarihi: 1800'lere ait

Yapının Yeri: Talas Ardıç Köyü

İnceleme Tarihi:26.06.2022

Oda Sahibi: Kalaycıoğlu Sülalesi

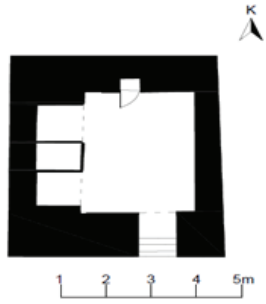
Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 38.6084, 35.7186

Yapı, Kayseri İlinin Talas ilçesine bağlı Ardıç köyünde yer almaktadır (Harita: 2). Köy odasını yaptıran kişi Kalaycıoğullarından Yusuf olarak bilinmektedir. Bu köy odasını 1800'li yıllarda inşa ettirmiştir. Odayı inşa eden ustalar bilinmemektedir. Yapı yöre taşından inşa edilmiş ve üst örtüsünde

yöreden elde edilen ardıç ağaçları kullanılmıştır. Yapının iç ve dış duvarları sıvasızdır. Günümüzde oda sahibinin sülalesine ait evin güney bitişiğinden birkaç basamaklı merdiveni geçtikten sonra, L biçimli bir koridordan geçilerek ahır kapısına ulaşılmaktadır (Foto:12-13). Bu kapıdan köy odasının ahırına girilmektedir. Ahırın batısında yer alan kapıdan inlere geçiş yapılmaktadır (Foto:14). Ahırın kuzey cephesi kabayonu taş malzeme ile örülmüştür (Foto: 15). Ahırın güneyinde yer alan birkaç basamaklı merdiven ile esas oda mekânına girilmektedir. Tek oda ve ahır mekânından oluşan yapı (Çizim:3) içerisinde eskiden ocak, sedirler ahşap dolaplar bulunmaktayken, bu unsurlardan hiçbirisi günümüze gelememiştir. Ahır, düzgün olmayan bir plana sahip sahiptir. Odaya ahırın içerisinden geçiş yapılmaktadır (Foto:16). Odanın doğu cephesinde bir adet ufak ebatlı dikdörtgen formlu pencere yer almaktadır. Pencere ahşap çerçeveli olarak tasarlanmıştır (Foto:17). Odanın güney cephesinde kareye yakın dikdörtgen formlu gömme dolap nişleri yer almaktadır (Foto:18-19). Odanın içerisinden üç basamaklı merdivenle asma bir ara kata çıkılan «ağa odası» diye adlandırılan bir mekan bulunmaktadır (Çizim:4). Ağa odasının giriş açıklığı dikdörtgen formda tasarlanmış olup, kapısı günümüze gelememiştir (Foto:20-25). Oda kareye yakın dikdörtgen planda tasarlanmıştır (Foto:21). Odanın kuzey cephesinde bir adet gömme dolap yer almaktadır. Bu gömme dolabın ahşap kapağı günümüzde halen sağlamdır (Foto:21-23). Odanın batı cephesinde bir adet yüklük bir adette niş bulunmaktadır. Yüklük ve niş aynı ebatlardadır. Bu nişlerden birisi ağanın yatağının serildiği yer, diğer niş de ağanın yatak, yorgan, yastık ve eşyalarının konulduğu yerdir (Foto:22). Odanın güney cephesinde ağa odasının giriş kapısı yer almakta olup, kapının hemen üst kısmında ufak ebatlı kareye yakın dikdörtgen pencere yer almaktadır (Foto:24-25). Misafirin yoğun olduğu dönemlerde oda sahibi kendine hususi olarak tasarlanmış bu odada kaldığı yapılan sözlü mülakattan öğrenilmiştir. (Davut Yılmaz, Lise Mezunu, 72 yaş) Köyün ilk odası olan bu oda kapatıldıktan sonra Kalaycıoğulları, evlerinin bitişiğine ikinci köy odasını inşa ettirmiştir. Ayrıca Kayseri'deki Kalaycıoğlu Mescidini bu sülalenin yaptırdığı yine sözlü mülakatlar ile öğrenilmiştir[3].

[3] Davut Yılmaz,Lise, 72 yaş. Ardıç Köyü'nde Haziran 2022'de yapılan mülakattan. Davut Yılmaz, lise mezunu ve köy odasını yaptıran Göbeklioğlu Ali'nin 2. kuşak torunudur.



Çizim 3: Odanın Planı

Çizim 4: Ağa Odasının Planı

Foto 12-13: Evin Güney Bitişiğindeki Koridor Ahır Mekânının Giriş Kapısına Ulaşan koridor

Not: Köy odası 0 kotu altında kaldığından cephe fotoğrafları bulunmamaktadır.

Foto 14-15: Ahırın İç Mekanından Kuzey ve Batı Cephesi Ahır İçerisinden İnlere Giden Kapı (batı)

Foto 16: Odanın Yıkılan Girişi

Foto 17: Doğu Cephedeki Pencere Detayı

Foto 18: Odanın Güney Cephesi

Foto 19: Odanın Gömme Dolap Detayı

Foto 20: Odanın Kuzeybatı Köşesindeki Ağa Odasına Giriş

Foto 21: Ağa Odasının Kuzey Cephesi

Foto 22: Ağa Odasının Batı Cephesi

Foto 23: Gömme Dolap Detayı

Foto 24: Ağa Odasının Güney Cephesi

Foto 25: Ağa Odasına Geçiş Kısmı

2.3. Kalaycıoğullarından Hacı Yusuf'un Odası 2

Yapının Tarihi: 1940-1950'lere ait

Yapını Yeri: Talas Ardıç Köyü

İnceleme Tarihi:26.06.20222

Oda Sahibi: Kalaycıoğlu Sülalesi

Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 38.6082, 35.7184

Yapı, Kayseri İlinin Talas ilçesine bağlı Ardıç Köyünde yer almaktadır. Köy odasını yaptıran kişi Kalaycıoğulları'ndan Yusuf olarak bilinmektedir. Diğer oda kapanınca bu oda inşa edilmiştir. Yapı yöre taşından inşa edilmiş ve üst örtüsünde yöreden elde edilen beyaz çam ve ardıç ağaçları kullanılmıştır. Yapının iç ve dış duvarları sıvasızdır. İki oda ve aralık mekânından oluşan yapı (Çizim: 5) içerisinde eskiden ocak, sedirler ahşap dolaplar bulunmaktayken bunlar günümüze gelememiştir. Bu köy odası yazlık ve kışlık odadan oluşmaktadır. Yapının girişi doğudan sağlanmaktadır (Foto:26-27-29). Yazlık oda kareye ykın dikdörtgen planda tasarlanmıştır (Foto:35). Odanın kuzey cephesinde bir adet pencere açıklığı yer almakta olup, (Foto:34) bu pencere ile aralık mekanının aydınlatılması sağlanmaktadır (Foto:28). Giriş kapısından sonra dikdörtgen formda tasarlanan aralık mekanına geçiş yapılmaktadır (Foto:30). Aralık kısmının kuzeyinde bir adet pencere, bir adet niş ve bardak koymak için bir ufak ebatlı başka bir niş daha yer almaktadır (Foto:31). Aralık kısmının güneyinde yer alan kapı ile yazlık odaya geçilirken, aralığın giriş aksında yer alan kapıdan kışlık odaya geçiş yapılmaktadır. Yazlık odanın doğusunda bir adet pencere, güneyinde bir adet niş ve gömme dolap yer almaktadır (Foto:32). Odanın doğusunda bir ahşap seki bulunmaktayken günümüzde harap olmuş vaziyettedir (Foto:32). Ahşap sekinin iç kısmı toprak dolgulu, kenarları ahşaptır (Foto: 36). Kışlık odaya geçiş aralık mekanı içerisinde yer alan kapıdan sağlanmaktadır. Kışlık oda da pencere açıklığı bulunmamakla birlikte burada bir adet ocak yer almaktadır. Ocak kuzey cepheye kabayonu taş malzeme ile örülmüş, iç kısmı yarım daire niş şeklindedir (Foto:37-38). Kışlık odanın batı cephesinde dikdörtgen formlu bir adet yüklük yer almaktadır (Foto:39-40). Yüklüğün dolap kapakları günümüze gelememiştir.

(Foto:38). Odanın güney cephesi sağır olarak tasarlanmıştır (Foto:39). Günümüzde harap vaziyette olan odanın üst örtüsü çökmüş, yüklük, gömme dolap, sedir vb oda elemanlarının sadece izleri kalmıştır.

Çizim 5: Yapının Planı

Foto 26: Yapının Genel Görünüşü

Foto 27: Yapının Doğu Cephesi

Foto 28: Yapının Kuzey Cephesi

Foto 29: Yapının Giriş Kapısı

Foto 30: Aralık Mekanı Doğu Cephesi

Foto 31: Aralık Mekanındaki Pencere ve Nişler

*Yazlık Oda Görünüşleri

Foto 32: Doğu Cephedeki Pencere Detayı

Foto 33: Yazlık Oda Güney Cephesi

Foto 34: Yazlık Oda Kuzey Cephe

Foto 35: Yazlık Oda Doğu Cephe ve Güney Cephe Genel Görünüş

Foto 36: Ahşap ve Toprak Dolgulu Seki, Oturma Yeri

Foto 37: Kışlık Oda Kuzey Cephe

Foto 38: Kuzey Cephedeki Yıkık Ocak Detayı

Foto 39: Kışlık Oda Batı ve Güney Cephe Görünüş

Foto 40: Batı Cephedeki Yüklük Detayı

2.4. Ali Kaa (Kahya) Odası

Harita 3: Talas Yazılı/Mengücek Köyü Uydu Görüntüsü

Yapının Tarihi: H.1260/M. 1844

Yapının Yeri: Talas Yazılı/Mengücek Köyü

İnceleme Tarihi: 07.04.2021

Oda Sahibi: Verasetçi

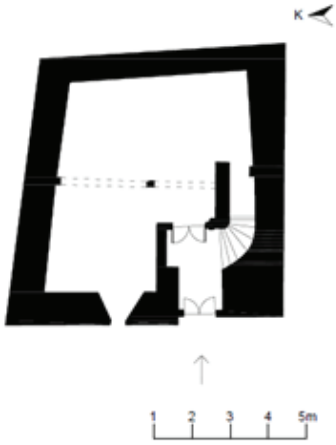
Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 38,6303, 35.7068

Yapı, Kayseri İlinin Talas ilçesine bağlı Yazılı (Mengücek) köyünde yer almaktadır (Harita: 3). Köy odasını yaptıran kişi Mengücekli Ali Kaa'dır. Odayı inşa eden ustalar bilinmemektedir. Yapı yöre taşından inşa edilmiş ve üst örtüsünde yöreden elde edilen ardıç ağaçları kullanılmıştır. Yapının iç ve dış duvarları sıvasız olarak inşa edilmişken, günümüzde orijinalliği tamamen değişen yapının iç ve dış duvarları çimento ile sıvalıdır. İki katlı olarak inşa edilen yapı, tek oda aralık ve ahır mekânlarından oluşmaktadır (Çizim:5-6). Yapının giriş kapısı dikdörtgen formlu, ahşap kanatlı olarak tasarlanmışken günümüzde demir kapı ile değiştirilmiştir (Foto:43). Yapının kapısının üst kısmında mermer bir kitabe yer almaktadır. Bu kitabe sonradan eklenmiş olup, yapının bir dönem huzurevi olarak kullanıldığını belirtmektedir (Foto:42).Kitabe üzerinde " KARAOSMA-

NOĞULLARINDAN MEHMET KAHYA EVLATLARI VE TORUNLARININ YARDIMLAŞMA VE KALKINMA VAKFİYESİDİR. 1.4. 1987 KÖYLÜLERE HİZMETİDİR. HUZUREVİ VE 5. SINIFLARDAN AHLAK SAHİBİ ÇOCUKLARI SON TAHSİLİNE KADAR OKUTMAK." yazısı yer almaktadır (Foto:42).

Yapının girişi batı cephede yer almaktadır (Foto:43). Kapıdan girer girmez aralık mekanı yer almakta olup, aralığın güneydoğusunda yer alan merdiven ile üst kattaki odaya çıkılmaktadır (Foto:44-46). Aralığın üst örtüsü orijinal olup, hezen ile örtülmüştür (Foto:47). Aralığın doğusunda yer alan kapıdan ahır mekânına geçiş yapılmaktadır (Foto:45). Günümüzde ahırda orijinalliğini kaybetmiştir. Ahır dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Ahırın batı cephesinde bir adet pencere yer almaktadır (Foto:48-50). Ahırın kuzey cephesi ile güney cephesi sağır olarak tasarlanmıştır (Foto:49-51). İkinci katta yer alan odanın kuzey cephesindeki taş ocak günümüze sağlam bir vaziyette gelebilmiş olsa da üzeri ne yazık ki çimento ile sıvanarak asli halinden çok şey kaybetmiştir. Oda dikdörtgen planda tasarlanmış olup, batı cephede bir adet penceresi bulunmaktadır. Bu pencere günümüzde genişletilerek orijinalliğini kaybetmiştir (Foto:52). Yapının batı cephesinde bu kata çıkılan merdivenler bulunmaktadır. Yenilemelerden sonra oda içerisine beton kolonlar yerleştirilmiştir (Foto:53). Odanın doğu cephesi sağır olarak tasarlanmış (Foto:54), kuzey cephesinde bir adet taş ocak, (Foto:56) ocağın her iki yanında da kareye yakın dikdörtgen gömme dolap nişleri yer almaktadır (Foto:55). Bu dolapların ahşap kapakları günümüze kadar gelememiştir. Doğu taraftaki dolabın ahşap çerçevesi üzerinde kazıma tekniği ile 1260 tarihi kazınmıştır (Foto:41). Bu yapının ilk inşa edildiği döneme ait olmalıdır. Yapı içerisinde eskiden ahşap sedirler ve ahşap dolaplar bulunmaktayken bu unsurlar günümüze gelememiştir.



Çizim 5: Altı Kat Planı

Çizim 6: Üst Kat Planı

Foto 41: Gömme Dolabın Ahşap Çerçevesi Üzerindeki Tarih

Foto 42: Batı Cephede Yer Alan Mermer Kitabe

Foto 43: Yapının Batısında Yer Alan Giriş Kapısı Odanın Aralık Mekanı ve Ahır Birimine Giriş

*Köy odasının üç cephesinde evler olması sebebiyle üç cephesi ve ön giriş cephesinde dar sokak olmasından kaynaklı sağlıklı fotoğraf çekimi gerçekleşememiştir.

Foto 44: Güneydoğu Bitişikteki Merdivenler

Foto 45: Ahıra Giriş Kapısı

Foto 46: Odadan Aralık Mekânına İniş Merdivenleri

Foto 47: Aralığın Orijinal Hezen Üst Örtüsü

*Odanın Ahırının İç Görünüşleri

Foto 48: Ahır Mekânı Batı Cephe

Foto 49: Kuzey Cephe

Foto 50: Batı Cephedeki Pencere Detayı

Foto 51: Güney Cephe

*Odanın İç Mekan Görüntüleri

Foto 52: Odanın Batı Cephesi

Foto 53: Batı ve Güney Cephesi Genel Görünüş

Foto 54: Doğu Cephe

Foto 55: Kuzey Cephe

Foto 56: Ocak Detayı

2.5. Hacı Mehmet Ağanın Odası

Harita 4: Bünyan Akçatı Köyü

Yapının Tarihi: 1910-1920

Yapının Yeri: Bünyan Akçatı Köyü

İnceleme Tarihi: 26.06.2022

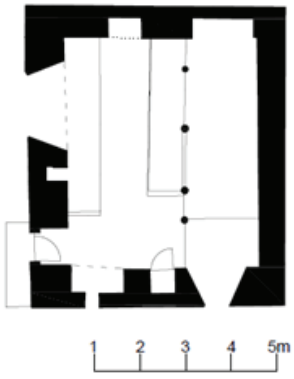
Oda Sahibi: Verasetçi

Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 38,67961, 36.0093

Yapı, Kayseri İlinin Bünyan İlçesine bağlı Akçatı köyünde yer almaktadır (Harita:4). Köy odasını yaptıran kişi Mehmet Ağa olarak tanınan kişidir. Odayı inşa eden ustalar bilinmemektedir. Yapı yöre taşından inşa edilmiş ve üst örtüsünde ardıç ağaçları kullanılmıştır. Yapının iç ve dış duvarları sıvalı olarak inşa edilmiş günümüzde sıvası yenilenmiştir. Yapı eğimli bir araziye inşa edilmiştir. Oda bir subasmanı üzerine oturan yapının giriş kapısına 10 basamaklı merdiven ile çıkılmaktadır. Yapı tek katlı ve tek odadan meydana gelmektedir (Çizim:7). Yapının girişi doğu cephede yer almaktadır (Foto:57). Kuzey cephede bir adet pencere açıklığı bulunmaktadır (Foto:58). Eskiden mevcut olan ahşap

kapısı yenilenerek demir kapı takılmıştır. Oda dikdörtgen planda tasarlanmış olup mum sekili oda grubuna girmektedir. Oda içerisinde doğu cephede bir adet pencere açıklığı (Foto:65) ve bir adet gömme dolap (Foto:61), güney cephede ocak ve yüklük (Foto:59-63-66), batı cephede duvar boyunca ahşap mum seki (Foto:60-62), kuzey cephede bir adet pencere açıklığı, bir adet dolap ve bir adet niş ve tahtalık mevcuttur (Foto:60-64). Niş günümüzde lavaboya dönüştürülmüştür (Foto:67). Oda içerisinde oturma sekileri ocak önünden başlayarak kapı başlangıcına kadar güney-kuzey doğrultuda uzanmaktadır (Foto: 68). Burası daha yaşlı kişileri oturduğu alandır. Oturma yerlerinin hemen arkasında yer alan mum seki de de yaşı daha küçük olan gençler ve çocuklar otururlardı. Mumseki ahşap direkler ile oturma yerlerinden ayrılmıştır (Foto:69). Mumsekinin kuzey ucunda yer alan tahtalık kısmında da oda içerisinde yaşı en küçük olan kişi oturtularak odaya gelen misafirlere hizmet etmesi sağlanırdı.



Çizim 7: Yapının planı

Foto 57: Doğu ve Kuzey Cephe

Foto 58: Kuzey Cephe

Foto 59: Güney Cephe

Foto 60: Kuzey Cephe

Foto 61: Doğu Cephe

Foto 62: Mum seki /Nimseki

Foto 63: Ocak

Foto 64: Tahtalık

Foto 65: Doğu Cephedeki Dolap Detayı

Foto 66: Kuzey Cephedeki Dolap Detayı

Foto 67: Kuzey Cepheki Niş/Lavabo

Foto 68: Ocak Önünde Yer Alan Oturma Sekileri

Foto 69: Oturma yerlerinden ahşap direklerle ayrılmış mumseki

2.6. Ahmet Kaa Odası (Büyük Oda)

Harita 5: Tomarza İncili Köyü Uydu Görüntüsü

Yapının Tarihi: H. 1312/ M.1904

Yapının Yeri: Tomarza İncili Köyü

İnceleme Tarihi: 26.06.2022

Oda Sahibi: Verasetçi

Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 38,5321, 36.7699

Yapı, Kayseri İlinin Tomarza İlçesine bağlı İncili köyünde yer almaktadır (Harita:5). Köy odasını yaptıran kişi Ahmet Kaa olarak tanınan kişidir. Odayı inşa eden ustalar bilinmemektedir. Yapı yöre taşından inşa edilmiş ve üst örtüsünde ardıç ağaçları kullanılmıştır. Yapının iç ve dış duvarları sıvalı olarak inşa edilmiş günümüzde sıvası yenilenmiştir. Yapı eğimli bir araziye inşa edilmiştir. Oda bir subasmanı üzerine oturan yapının giriş kapısına merdivenler ile çıkılmaktadır (Foto:71-72). Yapı iki katlı ve bir oda bir aralık bölümünden meydana gelmektedir(Çizim:8). Yapının girişi güney cephede yer almaktadır (Foto:71). Odanın alt katında ahır bulunmaktadır. Günümüzde bu ahırın kapısı ne yazık ki açılamamıştır (Foto: 73-74). Yapının ikinci katında aralık ve yazlık kışlık odalar bulunmaktadır. Aralık

kısmına güneyde yer alan dikdörtgen formlu ahşap kapı ile giriş yapılmaktadır (Foto:75-76). Giriş kapısı önüne yer alan yuvarlak kemerli ve sütunlu giriş sonradan yapıya eklenmiştir. Aralık mekânının kuzey cephesinde cağ bulunmaktadır. Günümüzde bu kısma lavabo eklenmiştir. Aralık mekanının doğusunda yer alan ahşap kapı ile oda mekanına geçiş yapılmaktadır (Foto: 77-78). Oda içerisinde güney cephede bir adet (Foto:79-80), doğu cephede bir adet olmak üzere iki adet pencere açıklığı mevcuttur. Güney cephede iki adet gömme dolap ve mihrap nişi bulunmaktadır (Foto:84). Mihrap nişi mumsekinin bulunduğu yere yapılmıştır. Kuzey cephede bir adet taş ocak iki adet gömme dolap yer almaktadır (Foto: 81-82). Batı yönde yer alan kapıdan ilk inşa edilen oda mekânına girilmektedir. Kuzey cephede ocak ve gömme dolaplar bulunmaktadır (Foto: 81-82). Batı duvar sağır olarak tasarlanmış olup, buradaki ahşap çıtalar üzerine ahşaptan tasarlanan bardaklık yapılmıştır(Foto:83). Güney cephede bir adet pencere, bir adet mihrap nişi bulunmaktadır (Foto:84). Doğu cephesinde bir adet pencere mevcuttur. Odanın aydınlatılması bu pencereler ile sağlanmaktadır. Pencereler içe doğru şevli olarak tasarlanmıştır. Pencerelerin tavan kısmı ahşap malzeme ile kaplanmış olup, üzerleri ahşap çıtalar ve baklava dilimi ile hareketlendirilmiştir (Foto:87). Oturma yerleri ocak önünden başlayarak kuzey güney doğrultuda uzanmaktadır. Bu oturma sekilerin kenarları raf şeklinde tasarlanmıştır (Foto:86). Ocağın doğu tarafında oturma yerinin arkasında yüksekçe bir yer daha tasarlanmıştır. Burası ağanın oturduğu ve yatağının serildiği yerdir. Odanın güney cephesinde mihrap aksı doğrultusunda doğu duvar boyunca uzanan mumseki yer almaktadır. Mumseki oturma yerlerinden yüksekçe tasarlanmış ve iki adet ahşap direk ile oturma yerlerinden ayrılmıştır. Mumseki namaz kılmak için ayrılmış, namaz kılınmadığı vakitler de de gençlerin oturma mekânı için tasarlanmıştır.

Odaya sonradan eklenen yazlık oda bulunmaktadır. Bu odaya geçiş aralık mekanının batı cephesinde yer alan kapı ile sağlanmaktadır (Foto:89). Oda dikdörtgen planda tasarlanmış olup, doğu cephesinde ve güney birer adet penceresi bulunmaktadır (Foto:90-92). Odanı kuzey cephesinde bir adet ahşap gömme dolap yer almaktadır (Foto:91). Oda içerisinde güney ve doğu cepheyi dolanan ahşap oturma sedirleri yer almaktadır. Bu köy odası günümüzde halen aktif olarak kullanılmakta olup, bayramlarda ve cenazelerde halkın kullanımına açılmaktadır.

Çizim 8: Yapının planı

Foto 70: Pencerenin Ahşap Yüzeyindeki Tarih

Foto 71: Yapının Genel Görünüşü

Foto 72: Yapının Güney Cephesi

Foto 73: Yapının Ahır Bölümü

Foto 74: Yapının Ahır Bölümü

Foto 75: Yapının Güney Cephesinde Yer Alan Giriş Kapısı

Foto 76: Yapının Aralık Mekanı

Foto 77-78: Oda Giriş Kapısı

Foto 79: Odanın Güney Cephesi

Foto 80: Odanın Güney ve Batı Cephesi

Foto 81: Odanın Kuzey Cephesi

Foto 82: Ocak Detayı

Foto 83: Batıdaki Bardaklık Detayı

Foto 84: Güneydeki Mihrap Detayı

Foto 85: Pencere Detayı

Foto 86: Oturma Sekisindeki Raf Detayı

Foto 87: Pencere Tavanı Detayı

Foto 88: Giriş Kapısı

Foto 89: Batı Cephesi

Foto 90: Doğu Cephesi

Foto 91: Kuzey Cephe

Foto 92: Güney ve Doğu cephe

Değerlendirme ve Sonuç

Kayseri İli Talas, Bünyan ve Tomarza İlçelerine bağlı Ardıç, Mengücek, Akçatı ve İncili Köylerinde yapılan alan araştırması sonucunda, inşa malzemesi olarak dört yapı da da yöresel bir taş türü kullanılmıştır. Sivas İlbeyli beldesinde bulunan Ümmet Ağa odası, Hocanın Odası, Veli Ağanın Odasında da yöresel taş kullanılması bakımından benzerlik göstermektedir (Bulut, 2017: 20-23-26). Dolap, sedir, tavan gibi unsurlarda ise ağaç malzeme kullanımı ile karşılaşılmaktadır. Yozgat'ın Yukarıyahyasaray Köyü'ndeki Halil İbrahim Açıkyürek odası, Mustafa Aktalan Odası, Yusuf Kaa Odası inşa malzemesi olarak benzer özellik göstermektedir (Sağıroğlu Arslan&Bağbaşı, 2022: 1050-1057). Ayrıca Nevşehir-Gülşehir'de yer alan Gümüşkent köy odasında da yöresel malzeme kullanılmış olup, bu köy odaları ile benzerlik göstermektedir (Tay, 2018; 245). Ocak kısımlarında da taş malzeme kullanıldığı görülmektedir. Ağaç cinsi olarak ta daha çok yörede bulunan çam ve ardıç ağacı tercih edilmiştir. Ağaçlar boyasız ve verniksiz olarak kullanılırken, mancusun taşı dış ve iç cephe duvarlarının oluşumunda sıvasız olarak karşımıza çıkar. Yalnızca iki adet sağlam olarak günümüze gelen köy odasında sonradan taş duvarların sıvandığı görülmektedir. Araştırmada incelenen köy odaları plan tipi açısından değerlendirildiğinde tek katlı dikdörtgen planlı, tek oda ve ahır birimlerinden oluşan tipin incelenen odalar arasında en yaygın tip olduğu tespit edilmiştir. (Bünyan Akçatı, Talas Ardıç Köyündeki Kalaycıoğlu Yusuf'un 1 Nolu odası ve Göbeklioğlu Ali odası) Plan tipi olarak ikinci en yaygın tip ise, iki katlı dikdörtgen planlı, bir oda, bir aralık bir ahırdan oluşmaktadır. (Talas Mengücek Köyü ve Tomarza İncili Köyü) Ayrıca Ardıç köyü Kalaycıoğlu Yusuf'un 2 nolu odası da tek katlı, iki oda bir aralık mekanlarından meydana gelerek üçüncü plan tipini oluşturmaktadır. Sivas İlbeyli beldesinde yer alan, Ümmet Ağa odası, Hocanın Odası, Veli Ağanın Odası bu plan tipinde inşa edilen köy odalarına örneklerdir (Bulut, 2017: 20-23-26). Korkuteli-Akyar köyünde yer alan Galip Günal Odası, Memiş Hocanın Odası ve Tevfik Uysal odası, Yozgat Çayıralan'a bağlı Yukarıyahyasaray Köyü'ndeki Halil İbrahim Açıkyürek odası, Mustafa Aktalan Odası, Yusuf Kaa Odası bir aralık bir oda mekanlarından meydana gelen köy odalarıdır (Tay,2019: 602-608).

Araştırmada incelenen köy odalarından üç adedinde inşa tarihine rastlanmıştır. Bu tarihlerden en erken olanı, H.1260/M. 1844 iken, en geç

tarihli olanı da H.1312/M. 1904 yılına aittir. Üzerinde herhangi bir inşa kitabesi veya tarihe rastlanılmayan köy odalarının inşa tarihleri oda sahipleri tarafından yapılan sözlü mülakatlar ile öğrenilmiştir. Alınan bilgilere göre en erken tarihli yapı 1800'lere ait, en geç tarihli oda ise 1950'li yıllar ait olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Yapıların dış cepheleri sade bir görünüm sunarken, iç mekanları daha özenli olarak tasarlanmışlardır. Özellikle iç dekorasyonda; genelde kuzey cephede yer alan yaşmaklı taş ocaklar dikkat çekici mimari elemanlardır. Araştırmada incelenen köy odalarının beş adedinde ocağa rastlanmıştır. Ayrıca ocakların etrafında taş nişler ve gömme dolaplar yer almaktadır. Ağaç malzemenin kapı, dolap kapakları gibi unsurlarda yoğunlaştığı görülür ve bu mimari elemanlarda kendini gösteren özenli ağaç işçiliği dikkat çekicidir. İncelenen köy odalarında tavanlar ağaç malzeme ile(ardıç ağacından hezen tekniği ile) kaplanmış olup, yapılarda tavan göbeğine rastlanılmamıştır. Konya Gökyurt Köyü'nde yer alan Yavaşların odası, Zümbüllü Odası, Orta Mahalle Mescidi Odasının üst örtüleri hezen olup, Kayseri köy odaları ile benzerlik göstermektedir (Bozkurt, 2016: 203-206). Odalar içerisinde süslemeye çok fazla yer verilmemiş olup, İncili köyündeki Büyük odanın pencere tavanlarında kazıma tekniğinde yapılmış geometrik süslemelere rastlanılmıştır. Odaların içerisinde oturma yerleri ahşap malzemeden tasarlanmış olup, iki adet odada mumseki yer almaktadır. Mumseki oturma yerlerinden ahşap direkler ile ayrılmıştır.

Geçmişten günümüze köy odaları Anadolu coğrafyasında hemen hemen her köyde misafir etmek, konaklamak ve toplanmak amacıyla inşa ettirilen önemli yapılar olmuşlardır. Yapılan çalışmalar kapsamında günümüzde köy odasının var olup olmadığını tespit etmek amacıyla arazi çalışması yapılan köylerde "Köy odaları eskide kaldı, artık yıkıldı, boşaltıldı" gibi cümlelerle sıkça karşılaşılmıştır. Anadolu gelenek, görenek ve sözlü kültürünün en yoğun olarak yaşatıldığı bu yapıların günümüzde terk edilmesi bu yapıların zamana yenik düşmesine, unutulmasına ve hatta yıkılarak yok olmasına neden olmuştur. Bu yapıların yıkılması ve yok olması gelecek nesillerin bu kültürden mahrum kalması anlamına gelmektedir. Halen ayakta olan köy odaların envanterlenmesi korunmaya alınması, bu yapıların gelecek kuşaklara tanıtılması ve önemli bir Türk kültür geleneğini olan köy odalarının yaşatılması tek temennimizdir.

KAYNAKÇA

Aksakal, Erdi (2019). "Türk Kültüründe Eril Mekan Örneği:Köy Odaları" Folklor/Edebiyat Dergisi, C:25,S:98.

Bozkurt, Tolga (2016). "Konya-Gökyurt (Kilistra) Köy Odaları, Milli Folklor, Ankara. Yıl: 28, S. 109.

Büyükcanga, Mehmet (1999). "Osmanlı Döneminden Günümüze Kadar Devam Eden Konya İli Kadınhanı İlçesi Meydanlı Köyünde Bulunan Köy Odaları", *Uluslar arası, Kuruluşun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi,* 07-09 Nisan 1999, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi. s.719-724.

Er, Tülay (1988). *Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilatı,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Gürsoy, Elif (2018). *Uşak Köy Odaları* İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü.

Karpuz, Haşim (2013). "İç Anadolu Bölgesi Köy Odaları", *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Ekim 2012*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Karpuz, Haşim (2021). Anadolu Köy Odalarından Örnekler, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Şentürk, Levent(2017). "Eril Kente Dönüş", Cins Cins Mekan, İstanbul, s. 36-62.

Tay, Lokman (2018). "Gülşehir-Gümüşkent Köy Odası", *III. Akdeniz Sanat Sempozyumu* (24-25 Nisan 2018), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Yayınları.

Tay, Lokman (2019). "Korkuteli-Akyar Köy Odaları", *Antalya Kitabı Antalya'da Türk-İslam Medeniyetlerinin İzleri,* Konya.

Ülkü, Candan (2012). "Çiftlikköy Köy Odası Resimleri" Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Eskişehir.

MÜZE VE TELEFON UYGULAMALARI

Dr. Tuğba BATUHAN

Özet

Dünyanın dijital çağ ile kuşandığı, insanların bulundukları ortamlarda gelişen olaylar ile durumlara odaklanmak yerine telefon ekranından gözlerini alamadıkları mutlak bir gerçekliktir. Teknoloji kolay ulaşılan, her geçen an gelişen, kendini hiç durmaksızın yenileyen bir konumda iken müzelerin buna kayıtsız kalması beklenemez. Bunun neticesinde, yaratıcı tarihin sergilendiği müzeler artık mekanlardan çıkarak telefon uygulamaları içindeki yerini almıştır. Müzeler, tanınırlığını ve görünürlüğünü arttırmak, aynı zamanda daha zengin, daha derin ve daha hızlı ziyaretçi deneyimi geliştirmek amacıyla teknolojinin sürükleyici ve etkileşimli dünyasına dahil olmuştur. Bu çalışmada, müze uygulamalarının Türkiye ve dünya örnekleri üzerinden içerikleri, uygulamalar arasındaki benzerlik ve farklılıkları değerlendirilerek, fiziki müzeyle karşılaştırıldığında getirdiği yenilik ve bakış açısı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müze, müze uygulamaları, telefon uygulamaları, sergileme, müzelerde dijitalleşme

Abstract

The digital age has surrounded the world, and people no longer take their eyes off the phone screen in their hands instead of looking at the events or situations around them. Technology is now in a position that is easily accessible, constantly developing, and continuously renewing itself non-stop, and it is one of the institutions that are not indifferent to this in museums. As a result, museums, where creative history is exhibited, now move beyond the venues and take their place among phone applications. Museums are in the immersive and interactive world of technology to increase their recognition and visibility, as well as to develop a richer, deeper, and faster visitor experience. This study discusses the content of museum applications through examples from Turkey and the world by evaluating the similarities and differences between the applications and the innovation and perspective compared to the physical museum.

Key words: Museum, museum applications, phone applications, exhibition, digitalization in museums

1. Giriş

Müzeler, hali hazırda bulunan müze severler ve potansiyel kişilerle iletişim kurmak için yeni stratejiler geliştirmektedir. Müzeler sadece gezilecek teşhir alanlarının ötesine geçerek, sanal internet ortamında ve hatta cep telefonu uygulamaları ile her an yanında gezdirilir pozisyona taşınmış durumdadır. Gelişen teknolojinin en çekici özelliklerden biri de insanlara müzeyi fiziksel ziyaret dışında kişisel cihazları aracılığıyla görme imkânı sunmaktır. İzleyici tamamen kendi inisiyatifi doğrultusunda seçtiği koşul ve ortam içinde erişimini sağlamaktadır. Müzenin kültürel potansiyeli ile bunun yanı sıra öğrenme ve eğitim içeriğinin iletilmesi yoluyla büyük bir ağ içinde kültürel kurum-izleyici arasında bağ oluşturulmaktadır.

Modern toplumda teknik ve teknolojik potansiyelin gelişimiyle doğru orantılı olarak yeni müze kavramları ortaya çıkmakta aynı zamanda uygulama alanı bulmaktadır. Sanal müzelerde olduğu gibi telefon uygulamaları da eğitim potansiyeline sahiptir. Telefon uygulamaları, modern yaygın eğitim sisteminin yeni bir biçimi olarak da algılanmaktadır. Yaygın eğitim bağlamsal bir karaktere sahiptir, bu kavram bireylerin kültürel ve eğitim ortamındaki aktiviteleri ile boş zaman aktivitelerini içermektedir. Eğitim faaliyetlerinin kapsamı genişleyerek, kültürel mirasın halka açık ve erişilir olması mümkün kılınmaktadır.

İnsanlar kültürün öznesi ve hedef kitlenin temsilcisi pozisyonunda olup, kişiselleştirilmiş iletişim araçlarından etkilenmektedirler. İletişim araçları herhangi yaştaki birini belirli bir düşünce tarzı ve davranış algoritmasına yönlendiren, biçimlendirici etkilerden doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen bir gerçekliktir. Müzelerin telefon uygulamaları aracılığıyla gençlerin kültür ve sanat eserleriyle tanışması sağlanmaktadır. Müzelerin sahip olduğu potansiyelin ortaya çıkarılması ve cezbedici yönünün artırılması için de telefon uygulamaları etkili bir yöntemdir. Çalışma içinde Türkiye ve Dünya'dan seçilen örnek telefon uygulamalarının incelemesi ortaya koyulmuştur.

2. Telefon Uygulamalarında Müzeler

Müze, küratör aracılığıyla ziyaretçilerin aktif olarak kendi anlamlarını yaratmasına yardımcı olan, izleyicinin objeler aracılığıyla etkileşime gir-

mesini sağlayan ve yeni ziyaretçilere ulaşmanın amacını güden bir kurumdur. Geçmişin maddi ve manevi kültür öğelerinin toplanması, sergilenmesi ve araştırılmasında müzelerin rolü çok önemlidir. Son on yıl içinde müzeler, kültürel kurumlar olarak ciddi değişimler geçirerek, farklı izleyici kitlelerine hitap ederek, çeşitli şekillerde iletişim kurmanın yollarını aradılar.

Öncelerde ziyaretçilerin müzeyi gezerken sesli rehber ile sanat eseri hakkında bilgi alma yoluyla girdikleri teknoloji, şimdilerde tam donanımlı multimedya sistemlerine kadar geliştirilmiş durumdadır. Artan gelişmişlikle beraber mobil cihazlar, cazibe alanı oluşturup içeriğin kullanıcının ihtiyaçlarına göre kişiselleştirilmesine izin vermektedir. Bunun neticesinde Stephen Weil'in (2007) tabiriyle müze devamlı ve dönüşümü bir şeyle ilgili olmaktan çok biri için var olmaya evirildi. Böylece, müze ziyaretçisi anlam oluşturma ve içerik yaratmada bugün aktif katılımcı konumundadır.

Yenilenen teknolojiler ile cep telefonu, müzeler gibi kültürel organizasyonların iletişimlerini bütünsel ve etkileşimli olarak destekleme gücüne sahiptir. Teknoloji kategorisinin üç tanımlayıcısı "dijital, mobil ve kişisel" olarak isimlendirilebilir. Bulundukları mekândan bağımsız, istenilen yerde ve zamanda kullanılabildikleri için mobildirler; işlevsellikleri bir elektronik sisteme dayandığından dijitaldirler, ziyaretçi ve ortam arasındaki ilişki bağlantısında kontrolün ziyaretçinin elinde olduğu bire bir ilişkiden dolayı kişiseldirler (Tallon 2008: XVIII).

Kullanıcının bağımsız verdiği karar ve istekle cep telefonları günlük hayatımıza en fazla nüfuz eden teknolojilerden biridir. 2009 yılından günümüze cep telefonları için müze uygulamaları oluşturulmaya devam edilmektedir. Cep telefonu kullanımının artırdığı son zamanlarda, özellikle akıllı telefonlar, sadece bir iletişim aracı olmaktan çıkarak sosyal iletişim için popüler hale gelmiştir.

Mobil uygulamaların kullanımına ilişkin literatürde (Taalon and Walker 2008, Proctor 2010, Economou and Meintani 2011) ve ilgili konferanslarda (2008 yılından beri düzenlenen Tate konferansları)[1], tartışmalar

[1] 2011 yılında Tate ve Vodafone arasında çevrimiçi ve mobil uygulamalar geliştirmek amacıyla ortaklık gerçekleşmiştir. Ayrıca, Tate ve ziyaretçiler arasında etkileşim biçimlerini geliştirmek hedefiyle Tate ve Bloomberg Philanthropies arasında Bloomberg Connects dijital katılım girişimi yapılmıştır (Tate (2011). Tate and Vodafone begin new partnership by launching Tate Debates. https://www.tate.org.uk/press/press-releases/

yapılmakla birlikte çoğunlukla teknik konulara ve bunların zorluklarına odaklanılmaktadır. Müze uygulamalarının ziyaret deneyimi, kültürel kurum algısı, müze ve öğrenme üzerindeki etkisinin incelenmesi ayrıca önemlidir. Aynı zamanda, bu uygulamaların müze personeli, iç politikaları ve uygulamaları üzerinde ne gibi etkiye sahip olduğunun değerlendirilmesine de ihtiyaç vardır.

Dünya çapında birçok müzenin telefon uygulamaları mevcuttur. Kaç müzenin telefon uygulaması kullandığına dair somut bir veri elde edilmiş olmasa da telefon uygulamalarına örnek vermek mümkündür. Telefonun uygulamalar kısmında "müze" yazılarak yapılan arama sonucunda Müzelerin Sesi, Sanal Müze, Google Arts and Culture, İstanbul Modern sonuçlarına ulaşılırken; müzenin İngilizce terimi olan "museum" sözcüğünün aranması sonucu Museum of Turkey, British Museum Audio, Rijks Museum ve daha birçok müzenin uygulamalarına rastlanılmaktadır. Bu çalışma içinde araştırılan ve telefon uygulamalarıyla öne çıkan müzeler çeşitlilik sağlanması açısından özenle seçilmiştir. Dünyadan örneklerin verilmesi teknolojinin yaygınlığına ve değişik kullanımlarına dikkat çekmektedir.

3. Dünya Genelinde Telefon Uygulamaları Kullanan Müzelerden Örnekler

3.1. British Museum Audio (İngiltere)

British Müzesinin uygulaması dil seneği ile uygulamayı başlatmaktadır.[2] Dil seçeneğinin ardından kısa bir turla uygulamanın içeriği ve nasıl kullanılacağına dair bilgi verilmektedir. Uygulamaya giriş yapıldıktan sonra kullanıcı müze müdürü tarafından videolu görüntüyle karşılanmaktadır. Koleksiyonlar kültür ve temalarına göre kategorize edilmiştir.[3] Uygulama koleksiyonlara ayrılmış eserlerin her birinin özelinde resimleriyle birlikte sesli anlatım sunmaktadır. Birkaç dakikalık ön dinleme ücretsiz olmakla

tate-and-vodafone-begin-new-partnership-launching-tate-debates; Tate (2015). *Tate and Bloomberg Philanthropies announce the expansion of the Bloomberg Connects programme across Tate galleries*. https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-and-bloomberg-philanthropies-announce-expansion-bloomberg-connects).

2 Türkçe, dil seçenekleri içinde yer almamaktadır.

3 British Museum Audio uygulaması içinde kültüre göre kategorize şu şekildedir: Afrika, Amerika, Antik Mısır, Antik Yunan ve Roma, Asya, Avrupa ve Orta Doğu. Temalarına göre sıralama ise eserlerin bulundukları salon numaralarıyla verilmektedir.

birlikte eserin bilgisinin tamamını dinlemek için belli bir ücret ödenmesi gerekmektedir. Uygulama içinde yer alan harita kısmından müzenin planı ve eserlerin kategorilere göre nerede bulundukları gösterilmektedir. Aynı zamanda, uygulamada beğenilen eserlerin favori olarak seçilerek kaydedilmesi sağlanmaktadır.

3.2. Google Arts & Culture

Google Arts & Culture dünya üzerindeki iki binden fazla müzenin arşivlerini, hikayelerini ve bilgilerini sunan öncü bir uygulamadır. Kültürel mirasla ilgili olarak dünya genelinde kültür kurumları ile sanatçılarla çalışarak, dünya sanatı ve kültürünü koruyarak, herkesin her yerden erişimini sağlamayı amaçlamaktadır (Google Arts & Culture). Müzeler, tablolar, sanatçılar hakkında verilen bilgilerle eğitici yönünü de göstermektedir. Açılan ön sayfada sürekli yeni öğeler gösterilmesi merak dürtülerinin artmasını ve yeni bilgiler öğrenilmesini teşvik etmektedir. Sanal turlar ile eserlerin 3 boyutlu görünümleri, bu eserlerin derinlemesine incelenmesi fırsatını sunmaktadır. "Art-Projector" sayesinde, eserlerde kullanıcının küratör gibi davranması sağlanmakta ve eserlerin gerçek boyutta nasıl göründüğü gösterilmektedir (Art Projector). Aynı zamanda, eser üzerinde yer alan fırça darbelerini kullanıcının net bir biçimde görmesi sağlanmaktadır. Diğer yandan uygulama içi oyunlarla kullanıcı sanat ve kültür hakkında eğlence yoluyla bilgi edinebilmektedir. Uygulama içinde eserlerin tek tek manuel olarak seçilmesinin yerine sanatçının seçilmesi sonrası bütün eserlerinin görülmesini sağlayan bir de sistem mevcuttur.

Eğlenceyi de içinde barındıran uygulama "selfie-mode" seçeneği nedeniyle en çok tercih edilen uygulamalardan biridir. Aynı zamanda dijitalleştirilmiş Daily Herald gazetesinin kendi kişiselleştirilmiş baskısının yaratılabilme seçeneğiyle uygulama içinde eğlenceli anlar yaşanması sağlanmaktadır (Daily Herald).

3.3. Rijks Museum Uygulaması (Amsterdam)

Mobil uygulamalar alanında farklı bir yaklaşım benimseyen müzelerden biri de Amsterdam Rijksmuseum'dır. Müzenin kalıcı koleksiyonlarına, eser yaratıcılarına ve müze hakkındaki bilgilere müze uygulamasının ana sayfasından bağlanma imkânı vermektedir.

Rijksmuseum uygulaması iki başlıkla uygulamanın açılışını sağlamaktadır. İlk başlık "Are you in the museum?" (Müzede misin?) ve diğeri "At home or on the go" (Evde ya da yolda mısın?) şeklindedir. Alt kısımda ise "Biletler" kısmı bulunmaktadır (Rijksmuseum, 2022). Eğer uygulamada, müzede seçeneği seçilirse; tematik tur, müzenin en iyileri, müzenin bölümlerinde kullanıcının kendi rotasını oluşturarak yaptığı tur ve dönemlere göre ayrılmış sanat eserleri görülmektedir. Evde ya da Yolda seçeneği ise müzenin kalıcı koleksiyonlarının sergilendiği kısım ve bu kısımlardaki nesnelerin özelinde gelişmiş arama ile yön bulma imkânı tanımaktadır. Burada yer alan sanat eserlerinin resimlerine dokunulduğu an büyük boyutlarıyla ekrana gelmekte ve sol altta yer alan İ(info) -Bilgi- kısmında eserin tarihi ve özellikleri hakkında veriler sağlanmaktadır. Sağ alt köşede yer alan diğer iki seçenek eserin sosyal medya aracılığıyla paylaşımını ya da rehberinizde bulunan isimlere gönderiminizi sağlayarak, bilinirliği ve yaygınlığı arttırmayı amaçlamaktadır. Burada yer alan diğer bir seçenek ile de eserin telefona kaydı gerçekleştirilebilir ya da beğeni verilebilir. Uygulama, ziyaretçinin uygulamayı tekrar ziyaret etmesini teşvik edecek içeriklerle zenginleştirilmiştir.

Uygulama içinde geçici sergide olan eserler, tarihleri ile sunularak sesli ve görsel olarak tanıtılmaktadır. Aynı zamanda müze içinde eserin hangi katta olduğu ve nerede konumlandığı plan üzerinden gösterilmektedir. Müze içinde hangi yönde ilerlenerek nasıl ulaşılacağı da bu planla belirtilmektedir.

Uygulamanın her iki başlığına da giriş sağlandığında sol üst köşede ana menü seçeneği yer almaktadır. Menu içinde rehberli turlar, Rijksstudio ve biletler olarak üç seçenek bulunmaktadır. Ayrıca dil seçeneği ile menünün dil özellikleri değiştirilebilmektedir.[4] Bilet seçenekleri kısmında bilet rezervasyonu ve satışı yapılmaktadır.

4. Türkiye'de Telefon Uygulamaları Kullanan Müzelerden Örnekler

4.1. İstanbul Modern

İstanbul Modern uygulama sayfası ziyaretçilerini; sergiler, koleksiyon, etkinlikler, eğitim, sinema, üyelik, kütüphane ve mağaza seçenekle-

[4] Ana Menü için dil seçenekleri İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca, İtalyanca, Rusça olarak yer bulmaktadır. Türkçe, dil seçenekleri içinde yer almamaktadır.

riyle karşılamaktadır. Sergiler kısmına girildiğinde güncel sergiler ve yaklaşan sergiler hakkında bilgiler sunulmaktadır (İstanbul Modern, 2022). Koleksiyon kısmında ise müzenin koleksiyonları ve fotoğraflardan oluşan koleksiyonlara yer verilmiştir. Etkinlikler alanında sergi etkinlikleri, müze konuşmaları, kurumsal organizasyonlar ve kurumsal eğitim programı yer almaktadır. Müze konuşmaları içeriğinde müze konuşmalarının tarihine ve konularına değinilerek yapılan konuşmalara yer verilmektedir. Geçmiş konuşmaların linkleri sayesinde etkinliğin videosuna erişim sağlanabilmektedir. Ancak, 2019 tarihinden bu zamana yeni bir konuşma takviminin yer almadığı da görülmektedir. Aynı zamanda, konuşma etkinliklerinin en alt kısmında ABD, İngiltere ve Almanya'da gelen konuşmacıların ayrı linkleri bulunmaktadır. Eğitim bölümünde çocuklar için, yetişkinler için, sosyal projeler ve ücretsiz eğitim programları yer almaktadır. Üyelik bölümünde ise İstanbul Modern'den üyelerin nasıl faydalandığı ve ne gibi avantajlara sahip olacakları yönünde tanıtım gerçekleştirilmektedir. Kütüphane içeriğinde koleksiyonlar, hizmetler ve bağış alanı bulunmakta, mağaza seçeneğinde satışta olan hediyeliklerden bahsedilmektedir.

4.2. Müzelerin Sesi

Müzelerin Sesi uygulaması, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı, mobil sesli rehber uygulamasıdır. Gişelerden alınan mobil sesli rehberlik bileti sayesinde bu sisteme erişim sağlamaktadır. Müzelerde sergilenen eserlerin farklı dillerde (Türkçe, İngilizce, Fransızca, İspanyolca, Almanca, Rusça, Arapça gibi) sesli anlatımı ve işaret dili videolarıyla içerikler oluşturulmuştur (Müzelerin Sesi, 2022). Sadece belli sayıda müzelerin isimlerinin yer aldığı uygulama, QR kodu okutularak, bilet seri numarası yazılarak veya kimlik numarası ile girişe izin vermektedir.[5] Uygulama her an erişime

[5] Uygulama içinde desteklenen müze isimleri şu şekildedir: Aksaray Ihlara Vadisi Örenyeri- Ana Kapı, Aksaray Ihlara Vadisi Örenyeri- Belisırma Girişi, Aksaray Ihlara Vadisi Örenyeri- Selimiye Girişi, Alanya Kalesi, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara Cumhuriyet Müzesi, Antalya Aspendos Örenyeri, Antalya Müzesi, Antalya Myra Örenyeri, Aydın Afrodisyas Müzesi ve Örenyeri, Aziz (St.) Nikolaos Anıt Müzesi, Çanakkale Troia Örenyeri, Denizli Hierapolis (Pamukkale) Arkeoloji Müzesi, Hierapolis (Pamukkale) Örenyeri, Denizli Laodikeia Örenyeri, Gaziantep Zeugma Mozaik Müzesi, Hatay Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul Galata Kulesi İç Gişe, İstanbul Galata Kulesi Meydan Gişe, İstanbul Havalimanı Müzesi, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İzmir Bergama Akropol Örenyeri, İzmir Bergama Asklepion Örenyeri, İzmir Efes Örenyeri, Kars Ani Örenyeri, Mevlana Müzesi, Muğla Bodrum

izin vermeyen, alınan biletle bir defaya mahsus kullanım sağlayan özelliklere sahiptir.

4.3. Türkiye'nin Müzeleri

Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı "İngilizce adı Museum of Turkey" olan Türkiye'nin Müzeleri uygulaması Türkiye'deki müzelerle ilgili içeriği kapsamaktadır. Öncelikle, üç farklı kategori başlığıyla uygulamaya giriş sağlanıp, bu başlıklar Yakındaki Müzeler, En Çok Oy Alan Müzeler ve Kategoriler şeklinde isimlendirilmektedir. Yakındaki Müzeler seçeneği, bulunulan konuma göre yakında yer alan müzeleri göstermektedir. Bu müzelerden birinin seçilip giriş sağlanmasıyla müzenin tarihi bilgisi, haritadaki konumu, giriş-çıkış saatleri, adresi, iletişim numaralarıyla e-posta adresi ve giriş ücreti gibi bilgilere ulaşılabilmektedir. Bize ulaşın seçeneğinin de yer aldığı kısma gelindiğinde direk telefondan arama sağlanabilmektedir. En Çok Oy Alan Müzeler kısmında toplamda üç yüz on bir adet müze listelenmektedir. Müzelerin bulunulan konuma uzaklık mesafeleri de ayrıca kilometre bazında belirtilmektedir. Buradaki her müze özeline, Yakındaki Müzeler seçeneğinde olduğu gibi ulaşmak mümkündür. Son kısım olan Kategoriler seçeneğinde ise; Arkeoloji Müzeleri, Arkeolojik Sit Alanları, Açık Hava Müzeleri, UNESCO Müzeleri ve Arkeolojik Sit Alanları, Sesli Rehberli Müzeler, Plaj ve Arkeolojik Sit Alanları, En İyi 10 Müze ve İnanç Merkezi yer almaktadır. Bu kategoriler içinde seçilen herhangi müze hakkında bilgi alınmak istenildiğinde yine diğer seçeneklerde olduğu gibi sistematik bilgiye ulaşmak mümkündür. Aynı zamanda bu uygulama içinde müze kart satın alma seçeneği de bulunmaktadır.

Müze uygulamasıyla bütün müzelere erişerek onlar içinde kısa bir tur atacağınızı ya da sergilenen eserlerin en azından bir kısmını göreceğinizi umabilirsiniz. Ancak, uygulama sadece müzelerin tarihi, bulunduğu şehir/semt bilgileri (adres), ne zaman ziyarete açık oldukları, iletişim için telefon numaraları, e-posta adresleri ve giriş ücretlendirme fiyatlarını (satın alma seçeneği de mevcut) kapsamaktadır. Aynı zamanda gitmek istediğiniz müzenin sayfasında yer alan "Show on map", haritada göster seçeneğiyle müzenin konumuna erişim sağlanabilmektedir.

Sualtı Arkeoloji Müzesi, Nevşehir Göreme Örenyeri, Şanlıurfa Göbeklitepe Örenyeri, Şanlıurfa Haleplibahçe Mozaik Müzesi, Trabzon Sümela Manastırı.

5. Değerlendirme ve Sonuç

Müzenin önemi ve kültürel açıdan potansiyelinin fark edilmesi, müzelerin teknolojiye yöneldiğini ve telefon uygulamalarında daha çok yer aldığını göstermektedir. Telefon uygulamaları sayesinde kişiselleştirilmiş, eğlenceli ve eğitici bilgi aktarımının sağlandığı gözlemlenerek, bu sayede dünya genelindeki müzelerde kullanımının yaygınlaşması teşvik edilmektedir.

Bu çalışma içinde ele alınan yurt dışı telefon uygulamalarında ileri düzey teknoloji kullanıldığı ve uygulamanın müzenin bütününe yayılarak, eğitsel, sosyal, ekonomik, kültürel ve tarihsel boyutlarının üst düzeyde tutulduğu söylenebilir. Her müze için teknolojik seviyesinin farklı düzeyde olduğunu belirtmekte de fayda vardır. Örneğin, British Museum Audio uygulaması içinde dinleme sırasında ekrandaki görselleri büyütme özelliği yer almamakta ve görüntü kalitesinin düşüklüğü nedeniyle incelenen diğer yabancı örneklerden daha düşük çözünürlükte olduğu görülmektedir. Google Arts & Culture ile Rijksmuseum uygulamalarında ise eserlerin görsellerinin çözünürlük açısından daha kaliteli olduğu söylenebilir. Google Arts & Culture ve Rijksmuseum arasında yapılacak bir kıyaslama da ise Google Arts & Culture'ın çözünürlük ve kalite açısından çok daha başarılı olduğu görülmektedir. Bu iki yabancı uygulamanın çok geniş kitlelere ulaştıkları ve uygulamayı kullanıcı için daha cazip hale getirdikleri anlaşılmaktadır.

Rijksmuseum içinde geçici sergi eserleri sesli ve görsel olarak yer almaktadır. Eserin sabit teşhirinden ziyade kullanıcıların kişisel deneyimine ve sanal ortamda bulunmasına dayandığından yorumsal değil deneyimseldir. Müze uygulaması içinde müzenin esas bina planı üzerinden eserin nasıl bir yönde ilerlenerek hangi katta olduğu ve nerede konumlandığı belirtilmektedir. Bu da müzenin canlılık ve dinamizm özelliğini uygulama üzerinde gerçekleştirdiğini kanıtlamaktadır.

Türkiye müze uygulaması sayısının halen istenilen düzeyde olmaması, teknolojinin önem ve ulaşım alanının anlaşılmadığı, henüz dünyanın ulaştığı standartlara gelinmediği ve müzelerin teknoloji ile tam anlamıyla bütünleşemediğini göstermektedir. Bu da mobil müze uygulamalarında dünya standartlarından uzak bir noktada konumlandırıldığımız gerçeğini vurgulamaktadır.

Türkiye'nin Müzeleri ve Müzelerin Sesi telefon uygulamaları tek bir uygulama içinde bütün müzelerin genel geçer bilgilerini sunmaktadır. Türkiye'nin Müzeleri uygulamasının "hakkında" kısmında "*Binlerce yıllık geçmişiyle kollarını açmış bekleyen Türkiye müzeleri artık bir uygulama uzağınızda. Uygulamayı şimdi indir geçmişinle buluş*" denilmektedir (Türkiye'nin Müzeleri). Ancak, müze uygulaması müze ziyareti öncesi kişisel kullanım amacıyla tasarlandığından, sadece ziyaretçinin müze ziyareti öncesi edinmek isteyeceği müze çalışma saatleri, girişler ve erişim haritaları gibi bilgiler vermektedir. Müzelerin Sesi ise kullanıcı müze alanına girdiğinde bilet karşılığında bir kereye mahsus indirilebilen ve ziyaret deneyimini zenginleştirmeyi hedefleyen bir uygulamadır. Aslında, müze ile ilgili basit görsel materyallerle sesli anlatım sunan uygulama, geleneksel sesli müze turuna göndermede bulunan unsurdur.

İstanbul Modern uygulaması içeriğinde seçenekleri fazla olan bir uygulama olmakla birlikte, her bir seçenek özelinde uygulamanın sunduğu temel kullanım sorunlarıyla karşılaşılmaktadır. Örneğin; görselleri yakınlaştırmada net görüntü elde etme, kaydetme, favorilere ekleme, sosyal mecrada paylaşma gibi diğer uygulamalarda bulunan kolaylıklara ulaşılamamaktadır. Ayrıca, uzun zamandır güncellenmediği görülen uygulama işlevsellik özelliğini de kaybetmiştir.

Müzelerin Sesi ve British Museum Audio uygulamaları, eserin görüntüsü eşliğinde doğrudan seslendirme yapmaları nedeniyle geleneksel müze turlarının devamı niteliğindedir. Her ne kadar teknoloji gün ve gün yeniliklere devam etse de müze deneyiminin tasarımıyla ilgili zihniyetin temelde aynı kaldığı da gözlemlenebilmektedir.

Mobil uygulamaların çoğu dokunmatik ekran simgeleri ile belirli sergi veya koleksiyonun öne çıkan unsurlarını göstererek müzenin keşfini mümkün kılmaktadır. Telefon ekranından erişimi sağlanan koleksiyon ve sergi temalarının, farklı ilgi düzeyine sahip çeşitli kitlelere hitap etmesi nedeniyle katmanlı olması önemlidir. Çalışmada belirtilen uygulamalarda, minimum düzeyde (rehberli turları takip eden dizi), görseller, metin veya anlatım içerikleriyle yeterli düzeydeki seviyelere kadar (3D uygulamalar, oyunlar) farklı katmanlar gözlemlenmektedir. Farklı katmanların oluşumuna yardımcı olan ek özelliklere örnek olarak; objelerin ayrıntılı incelemesini sunan yüksek çözünürlüklü ve büyütmeye yardımcı olan görüntülerin

varlığı, sistem içeriğinin çevrimiçi bağlantılara izin vermesi gösterilebilir (Telefondan diğer sosyal ağlar üzerinden paylaşım sağlaması). Objelerin detaylı erişimi uygulamalara değer katarak kullanıcının kişisel keşfini teşvik eder ve deneyimlerini zenginleştirir.

Uygulamaların içeriği ile ilgili, kullanıcıların etkileşimini artırmak için kullanılan bir diğer özellik ise favori ya da beğeni olarak etiketlemenin yapılabilmesidir. Favori haline getirme ve kullanıcı tarafından paylaşıma sunulabilme gibi özellikler, kullanıcının müze ve obje ile duygusal ve kişisel bağ kurması imkanını sağlar. Müze ziyareti öncesi ve sonrası kullanılabilen uygulamalar kullanıcının müze deneyimini müze duvarlarının ötesine taşıyarak daha fazla keşif ve inceleme imkânı yaratır.

Çalışmada incelenen müze uygulamaları sosyal etkileşimi destekleyen özellikler sunmaktadır. Bu noktada müze içeriğinin paylaşılarak yorumlanması, değerlendirilmesi ve sanat eserlerinin favori olarak etiketlenmesi buna örnektir. Ayrıca, kullanıcıların uygulamada bulunan bilgi ve görselleri telefonunda saklamasına, sosyal medya mecralarında paylaşılmasına ve e-posta aracılığıyla dağıtmasına imkân tanınmaktadır. Bu sayede kullanıcı, müze içeriğini aktif şekilde kullanırken uygulamanın gelişmesine de katkı sağlar. Uygulamayı geliştirme hissi kullanıcının müzeye yakınlık bağını güçlendirir.

Müzelerin yerli ve yabancı turist açısından değerinin anlaşılmasıyla birlikte, teknolojinin sahip olduğu potansiyelin de farkına varıldığı söylenebilir. Artırılmış teknoloji, kişiselleşen eğlenceli bilgi aktarımı sayesinde dünya genelindeki telefon uygulamalarının sayısının arttığı gözlemlenebilir.

Akıllı telefon uygulamaları, mobil ve multimedya uygulama karakterleriyle görüntüleme sağladıklarından büyük bir güce sahiptir. Bu gücün müze telefon uygulamaları tarafından kullanılıyor olması sergileri ve müze içeriğini gölgede bırakması sorununu doğurabilir. Aynı zamanda bu risk, sistem tasarımı ve içerik ile ilgili sorunları meydana getirerek, telefon uygulamalarına farklı disiplinlerin bakış açısının yansımasını da engeller.

Mobil uygulamaların müzeler tarafından benimsenmesi konusu, sunulacak içerik ve hizmet çeşitliliği ile insanlar ve kurumlar arasında anlamlı bağlantılar olmasıyla ilgilidir. Uygulamalar tasarım ve içerik açısından

bireysel kullanım hedefine yöneliktir, grup kullanımını desteklemez. Bu da kullanıcının izole edilerek sosyal boyutunu bozabilme ihtimalini taşımaktadır. Uygulamaların farklı ziyaretçi gruplarını destekleyerek, aileler ve okul grupları gibi, tasarımları denemeleri önemle gerekmektedir.

Sürdürülebilir müzecilik anlayışının, teknoloji kullanımı sayesinde daha geniş kullanıcıya ulaşması mümkündür. İşbirliklerinin ve yurt dışında yer alan gelişmiş ülke müzeleriyle projeler geliştirilmesi de teknolojilerin takibi ve uygulanması açısından önemlidir. Böylelikle telefonlar aracılığıyla etkileşimli deneyimlerin yaşanması sağlanabilir.

KAYNAKLAR

Apple App Store (2022). *Müzelerin Sesi.* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (Erişim Tarihi: 19 Eylül 2022) https://apps.apple.com/es/app/müzelerin-sesi/id1510295818

Apple App Store (2022). *İstanbul Modern*, (Erişim Tarihi: 2 Eylül 2022) https://apps.apple.com/tr/app/i-stanbul-modern/id520151498?l=tr

Economou, M., and Meintani, N. (2011). "Promising beginning? Evaluating museum mobile phone apps." In Ciolfi, L., Scott, K., Barbieri, S. (eds) *Rethinking Technology in Museums 2011*.Google Arts & Culture. *Bringing the world's art and culture online for everyone.* https://about.artsandculture.google.com/

Google Arts & Culture. *Art Projector*, (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2022) https://artsandculture.google.com/art-projector.

Google Arts & Culture. *Bringing the World's Art and Culture Online for Everyone*, (Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2022) https://about.artsandculture.google.com/

Google Arts & Culture. *Daily Herald*, (Erişim Tarihi: 1 Eylül 2022) https://artsandculture.google.com/experiment/my-daily- herald/MQFi8S3oVdUZEA?hl=en

Google Play (2022). *Riksmuseum*, (Erişim Tarihi: 27 Ağustos 2022)https://play.google.com/store/apps/details?id=nl.rijksmuseum.mmt&hl=tr&gl=US

Google Play. *Türkiye'nin Müzeleri*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (ErişimTarihi: 1 Eylül 2022) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.muzekart.app&hl=tr&gl=US

Tallon, L. (2008). "Introduction: Mobile, Digital and Personal" in Tallon, L. & Walker (eds), *Digital Technologies and Museum Experience, Handheld Guides and Other Media*. AltaMira Press, UK, xiii-xxv.

Tate (2015). *Tate and Bloomberg Philanthropies announce the expansion of the Bloomberg Connects programme across Tate galleries*, (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2022) https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-and-bloomberg-philanthropies-announce-expansion-bloomberg-connects

Tate (2011). Tate and Vodafone begin new partnership by launching Tate Debates, (Erişim Tarihi: 27 Ağustos 2022) https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-and-vodafone-begin-new-partnership-launching-tate-debates.

Weil, S. (2007). "From Being about Something to Being for Somebody: The ongoing transformation of the American museum", in Sandel, R. And Janes, R. (eds), Museum Management and Marketing, Routledge: London, 30-48.

BEÇİN KALESİ VE ORTA ÇAĞ KENTİ 2021 YILI KAZI, KORUMA VE ONARIM ÇALIŞMALARI

Kadir PEKTAŞ[1]

Özet

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izni doğrultusunda Muğla İli, Milas İlçesi, Beçin Kalesi'nde 2021 yılında yapılan kazı, restorasyon ve depo çalışmaları, yıl boyu sürmüştür. 2021 yılında yıl boyu devam eden çalışmalar beş farklı alanda sürdürülmüştür. Kazı çalışmalarının yanında restorasyon ve belgeleme çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Yelli Camii ve Kale Önü Çeşmesinin restorasyon uygulaması tamamlanmış, Kubbeli Çeşmenin restorasyonuna başlanmıştır.

İç Kale'de Beylikler ve Osmanlı katmanını belirginleştirmek daha sonra daha alttaki katmanlara ulaşmak için Kale Hamamı'nın güneydoğusunda, çevresine göre nispeten daha yüksek kotta bulunan CT54 ve CT55 plan karelerinde kazı yapılmıştır. Kazılarla üst kottaki iki mekânın ortasında, ev olarak kullanıldığını düşündüğümüz biri daha geniş ve birbirine bitişik üç mekân ortaya çıkarılmıştır. Kazı ve elek çalışmalarında çok sayıda farklı dönem izlerini taşıyan seramik, metal, taş, mermer vb. eserlere rastlanılmıştır. Bu eserlerden biri Kilya tipi figürine ait baş kısmı olup Geç Kalkolitik - Erken Tunç çağına tarihlenmektedir.

Kubbeli Çeşme'nin yanında, CJ 58-59 plan karelerine denk gelen kuyu ve merdivenli kısımda çalışmalar yürütülmüştür. Dış ölçüleri 1.30 x 1.40 m kuyunun bulunduğu kuyunun yürüme zemininden -19 m derinliğe indiği tespit edilmiş, kuyunun duvarlarında toplam 11 adet niş saptanmıştır. Çeşme ve önündeki kuyu ile ilişkilendirilen arkadaki basamaklı yapıda

[1] Prof. Dr. Kadir Pektaş Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,D100 Karayolu Yanyol 34700 Üsküdar-İstanbul/TÜRKİYE. pektaskadir@hotmail.com

kazılar kuyudaki çalışmalarla koşut devam etmiştir. Merdivenli bölüm kuyuya birleşene kadar 5 dönüş yapmakta ve yaklaşık 15 m kadar inmektedir. Bu bölümlerde üst örtünün tamamen çökmüş olduğu anlaşılmıştır.

Farklı dönemlere ait seramik grubu tabakalanma gözetmeksizin Tunç çağından Klasik döneme kadar farklı dönemlere tarihlenmektedir. Açığa çıkarılan pişmiş toprak eserler mimari terakotalar, seramikler ve pişmiş toprak figürinler olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Bunların yanında az sayıda cam, metal, kemik buluntu ele geçmiştir. Figürinler, tabure yada arkalığı olmayan bir taht üzerinde oturan kadın, poloslu ayakta duran rahip yada rahibe, belden yukarısı çıplak omuzdan sarkan kithonlu rahip, elinde phiale ve baston tutan rahip ve Aphrodite Eros'lu örneklerdir.

Menteşe Mezarlığı'nın güneybatı köşesinde küçük çaplı bir kazı yapılmıştır. Ortaya çıkarılan yapının kare planlı mekân ile kapı açıklığının bulunduğu cephesinde bir giriş mekânından meydana geldiği tespit edilmiştir.

Üçgöz Hanı'nın restorasyon projesine yönelik olarak yürütülen kazılarda yapının çevresinde sonradan eklenmiş mekânlar ortaya çıkarılmıştır.

İç Kale girişinin güneyindeki sarnıcın zemininin ortaya çıkarılması için kuzey doğu yönde sondaj yapılmış, -2.70 m seviyede sıva zemin ortaya çıkarılmıştır. Beşik tonozla kapatılan bu sarnıcın yaklaşık 381.15 metreküp su topladığı anlaşılmıştır.

2021 yılında kazı çalışmalarında çok sayıda sikke, çeşitli metal obje ile sırlı ve sırsız seramik parçaları ele geçirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Beçin Kalesi, Mimari, Cami, Kuyu, Çeşme

BEÇİN CASTLE AND MEDIEVAL CITY EXCAVATION, CONSERVATION AND RESTORATION WORKS IN 2021

Summary

With the permission of the Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Cultural Heritage and Museums, excavation, restoration and storage works at Beçin Castle in Milas District of Muğla Province in 2021 continued throughout the year. In 2021, year-round excavations were carried out in five different areas. In addition to excavation works, restoration and documentation works were emphasized. The restoration of the Yelli Mosque and Kale Önü Fountain was completed and the restoration of the Domed Fountain was started.

In order to clarify the Beylik and Ottoman layers in the Inner Fortress and then to reach the lower layers, excavations were carried out in plan squares CT54 and CT55, which are located at a relatively higher level than the surrounding area, southeast of the Kale Hamam. The excavations revealed three adjoining rooms, one of which is larger and which we think was used as a house, in the middle of the two rooms on the upper level. During the excavation and sieving works, a large number of ceramic, metal, stone, marble, etc. artifacts bearing traces of different periods were found. One of these artifacts is the head of a Kilya-type figurine dating to the Late Chalcolithic - Early Bronze Age.

Next to the Domed Fountain, studies were carried out in the section with well and stairs corresponding to plan squares CJ 58-59. It was determined that the well with external dimensions of 1.30 x 1.40 m descends to a depth of -19 m from the walking ground and a total of 11 niches were found on the walls of the well. The excavations in the stepped structure at the back, which is associated with the fountain and the well in front of it, continued parallel to the excavations in the well. The stepped section makes 5 turns until it joins the well and descends approximately 15 meters. It was found that the upper cover had completely collapsed in these sections.

The ceramic group belonging to different periods is dated to different periods from Bronze Age to Classical Period regardless of stratification. The terracotta artifacts unearthed are divided into three categories; architectural

terracotta, ceramics and terracotta figurines. In addition to these, a small number of glass, metal and bone artifacts were recovered. The figurines include a woman sitting on a throne without a stool or backrest, a standing priest or priestess with a polos, a priest with a kithon hanging from his bare shoulders from the waist up, a priest holding a phiale and a walking stick and Aphrodite Eros.

A small excavation was carried out in the southwest corner of the Menteşe Cemetery. It was found that the structure consists of a square planned space and an entrance space on the façade with a door opening.

During the excavations carried out for the restoration project of Üçgöz Inn, later added spaces were uncovered around the building.

In order to reveal the floor of the cistern south of the entrance to the Inner Castle, a sounding was made in the north-east direction and a plaster floor was uncovered at a level of -2.70 m. It was understood that this cistern, which was closed with a barrel vault, collected approximately 381.15 cubic meters of water.

In 2021, many coins, various metal objects and glazed and unglazed ceramic sherds were recovered during the excavations.

Key Words: Beçin Citadelle, Architecture, Mosque, Well, Fontain

2021 yılı faaliyetlerine, her yıl düzenli olarak yapılan temizlik çalışmasıyla başlanmış, ören yeri gezi güzergâhında, tarihi yapılarda, kent meydanında ot ve bitki temizliği yapılmıştır. Deve Hanından başlayarak Yelli Külliyesi'ne uzanan makilerle kaplanmış tarihi yol temizlenerek ortaya çıkarılmıştır (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 1: İç Kale'de yürütülen temizlik çalışmaları

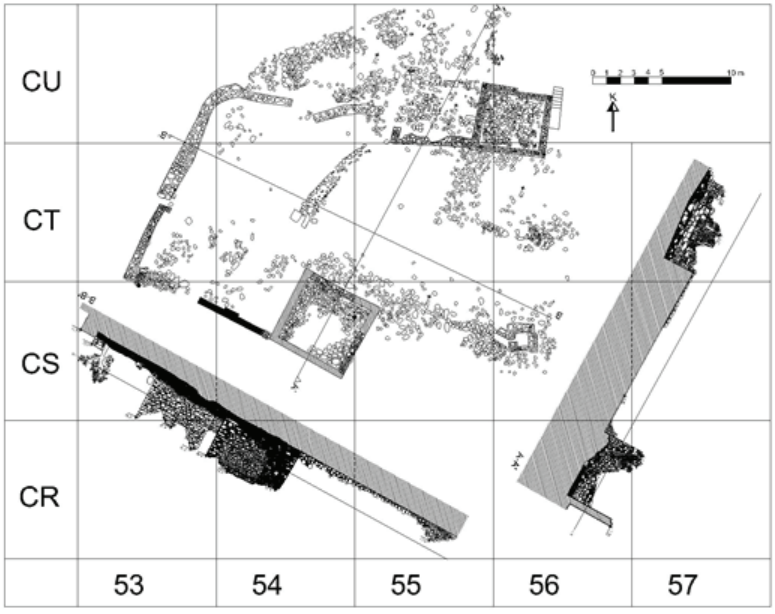
KAZI ÇALIŞMALARI

2021 yılı kazı programı doğrultusunda, İç Kalede, kalenin eteklerinde, Menteşe Mezarlığında ve Üçgöz (Deve Damı) Hanında çalışmalar yapılmıştır.

İç Kalede CT55 - CT54 Plan Karelerindeki Çalışmalar:

İç Kale'deki yapı topluluklarının birbiriyle ilişkisini, dönemsel katman farklılıklarını ve İç Kale'nin bilinmeyen yönlerine ışık tutmak için, geçmiş yıllarda başlayan çalışmalar 2021 yılında da sürdürülmüştür. İç Kale'deki Kale Hamamı'nın güneydoğusunda çevresine göre nispeten daha yüksek kotta (+1.88 m) bulunan CT54 ve CT55 plan karelerinde temizlik,

fotoğraflama ve rölöve işlemlerinden sonra, seviye indirme işlemlerine hazır duruma getirilmiştir (Şekil 1), (Fotoğraf 2).



Şekil 1 – İç Kale kazı öncesi rölöve

Fotoğraf 2: İç Kale'nin çalışma öncesi genel görünümü

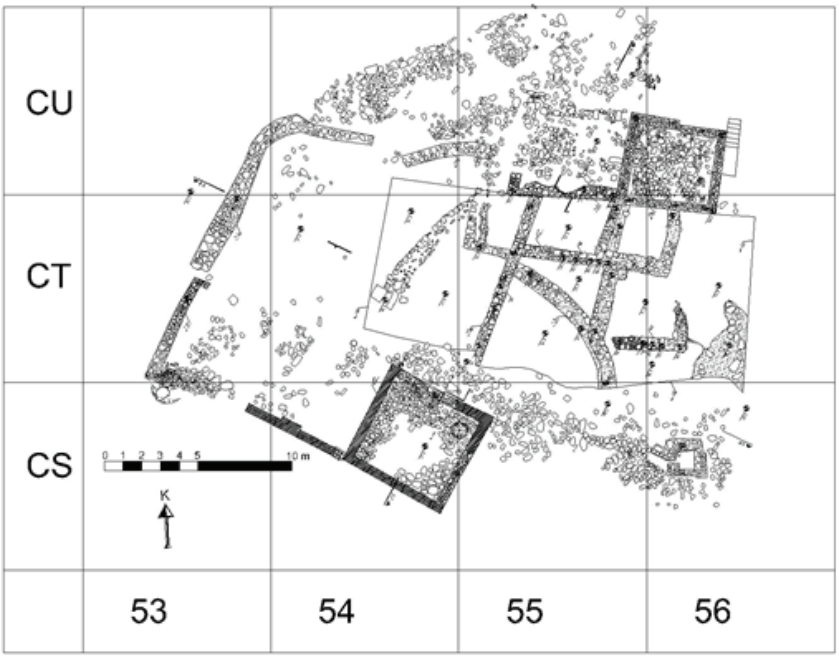
Bu alanda 1.80 m kadar seviye indirilmiş, üst toprak katmanı alındıktan sonra -20 kotta yoğun moloz tabakası ile karşılaşılmıştır. Alandaki yapıların çoğu yıkık halde bulunduğundan kazı alanında moloz kaldırma işlemi bir hayli uzun sürmüştür. Kaldırılan molozun altından duvar kalıntıları üzeyin -50 cm altından çıkmaya başlamıştır (Fotoğraf 3).

Fotoğraf 3: CT55 nolu açmada açığa çıkarılan yapı grupları

CT54 - CT55 plan karelerinde hedeflenen çalışma aynı katmanı takip ederek önce İç Kale'nin topografyasına göre daha yüksekte bulunan bir alanda Beylikler ve Osmanlı katmanını belirginleştirmek daha sonra daha alttaki katmanlara ulaşmaktı.

Ortaya çıkarılan alan (Şekil 2) birbirine bitişik farklı ölçülerde mekânlardan oluşmaktadır (Fotoğraf 4). CS 54 ile CU 55-56 karelerindeki, duvarları belirli bir yüksekliğe kadar ayakta olan mekânların arasında kalan alanda temel seviyesinde ortaya çıkarılan duvar izleri henüz anlamlı bir sonuç vermemektedir. İki küçük odanın bitişiğindeki büyük mekânı, ortadan oval biçimli bir kalıntının kestiği görülür. Mekânların beden duvarları ortalama 40 cm kalınlığındadır. Çalışmalar ortalama - 2 m kotunda sonlandırılmıştır.

Fotoğraf 4: CT55 açmasında kazı sonrası genel görünümü



Şekil 2- İç Kale kazı sonrası çizimi

Kazılar sırasında ortaya çıkarılan buluntu çeşitliliği kalenin geçmişi ve dönem izlerini bize yansıtması bakımından çok verimli olmuştur. Kazı ve elek çalışmalarında çok sayıda farklı dönem izlerini taşıyan seramik, metal, taş, mermer vb. eserlere rastlanılmıştır. Bu eserlerden biri Kilya tipi figürine ait baş kısmı olup (Fotoğraf 5) Geç Kalkolitik - Erken Tunç çağına tarihlenmektedir.

Fotoğraf 5: Kilya tipi figürüne ait baş kısmı

Kuyu ve Merdivenli Yapı

2021 yılı çalışma programında yer alan Kaleönü Çeşmesi'nin restorasyonu esnasında, çeşmenin güneyinde bulunan ve üç sıra halinde basamakları açıkta tespit edilen yapı ile kuzeyinde bulunan yaklaşık 1.30 x 1.40 m ölçülerindeki yapının bulunduğu alanlarda çalışmalar yürütülmüştür. CJ 59 plan karesine denk gelen (Fotoğraf 6-7) bu alanda aralıklarla devam eden kazı ve temizlik yaklaşık 120 gün sürmüştür.

Fotoğraf 6: Kuyu ve merdivenli yapıda seviye inme çalışmaları ve tahkimat

Fotoğraf 7: Merdivenli yapıda yapılan çalışmalarda açığa çıkarılan basamaklar

Kuyunun mevcut derinliği olan -60 cm'de başlayan boşaltma işlemi sırasında kuyunun gittikçe derinleşmesi ile aşağı doğru geçici ahşap merdiven yapılmıştır. Yaklaşık 11 m derinliğe ulaşıldığında çalışmalar geçici süre durdurulmuş, alanın statik incelemesi yapılmış ve çalışmalara dört madencinin katılımıyla tahkimatlar yapılarak devam edilmiştir.

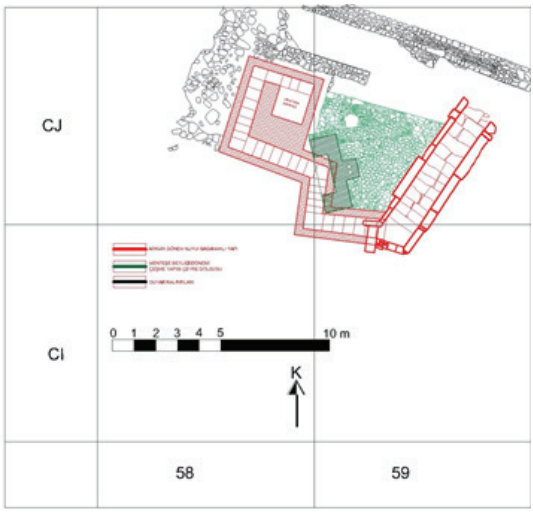
Kuyu, eni ve boyu farklı ölçülerde kalınlığı 7 ila 10 cm arasında değişen petrol mavisi renge sahip kayrak taşı plakaların şaşırtmalı derzler ile üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuştur. Üst açıklığı 1.30 x 1.40 m ölçülerinde kareye yakın bir plana sahip kuyunun yürüme zemininden -19 m

derinliğe ulaştığı tespit edilmiştir (Şekil 3-4). Seviye indirildikçe -6.44 -10.51 m seviyeleri arasında toplam 11 adet nişin varlığı saptanmış, her biri ayrı numaralandırılarak fotoğraf ve çizimler ile belgelenmiştir.

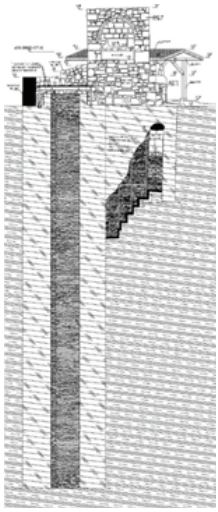
Kuyu ile ilişkilendirilen basamaklı yapıda kazı faaliyetleri kuyudaki çalışmalarla koşut devam etmiştir. Merdivenli bölüm kuyuya birleşene kadar 5 dönüş yapmakta ve yaklaşık 15 m kadar inmektedir. Bu bölümlerde üst örtünün tamamen çökmüş olduğu anlaşılmıştır.

Kazılar esnasında ele geçen kırık seramik buluntu grubunun -6 m ile -11 m seviyelerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Farklı dönemlere ait seramik grubunun herhangi bir tabakalanma gözetmeksizin tunç çağından klasik döneme kadar farklı dönemlere tarihlenmesi buradaki toprağın sonradan doldurulduğu izlenimi vermektedir.

Burada açığa çıkarılan pişmiş toprak eserleri üç grupta incelemek mümkündür. Mimari terakotalar, seramik eserler ve pişmiş toprak figürinlerden oluşna pişmiş toprak eserlerden başka az sayıda cam, metal, kemik buluntu ele geçmiştir. Figürinler, tabure yada arkalığı olmayan bir taht üzerinde oturan kadın, poloslu ayakta duran rahip yada rahibe, belden yukarısı çıplak omuzdan sarkan kithonlu rahip, elinde phiale ve baston tutan rahip ve Aphrodite Eros'lu örneklerdir.



Şekil 3 – Çeşme, kuyu ve merdivenli yapı



Şekil 4 - Kuyu merdivenli yapı kesiti

Menteşe Mezarlığı

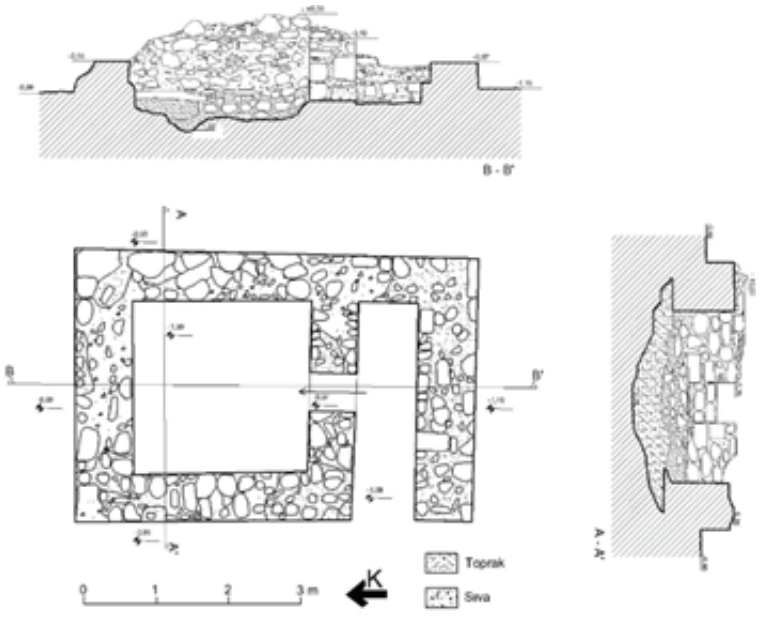
Emir Avlusu'ndan Yelli Cami'ye doğru gidiş yönünde Menteşe Mezarlığı'nın güneybatı köşesinde küçük çaplı bir kazı çalışması yapılmıştır. Mezarlığın diğer yerlerine göre kot seviyesi daha yüksekte bulunan bölgede öncelikle ot temizliği ve yıkıntı taşların kaldırılması ile çalışmalara başlanmıştır (Fotoğraf 8). Seviye indirme sırasında -50 cm den moloz duvar örgüsü ile karşılaşılmıştır. Beden duvarlarının iç kısmında moloz tabakanın altından çok sayıda tuğla ve kireç harç tabakası ile karşılaşılmıştır. Üst örtüye ait olabileceğini düşündüğümüz bu malzemeler düzgün şekilde istiflenmiş ve belgelenmiştir.

2.50 x 2.40 m ölçülerindeki yapının duvar kalınlığı kuzeyde 80 cm, diğer yönlerde 65 cm'dir (Şekil 5).

Ortaya çıkarılan yapının kare planlı mekân ile kapı açıklığının bulunduğu cephesinde bir giriş mekânından meydana geldiği tespit edilmiştir (Fotoğraf 9-10). Yapının içten sıvalıdır.

Fotoğraf 8: Menteşe Mezarlığı genel görünüm

Fotoğraf 9: Menteşe Mezarlığında açığa çıkarılan mekânda yapılan kazı çalışmaları



Şekil 5 – Menteşe Mezarlığında ortaya çıkarılan yapı

Fotoğraf 10: Menteşe Mezarlığı yapının genel görünümü

Açma içerisinde yaklaşık -70 cm derinlikte, batı ve doğu duvarda iki adet oyuk-niş ortaya çıkarılmıştır. Hangi amaçla açıldığı henüz netlik kazanmasa da zemin kotundan altta yer alan bu oyuklar kanalizasyon sistemiyle ilgili olabileceği gibi sıcak-soğuk su künklerinin geçtiği alanlar da olabilir.

Açma içerisinde farklı seviye ve bölgelerden form vermeyen kiremit, seramik ve mezar taşı parçaları, çoğunluğunu çivilerin oluşturduğu metal objeler ile hayvan ve insan kemiklerine rastlanmıştır.

Üçgöz Hanı (Deve Damı) Çevresi Kazı Çalışmaları

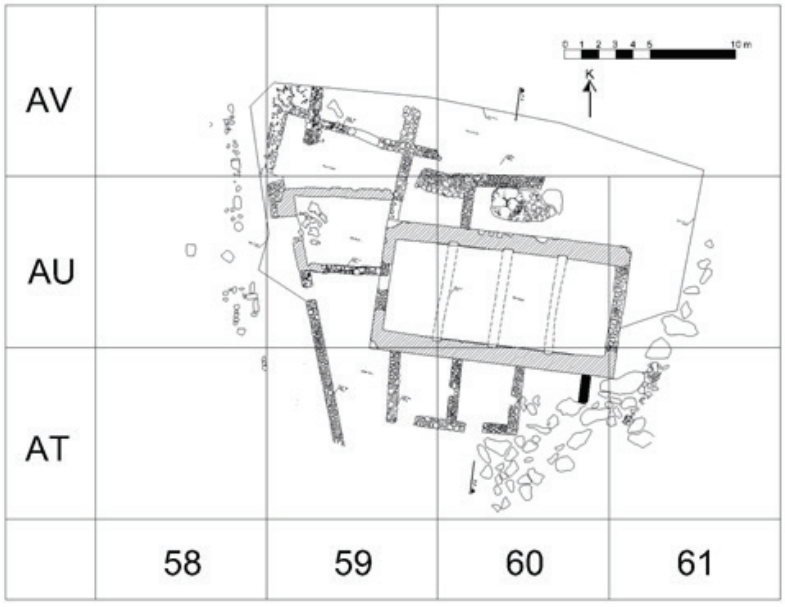
Yapı doğu-batı doğrultusunda uzanan yapı tek sahınlı beşik tonoz örtülüdür. Yapı moloz taş ile inşa edilmiştir. Hanın çevresiyle birlikte mimari olarak tanımlanabilmesi ve koruma projesinin yapılabilmesi için AV61-60, AU 59-60-61, AT 59 -60-61 plan karelere denk gelen alanlarda çalışmalar yapılmıştır.

Çalışmalara öncelikli olarak yapıda ve yakın çevresinde temizlikle başlanmıştır. Bunun ardından yapının güney, doğu ve kuzey yönlerinde bulunan alanlarda eşzamanlı seviye indirme çalışmalarına başlanmıştır.

Hanın güney kısmında uçuruma bakan tarafta -15 cm derinlikte duvarların toprak altında kalan kısımları ortaya çıkarıldıktan sonra kazılar batıya doğru ilerlemiştir (Fotoğraf 11-12). Doğu kısımdaki seviye indirme çalışmalarında yapının üst kısmından bütün halinde koptuğu düşünülen moloz duvar kütleleri ile karşılaşılmıştır. Devam eden çalışmalarda hanın doğu cephesine bitişik halde bulunan mekânlar ortaya çıkarılmıştır. Batı cephede daha önceki kazı sezonlarında çalışmalar yapıldığı düşünülmektedir. Sadece temizliğinin ardından ana kayaya kadar kazılmış ocaklı üç ayrı mekânla karşılaşılmıştır. Giriş cephesinin kuzeyinde kalan alanda ise mekân belli olmakla birlikte içi toprak ile doluydu. Burada yapılan seviye indirme çalışmaları sonrasında han görevlilerinin kullandığı mekânlar olabileceği düşünülmüştür. Böylece tek sahınlı büyük yapının doğu, batı ve kuzey cephesine ihtiyaca göre çeşitli küçük mekânların eklendiği tespit edilmiştir (Şekil 6).

Güney taraftaki mekânlar bir avlu duvarı ile sınırlandırılmış ancak kuzey tarafta bir avlu duvarına rastlanmamıştır. Buradaki kazılarda sikkelerle sırlı sırsız seramikler ele geçmiştir.

Fotoğraf 11: Üçgöz Hanı'nda belirlenen çalışma sahası



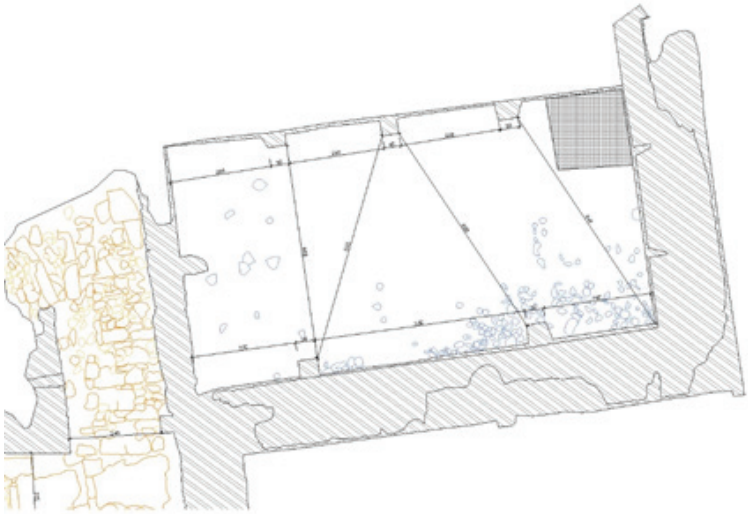
Şekil 6 – Üçgöz Hanı kazı sonrası çizimi

Fotoğraf 12: Çalışmaların ardından yapının genel görünümü

İç Kale Giriş Sarnıcı

Beçin İç Kalesi girişinin güneyinde bulunan sarnıcın zemin bölümünün ortaya çıkarılması için kuzey doğu yönünde 2x2 metrelik sondaj çalışması başlatılmıştır. Yapının boyutu, su kapasitesi gibi sorulara cevap bulmak için yapılan çalışma ilk önce bütün sarnıcı boşaltmak amacıyla başlamış ancak daha sonra statik endişelerle belirli yerlerde sondaj yapılmasına karar verilmiştir. Sarnıcın güney doğu ucunda belirlenen alanda yapılan seviye indirme çalışmaları sonucunda -1.30 cm derinliğinde suyla karşılaşılmış, pompa ile tahliye edilmiştir. Kazı yapılan yüzeyden -2.70 m seviyede sıva zemin ortaya çıkarılmıştır (Şekil 7, Fotoğraf 13-14). Kazı ile açılan bölümlerde duvarlar, çökme riskine karşılık ahşap malzeme ile koruma altına alınmıştır.

Fotoğraf 13: Giriş Sarnıcı'nın genel görünümü



Şekil 7 - Giriş sarnıcı rölövesi

Fotoğraf 14: Sondajda yapılan seviye inme çalışmaları

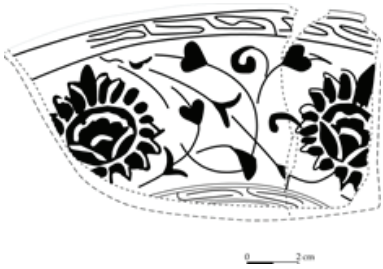
Beden duvarları ve zemini düzgün sıvalıdır. Sarnıç 12.10 m uzunlukta, 6,30 m genişlikte olup beşik tonozla kapatılmış olmalıydı. Açılan sondaj baz alınarak su dolan alanın ortalama 5 m ye yakın olduğu söylenebilir. Bu ölçüler referans alınarak sarnıcın ortalama 381.15 metreküp su aldığını söylemek mümkündür.

LABORATUVAR VE DEPO ÇALIŞMALARI

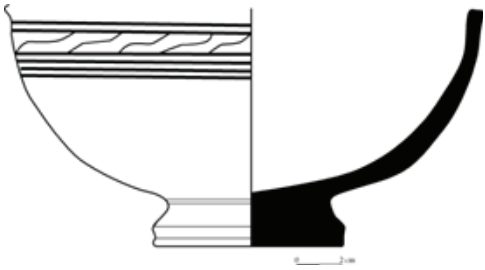
2021 Yılı Pişmiş Toprak Eserler

Eserler değerlendirildiğinde; Bizans, Beylikler, Osmanlı dönemlerine tarihlenen kaplar dışında, İç Kale'de tunç çağına, CJ59 plan karesindeki kuyuda[2] yapılan kazılarda Geç Helenistik döneme tarihlenen seramik buluntulara rastlanılmıştır. Özellikle İç Kalede CT54 – CT55 açmalarında ve Kale Önü Çeşmesi'nin önünde yer alan CJ59 plan karesinde yapılan çalışmalar sonucunda ele geçen seramik buluntular oldukça geniş tarihsel sürece yayılmaktadır.

Seramik buluntular içerisinde kırık ve küçük parçalılar çoğunlukta olmak üzere tüm ya da tüme yakın kaplar da bulunmaktadır. Açmalarına göre gruplandırılan seramikler daha sonra hamur özelliklerine göre yan yana getirilip birleştirilmeleri sağlanmıştır. Beçin'de geçmiş yıllarda olduğu gibi bu yıl da yapılan kazılarda buluntuların büyük çoğunluğunu kırmızı hamurlu seramikler oluşturmaktadır. Milet işi, kazıma, renkli sır altına boyama, baskı tekniği ve sırsız seramikler, kırmızı hamurlu seramik grubunu oluşturmaktadır.



Şekil 8 - Milet İşi Kase Çizimi



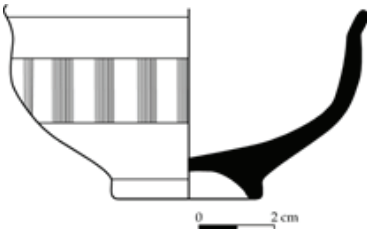
Şekil 9 - Sırlı Kase Çizimi

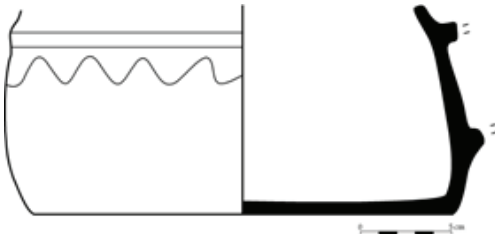
[2] Antik Kuyu ve Merdivenli yapıdan ortaya çıkarılan eserlerin yayın çalışması 2022-2023 yılı içerisinde yapılacaktır.

Fotoğraf 15: Milet İşi kâse

Fotoğraf 16: Sırlı kâse

14- 15. yüzyıla tarihlenen kırık halde ele geçen kâselerde bitkisel bezemeler, meander motifi ve kıvrık dalların oluşturduğu kompozisyonlar görülmektedir. (Şekil 8-9), (Fotoğraf 15-16). Tek renk sırlı seramikler 2021 yılında yapılan kazılarda, önceki yıllara oranla daha az sayıda ele geçmiştir. Kâseler, tabaklar ve bunlara ait parçalar bulunmaktadır. Bulantular arasındaki kâseler, kaideden gövdeye geçişte keskin bir profil yaptıktan sonra, gövde ağız kenarına kadar genişleyerek devam etmiştir (Şekil 10), (Fotoğraf 17).





Şekil 10 - Tek Renk Sırlı Kâse Çizimi	**Şekil 11 -** Pişirme Kabı Çizimi

Fotoğraf 17: Tek renk sırlı kâse **Fotoğraf 18:** Pişirme kabı

Geçtiğimiz yıllarda yapılan çalışmalarda sırlı seramikler buluntular arasında önemli bir yere sahipken 2021 yılında yapılan çalışmalarda kabaca imal edilen sırsız seramiklerin, daha fazla bulunduğu görülmüştür. Halk tarafından günlük hayatta daha çok kullanılan sırlı – sırsız mutfak kapları, testiler, depolama kaplarının dışında; ağırşaklar, kandiller, lüleler, figürinler, kozmetik kapları da buluntular arasındadır Şekil 11), (Fotoğraf 18).

2021 Yılı Sikkeleri

2021 yılı kazı döneminde kazının küçük buluntu listesine kayıtlı 29 adet sikke eser ele geçmiştir. Bu buluntuların mekanik temizliği ve tasnif işlemi bittiğinde 26 adedi etütlük 3 adedi ise envanterlik eser olarak olarak müzeye teslim edilmiştir. 29 adet sikke; Helenistik, Roma, Bizans, Menteşe ve Saruhanoğulları beylikleri ile Osmanlı dönemine tarihlenmektedir (Fotoğraf 19-20-21) . Ayrıca 3 eser Cumhuriyet dönemine tarihlenirken 6 eserin ise hangi döneme ait olduğu anlaşılamamıştır (Şekil 12).

Karia Satrapları:

1 adet

Roma:

1 adet

Grek Dönemi:

1 adet

Bizans:

3 adet

Saruhan:

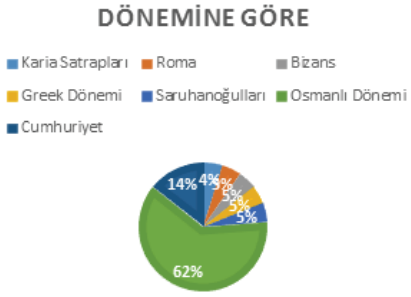
1 adet

Osmanlı:

13 adet

Cumhuriyet:

3 adet



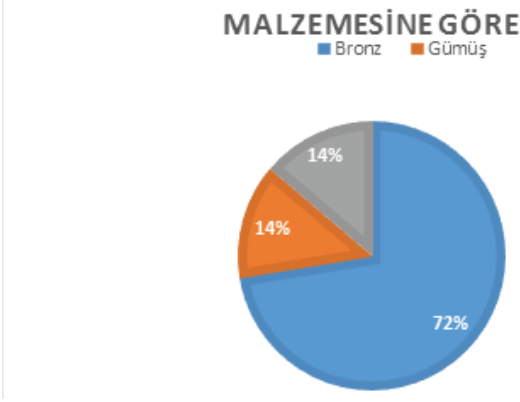
Şekil 12- Dönemlerine göre sikkeler

Nikel, bronz ve gümüş malzemeden imal edilen 29 adet sikkeden 7 adedinin darp yerleri belirlenebilmiştir (Şekil 13).

Fotoğraf 19: MS.6. yy a ait Bizans sikkesi

Fotoğraf 20: Saruhanoğulları Beyliğine ait sikke

Fotoğraf 21: Bursa'da darp edilen II. Murat mangırlarından



Şekil 13 – Malzemesine göre ayrımı

Kazıda ele geçen bazı eserlere ilişkin ayrıntılı bilgiler şöyledir:

Kazı Buluntu No: BÇ21-MM-27 **Dönemi:** Saruhanoğlu

Ölçüleri: Çap: 1.9 cm, Ağr: 1.82 gr. **Buluntu Yeri:** Menteşe Mezarlığı

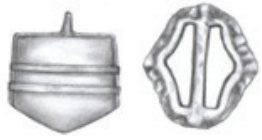
Tanımı:
Her iki yüzünde altıgen içerisinde "es-sultan illâ halleda'llâhu mülkehu" yazısı okunmaktadır.

Kazı Buluntu No: BÇ21-AU59-26 **Dönemi:** Osmanlı

Ölçüleri: Çap: 2.02 cm, Ağr: 2.94 gr. **Buluntu Yeri:** AU59

Tanımı: II. Murad'ın Bursa darplı mangırlarındandır. Bir yüzünde ortada iki düğüm
oluşturan iki çizgili bir hat ile iki satıra ayrılıyor.
Ön yüzünde "Murad bin, Mehmed han
Arka yüzünde "Hallede mülkehu, (8) ortada 3 (….), (Bur)sa"

Şekil 14 - Koşum takımı kemer ayırıcı rozet



Şekil 15 - Kemer tokası

2021 Yılı Metal Objeleri

Beçin Kalesi 2021 yılı kazı sezonunda çok çeşitli kullanım alanlarına sahip metal objeler bulunmuştur. Özellikle günlük kullanım eşyaları, mimari aksam, kapı aksamI, süs ve savaş aletleri olarak gruplandırılabilirler (Şekil 14-15), (Fotoğraf 22-23).

Fotoğraf 22: Koşum Takımı kayış ayırıcı rozet

Fotoğraf 23: Kemer tokası

Beçin Kalesi'nde yapılan kazı çalışmalarında daha önceki yıllarda olduğu gibi 2021 yılında da diğer metallere oranla demir ve bronz daha yoğun ele geçmiştir (Fotoğraf 24-25).

Fotoğraf 24: 3 Yapraklı ok ucu

Fotoğraf 25: 2 yapraklı kanallı ok ucu

RESTORASYON KONSERVASYON ÇALIŞMALARI

2021 yılın da daha çok proje ve konservasyon ağırlıklı çalışmalar yapılmıştır. Yelli Cami, Kale Önü Çeşmesi, Kubbeli Çeşme, su yolları ve havuz da restorasyon çalışmaları yapılırken İç Kale giriş sarnıcında konservasyon çalışmaları yürütülmüştür.

2021 yılı faaliyetleri içinde Yelli Camii'nin restorasyonu tamamlanmıştır. Yapıda bulunan nem sorunu çözmek amacı ile öncelikli olarak çevre drenaj sisteminin yapımıyla işe başlanmıştır. Üst örtü çevresinde bulunan bitki kökleri temizlenmiş, zemin tabakası ortaya çıkarılmış, üst örtüde görülen genel hasarlar tespit edilmiş ve onarım işlemleri tamamlanmıştır. Kubbede yer alan açıklıktan yağmur sularının girerek yapıya zarar vermemesi için burası uygun şeffaf malzeme ile kapatılmıştır. Yapı beden duvarlarında güçlendirme çalışmaları yapılmıştır. Giriş ve pencere açıklıklarında görülen malzeme eksikleri özgün haliyle tamamlanmıştır. Cami içerisinde bulunan dönem izi sıvalar, enjeksiyon ile stabil duruma getirilmiş ve özgün haliyle koruma altına alınmıştır. Yapının batısında yer alan hazire bölümü, cami ile bir bütün içerisinde olduğundan bu bölümde yer alan mezarların da konservasyon işlemleri gerçekleştirilmiştir. Restorasyonu tamamlanan cami, daha korunaklı duruma getirmek için ahşap kapı ve pencere takılarak ziyarete açılmaya hazır duruma getirilmiştir (Fotoğraf 26-27).

Fotoğraf 26: Yelli Camii restorasyon çalışması öncesinde yapının genel görünümü

Fotoğraf 27: Yelli Camii restorasyon sonrası genel görünüm

Diğer yapı Kaleönü Çeşmesi'dir. Kazı Başkanlığı tarafından hazırlanan projenin uygulamasına Muğla Valiliğinin destekleriyle başlanmıştır. Büyük bölümü ayakta olan yapının duvarı ve kemeri kısmi olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Önceki yıllarda yapılan yol çalışmaları nedeniyle zemin kot seviyesinin yapının yaklaşık 1.30 m altında kaldığı görülmektedir. Yapının restorasyon çalışmaları sırasında, bu bölümün doldurulması yerine ahşap merdiven kullanılarak kurnaya çıkılması sağlanmıştır (Fotoğraf 28-29).

Fotoğraf 28: Kaleönü Çeşmesi **Fotoğraf 29:** Kaleönü Çeşmesinin restorasyon sonrası

Ayrıca yine Kazı Başkanlığı tarafından projesi hazırlanan Kubbeli Çeşme ve suyollarının restorasyonuna Muğla Valiliği'nin destekleri ile başlanmıştır. Menteşe Beyliği dönemine ait olan çeşme ve yanında Bekar Hamamı Beçin ören yerinde yer alan doğal kaynak suyunun günümüzde aktığı nadir çeşmelerdendir. Şehir merkezinde yer alan bu iki yapı büyük çoğunlukla korunmuş şekilde günümüze ulaşmıştır. Restorasyonu bitirildikten sonra şehir merkezindeki suyolları ve çeşme ziyarete açılmıştır (Fotoğraf 30-31).

Fotoğraf 30: Kubbeli Çeşme restorasyon öncesi

Fotoğraf 31: Kubbeli Çeşme restorasyon sonrası

Proje - Çizim Çalışmaları

İç Kale ’de sarnıç bölümünün üst kısmının çelik konstrüksiyon ile destekli cam teras olarak kapatılıp koruma altına alınması için gerekli projelendirme çalışmaları başlatılmıştır. Ayrıca gelen ziyaretçiler için seyir alanı ve yapının içini daha açık görebilecekleri bir mekân oluşturulacaktır. Bu sayede yapının üstü kapatılarak dış etkenlerden korunmuş ve geziye uygun hale getirilerek sergilenmesi planlanmaktadır.

Ayrıca antik kuyu ve merdivenli yapının da koruma projesinin yapımına başlanılmıştır. Yapının büyük bir bölümünde üst örtü çökmüş durumundadır. Projede üst örtü elemanı olarak çelik konstrüksiyonlar önerilmiştir. Yapının hem çatısında hem de beden duvarlarında yapıya zarar vermeyecek nitelikte tahkimat yapılarak bu abidevi eserin ziyarete açılması planlanmaktadır. Ayrıca yerin 19 m altına kadar inen kuyunun aydınlatılması için çeşitli alternatifler projelendirilmiştir.

Güney Ege Kalkınma Ajansı’ndan alınan destek kapsamında başlanılan çevre düzenleme projesi de bu yıl tamamlanan işler içinde yer almaktadır.

ALIMLAMA, BENİMSENME VE YENİLİK: TANZİMAT DÖNEMİNDEN İTİBAREN OSMANLI GÖRSEL SANATLARINDA YENİ BİR SÖZ VARLIĞI

Giulia BEI[1] ♦ Maria Pia ESTER CRISTALDI[2]

Özet

Bu çalışmanın temel amacı Tanzimat dönemi ile başlayan dil yenilemesi içinde bir modernleşme süreci olarak Avrupa sanat dilinin benimsenişi beraberinde yenilenen sanat terimlerini incelemektir. 1839 Gülhane Fermanı ile başlayan Tanzimat dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nda bir reform ve modernleşme sürecinin başlangıcını işaret etmiştir. Bu süreç; başta idari ve eğitim kurumları olmak üzere imparatorluğun edebiyat, tiyatro ve sanat gibi kültürel alanlar dâhil her yönünü etkilemiştir. Tanzimat Dönemi; Osmanlı görsel kültürünün Avrupa geleneği içerisinde gelişen sanat pratiklerini, motiflerini, tekniklerini benimseme sürecine tanık olmuştur. Görsel sanatlara artan ilgi; sanat tarihi ve sanatın toplum içerisindeki rolü üzerine pek canlı bir tartışmayı da beraberinde getirmiş, yeni bir sözlük ihtiyacını doğurmuştur. Bu anlamda, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ve edebiyat dilini modernleştirmenin gerekliliğini tartışan Ahmet Mithat, Ziya Paşa ve Tevfik Fikret gibi Osmanlı aydınlarının çalışmaları önem taşımaktadır. Öte yandan Fransız dilinin etkisi ve Fransa'dan gelen kültürel tartışmalar bu dil yenilenmesine katkıda bulunmuştur. 1901 – 1914 yılları arasında çıkarılan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, 1915 tarihli Mehmet Vahit Bey'nin Bazı Istılâhât-ı Mühimme-i Sınâiye Hakkında Mütâlaât başlıklı risalesi, 1921 – 1922 yılları arasında Celal Esad Arseven tarafından hazırlanan Fransızca'dan Türkçe'ye ve Türkçe'den Fransızca'ya Sanat Kamusu; bu dönemde Osmanlı ortamında sanat söyleminin ve terminolojisinin yenilenmesine ve bu terimlerin yaygınlaşmasına doğru atılan adımlara sadece birkaç örnektir. Sonuç olarak bu çalışmada; Tanzimat

[1] İstanbul Üniversitesi, giulia.bei90@gmail.com

[2] Bologna Üniversitesi, mariapia.cristaldi@unibo.it

dönemi ile başlayan dil yenilemesi içinde sanat kavramı ve sanat terminolojisi üzerine yazılmış yazılar, denemeler ve sözlüklerden yola çıkarak günümüz sanat tarihi yazımına yol açan dil tartışmalarını irdelemek ve bu yönde ilerideki incelemelere zemin hazırlamak amaçlanmıştır.

The Tanzimat Era, which started with the 1839 Gülhane Edict, marked the beginning of a reform and modernization process in the Ottoman Empire. This process affected every aspect of the life of the empire**.** The Tanzimat brought changes in the fields of culture and art. Concerning the latter, this era witnessed the incorporation of art practices, motifs, and techniques- developed within the European tradition- in the Ottoman visual culture. The increased interest in the visual arts opened the floor for a discussion on the history of art and the role of art in society. From the latter, it emerged the need for a new vocabulary of visual arts in the Ottoman world. In this sense, the studies of Ottoman intellectuals- such as Ahmet Mithat, Ziya Pasha, and Tevfik Fikret- who discussed the necessity of modernising the language of art and literature since the second half of the 19th century played an important role. Moreover, the influence of the French language and the cultural debates from France contributed to the process of linguistic renewal. In this context, the Ottoman Painters Society Journal published between 1901 and 1914, Mehmet Vahit Bey's treatise Bazı Istılâhât-ı Mühimme-i Sınâiye Hakkında Mütâlaât dated 1915 and the Dictionary of Art from French to Turkish and Turkish to French, published by Celal Esad Arseven between 1921 and 1922**,** represent some important milestones towards the renewal of the artistic discourse and the terminology of arts in this period.

The aim of this study is to analyse the reception, appropriation, and innovation of the language of art from the European artistic context as part of a modernization process from the Tanzimat Era onwards. Moreover, this research aims at opening venues for further studies concerning the concept of art and art terminology in the Late Ottoman Era.

(**Keywords:** westernisation, terminology, theory of art, Ottoman painting, language renewal)

Giriş

1839 Gülhane Fermanı ile başlayan Tanzimat dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nda bir reform ve modernleşme sürecinin başlangıcını işaret etmiştir. Bu süreç; başta idari ve eğitim kurumları olmak üzere İmparatorluğun edebiyat, tiyatro ve sanat gibi kültürel alanlar dâhil her yönünü etkilemiştir. Kamusal alanda yoğun değişimlerin yaşandığı bu dönemde kültürel mirasın ve sanat pratiklerinin kurumsallaşması adına önemli adımlar atılmıştır. Örneğin, 1860'lardan itibaren Mecma-ı Asar-ı Atika koleksiyonu oluşturulmuş, Müze-i Hümayun hizmete açılmıştır. 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ise güzel sanatlar eğitimi içerisinde adeta bir dönüm noktasıdır. Sanat pratikleri açısından ise bir geçiş döneminden bahsetmek mümkündür. İşte bu geçiş; Wendy Shaw'un vurguladığı gibi adeta bir 'translation of art' (2011:1) yani Batılı anlamda sanat pratiklerinin benimsenmesi ve Osmanlı ortamına uyarlanması adına gerçekleştirilen bir çeviridir. Bu çerçevede bahsi geçen 'sanatın çevirisi', dilin ve terminolojinin yenilenmesi yoluyla da ortaya çıkmıştır. Nitekim Tanzimat ile başlayan düzenlenme ve modernleşme süreci, Osmanlı Türkçesinin gelişimi ve standartlaşma sürecini de etkilemiştir.

1870'lerden itibaren Servet-i Fünun, Tercüman-ı Hakikat, Malumat gibi Osmanlı gazetelerinde dil üzerine yazılmış incelemeler dil ve dil kavramı ile ilgili yeni fikirlerin ve düşüncelerin ortaya çıkmaya başladığına işaret etmektedir. Bu çerçevede ortaya çıkan dil tartışmalarının en bilinen örnekleri arasında; 1868'de Hürriyet gazetesinde Ziya Paşa'nın Arapça ve Farsça şiir dilinden farklı olarak Osmanlı şiirine has bir dil tespit edilmesi gerektiğini vurgulayan Şiir ve İnşa[3] başlıklı yazısı ve Dağarcık dergisinin 1871'de ilk sayısında yayımlanan Ahmet Mithat imzalı Osmanlı Türkçesinin kurumsallaştırılması ihtiyacına dair Osmanlıca'nın Islahı[4] adlı yazısı başta gelmektedir.

Osmanlı Türkçesinin yenilenme ihtiyacına ilişkin entelektüel tartışma ilk etapta Arapça ve Farsçadan Osmanlı Türkçesine girmiş sözcüklere odaklanmışsa da 19. yüzyılın son yıllarına gelindiğinde dil üzerine çıkan

---

3 Kaplan, Mehmet, Enginün, İnci ve Birol, Emil (haz.) (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876)*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, s. 45-49.

4 Ahmet Mithat (1288/1871). 'Osmanlıca'nın Islahı', *Dağarcık* 1, s. 30-35.

makaleler; Arapça ve Farsça'nın yanı sıra Avrupa dillerinin gelişimine ve bu dillerin Osmanlı Türkçesi'nin kelime hazinesindeki etkisini irdelemeye başlamıştır. Bu konu ile ilgili 1896 yılında Servet-i Fünun dergisinde çıkan Mehbas-ı Lisan[5] başlıklı makale, yüzyılın sonunda ortaya çıkan dil tartışmalarına örnek bir yazı olarak değerlendirilebilir. Şair Rıza Tevfik imzasıyla çıkan makale, Osmanlı Türkçesinde özellikle edebiyat ve bürokrasi alanlarında çok sayıda Arapça ve Farsça kökenli sözcük ve unsur olduğunu vurgulamaktadır. Rıza Tevfik, bu durumun dili ağırlaştırmakla birlikte onun öğrenilmesini zorlaştırdığını ileri sürmüş; dolayısıyla Osmanlı Türkçesinin sadeleştirilmesi, kurumsallaştırılması gerektiğini ifade etmiştir Ayrıca Rıza Tevfik; Osmanlı Türkçesinin ıslah ve kurumsallaştırma ihtiyacını ifade ederken başta Fransızca, Almanca ve İngilizce olmak üzere Avrupa dillerinin özelliklerine değinmektedir. Osmanlı Türkçesi'nin Avrupa dilleri ile karşılaştırılması, dönemin Osmanlı kültürel tartışmasının ulus ötesi bir bakış açısına sahip olduğuna işaret etmektedir. Arapça ve Farsça dışında Osmanlı Türkçesinin temas kurduğu diğer diller ile gerçekleştirilen bu karşılaştırma, Osmanlı Türkçesi kelimelerinin etimolojisi ve anlamı üzerine yeni düşüncelerin üretilmesine yol açmıştır. Yabancı dillerden Osmanlı Türkçesine giren yabancı kelimeler üzerine yürütülen tartışmalarda iki farklı yaklaşım gözlenmektedir. Bir yandan Recaizade Mahmut Ekrem, Mehmet Rauf gibi yazarlar kendi eserlerinde yoğun bir şekilde Fransızca ve Arapça kökenli kelimeler kullanmaktadır. Diğer yandan Şemseddin Sami ve Necip Asım gibi entelektüeller, Hafta ve İkdam gazetelerinde çıkan yazılarında bir dilin başka dillerden sözcükler alabileceğini kabul ederek Osmanlı Türkçesi'nin zenginliği üzerinde durmuştur. 1898 yılında *Malumat* dergisinde yayımlanan 'Şive, Zevk, Üslub'[6] başlıklı yazısında yazar ve şair Müstecabizade İsmet; Osmanlı Türkçesi'nin kelime hazinesinin Fransızcalaştırılmasına karşı uyarıda bulunmuştur. Osmanlı Türkçesi'nde yabancı kökenli sözcüklerin etkisi üzerindeki bu tartışmalar edebiyatla sınırlı kalmamış; bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa'nın en çok temas kurduğu bilim, felsefe, sanat gibi alanları da kapsamıştır. Bu çerçevede Avrupa dillerinden, Arapça'dan ve Farsça'dan türeyen terimlerin Osmanlı Türkçesindeki karşılıkları konusunda mühim tartışmalar yürütülmüş, eserler yazılmıştır.

---

5 Rıza Tevfik (1896). Mebhas-ı Lisan, Servet-i Fünun 266, s. 90.

6 Müstecabizade İsmet (1898). 'Şive, zevk, üslub', *Malumat* 131, s. 217.

1.1 Osmanlı Ortamında Çeviribilim ve Terminoloji Üzerine Yapılan Çalışmalar

Osmanlı ortamında çeviribilim ve terminoloji üzerine çalışmalar Tanzimat döneminde başlamıştır. Bu devirde Avrupa ile fikrî temasın artması, Avrupa dillerinden çevirilerin çoğalması, sosyal ve kültürel konuların gazetelerin ve mecmuaların sayfalarında yer alması; Osmanlı toplumunun fikrî hayatına yeni kavramların ve kelimelerin girmesine yol açmıştır. Aynı zamanda bu kavramlara ve kelimelere Osmanlı Türkçesinde uygun bir karşılık bulmak ihtiyacı doğmuştur. Osmanlı Türkçesi'nin ıslahı konusunda olduğu gibi, çeviribilim ve terminoloji üzerine tartışmalar da en çok gazetelerde yer almıştır. Türk Dilinin Sadeleşme Evreleri adlı kitabında edebiyat tarihçisi Agâh Sırrı Levend'ın anlattığı gibi terimler, yazarın zevkine ve görüşüne göre keyfidir. Şöyle ki dönemin çeşitli yazılarında belli terimlerin bazen yalnızca Fransızcası (örneğin "action"), bazen de Fransızcası yanına Türkçesi de yazılmıştır (örneğin "analiste chroniquer – vakanüis", Levend 1960: 241). Anlaşılacağı üzere bu terim karmaşasını engellemek adına çevirileri standartlaştırmak önemli bir sorun haline gelmiştir. Bu çerçevede 1891 ile 1892 yılları arasında dilciler Anton Tıngır ve Krikor Sinapyan'ın çıkardığı Istılahat Lügatı adlı iki ciltlik sözlük önem taşımaktadır.

Bu süreçte fen, tıp ve beşeri bilimler gibi alanlarda kullanılan terminoloji üzerine çalışmalar da çıkarılmaya başlamıştır. Örneğin Vekayi Tıbbiye, Sıhhatnüma ve Mecmua-ı Fünun gibi dergiler bilim terminolojisi üzerine tartışmalara yer vermiştir. Bu dergilerde tabiî ve beşeri bilimler ile ilgili makaleler, mümkün olabilecek kadar sade bir dil ile yayımlanmıştır. Ancak Levend'in altını çizdiği gibi bu örneklerde Osmanlı Türkçesi 'usul-i teminiyye' veya 'ilm-i servet' gibi terimlerin yerine 'sigorta ve iktisat' tabirleri ile sadeleştirilirken, Fransızca kökenli 'jeoloji', 'psikoloji', 'dekadadizm' gibi kelimeler olduğu gibi kullanılmıştır (1960: 241-243). Dilbilim alanında bu türeme şekli 'calque', yani ödünçleme alıntısı olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle ödünçleme alıntısı tabiriyle bir dile kelime kelimesine veya kökünden çevirisi ile kazandırılan yabancı kökenli sözcük ve deyimler ifade edilmektedir.

Genel hatlarıyla çizilen bu süreçte çeviri uygulamalarının ayrı bir yeri vardır. Zira edebiyat ve sanat felsefesi konulu eserlerin Avrupa dillerinden

Osmanlı Türkçesine çevrilmesi, Osmanlıca kelimelerinin çok anlamlılığını ortaya çıkarmıştır. 19. yüzyılın Osmanlı dünyası kozmopolit ve çok dilli bir ortamdır. Osmanlı Türkçesi dışında Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içerisinde Fransızca, İngilizce ve İtalyanca yanı sıra; Farsça, Arapça, Ermenice ve Yunanca gibi lisanlar da konuşulmaktadır. Bu çok dilli yapı sayesinde Osmanlı ortamında, kültürel ve sanatsal tartışmalarda aynı kavramı ifade etmek için farklı dillere ait kelimeler kullanılmıştır.

Osmanlı ve Avrupa sanatlarının etkileşimleri 15. yüzyıla kadar inmektedir. Ancak 19. yüzyılda kültürel modernleşme ve batılılaşma süreci olarak tanımlanan dönemde Batı Avrupa sanat uygulamaları daha yoğun bir biçimde Osmanlı görsel kültürüne nüfuz etmiş, bu manadaki bir sanat üretimine sebep olmuştur. Bu çerçevede bahsi geçen sanat pratiklerinin benimsenmesi sadece teknik değil, aynı zamanda anlatımsal ve kavramsal bir kaygıya yol açmıştır. Tarihi boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat kültür yönü ağırlıklı olarak Fars ve Arap dünyalarından beslenmiştir. Dolayısıyla Batı Avrupa devletlerinin temsil ettiği kültürde dayanak noktasını bulan Osmanlı modernleşme süreci, Osmanlı Türkçesinin sanat alanındaki söz varlığının yetersizliğini ortaya koymuştur. Sonuç olarak Avrupa figüratif sanatlarının sistematik bir biçimde incelendiği bu dönemde aydınların karşılaştığı ilk sorunlardan biri terminolojidir.

Bunun içindir ki, bu dönemde sanat ve sanat tarihi terimleri ile ilgili çeşitli yazılar yazılmış, çalışmalar yürütülmüştür. Aynı zamanda bu dönem içerisinde kurulan sanat eğitim kurumlarının müfredatında sanat tarihi dersleri olması; konu ile ilgili Avrupa'da yazılan pek çok eserin ve makalenin çevrilmesine zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede konu ile ilgili yayımlanan eserler arasında; Celâl Esad Arseven'in Fransızca'dan Türkçe'ye ve Türkçe'den Fransızca'ya Sanat Kamusu (1921-1922), Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1901 – 1914 yılları arasında çıkardığı mecmua ve Mehmet Vahid Bey tarafından yazılan Bazı Istılâhât-ı Mühimme-i Sınâiye Hakkında Mütâla'at (1915) önemli katkılarda bulunmuştur.

Celâl Esad Arseven 1875 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ailesinin isteği üzerine eğitimini Mekteb-i Harbiye'de tamamladığı halde daima resim sanatına merakı olan Celâl Esad; sanat tarihi ve terminolojisi açısından önem taşıyan çeviriler neşretmiş, eserler kaleme almıştır. Bu yazılar; dünya sanat tarihi ve modern sanat, sanat sözlüğü ve ansiklopedisi, sanat tekniği

ve Türk sanatı tarihi gibi Geç Osmanlı döneminde sanat tarihi yazımında ve terminoloji çalışmalarında ışık tutan konuları ele almıştır[7].

Öte yandan II Meşrutiyet coşkusu bağlamında 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Tongo 2012: 33), Batılı anlayışlı resim sanatının pratiklerinin ve ressamlığın kurumsallaşması açısından önemi tartışılmaz bir örnektir. Bu çerçevede cemiyet tarafından çıkarılan dergi; Osmanlı ortamında resim sanatı ile ilgili yeni terimlerin benimsenmesi ve yaygınlaşması açısından oldukça önemli bir rol oynamıştır. Zira mottosunun vurguladığı gibi 'Sanayi-i Nefise'nin her şubesinden' bahseden dergide yayımlanan makaleler; siyasi, teknik, felsefi ve terminolojik anlamda oldukça canlı bir münazaraya yer vermiştir. Derginin köşe yazarlarının çoğunlukta Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrencisidirler. Bu yazarların Avrupai bir kültüre sahip, bazen de Avrupa'da eğitim görmüş olmaları, ressamlıktan başka şiir ve edebiyatla ilgilenmeleri; sanat terimlerine olan katkıları açısından önemli unsurlardır.

Mehmet Vahid Bey 1873 yılında İstanbul'da doğmuştur. Tanzimat döneminin pek çok aydını gibi kendisi de asker kökenli bir entelektüeldir. Kayınbabası Türk müzeciliğin kurucusu Osman Hamdi Bey'dir. Sanayi-i Nefîse Mektebi'nde 1908- 1931 yılları arasında görev yapan Mehmed Vahid Bey, özellikle sanat alanındaki eserleri ve çevirileri ile bilinmektedir[8]. Bu çerçevede Salomon Reinach'ın Apollo: Histoire Générale des Arts Plastiques adlı sanat tarihi kitabını Osmanlı Türkçesine kazandırmış olması hem Osmanlı düzeninde bir disiplin olarak sanat tarihinin kurumsallaşması hem de sanat terminolojisi açısından önem taşımaktadır.

Sonuç olarak 1901–1914 yılları arasında çıkarılan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, 1915 tarihli Mehmet Vahit Bey'nin Bazı Istılâhât-ı Mühimme-i Sınâiye Hakkında Mütâlaât başlıklı risalesi ve 1921–1922 yılları arasında Celal Esad Arseven tarafından hazırlanan Fransızcadan Türkçeye ve Türkçeden Fransızca ya Sanat Kamusu; bu çalışmada geç Os-

---

7 Bkz. ARSEVEN, Celâl Esat, İslam Ansiklopedisi (https://islamansiklopedisi.org.tr/arseven-celal-esat 11/12/2022 12:50)

8 Mehmed Vahid Bey'in ayrıntılı bibliyografyası için bkz. Naipoğlu, Seçkin G. (2008). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*, yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Programı, Ankara.

manlı dönemi dil yenilemesi içinde sanat alanında meydana gelen Osmanlı Türkçesinin çok anlamlılığına dair bazı değerlendirmelerin çıkış noktası olacaktır.

1.2 Geç Osmanlı Dönemi Osmanlı Türkçesinin Çok Anlamlılığının Yeni Sanat Söz Varlığı Üzerindeki Etkileri

Üzerinde durulacak ilk örnek, Fransızca 'art' kelimesi ve Osmanlı Türkçesi karşılıklarıdır. 'Art' tabiri 19. yüzyıl Osmanlı ortamındaki çeviri uygulamalarına ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Nitekim bu dönemde sanatın yeni sözlüğü çoğunlukta Fransızcadan çeviriler ve ödünçleme alıntıları yolu ile oluşturulmuştur. 1 Şubat 1911 tarihli Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasının Felsesefe-yi Sanat adlı köşesinde, bu kelimeye dair ilginç bir inceleme karşımıza çıkmaktadır. Tarihçi Hippolyte Taine'in Paris Güzel Sanatlar Akademisinde verdiği derslerin Fransızcadan Osmanlı Türkçesine çevrilmesi, kitaba dönüştürülmesi projesinden bahseden makale; terminolojik açıdan böylesi bir çevirinin zorluklarını vurgulamaktadır:

> "Fransızcadaki art kelimesini 'sanat' diye tercüme edersek métier kelimesiyle karışıyor. Çünkü biz sanatkâr dediğimiz zaman kunduracı, marangoz gibi erbab-ı hirfeti [meslek erbabını] dahi bu meyana ithal ediyoruz. Hâlbuki bunlar métier kelimesine dâhildir, esnaflıktır." (Y. Zihnioğlu 2007: 26)

Bu anlam kargaşasını önlemek adına yazar; sanat tarihi bağlamında sanatın 'art' kelimesine, sanayi-i nefisenin ise 'beaux arts' tabirine tekabül ettiğini hatırlatmak gerektiğini vurgulamaktadır (Y. Zihnioğlu 2007: 26). Bu örneğin gösterdiği gibi ödünçleme alıntısı yani *calque* bir dile sadece yeni sözcükler değil, aynı zamanda var olan sözcüklere yeni kavramlar ve anlamlar kazandırmaktadır. Zira her sözcük farklı bir semantik alanı kapsamaktadır. Dönemin entelektüelleri ve sanatçıları bunun farkındadır. 'Art' ve 'sanat' kelimelerine dair, Mehmet Vahit Bey Osmanlı Ressamlar Cemiyeti mecmuasında geçen yukarıdaki görüşe katılmaktadır:

> "…Fransızcadaki art ıstılahının lisanımızda birçok tabirlerle eda olunmakta olduğunu görüyoruz: sanat, marifet, hüner, fen vs. gibi muhtelif kelimeler kullanılıyor.

Kezalik Fransızcanın profession, métier, talent gibi her biri başka manaya delalet eden ıstılahları da hiçbir fark göz edilmeyerek seyyanen sanat deye tercüme ediliyor.

Bunun ne derece mahzuru dai olduğu aşikardır. O sebeple bu ıstılahlardan her birine kendi hakkını vererek türkçemizdeki mukabillerini tayin etmek ve ekseriyetle vaki olduğu üzere bir ikisinin aynı ibare dahilinde bulunması halinde o ibarenin tercümesi imkânını da bu suretle temin etmek lâzımdır." (K. Bostancı 2003: 47)

Mehmet Vahit Bey risalesinde çeşitli ve ayrıntılı örneklerle 'sınâat' yani sanat kelimesinin Fransızca 'profession' kelimesinin tam karşılığı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle 'art' anlamında kullanılması için 'sanat' sözcüğüne; Avrupa geleneğinde ortaya çıkan sanat-zanaat zıt kavramları göz önünde bulundurularak yeni anlamlar kazandırmak gereklidir:

> "Şu halde métier el ile iş ister; profession denildiği zaman ne olursa olsun bir iş, bir meşgale murat olunur. Art tabirinde ise zihni iştigal vardır; mamafih bunda el işi ne hariçtir, ne de elzemdir. Ekmekçinin işi bir métier yani bir hirfettir; tüccarın, avukatın, doktorun meşguliyeti bir profession yani bir sanattır. Resim, şiir ise bir art'dir, bir sanattır." (K. Bostancı 2003: 49)

Celâl Esad da Fransızca 'art' kelimesinin Osmanlı Türkçesindeki karşılığı konusunu ele almıştır. Yazara göre Fransızca'da 'art' kelimesi; düşünülen bir şeyi gerçekleştirmek üzere *connaissance,* yani bilginin uygulanmasıdır (2020: 27). Başka bir deyişle 'art' bir fikrin somutlaştırılmış halidir. Ancak yazar, 'art' kelimesinin Fransızcadaki çok anlamlılığını vurgulayarak Osmanlı Türkçesi çevirilerinde bağlama göre 'sanat' kelimesinin 'art' veya 'meslek' anlamında kullanılmasının meşru olduğunu savunmuştur. Metnin devamında Celâl Esad, 'art' ve güzellik kavramları arasındaki bağlantıyı dile getirerek aslında bu bağlantının 'sanat' kelimesinde de mevcut olduğunun altını çizmiştir. Zira Arapça 'san' kökünden gelen 'sanat' sözcüğü; tıpkı 'sani', 'sanayi' gibi aynı kökten türeyen diğer sözcükler gibi "güzel iş işlemek" anlamına gelmektedir (2020: 26). Ancak yazar, 'sana'at' ve 'sanayi' sözcükleri üzerinde durarak Osmanlı Türkçesinde sanayi kelimesinin 18. yüzyıldan itibaren gittikçe endüstri kavramı

ile özdeşleştiğini vurgulamıştır. Celâl Esad'ın bu muhakemeyi sanayi-i lafziye gibi edebiyat dünyasına ait tabirlerle örneklendirmesi, Osmanlı entelektüel tartışmasında sanat ve edebiyat terimleri arasındaki etkileşimler açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Gerçekten de edebi ve sanat eseri arasındaki etkileşim pek çok örnekte mevcuttur. Örneğin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasında 1 Haziran 1227 (1911) tarihli ressam Sami (Yetik) tarafından kaleme alınan Esquisse ve Ehemmiyeti – Müsabakaları adlı makalede yazar; okura eskiz pratiğinin önemini tanıtmak adına 'müsvedde' kelimesini kullanmıştır. Müsvedde kelimesini kullanırken de yazarın onun edebiyattaki öneminden yola çıkarak resim sanatıyla bir kıyas yapması dikkate çekicidir (Zihnioğlu 2007: 55).

Bu dönemde sanat terimleri ile ilgili pek çok tartışmanın üzerine dikkat çektiği bir başka sorunsal ise Batı sanat geleneğinde kurumsallaşmış resim-çizim ayrımı, dolayısıyla çizgi ile renk zıtlığıdır. Bu konuda Mehmet Vahit Bey'in görüşü pek ilgi çekicidir. Fransızca 'dessin' ile 'peinture' kelimelerinin Osmanlı Türkçesinde hiç farketmeden 'resim' sözcüğü ile çevrildiğini vurgulayan sanat tarihçisi; aslında resim kelimesinin "muhtelif eşyanın kurşun veya demir kalemle ve çizgilerle tasviri" (K. Bostancı 2003: 49) anlamına geldiğini ifade etmektedir. Bu nedenle 'dessin' kelimesinin 'resim' olarak çevrilmesi gerekirken; 'ressam' kelimesinin de asıl 'dessinateur' kelimesinin karşılığıdır. Başka bir deyişle 'ressam', "renk ve boyayı kullanmayarak yalnız çizgilerle şekiller yapanlara" denmelidir. Buna karşın 'peinture' tabiri "bir şahıs veya bir şeyin renkler ile tasviridir" (K. Bostancı 2003: 49), doğal olarak Mehmet Vahit Bey'e göre 'nakş' kelimesi ile çevrilmelidir. Bu halde 'peintre' kelimesini de 'ressam' değil, 'nâkiş' diye çevirmek bu ayrımı korumak açısından en doğru seçim olacaktır. Yazar bu görüşünü bazı örnek çevirilerle desteklemiştir:

> "Raphaël a donné le dessin de ce tableau, mais il ne l'a pas peint./ Raphael bu tablonun resmini yaptı, fakat onu nakş etmedi.
>
> Ingres était un dessinateur subtil; il était mauvais peintre./ Ingres mahir ve dakik bir ressam ve fakat fena bir nâkiş idi." (K. Bostancı 2003: 50)

Celâl Esad, Mehmet Vahit Bey'e katılarak Osmanlı geleneksel sanatında zaten kullanılan 'nakş' ve 'nakkaş' kelimelerine başvurarak 'dessin' ve 'peinture' ayrımını korumak gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla Celâl Esad'a göre "Yağlı boya, sulu boya ve kuru boya (pastel) gibi boya ile resim yapmaya nakış etmek" ifadesi kullanılmalıdır (2020: 134). Ayrıca yazar, Osmanlı geleneksel sanatlarına atıfta bulunarak "evvelden boyalı resim yapan sanatkârlara nakkaş" dendiğini hatırlatmaktadır (2020: 134). 'Nakkaş' kelimesinin 'peintre' karşılığı olarak kullanımını desteklemek için ayrıca bu iki terimin benzer bir semantik alan içinde ortaya çıktığını vurgulamaktadır:

> "Fransızcada olduğu gibi Türkçede de bilahare bu ta'bîr (nakkaş), binalara boyalı tezyînât yapanlara münhasır kalmıştır. Fransızlar, nakkaş ve boyacıya peintre en bâtiment derler." (2020: 134)

Bilindiği üzere 'dessin' ve 'peinture' terim ayrımı günümüz Türkiye Türkçesinde pek belirgin değildir. Yaygın kullanımında resim ve resim yapmak ifadeleri, çizim gibi çizgi veya boya ile biçim oluşturma eylemlerinin tümünü kapsamaktadır. Ancak Mehmet Vahit Bey ve Celal Esad örnekleri oldukça önemlidir. Çünkü her ikisi de çeviri yoluyla Osmanlı geleneğinde eşi olmayan ve bu nedenle sıfırdan inşa edilmesi gereken tarihi ve felsefi bir sürecin sonucu olan kavramsal ve teknik bir ayrımı ifade etmeye çalışmışlardır.

SONUÇ

Tanzimat dönemi ile ivme kazanan modernleşme süreci Osmanlı ortamında sanat pratiklerini, yazımını ve terminolojisini etkilemiştir. Dil yenilemesi açısından bu döneme ait dilin standartlaşmasına yönelik tartışmalarda, Rıza Tevfik, Necip Asım ve Şemseddin Sami gibi aydınlar; kültürel alanlarda halk tarafından kullanılan dile yakın bir dilin kullanılması gereğini vurgulamışlardır[9]. Dolayısıyla 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilim alanında Farsça ve Arapça kökenli sözcükler yerine Türkçe ve Batılı kökenli sözcüklerin kullanılma fikri oluşmaya başlamıştır. Bu süreç içerisinde roman gibi edebi eserlere; edebiyat, felsefe ve sanat kuramları gibi bilim yazılarına Batı Avrupa veya Türkçe kökenli terimler girmeye başlamıştır. Sanat alanında bu dil standartlaşma süreci pek üretken tartışmalara yol açmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, Mehmet Vahit Bey ve Celâl Esad Arseven'in çalışmaları bu tartışmalara katkıda bulunmuştur. Sanat tarihçisi Gizem Tongo'nun belirttiği gibi, bu aydınların ve sanatçıların çoğu Batı'da eğitim görmüş veya Batılı anlayışla yetişmiştir. Bu nedenle Batı fikirlerine, yaşam tarzına ve kültürel pratiklerine aşina oldukları için Avrupa kültürüne atıfta bulunmaları doğaldır (Tongo 2012: 70). Ancak bu çalışmada göstermeye çalışıldığı gibi Osmanlıca çeviri pratiklerinde sadece bir alımlama ve benimsenme değil, aynı zamanda bir yenilik söz konusudur. Bu nedenle bu yeni dilin inşasında Osmanlı edebi mirasının entelektüel çevreye katkısı ve aynı şekilde bu aydınların sanat tarihinde etkisi dikkate alınmalıdır.

[9] Bkz. Aydemir, Mustafa (2016), "Tanzimat'tan Yeni Lisan Hareketi'ne Dil Sadeleştirme Çalışmaları", Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Sciences 9, s. 240-254.

KAYNAKLAR

Arseven, Celâl Esad (2020). *Fransızca'dan Türkçe'ye ve Türkçe'den Fransızca'ya Sanat Kamusu (Sanayi-i Nefiseden Resim, Nakış, Naht, Mi'mâri, Hakk ve Asâr-i Atikaya Aid İstilâhları Hâvidir)*, haz. Haydar Çoruh, Hiperyayın, İstanbul.

Aydemir, Mustafa (2016), "Tanzimat'tan Yeni Lisan Hareketi'ne Dil Sadeleştirme Çalışmaları", Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Sciences 9, s. 240-254.

Bağcı, Serpil; Çağman, Filiz; Renda, Günsel; Tanındı, Zener (2012). *Osmanlı Resim Sanatı* (ikinci baskı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Berkes, Niyazi (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bostancı, Kahraman (2003). *Mehmet Vahit Bey ve Güzel Sanatlar Üzerine bir Terminoloji Risalesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Develi, Hayati (2009). *Osmanlı'nın Dili*, Kesit Yayınları, Ankara.

Ercilasun, A. B. (2013). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Eruz, Sakine (2010). Çokkültürlülük ve Çevirmenlik: Osmanlı Devleti'nde Çeviri Etkinliği ve Çevirmenler, Multilingual Yayınevi, İstanbul.

İnalcık, H., Seyitdanlıoğlu, M. (2019). *Tanzimat. Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Koç, Hasim (2006). "Osmanlı'da Tercüme Kavramı ve Tanzimat Dönemindeki Edebi Tercümelere Dair Çalışmalar", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, IV. cilt, 8. sayı, s. 351-381.

Koloğlu, Orhan (2018). *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, Pozitif Yayınları, İstanbul

Levend, Agâh Sırrı (1960). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Mardin, Şerif (2012). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul

Naipoğlu, Seçkin G. (2008). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*, yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Özpınar, Ceren (2016). *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel bir İnceleme*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Shaw, Wendy M.K. (2011). *Ottoman Painting Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, I.B.Tauris, London-New York.

Tongo, Gizem (2012). *Painting, Artistic Patronage and Criticism in the Public Sphere: a Study of the Ottoman Society of Painters 1909-1918*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

Türkmen, Nalan F. (2009). "Türk Sanat Tarihinde Öncü Kurumlar ve Kuruluşlar", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi 7/14, ss. 609-627.

Uslu, Fatih M.; Altuğ, F. (2014). *Tanzimat ve Edebiyat. Osmanlı İstanbul'da Modern Edebi Kültürü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Yazıcı Mine (2018). "Tanzimat Döneminde Osmanlı Çeviri Etkinliği", *Turkish Studies/ Türkoloji Araştırmaları: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, XIII. cilt, 20. sayı, s. 845-853.

Zihnioğlu, Yaprak (2007). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi: 1911-1914*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

KÜTAHYA MÜZESİ DEPOSU'NDAKİ ÇİNİ FIRINI MALZEMELERİ VE ÜRETİM AŞAMALARINA KATKILARI

Begüm BUĞDAYCI[1*]

Özet

Kütahya Müzesi deposunda Türk Dönemi seramik buluntuları içerisinde çeşitli tipte ve çok sayıda çini fırını malzemesi mevcuttur. Bu fırın malzemeleri arasında üçayak, semer (karpuz), raf ayakları, simit, yastık, iğne, çeşni fragmanı, frit topağı ve cüruf atıkları dikkati çeker. Ayrıca fırın malzemesi olabileceğini düşündüğümüz ve plaka amacıyla kullanılmış ızgara benzeri kilden parçalar da yer almaktadır.

Kütahya Müzesi deposunda yoğun miktarda görülen fırın malzemelerinden birçoğunun buluntu yeri bilinmemektedir. Ancak, Faruk Şahin'in doktora tezinde bir bölümünü çalıştığı bu buluntuların, Kütahya merkezdeki 1979-1991 yılı hafriyat kazılarından çıkarılıp müzeye teslim edilen malzemeler olması çok güçlü bir ihtimaldir. Kütahya merkezde gerçekleştirilen bu hafriyat kazılarının 1986, 1989 ve 1990 yılı çalışmalarında; bir adet çini fırını ve iki adet de çini fırınına ait ateşlik bölümü kalıntısı bulunmuştur. Bu fırın ve ateşlik kalıntıları, Kütahya seramiklerinin üretim teknolojisi ve pişirim aşamalarına katkı sağlayan fırın malzemelerini sunması açısından oldukça önemlidir. Belirli bir ada-paftada gerçekleştirilen ve içlerinde Kütahya fırınlarından çıkarılan çeşitli dönem seramikleri ile fırın malzemelerinin de yer aldığı bu buluntuların fotoğrafları Faruk Şahin'in doktora tezinde yer almamaktadır. Bu az sayıdaki fırın malzemeleri de yalnızca birkaç dergide yayımlanmış ve çeşitli tipleriyle tanıtılmamıştır. Günümüzde hafriyat kazılarında bulunan çini fırını ve kalıntıları haricinde Kütahya'da fırın kazısının yapılmaması, depodaki malzemenin hafriyat kazılarından müzeye getirildiğini göstermektedir.

[1] Ege Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Doktorant,, İzmir, TÜRKİYE, begumbugdayci@gmail.com

Çalışmanın konusunu, bugüne kadar çok az bilgi edinebildiğimiz Kütahya'daki çini fırınlarının üretim aşamasını destekleyen fırın malzemeleri oluşturmaktadır. Pişirime yardım eden bu farklı tipteki fırın malzemeleri, kullanım amaçlarıyla birlikte tanıtılmıştır. Ayrıca, incelediğimiz fırın malzemeleri, İznik ağırlıklı olmak üzere diğer merkezlerdeki örneklerle karşılaştırılarak üretim teknolojilerindeki benzerlikler veya farklılıklar tespit edilmiştir. Kullanım şekli bilinmeyen malzemeler üzerinde ise çeşitli denemeler yapılarak konuya dair önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kütahya Müzesi, çini fırını, hafriyat kazısı, fırın malzemeleri, seramik.

TILE KILN MATERIALS INCLUDED IN THE INVENTORY OF KÜTAHYA MUSEUM AND THEIR CONTRIBUTIONS ON PRODUCTION STAGES

Abstract

Various types and many tile kiln materials belonging to the Ottoman Period are available in the warehouse of the Kütahya Museum. These kiln materials include tripod, saddle (globe), rack legs, bustle pipe, cushion forms, needles, fragment of firing tester, frit pellets and slag wastes as the major findings. There are also pieces of clay similar to the grate that we think may be the kiln material and used for plate purposes.

Findspot of various kiln materials included intensely in inventory of Kütahya Museum are not known. However, it is highly likely that such findings are the materials unearthed during excavations held between 1979-1991 in the center of Kütahya and delivered to the museum, a part of which has been the subject matter of doctoral dissertation of Faruk Şahin. During the excavations in the center of Kütahya carried out in 1986, 1989 and 1990, remnants of a tile kiln and two firepans belonging to the tile kiln have been found. Such remnants of kiln and firepans are of great importance in terms of providing kiln materials contributing to production technologies and burning stages of Kütahya ceramics. Photographs of these findings, including ceramics and kiln materials belonging to various periods and Kütahya kilns and unearthed during excavations carried out in a certain map section, has taken no part of in doctoral thesis of Faruk Şahin. Such rare kiln materials, which have been published in several journals, have not been introduced by their variant types. As there has been no excavation made for kilns in Kütahya other than the ones during which remnants of tile kiln was found, it is shown that the materials in inventory have been carried to the museum from such excavation.

In the Ottoman Period, as of the mid-15th century, ceramic masters have discovered two different production techniques as rack-legged and tray burning, as well as tripod ceramic firing process. This innovation in production technology has also been reflected in the firing materials and the craftsperson required various intermediate support materials in ceramic firing process. These tile kiln materials, which are located in the

warehouse of the Kütahya Museum and constitute the subject of the study, provides certain clues regarding the Ottoman Period ceramic production technology in Kütahya. The fact that the excavation sites do not provide stratigraphy prevents the dating process from being performed accurately. For this reason, the materials of the tile kiln could only be provided within a certain date range as a result of comparative studies. While the tripods from the kiln materials in the warehouse are dated to the 14-15th century, all other firing tools are evaluated to be dated within the range of mid-15th-18th century.

In the study, the materials of the tile kiln in Kütahya, where we have been able to obtain very little information so far, were introduced with various samples and their intended use. In a few tile kiln materials with the use style we could not determine, various suggestions have been made by demonstrating the trials on the subject. In addition, the firing materials we have examined were compared with the samples in other production centers, mainly in İznik, and the similarities or differences in production technologies have been revealed accordingly.

Keywords: Kütahya Museum, tile kiln, excavation, kiln materials, tripod, rack legs, kinet, ceramic

Giriş

Günümüze gelebilmiş çeşitli örnekleri ile Kütahya Müzesi deposundaki Osmanlı Dönemi çini fırını malzemeleri, Kütahya çini ve seramik üretimi hakkında önemli veriler sunmaktadır.[2] Müze deposunda yer alan bu malzemeler, Kütahya kent merkezinde yapılmış hafriyat kazıları ile kazı-onarım çalışmaları sırasında ele geçen buluntulardır. Bu buluntular, Osmanlı Dönemi'nin İznik'ten sonra en önemli seramik üretim merkezlerinden biri olan Kütahya'nın geleneksel üretim koşullarını göstermesi açısından önemlidir. Çalışmada, depodaki tüm çini fırını malzemeleri tek tek ve detaylı olarak tanıtılmış; diğer üretim merkezleriyle Kütahya Müzesi deposundaki örnekler karşılaştırılmıştır.

Kütahya'nın merkezinde, 1979-1991 yılları arasında yaklaşık on iki yıl süren bir dizi hafriyat kazısı gerçekleştirilmiş; bu kazıların 1986, 1989 ve 1990 yılı çalışmalarında ise toplamda dört adet çini fırını kalıntısı ortaya çıkarılmıştır.

1986 yılında yapılan inşaat çalışmalarında üç fırınlı bir atölyeye ait olduğu düşünülen bir çini fırını kalıntısı bulunmuştur **(Foto. 1).** Alanın inşaat makineleri tarafından kazılması sonucu çini fırınları ne yazık ki zarar görmüş ve yalnızca bir tanesi sadece ateşlik bölümü ile belgelenebilmiştir. Kazıların yapıldığı sırada çini fırının ateşlik bölümü belgelenmiş ve sonrasında yıkılarak inşaat alanından kaldırılmıştır. Kazıda ortaya çıkarılan ve o dönem yalnızca ateşlik kısmıyla belgelenebilen bu çini fırınının ateşlik planının, İznik Çini Fırınları Kazısı'ndaki fırın planları ile benzer özellik gösterdiği fark edilmiştir. En geç 14. yüzyıla tarihlendirilen fırının ateşlik hacmi üzerindeki moloz dolgudan ve ateşhane hacmi etrafından çeşitli boyutta üçayak ve semer gibi ara pişirim malzemeleri ele geçirilmiştir (F. Şahin 1987: 36-38).

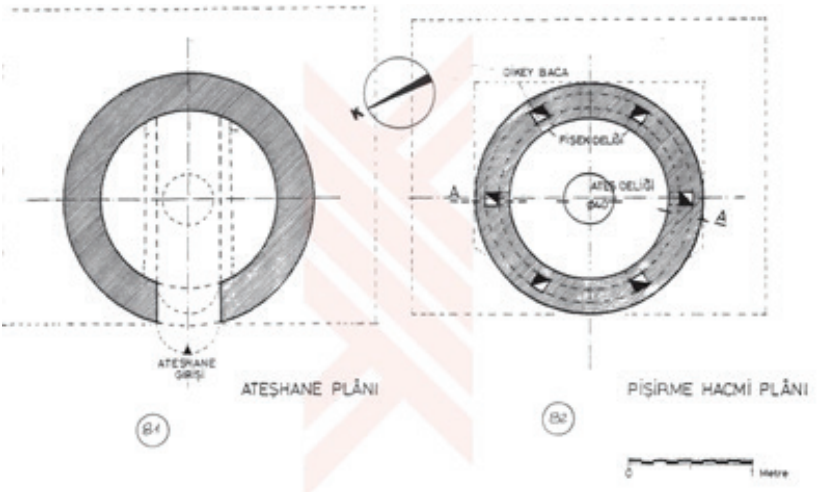
---

[2] Bu bildiri, Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu danışmanlığında hazırlanan *"Kütahya Müzesi'nde Yer Alan Türk Dönemi Seramikleri"* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Böylelikle tez kapsamında yayımlanması mümkün olmayan tüm çini fırını malzemeleri, eksiksiz bir şekilde 26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulmuştur.

Öneri ve görüşlerini paylaşan, katkılarıyla çalışmamın kalitesini artıran hocam Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu'na ve çini sanatçısı Naciye Nur Avlupınar'a içten teşekkürlerimi sunarım. Malzemeleri çalışmama imkân sağlayan Kütahya Müzesi Müdürü Sevgi Gürdal'a ve Müze Uzmanı Sanat Tarihçisi Seher Altunkaynak Duğan'a da teşekkürlerimi borç bilirim.

1989 ve 1990 yıllarında iş makineleri ile yapılan birkaç ev inşaatı sırasında da yine tesadüfen iki adet çini fırını kalıntısı ortaya çıkarılmıştır. 1989 yılında bulunan çini fırını, kazı çalışmalarının yapıldığı dönemde ateşlik bölümü ve pişirim haznesi ile birlikte, diğeri ise yalnızca ateşlik kısmıyla belgelenebilmiştir. Pişirim haznesi yuvarlak plan özelliği gösteren çini fırını kalıntısı; İznik Çini Fırınları Kazısı örnekleri, İznik Ayasofya Kilisesi arkasındaki sokakta bulunan iki çini fırını ve İznik Roma Tiyatrosu Kazıları'nda ortaya çıkarılan çini fırınları ile benzerdir (F. Şahin 1994: 68), (F. Şahin 1991: 297-298). Bu çini fırınının ateşlik kısımlarında da çok sayıda ve çeşitli boyutlarda üçayak, semer ve karpuz dilimleriyle raf ayakları ele geçirilmiş; ara pişirim malzemeleri ile raf ayaklarının 15. yüzyıl ortalarında İznik seramik üretiminde kullanılan ara parçalar ile benzer olduğu tespit edilmiştir. Faruk Şahin, bazı evlerin yıkılması sonucunda ortaya çıkan bu çini fırını kalıntılarında herhangi bir araştırma, inceleme ve fotoğraflamanın mümkün olmadığını belirtse de (F. Şahin 1981: 147, dipnot: 21) bir adet çini fırınının ateşlik hacmi kalıntısında rölöve çalışması yapılmış ve fotoğraflanmış (F. Şahin 1987: 36-37); diğer fırının ise yuvarlak planlı pişirim haznesi ile ateşlik hacminin rölövesi çıkarılmıştır (F. Şahin 1994:169-171).

Foto. 1: 1986 yılında Kütahya'nın merkezinde, hafriyat kazısı sırasında bulunan çini fırını ateşlik kalıntısı. (F. Şahin 1987:36).



Çizim 1: 1989 yılında bulunan çini fırınının ateşlik ve pişirim haznesini gösteren rölöve planı. (F. Şahin 1994:170).

İznik Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Osmanlı Dönemi'ne ait çini fırını canlandırması; İznikli ustaların seramik pişiriminde raf sistemli, kasetli ve üç ayaklı pişirim olmak üzere üç farklı yöntem kullandığını göstermektedir **(Foto. 2).** Kütahya'daki arkeolojik buluntulara baktığımızda ise yalnızca raf sistemi ve üçayaklı sistemde pişirimin uygulandığı dikkati çeker. Ancak her ne kadar kasetli pişirime yönelik arkeolojik buluntu ele geçmemiş olsa da günümüz Kütahyalı seramik ustaları bu pişirim tekniğinden bahsetmektedir. Bu durum da aslında bizlere seramik pişirim geleneğinin kesintisiz olarak aktarıldığını ve Kütahyalı çini ustalarının da tıpkı İznikli ustalar gibi kasetli pişirim yöntemini de kullanmış olabileceğini düşündürmektedir.

Foto. 2: İznik- Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki çini fırını canlandırması. (B. Buğdaycı, 2022).

2. Kütahya Müzesi Deposu'ndaki Çini Fırını Malzemeleri

Kütahya Müzesi deposundaki çini fırını malzemeleri arasında çok sayıda ve çeşitli boyda üçayak, raf ayakları, semer ve karpuz dilimleri, simit, yastık, iğne, eğer biçimli kaide, cüruf atıkları, frit topağı, çeşni fragmanı ve işlevi henüz çözülememiş ızgara benzeri parçalar yer almaktadır. Bunlar arasında en yoğun grubu ise üçayaklar oluşturur.

2.1. Üçayaklar

Kalıpla ve elde olmak üzere iki farklı yöntemle yapılmış üçayakların çoğu iyi kondisyonludur. Müze deposunda yer alan bu üçayaklar arasında kırık parçalar halinde günümüze gelebilmiş az sayıda örnek de vardır.

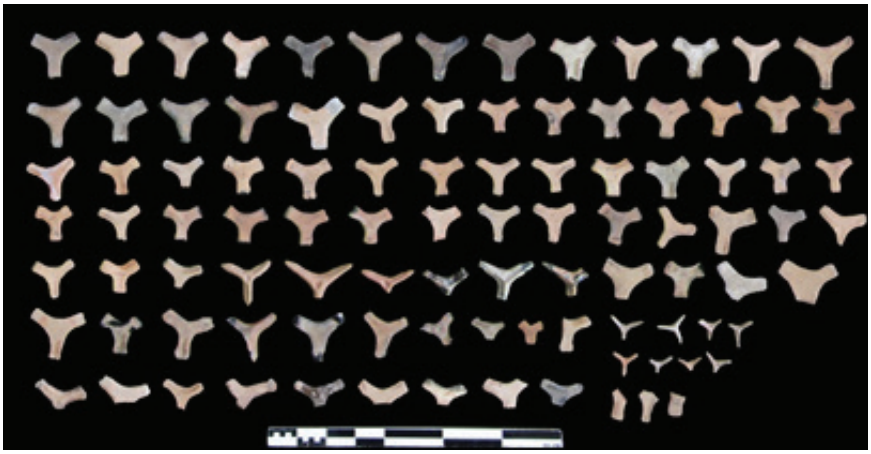


Foto. 3: Kütahya Müzesi deposundaki üçayaklardan görünüm. (B. Buğdaycı, 2022).

Farklı boyda ve çeşitli tipte karşımıza çıkan bu üçayaklardan birinin alt yüzeyinde damga, bir diğerinin ise ince uçlu aletle yapılmış ve oyuklardan oluşan bezeme görülür **(Foto. 4-5).** Üst yüzeyinde parmak baskı daire motifi ile yapılmış üçayaklar da bezemeli grup üçayaklar arasında yer almaktadır **(Foto. 6).**

Foto. 4: Alt yüzeyindedamga bulunan üçayaktan görünüm (B. Buğdaycı, 2022).

Foto. 5: Alt yüzeyinde bezeme bulunan üçayaktan görünüm (B. Buğdaycı, 2022).

Foto.6: Üst yüzeylerinde parmak baskı daire motif bulunan üçayaklar. (B. Buğdaycı, 2022).

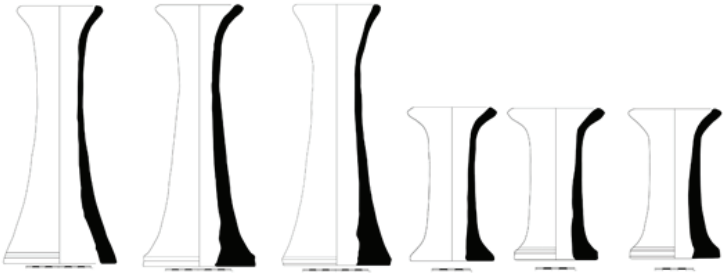
2.2. Raf Ayakları

Müze deposundaki diğer fırın malzemeleri arasında raf ayakları bulunmaktadır. Bu raf ayaklarını dört farklı grupta incelemek mümkündür. Bunlardan ilki, Kütahyalı çini-seramik ustalarının ***"kinet"*** olarak adlandırdığı raf ayaklarıdır (F. Şahin 1983:21).

2.2.1. Kinetler

Müze deposunda toplamda altı adet bulunan kinetler, 42 cm ve 21 cm olmak üzere iki farklı yüksekliktedir. Yükseklikleri farklı olsa da aynı form özelliği gösterirler. Bunlar düz dipli, silindirik gövdeli ve ağız kısmı konik biçimde genişleyen tiptedir. Kinetlerin dip kısmında dairesel bir açıklık bulunmakta ve bu açıklık ağız kısmına kadar devam etmektedir **(Fot. 7-9/ Çizim 2).**

Foto. 7: Müze deposundaki raf ayakları/kinetlerden görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).



Çizim 2: Kinet çizimleri.
(B. Buğdaycı, 2022).

Foto. 8: Kinetin alt kısmından görünüm.
B. Buğdaycı, 2022).

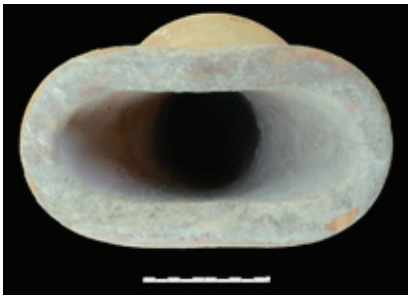
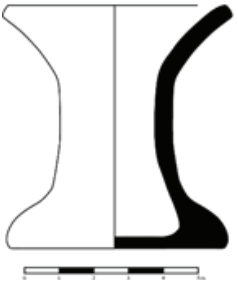


Foto. 9: Kinetin üst kısmından görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.2.2. Makaralar

Raf ayaklarında ikinci grubu makaralar oluşturmaktadır. Depoda yalnızca üç adet örneği bulunan ve çarkta yapılmış bu makaralar; düz dipli, silindirik gövdeli ve ağız kısmından konik şekilde dışa doğru açılan tiptedir. Ancak, dip kısmında herhangi bir açıklığın bulunmadığı, bu açıklığın ağız kısmından bırakıldığı dikkati çeker **(Foto. 10-12/Çizim 3).**

Foto. 10: Müze deposundaki makaralardan görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).



Çizim 3: Makara çizimi.
(B. Buğdaycı, 2022).

Foto. 11: Makaraların üstten görünümü.
(B. Buğdaycı, 2022).

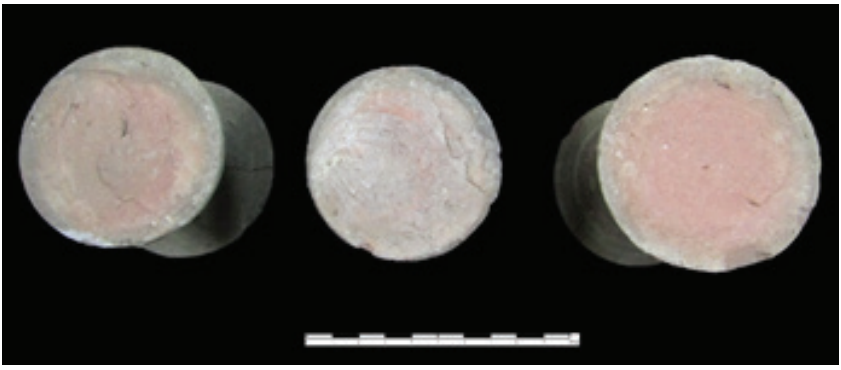
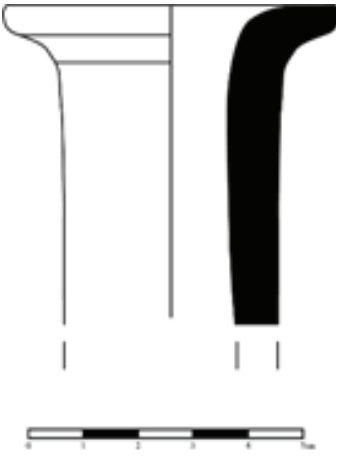


Foto. 12: Makaraların alttan görünümü.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.2.3. Sırlı Makara Fragmanı

Üçüncü grupta, kaide kısmı kırık bir şekilde günümüze ulaşabilmiş yalnızca bir adet sırlı raf ayağı bulunmaktadır. İç ve dış yüzeyi sırlı bu raf ayağı silindirik gövdeli, ağız kısmı konik şekilde yana açılan ve ağız kısmında yuvarlak bir açıklığın bulunduğu form özelliği sunar **(Foto. 13/ Çizim 4).**

Foto. 13: Sırlı raf ayağından görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).



Çizim 4: Sırlı raf ayağı çizimi.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.2.4. Boynuzlu Mesnet Benzeri Makaralar

Raf ayaklarında dördüncü ve son grubu, ***"boynuzlu mesnet benzeri makara"*** isim önerisinde bulunduğumuz tip oluşturmaktadır. İznik Roma Tiyatrosu Kazısı buluntuları arasında ***"üç boynuzlu mesnet"*** şeklinde adlandırılan raf ayaklarından yola çıkarak yaptığımız bu isim önerisinde, raf ayağına ilişkin henüz herhangi bir isim veya terim tespit edilememiştir (N. Özkul Fındık 2001: 294). Bu grup da düz dipli, silindirik gövdeli, dip kısmında yuvarlak açıklığın bırakıldığı fakat ağız kenarı boynuz şeklinde sonlanan form özelliği gösterir **(Foto. 14-15/Çizim 5-6).**

Foto. 14: Boynuzlu mesnet benzeri makaralardan görünüm
(B. Buğdaycı, 2022).

Çizim 5: Makara çizimi.
(B. Buğdaycı, 2022).

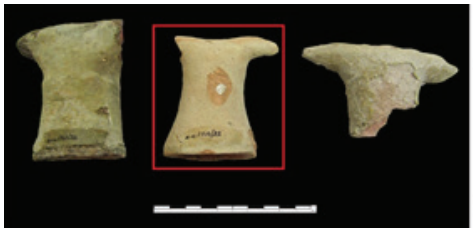
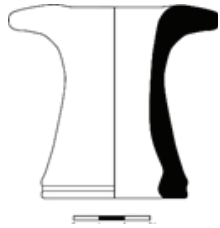


Foto. 15: Boynuzlu mesnet benzeri makaralardan görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).



Çizim 6: Makara çizimi.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.3. Semer ve Karpuz Dilimleri

Üst üste konulan tabak ve kâselerin birbirine yapışmaması için ve kapların yana doğru açılmasını önlemek amacıyla elde şekillendirilen se-

mer ve karpuz dilimlerinden müze deposunda da bulunmaktadır. Kapların büyüklüğüne ve türüne göre, çeşitli ebatlarda yapılan semer ve karpuz dilimleri, seramiklerin özellikle gövde ve cidar kısımlarına yerleştirilerek kullanılmışlardır. Bazı örneklerde görülen akmış sır kalıntıları ise bu destek malzemelerinin bisküvi fırınının yanı sıra sırlama aşamasında da kullanıldıklarını düşündürmektedir **(Foto. 16-18).**

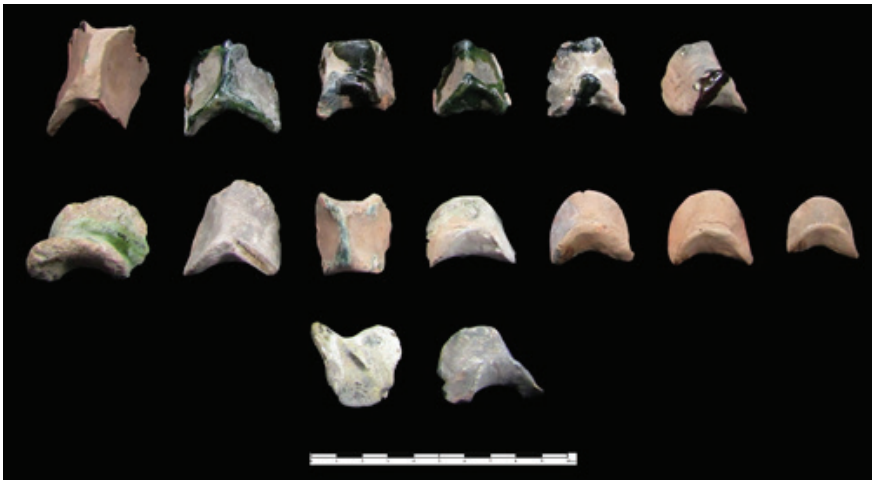


Foto. 16: Müze deposundaki semer örnekleri.
(B. Buğdaycı, 2022).

Foto. 17-18: Müze deposundaki karpuz dilimi örnekleri.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.4. Eğer Biçimli Kaideler

İznik Çini Fırınları Kurtarma Kazısı buluntuları arasında Necati Ayas'ın ***"eğer biçimli kaide"*** adını verdiği farklı boyutta semerler mevcuttur (N. Ayas 1984: 175). Bu parçalar da semerler ile aynı amaçla kullanılmış olmalıdır **(Çizim 7).** Müze deposunda iki farklı tipte eğer bulunmaktadır ve bunların elde basitçe şekillendirildiği, semer üzerindeki el izi ve parmak dokusundan rahatlıkla anlaşılmaktadır **(Fot. 19).**

Çizim 7: Eğer biçimli kaideler.
(İznik Çini Fırını Kurtarma Kazısı, N. Ayas 1984:175).

Foto. 19: Müze deposundaki eğer biçimli kaidelerden görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.5. Yastık

Kütahya Müzesi deposundaki çini fırını malzemeleri arasında iki adet yastık bulunmaktadır **(Foto. 20-21).** Bu iki adet yastık farklı çapta ve kalınlıktadır. Yastıkların hangi amaçla ve ne şekilde kullanıldıkları ise henüz tespit edilememiştir. Ancak kullanım şekilleri ve amaçlarına yönelik öne sürdüğümüz bir görüş, bu fırın malzemelerinin bisküvi fırını aşamasında

ve seramiklerin tondo kısımlarına yerleştirilerek kullanılmış olabilecekleri yönündedir. Belki de ustalar bu sayede seramik tabanlarının çökmesini engellemiş oluyorlardı. Konuyla ilgili net ve doğru bilgilere, tez kapsamında yürütülen detaylı araştırmalar ve Kütahya'daki ustalarla yapılacak fikir alışverişleriyle ulaşılması hedeflenmektedir.

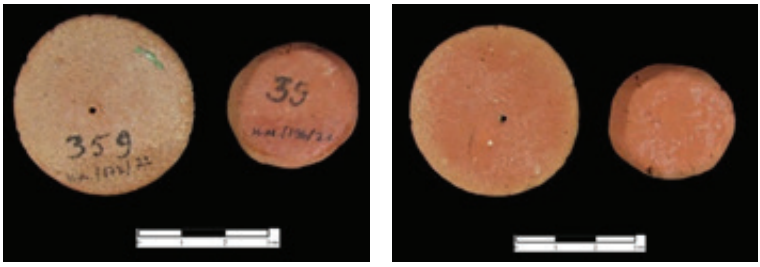


Foto. 20-21: Müze deposundaki yastıklardan görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.6. Simit

Kütahya Müzesi deposunda yalnızca iki adet simit örneği mevcuttur. Pişirim esnasında kabın plakaya yapışmaması ya da kaidesinin çökmemesi için kaide altına yerleştirilerek kullanıldıkları bilinen simitler, elde basitçe şekillendirilmiş kırmızı hamurlu destek parçalarıdır. Bu iki örnekten kırmızı hamurlu simit iki katlıdır. Tek katlı simit örneğinin hamur rengi ise anlaşılmamıştır. Ancak, pişirim sırasında ısı değişimi kaynaklı veya oksijen dengesinin sağlanamamış olması gibi faktörler hamurun gri renk almasına yol açmış olmalıdır **(Foto. 22).**

Foto. 22: Müze deposundaki simit örnekleri.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.7. İğneler

Kütahyalı çini-seramik ustalarının ***"iğne"*** adını verdikleri bu fırın malzemesinden müze deposunda yalnızca iki adet örnek bulunmaktadır **(Foto. 23).** İğneler, kasetli pişirimde ve sırlı fırınlama aşamasında ürünün kasete ya da raf ayaklarına yapışmasını engellemek amacıyla kullanılmışlardır. Bu çini fırını malzemelerinin, fincan veya fincan tabağı altlarına üçgen oluşturacak şekilde yerleştirilerek ve dolayısıyla üç adet iğne kullanılarak uygulandığı bilinmektedir.

Foto. 23: Müze deposundaki iğnelerden görünüm.
(B. Buğdaycı, 2022).

2.8. Çeşni Fragmanı

Depoda kilden bir parça içerisine sıkıştırılmış ve tipik 18. yüzyıl Kütahya üretimi, beyaz hamurlu, beyaz astarlı, şeffaf sırlı ve sıraltı teknikli bir seramik fragman bulunmaktadır **(Foto. 24-25).** Pişirim esnasında acil ihtiyaç nedeniyle yapılmış ve elde basitçe şekillendirilmiş bu kilden destek malzemesi üzerinde ustanın iki parmak izinin kaldığı dikkati çeker. İznik'teki benzer örneğinden yola çıkarak kil içerisine sıkıştırılmış bu parçanın çeşniye ait olduğu söylenebilir.

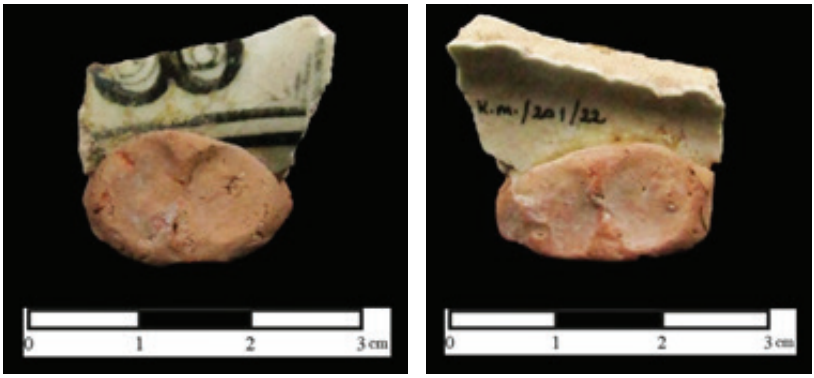


Foto. 24-25: Ustanın iki parmak izinin kaldığı çeşni fragmanı. (B. Buğdaycı, 2022).

2.9. Izgara/Plaka(?) Fragmanları

Henüz benzer bir örneğini bulamadığımız ve kullanım amacını tespit edemediğimiz bu parçaların da fırın malzemesi olduğunu düşünmekteyiz **(Foto. 26).** Tez kapsamında Kütahya'daki çini ustaları ile görüşme yapılarak konuya netlik kazandırılması planlanmaktadır.

Foto. 26: Kütahya Müzesi deposundaki işlevi çözülememiş kil fragmanlar. (B. Buğdaycı, 2022).

2.10. Cüruf Atıkları ve Frit Topağı

Depoda, çini fırını malzemesi olmasalar da üretime işaret eden birkaç parça cüruf atığı ve frit topağı bulunmaktadır. Bilim dünyası ile paylaşılmak istendiğinden bu örneklere de çalışmada yer verilmiştir. Ayrıca, frit üzerinde arkeometrik inceleme yapılmış ve içeriğinde kurşuna rastlanmamıştır. Bu nedenle depoda yer alan frit topağının seramik yapımında kullanılmak üzere üretilmiş sır kalıntısı olduğu söylenebilir.[3] **(Foto. 27-28).**

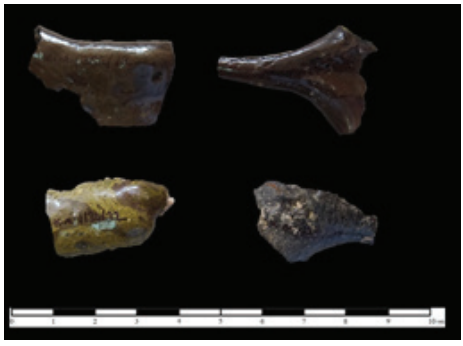


Foto. 27: Müze deposundaki cüruf atıkları.
(B. Buğdaycı, 2022).

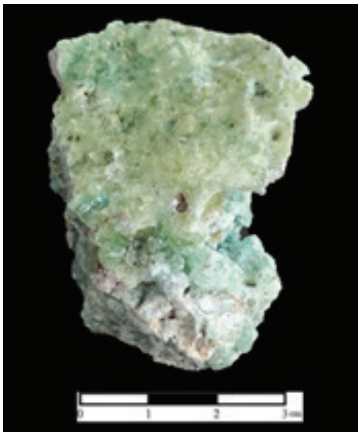


Foto. 28: Müze deposundaki frit topağı.
(B. Buğdaycı, 2022).

[3] Fritin arkeometrik analizi, Dumlupınar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü Öğretim Üyesi Dr. Muhterem Koç tarafından yapılmıştır. Çalışmamıza yaptığı katkılardan dolayı kendisine teşekkür ederim.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Kütahya Müzesi deposundaki çini fırını malzemelerinden yalnızca üçayaklar, çeşitli seramik üretim merkezlerindeki örneklerle kıyaslanabilmiştir. Bunun nedeni ise 14-15. yüzyıllarda tüm seramik üretim merkezlerinde bir tek üçayaklı pişirimin yapılması ve henüz bu yüzyıllarda raf ayaklı ve kasetli pişirimin keşfedilmemiş olmasıdır. Günümüzde çini fırınlarına yönelik mevcut arkeolojik kazıların İznik'te ilerletilmesi ise analojik çalışmalarda sadece İznik'teki arkeolojik verilerin kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bu nedenle, çalışma kapsamında ele alınan çini fırını malzemeleri İznik'teki örneklerle kıyaslanmış, üretim teknikleri açısından aralarındaki benzerliklere veya farklılıklara değinilmiştir. Ayrıca, 15. yüzyıl ortalarında kullanıma giren bu yeni pişirim yöntemleri 18. yüzyıla kadar devam ettiğinden çalışmada bazı örnekler, 18. yüzyıl İstanbul Tekfur Sarayı çini fırını malzemeleriyle de karşılaştırılmıştır.

Üçayaklar haricinde Kütahya Müzesi deposunda yer alan diğer tüm çini fırını malzemeleri ise kasetli ve raf ayaklı pişirimin başlangıcı olan 15. yüzyıl ortası-16. yüzyıl ile 18. yüzyıl tarih aralığında değerlendirilmiştir.

Üçayaklar

Kütahya Müzesi deposundaki üçayaklar; İznik Çini Fırınları Kazısı (Aslanapa, Yetkin, Altun 1989:304), İznik Ayasofya güney sondajları (O. Aslanapa 1988: Res. 30), Hasankeyf Kazısı (M. Çeken 2006:50), Ahlat Kazısı (B. Karamağaralı 1981: 79), Amasya Kızlar Sarayı Kazısı (E. E. Naza Dönmez 2021: 78) ve Bitlis Kale Kazısı (Korkmaz, Şen 2021: 90) gibi çeşitli bölgelerde ele geçen örnekler ile birbirine benzemektedir. Ayrıca, Kütahya Çini Müzesi'nde de depodaki üçayaklar haricinde on adet üçayak örneği sergilenmektedir. Bunlardan biri ise Milet işi kâsenin iç yüzeyine yapışık durumdadır.

P.T.T hafriyat kazısından ele geçen üçayağın alt yüzeyinde damga vardır **(Bk. Foto. 4).** Hafriyat alanı kazılarında genel anlamda stratigrafi sağlanamasa da ele geçirilen buluntular düzenli bir stratigrafi vermiştir. Bu durum ise tarihlendirme yapılmasını kolaylaştırmıştır. En alt katmanını erken Osmanlı Dönemi buluntularının oluşturduğu bu kazılarda, seramik buluntular arasında üçayaklar da ele geçirilmiştir. Faruk Şahin, üç ayrı boyda ve çok sayıda ortaya çıkarılan üçayaklardan büyük boydakilerin elde; orta

ve küçük boydakilerin ise kalıpla yapıldığını belirtmektedir (1981: 260, Resim 1-3: 273). Müze deposundaki üçayaklar hem benzer örneklere hem de buluntu yerinin verdiği stratigrafiye bakıldığında 14-15. yüzyıl tarih aralığında değerlendirilebilir.

Raf ayakları

15. yüzyıl ortalarında mavi-beyaz grup seramiklerin üretimine başlanmasıyla birlikte çini-seramik ustaları üçayaklı pişirim tekniğinin yanı sıra raf ayakları ve plakalar kullanarak yeni bir üretim tekniği uygulamışlardır. Bu dönemle beraber geliştirilen pişirim yöntemlerinde raf ayakları ve plakalar haricinde çeşitli ara destek malzemeleri de kullanılmıştır (N. Özkul Fındık 2007:245). İznik'teki kazılar ve arkeolojik veriler bu durumu desteklemektedir.

Müze deposu haricinde günümüzde Kütahya Çini Müzesi'nde de sergilenen raf ayaklarının benzer örnekleri, İznik Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde, İznik Çini Fırınları Kazısı (V. B. Demirsar Arlı 2020:368), (N. Ayas 1984: 195) ile İznik Roma Tiyatrosu Kazısı'nda (B. Yalman 1988:190), (N. Özkul Fındık 2001:294) görülmektedir. Özellikle İznik Roma Tiyatrosu Kazılarında ele geçen raf ayakları, ilk gruptaki kinet adı verilen raf ayakları ile birebir benzerdir. Raf ayaklarının 18. yüzyıl örnekleri ise İstanbul Tekfur Sarayı Çini Fırını Kazısı buluntuları arasında görülmektedir (F. Çalışlar Yenişehirlioğlu 2012: 91). Benzer mantıkta ve benzer formda yapılmış bu raf ayaklarının İznik ve Kütahya örneklerine göre daha kaba yapıldığı dikkati çekmektedir.

Günümüz Kütahyalı seramik sanatçıları, çarkta şekillendirilmiş bu raf ayaklarının şamot çamurundan yapıldığını söylemektedir. Ancak bu raf ayaklarında arkeometrik analiz yapılmadığından çalışmada net bir malzeme bilgisi şimdilik sunulamamaktadır. Doktora tezi kapsamında yürütülen ve malzemeye ilişkin verileri kapsayan ayrı bir çalışma, ilerleyen süreçlerde bilim dünyası ile paylaşılacaktır.

Semer ve Karpuz dilimleri

Semer ve karpuz dilimlerinin benzerleri, İznik Çini Fırınları Kazısı (Aslanapa, Yetkin, Altun, 1989:282), İznik Roma Tiyatrosu Kazıları (B. Yalman 1988:188), (N. Özkul Fındık 2001, Fot. 331:292) ve İznik Türk-İs-

lam Eserleri Müzesi'nde görülmektedir. Ayrıca, çini fırını malzemelerinin kullanım şekillerine ilişkin İznik Çini Fırınları Kazısı buluntuları üzerinde birtakım denemeler yapılmıştır **(Foto. 29).**

Foto. 29: Çini fırını malzemelerinin kullanımına ilişkin denemeler. (Aslanapa, Yetkin, Altun 1989: 183).

Ancak bizler; üçayak, eğri, semer gibi malzemelerin tek bir üründe kullanılarak gösterildiği bu denemenin çok işlevsel ve doğru bir gösterim olduğumu düşünmemekteyiz. Çalışmada, semerlerin kullanım amacından yol çıkılarak bu malzemelerin nasıl kullanılmış olabileceğine dair iki farklı deneme gerçekleştirilmiştir **(Foto. 30-31).** Ayrıca yaptığımız bu denemeler sonucunda, aynı semerin ihtiyaç dahilinde farklı şekillerde kullanılmış olabileceği de fark edilmiştir.

Semerlerin kullanım şekline ilişkin denemelerin ilki, kâse veya kapların yana doğru açılmasını önleme amacı gözetilerek yapılmıştır. İlk önerimizde görüldüğü üzere, semerin iç bükey kısmı aşağı yöne bakacak şekilde yerleştirilmiş ve iki kenarına da birer kap gövdesi konmuştur. Semerler bu şekilde kullanıldıklarında iki ayrı ürünün birbirine yapışması ve kabın yanlara doğru açılmasının önüne geçilmiş olmalıdır. Ancak bu şekilde bir uygulamanın sırlama aşamasında kullanılamayacağını aksi taktirde ürünün semere yapışacağını belirtmemiz gerekmektedir. Sır fırınında ise bu ürünlerin ne şekilde kullanılmış olabileceğine dair ne yazık ki herhangi bir öneri sunamamaktayız **(Foto. 30).**

Foto. 30: Semerlerin kullanımına ilişkin yapılan ilk deneme ve öneri. (B. Buğdaycı, 2022).

Semerlerin kullanım tarzına ilişkin ikinci bir deneme ise semerin iç bükey kısmı yukarı bakacak şekilde yerleştirilerek yapılmıştır. Sürahi, testi, ibrik gibi ürünlerin pişirimi esnasında kullanıldığını düşündüğümüz bu ikinci uygulamada, müze deposundaki Osmanlı Dönemi'ne ait bir testinin boyun kısmı, semerin iç bükey kıvrımına yerleştirilmiştir. Böylesi bir uygulama, pişirim aşamasındaki ürünlerin boyun kısımlarının plakaya değmesini önlemek için yapılmış olmalıdır **(Foto. 31).**

Foto. 31: Semerlerin kullanımına ilişkin yapılan ikinci deneme ve öneri. (B. Buğdaycı, 2022).

Eğer biçimli kaideler

Necati Ayas'ın öneride bulunduğu şekilde ***"Eğer biçimli kaideler"i*** yatay olarak yerleştirildiğimizde ve iki kenarına birer ürün koyduğumuzda çok işlevsel bir sonuç alınamamıştır **(Foto. 32-33).** Bu nedenle öneride

bulunduğumuz kullanım şeklini gösterebilmek amacıyla parça dik bir şekilde tutularak kâsenin gövdesine yaslanmıştır **(Foto. 34-35).** Pişirim esnasında ürünün türüne bağlı olarak nasıl bir destek malzemesine ihtiyaç duyulduğunu kesin bir şekilde söylemek mümkün değildir. Fakat kapların yana açılmasını önleme amacıyla kullanıldıklarında, eğer biçimli kaidelerin kâse gövdelerine birer mesnet niteliğinde dikey olarak yerleştirilmiş olması çok daha muhtemeldir. Üretim aşamasında kullanım şeklini sunabilmek için eğer biçimli kaidenin boyutuna uygun kâse bulunamamıştır. Bu nedenle fincanlardan yararlanılmıştır. Ancak fincanların pişiriminde bu türden bir destek malzemesine ihtiyaç duyulmadığını da belirtmek gerekmektedir.

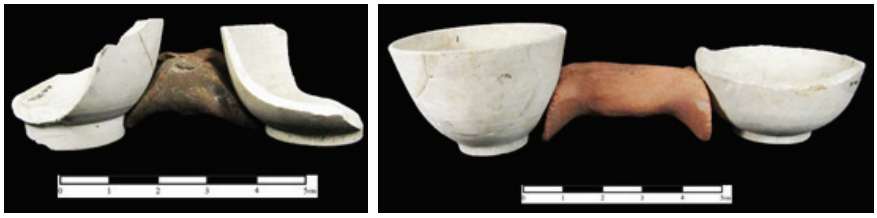


Foto. 32-33: Eğer biçimli kaideler ile kullanım şekline dair yapılan denemeler.
(B. Buğdaycı, 2022).

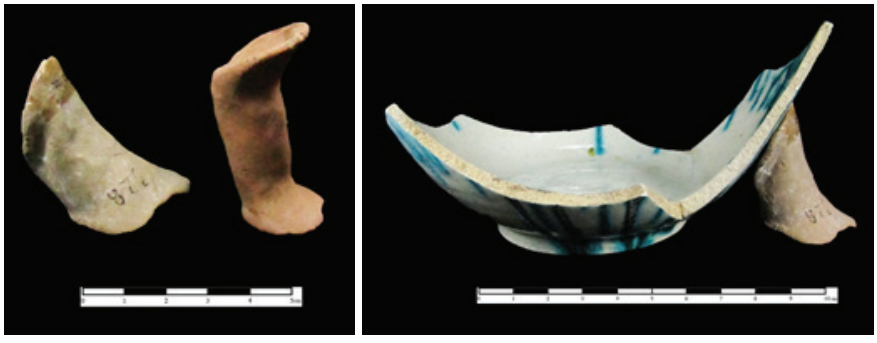


Foto. 34-35: Eğer biçimli kaide ile kullanım şekline dair yapılan deneme.
(B. Buğdaycı, 2022).

İğneler

Müze deposunda farklı yükseklikte iki adet iğne mevcuttur. Seramik pişiriminde bir ürün için toplam üç adet iğne kullanılmaktadır. Ancak müze

deposunda iki adet iğne örneği bulunduğundan kullanım şeklini gösterebilmek için hamur silgiden faydalanılmıştır **(Foto. 36).** Benzer örneklerini henüz tespit edemediğimiz bu malzeme üzerinde de doktora tezi kapsamında araştırmalara devam edilmektedir.

Foto.36: İğnelerin kullanımına ilişkin deneme.
(B. Buğdaycı, 2022).

Yastıklar

Yastıkların benzer örnekleri İznik Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde, İznik Roma Tiyatrosu Kazısı (B. Yalman 1988:191) ve İznik Çini Fırınları Kazısı'nda (Aslanapa, Yetkin, Altun, 1989:282) görülmektedir. Bu dairesel plakalar da seramiklerin kaide altlarına yerleştirilerek kullanılıyor olmalıdır.

Simitler

Simitlerin benzerleri İznik Roma Tiyatrosu (B. Yalman 1988:189), (N. Özkul Fındık 2001, Fot.335-336:293) ve İznik Çini Fırınları Kazısı'nda mevcuttur (Aslanapa, Yetkin, Altun, 1989:282). Kullanım şeklini gösterebilmek için depodaki malzemeler arasında simitlerin çapına uygun kâse bulunamadığından yine fincanlar üzerinde bir gösterime gidilmiştir. Fakat fincanlarda da bu türden bir destek malzemesine ihtiyaç duyulmadığını belirtmek gerekmektedir **(Foto. 37).**

Foto. 37: Simit kullanımına ilişkin deneme.
(B. Buğdaycı, 2022).

Çeşni fragmanı

Çeşnilerin benzerlerine İznik Roma Tiyatrosu Kazıları'nda (N. Özkul Fındık 2001: 296) ve İznik Arkeoloji Müzesi'nde (Atasoy ve Raby 1989, Resim 44: 55) rastlanır. Bilindiği üzere çeşni, fırın içindeki ürünün pişip pişmediğini kontrol etmek amacıyla kullanılan bir parçadır. Bunun yanı sıra seramiğin boya rengini kontrol etmek, sır ve boya kalitesini belirlemek ve ısı nedeniyle yaşanan değişimleri izleyebilmek için kullanılmışlardır. Çeşnilere baktığımızda, boyalı ve sırlı seramiğin üst kısmına yuvarlak ve küçük bir delik açıldığını; alt kısımlarının ise kilden bir parça içerisine sıkıştırılarak oturtulduklarını görürüz. Osmanlı Dönemi'nde seramik ustaları, pişirim esnasında seramiğin üst kısmındaki deliğe metal bir çubuk geçirerek çeşniyi fırından çıkarmış ve bir parça ürün üzerinden pişirim kontrolü yapmışlardır (N. Özkul Fındık 2001: 296).

SONUÇ

Kütahya'da, 1979-1991 yılları arasında gerçekleştirilen hafriyat kazıları haricinde çini fırınlarına yönelik herhangi bir arkeolojik kazı yapılmamıştır. Ayrıca ele geçen arkeolojik buluntular, Osmanlı Dönemi çini atölyelerinin konumlandığı yerlere ilişkin ipuçları vermektedir. Günümüzde bu alanlar yoğun yerleşim bölgesidir ve Kütahya'nın merkezinde *"Sevgi Yolu"* olarak tabir edilen çarşı alanını kapsamaktadır. Bu nedenle çini fırınlarına yönelik herhangi bir sistematik arkeolojik kazının gerçekleştirilmesi de mümkün değildir. Ancak belediyenin altyapı çalışmaları veya tarihi yapıların mimari restorasyon çalışmaları sırasında çini fırını kalıntılarına rastlamak mümkündür. Faruk Şahin'in belgeleyebildiği ve yayımladığı bu fırın kalıntıları günümüzde bu nedenle hâlâ önemini korumaktadır. Tez ve makalelere konu olan bu çini fırınları çalışılmış fakat fırın malzemeleri tüm örnekleriyle ve detaylı olarak tanıtılmamıştır. Çalışmada, tüm örnekleriyle ve bulunabilen benzer örnekleriyle birlikte tanıtmaya çalıştığımız bu fırın malzemeleri, bizlere Kütahyalı çini ustalarının da İznik'teki ustalar ile benzer teknik ve fırın malzemeleri kullanarak seramik üretimi yaptığını göstermiştir. İlerleyen dönemlerde, Kütahya'da devam eden kazı çalışmalarında yeni bir çini fırını kalıntısının ve fırın malzemelerinin bulunması, Kütahya'nın seramik üretim teknolojisi hakkında daha detaylı bilgilere ulaşılmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Aslanapa, Oktay (1988). *"İznik Çini Fırınları Kazısı 1988 Yılı Çalışma Raporu",* (Erişim tarihi: 14 Ekim 2022 https://hoyuk.gov.tr/tam-metin-pdf/52/tur)

Aslanapa, Oktay ve Şerare Yetkin, Ara Altun (1989). *İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem (1981-1988),* İstanbul: İstanbul Araştırma Merkezi.

Atasoy, Nurhan ve Julian Raby (1989). *"Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey",* Alexandria Press.

Ayas, Necati (1984). "İznik Çini Fırınları Kurtarma Kazısı I", *Anadolu XX*, (Erişim tarihi: 9 Kasım 2022 https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/42264).

Çalışlar Yenişehirlioğlu, Filiz (2012). "İstanbul Arkeolojisi ve Çini / Seramik Üretim Merkezleri", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı 1,* İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, s. 77-99.

Çeken, Muharrem (2006). "Hasankeyf (1991, 2001-2003 yılı) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri", *Doktora Tezi,* Ankara Üniversitesi: Ankara.

Demirsar Arlı, V. Belgin (2020). "İznik Çini Fırınları Kazısı 2018 Yılı Çalışmaları", *41. Kazı Sonuçları Toplantısı 1,* Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü " Yayınları.

Karamağaralı, Beyhan (1981). *"Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını",* (Erişim tarihi: 14 Ekim 2022 https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/45499)

Naza Dönmez, E. Emine (2021). *Amasya Harşena Kalesi ve Kızlar Sarayı Türk Dönemi Seramikleri,* İstanbul: Ege Yayınları.

Özkul Fındık, Nurşen (2001). *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özkul Fındık, Nurşen (2007). "Ortaçağ Seramik Üretiminde Üçayak Kullanımı", *EKEV Akademi Dergisi 32,* s. 237-248.

Şahin, Faruk (1981). "Kütahya Seramik Teknolojisi ve Çini Fırınları Hakkında Görüşler", *Sanat Tarihi Yıllığı XI*, s.133-164.

Şahin, Faruk (1981). "Kütahya Çini-Keramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X,* s. 259-286.

Şahin, Faruk (1983). *Seramik Sözlüğü,* İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Şahin, Faruk (1987). "Kütahya'da Eski Bir Keramik Fırını Üzerine Notlar", *Antika 27*, s. 36-41.

Şahin, Faruk (1991). "Kütahya Eski Çini Fırınları ve Buluntularının Değerlendirilmesi", *9. Milletler Arası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler 3*, s. 297-298.

Şahin, Faruk (1994). "Yeni Buluntular Işığında Kütahya Keramiklerinin Değerlendirilmesi (1979-1991 Yılları)", *Doktora Tezi,* İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Şen, Korkmaz ve Yunus Emre Karasu (2021). *Arkeolojik Veriler Işığında Bitlis Kale Kazısı*

Seramik Buluntuları (2018-2019 Yılı Kazı Dönemi), İstanbul: Ege Yayınları.

Yalman, Bedri (1988). "İznik Tiyatro Kazısında Bulunan Seramik Fırını", *Sanat Tarihi Yıllığı XIII,* s.153-198.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ OSMAN HAMDİ BEY KOLEKSİYONUNA AİT BELGELER İLE "YAZMALI KADIN" ADLI ESERİN KONSERVASYON SÜRECİ VE SERGİLENMESİ

Doç. Dr. M. Nilüfer KİRAZ[1] ♦ Buket ÖZDEMİR

Özet

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin, Osmanlının son dönemlerinden günümüze uzanan ve yaklaşık 12 bin eseri içeren koleksiyonu; resim, heykel, kâğıt eser gibi farklı malzemelerden oluşmaktadır. Müzenin en önemli eser gruplarından birini oluşturan Osman Hamdi Bey Koleksiyonu, yağlıboya tablolar dışında; Osman Hamdi Bey'e verilmiş fahri doktora, onursal üyelik, berat, katılım belgesi gibi kâğıt eserleri de içermektedir. Bu koleksiyona ait kâğıt eserler 20 adet belgeden oluşmaktadır. Osman Hamdi Bey tarafından yapılmış olan "Yazmalı Kadın" adlı resim ise, sanatçının karışık teknikle ve kâğıt üzerine üretilmiş az sayıda çalışmasından biridir.

Müzenin 2022 yılında kademeli olarak yeniden açılması sürecinde ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin 140. yıl etkinlikleri kapsamında, 1 Nisan 2022 tarihinde "Osman Hamdi Bey Sergisi" açılmıştır. Bu serginin hazırlıkları dahilinde 20 adet kâğıt belge ile "Yazmalı Kadın" adlı eserin konservasyon çalışmaları tamamlanmış ve sergilemeye hazır hale getirilmiştir. Gerek sanatçının diğer eserleri içerisindeki ünik niteliği gerekse taşıyıcısı olan kâğıdın farklılığı dolayısıyla "Yazmalı Kadın" kapsamlı çalışmalar yapılması gerektiren bir eserdir. Tüm bu eserlerin konservasyonu sırasında yapılan uygulamalar, bu uygulamalar öncesinde gerçekleştirilen tetkik ve teşhis aşamaları bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osman Hamdi Bey, Konservasyon, Restorasyon, Sergileme, Müze

[1] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma Ve Onarım Yüksekokulu, Kültür Varlıklarını Koruma Ve Onarım Bölümü

CONSERVATION PROCESS AND EXHIBITION OF THE DOCUMENTS OF OSMAN HAMDI BEY COLLECTION AND THE ARTWORK TITLED "WOMAN WITH HEAD COVERING" IN MIMAR SINAN UNIVERSITY OF FINE ARTS, ISTANBUL PAINTING AND SCULPTURE MUSEUM

Abstract

Mimar Sinan Güzel Sanatlar University Mimar Sinan University of Fine Arts-Istanbul Painting and Sculpture Museum's collection, which includes approximately 12 thousand works from the last periods of the Ottoman Empire to the present day; It consists of different materials such as paintings, sculptures and paper works. Osman Hamdi Bey Collection, which constitutes one of the most important artwork groups of the museum, apart from oil paintings; It also includes paper works such as honorary doctorate, honorary membership, certificate and participation certificate given to Osman Hamdi Bey. Paper works belonging to this collection consist of 20 documents. The painting "Woman With Head Covering", made by Osman Hamdi Bey, is one of the few works of the artist made with mixed technique and on paper. During the gradual reopening of the museum in 2022 and as part of the 140th anniversary events of Mimar Sinan University of Fine Arts, the "Osman Hamdi Bey Exhibition" was opened on April 1, 2022. As part of the preparations for this exhibition, the conservation work of 20 paper documents and the work "Woman With Head Covering" has been completed and made ready to be exhibited. Due to the uniqueness of the artist in his works and the difference of the paper, more comprehensive studies should be done on the work called "Woman With Head Covering" and it is the main element of this statement. The applications made during the conservation of all these works, the examination and diagnosis stages carried out before these applications, constitute the content of the paper.

Keywords: Osman Hamdi Bey, Conservation, Restoration, Exhibition, Museum

1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM)

Türkiye'nin ilk plastik sanatlar müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM), 18 Temmuz 1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nde kurulmuş, açılışı Atatürk tarafından 20 Eylül 1937 tarihinde yapılmıştır. İRHM'nin yönetimi Güzel Sanatlar Akademisi'ne (günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bağlanmış, müdürlüğüne Akademi hocalarından ressam Halil Dikmen atanmıştır. Müzenin ilk koleksiyonu; Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi ve 50 Yıllık Türk Resmi Sergisi'nden seçilen resimler ile bakanlıklar ve diğer devlet dairelerinden toplanan üç yüze yakın eserden oluşmaktadır (Kutsal ve Atlığ 2022: 122).

Türkiye'nin ilk plastik sanatlar müzesi olarak kurulan ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne (MSGSÜ) bağlı olarak faaliyetlerini sürdüren İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin (İRHM) koleksiyonu resim, heykel, seramik, hat, kâğıt eserler, ikon ve enstalasyon olmak üzere yaklaşık 12.000 adet eserden oluşmaktadır.

Foto. 1. Müzenin 1937'deki açılışında Atatürk ve manevi kızı Ülkü (İRHM arşivi)

1.1. Müzenin Açılış Süreci

İRHM, 2009 yılında, ilk mekânı olan Dolmabahçe Veliaht Dairesi'nden ayrılmadan önceki son sergisini, 1937 yılındaki ilk serginin bir tekrarı olan "Serginin Sergisi" ile yapmıştır. Tophane'deki yeni İRHM binasının

2021 yılındaki açılışında Müze'nin ilk koleksiyonu yeniden sergilenmiştir. Böylece "Serginin Sergisi" serileri ile Müze tarihinin önemli dönüm noktalarına işaret eden 1937, 2009 ve 2021 yılları anlamlı bir atıfla birbirine bağlanmıştır.

İRHM, 2007'de Dolmabahçe Veliaht Dairesi'nde başlatılan restorasyon nedeniyle kapanmış ve koleksiyon 2011 yılında Tophane semtindeki Antrepo 5 binasına taşınmıştır. Sedad Hakkı Eldem yapısı olan bina, Mimar Emre Arolat'ın projesiyle müzeye dönüştürülmüştür. Tophane'deki Antrepo 5 çağdaş müzecilik anlayışına uygun biçimde tasarlanan yeni sergileme ve depolama alanları, yönetim birimleri, atölyeleri, kütüphane ve okuma salonlarının yapım süreci 2021 yılında tamamlanmış ve aynı yılın Aralık ayında düzenlenen "Serginin Sergisi II" ile Müze'nin açılış süreci başlatılmıştır.

Foto. 2. "Serginin Sergisi II" açılış görseli (İRHM arşivi)

Müzenin açılış süreci, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin 140. yılı etkinlikleri kapsamında Zeynep İnankur küratörlüğünde, 31 Mart 2022'de "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Osman Hamdi Bey Sergisi" ile devam etmiştir.

Foto. 3. "Osman Hamdi Bey Sergisi" görseli (İRHM arşivi)

28 Nisan 2022'de "Güzel Sanatlar Akademisi Hat Koleksiyonundan Seçmeler ile Türk Resminin Kaligrafik Eğilimleri Sergisi" Uğur Derman ve Ali Kayaalp küratörlüğünde açılarak yeni İRHM'nin açılış sürecinde son adım da atılmış oldu.

Foto. 4. "Güzel Sanatlar Akademisi Hat Koleksiyonundan Seçmeler ile Türk Resminin Kaligrafik Eğilimleri Sergisi" görseli (İRHM arşivi)

Müzenin koleksiyon sergisinin 9 Ekim 2022 tarihindeki açılışıyla süreç tamamlanmış olsa da gerçekleşen ve planlanan pek çok etkinlik ile yaşayan bir müze olma süreci devam etmektedir.

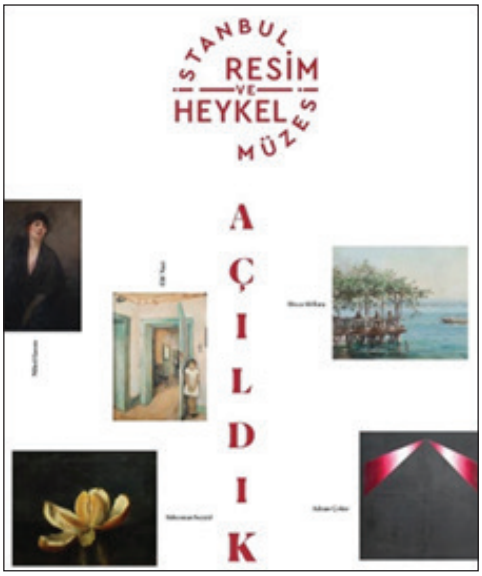


Foto. 5. Açılış Koleksiyonu görseli (İRHM arşivi)

1.2. Müzenin Koleksiyonları

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi›nin envanter kayıtları Cumhuriyet›in erken dönemine dayanmaktadır. Müzenin koleksiyonunda resim, heykel, seramik, hat, ikon ve enstalasyon olmak üzere yaklaşık 12.000 eser bulunmaktadır. Kuruluşundan bu yana bir yandan koleksiyonunu genişleten İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bir yandan da Anadolu'da ilk resim galerilerinin açılabilmesi için eser temini sağlamıştır. Ankara Resim ve Heykel Müzesi ile İzmir Resim ve Heykel Müzesi İRHM'nin gönderdiği eserlerle oluşturulmuştur.

İRHM resim koleksiyonunda, 141 parçalık Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu, Osman Hamdi Bey'e ait tablolar, 19. yüzyıl manzara ve figür resminin önemli sanatçılarına ait çalışmalar, 1914 kuşağı sanatçıları ve Geç Kübizm ve Art Déco tarzında çalışan ressamlara ait resimler, Cumhuriyet dönemi Türk resminin önemli sanatçıları ve sanatçı gruplarına ait eserler yer almaktadır.

İRHM heykel koleksiyonu geç Osmanlı döneminden 1980'lere kadar çağdaş Türk heykel sanatının en seçkin örnekleriyle Türkiye'deki en kapsamlı modern Türk heykel koleksiyonudur.

Türkiye'nin ilk seramik kürsüsü 1929'da Müze'nin bağlı bulunduğu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) açılmıştır. Müzenin seramik koleksiyonunda bu kürsüden yetişmiş önemli sanatçıların eserleri yer almaktadır.

İRHM hat koleksiyonunda, Türk hat sanatının son ustalarına ait örnekler yer almaktadır. Bu koleksiyon, Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatları Kürsüsü hocalarından Necmeddin Okyay, Beşiktaşlı Hacı Nuri Korman, Macit Ayral, İsmail Hakkı Altunbezer'e ait eserlerden oluşmaktadır.

2. Osman Hamdi Bey Koleksiyonu

Osman Hamdi Bey'e ait en zengin tablo koleksiyonu 17 eser ile İRHM'de bulunmaktadır. Bununla birlikte müze arşivinde Osman Hamdi Bey'e ait beratlar, diplomalar, nişanlar ve katılım belgelerinden oluşan 20 parçalık bir belge koleksiyonu yer almakta ve sergilenmektedir. Sergide madalyalar ve paletleri içeren bir sergi vitrini de bulunmaktadır.

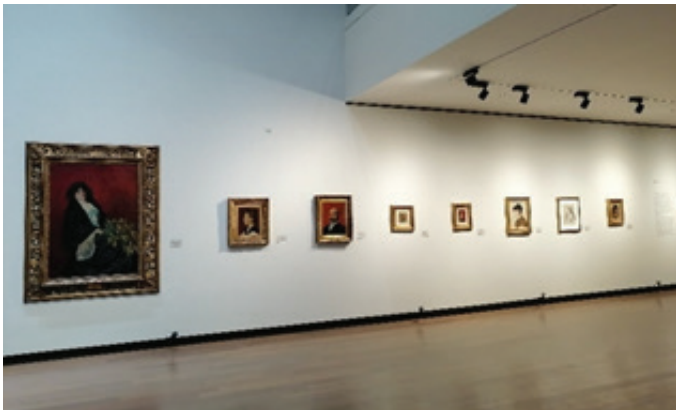


Foto. 6. Osman Hamdi Bey Sergisi'nden bir görüntü (N. Kiraz arşivi)

3. Yazmalı (Profil) Kadın

Osman Hamdi Bey'in portrelerine genel olarak sade bir anlatım hakimdir. Osmanlı'nın günlük yaşamındaki kişileri konu olarak seçen Osman

Hamdi Bey aile fertlerinin portrelerini sıklıkla yapmıştır. Bunlar arasında karşımıza en çok Naile Hanım'a ait portreler çıkmaktadır. Naile Hanım'ın sağ veya sol profilden, önden ya da arkadan, farklı kıyafetler içerisinde, değişik yaşlarda betimlendiği bu portrelerin genel hatları birbirlerine benzerlik göstermektedir (Kuvvetli ve Özgörüş, Arslaner, Franci 2018: 62). Eşi Naile Hanım, kızı Nazlı ve oğlu Edhem'in gerçekçi bir biçimdeki portreleri onun batılılaşma arzusunu yansıtmaktadır. Ancak resimlerine yansıyan bu istek; toplumun kültürel yapısından kopuk bir yöneliş değildir. Aslında bu, Atatürk'ün kültür sanat politikasının savunduğu gibi; Batı estetiğiyle yerel kültürü sentezlemek ve bunu uygar dünyanın değerleriyle bütünleştirmek biçiminde bir anlayış temelindedir (N. Özçelik 2020: 9). Kadın figürlerini gündelik yaşamda, günlük kıyafetleri ile resmetmiştir. Onun resimlerinde diğer oryantalistlerin tersine kadın, bir meta cinsellik göstergesi olarak resmedilmemiş, kadının günlük yaşamdaki rolü gözler önüne serilerek kadın yüceltilmiştir (E. N. Yılmaz Arıkan 2021: 611).

İRHM koleksiyonunda 5841/1005 envanter numarası ile kayıtlı bulunan "32.5 cm x 52 cm" boyutlarındaki "Yazmalı Profil Kadın" müzenin koleksiyonundaki 17 Osman Hamdi eserinden biridir.

Kâğıt üzerine karışık teknikle yapılmış olan resim, bu niteliğiyle de farklı bir öneme sahiptir. Karakalem ve pastelin birlikte kullanıldığı eser, sanatçının kâğıt üzerine yaptığı az sayıda portre çalışmalarından biridir.

Foto. 7. Yazmalı Profil Kadın (N. Kiraz arşivi)

3.1. "Yazmalı Profil Kadın" Konservasyon Süreci

"Yazmalı Profil Kadın" Osman Hamdi Bey'in kâğıt üzerine yapmış olduğu az sayıdaki eserlerindendir. Taşıyıcı kâğıdın mikroskobik incelemeleri neticesinde selülozik lifler dışında farklı nitelikte lif katkıları olduğu tespit edilmiştir (İnceleme sırasında kullanılan mikroskop: Leica M80, kamera: Leica IC90 E).

Sabancı Müzesi koleksiyonunda bulunan ve "Görünenin Ötesinde Osman Hamdi" sergisi kapsamında sergilenmekte olan bir başka kâğıt eser ile benzer nitelikler göstermektedir. İleri analiz teknikleri kullanılarak incelenmiş olan bu eser referans alınarak, "Yazmalı Profil Kadın"ın kâğıdı da planlanmakta olan bir çalışma ile incelenecek ve çalışmanın sonuçları daha sonra paylaşılacaktır.

Eserin konservasyonu, İRHM Resim Restorasyon Atölyesi'nde gerçekleştirilmiştir.

Foto. 8. Konservasyon öncesi ön yüz

Foto. 9. Konservasyon öncesi arka yüz (N. Kiraz Arşivi)

3.1.1. Eserin Bozulma Durumu

Eserin genel kondisyonu iyi durumdadır ancak genel bir yüzeysel kirlilik tespit edilmiştir. Kâğıdın zaman ve ışık etkisiyle gösterdiği renk değişimi özellikle paspartu eser üzerinden alındıktan sonra net olarak fark edilmiştir. Kenarlar boyunca, farklı büyüklüklerde aşınma ve yırtıklar ile eski sabitleme uygulamaları sırasında kullanılmış olan bantların izleri mevcuttur. Ayrıca eserin üst orta kısmında, figürün başı üzerinde bir leke hasarı bulunmaktadır.

Foto. 10. Alt ve üst kenarlardaki aşınma ve yırtıklar (B. Özdemir arşivi)

Foto. 11. Arka yüzde görülen bant izleri

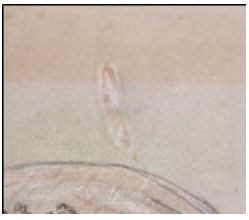


Foto. 12. Yazmalı Profil Kadın'ın başı üzerindeki hasar

3.1.2. Yüzey Temizliği

Eserin ön yüzünde, boyasız kısımlarda bulunan yüzeysel kir, farklı silgiler kullanılarak temizlendi. Çerçeve altında kalmış olan geniş ve boyasız alanlarda silgi pedi, ince çalışma gerektiren ve daha zor temizlenen kısımlarda silgi kalemi kullanıldı. Eserin arka yüzünde ise silgi pedi ile hassas temizlik yapıldı.

Kâğıt üzerinde kimyasal yöntemlerin kullanılmasını gerektiren bir lekelenme bulunmadığından, sadece mekanik temizlik yöntemleri kullanıldı.

Foto. 13. Silgi pedi ile temizlik (N. Kiraz arşivi)

Foto. 13. Silgi pedi ile temizlik (N. Kiraz arşivi)

Foto. 15. Noribake fırrça ve vakum ile silgi tozlarının uzaklaştırılması

3.1.3. Konservasyon Uygulamaları

Eserin restorasyon gerektiren kısımlarında kullanılacak uygun malzemelerin tespiti için bir ön çalışma yapıldı. Tamamlamada ve sağlamlaştırmada kullanılacak uygun kalınlıkta japon kağıtlarının, yapıştırıcıların ve rötuş işlemi için boyanın seçimi bu ön çalışma neticesinde belirlendi.

Yırtıkların Yapıştırılması ve Sağlamlaştırma:

Eserin kenarları boyunca görülen, farklı boyutlardaki yırtıkların yapıştırılmasında metil selüloz MH300 kullanıldı. Özellikle köşelerdeki yıpranmış kısımların güçlendirilmesinde ince japon kapıdı (2 gr.) tercih edildi. Japon kağıdının inceliği sağlamlaştırılan eserin estetik olarak da gözü rahatsız etmeyecek biçimde güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. 2 gr. lık bir japon kâğıdı ile yapılan sağlamlaştırma işlemi, yüzeyi güçlendirirken aynı zamanda da neredeyse görünmezdir. Ancak eserin ihtiyacı doğrultusunda daha kalın olanlar da tercih edilebilir.

Foto. 16. Yırtık yapıştırma

Foto. 17. İnce japon kâğıdı ile sağlamlaştırma (B. Özdemir arşivi)

Tümleme (Eksik Kısımları Tamamlama)

Eserdeki eksik kısımların tamamlanmasında iki farklı yöntem kullanılmaktadır. Kâğıt eserlerde tamamlanacak kısmın durumuna (kâğıdın kondisyonuna) göre asetat ile "şablon çıkarma" veya "kazıma" yöntemiyle tamamlama yapılabilir.

Şablon çıkarma yöntemiyle tamamlama sırasında, eser üzerine yerleştirilen asetata, asetat kalemi ile tümlenecek kısmın şekli çizilir. Bu çizim üzerine konulan japon kağıdının kenarlarından su kalemi ile geçilerek tamamlama alanının sınırları belirlenir ve ıslanarak yumuşayan japon kâğıdı kazınarak şekillendirilir. Eser üzerinde yapılmayan bu kazıyarak şekil verme işlemi ile esere verilmesi muhtemel zarar da önlenmiş olur. Su kalemi ile ıslatarak kazıma yapılması hem kazıma süresini kısaltır hem de japon kağıdının daha lifli ayrılmasını sağlar. Böylece japon kağıdının orijinal kâğıda tutunma özelliği de artar.

Bu eserin restorasyonunda eserin boyalı yüzeylerine verilebilecek zarardan kaçınmak üzere, şablon yöntemi kullanıldı.

Foto. 18. Asetat üzerinden yapılan şablon çıkarma işlemi (B. Özdemir arşivi)

Foto. 19. Şablon yöntemiyle şekillendirilen japon kağıdının hasarlı kısma yerleştirilmesi (B. Özdemir arşivi)

Foto. 20.Kuru kalemle yapılan rötuş (B. Özdemir arşivi)

Hasarlı kısımdaki incelmiş alan, 12 gr. lık japon kâğıdı ile tümlendi. Bu alan zayıf olduğu için şablonu çıkarılarak tümlenecek alanın kalıbı elde edildi. Bu kalıba uygun olarak biçimlendirilen uygun kalınlıktaki japon kâğıdı, hasarlı alana % 5 oranında hazırlanan metil selüloz ile uygulandı. Japon kâğıdı ile tümlenen alanda kurukalem ile minimal rötuş yapıldı.

Boyasız alanlarda yapılan tamamlamalarda, kâğıdın kalınlığına uygun seçilen japon kâğıdı, suluboya ile renklendirilerek orijinal kâğıt rengine uygun hale getirilmiştir. Tümleme öncesi renklendirilen japon kâğıdı, kurutulduktan sonra orijinal kâğıda yapıştırılmıştır.

Foto. 21. Japon kağıdının suluboya ile renklendirilmesi (B. Özdemir arşivi)

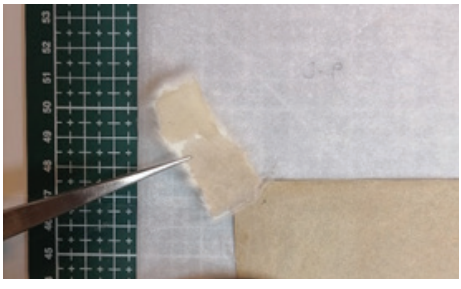


Foto. 22. Renklendirilen japon kağıdının tümleme işleminde kullanılması (B. Özdemir arşivi)

3.2. Konservasyonu Tamamlanan "Yazmalı Profil Kadın"

İRHM'nin Resim Restorasyon Atölyesi dünya standartlarında donanıma sahiptir. Gerek teçhizat gerekse malzeme bakımından herhangi bir sıkıntı yaşanmaması, konservasyon uygulamaları sırasında uygulayıcı için konfor sağlamaktadır. Konservasyon çalışmaları tamamlanan eserlerin sergilenmeye hazır hale getirilmesi sırsında da müze kartonu ve müze camı gibi koruma standartlarına uygun malzemeler kullanılmış ve sergilenme sürecinde görebileceği zarar önlenmeye çalışılmıştır.

Foto. 23. Resim Restorasyon Atölyesi'nde yapılan mikroskobik çalışmalar (N. Kiraz arşivi)

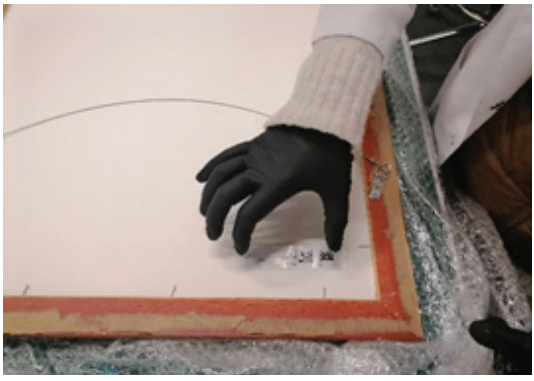


Foto. 24. Eserin yeniden çerçevelenmesi (B. Özdemir arşivi)

Foto. 25. Konservasyonu tamamlanarak çerçevelenen eserin ön yüzü (B. Özdemir arşivi)

Foto. 26. Konservasyonu tamamlanarak çerçevelenen eserin arka yüzü (B. Özdemir arşivi)

Restorasyonu tamamlanan eser yeni bir paspartu ve çerçeveleme neticesinde sergilenmeye hazır hale getirilmiştir.

4. Osman Hamdi Bey Koleksiyonuna Ait Belgeler

İRHM'nin Osman Hamdi Bey koleksiyonu, 17 adet tablonun dışında 20 adet belgeyi de içermektedir (19 adet belge sergiye çıkarılmıştır). Osman Hamdi Bey'e verilmiş fahri doktora, onursal üyelik, berat, katılım belgesi gibi kâğıt belgelerden oluşan bu eser grubu, konservasyon çalışmaları sonrası "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Osman Hamdi Bey Sergisi" ile ziyaretçilerle buluşmuştur.

Osman Hamdi Bey Koleksiyonuna Ait Orijinal Kağıt Belgelerin Listesi

Sıra	Demir baş	Kağıt orijinal ölçüler	Türkçe Etiket	İngilizce Etiket
1	9748-1	32,6x40 cm	Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji Derneği Onursal Üyelik Belgesi 1 Ocak 1895	*Certificate of Honorary Membership given by the Archaeological Association of the University of Pennsylvania January 1, 1895*
2	9748-2	53,3x43,5 cm	1891 Milletlerarası Berlin Sergisi Düzenleme Komitesi tarafından verilen Onur Belgesi 4 Haziran 1891	*Honorary Certificate awarded by the 1891 International Berlin Exhibition Organization Committee June 4, 1891*
3	9748-4	30,8x46,2 cm	1909 Münih Milletlerarası X.Sanat Sergisi'nin Madalya Beratı 6 Haziran 1909	*Medal Diploma of the 1909 X. International Art Exhibition in Munich June 6, 1909*
4	9748-5	64,6x47,2 cm	Avusturya İmparatorluk Sanat ve Sanayi Müzesi Muhabir Üyelik Belgesi	*Correspondent Membership Certificate of the Austrian Imperial Museum of Art and Industry*
5	9748-6	43,4x54 cm	Legion d'Honneur'de Commandeur Payesi Beratı 12 Temmuz 1892	*Diploma of the Legion d'Honneur with the Rank of Commander July 12, 1892*
6	9748-7	43,4x53,5 cm	Legion d'Honneur'de Grand Officier Payesi Beratı 20 Kasım 1906	*Diploma of the Legion d'Honneur with the Rank of Grand Officer November 20, 1906*
7	9748-8	37,7x45,4 cm	Aberdeen Üniversitesi Fahri Doktora Diploması 9 Nisan 1907	*Certificate of Honorary Doctorate awarded by the University of Aberdeen April 9, 1907*
8	9748-9	50,6x34,7 cm	İngiliz Mimarlar Kraliyet Enstitüsünün Onur ve Muhabir Üyelik Belgesi 22 Haziran 1891	*Honorary and Corresponding Membership Certificate of the Royal Institute of British Architects June 22, 1891*
9	9748-10	41,9x59,1 cm	1873 Viyana Dünya Sergisi Milletlerarası Jürisi tarafından verilen Terakki Madalya Beratı 18 Ağustos, 1873	*Medal of Progress Diploma given by the International Jury of 1873 Vienna World's Fair August 18, 1873*
10	9748-11	40,2x55 cm	1889 Paris Dünya Sergisi kapsamında düzenlenen Sanat Eserleri ve Anıtların Korunması Kongresi'ne katılım belgesi 6 Kasım, 1889	*Certificate of Participation in the International Congress for the Protection of Works of Art and Monuments in 1889 Paris World's Fair November 6, 1889*
11	9748-12	32,3x49 cm	Osman Hamdi'nin 1867 Paris Dünya Sergisi'ndeki Osmanlı komisyonundaki görevi vesilesiyle sergi madalyalarını verildiğine dair belge 5 Ocak 1868	*Document showing that Osman Hamdi was offered a series of exhibition medals as a member of the Ottoman Commission at the 1867 Paris World's Fair January 5, 1868*
12	9748-13	69x51 cm	Londra Eski Eserler Uzmanları Derneği Üyelik Belgesi 28 Haziran 1893	*London Society of Antiquaries Fellowship Certificate June 28, 1893*
13	9748-14	64x47,2 cm	Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun Müdürlüğü'nün 25. yılı için Friedrichs Halle-Wittenberg Üniversitesi'nin gönderdiği kutlama yazısı 18 Ağustos 1906	*Congratulatory letter sent by Friedrichs University of Halle-Wittenberg for the 25th anniversary of Osman Hamdi's Directorship at the Imperial Museum August 18, 1906*
14	9748-15	65,8x48 cm	Leipzig Üniversitesi Fahri Doktora Belgesi 18 Ağustos 1906	*Certificate of Honorary Doctorate awarded by Leipzig University August 18, 1906*
15	9748-18	53,5x67,2 cm	Coğrafya Derneği'nin düzenlediği 1875 Milletlerarası Coğrafya Bilimleri Kongre Jürisi tarafından verilen Mansiyon Belgesi 11 Ağustos, 1875	*Certificate of Honorable Mention awarded by the jury of 1875 International Congress of Geographical Science August 11, 1875*
16	9748-19	35,6x50,2 cm	Atina Arkeoloji Derneği tarafından verilen Fahri Üyelik Belgesi 14 Aralık 1895	*Certificate of Honorary Membership given by the Archaeological Society of Athens December 14, 1895*
17	9750	63,2x47,3 cm	**Bu belge 13 Numaralı ile aynı olduğundan sadece 1 tanesi (kondisyonu iyi olanı) çerçevelenmiş ve sergiye çıkmıştır.**	
18	9752-1	28,2x35,7 cm	Osman Hamdi'nin Müze Müdürlüğü'nün 25. Yılında Alman Arkeoloji Enstitüsü adına Otto Puchstein'in yollamış olduğu kutlama yazısı 17 Ağustos 1906	*Congratulatory letter sent by Otto Puchstein on behalf of the German Archaeological Institute for the 25th anniversary of Osman Hamdi's Directorship at the Imperial Museum August 17, 1906*
19	9752-2	38,7x24,9 cm	Baden Zahringen Arslanı Nişanı Beratı 18 Kasım 1892	*Award document of the Order of Baden- Zahringen Lion November 18, 1892*
20	Amerikan Rulo	93,8x64,8 cm	1893 Şikago Dünya Sergisi'nde Osman Hamdi'nin "Cami Kapısında" tablosuna madalya verilmesine ilişkin belge	*Decree on awarding a medal to Osman Hamdi's painting "By the Mosque's Gate" at the 1893 Chicago World's Fair*

Şekil 1. Osman Hamdi Bey Koleksiyonuna Ait Orijinal Belgelerin Listesi (İRHM arşivi)

Osman Hamdi Bey Koleksiyonuna Ait Belgeler

(Şekil 1.de verilen listedeki sıra numaralarına göre)

Foto. 27. Sıra no: 1

Foto. 28. Sıra no: 2

Foto. 29. Sıra no: 3

Foto. 30. Sıra no: 4

Foto. 31. Sıra no: 5

Foto. 32. Sıra no: 6

Foto. 33. Sıra no: 7

Foto. 34. Sıra no: 8

Foto. 35. Sıra no: 9

Foto. 36. Sıra no: 10

Foto.37. Sıra no: 11

Foto. 38. Sıra no: 12

Foto. 39. Sıra no:13

Foto. 40. Sıra no: 14

Foto. 41. Sıra no: 15

Foto. 42. Sıra no: 16

Foto. 43. Sıra no: 17

Foto. 44. Sıra no: 18

Foto. 45. Sıra no: 19

Foto. 46. Sıra no: 20

4.1. Osman Hamdi Bey Koleksiyonuna Ait Belgelerin Konservasyon Süreci

Belgelerin konservasyonu, İRHM Resim Restorasyon Atölyesi'nde gerçekleştirilmiştir. Yapılan mikroskobik incelemelerde ve detaylı temizlik uygulamaları sırasında görüşü arttırmak üzere; Leica M80 mikroskop ve Leica IC90 E kamera kullanılmıştır. Bu donanımla yapılan çekimler, bozulma durumlarının tespiti ve detaylı belgelemeye olanak sağlamıştır. Koruma çalışmaları öncesinde tüm eserlerin asit değerleri ölçülerek kaydedilmiştir.

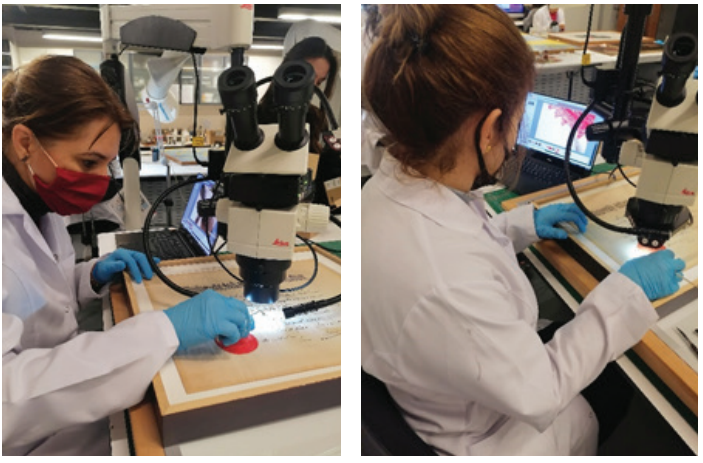


Foto. 47. Leica M80 mikroskop ve Leica IC90 E kamera kullanılarak yapılan uygulamalar (N. Kiraz arşivi)

Foto. 48. pH metre ile ölçüm (N. Kiraz arşivi)

4.1.1. Belgelerin Bozulma Durumları

Sergiye çıkmasına karar verilen 19 adet belge, iyi korunmuş olmaları nedeniyle genel olarak güçlü kondisyona sahiptir. Zamanın neden olduğu doğal yaşlanma, az miktarda yapışkan bant ve yüzeysel kirlilik dışında eserlerin geneli sorunlu değildir. Üzerinde mum mühür bulunan 9748-2 envanter numaralı "1891 Milletlerarası Berlin Sergisi Düzenleme Komitesi Tarafından Verilen Onur Belgesi" ile 9748-8 envanter numaralı "Aberdeen Üniversitesi Fahri Doktora Diploması" ve rulo halinde depolanmış olduğundan şekilsel bozulmaya uğramış olan ve "Amerikan Rulo" adı verilen 1893 Şikago Dünya Sergisi'nde Osman Hamdi'nin "Cami Kapısında" tablosuna madalya verilmesine ilişkin belge daha kapsamlı konservasyon uygulamalarını gerektirmiştir.

4.1.2. Yüzey Temizliği

Belgelerin tümünde ana sorun olan yüzeysel kirliliğin uzaklaştırılması sırasında farklı nitelikte vinil silgi ve wishap süngerler kullanıldı. Silgi artıklarının uzaklaştırılmasında Noribake Japon fırçası ve vakum kullanıldı.

4.1.3. Konservasyon Uygulamalarından Örnekler

Eserlerin tümünde düzleştirme ve temizlik işlemleri gerçekleştirildi. Kuru yüzey temizliğinin yeterli olmadığı durumlarda çözücülerle lokal temizlik uygulamaları yapıldı. pH değerlerinin tespiti sonrası, asitli olduğu belirlenen eserlere asit giderme işlemi yapıldı. Eski ve niteliksiz onarımlar uzaklaştırıldı. Yırtık kısımlar uygun yapıştırıcı ile yapıştırıldı ve kağıttaki kayıplar uygun renkte ve kalınlıkta Japon kağıtları ile tümlendi. Gerek görülen alanlarda ince Japon kâğıdı ile sağlamlaştırma yapıldı. Yapışkan bantlar ise uygun çözücülerle yüzeyden uzaklaştırıldı.

Aberdeen Üniversitesi Fahri Doktora Diploması üzerinde bulunan mum mühürde tespit edilen kuruma ve kırılganlaşma, sağlamlaştırma yapılarak giderildi. Dökülme sonucu parça kayıplarına neden olabilecek hasarlı alan onarılarak bozulmanın ilerlemesi durduruldu.

Aberdeen Üniversitesi Fahri Doktora Diploması

Foto. 49. Wishap sünger ve kalem silgi ile yüzey temizliği (B. Özdemir arşivi)

Foto. 50. Eser üzerindeki mum mühürün sağlamlaştırılması (N. Kiraz arşivi)

1891 Milletlerarası Berlin Sergisi Düzenleme Komitesi tarafından verilen Onur Belgesi

Foto. 51. pH metre ile ölçüm (B. Özdemir arşivi)

Foto. 52. Kalem silgi ile temizlik (B. Özdemir arşivi)

Foto. 53. İnce japon kâğıdı ile sağlamlaştırma (B. Özdemir arşivi)

"Ameriken Rulo" 1893 Şikago Dünya Sergisi'nde Osman Hamdi'nin "Cami Kapısında" tablosuna madalya verilmesine ilişkin belge

Foto. 54. Yüzey temizlik işlemleri (N. Kiraz arşivi)

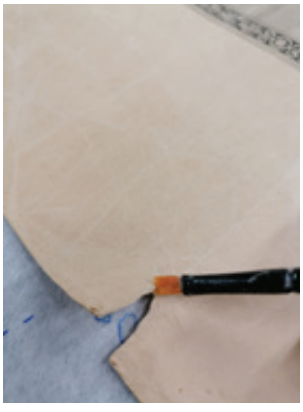


Foto. 55. Yırtık yapıştırma (B. Özdemir arşivi)

4.1.4. Konservasyonu Tamamlanan Belgeler

Konservasyon süreci tamamlanan belgeler sergilenmeye hazır hale getirildi. Bu amaçla kullanılan müze camı ve müze kartonu gibi malzemeler koruma standartlarına uygun olarak, eserle teması sırasında tepkimeye girmeyen nitelikte seçildi. Sergi salonuna yerleştirilen 19 adet belge hem eserler hem de izleyici için en uygun koşullar sağlanarak ziyaretçilere sunulmuş oldu.

Foto. 56. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Osman Hamdi Bey Sergisi'nde "Yazmalı Profil Kadın" ve Belgeler (N. Kiraz arşivi)

5. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Osman Hamdi Bey Sergisi

İRHM açılış sürecinin bir ayağı olarak 31 Mart 2022'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin 140. yılı etkinlikleri kapsamında açılan "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Osman Hamdi Bey Sergisi" en geniş Osman Hamdi Bey koleksiyonu sergisi olma özelliği taşımaktadır. 17 Osman Hamdi resmini, 19 adet belgeyi, madalya ve paletleri bir arada ve çağdaş bir müzecilik anlayışıyla sergilenmiş biçimde, İRHM'nin modern binasında izlemek, ziyaretçiler için de şüphesiz etkileyici bir deneyim olmaktadır.

Foto.57. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Osman Hamdi Bey Sergisi (N. Kiraz arşivi)

SONUÇ

Ülkemizde sanat eğitimini başlatan ve hiç ara vermeden sürdüren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, izleyiciyle uzun zamandır buluşmayan eserleri içeren bu en kapsamlı Osman Hamdi Bey koleksiyonunu İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin modern sergilemesi eşliğinde 31 Mart 2022'de ziyaretçilerin beğenisine sunmuştur.

Osman Hamdi Bey'in çok bilinmeyen fakat bazı bakımlardan ünik özellikler taşıyan "Yazmalı Profil Kadın" eseri ve 19 adet belge bu sergi kapsamında konservasyon uygulamaları tamamlanarak sergi salonundaki yerini almıştır. İRHM Resim Restorasyon Atölyesi'nde gerçekleştirilen çalışmalar sırasında kullanılan malzeme ve teçhizat konservasyon standartlarına uygun niteliktedir. Uygulama öncesi, sırası ve sonrası belgeleme işlemleri yapılarak İRHM Resim Restorasyon Atölyesi uzmanları tarafından oluşturulmuş standartta kaydedilmiştir.

Sabancı Müzesi koleksiyonunda bulunan ve "Görünenin Ötesinde Osman Hamdi" sergisi kapsamında sergilenmekte olan bir başka kâğıt eser referans alınarak, "Yazmalı Profil Kadın"ın taşıyıcısı olan kâğıdı, ileri analiz teknikleri kullanılarak incelenecektir. Kâğıdın Leica M80 mikroskoba bağlanan Leica IC90 E kamera ile yapılan mikroskobik görüntülenmesi sonucunda selülozik lifler dışında farklı liflerin de kâğıt hamuruna katılmış olduğu görülmüştür. Bu farklı lif katkılarının niteliği ve miktarının anlaşılması için planlanan analiz çalışması tamamlandığında sonuçları yayınlanarak paylaşılacaktır[1].

KAYNAKÇA

Edgü, Ferid ve Cezar. M. (1986). *Osman Hamdi: Bilinmeyen Resimleri*, İstanbul: Ada Yayınları.

Eldem, Eldem (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kutsal, Derya ve Canan Atlığ (2022). "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Resim Koleksiyonu Envanterinde Bir Keşif: Nevin Edhem Hamdi", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (25): s. 121-131

Kuvvetli, Filiz ve Nurçin Kural Özgörüş, Hüma Arslaner, Gülsu Şimşek Franci (2018). *Görünenin Ötesinde Osman Hamdi,* Sakıp Sabancı Müzesi, s: 62.

Özçelik, Nuri (2020). "Osman Hamdi Bey'in Portrelerinde Anlam", *Tarih ve Gelecek Dergisi,* Cilt 6, Sayı 2. s. 9

Özkan, Nurhan (2020). "Osman Hamdi Bey Tablolarında Giysi Analizi". *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri 12.*

Özsezgin, Kaya (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.

Yılmaz Arıkan, Emine Nur (2021). "Osman Hamdi Resimlerinde Kadın İmgesinin Gösterge Bilimsel Açıdan İncelenmesi", *Ulakbilge*, 59, s. 611.

* Bu çalışmaya konu olan eserlerin konservasyon çalışmalarında ve yapılan çalışmaların yayına dönüşmesinde büyük desteği olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü Sayın Handan İNCİ ELÇİ ve İRHM Müdürü Sayın Hasan KARAKAYA' ya teşekkürlerimizi sunarız.

DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE HALİÇ KUZEY KIYILARININ TARİHSEL GELİŞİMİ ÜZERİNE: SÜTLÜCE, HASKÖY VE KASIMPAŞA[1]

Dr. Burcu ALARSLAN ULUDAŞ*

Özet

Osmanlı öncesinde daha çok kırsal bir alan olarak görülen Haliç'in Sütlüce, Hasköy, Kasımpaşa'yı takip ederek Azapkapı'ya ilerleyen ve Karaköy'de sonlanan kuzey kıyıları, Osmanlı döneminde fetihten itibaren değişmeye başlar. Fetihle birlikte Okmeydanı yamaçlarından Hasköy'e inen alanda kurulan hasbahçe ve çevresinde başlayan küçük yapılaşma Haliç kuzey kıyılarında yerleşimin ilk çekirdeğini oluşturmuştur. Kasımpaşa Hasköy arasında Osmanlı'nın donanma merkezi olan Tersane-i Amire kurulmasıyla Kasımpaşa önemli bir imar alanı haline gelir. Tersane-i Amire'nin ve çevresinde buna bağlı yapılaşmanın çoğalması Haliç siluetinin bu bölgede değişmesine sebep olmuştur. XVIII. yüzyılda Haliç'in kuzey kıyısında Kasımpaşa, Piri Paşa, Hasköy ve Sütlüce semtleri önemli ve devamlı yerleşim merkezleri olmuştur. Sanayi alanlarının XX. yüzyılda yoğunlaşmasına bağlı olarak Haliç ve çevresinde, plansız yapılaşmayla ve gecekondulaşmayla birlikte tarihi alanlar özgün karakterlerini yitirmeye başlamıştır.

Kentin merkezinde yer alan bir sanayi alanına dönüşmüş olan Haliç; çevresel sorunlar, kaçak yapılaşma ve giderek tarihi alanların terk edilmesi sonucu değerini yitiren yoksulluk mekanları çöküntü alanları haline gelmişti. Son yirmi yıl içinde Haliç'in kuzey kıyısı ve yakın çevresindeki endüstri yapıları, eğitim, müze ve kültür amaçlı dönüşüm projeleriyle yeni

---

[1] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Sanatları Doktora Programı (2022) "Haliç'in Sütlüce-Azapkapı Arasındaki Kuzey Kıyı Yerleşim Bölgelerinin Tarihsel Gelişimi" başlıklı tezden üretilmiştir.

* Bahçeşehir Üniversitesi İ.İ.S.B.B.F. Sosyoloji Bölümü ve Genel Eğitim Bölümü Öğretim.Görevlisi.

kimlikler kazanmaktadır. Sütlüce mezbahasının bir kongre merkezine dönüşmesi, Lengerhane ve Hasköy tersanelerinin müze olarak işlev kazandırılması ve şimdi Taşkızak ve Camialtı tersanelerinin "Tersane İstanbul" projesiyle gündemde olması Haliç için başka bir dönemin başladığını işaret etmektedir. Haliç'in dönüşümünü hedefleyen bütün projeler, yan yana dizilen kültür yapıları ve turizm alanlarıyla tarif ediliyor gibi görünmektedir. Ancak endüstri mirasını oluşturan yapı ve alanların tarihsel, kentsel ve mekansal ilişkileriyle taşıdıkları referanslar mutlaka kapsamlı bir mekansal okumayı ve sağlam bir tarih bilgisini de gerektirmektedir. Bu bildiride Fetihten günümüze; Haliç'te, Sütlüce'den başlayarak Hasköy ve Kasımpaşa semtlerini de içine alan ve Azapkapı'ya kadar uzanan kuzey kıyı şeridi ve çevresinin tarihsel gelişimi ele alınacaktır.

Bu çalışmada yöntem olarak, literatür ve görsel kaynak araştırması kullanılmıştır. Eski harita, fotoğraf, kartpostal ve gravürler taranmış, kapsam çerçevesinde konuyla ilgili olabilecek yazılı kaynaklar incelenmiştir.

Anahtar Kelimler: Haliç, Tersane, Sütlüce, Hasköy ve Kasımpaşa.

ON THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE NORTHERN SHORES OF THE HALIÇ IN THE PROCESS OF CHANGE AND TRANSFORMATION: KASIMPASA, HASKOY, AND SÜTLÜCE

Abstract

The northern shores of the Golden Horn, seen as a rural area before the Ottoman Empire, started to change after the conquest during the Ottoman period. The small settlement that started in Hasbahçe and its surroundings, established in the area descending from Okmeydanı slopes to Hasköy after the conquest, formed the first core of the settlement on the northern shores of the Golden Horn. One of the most important zoning areas is the Kasımpaşa region with the establishment of Tersane-i Amire, the Ottoman navy center, between Kasımpaşa and Hasköy. The increase in the construction of Tersane-i Amire and its surroundings caused the silhouette of the Golden Horn to change in this region. In the 19th century, Kasımpaşa, Piri Paşa, Hasköy and Sütlüce districts on the northern shore of the Golden Horn became important and permanent settlements. Due to the industrial areas intensified in the 20th century, historical areas began to lose their original character with slums and unplanned construction in and around the Golden Horn.

The Golden Horn, which had turned into an industrial area in the center of the city, became urban deteriorated areas because of environmental problems, illegal construction, and the abandonment of historical areas. In the last two decades, industrial structures on the northern shore of the Golden Horn and its immediate surroundings have started to function by gaining new identities with educational, museum and cultural transformation projects. The transformation of the Sütlüce slaughterhouse into a congress center, the use of Lengerhane (Anchorhouse) and Hasköy shipyards as museums, and the fact that Taşkızak and Camialtı shipyards are now on the agenda with the "Shipyard Istanbul" project indicate that another period has begun for the Golden Horn. All projects aiming at the transformation of the Golden Horn seem to describe them with cultural structures and tourism areas located side by side. However, the references that the buildings and areas that make up the industrial heritage carry with their historical, urban, and spatial relations require a comprehensive spatial reading and a

solid historical knowledge. The historical development from the Conquest to the present, of the northern coastline and its surroundings in the Golden Horn, starting from Sütlüce, including the districts of Hasköy and Kasımpaşa and extending to Azapkapı, will be discussed in this symposium proceeding.

Literature and visual source research were used as a method in the study. Printed/digital old maps, photographs, postcards and engravings and thesis, articles, books, documents, and travelogues that could be related to the subject were examined within the scope.

Key Words: Golden Horn, Shipyard, Sütlüce, Hasköy ve Kasımpaşa.

GİRİŞ

Haliç'in değişimi ve dönüşümü, İstanbul'un tarihsel ve kültürel gelişimi hakkında çok önemli kesitler sunmaktadır. Haliç'in dik yamaçlara sahip olan, yazlık mesire ve bahçelerle donatılmış kuzey kıyıları; yazlık saraylar, iskeleler, askeri ve sanayi yapılarıyla güney kıyıya oranla daha geç şekillenmiştir. XIX.yüzyıla kadar yoğun olarak saltanat ailesi tarafından tercih edilen ve pek çok yapıyla donatılan bu bölge, sanayileşme ve Boğaziçi'nin tercih edilmesiyle yeşilini ve mavisini gri ve soğuk renklere bırakmıştır. Çalışmanın ana hatlarını oluşturan Kağıthane dışındaki Haliç'in kuzey kıyıları; Sütlüce, Hasköy, Kasımpaşa ve Azapkapı arasındaki yerleşim bölgelerini kapsamaktadır. (Resim 1)

Resim 1: Uydudan Haliç Kuzey Kıyı Yerleşim Bölgeleri (Google-Earth)

Haliç kuzey kıyı yerleşim bölgelerinde yer alan Sütlüce, Hasköy ve Kasımpaşa semtlerinde, bugünkü Beyoğlu ilçesine bağlı Sütlüce, Örnektepe, Halıcıoğlu, Piri Paşa, Fetihtepe, Keçeci Piri, Piyale Paşa, Kaptan Paşa, Camii Kebir, Kulaksız, Kadı Mehmed Efendi, Küçük Piyale, Yahya Kahya, Hacı Ahmet, İstiklal (Hacı Hüsrev) Bedrettin ile Şişhane ve Tepebaşı'na komşu Kalyoncu Kulluğu, Sururi Mehmed, Çatmalı Mescid, Evliya Çelebi ve Bostan mahalleleri bulunmaktadır. (Resim 2)

Sütlüce; Haliç'in kuzeydoğusunda, Haliç'in kuzeye kavis yaparak döndüğü yerde Kağıthane'ye doğru uzanan kıyı boyunca ve geride yükselen iki

tepenin yamaçlarına doğru gelişmiştir. Haliç kıyısı gerisinde yükselen tepelerle, bu tepelerden kıyıya veya Kağıthane Deresi'ne doğru inen yamaçlar ve vadilerle hareketli bir topografyaya sahiptir (H.F. Ensari Kara 1994:117).

Resim 2. Haliç kuzey kıyı yerleşimlerini kapsayan Beyoğlu İlçe haritasında meskun mahalleler. (kent.beyoglu.bel.tr)

Sütlüce yüzyıl başında Beyoğlu Kazası Hasköy Nahiyesi'ne bağlı bir mahalleydi (O.Ergin 2003:208). Bugünkü Sütlüce Mahallesi sınırları dışında kalan Halıcıoğlu Mahallesi ve Kağıthane Deresi'nin Haliç'e döküldüğü yere kadar olan yoğun yerleşim alanlarıyla (Örnektepe Mahallesi ve kuzeyi) Karaağaç bölgesi de Sütlüce Mahallesi sınırları içinde yer almaktaydı. 1973-1974 yılları arasında inşa edilen III. Haliç Köprüsü nedeniyle eski Bademlik Caddesi ve çevresindeki yerleşimin ortadan kalkmasıyla güneyindeki yerleşim Sütlüce Mahallesi'nden ayrılarak Halıcıoğlu Mahal-

lesi'ne katılmıştır (H.F. Ensari Kara 1994:117). Semtin batısında Haliç yer almakta ve karşısındaki kıyıda Eyüp semti bulunmaktadır.

Antik dönemde Sütlüce Drepanon Burnu olarak adı geçen Auleon ya da Aulon adıyla anılmakta olan bir vadi ve koydan oluşmaktaydı (P.Gyllius 1997:78). Evliya Çelebi'ye göre bölgenin adı Acem dilinde "Kend-i şîr", Arap dilinde "Rabta-i leben", Türkçe de "Sütlüce", Rum'da "Galata"dır. Hepsi süt anlamındadır. Bu kasabanın otunun ve havasının güzel, sütünün halis olduğu için Sütlüce dendiği rivayet olunur (Evliya Çelebi 2008: 371). Yine Evliya Çelebiye göre; imparator Konstantin asrında Eyüp'ten karşı Sütlüce'ye zincir üzere Haliç üzerine ikinci bir köprü kurulmuştur (Evliya Çelebi 2008: 29). (Resim 3)

Resim 3: - XIX.yüzyılda Haliç kuzey kıyı bölgelerinin topografyası. Bölgedeki akarsu ve dereler mavi renkle belirginleştirilmiştir. (Jounnin, M.J.M.- M.Jules Van Gaver; **Turquie,** Paris, Firmin Didot Freres Editeurs, 1840. İstanbul haritasından detay)

Sütlüce, XVI. yüzyıldan itibaren İstanbul'un en gözde mesire ve sayfiye yerlerinden biri olmuştur. Haliç'e bakan Bademlik mevkiine doğru kademeler halinde yükselen yamaçlarda düzenlenen bahçeler zamanla köşkler ve saraylarla dolmuştur. Evliya Çelebi'ye göre Sütlüce kasabası tamamen Müslümanlardan oluşan şirin bir kasabadır. Çok sayıda tekke de vardır. Bostancıbaşı sicillerinde bahsi geçen ama günümüze ulaşamayan bir çok sivil yapı mevcuttur. Dini yapıların yanı sıra özellikle kıyı boyunda Evliya Çelebi'nin adlarını saydığı yalı, bahçe ve mesire yerleri yer almaktadır. Daha önce Defterdarzâde İbrahim Paşa bahçesi olan deniz kıyısında Karaağaç ile çevrilmiş vezir saraylarından bir yalı olan Karaağaç Yalısı,[2] Ebûssuûd Bahçesi, bir yalı olarak nitelendirdiği Bezirgânbaşı Bağı, meyve ve çiçekleriyle ünlü Sokollu Mehmed Paşa yapısı olduğu belirtilen İbrahim Hanzâde Yalısı, bahçesi olmayan Reis Şâmizâde Yalısı ve küçük olarak nitelendirilen Kemal Efendi Yalısı, Ali Ağa Bahçesi, Eski Yusuf Bahçesi ve Gânîzâde Bahçesi bahsi geçen bahçe ve yalılardır (Evliya Çelebi 2008: 371-373).

İlki 1791›e tarihlenen Bostancıbaşı defterlerinde emlak-ı hümayundan olan Koca Yusuf Paşa Sarayı›nın Karaağaç Sahilsarayı ile «şalope» denilen bir tür küçük çaplı yelkenli savaş gemilerinin yapıldığı on gözlü tersane arasında yer aldığı kaydedilmiştir. Bu ifadeden, XVI. yüzyılda sahilde yer alan Ebussuud Bahçesi ile tepedeki Yusuf Efendi Bahçesinin daha sonra birleştikleri ve Ebussuud Bahçesi adının zamanla unutulduğu anlaşılmaktadır. Bostancıbaşı defterlerinde şalope tersanesinden sonra da Sokollu Mehmed Paşa'nın oğlu İbrahim Han'ın çocuklarına geçmiş olan, "İbrahimhanzadelerin çifte yalısı" kaydedilmeye devam etmektedir ki, bu da ailenin devamlılığına işaret etmektedir. (R. E. Koçu 1958: 39-90), (C. Kayra ve E. Üyepazarı 1992) Karaağaç Sahilsarayı ve Bahçesi XVIII. yüzyılda özellikle III. Ahmed döneminde (1703-1730) itibar görmüştü. Çok sayıda arşiv belgesi bu saraya yapılan göç-i hümayunları, burada ve Yusuf Efendi Bahçesinde yapılan çeşitli onarımları kaydetmektedir. Karaağaç Sahilsarayı ve Bahçesi III. Selim dönemine (1789-1807) dek padişahların sık sık buraya göç etmeleri nedeniyle oldukça bakımlıydı. Ancak III. Selim

[2] Evliya Çelebi 2008: 371-372. "...Sultan IV. Murad, bu bahçenin havası ve suyu hoş geldiğinden daima bu bağda içer eğlenirdi ve binlerce kayık ve peremeler ile Kağıthane'ye gezintiye giden kimseleri seyredip armağanlar dağıtırdı. Hala o İrem bağı Sultan IV. Mehmed Han'ın mülkü olup padişahlara mahsus bahçe oldu. Bostancı ustası ve hizmetçi bostancıları vardır."

buraya itibar göstermeyince sahilsaray kısa zamanda harabeye dönüşmüştür (T.Artan 1994: 439-440).

Bölgenin XIX. yüzyılın başlarına ait olan en kapsamlı ve doğruluk payı en yüksek betimlemeleri Antoine Ignace Melling'in 1819'da yayınlanmış albümündedir. Voyage Pittoresque de Constantinople et de Rives do Bosphore adıyla Paris'te yayınlanmış olan çalışma alanımızı kapsayan üç gravürden biri, Sütlüce-Karaağaç kıyılarını gösteren gravürdür.(Resim 4) Oldukça geniş bir açıdan bakarak, Karaağaç ve Sütlüce sahillerini betimleyen Melling, 1791 tarihli Bostancıbaşı sicillerinde adı geçen yapıları da izleyebilmemize olanak sağlamaktadır.

Kırkağaç mevkiinde yazlık bir saray olan Karaağaç Sarayı'nın bulunduğu bölgede tatlı suların olduğu, dereden kayıkla Haliç'e inilen kıyılarda hemen Eyüp'ün karşısında bahçelerin bulunduğunu Sütlüce'deki koydan kara çamur çıkartıldığı ve Harman denilen yerlerde yaz mevsiminin üç ayında tuğla ve kiremit yapıldığını Hovhannesyan belirtilmektedir (S. Hovhannesyan 2008: 37). XIX. yüzyıl başlarında Sütlüce sahillerinde zengin ve ünlü ailelerin yalıları görülmekte iken yüzyıl sonunda sosyal yapıda değişmeler olmuştur. İmalathane, fabrika, askeri bölge ve konut işlevleri iç içe girmiştir. XX. yüzyıl başlarında yapılan Sütlüce mezbahası, semtin ekonomik ve sosyal hayatında değişime neden olmuştur.

Resim 4 : Karaağaç Sarayı'na Eyüp sırtlarından bakış, Antoine Ignace Melling'in 1819'da yayınlanmış albümünde yeralan gravür. (Voyage Pittoresque de Constantinople et de Rives do Bosphore, Paris

Günümüzde Piyer Loti olarak bildiğimiz Karyağdı Tekkesi yükseltisinden çekilmiş fotoğraflar ve bunların renklendirildiği kartpostallar Haliç'in kuzey yakasını seyredebildiğimiz geniş açılı panoramalar sunmaktadır. Özellikle Sütlüce'den Hasköy'e kadar olan kıyıları ve yamaçların değişimini bu fotoğraflardan izleyebiliyoruz. Özellikle 1923 yılında açılışı itibariyle Sütlüce Mezbahanesi bu bu kıyıları tanımlayan bir yapı kompleksi olarak çekilen panoramik fotoğraflarda yerini almaktadır. Piyer Loti tepelerinden farklı yıllarda çekilen fotoğraflar yakın noktalardan konum aldığı için bir arada değerlendirildiğinde bölgenin tarihsel ve işlevsel değişmini de izleme imkanı sunmaktadır. (Resim 5-6)

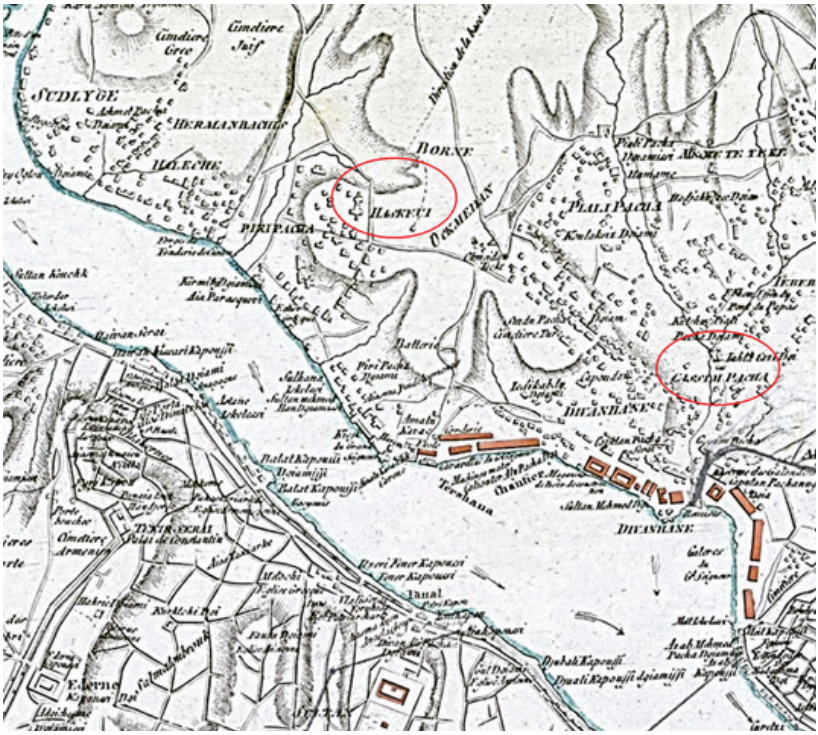
Resim 5 : II. Abdülhamid Albümü'nden Eyüp'ten Sütlüce'ye bakış 1880.

Resim 6: Piyer Loti'den Sütlüce'ye bakış. Burcu Alarslan Uludaş, 2012.

Hasköy; Kasımpaşa ve Sütlüce arasında kalan bulunmakta Beyoğlu İlçesi'nin kurulu olduğu üç tepeden biridir. Kuzey ve kuzeybatıdan çevreyolu, Sütlüce Mahallesi ve Halıcıoğlu; batıdan Haliç; güneydoğudan Camaialtı Tersane Bölgesi veya Tersane (Aynalıkavak) Sarayı arazisi; doğudan Kulaksız Mahallesi, Okmeydanı ve Kasımpaşa Zindanarkası Mezarlığı semtin sınırlarını çizmektedir. Semtin asıl merkezi Piri Paşa Mahallesi'dir. Semtin üzerinde yayıldığı Fetihtepe, Keçeci Piri, Cam-i Kebir Mahalleri de Beyoğlu İlçesi'ne bağlıdır. 1934 şehir rehberinde, günümüzde ayrı ayrı

birer semt haline gelen Sütlüce ve Halıcıoğlu mahalleriyle Keçecipiri, Piri Çavuş ve Çıksalın mahallelerini kaplayan bir nahiye olduğu belirtilmektedir. (O.Ergin 2003:208). Bölgede ilk önemli yerleşim ise; Kalaycıbahçe (İlyos) Deresi çevresinde olup Bizans döneminde "Aravinthos" veya "Keramaria" (Çömlekçiler) adı ile geçen Keçecipîrî Mahallesi içerisinde, Haliç sahilinde yer alan Kiremitçiler mevkiidir. (Resim 7) XX.yüzyıl başlarına kadar derenin ağzında, derenin çamuruyla yapılan seramik ve testilerin imal edildiği atölyeler ve tuğla harman yerleri mevcuttu. Evliya Çelebi bu çamurun nasıl çıkarıldığını ve işlendiğini anlatır, kırmızı renkli kiremitlerin bütün İstanbul binalarını örtmesi sebebiyle tüm kentin kıpkırmızı gözüktüğünü söyler (Evliya Çelebi 2008:373-374). Günümüzde bu dere kurutulmuş üzerinde çeşitli fabrika ve atölyeler yapılmıştır. Bu bölgede bulunan bir diğer dere de üzerinde bulunduğu mahalleyle aynı adı taşıyan Piri Paşa (Şaban) Deresi'dir. (Resim 8)

Resim 7: Byzantion'lu Dionysius'un tarifine göre Keras (Haliç)'ın kuzey yerleşimleri Geçmişten Günümüze Beyoğlu I. Cilts.17



Resim 8: Kauffer Lechevalier İstanbul Haritasından Hasköy ve Kasımpaşa Yerleşim Alanlarının Detayı, 1807.

Bizans döneminde cüzzam hastaları için birtakım cüzzamhaneler yaptırıldığı bilinmektedir. Latin işgalinden bir iki sene önce Konstantinopolis'e uğrayan bir Rus hacı, Zotikos Cüzzamhanesi'nin ve kilisesinin bir dağda bulunduğunu bildirmişti. Kaynaklardan bu cüzzamhanenin IV. yüzyıl sonlarından XI. yüzyıl sonlarına kadar hizmet verdiği anlaşılıyor. Semavi Eyice, Zotikos Cüzzamhanesi'nin Haliç'in yukarısında Hasköy'e hâkim tepede bulunduğu görüşündedir. Bizans döneminde ormanlarla kaplı olan bölgeden çıkan şifalı tatlı sular nedeniyle pek çok ayazma ve kilisenin de yapıldığı semt, imparatorların kullandığı Haliç'in önemli avcılık ve dinlenme yerlerinden biriydi (S. Eyice 1997: 267).

1147 tarihinde Bizans İmparatoru I. Manuel Komnenos döneminde (1081-1118) "Pikridion" adı ile anılan Hasköy bölgesi bir imparatorluk ikamet yeriydi. Avcılık ve dinlenme yeri olarak imparatorların kullandıkları bu bölgede o tarihlerde bir Yahudi yerleşiminin de bulunduğu bilin-

mektedir. Pikridion ismine ilk olarak 532 yılında Nika ayaklanmasında rastlanmaktadır. İsyandan bahsedilirken Aziz Lavrentios Manastırı'ndan ve bir saray inşa eden asilzade Aravinthos'dan (Arebindu) söz edilmektedir. Bu asilzadeden dolayı Bizans döneminde buraya "Arabant Kasabası" da denilmekteydi (S.F.Göncüoğlu 2005: 19). Bölgenin önem kazanması ise, V. yüzyıldan itibaren asilzadelerin buraya yazlık ikametgâhlarını tesis etmeleriyle başlar. Bu yüzyıllar içerisinde bölgede çokça inşa edilen manastır ve kiliselerden, VI. yüzyılda kurulan Eftihiu Manastırı'nı Patrikhane kayıtlarında görmek mümkündür. İmparator Teofilos'un karısı Teodora tarafından yaptırılmış olan Hagios Panteleimon Manastırı ile de ünlü olan, Janin'e göre III. Mihael'in (842-867) avlanmaya gittiği Hasköy, ormanlarla kaplı idi. VIII. ve IX.yüzyıllar öncesinde Rum kaynaklarında "Armamentareas" olarakta geçen bölge daha çok Pikridion adı ile ifade edilmiştir.

II. Haçlı Seferi Komutanı Alman İmparatoru III. Konrad İstanbul'dan geçmeye karar verince I. Manuel sarayını terk ederek daha emin bir yer olduğunu düşündükleri Pikridion yani Hasköy'deki Yahudi mahallesine yerleşmiştir. Haçlıların gidişiyle 1261 yılında itibaren Haliç`te yeni bir Yahudi yerleşim yeri olarak görülmeye başlanan Kasımpaşa (Pegai) daha çok Yahudi mezarlığı olarak kullanılmıştır. Buradaki Yahudi mezarlığı da III. Murad döneminde (1574-1595) 23 Ekim 1583 tarihli bir irade ile Hasköy Çıksalın`a taşınmıştır. XVI. yüzyıl başından itibaren Hasköy Karayim Yahudilerinin merkezi olmuştur. 1524-1525'te bir Karayim olan Yosef Rabizi, kendi mahallesinde bir çeşme yaptırmış ve bunun bakımını sağlamak üzere bir vakıf kurmuştur. Bu burada yaşayan Yahudilerin semtle kurduğu bağı göstermektedir (N. Güleryüz 1994: 407). Evliya, Hasköy'ü anlatırken bir hamamı ve bir Müslüman mahallesi olduğunu buna karşılık 11 Yahudi mahallesi olduğunu belirtir. Buradaki Yahudilerin Valide Sultan Camii'nin yapıldığı yerde çıkan yangın sonrası buraya sürüldüklerini[3] burada baştan başa dükkanlar yaptıklarını yazar ve şu bilgiyi verir: "Hasköy'de 20 cemaat Yahudi fazlalaşıp hepsi 11000 Yahudi oldu" derler. Sanki bu Selânik şehridir, yahut Arabistan'da Safet şehridir, onlar gibi Yahudilerle doludur.

[3] 1597'de Karayim Yahudilerinin arsası üzerine III. Mehmed'in annesi Safiye Sultan'ın himayesinde Yeni Cami yapılmaya başlanmış ve arsanın kira bedeli olarak her yıl cemaate hazine-i hümâyundan özel bir merasimle belli bir ücret ödenmiştir (S. Şişman 1971.92-93). Daha sonra istimlak için o mahalde bulunan Karayların kendilerine, vergiden muaf olmak üzere Hasköy'de kırk hanelik bir mahalle tahsis edilmiştir.

7 kiliseleri, 12 sinagog ve hahamları vardır..." (Evliya Çelebi 2008: 375) Seyyah Samuel Bar David 1642 tarihinde İstanbul`u ziyaret etmiş Balat ve Hasköy`de Karayimlerin bulunduğunu yazmıştır.[4]

1715 ve 1756 İstanbul yangınlarından sonra birçok aile Hasköy'e göçmüş; Hasköy'de çıkan büyük Hasköy yangını olarak bilinen 1804 yangınında 500 ev, 150 dükkan ve 11 de sinagog yanmıştır. Yahudilerin XIX. yy'da yerleşim bölgesi genellikle Balat ve Hasköy ağırlıklı olarak devam etmiştir. IX. yüzyıldan itibaren Hasköy; İstanbul`daki Yahudiliğin merkezi haline de gelmişti. Hasköy`ün nüfusu ile ilgili olarak Ludwig August Frankel, 1859`da yılında, Hasköy`de 4000 Yahudi, Pîripaşa`da 1500 Yahudi olduğunu söyler. XIX. yüzyıl ortalarında Hasköy`de aşağı yukarı 25.000 Yahudi nüfusu barındığı iddia edilmektedir. (Okşan Svastics 2011:42) Özellikle tüccar ve zanaatkâr olan İstanbul Karayimleri, XX. yüzyılın başlarında daha çok Hasköy'de toplanmış, ancak zamanla yangınlar, salgın hastalıklar nedeniyle Beyoğlu, Nişantaşı, Kadıköy, Bostancı, Fenerbahçe, Çiftehavuzlar gibi semtlere dağılmıştır. (D. Arık 2015: 173)

Hasköy'de görsel ve yazılı kaynaklarda sıklıkla bahsi geçen en önemli yapılaşma Tersane (Aynalıkavak) Sarayı'dır. Haliç'te bugün Taşkızak Tersanesi'nin bulunduğu mevkiide Hasköy-Okmeydanı-Kasımpaşa semtleriyle kıyı şeridi arasında kalan arazide yer almaktaydı. Günümüzde, tam teşekküllü özgün konumuyla değil, ancak XIX. yüzyılda yenilenerek günümüze kalabilen küçük bir kasırla hatırlanan yapı, özellikle XVII. yüzyıl Haliç'inde gelişen, aynı yüzyılın yazınsal kaynaklarına da yansıyan bugün kaybolmuş bir yaşam tarzının da tanığı olarak yok olmuştur. Yineleyeceğimiz gibi saray kompleksinden günümüze kalan, hatırlanmasını sağlayan tek yapı, bugün bulunduğu bölgeye adını veren Aynalıkavak Kasrı'dır (B. Uludaş 2007: 319). Hasköy'de Fatih döneminde başlayan yerleşim, bölgenin diğer semtlerle ilişkisinin çok canlı olmasını sağlamıştır. Hasköy'de Kasımpaşa-Sütlüce yolu üzerinde bulunduğu, tarihî belgelere ve eserlere göre tespit edilen, sarayın adını almasına sebep olan "Tersane Bahçesi"nin bulunduğu alan, ilk olarak Fatih Sultan Mehmed tarafından imar ve iskân edilmiştir. (Evliya Çelebi 2008: 375-376)[5].

---

4 https://www.estanbul.com/t4503-halic-yahudileri-ve-sinagoglari/

5 "..Nice avlulular, hamamlar, köşkler, çeşitli odalar ve sofalar, havuz ve şadırvanlar ile mamur hale getirilmiştir. Satranç nakşı dikilmiş 12.000 servi ağacı kokusundan insanın

Evliya Çelebi'ye göre, Fatih İstanbul'u aldıktan sonra çadırını buraya kurmuş, gaza malını Müslüman gazilere taksim etmiştir (Evliya Çelebi 2008: 74-75)[6] . Okmeydanı ve Kasımpaşa sırtlarına doğru büyüyen bu bağ ve koru adını yanıbaşındaki tersaneden almıştır. Fatih'in hocası Akşemseddin'in ilk zafer hutbesini burada vermesi ve burayı kendine sürekli oturma mekânı seçmesi bu bölgenin önemini artırmıştır. Atış ve biniş talimlerinin yapıldığı Okmeydanı'nın bu mevkiye yakın oluşu Hasköy'ün önemi artıran nedenler arasındadır. Deniz yoluyla kolay ve güvenilir ulaşımın sağladığı imkânlar sayesinde Topkapı Sarayı ile kurulabilen rahat iletişim ve diğer nedenler Hasbahçe içinde Tersane Sarayı'nın gelişmesinde önemli rol oynamış, bölgeyi canlı tutmuştur. Karşı kıyıdaki Eyüp Sultan Türbesi'nin varlığı karşı kıyıdaki yazlık saray ve Hasköy'ün sıklıkla ziyaret edilmesine de neden olmuştur. Evliya Çelebi pek çok özelliği nedeniyle Haliç'te cazibe merkezi haline gelen Hasköy'de Tersane Hasbahçesi'nde sultanlara has kayıkhaneler olduğunu belirtmektedir. Kırlangıç kayıklarla buraya gelen sultan ve devlet ricalinin, buradaki has ahırlarda bulunan atlara binerek Okmeydanı'nda cirit ve çevgan oynattırdıklarını da eklemektedir (Evliya Çelebi 2008: 376). (Resim 9-10).

---

dimâğı kokulanıp binlerce çeşit çeşit meyve ağaçları, çınar, salkım söğüt, şimşir ve fıstık çamları ile bu bağ süslenip sanki cennet bahçelerinden bir bahçe olmuştur. ..... Sayısız güzel sesli kuşların ve bülbüllerin ötüşü insanın ruhuna gıda verir.Meyvelerinden sulu şeftalisi ve kayısısı ünlüdür"

6 "..Sonra Sultan Mehmed Han Tersane Bahçesi'ne gelip üç gün ü*ç gece bütün Müslüman gazilere* ziyafetler verip bizzat kendileri hizmet edip çeşnicibaşı gibi kemerinde peştamal ile bütün gazilere ekmek, tuz, yemek gerek dahi ne gerek diye beyaz ekmek dağıtıp yemekten sonra işbaşında olan bilginlerin ellerine ibrik ile su döktü.
Üç gün üç gece ziyafetlerden sonra bütün askerlerin ağaları, katipleri ve üç padi*şah defterdarı bir araya gelip* daha önce denizden alınan Fransa kralının yirmi gemi dolusu hesapsız mallarını Tersane Bahçesi'nde dağlar gibi küme küme yığdılar.
İstanbul içre 7.000 manastır ve saraylardan alınan ganimet mallarını Tersane Bağı'nın yüksek ağaçlarının tepesine kadar yığıp defter ile ilk defa İslam ordusu içinde hizmet eden hekim, gözcü, cerrah, ölü yıkayıcısı ve mezar kazıcılara verdiler. Gaza malının dağıtılmasının ertesi günü sabahleyin Sultan Mehmed haremden çıkıp Akşemseddin ile Tersane Bağı'na *müşerref oldular.*"

Resim 9 : Polonyalı Heinrich Hendiofski'nin yaptığı sanılan 1580/1590 tarihli Galatayı gösteren gravürden detay. Osterreichische Nationalbibliothek, Cod. 8626 (Babinger'den) Tersane Sarayı, hasbahçe ve Hasköy.

Resim 10: Gravürle aynı açıdan Aynalıkavak Kasrı ve kıyıları, Burcu Alarslan Uludaş 2008.

Turfanda sebzelerle iyi cinsten limon, turunç, ağaç kavunu, nar, üzüm, şeftali ve kayısı gibi meyvaların yetiştirildiği, Çelebi'yi çok etkileyen Tersane Bahçesi'ndeki yerleşmenin Fatih dönemiyle ilgili bölümü karanlıktır. Ancak Tersane Sarayı bitişiğinde, Fatih'in adamlarından Handan Ağa'nın yaptırdığı mescit III. Ahmed ve III. Selim onarımlarıyla hâlâ ayaktadır. (H. Ayvansarayî 2001 II:144) Hasbahçe içindeki yapılaşma, Tersane Sarayı'nın yapılışına kadar pek çok kez yer değiştirmiş, I. Selim döneminde tersanenin genişletilmesiyle burada da yenilikler yapılmış, I. Süleyman (Kanunî) döneminde yeniden düzenlenmiştir. Hadika'da Kanunî zamanında, Fatihin

yaptırdığı mescidin üç tarafının "ihâta edilerek" burada bir "saray-ı âli" ve tersanede bir divanhane kurulduğu yazılıdır (H. Ayvansarayî 2001 II:13). Burada bir Cirit Kasrı ve havuzların yanında ise bir başka kasır vardı. III. Mehmed döneminde hasbahçe basit bir onarım geçirmiştir.[7]

Tersane Hasbahçesi'nde yapımı belgenebilen ilk kasır, I. Ahmed dönemine (1603-1617) tarihlenmektedir. Kasrın yapımından önce, 1612'de I. Ahmed Hasbahçe'de bulunan bazı yapıları tamir ettirmiştir.[8] Hasbahçe'nin tarihsel süreci içinde oluşan yapılaşma, I. Ahmed döneminde hız kazanmış, eklentilerle genişleyerek Tersane Sarayı'nın oluşumunu hazırlamıştır. Na'imâ Tarihi'nde kasrın yapımıyla ilgili bir kayda rastlanmaktadır (Naima 2007:651). Bu kayda göre, I. Ahmed 1613 yılı sonlarında Edirne'den gönderdiği bir hatt-ı hümayûn ile İstanbul'a döneceği bir yıl içerisinde, çok sevdiği Tersane Bahçesi'nde ilaveleriyle birlikte büyük bir köşk yapılmasını emretmiştir[9]. Çünkü padişah buraya sıkça gelerek gizlice Eyüp Sultan Türbesi'ni ziyarete gitmektedir. Sultan İbrahim döneminde sarayın haremi yüksek duvarlarla Haliç'e kapatılmıştı. Bu duvarlar Sultan İbrahim tarafından 1647'de yıktırılmış ve harem denize açılarak daha geniş bir panorama elde edilmiş, bir sahilsarayı yapılar topluluğunun ilk adımları hızla atılmıştır. I. Ahmed'in emriyle yapımını Kaptan-ı Derya Halil Paşa'nın üstlendiği saray, Sultan İbrahim'den sonra bakımsız kalmış, ondan sonra tahta çıkan IV. Mehmet döneminde (1648-1687) tekrar gündeme gelmiştir. 1677 Mart ayında haremden başlayan ve yayılan yangın kasrın kullanımına bir süre ara verilmesine neden olmuştur. Silâhtar Fındıklılı Mehmed Ağa yangını söndürmek için bostancılar zümresinin hazır bulunduğunu belirtir (M. Erdoğan 1958: 162). IV. Mehmed, bu çok sevdiği sarayı ayakta kalan bölümleriyle birlikte iki sene içinde onartmış ve tekrar kullanıma açmayı başarmıştır. (Resim 11)

---

7 BOA, MAD No:5530 s.102-103 'te, 1010/1601 tarihinde yapılan tamiratta kullanılan çubuk, tuğla, çivi, gibi malzemeden , neccar ve amele ücretlerinden bahsedilerek 6521 akçe ödendiği yazılıyor.

8 BOA, MAD No:3780 s.75'te asma çardağın ve eski kasrın onarıldığı ve 1950 akçe harcandığı yazmakta fakat onarılan kasrın adı veya ne olduğu hakkında bilgi verilmemektedir.

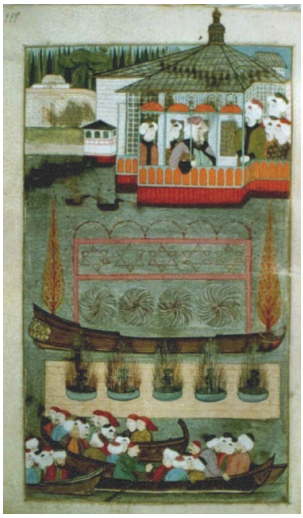
9 BOA, MAD, No:3780, s.169. 1022-1613 harc-ı hassa defterlerinde kasr-ı hümâyunun inşasında kullanılan birkaç malzeme belirtilmiştir.

Resim 11: Tersane Sarayı, Has Oda Kasrı'nı gösteren 1685 tarihli Gazneli Mahmud Mecmuası'ndaki minyatür (İÜK- T.5461/25b)

XVIII. yüzyıl başlangıcında zamanla Haliç'in farklı bölgelerine kayan ilgi Kağıthane'de odaklaşırken, Tersane Sarayı veya bir diğer adıyla Aynalıkavak Sarayı o güne kadar kazandığı itibarını da korumaya devam etmiştir. Var olan yapılarını koruduğu gibi, saray en hareketli dönemini bu zamanda yaşamıştır. 1726'da saraya yapılan eklerle hasbahçenin diğerleri arasında farklı bir yer kazandığını söyleyebiliriz.

III. Ahmed döneminde, 1722-1729 yılları arasında vakanüvislik yapan müderrislik, kadılık, kazaskerlik ve şeyhülislamlık da yapmış olan Küçükçelebizade Asım (1685-1760) da özellikle bu döneme damgasını vuran 1719 yılındaki III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünününden bahsetmiş; şölenlere mekan olan Hasköy, Okmeydanı ve Tersane bölgesi konu olmuştur. Müellif, düğün sonrasında Tersane Sarayı'na bazı eklemeler yaptırılarak sarayın genişlettiğinden bahsederek, hasbahçenin önemine değinmiştir. (N. Öztürk ve M. Yıldız 2013: 160; M. Cezar 1998: 52) III. Ahmed, Hasköy tarafında bir köşk ile enderun ağaları için ayrı binalar yapılmasını emretmiştir. Asım Efendi olayı naklederken, hasbahçenin havasının çok güzel olduğunu ve diğer hasbahçeler arasında yüzük taşı gibi kıymetli olduğunu haber vermektedir (Çelebizade Asım 1282:427-428). III. Ahmed'in şehzadeleri ile sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim

Paşa'nın oğlu ve yüzlerce yoksul çocuğun Okmeydanı'nda sünnet edilişi ve düğün için düzenlenen şenlikler bu saraydan, deniz kenarındaki divanhaneli daire-i hümâyun'dan izlenmiştir. Bu döneme ışık tutan Seyyid Vehbi'nin Surnâmesi'nde bu düğün töreni ve şenlikler en ince ayrıntılarıyla betimlenmiştir. (Resim 12-13)



Resim 12 : Vehbî Surnâmesi, Nakkaş İbrahim'in minyatürlerinde Has Oda Kasrı ve Balıkhane Köşkü TSMK 3594- 117A

Resim 13: Nakkaş İbrahim'in III. Ahmed'in saraya gelişini, tersaneyi ve sarayı betimleyediği minyatür.TSMK A 3594, 76B-77A.

III. Ahmed'den sonra, saray padişahların ilgisinden elli yıl kadar uzak kalmıştır. I.Abdülhamid döneminde (1774-1789) saray, dönemin sadrazamı Koca Yusuf Paşa tarafından esaslı bir onarımdan geçirilmiştir. 22 Şevval 1201- 9 Haziran 1787 tarihinde çalışmalara başlanmıştır. Elimizde bulunan 1787-1789 tarihli arşiv belgelerinden, onarımın bu tarihlerde sürdüğünü ve muhtemelen bu yıllarda bitirildiğini anlıyoruz.[10]Ayrıca bu dönemde saray

[10] BOA,C.Sry, No:3224. 1202-1787. Yapılan toprak tesviyesi işi hakkında.
BOA, C.Sry, No: 1952.1202-1788 .Yapılan perde masrafları.
BOA, C.Sry, No: 1953.1202-1788. Saraya Taksim'den getirilen su yun yolculuğuna yapılan tayin.
BOA, C.Sry, No: 5627. 1202-1788 .Mutfak, Haseki Ağa Dairesi inşaatı için 3500 kuruşun ödenmesi.

bahçesinden bir bölüm ayrılarak tersanenin ihtiyaçları için Tersane'ye devredilmiştir. (T. Artan 1993: 486) (Resim 14) III. Selim döneminde (1789-1808) saltanatının ilk yıllarındaysa sarayda Kaptan-ı Derya Küçük Hüseyin Paşa tarafından bir onarım başlatıldığı bilinmektedir.[11] Belgelerin tarihlerinden anlaşıldığı üzere ve Aynalıkavak Kasrı'ndaki 1791-1792 tarihlendirmeye göre III.Selim dönemindeki bu onarımlar günümüze ulaşmış kasır için bir ipucu oluşturmaktadır. (Resim 18) III. Selim döneminde yapılan bu onarımlara karşılık Tersane Sarayı veya Aynalıkavak Sarayı'nın belirli aralıklarla yıktırıldığı bilinmektedir (Safvet Bey 1912: 40). 1786,1853,1860 ve 1922 tarihli haritalarda bu süreç izlenebilmektedir. (Resim 14-15-16-17)

Resim 14: 1786 Kauffer haritasında harem henüz yıkılmamış, sarayın bir bölümü okul olması için tahsis edilmiş.

TSMA, No: 4829.Ramazan 1203-Haziran 1789, Balıkhane Köşkü, Enderun Ağaları Dairesi,Kethüda Kadın Dairesi, harem-i hümâyûn, havuzu, Mabeyn selsebili, Kasr-ı Hümâyûn'un tamiri ve 692171 yekun 6428 kuruşun ödenmesi.

11 BOA, C.Sry, No: 1020. 1203-1789.Taksim'den getirilen suyun yollarının değiştirilmesi hakkında.
TSMA No: 809. 1206-1791/92 Aynalıkavak Sarayı'nın tamirine dair.
BOA, C.Sry, No:886. 1206 –1792. Tamir edilecek Aynalıkavak Sarayı'nda bulunan buğdayların buradan çıkartılarak sarayın iki gün zarfında boşaltılmasına dair.
BOA, C.Sry , No: 8501. 1208-1793. Has Oda ile Balıkhane Köşkü arasında denizden doldurulan yerde çalışanlar.
BOA, HH, No: 4538. Aynalıkavak Sarayı inşaatı resimlerinin sunumu.
BOA, C.Bhr.I., No: 465. Saray'daki tersane yönündeki ahır ve odaların tamiri.

Resim 15 : 1853 Davies haritasında harem yazısı yok ve kıyıda küçük tersane yapıları sıralanmış.

Resim 16 : 1860 Josef Scheda haritasında kıyı tamamen tersane yapılarına teslim edilmiş.

Resim 17 : 1922 Societe Anonyme Ottomane haritasında saraydan kalan tek yapı Aynalıvak Kasrı içeride kalmış.

Resim 18: Noel imzalı tarihi net olarak bilinmeyen Has Oda Kasrı'nı gösteren gravür. Saray yıkılmadan önce betimlendiğine göre XVIII. yüzyıl sonları olabilir. (Deniz Müzesi Arşivi'nden)

Bugünkü Aynalıkavak Kasrı'nın artık kıyı ile bağlantısı kalmamış, Haliç yönüne bir duvar çekilerek, duvarla kıyı arasında tersaneler kurulmuştur. 1805 yılında, saray yıkıldıktan hemen sonra Has Oda Köşkü'nün ve Namazgâh Köşkü'nün arasında kalan, Evliya Çelebi'nin istiridye çıkarıldığını söylediği koya "Valide Kızağı", "Taşkızak" ve "Ağaçkızak" adlarında kızaklar kurulmuştur. III. Selim'den sonra II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid (1839-1861) Tersane-i Amire'ye, Aynalıkavak Sarayı'na ve Okmeydanı'na oldukça sık gitmişlerdir. Yıkımlar ve yeni düzenlemelerle yerleşim alanı oldukça daralan Tersane Sarayı'nın ayakta kalan tek yapısı, dönemin padişahlarının çevreye olan ilgisi ile bağlantılı olarak çeşitli onarım ve bakımlarla günümüze ulaşabilmiştir.

Antoine Ignace Melling'in albümündeki gravürde, sarayın tüm yapılarını birarada görebiliyoruz. (Resim 19) Bu gravür sarayın tüm müştemilatını birarada gösteren ve son halini bize yansıtan tek görsel malzemedir.

Resim 19: Tersane Sarayı'nın yıkılmadan önceki durumunu gösteren Antoine Ignace Melling'in 1819'da yayınlanmış albümünde yeralan gravür. (Voyage Pittoresque de Constantinople et de Rives do Bosphore, Paris 1819, L17)

Melling, mimar kimliğini ressam yönüyle birleştirerek diğer resimlerin sanatçılarından farklılaşırken, bu yaptığı çalışmalara da yansımıştır. Oldukça geniş bir açıdan bakarak sarayın tüm birimlerini betimleyen Melling, sarayın son aldığı şekli ile, ne denli kompleks bir yapı olduğunu bize

göstermektedir. Haliç'in kuzeyinde uzun bir kıyı şeridine konumlanması, tersanenin gelişim ve değişimiyle de ilgili olması ve Haliç yaşantısının saray tarafından sanayileşmenin başlamasından önce nasıl yaşandığının anlatılabilmesi için bu yapının anlatımını detaylandırdım. Bu yapı, Haliç kuzey kıyılarında fetihle beraber yapılaşmanın başladığı ve uzun yıllar bölgeye yayılarak Haliç panoramasında hatırısayılır bir yeri olan, bulunduğu alanı tanımlayan bir sahilsaray topluluğu olmuştur.

Kasımpaşa semti; Haliç'in kuzeydoğu kıyısında, sahilde Atatürk Köprüsü'nün kuzeyinden ve Haliç Tersanesi havuzlarından başlayarak Hasköy'e kadar uzanmaktadır. Kuzeydoğu'da karaya doğru Dolapdere sırtlarına kadar tırmanır. Beyoğlu sınırları içinde bulunan semt, güneydoğuda Azapkapı, doğuda Şişhane, Tepebaşı, Ömer Hayyam; kuzeyde Hacı Hüsrev; kuzeybatıda Piyale Paşa, Okmeydanı, Aynalıkavak semt ve mahalleleriyle çevrilmiştir. (Resim 2-8) Günümüzde Cami-i Kebir, Kadı Mehmed Efendi, Sururi Mehmed Efendi, Yahya Kahya, Fetihtepe, Küçük Piyale, Piyale Paşa, Bedrettin, Çatma Mescit, Hacı Hüsrev, Kulaksız ve Kaptan Paşa mahallerinden oluşmaktadır.

Byzantionlu Dionysius'un açıklamalarına göre; Kasımpaşa'nın M.S. II. yüzyılda Krenides (Çeşmeler) diye adlandırılan bölgenin Bizans döneminde Pegai (Kaynaklar) olarak bilinen bölge olması muhtemeldir. Denizden içeriye derin bir biçimde giren Aktis koyuna Keison (Neison ya da Peison) adı verilen bir akarsu dökülmekteydi. (B.Dionysios 2010:49) Keison, Piyale Paşa Bulvarı'nın uzandığı vadiden akarak bugün yerleşim bölgesi haline geldiği için üzerinden geçen cadde nedeniyle görülemeyen Kasımpaşa Deresi olarak anılmıştır. (Resim 3) Bölgenin sulak, derelerle çevrili bir yer olduğu düşüncesi, daha sonraki kaynaklarda "Pegai Psihra Hidata (Soğuk Sular)" olarak da adlandırılmasıyla doğrulanmaktadır (Anonim "Kasımpaşa" 1994: 480). Sadi Abaç, Kasımpaşa Deresinin asıl isminin Kozluca Deresi olduğunu söyleyerek bu derenin zamanında oldukça temiz, altının mermer döşeli ve epey içerilere kadar kayıklarla ulaşılabildiğini belirtir.(1935:6) Bu dere Tersane içinden Haliç'e dökülmektedir. Kasımpaşa Deresi'nin şiddetli yağışlarda taşarak çevredeki yerleşmelere zarar vermesi üzerine XVIII.yüzyılın ikinci yarısından itibaren halk yoğun olarak şikayet etmeye başlamıştır. Tatavla bölgesi ve çevredeki vakıfların

derenin suyunu kirletmeleriyle ilgili kararlar alınmış, sellerin verdiği zararın da önlenebilmesi için Tersane-i Âmire'den yardım istenmiştir. Çıkan salgın hastalıklar, taşkınlar ve kirlilik XIX.yüzyılda yoğun ıslah projelerini gündeme getirmiş zamanla da derenin üzeri örtülmüştür. (E.Soyer 2008: 76-82)

Evliya Çelebi Kasımpaşa'nın; Ayolanka adıyla meşhur, bakımlı bir manastırlık alan olduğunu fetihten sonra Müslüman mezarlığına dönüştürüldüğünü yazar. Fakat bu Tersane arkasındaki alanın fetihten önce de İstanbul'un Arap ve II. Beyazid dönemi kuşatmalarında mezarlık olarak kullanıldığının kufi kitabeli taşlardan ötürü kesin olduğunu belirtir. Fatih Sultan Mehmed'in tersane, kaptan paşa divanhanesi ve bir cami yaptırarak burayı mamur hale getirme sebebi olarak da bunu gösterir. Fatih döneminde öncelikle Kasımpaşa vadisindeki iskânın hızlandığı görülmektedir. Gerek kıyı kesiminde kurulan tersane gerekse Okmeydanı'nda yapılan düzenleme çalışmaları bağ ve bostanlarla kaplı Kasımpaşa vadisinin hızla yerleşime açılmasına yol açar. Günümüz Bahariye Caddesi'nin kuzeyinde yer alan Tahta Kadı Caddesi üzerindeki Taht Kadısı Mehmed Efendi Mescidi bu bölgedeki Müslüman yerleşmesinin ilk çekirdeğini oluşturmaktadır. Kısa bir süre sonra Tepebaşı yamaçlarına doğru, Piri Paşa Deresi'nin güneyinde, daha sonraları Aynalıçeşme adını alacak semtin civarında ikinci bir mahalle Sarı Lûtfi Mescidi mahallesi teşekkül edecektir (E. H. Ayverdi 1958: 54), Yine bu tarihlerde Hasköy'e doğru kıyıda, tersanede çalışanların ibadeti için Handan Ağa Mescidi inşa edilecektir.

Semtin asıl gelişmesi ise; I. Süleyman döneminde gerçekleşecek "İstanbul şehri insan denizi omuz omuza sökmez olunca" vezir Kasım Paşa'yı, Piyale Paşa, Ferhad Paşa ve Ayas Paşa'yı fermanla görevlendirip Kasımpa'nın imar edilmesini emrederecektir. Evliya'nın "..nice bin evler, hayır eserleri yaparak mamur hale getirdiler" dediği Kasımpaşa'da "..10.085 bahçeli kat kat evler olduğunu" Merhum Koca Piyale Paşa' da "..kendi malı 12.000 tutsağa sahip olduğundan Kasımpaşa'nın tâ arka taraflarında bir cami, medrese ve tekke yaptırmış" olduğundan bahsedilir. Evliya semtle ilgili şu detayları da aktarır: (Evliyâ Çelebi 2008: 377-378)

"...Yedi dağın dere tepesi üzere hala IV. Murad Han tahririne (yazımına) göre Kasımpaşa 11.060 hanedir. Süleyman Han çağında her mahalle

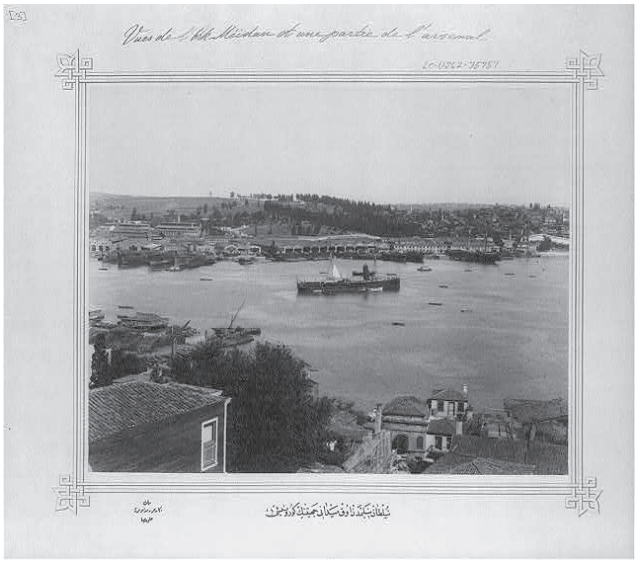
camii, mescitleri ve tersane gözlerinde, her dükkanda ve her hane kapısı önünde birer kandil yanardı. Bu şekilde imar olmuş bezeli şehirde (---) adet Müslüman, 10 Rum keferesi ve 1 Ermeni mahallesi var ancak Yahudi yoktur, dükkanlarda oturup giderler. Bu şehrin dört tarafında kale yoktur ancak kaleden daha sağlam ve korumalıdır. Bu şehir iskeleden Piyale Paşa Mahallesi'ne kadar (---) adımdır. Okmeydanı'ndan Galata sınırında dört yol ağzına kadar 9.000 adım yerdir."

XV. yüzyılda başlayan XVI. yüzyılda büyüyen tersaneyle birlikte Kasımpaşa bölgede ve Haliç'te askeri ve sanayi işlevi yüklenmiş, ilerleyen yüzyıllarda bu neredeyse tüm Haliç kuzey kıyılarına yayılarak bölgeyi tanımlar hale gelmiştir. Eski harita, resim ve gravürlerde buradaki tersane gözleri belirgin bir şekilde gösterilmişler, Kaptan-ı deryâ Divanhânesi de betimlemelerde yer almıştır. Seyahatnamelerde de Haliç ile ilgili anlatımlarda yine öne çıkan detaylandırılan belirleyici unsurlar olarak görülmektedirler. (Resim 20-21-22-23) Fâtih Sultan Mehmed'in çekirdeğini oluşturduğu Galata Tersanesi'ne II. Bayezid'in birkaç ilâvesi dışında asıl şekil veren sultan I. Selim (Yavuz)'dur (İ.Bostan 2012: 513).[12] I. Selim döneminde Câfer Paşa tarafından genişletilmeye başlanan Kasımpaşa Tersanesi, I. Süleyman (Kanûnî) zamanında kaptan-ı deryâlık makamının kurulması ile burada iyice yerleşmiş ve semte de adını veren Güzelce Kasım Paşa Tersanesi Türk donanmasının inşa ve ikmal merkezi olmuştur.

[12] Venedik'in İstanbul balyosu Nicolò Giustinian'ın 30 Haziran 1513 tarihli raporuna göre tahta çıkışının ertesi yılı I. Selim (Yavuz), Gelibolu ve İstanbul'da her biri 100 gözlü 200 kadırga kapasiteli büyük tersanelerin yapılması için emir verdi. 200.000 duka altın tahsis edilen bu tersane gözlerinin inşaatı, 1513-1514 yılı kış mevsiminde Galata surlarının batısındaki koyda eski Ceneviz Tersanesi'nin olduğu yerde başlamıştır. Buradaki yamaçta bulunan mezarlar nakledilip açılan alan tersane yapımına tahsis edilmiştir. 1513 sonbaharında ilk dört gözü tamamlanan tersanenin yapımı Gelibolu sancak beyi İskender Bey tarafından sürdürülmüş; 1514 baharında bir ayda elli ve yaz sonuna kadar 100 tersane gözü bitirilmiştir.

Şekil 20: Hasköy-Azapkapı arasında tersanenin yayılımını gösteren uydu fotoğrafı.(google.earth)

Resim 21- Ressamı Heinrich Hendiofski adında bir Polonyalı olduğu sanılan, 1580-1590 yıllarına tarihlendirilen Viyana Nationalbibliothek'te Codex 8626 nolu yazmada Galata bölgesinden detayla Haliç kuzey kıyıları ve detayı (M. And, *16. Yüzyılda İstanbul: Kent, Saray, Günlük Yaşam*, İstanbul 1993).



Şekil **22:** II. Abdülhamid Albümü, Ali Rıza Bey.1880-1893, Yavuz Selim Camii'nden Hasköy-Kasımpaşa arasında Tersane gözleri ve arka planda Okmeydanı, Amerikan Kongre Kütüphanesi Washington, D.C.

http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/item/2003652927/?sid=7cbddeb970b43ad7a7f4384fd0451505

Şekil **23:** Solda büyük maçuna, Tersane Gözleri ve Çorlulu Ali Paşa Camii . Burcu Alarslan Uludaş 2008.

Antoine Ignace Melling'in 1819 tarihli Tersane-i Amire gravürü (Resim 24), detaylı bir anlatımla Azapkapı'dan Haliç kıyılarının kuzeyine doğru döneminin yapılanmasını doğru bir şekilde resmeder. Divanhane, yukarısında Kaptan Paşa Köşkü, ambarlar, keresteciler ve genel olarak

Kasımpaşa'ya bakış. Divanhane tersanenin kurulduğu günden itibaren, özellikle Kanını dönemi ve sonrasında çeşitli şekiller almış ve defalarca yeniden inşa edilmiştir. Her defasında büyütülmüş yapılsal olarak da farklılıklar denenmiştir. III. Ahmed ve II. Mahmud dönemlerinde yenilenmiştir. Batı üslûbundaki bu gösterişli bina, günümüzde Kuzey Deniz Saha Komutanlığı makamı olarak denizcilere hizmete devam etmektedir.Bu gravürde 1800'lü yıllarda genişletilen ikinci divanhane görülmektedir. II. Mahmud döneminde bir kısım yıkılarak üçüncü divanhane inşa edilecektir. Bu süreçten önceki en detaylı ikinci divanhane betimlemesi bu gravürdedir. Kadırgaların başladığı sol taraftaki binalardan itibaren Kaptan Paşa arz odası, sağa doğru çeşitli daireler kıyıya sıralanmış ve iki katlı bir daire ile sonlanmaktadır. Yukarısında bugün Bahriye Merkez Hastanesi'nin yerinde olan Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın yaptırdığı Kaptan Köşkü ve altında yokuş boyu sıralanan kaptan konakları II. Abdülhamid döneminde yıktırılmışlardır.

Şekil **24:** Antoine Ignace Melling'in 1819'da yayınlanmış albümünde yer alan gravürde Tersane. (Voyage Pittoresque de Constantinople et de Rives do Bosphore, Paris 1819, L17.

Buradaki deniz tesislerinin gelişmesinde, XVIII. yüzyıl sonlarında III. Selim döneminde kâgir olarak Havz-ı Atîk denilen havuzun yapılması önemli bir rol oynar. Daha sonra buna 1825-1826'da ikinci havuz, 1856-1857 ve 1869-1870 yılları arasında da üçüncü havuz eklenmiştir. (S.Eyice 1997: 268) (Resim 25)

Şekil 25: 1875 tarihli Guillaume Bergen'in Beyazıt Serasker Kulesi'nden çekilmiş İstanbul Panoraması. Haliç Köprüsü yeni Bahriye Divanhane

Resim 26: 1875 tarihli Bergen'in fotoğrafında görülen Divanhane ve hastaneye daha yakın açıdan çekilmiş bir hava fotoğrafında Kasımpaşa. https://sehirplanlama.ibb.istanbul/beyoglu-arsivi-fotograflar/ 2007

XIX. yüzyıla kadar Haliç'teki sanayi işlevi, Karaağaç'taki küçük bir tersane ile birlikte, Kasımpaşa koyunu kaplayan bir alanla sınırlıydı. Tersane ile ilgili imalathaneler Galata kıyılarında da, Kürkçü Kapısı'na kadar yayılmıştır. Tersane çevresinde gelişen Kasımpaşa yerleşmesi, genellikle tersane için çalışan esnafın ve askerlerin oturduğu bir semtti.(Resim 25) Bu sebeple burada Rum, Ermeni, Çingene mahalleleri de bulunmaktaydı. XVI. yüzyılda kaptanpaşaların, ulemanın da ikamet ettiği bölge, XVIII. yüzyıldan itibaren, kente göç edenlerin yerleştiği bir yer olmuştur. (Resim 26) Philipe Ferdinand Baron de Gudenus'un 1739-40 tarihleri arasındaki panoramik İstanbul çiziminde detayda sol başta ikinci divanhane ve mescidi, arkasında kadırga gözleri görülmektedir.Kıyıda yan yana dizilmiş

kadırgalar, koyun ucundan başlayarak yukarı doğru ilerleyen sık ağaçlıklı Kasımpaşa Mezarlığı ve arada kalan geriye doğru yayılan mescit ve haneleriyle Kasımpaşa mahalleri görülmektedir. (Resim 27)

Şekil 27**:** Gudenus'un İstanbul panoramasından Tersane ve Kasımpaşa detayı. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Philipp_Ferdinand_von_Gudenus_Panorama_of_Constantinople.jpg

Kasımpaşa'nın iç kesimlerinde, Piyale Paşa Külliyesi etrafında yaptırılan su kanalının sonradan kullanılmaması, burada ilk planlandığı gibi "mamur" bir semtin gelişmediğini göstermektedir. Çünkü donanmanın yeni ihtiyaçları arttıkça, bir yandan tersane ile ilgili yapılar genişlemekte, diğer yandan tersane, yan imalatları ile birlikte bölgeye alt gelir grubuna ait bir nüfusu çekmekteydi. XIX. yüzyılın ortalarına kadar zengin bir semt olan Kasımpaşa, 1821 yangınından sonra eski görkemine kavuşamamıştır. Özellikle Haliç'in kuzey rüzgarlarını alması, XIX. yüzyıl sonrasında tersane imalathanelerinin artması ve yerleşim alanlarına yayılması, gemilerin ziftlenmesi işlemleri yaz aylarında bu alanı rsikli kılmış, büyük yangınların yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Yangınlar kadar salgın hastalıklar da nüfusu, semt yapısını etkileyecek sonuçları doğurması açısından önemlidir. Özellikle tersane gibi kalabalık ve dışarıdan gelecek risklere açık bir alandan yayılan hastalıklar önce Kasımpaşa'ya, komşu semtlere Galata ve diğer bölgelere hızlıca yayılabiliyordu. Ayrıca sanayileşmeyle birlikte semtlerde bulunan dere yataklarının açık hastalık riski barındırmaları, ıslah çalışmaları özellikle Kasımpaşa ve Haliç genelinde önemli bir konu olmuştur. Bundan sonra bahriyeye mensup orta sınıf kişilerin, esnafın oturduğu semt olmuş, giderek yoksullaşmıştır. Edmondo De Amicis, 1874 yılı İstanbul'unu anlatırken Kasımpaşa'dan cami ve tekkesi bol, bağlık bahçelik bü-

yük bir Müslüman Mahallesi olarak bahsetmektedir (E. Amicis 1993:70). Kasımpaşa'da da XIX. yüzyıl içinde değişimler görülmüştür. Yerleşim iç kesimlere, Okmeydanı'da doğru yayılmış, buraya göçmenler yerleşmiştir.

Tersâne-i Âmire 1913'te bölünerek Taşkızak Tersanesi donanmaya, Camialtı ve Haliç tersaneleri İnşâât-ı Bahriyye Şirket-i Osmâniyye'sine devredildi. I. Dünya Savaşı sonunda imzalanan Mondros Mütarekesi ile Tersane'de gemi inşa faaliyetleri tamamen durdu. Nihayet 1925'te yapılan yeni bir düzenlemeyle Taşkızak Tersanesi Deniz Kuvvetleri'ne, Camialtı ve Haliç tersaneleri Türkiye Seyrisefâin İdaresi'ne devredilmiştir.

Günümüzde Tersane-i Amire; Haliç Tersaneleri olarak isimlendirilmektedir. Haliç Tersaneleri Atatürk Köprüsünden Hasköy'e doğru sırayla Haliç Tersanesi, Camialtı ve Taşkızak Tersaneleri olarak üç ayrı isimle bilinmektedir. Camialtı ve Taşkızak Tersaneleri 2014 yılının Ekim ayında boşaltılmış Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, 2015 yılının Mart ayında 250 dönümlük araziyi, "özel proje alanı" ilan etmiştir. 2013 yılında imzalanan anlaşmalarla önceki adı Haliç Port şimdi de Tersane İstanbul projesi kapsamında Taşkızak ve Camialtı tersanelerinin eski yapılarının ve ekipmanın korunarak, yeni inşa edilen binalarla tarihi bölgeye dört otel, iki adet yat limanı, bir şehir hatları iskelesi, üç müze (Kadın Müzesi**,** Sadberk Hanım Müzesi ve Türk İslam Eserleri Müzesi**),** ticari mekanlar, rezidanslar, sosyal yaşama alanları ve 5700 araç kapasiteli bir otopark eklenmesi planlanmaktadır.Haliç Tersanesi dediğimiz, Atatürk Köprüsü'nün hemen yanındaki alanda yer alan, iki tane büyük kızağın, üç tane kuru havuzun, XVIII. yüzyıldan günümüze kadar süren gemi bakım, onarım, üretim faaliyetlerinin yapıldığı kısım halen İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Şehir Hatları İşletmeleri Genel Müdürlüğü denetiminde gemi bakım onarım faaliyetleri devam etmektedir. (Resim 28)

Şekil 2**8 a,b,c:** Tersane kuru havuzlar, fabrika ve ambarlar. https://sehirplanlama.ibb.istanbul/beyoglu-arsivi-fotograflar/ 2007

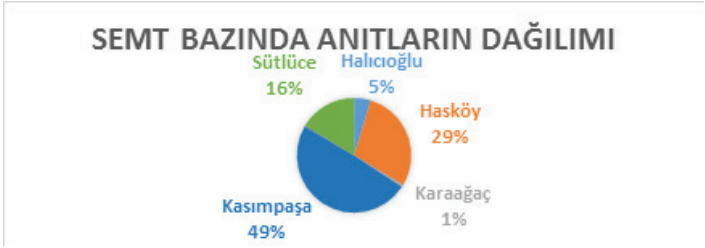
Haliç kuzey kıyıları; Bizanstan beri kırlık arazisi, verimli alanları ve suyla ilişkisi nedeniyle de sayfiye alanı olarak kullanılmış ve XVIII. yüzyılın ortalarına kadar Kasımpaşa semtine kadar olan mevkilerinde bu özelliğini sürdürmüştür. Bölgenin gelişmesinde topografik yapısı da etkili olmuş, yükseltisi fazla olan Sütlüce'ye kadar olan sahillerde bulunan bahçeler, yalılar yeni yaşam tarzına dahil olmuş, Tersaneden dolayı kuzey kıyıda daha fazla ilerleyememiştir. Bu bölge mesireleri, bahçeleri, dinsel merkezleri rekreasyon alanları ile İstanbul'un önemli merkezlerinden olmuştur. Haliç kuzey kıyıları XVIII. yüzyıl sonuna kadar sultanların ve halkın ziyaret ettiği, münzevi hayat yaşayanların, azınlıkların, aynı zamanda göçmenlerin ve alt gelir grubunun da bulunduğu bir bölge olarak tanımlanabilir.

Haliç'in kuzey kıyıları İstanbullular için yeni bir yaşam alanı sağlamasına karşılık, ticaret merkezler ve sivil deniz taşımacılığı Haliç'in güney kıyısında gelişmiştir. XVIII. yüzyılda Haliç siluetindeki odak yapılar kuzey kıyıya doğru kaymıştır. O zamana kadar tepe noktalarında yer alan anıtsal

odaklar, sayfiye işlevinin önem kazanmasıyla beraber kıyılarda belirmiştir. Bu döneme damgasını vuran yapılar cami ve külliyeler değil, sahilsaraylar ve yalılardır. Tersane Sarayı XIX. yüzyılın başına kadar bu kıyıyı sembolize eden en önemli yapı olarak yansır. Yüzyılın sonlarına doğru ise; Haliç'in kuzey kıyılarında yer alan büyük kışla yapıları, askeri reformların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Donanma odağında başlayan ve daha sonra başka alanlarda da gelişen sanayileşme, fabrikalaşma tüm Haliç kıyılarına buradan yayılmıştır. Haliç'in kuzey kıyısındaki gayrimüslim bölgeleri aynı yerlerinde kalmış, fakat bir gelişme göstermemiştir. Hasköy'de kışlalar etrafında askeri bölge oluşmuş, Tersane semti olan Kasımpaşa'da tersane çalışanları ve düşük gelir grubu kalmıştır. Bu bölge, göçlerle iç kesimlere doğru yayılmıştır. XIX. yüzyılda yapılan imar faaliyetlerinde ve kentsel hizmetlerde Galata-Pera ve sur içi bölgelerine ağırlık verilmesi, Haliç'in kuzey semtlerini bakımsız bölgeler haline getirmiştir.

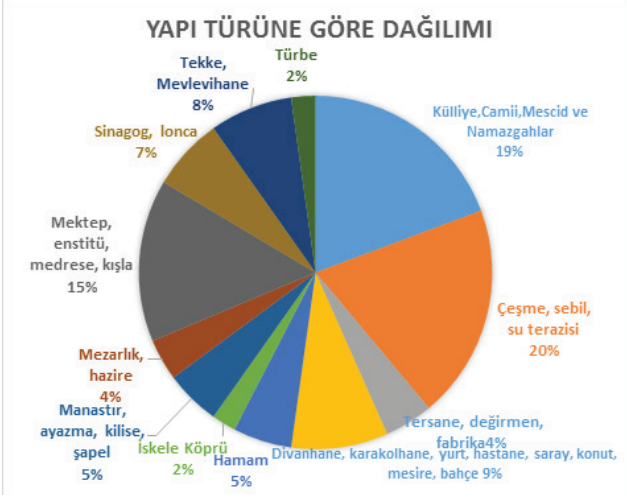
Bu bölgede listelenebilen anıtların[13] yüzdelik dağılımlarına baktığımızda Kasımpaşa'nın büyük bir dilimi kapladığını görürüz. (Resim 29) Sütlüce'nin topografik olarak yayılmaya çok müsaade etmeyen coğrafyasının yanı sıra, bu özelliğinden ötürü hem miri hem de dini yapıların dinlenme ve ibadete yönelik münzevi katkısı sebebiyle imar ve iskan süreci çok çeşitlilik içermemektedir. Halıcıoğlu, Piri Paşa ve merkez olarak Hasköy azınlıkların çeşitliliği nedeniyle hem bağlık bahçelik alanları hemde çok kültürlülüğün katkısıyla buna bağlı gelişim göstermiştir. Tersane Sarayı ve Hasbahçenin de bölgede hatırı sayılır bir alanı kaplamasından ötürü de dışarıdan bir katkıyla ve yapı çeşitliliğiyle XIX. yüzyıl başına kadar hareketlilik göstermesi mümkün olmamıştır. Kasımpaşa ise; tersanenin varlığı ve sarayın teşvkiyle XVI. yüzyıldan itibaren bulunduğu coğrafi ortamında müsaade ettiği şekilde Piyale Paşa ve Tepebaşı'na kadar yayılım göstermiştir.

[13] Mevcut olan ve olmayan, kaynaklarda tespit edilebilen 317 adet tarihi yapı, türlerine göre listelenmiştir. Detaylı yapı listeleri ve dağılımları için bkz. Burcu Alarslan Uludaş (2022) Doktora Tezi, Haliç'in Sütlüce-Azapkapı Arasındaki Kuzey Kıyı Yerleşim Bölgelerinin Tarihsel Gelişimi" M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Resim 29: Haliç kuzey kıyılarında yapıların semtlere göre yüzdelik dağılımı

Haliç kuzey kıyı semtlerinde inşa olunmuş yapıların türlerin çeşitliliğine baktığımızda fetihten itibaren dini yapılar toplam %45'lik bir oranda öne çıkmaktadır. Bunun %19'u cami, mescid, %7'si sinagog, %5'i kilise ve ayazma, %7'si tekke, %4 mezarlıktır. İbadet mekanlarının ardından sayılarından ötürü %20 yüzdelik dilimi çeşmeler oluşturmaktadır. Ardından %15 oranıyla eğitim yapıları gelmektedir. Kamu yapıları, saray ve bahçeler %9, hamamlar %5, iskeleler ise %2'lik bir oranla dağılım göstermektedir. Yapı türlerinin dağılımına baktığımızda bir mahallenin ötesinde küçük bir şehrin varlığının izlerini görürüz. Tersanenin adet olarak bir kategorinin parçası olarak listelense de kapladığı alan ve büyümesi açından bölgeyi ve daha sonra tüm Haliç kuzey kıyılarını modere ettiğini söyleyebiliriz. (Resim 30)



Resim 30: Haliç kuzey kıyı semtlerinde inşa olunmuş yapıların türlerine göre yüzdelik dağılımı

XIV. ve XVII. yüzyıllar arasında inşa edilen yapıların yoğun bir biçimde XVIII. yüzyıldan itibaren onarım, eklerle yenileme daha geç dönemlerde de yeniden inşaları söz konusu olmuş, pek çok yapı günümüze özgün kimliğini yitirerek ulaşmıştır. Halen ibadete açık olan pek çok yapı, isimleri dışında tarihi kimlikleri ve dokularından uzaklaşmış durumdadırlar. Bu süreçte özellikle Kasımpaşa bölgesinde, XIX. yüzyılda başlayan ve XX.yüzyılda artarak devam eden sanayileşme, bunun sonucu olarak çarpık ve hızlı büyüyen gecekondulaşma, bilinç ve yaşam düzeyinin getirdiği sonuçlar olarak tarihi kimliğin kaybını da beraberinde getirmiştir.

İhtiyaçlar, mevcut yapı stoğunun değerlendirilmesi son iki yüzyılda daha fazla yeni yapı inşasını gerekli kılmamış olmalıdır. Ayrıca çıkan büyük yangınlar, depremler, varolanın yenilenmesi süreçleri yeniden inşanın yerini almış olabilir. Özellikle XVIII. yüzyılda Kasımpaşa ve çevresinde cami, mescit inşası yerini yoğun bir şekilde çeşme yapımına bırakmıştır. XVIII. yüzyıla kadar kimliğini ve yapısını oturtan mahalleler donatılmıştır.

Ayrıca III. Selim dönemiyle başlayan II. Mahmud dönemiyle devam eden reform hareketleri askeri, eğitim ve sanayileşme yönünde hız kazanmış; Hasköy ve Kasımpaşa'da inşa edilen modern yapı türlerinde de kışla, cami, mektepler anıtsal yapılarıyla semtlerin genel görüntülerinde etkin hale gelmişlerdir.

III. Selim döneminden itibaren Haliç'in kuzey kıyıları sadece sayfiye ve sanayi alanları için önemli olmaktan çıkmış, aynı zamanda eğitim ve askeri anlamda da modernleşmenin gereklerini yerine getiren bir merkez olmaya başlamıştır. III. Selim'in orduyu yenileştirme gayretleriyle birlikte bazı sanayi tesislerinin kurulması yolundaki istekleri Tersane Sahilsarayı'nın yok edilmesine ve burada birçok yeni yapının inşasına yol açmıştır. 1792'de böylece Hasköy'de büyük bir humbaracılar ve lâğımcılar kışlasından başka bugünkü Teknik Üniversite'nin başlangıcını teşkil eden Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun binasının yapılmasına girişildiği gibi demirhâne, kalhâne (eritme fırını), dökümhâne inşa edilmiş, sonraları II. Mahmud bunlara ambarlar da eklemiştir. (S. Eyice 1997: 268).

Haliçte 1950-1970 yılları arasında Haliç kıyı ve çevresindeki sanayileşme çevresinde artan göç sonrası hızlı gecekodunlaşma, atölyelerle çevrelenmiş bu alanlardaki büyümeler ve imarlı arsalar üzerinde apartman-

laşma süreci özellikle Haliç kuzey kıyı semtlerini de oldukça etkilemiştir. Boğaz Köprüsü'nün yapılmasının ardında üçüncü Haliç köprü inşaatı Halıcıoğlu, Hasköy ve Sütlüce bütünlüğünü bozmuş pek çok arazi ve yapı bu süreçte zarara uğramıştır. XIX.yüzyıl sonrasında sanayileşmeyle de orantılı olarak daha da artan salgın, yangınlar bu semtlerde oturan başta gayri müslimler sonra da varlıklı müslümanların başka yeni gelişen semtlere göç etmeleri ardından sessizleşmiştir. Özellikle Hasköy'ün sosyal, kültürel ve tarihi dokusu bu süreçten oldukça etkilenmiştir.

1990'lardan itibaren hız kazanan Haliç'in temizlenmesi ve çevresinin ıslahı, özellikle kıyı bölge ve semtlerde temizlik ve düzenlemelere gidilmesine neden olmuş, bazı imalathaneler, bazı atıl yapılar kaldırılarak park ve bahçe düzenlemeleri yapılmaya başlanmıştır.

Fetih dönemiyle ön plana çıkan tarihi geçmişine rağmen, yapı stoğundaki yüzyıl ve eser çeşitliliğinin ifade ettiği kimlik, bölgenin bir sanayi merkezine dönüşmeye başlamasıyla unutulmaya başlanmıştır. Haliç kıyılarında yer alan endüstriyel miras alanları olan sanayi yapıları; müze, kültür merkezleri ve üniversite kampüs alanlarına dönüştürülerek işlevlendirilmeye çalışılmaktadır.Sütlüce Mezbahası'nın Kongre Merkezine dönüşmesi, Lengerhane ve Hasköy Tersanesi'nin müze olarak işlevlendirilmesi, şimdi Taşkızak ve Camialtı Tersanelerinin Tersane İstanbul projesiyle gündemde olması Haliç için başka bir dönemin başladığını işaret etmektedir. 2001 yılında şehrin yeni sanayi bölgelerine taşınan, tarihi Taşkızak ve Camialtı Tersanelerindeki kızaklar ve binaların bulunduğu alanda koruma altına alınmışlardı. Yeni inşa edilecek binalarla bu altı yüz yıllık tarihi bölgeye dört otel, iki yat limanı, bir şehir hatları iskelesi, üç müze, ticari mekanlar, rezidanslar, sosyal yaşam alanları ve yüksek kapasiteli otoparklar eklenmesi planlanmaktadır. (Resim 31-32-33-34-35)

Resim 31: Tersane İstanbul projesinin yapıldığı Hasköy Valide Kızağı kıyılarına Yavuz Selim Camii yönünden bakış. II. Abdülhamid Albümü'nden

Resim 32: Camialtı ve Taşkızak Tersanelerinin bulunduğu alan

Resim 33: Tersane İstanbul projesi yerleşim planı. https://www.tersaneistanbul.com.tr/tr

Resim 34 : Gösteri merkezi olarak kullanılması planlanılan Valide Kızağı'nın yeni projesi https://www.theplan.it/award-2019-mixeduse/tersane-istanbul-halic-shipyards-1

Resim 35: II. Abdülhamid Albümü'nden Valide Kızağı

Haliç kuzey kıyılarında XIX.yüzyılda tersane için depo, atölye ve fabrikalarla Sütlüce'ye kadar yayılan, Hasköy ve Azapkapı arasındaki kıyılarda uzanan tarihi Tersane-i Amire yaklaşık 500 yıl Osmanlı donanmasının, sanayisinin, askeri ve eğitim tarihinin merkezi olmuştur. Camialtı, Taşkızak ve Haliç Tersanesi olarak üç bölüme ayrılmış gözükse de Osmanlı donanmasın merkezi Tersane-i Amire bu tersanelerinin bütününü ifade etmektedir. Tersanenin tarihi kapsamındaki bütünlüğünün ve çevresi ile ilişkisinin bozulmadan önemini hatırlatacak; bölge halkının sosyolojik ve ekonomik olarak iyileştirilmesinin sağlanacağı kamu yararının gözetileceği projelerin kent adına sürdürülebilir olması da beklenmelidir. Deniz ulaşımının herkes tarafından ve etkin kullanılabileceği çözümlerin üretilmesi, karayolu ulaşımının yeniden ele alınması; kamu yararını gözeterek bölgenin coğrafi ve tarihi geçmişini hatırlatarak, buna uygun restorasyon ve dönüşüm projelerinin tasarlanması; çevre bütünlüğü, endüstriyel mirasın aslını hatırlatacak (örneğin bir Tersane Müzesi) projelerle geleceğe aktarılması, bölge halkına istihdam sağlayacak iş alanlarını projerlerde yer alması kent belleğinde bölgenin yabancılaşmadan cazip hale gelmesi önemli noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür ve tarih katmanlarının ürünü olan yüzlerce yapı bu bölgenin geçmişi hakkında veriler sunmaktadır.

Haliç kuzey kıyı şeridi ve çevresinde gerçekleşen ya da gerçekleştirilecek olan dönüşüm ve işlevlendirme projelerinde doğru müdahelelerin ve değerlendirmelerin yapılabilmesi için bölgenin fiziki-sosyal yapısının tarihsel gelişim süreci içinde ele alınması, doğru projelerin hayata geçirilmesiyle bölgenin hakettiği tarihi değeri kazanabilmesini umud ediyoruz.

KAYNAKÇA

ABAÇ, Sadi (1935), **Kasımpaşa Tarihçesi**, İstanbul: Kasımpaşa Merkez Ocağı.

AMICIS, Edmondo de (1993), İstanbul, Çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

ANONİM (1994), "Kasımpaşa" **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, IV: 480-482, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

ARIK, Durmuş, (2015) "İstanbul'da Karayları", **Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi**, C.5, s.172-174.

ARTAN Tülay (1993), "Aynalıkavak Kasrı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** IV, 485-486.

ARTAN Tülay, (1994), "Karaağaç Sarayı" C.IV, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, s.439-440.

AYVANSARAYİ HÜSEYİN EFENDİ, (2001**) Hadîkatü'l Cevâmî, İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar;** Haz.Ahmed Nezih Galitekin İstanbul, İşaret Yayınları.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı (1958), **Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleri, Şehrin İskanı ve Nüfusu,** Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, Ankara.

BOSTAN İdris, (2012) "Tersane-i Amire" **TDV. İslan Ansiklopedisi,** C.40, s.514.

BYZANTIOS, Dionysios (2010), **Boğaziçi'nde Bir Gezinti**, Çev.:Mehmet Fatih Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CEZAR, Mustafa (1998) "Osmanlılarda XVIII. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı", **XVIII. Yüzyılda Osmanlıda Kültür Ortamı (20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri),** İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, s. 43-64.

ÇELEBİZADE ASIM (1282), **Tarihi İsmail Asım Efendi eş-Şebir bi-Küçük Çelebizâde**, İstanbul: Matbaa-i Âmire.

ERDOĞAN Muzaffer, (1958)"Osmanlı Devrinde İstanbul Bahçeleri", **Vakıflar Dergisi,** IV, s.149-182.

ERGİN, Osman Nuri (2003), **İstanbul Şehri Rehberi,** İstanbul 1934, tıpkı basım.

EVLİYÂ ÇELEBİ; (2008) **Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul**, C.1 1.Kitap, Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, YKY. İstanbul.

EYİCE, Semavi (1997) "Haliç", **TDV- İslâm Ansiklopedisi**, XV: 264-280, İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı.

GYLLIUS, Petrus (1997), *İstanbul'un Tarihi Eserleri*, Çev: Erendiz Özbayoğlu, İstanbul: Eren Yayıncılık.

GÖNCÜOĞLU, Süleyman Faruk (2005), **Tarihte Hasköy**, İstanbul: Sinpaş Kültür Yayınları.

GÜLERYÜZ, Naim, (1994), "Yahudiler", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, IV., s.403-408.

HOVHANNESYAN, Sarkis Sarraf (2008), **Payitaht İstanbul'un Tarihçesi**, Çev. Elmon Hançer, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

KARA, H.Fahrünnisa ENSARİ (1994), "Sütlüce", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, 117-119, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

KAYRA Cahit - ÜYEPAZARI, Erol (1992) **II.Mahmud'un İstanbul'u Bostancıbaşı Sicilleri,** İstanbul, İBB Yayınları.

KOÇU, Reşad Ekrem, (1958), "Bostancıbaşı Sicille*ri",* İstanbul Enstitüsü Mecmuası**, IV** s.39-90.

NAÎMÂ MUSTAFA EFENDİ (2007), **Tarih-i Na'îmâ,** Haz. Mehmet İpşirli, C.I Ankara: Türk Tarih Kurumu.

ÖZTÜRK, Necdet-YILDIZ, Murat (2013), İmparatorluk Tarihinin Kalemli Muhafızları Osmanlı Tarihçileri- Ahmedî'den Ahmed Refik'e, İstanbul, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

SVASTİCS, Okşan (2011) **Yahudilerin İstanbul'u**, İstanbul, Boyut Yayınları.

SOYER, Emel (2008), "XVIII. ve XIX. yüzyılda İstanbul Kasımpaşa Dersi Islah Çalışmaları", **Toplumsal Tarih,** 169 (Ocak): 76-82.

SAFVET BEY (1912) **Bahriye Tarihimizden Filasalar,** İstanbul.

ŞİŞMAN Simon, (1971) "İstanbul Karayları" **Türk Kültürü,** C.10. S.110, s.90-98.

ULUDAŞ, Burcu Alarslan (2007); "Osmanlı İmparatorluğun'da Sahilsaray Kullanımında Tersane Sarayı Örneklemesi", "**Türkler ve Deniz**" II**. Uluslararası Tarih Sempozyumu**.

CENNET KAPIDA TASARIM AYRINTILARI
Divriği Külliyesi Mimari Plastiğinden Bir Kesit

Mustafa BULUT[1]

Özet

Anadolu Selçuklu dönemi taçkapıları arasında Divriği Ulu Camii taçkapılarının ayrı bir önemi vardır. Bu taçkapılar arasında da Cennet Kapı adıyla bilinen kuzey taçkapı diğerlerinden farklı biçimde yapılmış bezeme yoğunluğu ile dikkati çekmektedir. Yapı ve taçkapılar hakkında yapılan yayınlarda bezemedeki bu yoğunluğa dikkat çekilmiş, taçkapıların yapısal bazı özelliklerine araştırmalarda sınırlı yer verilirken bazı özelliklerine ise hiç değinilmemiştir. Bu bağlamda araştırmada; taçkapıda kullanılan kesme taşların örgü şekilleri üzerinde durulacak, giriş açıklığının üzerindeki düz kemerin kesme taşları ayrıntılı olarak ele alınacak ve taçkapıdaki kakma tekniğinde yapılan taşlar ve bu tekniğin taçkapı üzerinde kullanılma sebepleri ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Anadolu Selçuklu dönemi boyunca kesme taş malzemeyle yapılan bütün yapılar taşların derzlerinin alt ve üstündeki taşların yaklaşık olarak ortalarına gelecek şekilde dizilmesiyle oluşturulmuştur. Yani şaşırtmalı olarak birbiri üzerine yerleştirilen taşlar duvar yapım tekniğinin ana ilkesi olmuştur. Ancak Divriği Ulu Camii Kuzey taçkapısının inşasında bu tekniğin göz ardı edildiği, taşların daha çok bordürler dâhilinde birbiri üzerine yerleştirildiği tespit edilmiştir.

Anadolu Selçuklu yapılarında düz kemerler ya geçmeli taşlarla ya da düşeydeki yüzeyleri pahlanan taşlarla yapılmıştır. Divriği Ulu Camii Kuzey taçkapısında giriş açıklığının üzerindeki düz kemer ise taşların kemer taşı formatından tamamen çıktığı kendine özgü bir hal almıştır. Diğer düz kemerlerde düşeyde pahlanan taş yüzeyleri Kuzey Taçkapı düz kemerinde yatayda pahlanarak eşsiz bir tasarım elde edilmiştir.

[1] Dr. blt8@hotmail.com

Kakma tekniği Anadolu Selçuklu yapılarında genelde renkli taşlar kullanılarak yapılmıştır. Büyük ölçekli taşların yüzeylerinin oyulması ve bu bölümlere küçük ölçekli renkli taş malzemenin kakılmasıyla oluşmaktadır. Dönem yapıları itibariyle kakma tekniği daha çok geometrik bezeme üzerinde görülmektedir ve kakılan taşla renkli taş yüzeylerinin eşit yükseltide oldukları dikkati çekmektedir. Divriği Ulu Camii Kuzey taçkapısındaki kakma tekniğindeki taşlar ise hem renkli değildir hem de kakıldığı taştan daha yüksek yapılmıştır. Kakılan taşların büyük bölümünün de derzleri kapattığı görülmektedir. Böylelikle derzler büyük oranda takip edilememektedir ve giriş açıklığı üzerindeki düz kemerin kilit sisteminin çözülebilmesi zorlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, yapı tekniği, düz kemerler, kakma, süsleme.

DESING DETAILS ON PARADISE GATE
A Section from Divriği Complex Architectural Plastic

Abstract

Among the portals of the Anatolian Seljuk period, the portals of the Divriği Great Mosque have a special importance. Among these portals, the northern portal, called Cennet (Heaven) Gate, draws attention with its decoration density, which is different from the others. Numerous publications on the structure and portals have drawn attention to this intensity of decoration, while some structural features of portals have been given limited attention in research, while some features have not been mentioned at all. In this context, in the research; The knitting patterns of the cut stones used in the portal will be emphasized. In addition, the cut stones cut in different shapes of the flat arch above the entrance opening will be discussed in detail. The stones made in the inlay technique on the portal and the reasons for using this technique on the portal will be given in detail.

During the Anatolian Seljuk period, all the structures made with cut stone material were formed by arranging the joints of the stones in such a way that they were approximately in the middle of the stones above and below. In other words, the stones placed on top of each other in this way have been the main principle of the wall construction technique. However, it is noteworthy that this technique was ignored in the construction of the North portal of the Divriği Great Mosque, and the stones were placed on top of each other within the borders.

Flat arches in Anatolian Seljuk structures were built either with interlocking stones or with stones whose vertical surfaces were chamfered. The straight arch above the entrance opening of the Divriği Great Mosque's northern portal has taken a distinctive form, where the stones are completely out of the archstone format. In other flat arches, the stone surfaces are vertically chamfered. However, in the straight arch of the North portal, a unique design was obtained by beveling the stone surfaces horizontally.

The inlay technique was generally made using colored stones in Anatolian Seljuk structures. It is formed by carving the surfaces of large-

scale stones and inlaying small-scale colored stone material on these sections. In terms of period buildings, the inlay technique is mostly seen on geometric decorations. It is also noteworthy that the inlaid stone and the colored stone surfaces are at equal elevations. The situation is different for the stones with inlay technique on the northern portal of Divriği Great Mosque. The portal in question is both not colored and built higher than the stone it was inlaid with. It is seen that most of the inlaid stones cover the joints. Thus, the joints cannot be followed to a large extent and the locking system of the flat belt on the entrance opening is difficult to untie.

Keywords: Anatolian Seljuk, construction technique, flat arch, inlay work, ornament.

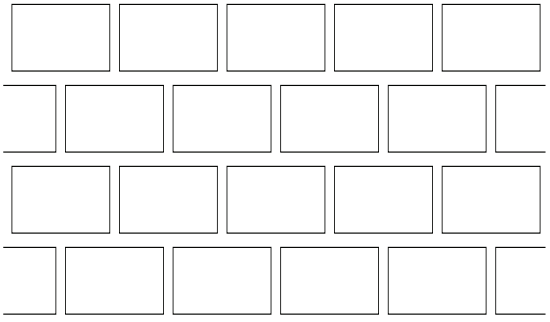
GİRİŞ

Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi; Anadolu Selçuklu Dönemi yapıları arasındaki en önemli yapılardan biridir. Cami ve şifahanenin birlikte Ahlatlı Hürremşah tarafından inşa edildiği yapı kendisinden önce ve kendisinden sonra tekrarlanmayan plastik süslemeleriyle ön plandadır. Yapının Kuzey Taçkapısındaki, mihrabındaki ve Şifahane Taçkapısındaki süslemeler eşsiz bir şekilde tasarlanmış ve uygulanmıştır. Bununla beraber üst örtüdeki her biri birbirinden farklı olarak tasarlanan tonozlar ve kubbeler de yapıyı adeta taçlandırmıştır. Yapı hakkında çok sayıda yayın yapılmışsa da bunlardan bazıları daha geniş kapsamlı olması dolayısıyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Doğan Kuban tarafından yayınlanan "Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme" (D. Kuban 1997) ve "Cennetin Kapıları, Divriği Ulu Camisi ve Şifahanesinde Hürremşah'ın Yontu Sanatı" (D. Kuban 2010) adlı eserleri yapı hakkında kapsamlı bilgilerin bulunduğu en önemli başvuru kaynaklarıdır. Yılmaz Önge, İbrahim Ateş ve Sadi Bayram tarafından hazırlanan "Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası" isimli kitapta ağırlığını Yılmaz Önge'nin oluşturduğu yazılar ve çok sayıdaki yazar tarafından yapı hakkındaki bazı makalelere yer verilmiş ve sonlara doğru daha önceki yayınların tıpkıbasımları kitaptaki yerini almıştır (Y. Önge vd. 1978). Bununla birlikte yapı hakkındaki ilk çalışmalar olması nedeniyle iki yayının da burada zikredilmesi gerekir (M.V. Berchem-H. Edhem 1910; A.Gabriel 1934).

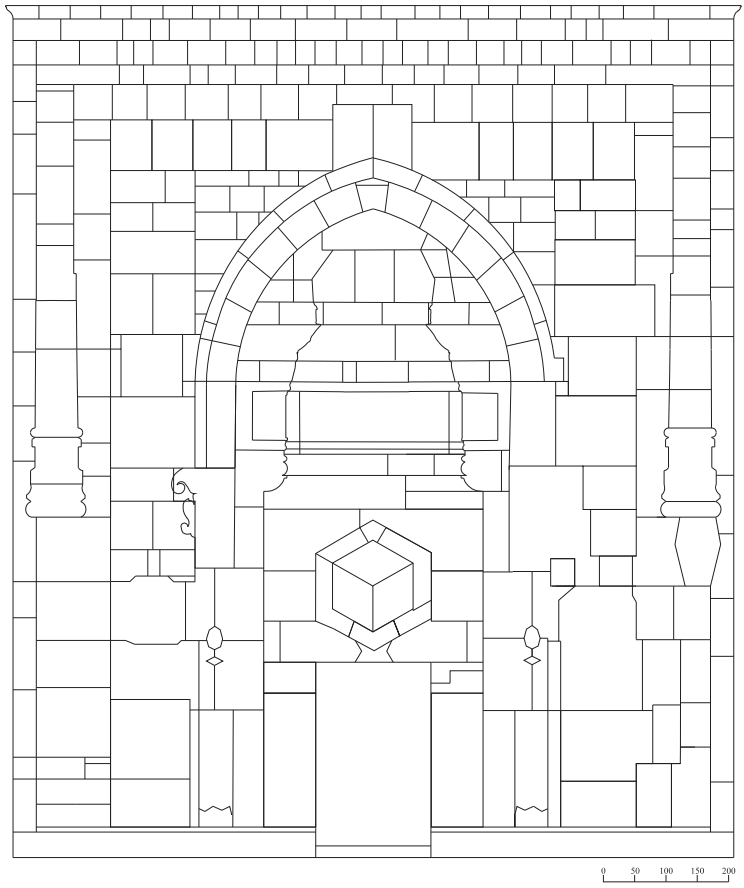
Araştırmada; Doğan Kuban ve Yılmaz Önge'nin farklı görüşlerle değindiği yapı tekniği konusu incelenmiş, yine Yılmaz Önge'nin iki farklı yazısında ayrıntı vermeden konu edindiği Kuzey Taçkapısı giriş açıklığı üzerindeki düz kemer ve geçme sistemi ayrıntılı olarak ele alınmış, son olarak da daha önce yayınlarda değinilmeyen, yapıdaki "kakma tekniği" ve uygulamaları üzerinde durulmuştur.

Ortaçağda yapılar genel olarak duvar örgüsü ve kemer sistemlerinin bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Duvar örgüsünün kullanıldığı ilk dönemlerden günümüze derzlerin, yaklaşık olarak taşların ortalarına gelecek şekilde tasarlandığı, bu durumun da duvar örgüsünün ana ilkesi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte duvarda kullanılan taşların yüksekliklerinin de yataydaki derz aralarında büyük oranda aynı olduğu gözlenebilmektedir. Anadolu Selçuklu yapılarında ve taçkapılarında da bu ilkelere

uyulduğu görülmüştür. Ancak Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısının inşasında bu iki ana ilkenin göz ardı edildiği dikkati çekmektedir. Kuzey Taçkapıda duvar örgü sisteminin normal örgü sisteminde olduğu gibi yatayda derz aralarının özellikle kavsara kemeri kilit taşı seviyesine kadar düz olarak yapılmadığı görülmektedir. Bu duruma yükseklikleri farklı olan kesme taşların örülmesinin neden olduğu söylenebilir. Bununla birlikte kesme taşların düşeydeki derzlerinin de bordür sınırları düşünülerek oluşturulduğu ve büyük oranda alttaki veya üstteki taşla örtüştüğü dikkati çekmektedir. Ayrıca taçkapı, bazı taşların uzun yüzeylerinin düşeyde düzenlendiği bir tasarıma sahiptir. Tüm bu durumların duvar yapım tekniği açısından bazı olumsuzluklara neden olabileceği rahatlıkla söylenebilir. Taçkapının genel örgü şemasına bakıldığında ise bu olumsuzlukların; özellikle kavsara kemeri üzengi seviyesi altında çok büyük ölçekli kesme taşların kullanılması, taşların köşelerinin pahlı yapılması, taşların kademeli bir şekilde kesilmesi ve bazı kakma uygulamaları ile giderilmeye çalışıldığı görülebilir.



Çizim 1. Duvar örgü sisteminin genel tekniği.



Çizim 2. Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısındaki duvar örgü sistemi

Kuzey Taçkapının; süslemelerin sınırlarıyla kesme taş yüksekliklerinin (strüktüre etkisi olmayan ve kesme taş yüzeyinden sağa-sola veya yukarı-aşağıya taşmalar yapan bölümler dışında) eşit olduğu bir tasarım anlayışıyla inşa edildiği, (Y. Önge 1978: 60) bu durumun da Anadolu Selçuklu sanatçıları arasında Ahlatlı olanların tamamının yapı tekniğine uygun olduğu görülecektir. Kompozisyon-derz ilişkisi denilen ve kesme taş yüksekliği ile süslemenin tekrar eden en küçük parçası olan raportların yüksekliğinin eşit olduğu bu teknikte yapıların süslemelerinin yerde yapılarak yapıya sonradan monte edildiği ileri sürülmüştür (M. Bulut 2019: 254-265; O.C.Tuncer 1990: 233). Bu teknikte yapılan diğer yapılarda geometrik veya bitkisel süsleme aynı şekilde sürekli olarak kendini tekrar etti-

ğinden kesme taş yüksekliklerinin taçkapı boyunca aynı olduğu görülmektedir. Ancak Kuzey Taçkapıda süslemelerin tamamı birbirinden farklı şekil ve yükseklikte olduğundan, burada kesme taş yüksekliklerinin de sürekli değiştiği bir tasarım yapılmak zorunda kalınmıştır. Yapı; Doğan Kuban tarafından yayınlarının birçok bölümünde süslemelerin yapı üzerinde işlendiği ve yarım kaldığı şeklinde nitelendirilmiştir(1997: 143-145; 2010: 154). Hilmi Arel de süslemelerin yerinde yapıldığını düşünür (H. Arel 1962: 105). Yılmaz Önge, en azından bazı bölümlerin yerde yapıldığı ve sonradan yapıya monte edildiğini düşünmektedir (Y. Önge 1978: 60). Kavsara kemeri dışındaki bordürler üzerindeki süslemeler yakından incelendiğinde hiçbir süslemenin kendisinden önceki veya sonraki süslemelerle bir bağlantısının olmadığı, devamı niteliğinde yapılmadığı görülecektir.

Fotoğraf 1. Kuzey Taçkapı birinci bordür

Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısını Klasik Anadolu Selçuklu dönemi taçkapıları gibi tanımlayacak olursak; taçkapının yüzeyde iki bordürden oluştuğu söylenebilir. Üçüncü bordürün de kavsara kemerinin taçkapı kaidesine kadar uzatılmasıyla elde edildiği görülür. Taçkapıyı üç yönden kuşatan birinci bordüre 90 ve 135 açılarla kırılma yapan bir silme işlenmiştir. Silmenin 135'lik iki açısının birleşim noktasına palmetler işlenmiş, palmetlerin iki yana uzanan dallarının ucuna yaprak motifleri yapılmıştır.

Bu kompozisyonun kabaca tekrarından bordür oluşmuştur. Silmenin ve palmet dallarının derz aralarında birleşim yerlerine büyük oranda dikkat edilse de bazen bu uyumun göz ardı edildiği görülmüştür. Bordür dâhilindeki kesme taşların çok büyük bölümünün sadece bordür sınırları büyüklüğünde olduğu dikkat çekicidir. Bununla birlikte silmenin arasına yapılan ince işçilikli bitkisel kompozisyonların büyük çoğunun kesme taş sınırları dâhilinde sonlandırıldığı görülmüştür. Sonlandırılmayan bölümler ise sonraki kesme taşta devam ettirilmemiştir. Dolayısıyla bir taştaki bitkisel kompozisyonun diğer taştaki kompozisyonla en ufak bir bağlantısı yoktur. (Fotoğraf 1)

Kuzey Taçkapının ikinci bordüründe büyük boyutlu yapraklar, palmetler ve madalyonlar bulunmaktadır. Bordürdeki süslemelerin büyük bölümünün yekpare taş bloklara işlendiği ve süslemenin taş blokların dışına taşmadan tamamlandığı görülmektedir. Dolayısıyla süslemelerin tamamının bağımsız süslemeler olduğu ve birbirleriyle alakalarının olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte taçkapının ana nişinin iki yanında yer alan büyük bölümü kavsara kemeri bordürünün üzerinde olan ancak bir kısmının da ikinci bordüre taştığı yaprak motiflerinin çok daha büyük boyutlu yekpare taş bloklara işlendiği dikkati çekmektedir. Bu motifin işlendiği taş blok iki bordür ortasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Ayrıca ikinci bordüre uzanan kıvrımlı bölümünün geldiği noktanın oyulduğu görülmektedir. Bununla birlikte süslemesi taş ölçülerinden sağa-sola veya yukarı-aşağı taşıntı yapan bazı örgü taşlarının taçkapı yüzeyinden çıkıntılı bir şekilde yerleştirildiği görülecektir. Bunun sebebinin de süslemesi yerde hazırlanan örgü taşının çıkıntılı süslemeleri nedeniyle taçkapı yüzeyine kadar ilerletilememesi olduğu söylenebilir. (Fotoğraf 2-3)

Bahse konu teknikte yapılan ve süslemelerinin birbirlerinin devamı olmadığı taçkapının süslemelerinin yerde yapıldığı ve bu teknikle yapılan bir yapının da yarım olamayacağı rahatlıkla söylenebilir.

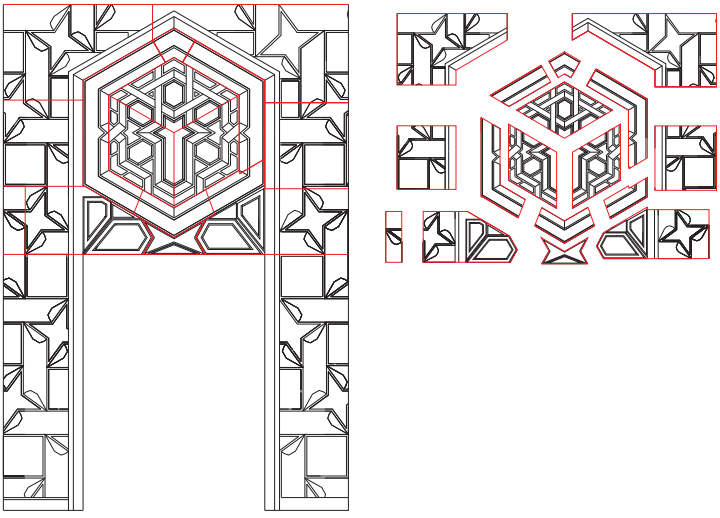
Fotoğraf 2-3. Kuzey Taçkapı ikinci bordüründeki Taçkapı yüzeyinden taşan örgü taşları

Anadolu Selçuklu Taçkapılarında giriş açıklıkları; büyük oranda basık kemerlerle, bazı yapılarda sivri kemerlerle, bazı yapılarda da düz kemerlerle veya lentolarla geçilmiştir. Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısının giriş açıklığı da geçmeli düz bir kemerle geçilmiştir. Bir bölümü sövelerin üzerine basan ve giriş açıklığına yaklaşık 0.70 m. girinti yapan uçları pahlanmış iki taş ile bu iki taş arasındaki 'stilize kelebek' şeklinde bir taş düz kemeri oluşturmaktadır. Anadolu Selçuklu taçkapılarında kullanılan düz kemerlerin başka bir kemer veya lento tarafından desteklendiği görülmektedir. Bu gelenek Kuzey Taçkapıda da devam ettirilmiştir. Giriş açıklığı üzerindeki altıgen süslemeli bölüm 60° açıya sahip üç baklava dilimi şeklinde düzenlenmiştir. Böylelikle taçkapıda üstten gelen yükün, düz kemerle karşılaşmadan önce baklava dilimi şeklindeki bu üç parça taş ile daha üst noktada yanlara aktarılması sağlanmıştır. Eşsiz bir tasarıma sahip bu kilit sisteminin yer aldığı altıgen açılı geometrik süsleme Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan altıgen özellikli geometrik süslemeler arasında sınırlı olarak tasarlanmış tek geometrik formdur[2] (M. Bulut 2020: 183). Dolayısıyla ikinci bir kemer-geçme sistemi olarak değerlendirilebilecek bu bölümdeki süslemeyi, taşların dizilimindeki mimari zorunluluğun bir sonucu olarak değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim Anadolu Selçuklu yapılarında bazı süslemeler tamamen yapıldıkları bölümlere özel tasarlanmışlardır ve başka yapılarda bu

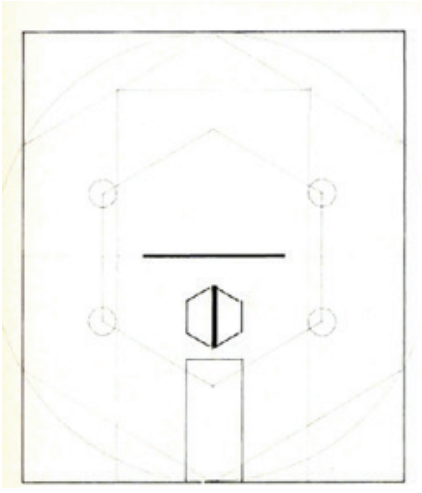
[2] Peker A., U., "Anadolu Selçuklu Mimari Tasarımını Etkileyen Evren ve Estetik Anlayışı" Anadolu Selçuklu Şehirler ve Uygarlığı Sempozyumu, s. 92-92'de bahse konu kompozisyonun merkezdeki bir altıgenin etrafında en alttaki köşesi dışındaki köşelerde beş altıgenin tekrarından oluştuğunu belirtir. Tasarıma yön veren tamamen strüktürdür ve bu tasarım Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan altıgen kompozisyonlar arasında sınırlı olan tek kompozisyondur.

süslemeler tekrarlanmamıştır. Ayrıca Y. Crowe taçkapının tasarımının giriş açıklığı üzerindeki bu altıgenden türetildiğini belirtmiştir (Y. Crowe 1973: Çizim 5). Ana bordürde yer alan madolyonların merkezinden geçen bir altıgen ve kenarları taçkapının kenarlarına denk gelen, köşeleri de taçkapının alt ve üst bölümünde nihayetlenen ikinci bir altıgenin çizimini yapmıştır. % 2 gibi bir hata payı ile bu anlayışın doğru olduğu söylenebilir.

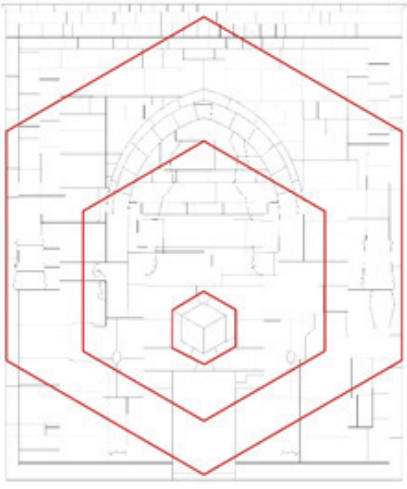
Fotoğraf 4. Kuzey Taçkapı giriş açıklı üzerindeki düz kemer ve kemer sistemi



Çizim 3-4. Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısı giriş açıklığı düz kemeri ve üzerindeki kemer sistemi ile bu bölümleri oluşturan kesme taşların dizilim şekli.



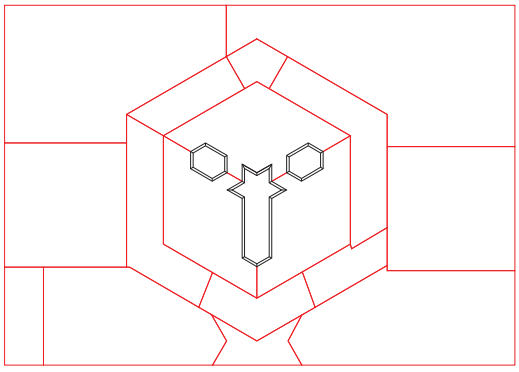
Çizim 5. Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısında altıgenin Taçkapı tasarımına yön vermesi (Y. Crowe)



Çizim 6. Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısında altıgenin Taçkapı tasarımına yön vermesi

Anadolu Selçuklu sanatında kakma tekniği genel olarak renkli taş işçiliği ile birlikte anılmaktadır. Kakma; taş, ahşap, maden üzerine açılan yuvalara genellikle kendinden farklı ve değerli bir malzemenin yerleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır (C. E. Arseven 1947: 905; M. Sözen-U. Tanyeli 1999: 120; D. Hasol 1998: 229). Genellikle güney etkili yapılarda

gördüğümüz (Ç. Başkan 1985: 57) renkli taş işçiliği renkli taşların kakılması ve renkli taşların almaşık düzende yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Renkli taşların yerleştirileceği yuvaların yüzeysel işlenmesi sonucu Aksaray Sultan Hanı'nda kakılan renkli taşların büyük bölümünün düştüğü görülmektedir. Bununla birlikte Ahlatlı bir ustanın elinden çıkmasına rağmen Divriği Külliyesinin de bazı bölümlerinde kakma tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.



Çizim 7. Divriği Ulu Camii Kuzey Taçkapısı giriş açıklığının üzerindeki kakma taşlar.

Kuzey Taçkapının ikinci bordürü diyebileceğimiz ana bordüründe hilal şeklinde dış çerçeveye sahip bir madalyon düzenlenmiştir. Bu madalyonun içerisine yine hilal şeklindeki bir bölümün ve içerisindeki altıgen özellikli süslemenin üçgen, altıgen ve altı köşeli yıldız parçalarının kakıldığı görülmektedir. Kakılan malzemenin kakıldığı yere kıyasla kiremit rengi bir tonunun olduğu söylenebilir. Divriği Külliyesinde birçok yerde benzer tonda boyalı nakış kullanıldığı bilinmektedir (S. Altıer 2008: 74). Buradaki kakılan taşların da benzer şekilde boyaya sahip olduğu düşünülebilir. (Fotoğraf 5) Bunun dışında yine Kuzey Taçkapı giriş açıklığının üzerindeki altıgen kompozisyonun içerisindeki süslemeli üç parça kakma olarak yapılmıştır. Bu bölümdeki kakma taşların özelliğinin kakılan taş ile aynı olması dikkati çeker. Farklı malzeme kullanılmadan yapılan bu kakma işlemi kakma tekniğinin tanımına ve mantığına terstir. Dolayısıyla kakmanın burada farklı bir amaç için yapılmış olduğu düşünülebilir. Kemer-geçme sistemi incelendiğinde *derzlerin çok dikkatli bakılmadıkça fark edilmediği*

görülecektir (Y.Önge 1978: 332; Y.Önge 1978: 59). Kakılan üç taşın da derzlerin olduğu bölümde olması derzlerin mümkün olduğunca kapatılmasına yönelik bir yöntem olduğu söylenebilir. (Çizim 7)

Kuzey Taçkapının kavsara kemerinde sekiz köşeli yıldızlar ve baklava dilimleri kullanılmıştır. Bunlardan ana bordürdeki sütunçe başlığı seviyesinde olan merkezdeki sekizgen ve altındaki baklava diliminin kesme taş örgüden bağımsız olarak buraya yerleştirildiği üstte olduğu gibi derzlerin yok olmasından anlaşılmaktadır. Taçkapıdaki taş örgünün arkasının görülememesi nedeniyle bu iki taşın kalınlığı bilinememektedir. Üstteki sekizgen, büyük ölçekli dört taş blokun tam ortasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Alttaki baklava dilimi ise iki taşın ortasına işlenmiştir. Derzleri yatayda ve düşeyde kesişen bu dört taş blokun birbirlerine bağlanması ve yatay ve düşeydeki hareketin engellenmesi adına yapılmış bir düzenleme olduğu düşünülebilir. (Fotoğraf 6) Sahip Ata Camii, Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Amasya Şifahanesi ve Çorum Hüseyin Gazi Medresesi taçkapıları giriş açıklıklarını örten kemerlerdeki geçmeler söve bölümünde de devam ettirilerek benzer bir anlayışla hareket edildiği söylenebilir.

Fotoğraf 5-6. Kuzey Taçkapı kakma tekniğinde yapılan bölümler.

KAYNAKÇA

Altıer, Semiha (2008). "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Bir Bezeme Türü: Boyalı Nakışlar, *Anadolu ve Ortaçağ* 2", s. 73-88.

Arel, Hilmi (1962). "Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimari Kuruluşu", Vakıflar Dergisi 5, s. 99-112.

Arseven, Celal Esat (1947). *Sanat Ansiklopedisi*, MEB 2, s. 905.

Başkan, Çiğdem (1985). "Orta Çağ Anadolu Türk Mimarisinde Renkli Taş İşçiliği", *Kültür ve Sanat*, s. 56-60.

Max Van Berchem-Halil Edhem (1910). Materiaux. pour un Corpus Insriptionum Arabicaum, Caire.

Bulut, Mustafa (2019). "Anadolu Selçuklu Sanatında Kompozisyon-Derz İlişkisi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 42, s. 254-265.

Bulut, Mustafa (2020). *Selçuklu Çizgileri-Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları,* İstanbul: Inkılab Yayınları.

Crowe, Yolande (1973). *Divriği: Ulu Camii and Hospital* PhD thesis. SOAS University of London. Çizim 5.

Albert Gabriel (1934). Monuments Turc D'Anatolie II, Paris.

Hasol, Doğan (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayınları.

Kuban, Doğan (1997). *Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: YKY.

Kuban, Doğan (2010). *Cennetin Kapıları-Divriği Ulu Camisi ve Şifahanesinde Hürremşah'ın Yontu Sanatı*, , İstanbul: YEM Yayın.

Önge Yılmaz vd. (1978). *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası*, Ankara: VGM.

Önge, Yılmaz (1978). "Anadolu'nun Türk-İslam Devri Yapılarında Enteresan Bazı Taş Kemer ve Tonozlar", *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, s. 322.

Peker Ali, Uzay (2009). "Anadolu Selçuklu Mimari Tasarımını Etkileyen Evren ve Estetik Anlayışı", *Anadolu Selçuklu Şehirler ve Uygarlığı Sempozyumu*, s. 85-107.

Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur (tarih yaz). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tuncer, Orhan Cezmi (1990). Taşın Bezeme Şekli Üzerine Düşünceler VII. Vakıf Haftası, Ankara: VGM.

DELHİ BADA GUMBAD KÜLLİYESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet TOP[1] ♦ Uzm. Özgün CAN[2]

Özet

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Hint topraklarında Türk-İslâm medeniyeti önemli bir yer teşkil etmektedir. Gazneliler ile Gurlulardan sonra Hindistan'da kalıcı etki yaratan Delhi Sultanlığı ve Babür İmparatorluğu ile beraber yeni bir kültür ve sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Hint-Türk-İslâm sanatı olarak adlandırılan bu dönem eserleri Hindistan'daki İslâmi devletlerin sanatsal ve kültürel faaliyetlerinin büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Özellikle kök salma ve İslâm'ı yayma amacı ile mimari alanda birçok eser yaptırılmıştır.

Günümüzde 'Lodi Bahçesi' olarak adlandırılan arkeolojik alan Delhi Sultanlığı ve Babür döneminden farklı mimari formları bir arada sunması bakımından oldukça önemlidir. Bu makale kapsamında yerinde yapılan incelemeler sonucunda Lodi Bahçesinde yer alan ve Lodi hanedanı döneminde yaptırılmış olan Bada Gumbad, Cuma Camii,Mehman Khana ve Shish Gumbad incelenecektir.Külliye özelliği teşkil eden bu yapılar plan, mimari, süsleme açısından ele alınıp Hint-Türk-**İslâm** sentezi unsurları, üslup ve estetik açıdan değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hint-Türk-İslâm, Delhi Sultanlığı, Lodi Bahçesi, Mimari, Külliye, Kubbe.

---

[1] Dr.Öğr. Üyesi Mehmet TOP- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-mail:mtop@yyu.edu.tr

[2] Uzman Özgün CAN. E-mail: ozgun_can@outlook.com

*Bu çalışma Özgün CAN tarafından Mehmet TOP danışmanlığında 2022 tarihinde tamamladığımız "Delhi Lodi Bahçesi Mimari Yapıları" başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır. / This study has been prepared by Özgün CAN, under the supervision of Mehmet TOP, based on the master's thesis titled "Architectural Buildings of Delhi Lodi Garden" completed in 2022.

AN EVALUATİON OF DELHİ BADA GUMBAD COMPLEX*

Abstract

The Turkish-Islamic civilization constitutes an important place in the Indian lands, which has hosted many civilizations throughout history. After the Ghaznavids and Gurus, a new understanding of culture and art emerged with the Delhi Sultanate and the Mughal Empire, which had a lasting impact on India. The works of this period, called Indo-Turkish-Islamic art, constitute a large part of the artistic and cultural activities of the Islamic states in India. Especially in the field of architecture, many works have been built on the purpose of rooting and spreading Islam.

The archaeological site, which is called now 'Lodhi Garden', is very important in terms of presenting different architectural forms from the Delhi Sultanate and the Mughal period. Within the scope of this article, Bada Gumbad, Cuma Mosque, MehmanKhana and Shish Gumbad, which are located in the Lodi Garden and were built during the Lodi dynasty, will be examined as a result of on-site investigations. These structures, which are the characteristics of a social complex, will be discussed in terms of plan, architecture and decoration, and will be evaluated in terms of Indo-Turkish-Islamic synthesis elements, style and aesthetics.

Keywords: Indo-Turk-Islamic, Delhi Sultanate, Lodhi Garden, Architecture, Complex, Dome.

1. Giriş

Tarih boyunca farklı coğrafyalarda büyük devletler kurmuş ve yönettikleri topraklarda önemli izler bırakmış olan Türkler, yüzyıllar boyunca Hindistan'da hüküm sürmüşlerdir. İslâm öncesi ve sonrası dönemde farklı devletler ile Hint coğrafyasında varlıklarını göstermiş olan Türkler, Gazneliler ve Gurlular döneminde yapılan fetihler ile bölgede önemli bir güç sağlamıştır. Delhi Sultanlığının yönetimi ele almasıyla birlikte Türk-İslâm hakimiyeti, Hint topraklarında geniş bir alana yayılmıştır.

Delhi Sultanlığı, Kutbeddin Aybek tarafından Hindistan'da kurulmuş ve 1206-1526 yılları arasında Babür İmparatorluğu dönemine kadar 320 yıl boyunca hüküm sürmüş bir Türk Sultanlığıdır. İslâm inancını benimsemiş olan Sultanlık beş hanedanlık tarafından devamlılık ilkesi ile yönetilmiştir. Bunlar; Kölemen Hanedanı (1206–1290), Halaç (Kalaç) Hanedanı(1290 -1320), Tuğluk Hanedanı (1320–1414), Seyyid Hanedanı (1414–1451) ve Lodi Hanedanıdır (1451–1526).1526'da Panipat'ta gerçekleşen savaş ile Delhi Sultanlığı son bulmuş ve yönetim Babür İmparatorluğuna geçmiştir.

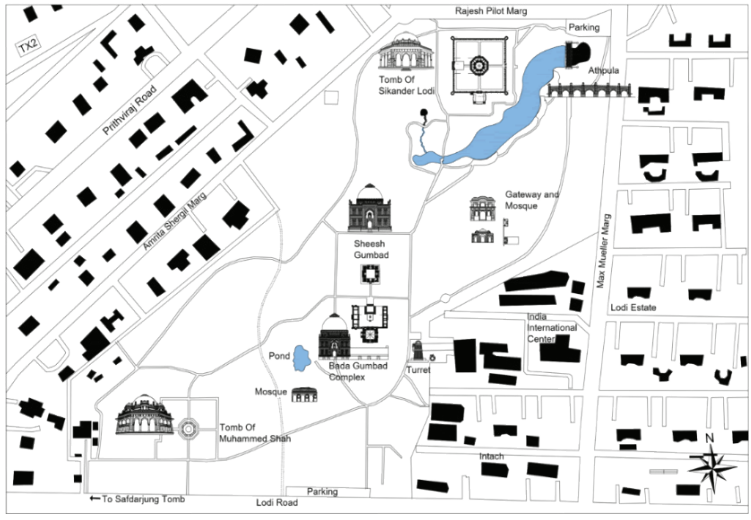
Delhi Sultanlığı, hükmetmeye başladıkları Hindistan topraklarında İslâm'ı yayma ve kök salma arzusu ile en önemli eserlerini mimari alanda meydana getirmiştir. Ağırlıklı olarak türbe ve cami yapımının ön planda olduğu Hint-Türk-İslâm mimarisinde abidevi eserler inşa edilmiştir. Bu eserlerin büyük bir kısmı Delhi ile çevresinde bulunmakta olup yapılarda Hint Sanatının yanı sıra Timur, Afgan, İran ile Orta Asya sanatı tesirinin de etkili olduğu görülmektedir. Özellikle erken dönem yapılarında Gazne mimari geleneğinin Hint mimarisi ile kaynaşmasını görmek mümkündür. Fakat ikonografinin ön planda olduğu Hint mimarisi ile İslâm mimarisi bir tezat oluşturmuştur. Bu doğrultuda zaman içerisinde mimari alanda diğer İslâm ülkeleri ve Hint mimarisinden farklı bir üslup yaratma isteği ile yeni çözüm arayışları ortaya çıkmıştır. Farklı form denemeleri ile özellikle süslemelerde Hint ve İran mimarisinden bazı unsurları kendi üslupları ile birleştirerek kullanmış ve yeni bir kompozisyon biçimine varmışlardır. Bu durum ile Hint-Türk-İslâm mimarisinin temeli oluşturulmuş ve Babür döneminde eşsiz yapılar ile zirveye ulaşılmıştır.

Bu çalışma kapsamında Delhi Sultanlığı ve Babür dönemi yapılarını içerisinde barındırmasından dolayı oldukça önemli bir kültürel ve arkeo-

lojik alan olan Delhi'deki Lodi bahçesi içerisinde yer alan BadaGumbad Külliyesi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Çalışmamızda öncelikle Lodi Bahçesi ve mimari yapılarıyla ilgili bilgi verilmiş, sonrasında da Delhi Sultanlığının son dönemi olan Lodi hanedanlığı tarafından yaptırılmış olan bu külliye ve binaları plan, mimari ve süsleme açısından ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Hindistan'daki Türk-İslâm dönemi mimarisi Türkiye'de yeterince yer bulmuş değildir. Bu nedenle farklı gruplardaki bu binaları üzerinde barındıran bu külliyedeki Hint ve Türk-İslâm sentezi içeren unsurlar ve özellikler vurgulanarak üslup açısından dikkat çeken hususlar ortaya konmaya çalışılmıştır.

2. Lodi Bahçesi

Lodi Bahçesi, Hindistan Delhi şehrinde Safdurjung'nın Mezarı ile Han Pazarı arasındaki Lodi Yolu üzerinde yer alır ve 90 dönümlük bir alanı kaplamaktadır.[3] Lodi Bahçesi içerisinde Delhi Sultanlığından Tuğluk, Seyyid ile Lodi hanedanlıklarına ve Babür dönemine ait toplam on iki adet mimari eser bulunmaktadır. Yapılar birçok deformasyona uğramış olmasına rağmen, yaklaşık altı asırdır ayakta durmayı başarmış ve ihtişamını koruyarak günümüze kadar gelebilmiştir. (Çizim 1)



Çizim 1- Lodi Bahçesi Plan (Öztürk, 2020)

[3] INTACH Delhi Bölümü (2012). "Lodi Bahçesi ve Golf Kulübü", *Hindistan,* 1.

Lodi Bahçesi, Babür Dönemi'nde sıklıkla kullanılan İslâm bahçelerinin (çarbağların)aksine bölgede olan tarihi yapıların korunmasını da sağlayacak şekilde, toplumsal hayatın fonksiyonel bir parçası olarak sonradan bahçe haline getirilmiştir.[4]15. yüzyılda 'Khairpur' adlı bir köyün içerisinde yer alan yapılar topluluğunun bulunduğu alan Bagh-i-Jud (Baag-i Cuud)[5]olarak adlandırılmıştır. 1931'de, İngiliz mimar Edwin Lutyens tarafından tasarlanan Yeni Delhi'nin tamamlanmaya başlanması ile 1936'da köy bu bölgeden taşınarak anıtların etrafına egzotik ağaçlar ve bitkiler bulunan bir bahçe düzenlenmiştir.[6] Bahçe 1931–1936 yılları arasında Hindistan Valisi olan Lord Willingdon'un eşinin adını alarak Lady Willingdon Parkı olarak adlandırılmış ve hanedanlıklara ait olan yapılar için bir mekân olarak tasarlanmıştır. Bağımsızlık sonrası, 1968 yılında bahçe mimar J.A. Stein tarafından yeniden tasarlandığında, Lodi Bahçesi adının daha uygun olacağı düşünülerek günümüzde hala kullanılan adını almıştır.[7]

3. BadaGumbad Külliyesi

BadaGumbad Külliyesi, birleşik olarak inşa edilmiş olan geçit, cami, misafirhane ve karşı eksenlerinde yer alan türbe olmak üzere dört yapıdan oluşmaktadır. Camide yer alan inşa kitabesine göre külliyenin 15.yy. sonlarında inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu kitabe ve üslup özelliklerinin dönemin mimarisini yansıtmasından dolayı diğer üç yapının da Delhi Sultanlığının son hanedanlığı olan Lodi dönemine tarihlendirilmektedir. (Foto. 1)

---

4 FairchildRuggles(2008). "*IslamicGardensandLandscapes"*, Philadelphia:University of Pennsylvania Press, 99.

5 **Baag-i-Cuud (Bagh-i Jud):** Sanskrit dilinde "Baag-i Cuud "özel bir isimdir. Baag, bahçe, bölge, alan, yeşillik, Cuud ise boyundurluk, esaret ve hizmet anlamına gelmektedir. Türkçe'ye "Esaret Bahçesi" ya da "Hizmet Bahçesi" olarak çevrilebilmektedir.

6 Mark Jeffrey (2015)."Chusid, TheIndia International Centre of Joseph Allen Stein: A Storyof ColdWarPoliticsandThePreservationof A Modern Monument", *Journal of ArchitecturalConservation,* 21/2, 71-84.

7 MD TeanHussein (2018). "The Bara Gumbadandthe Bara GumbadMosque: A Studyof the Two LodıMonumentsin theLodıGarden", *Research Guru,*12/1,751.

Kaynak: https://ffo.gov.in/en/locations/location-information/156
Erişim Tarihi: 12.09.2021

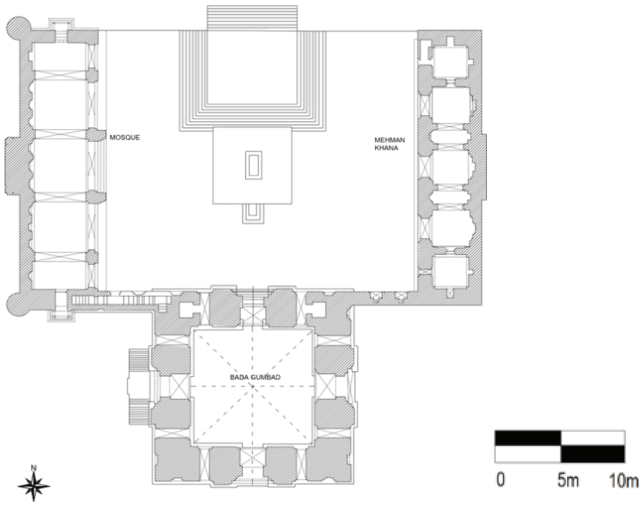
Foto.1- BadaGumbad Külliyesi

3.1. BadaGumbad (Büyük Kubbe)

Büyük Kubbe anlamına gelen BadaGumbad, Lodi Bahçesi'nin ortasında bulunur ve doğu girişine bakar. Delhi'deki kubbe inşasının gelişimi bakımından oldukça önemli olan yapının ayırt edici özelliği dönemin diğer gumbadlarından farklı olarak içerisinde bir mezar anıtı bulunmamasıdır. Bu sebeple birleşik olarak inşa edildiği Cuma Camii ve Mehman Khana için bir geçit (kapı) olduğu düşünülmektedir. İnşa kitabesi bulunmadığı için kesin yapım tarihi belli olmayan yapının diğer birimlerle beraber 15. yy. sonlarında inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Kare planlı olan yapı 29.00 m. yüksekliğinde, her bir kenarı 20.00 m. boyutundadır. Ana cephe üç bölüme ayrılmıştır. Tüm cepheler aynı özellikleri taşımaktadır. Bina 3.00 m. yüksekliğinde bir platform ile yerden yükseltilmiştir ve kuzeyde ortak kaide ile birleşmektedir.[8](Çizim 2)

[8] Hussein, 2018, 752.

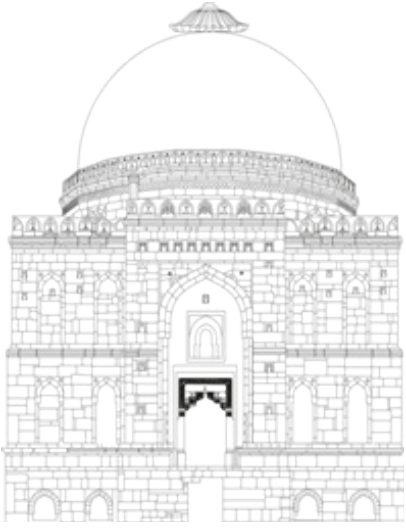


Çizim 2 – BadaGumbad Yapılar Topluluğu Plan (Öztürk, 2020)

Platformun zemin hizasında sağ ve sol yönlerde ikişer adet sivri kemerli sağır niş yer almaktadır. Platformdan silme ile ayrılan yapı dışarıdan iki katlı cephe özelliği göstermekte olup tüm cephelerde altta dört, üstte dört tane olmak üzere dikdörtgen formlu sekiz tane sivri kemerli niş bulunmaktadır. Bunlardan sekiz tanesi pencere açıklığı olup diğerleri kapalı haldedir. (Foto. 2) Her cephede duvar boyunca yükselmekte olan taçkapılar ufak farklılıklarla birlikte benzer özellikler taşımaktadır. Taçkapıların dış çerçevesi moloz taştan inşa edilmiş ve üç tarafını saracak şekilde kırmızı kum taşından yapılmış dikdörtgen çerçevelerin içerisinde bulunan sivri kemerli nişlerle vurgulanmıştır. Güney yönünde yer alan taçkapı yapıdan dışa taşırılmış vaziyette olup dikdörtgen formdadır. Dıştan merkeze doğru iki kademe şeklinde sivri kemerli olan kapı açıklığı her iki yanından iki kademeli sütuncelerle sonlandırılmıştır. (Foto. 3-4)Kemerin her iki yanı siyah renkli taşlarla düzenlenmiş ve birer bitkisel süslemeli rozet bırakılmıştır. İçten dışa doğru birinci kademedeki sütunce kırmızı kum taşından yapılmış olup, sütun alt başlıkları bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiş ortalarına kalashalar yapılmıştır.[9] Kapı açıklığı kare bir çerçevenin

[9] **Kalasha:** Sürahi ve kap anlamına gelen uğurlu bir tören nesnesidir. Kalasha motifi ise bereket anlamına gelen ve çoğunlukla Hindu tapınaklarında kullanılan, bulunduğu yere Tanrıların bereketinin dolduğuna inanılan dekoratif bir motiftir. **Kaynak:** Eva Rudy Jansen (2003). **"**The Book of Hindu Imagery: Gods, Manifestations and Their Meaning", Binkey Kok Publications BV.

içerisinde üç kademelidir. Kapı açıklığını oluşturan dilimli (bindirmeli) kemerde sütun başlığı hizasından kırmızı kum taşları ile meydana getirilen yoğun süslemeler mevcuttur. Dilimli kemeri çevreleyen bordür her iki yandan stilize bitki motifleri ile sınırlandırılmış olup, bordürde Celî sülüs hatla yazılmış Zuhruf Sûresi 36-38 ayetleri bulunmaktadır. Dilimli kemerin ilk aşaması stalaktit bir düzenlemeden oluşmaktadır. Bu düzenlemenin üzeri geometrik motifler ile hareketlendirilmiştir. İkinci aşamada ise dilimli kemer yer almakta olup kemerlerde stilize bitkisel süslemeler, kıvrık dallar ve geometrik motifler mevcuttur. (Foto.5-6) Kapı girintisinin üst kısmında yine sivri kemerli bir pencere açıklığı meydana getirilerek iç kısma aydınlık sağlanması amaçlanmıştır. Tepelik dizisi dış çerçeveden saçak silmesi ile ayrılmış olup kanguras[10] formu verilmiştir. Kangurasların içi palmet ve rumi motifleriyle hareketlendirilmiştir. Yapının köşe hatlarında birçoğu deforme halde ya da günümüze kısmen gelebilmiş olan denge (köşe) kuleleri yer almaktadır. Kuleler silme ile sınırlandırılmış olup tepelerinde ters lotus motifi mevcuttur.



Çizim 3–BadaGumbad (Öztürk, 2020)

Foto.2-BadaGumbad Güney Cephe (Can,2019)

[10] Hint süsleme unsuru.

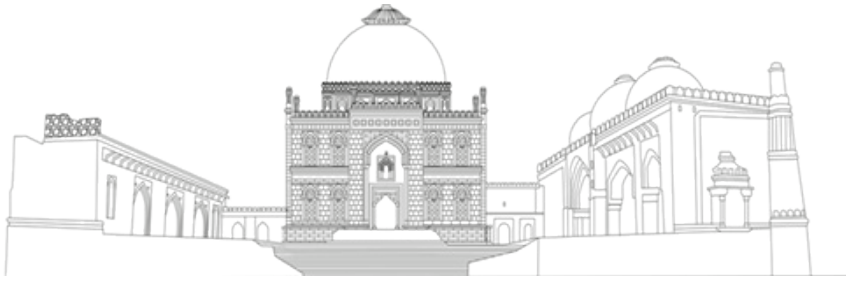
Foto. 3-4 – Bada Gumbad Taçkapı ve Sütunce Detay (Can, 2019)

Foto. 5-6 – Bada Gumbad Güney Taçkapı, Kapı Girintisi Detay Görünüş (Can, 2019)

Yapıya adını veren kubbenin etrafı ve köşeleri kare plana uygun olarak düz bir zemin şeklindedir. Kubbe on iki köşeli, iki kademeli bir kasnak üzerine oturtulmuş olup kasnak kısmı iki kademeli sivri kemerli nişlerle hareketlendirilmiştir. Nişlerin hemen üzerinde yer alan bordürde ters palmet motif dizisi yer almakta olup, bordür silme ile sınırlandırılmıştır. Tepelikte bulunan kanguras düzenlemesinin içleri palmet motifi ile bezenmiştir ve iki yanında gül bezek rozetleri mevcuttur. Tepe noktasında ters lotus motifi ile sonlandırılmış olan kubbe, dıştan sıvalı ve soğanvari formdadır. Sıvalar yer yer dökülmüş olup dıştan on iki dilimli olarak kubbenin kaburgalandırıldığı anlaşılmaktadır. (Foto.7)

Foto. 7 -BadaGumbad Kubbe (Can, 2019)

BadaGumbad, Cuma Camii ve MehmanKhana'yı birbirine bağlayan yükseltilmiş avluyayapının kuzey cephesinde bulunan merdivenler ile ulaşılmaktadır. (Çizim 4) Avlunun merkezinde, 8 metre genişliğinde kare şekilli bir platformun kalıntıları bulunmaktadır. Bu platformun ne olduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak abdest almak amacı ile yapılmış bir su tankı olduğu düşünülmektedir. Platformun BadaGumbad'a bakan kısmında kime ait olduğu bilinmeyen, oldukça deforme halde olan bir sanduka bulunmaktadır. (Foto. 8)



Çizim 4- BadaGumbad Yapılar Topluluğu Kuzey Cephe ve Merdivenler (Öztürk, 2020)

Kaynak: https://amanjul.files.wordpress.com/2019/12/dsc_0102.jpg
Erişim Tarihi: 12.09.2021

Foto 8– Avluda Bulunan Sanduka ve Su Tankı

Yapının iç mekânı kare planlıdır. Zemin düzgün kesme taştan yapılmıştır. İç mekânın her cephesinde zemin ile pencere arasında oturmak için yapıldığı düşünülen kırmızı kum taşından geniş bir çıkıntı mevcuttur. Kubbeye geçiş ise üç kademeden meydana getirilmiştir. İlk kademede tromplar mevcuttur. İkinci ve üçüncü kademelerde ise çokgen düzenlemeler arttırılmıştır. Çokgen düzenlemelerin her yüzüne birer sivri kemerli niş bırakılmış ve ana yönlere bakan nişler içeriye aydınlığı sağlamak için açık bırakılmıştır. Kubbe içi süslemesizdir. (Foto.9-10)

Foto. 9-10- BadaGumbad İç Mekân ve Kubbe (Can, 2019)

3.2. Cuma Camii

Cuma Camii, BadaGumbad ve MehmanKhana ile ortak bir platform üzerinde yer alır. BadaGumbad'ın batı kanadında, MehmanKhana'nınkarşısında bulunur. Cami üzerindeki inşa kitabesine göre İskender Loditarafından,1494 yılında yaptırılmıştır. Lodi dönemi cami mimarisi için oldukça önemli olan bu yapı süsleme unsurları bakımından dikkat çekmektedir. Ayrıca Delhi'de daha sonraki dönemlerde inşa edilen camilerin ortak özelliklerinden biri haline gelen tek sahınlı ve üçlü kubbe kullanımına erken bir örnek teşkil etmektedir.[11]

Üç kubbeli, dikdörtgen planlı olan cami, kuzey ve güney yönünde uzanmakta olup 6,50m. x 25.00 m. ölçülerinde olan yapı platform ile yükseltilmiştir.(Foto. 11), (Çizim 2) Yapının cephelerinde düzgün kesme taş platformda ise moloz taş kullanılmıştır.

Foto. 11– Cuma Camii Doğu Cephe (Can, 2019)

Çizim 5-Cuma Camii Doğu Cephe (Öztürk, 2020)

[11] Ali Asıf (2021)."FromHyposytletoSingleNavePrayerHall: Spatial Development of Mosque Architecture duringSultanateperiod in North India", *IndianJournal of Archaeology*, 6/2, 1292-1301.

Kuzey ve güney cephe dar tutulmuş olup Jharokha[12] balkonlar ile hareketlendirilmiştir. Sundurma formlu balkon, yanlardan dört köşeli sütunlar üzerinden yükselmektedir. Üzeriaşağıdan yukarı doğru daralan üç kademeli piramidal bir uygulama örtülüdür. İlk sırada palmet ve kıvrık dallardan oluşturulan stilize bitkisel süslemeler, ikinci sırada "Allah" lafzının yazıldığı bir süsleme düzenlemesi görünmektedir. Üçüncü sıra ise deforme haldedir. Tepe kısmı ters lotus motifi ile sonlanmaktadır. (Foto.12-13)

Kıble duvarını oluşturan batı cephesi köşelerden minareler ile sınırlandırılmıştır. Duvarın orta ekseni mihrap kısmı olduğundan dolayı komple dışa taşırılarak tepelerden kule ile belirgin hale getirilmiştir. Batı cephesinin platform kısmında beş adet dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış sivri kemerli niş bulunmakta olup, orta eksendeki hariç diğerleri açık haldedir. Buraya giriş yasaktır. Minareler, kuzey-güney cephelerinde köşelerde olmak üzere iki tanedir. Gövde kısmında bir sıra kaval silme, bir sıra dış bükey uygulama mevcuttur. Şerefenin alt kısmında "Allah" lafzları vardır. Üst kısmında ise bir sıra bordür şeklinde bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Tepe noktaları ters lotus motifi ile sonlandırılmıştır. Moloz taş ile yapılan minareler günümüzde sıvalı halde olup sıvaların birçoğu deforme haldedir. (Foto. 12)

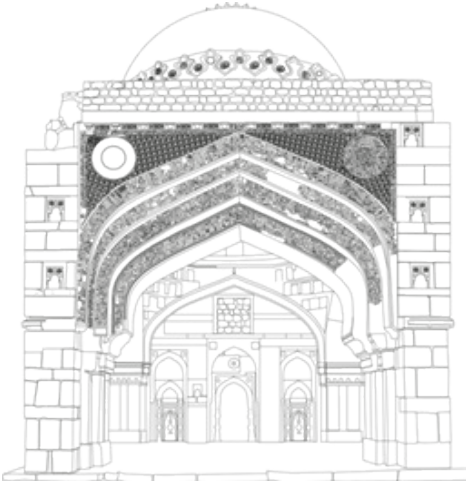
Foto. 12– Cuma Camii Batı ve Kuzey Cephe**Foto.13 –**Jharokha Balkon (Can, 2019) **Kaynak:**https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Bara_Gumbad_mosque_in_Lodi_garden_02.jpg **Erişim Tarihi:** 08.09.2021

[12] **Jharokha:**Ortaçağ Hint mimarisinde kullanılan cumbalı pencerelerdir. Jharokha pencerelerin genişletilmiş bir şekli olarak balkon formları ortaya çıkmıştır. Bunlar sütunlar üzerine yerleştirilmiş bir başlık ile konsollar üzerinde desteklenen çıkıntılı bir balkon türünü oluşturmuşlardır. Arap mimarisinde yer alan 'Maşrabiya' adlı pencere/balkon ile benzer özellikler taşımaktadır. Kökeni hakkında net bir bilgi bulunmamakla birlikte Jharokha balkonların, M.Ö. 3. yüzyılda Mauryan İmparatorluğu döneminde kullanıldığı bilinmektedir. **Kaynak:**ZainZulfiqar (2018). "TracingTheOrigin of JharokhaWindowUsed in IndianSubcontinent", Journal of Islamic Architecture, 70-71.

Camiye girişi sağlayan doğu cephesi farklı boyutlu beş açıklıkla oluşturulmuştur. Ana eksende olan açıklığın bitişiğindeki sağ ve sol yanındaki açıklıklar geniş, bunların yanındakiler (kuzey ve güney yan birimler) ise diğerlerine göre daha dardır. (Foto. 11) Bu açıklıklardan ana eksende olanı dışa taşırılarak taçkapı formunda inşa edilmiştir ve 8.00m. yüksekliğinde, 6.00 m. genişliğindedir.[13] Taçkapı kalın bir dikdörtgen bir çerçeveden oluşturulmuştur. Açıklık iki taraftan dikdörtgen bir kaide üzerinde yükselmiş sütunlarla sınırlandırılmıştır. Çerçevenin iki yanında kırmızı kum taşından yapılmış süsleme amaçlı, kısmen deforme halde olan üçer tane kaş kemerli niş mevcuttur. Nişler çerçevenin ayağından kaval silme ile ayrılmıştır. Açıklık üç kademeli sivri kemerle sağlanmıştır. Her bir kemerde Celî sülüs hatlı Arapça ve Farsça yazı kuşakları yer almaktadır. En üst kemerde En'âm Sûresi 83-86 ayetleri, diğer üç kemerde ise Mülk Sûresi'nin tamamı bulunmaktadır. Alınlık kısmı bitkisel motiflerle hiç boş yer bırakılmayacak şekilde bezenmiştir ve kemerin iki tarafında madalyon yer almaktadır. (Foto. 14), (Çizim 6) Taçkapının yanında yer alan tüm açıklıklar ufak farklılıklarla birlikte benzer özelliklere sahip olup iki kademeli sivri kemerlidir. En güneyde bulunan açıklık oldukça deforme haldedir. Diğer açıklıklarda ise kısmi deformeler mevcuttur. Açıklıkların üzerinde yer alan saçaklar payandalarla desteklenmiştir. Kanguras formunda olan tepelik cepheden silme ile ayrılmıştır. Kangurasların içi palmet motifleri ve "Allah" lafzları ile bezenmiştir. Taçkapının üzerinde bu düzenleme mevcut değildir. Yapının dış örtü sistemi yanları tonoz ile örtülü ortadan üç kubbe şeklindedir. Merkezi kubbe diğer iki kubbeden nispeten daha yüksektir. Her bir kubbenin kasnak kısmı ters ve düz palmet motifli dendanlar ile çevrelenmiştir. Palmetlerin içerisinde ise "Allah" ve "Peygamber" lafzları yer almaktadır. Kubbelerin tepe noktasında ters lotus motifi vardır. Dama güney cephede bulunan merdivenler ile çıkış sağlanmaktadır. (Foto.11), (Çizim 5)

[13] Hussein, 2018,753.

Foto. 14- Cuma Camii Taçkapı (Can,2019)



Çizim 6- Cuma Camii Taçkapı (Öztürk, 2020)

Harim mekân kuzey-güney doğrultuda tek sahınlı revak düzeninden oluşmaktadır. 7.00 m. (doğu-batı) ve 27.00 m. (kuzey-güney) ölçülerinde dikdörtgen bir alandır.[14] (Foto.15)

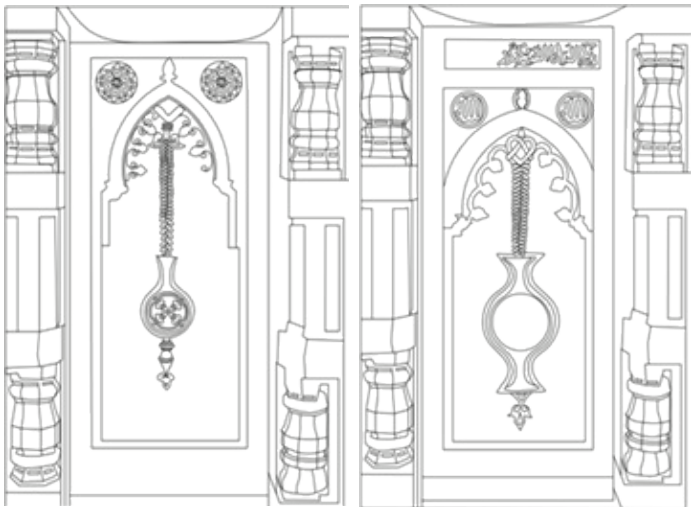
Foto. 15 – Cuma Camii İç Mekân (Can, 2019)

Yapının batı duvarı büyük açıklıklarda üçer, küçük açıklıklarda ise birer tane mihrap nişi olmak üzere boydan boya mihraplarla vurgulanmıştır. Ana bi-

[14] Hussein,2018,752.

rimdeki mihrap dikdörtgen formda olup sivri kemerlidir ve yanlardan kalasha motifleri ile süslenmiş olan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Alınlık kısmında bulunan dairesel madalyonun içerisi Mühr-i Süleyman motifiyle doldurulmuştur. Yıldızın ortası altıgen olarak düzenlenmiş ve orta kısma gülbezek motifi yerleştirilmiştir. Yıldız kollarının araları rumilerle zenginleştirilmiştir. (Foto. 16-17) Tepelik kısmında ise geçmişte var olduğu düşünülen kitabelik bölümü vardır. Mihrap içi boş bırakılmıştır. (Foto.13)Yan mihraplar dikdörtgen formda olup, sivri kemerli niş içerisine alınmış ve yanlardan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Sütuncelerde kalasha motifleri bulunmaktadır. Yan mihrapların içi kandil motifleri ile süslenmiştir. (Foto.16), (Çizim 7-8)

Foto. 16-17- Cuma Camii Ana Mihrap (Orta Birim), Yan Mihraplar ve Madalyon (Can, 2019)



Çizim 7-8- Yan Mihrabiye Süsleme Detayları (Öztürk, 2020)

Taçkapının iki yanında bulunan geniş açıklıkların hizasında olan mihrap ve yan mihraplar ana mihrap ile aynı özelliklere sahip olup, günümüze süsleme unsurları bakımından daha sağlam gelebilmişlerdir. (Foto. 18)Güney ve kuzey yan birimde yer alan açıklıkların ekseninde tekli mihraplar mevcuttur. Mihraplar iki aşamalı sivri kemerlidir ve iç kısımlarında kandil motifi bulunmaktadır. Güney yan birim mihrabının üzerinde bulunan inşa kitabesi Lodi Bahçesi mimari yapıları arasında günümüze ulaşabilmiş bilgi içeren tek kitabedir.[15] Alçıdan yapılmış olan kitabe Celî sülüs hatla, Farsça yazılmıştır. Caminin İskender Şah Lodi tarafından 30 Kasım 1494'da inşa ettirildiği ve Cuma Camii olarak adlandırıldığına dair bilgiler içermektedir.[16] Ayrıca kitabenin iç kısmında Cin Sûresi 18. Ayet, etrafında ise Nebe Sûresi 40-46 ayetleri ve Yâsîn Sûresi 36-40 ayetleri yer almaktadır. Bu düzenlemenin en dış kısmında Nebe Sûresi 24-38 ayetleri mevcuttur. (Foto. 19-20)

Foto. 18-19- Güney Orta Birimde Bulunan Mihraplar ve Güney Yan Birimde Bulunan Mihrap (Can, 2019)

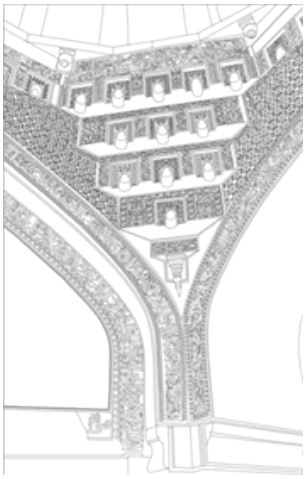
15 Y.D. Sharma (1982).*Delhi AndItsNeighbourhood*(New Delhi: ASI publication), 93.

16 *ArchaeologicalSurvey of IndiaMemoir*, 37.

Foto. 20 – Güney Yan Birimde Bulunan İnşa Kitabesi (Can, 2019)

Örtü sistemine geçiş ana kubbede aşağıdan yukarıya doğru üç kademeli şekilde sağlanmıştır. İlk kademedeki geçiş mukarnas formlu beş aşamalı bir düzenlemeden meydana gelmiştir. Taş işçiliğine sahip olan mukarnas kavsarada ilk sırada stalaktit bir süsleme bulunmaktadır. Stalaktitler geometrik şekiller ile hareketlendirilmiş olup, hemen üzerinde ters palmet motifleri yer almaktadır. Palmetlerin üzerinde bir sıra yazı şeridi mevcuttur. Yukarıya doğru ilk kademede bir, ikinci ve üçüncü kademede üç, dördüncü kademede beş tane küçük boyutlu niş bulunmaktadır. Nişler ve etrafları şemse, rumi, palmet, papatya, kıvrık dal, yaprak, damla ve geçme motifleri ile süslenmiştir. (Foto. 21), (Çizim 9)

Foto. 21-MukarnasKavsara (Can,2019)



Çizim 9-MukarnasKavsara (Öztürk, 2020)

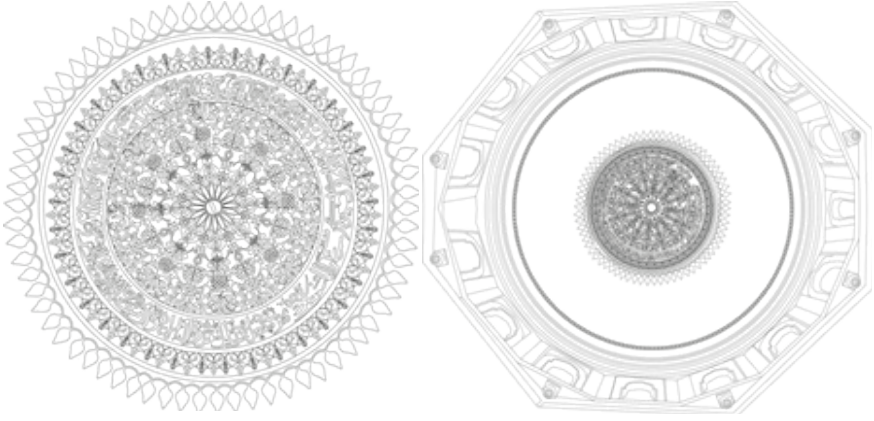
Kavsaraların hemen üzerinde iki kademeli bordürde Arapça yazı kuşakları mevcuttur. İkinci kademe stalaktit bir düzenlemeye sahip olan sekizgen kasnak kırmızı kum taşından inşa edilmiştir ve süsleme detayına rastlanmamıştır. Bir üst kademede kasnağın köşeleri arttırılmış ve çokgen olan bu kademe sivri kemerli nişler ile çevrelenmiştir. Nişlerin kemerleri yazı kuşakları ile bezenmiş, alınlık kısmında stilize bitkisel ve geometrik süslemelere yer verilmiştir. Üçüncü kademe ise kırmızı kum taşından yapılmış kısım kaval silme ile ayrılmış olup, hemen üzerinde yüzeyin etrafını çevreleyen küçük boyutlu sivri kemerli nişler bulunmaktadır. Kubbeye geçiş aşamalarında bulunan büyük ve küçük boyutlu nişlerin neredeyse hepsinde geçmişte süsleme amaçlı mavi ve kırmızı boya kullanıldığına dair kalıntılar mevcuttur. Kubbenin en dış kısmı dairesel formdadır ve bu kısımda yazı ile geometrik motifli süslemelerin olduğu bir şerit bulunur. Yazı şeridini oluşturan bordürün ilk kademesi stilize bitkisel süslemelerden ibaret olup, ikinci kademede yazı kuşağı yer almaktadır. Bu düzenlemeler her iki yanından bitkisel ve geometrik motifler ile sınırlandırılmıştır. Kubbenin iç kısmında merkeze doğru altı aşamalı bitkisel ve geometrik süslemeler içeren bir düzenleme mevcuttur. En merkez deforme haldedir. Bu düzenlemelerin etrafını çevreleyen alan sekiz adet madalyon ile süslenmiş ve bu madalyonlar birbirinden üçlü şeritlerle ayrılmıştır. Madalyonların iç kısımlarında geometrik motifler mevcuttur. Kubbe içindeki tüm süslemeler kalem işi ve alçak kabartma teknikleri ile yapılmıştır. (Foto. 22), (Çizim 10)

Foto. 22- Ana Kubbe (Can, 2019) **Çizim 10-**Ana Kubbe (Öztürk, 2020)

Ana kubbenin her iki yanında bulunan kubbelere geçiş sistemi ise iki aşamalı olup ana kubbedeki ile aynı formdadır. Yalnızca ana kubbede bulu-

nan üçüncü kademedeki küçük boyutlu nişler, ana kubbenin vurgulanması için kısmen daha yüksek tutulması adına bu düzenlemelerde kullanılmamıştır. Kuzeyde bulunun kubbenin en dış kısmı dairesel formdadır ve bu kısımda yazı ile geometrik motifli süslemelerin olduğu bir şerit bulunur. Göbek kısmı dışında kubbe içi sıvalı ve deforme haldedir. Kubbe içinde göbek kısmına doğru bitkisel, geometrik ve yazı süsleme unsurları bulunan altı kademe mevcuttur. En merkezde onaltı yapraklı bir çiçek motifi yer almaktadır. Kubbe içindeki tüm süslemeler kalem işi ve alçak kabartma teknikleri ile yapılmıştır. Güneyde bulunan kubbe kuzeyde yer alan kubbe ile benzer özelliklerde olup kubbenin en merkezi kısmen deforme haldedir. (Foto. 23-24), (Çizim 11- 12)

Foto. 23-24- Cuma Camii Kuzey ve Güney Kubbe İçi (Can, 2019)



Çizim 11-12- Cuma Camii Kuzey ve Güney Kubbe İçi **(Öztürk, 2020)**

3.3. MehmanKhana (Misafirhane)

İskender Lodi tarafından inşa ettirildiği ve medrese olarak da kullanıldığı düşünülmektedir. Cuma Cami'nin karşı ekseninde yer alır ve Bada-Gumbad'a kuzey yüzü boyunca birleştirici bir duvarla bağlanır. Bu yapılar ile ortak bir platform üzerinde bulunmaktadır.

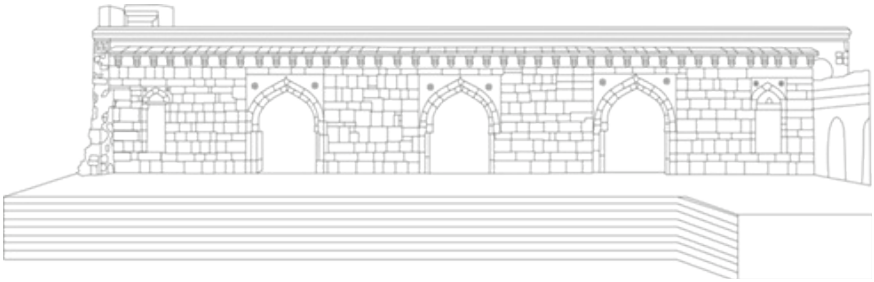
Yapı dikdörtgen planlı olup 7.00 m. (doğu-batı), 27.00 m. (kuzey-güney) ölçülerindedir. (Foto. 25), (Çizim 2)Doğu cephesi (arka cephe) dolgu moloz taştan yapılmış olup iki kısımlı bir düzenleme uygulanmıştır. Alttan ilk kısımda dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış sivri kemerli üç adet kör niş yer almaktadır. Nişlerden orta eksende olanı iç mekânda yer alan mihrabın hizasından kısmen dışa taşırılmış vaziyettedir. İkinci kısma geçiş bir sıra silme ile sağlanmıştır. Silmenin hemen üzerinde ise bir sıra kangura lotus vardır. İkinci kısım sade bırakılmış olup silme ile sınırlandırılmıştır. Kuzey ve güney cepheleri dar tutulmuş olup, platformda yer alan nişler hariç doğu cephesi ile aynı özellikleri taşımaktadır. (Foto. 26)

Foto. 25 –MehmanKhana Batı Cephe (Can, 2019)

Foto. 26-MehmanKhana Doğu ve Kuzey Cephe

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Bada_Gumbaad_and_mosque_complex.JPG **Erişim Tarihi:** 24.11.2021

Yapıya girişi sağlayan aynı özelliklere sahip üç açıklık bulunmaktadır. Bu açıklıklar düzgün kesme taştan yapılmış olup dikdörtgen formludur. İki kademeli sivri kemerden meydana gelmiş olan açıklıkların alınlık kısımlarında kırmızı kum taşı kullanılmış ve sivri kemerlerin her iki yanına lotus ile gül bezek motifli rozetler konumlandırılmıştır. Üç açıklığın dışında yapının sağında ve solunda dikdörtgen bir çerçevenin içerisinde tek kademeli sivri kemerden meydana gelen pencere açıklıkları mevcuttur. Saçaklar avluya doğru dışa taşırılmış vaziyette olup yıkılmalarını önlemek amacıyla, sık aralıklarla küçük boyutlu payandalar kullanılarak desteklenmişlerdir. (Foto. 25), (Çizim 13)



Çizim 13 –MehmanKhana Batı Cephe (Öztürk, 2020)

İç kısım kuzeyden güneye doğru sivri kemerli açıklıklar ile yedi odaya bölünmüştür; merkezi oda en büyüğüdür ve 5.00 m. (kuzey-güney) uzunluğundadır.(Foto. 27) Nispeten dar odalar (2,50m. uzunluğunda) ile bitişiktir. Odalarda ve odalara geçişlerde dolap nişleri bulunmaktadır. Oda dolaplardan ibaret olup kiler olarak kullanılmış olduğu düşünülmektedir. (Foto. 28)Yapıya girişi sağlayan açıklıkların her birinin iç hizasında birer mihrap nişi vardır. Düzgün kesme taştan yapılmış olan mihraplar iki aşamalı olup iki kademeli sivri kemerden meydana gelmektedir. (Foto. 29)Tonoza geçiş payandalarla sağlanmıştır. Her bir payandanın sağında ve solunda lotus motifleri yer almaktadır. (Foto.30)

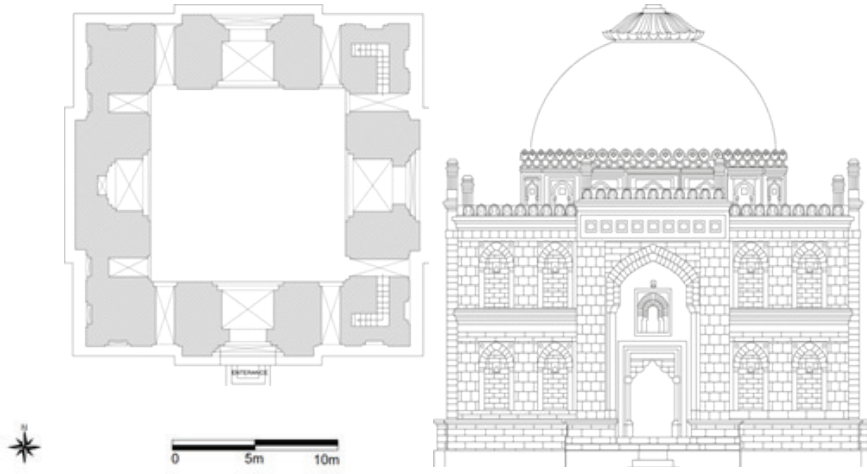
Foto. 27-28- İç Mekân ve Oda

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/asienman/15148976897/sizes/l/ **Erişim Tarihi:** 12.11.2021

Foto. 29-30- Mihrap ve Örtü Sistemi (Can, 2019)

3.4. ShishGumbad (Sırlı-Cam Kubbe)

BadaGumbad yapılar topluluğunun karşı ekseninde olup kuzey cephesine bakmaktadır. İnşa kitabesi bulunmayan yapının, üslup özellikleri göz önüne alınarak İskender Lodi›nin (1489-1517) saltanatı sırasında inşa edildiği düşünülmektedir. Dönemin gumbadlarına uygun şekilde inşa edilen türbenin adı, Farsça kökenli olup ‹sırlı kubbe› anlamına gelmektedir.[17] Ayrıca yapıya 'Cam Kubbe' de denilmektedir. Yapı deforme olmadan önce kubbesinin ve bölümlerinin tamamen renkli sırlı çini ile kaplı olduğu düşünülmektedir. Tanımlanamayan sekiz sandukaya ev sahipliği yapar. Bu sandukaların ilk Lodi imparatoru Behlül ve ailesine ait olduğu iddia edilir.[18]



Çizim 14-15 –ShishGumbad Plan ve Dış Görünüş (Öztürk, 2020)

Kare planlı olan yapı bir platform üzerine oturtularak zeminden yükseltilmiş haldedir. (Çizim 14) Platformdan silme ile ayrılan yapı dışarıdan iki katlı cephe özelliği göstermekte olup tüm cephelerde altta dört, üstte dört tane olmak üzere dikdörtgen formlu sekiz tane sivri kemerli niş bulunmaktadır. Altı tanesi pencere açıklığı olan nişlerin diğerleri kapalı vaziyettedir. Alt ve üst kısım silme ile ayrılmıştır.(Foto. 31), (Çizim 15)Batı cephesi hariç tüm cepheler benzer özelliklere sahiptir. Yapının batı cephesi içerisinde mihrap bulunduğu için kapalı olarak düzenlenmiştir. Duvarın

[17] Ravi Batra (2012).“TheSplendour of Lodi Road: My BrushWithHeritage”, *TERİ,* 26.

[18] Percy Brown (1942).“*Indian Architecture (TheIslamicPeriod)”*, (India: D.B. TaraporevalaSons&Co. Private), 27-31.

orta ekseni mihrabı vurgulamak adına dışa taşırılmış haldedir. Silme ile ortadan ayrılmış olan kısmın üstünde, üçü üstte bir tanesi altta olmak üzere dört adet dikdörtgen çerçeveli sivri kemerli niş bulunmaktadır. (Foto. 32)

Foto. 31-ShishGumbad Güney Cephe (Can,2019) **Foto. 32-**Shish-Gumbad Batı Cephe

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheesh_Gumbad_west_wall_exterior_and_Bada_Gumbad_in_the_background_(3548269103).jpg **Erişim Tarihi:** 15.07.2021

Kuzey, güney ve doğu cephelerinde yapının orta ekseninden duvar boyunca taçkapılar yükselmektedir. Dikdörtgen çerçeveli taçkapılar ufak farklılıklarla birlikte benzer özellikler taşımaktadır ve yapıdan dışa taşırılmış vaziyettedir. Dıştan merkeze doğru iki kademe şeklinde sivri kemerli olup iki yanında yer alan sütunlar dikdörtgen bir kaidenin üzerinde yükselmiştir. Kaide ve sütun gövdesi sade bırakılmıştır. Sütun başlıklarında ise şerit halinde damla motifleri yer almaktadır. (Foto. 33) Kapı açıklığını oluşturan dilimli kemer kırmızı kum taşından yapılmış ve sütuncelerle sınırlandırılmış olup üç kademelidir. İlk kademede geometrik motifler ile süslenmiş stalaktitler mevcuttur. İkinci ve üçüncü kademede dilimli kemer formu sağlanmıştır. Bu düzenlemeler kabartma palmet ve rumi gibi stilize bitki motifleri ile bezenmiş olup aralarında kıvrık dal ve yapraklar bulunmaktadır. (Foto.34-35)

Foto. 33-ShishGumbadTaçkapı (Can, 2019)

Foto. 34-35-ShishGumbad Kapı Açıklığı Detay (Can, 2019)

Taçkapının kitabe kısmında enine dikdörtgen bir çerçevenin içine oturtulmuş dokuz adet kare çerçeveli niş vardır. Bunların büyük çoğunluğu deforme haldedir. Kırmızı kum taşından yapılmış, kare çerçeve içerisine alınmış olan nişlerin üst ve yan sıraları lacivert, alt sırası bir sıra lacivert,

bir sıra mavi renkli çini ile kaplanmıştır (her biri 9 inç kare).[19] İç kısımları çiniden yapılmış olan nişlerin deforme olmayan kısımlardan, bir sıra kaş kemer bir sıra sivri kemer formlu oldukları ve içlerinde bitkisel süslemeler ile Arapça yazıların bulunduğu anlaşılmaktadır. (Foto. 36)

Foto. 36-ShishGumbadPano Detay (Can, 2019)

Tepelikyapıdan saçak silmesi ile ayrılmıştır ve tepelik dizininde yer alan kanguraslar palmet motifi şeklinde oluşturulmuştur. Yapının köşe hatlarında birçoğu deforme halde ya da günümüze kısmen ulaşabilmiş olan denge (köşe) kuleleri yer almaktadır. Kuleler silme ile sınırlandırılmış olup tepelerinde ters lotus motifi mevcuttur. Yapının öne çıkan unsuru olan kubbenin etrafı yapının kare planına uyacak şekilde düzenlenmiş olup düz damdır. Kubbe damın orta ekseninde yer almaktadır ve çokgen bir kasnağın üzerine oturtulmuştur. Kubbe, kasnak kısmı boyunca dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış sivri kemerli nişlerle hareketlendirilmiş olup, bu düzenlemenin üzeri silme ile sonlandırılmıştır. Düzenlemenin tepelik kısmında bulunan nişler geometrik motifli bir düzenlemeye sahip olup içlerinde birer adet kabartma çiçek motifi oluşturulmuştur. Kubbe, sıvalı halde ve soğanvari formdadır. Tepe noktasında ters lotus, onun üzerinde ise kırmızı kum taşı ile yivlendirilmiş bir düzenleme mevcuttur. (Foto. 37)

[19] Simon Digby (1975). "TheTomb of BuhlūlLōdī", Bulletin of the School of OrientalandAfricanStudies", 38/3, 550-561.

Foto. 37- ShishGumbad Kubbe (Can, 2019)

Yapının iç mekânı kare planlıdır ve 10.00 m. ölçüsündedir.[20] İç mekânda her duvarın iki köşesinde ikişer adet sivri kemerli iki kademeli dikdörtgen çerçevenin içine oturtulmuş nişler mevcuttur. Bunlardan altı tanesi aydınlığı sağlamak için açık, sekiz tanesi ise kör niştir. Batı tarafında, yukarıdaki terasa açılan bir merdiven bulunmaktadır. Zeminde sekiz adet dikdörtgen taş kaide vardır ve kaidelerin her biri farklı boyutlardadır. Bir tanesinin üzerinde yükselen prizmatik formlu bir sanduka vardır. (Foto. 38-39)Malzemesi düzgün kesme taş olan mihrap batı duvarının iç kısmında yer almaktadır. İki kademeli dikdörtgen çerçevenin içerisine yerleştirilmiş dilimli kemerlidir. Nişin tam ortasında iri boyutlu yüzeysel bir palmet yer almaktadır. (Foto. 40-41)

Foto. 38-39 – ShishGumbad İç Mekân ve Sandukalar (Can, 2019)

[20] Batra, 2012, 26.

Foto. 40- Mihrap **Foto.41-** Mihrap İçi Süsleme Detay (Can, 2019)

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Shish_Gumbad_in_Lodhi_garden_11.jpg **Erişim Tarihi.** 18.10.2021

Örtü sistemine geçiş iki kademeden meydana getirilmiştir. İlk kademede tromplar mevcuttur. İkinci kademede ise çokgen düzenlemeler arttırılmış ve bu kısma sivri kemerli nişler bırakılmıştır. (Foto. 42) Kubbe kasnağı şeridi boyunca Haşr Suresi 22.ayet ve ayetten sonra Allah'ın sıfatları yazılıdır. Kubbeye geçişte en dış dairesel kısımda yazı süslemelerinin olduğu bir şerit bulunur. Kubbenin iç kısmında kalem işi ve alçak kabartma teknikleri ile süslemeler yapılmıştır. Bu düzenlemede Celî sülüs hatlı Bakara Suresi ayetleri bulunmaktadır. Kubbenin en merkezinde kabartma ve boyama teknikleri ile bitkisel ve geometrik süslemeler yapılmıştır. Tam merkez deforme olmuştur. Merkezden dışa doğru dört kademe vardır. Birinci ve üçüncü kademede dairesel geometrik şekiller, ikinci kademede yazı şeridi, dördüncü kademede ise palmet motifleri mevcuttur. Bu düzenlemenin etrafını çevreleyen sekiz kollu bir yıldız motifi bulunmaktadır. Yıldızın her kolundan ikişer çapraz şekilli şerit ile en dış dairesel kısma bağlanmıştır.(Foto. 43)

Foto.42-43- Tromplar ve Mihrap İçi (Can, 2019)

4. Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında incelenen Bada Gumbad külliyesi Lodi hanedanlığı döneminde yaptırılmış olan toplam dört yapıdan oluşmaktadır. Bada Gumbad, Cuma Camii ve Mehman Khana birleşik halde Shish Gumbad ise bu yapıların karşı ekseninde yer almaktadır. Bada Gumbadve Shish Gumbad kullanım amaçları farklı ama aynı üslup özelliklerine sahip olan yapılardır. Bada Gumbad, istisnai bir örnek olarak türbe olarak kullanılmamıştır. Temsilcileri Lodi dönemi olarak kabul edilen ve kubbe anlamına gelen gumbadların üslup özellikleri kare planlı, büyük kubbeli, dışarıdan çok katlı bir görünüme sahip olmaları ve içlerinde bir ya da daha çok sanduka barındırmalarıdır. Bu özellikler dikkate alındığında içinde herhangi bir sanduka bulunmaması ve batı duvarında mihrap olmaması sebebi ile birleşik şekilde inşa edildiği Cuma Camii ve Mehman Khana için bir kapı olarak yapıldığı düşünülmektedir. Ayrıca her iki yapıda ana girişi ön plana çıkarmak amacıyla Hint-İslâm sentezinin yarattığı mimari tarzı yansıtan taçkapılar kullanılmıştır. Bada Gumbad ve Shish Gumbad'da bulunan taçkapı örnekleri neredeyse aynı özellikleri taşımakta olup Hindu tapınaklarında bulunan geçitleri andırmaktadırlar. Bada Gumbad'da dört, Shish Gumbad'da üç adet kapı açıklığı formunda taçkapı bulunmaktadır. Her iki yapıda yer alan tüm açıklıklar aynı formdadır. Bu yapıların taçkapılarında kullanılan özellikler Lodi döneminde belli bir üslubu benimsemiş olduklarının göstergesi olarak kabul edilmektedir.

1494 yılında İskender Lodi tarafından inşa ettirilen Cuma Camii, Gazneli döneminde Leşker-i Bâzâr Camii,[21] Gurlu döneminde Adhai Din Ka Jhonpra[22] ve Kölemen hanedanlığı döneminde Kuvvet'ül-İslâm Camii[23] gibi önemli yapıların devamı niteliğinde olup Lodi döneminde gelişen yeni cami türüne örnektir. Açık avlu ile bitişik, beş bölmeli harim mekânı ile karakterize edilen bu tip, Lodi ve Babür dönemlerindeki cami mimarisi için önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca caminin, kuzey ve güney yönlerinde Hint Mimarisinde pek çok yerde karşımıza çıkan Jharokha tarzı balkonlar bulunmaktadır. Bu kullanım ile cami Hint-Türk-İslâm sentezi açısından örnek olarak gösterilen yapılar arasındadır.

Cuma Camii, MehmanKhana ve ShishGumbad'da bulunan mihraplar günümüze sağlam veya kısmen deforme halde gelebilmişlerdir. İncelenen mihraplar batı duvarına konumlandırılmış ve dikdörtgen çerçeveli bir forma sahiptir. Genel olarak görünümleri itibariyle bulundukları duvardan dışarıya doğru hafif bir taşıntı ile duvarın devam eden yapısından sadece kompozisyon olarak ayrıldıkları anlaşılmaktadır. Cuma Cami'de bulunan mihraplar yapının batı cephesini kaplayacak şekilde konumlandırılmış ve kitabe kısmı dahil olmak üzere sonsuzluk hissi yaratacak şekilde süslenmiş haldedir. Mihrap içlerinde ise Anadolu mimarisinde birçok alanda sıklıkla kullanılan kandil motifleri yer almaktadır. Kubbeler soğanvari formda olup tepe noktalarında ters lotus motifleri bulunmaktadır. MehmanKhana'nın üzeri ise düz tonoz ile örtülü haldedir.

İncelenen yapılarda bitkisel ve geometrik motiflerin süslemede sıkça kullanılmakla birlikte, yazının en temel süsleme ögesi olduğu anlaşılmıştır. Yazılar Arapça ve Farsça dillerinde olup bezemelerde Celî sülüs hat kullanılmıştır. Süslemeler değişik teknikler ile yapılmış olup hemen hemen her alanda mevcuttur. Kubbe içleri, taçkapılar ve camide bulunan mihraplar

---

21 Hatice Demir (2019). "Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese'de Ortak Avlu Kullanımı", Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,149.

22 Türkçe çevirisi "İki Buçuk Günlük Yapı" olan Adhai Din Ka Jhonpra ismi, camiye Pir PanjabŞah'ın burada kaldığı süre sebebiyle verilmiştir.**Kaynak:**S. S. Rathore, MathurSaurabh, KangaShrutiand S.C. Mathur(2021).**"**PotentialGeoparks Of IndiaAjmer, Rajasthan -A PotentialNationalGeopark Of India", A Monograph on PotentialGeoparks of India, INTACH,224.

23 UdayDokras, SrishtiDokras (2019). "QutubMınar", TheJournal of IndoNordicAuthor's Collective, 9.

süsleme unsurları bakımından öne çıkmaktadır. Süsleme kompozisyonlarının hemen hemen hepsinde stilize ve doğada bulunan bitkisel düzenlemelere bolca yer verilmiştir. Özellikle taçkapılarda, pencere, kemer alınlıkları, kubbe içleri, mihraplar, panolar, nişler, madalyonlar ve rozetlerde kullanılmış olan bitkisel motifler çoğunlukla bir ters, bir düz olacak şekilde uygulanmıştır. Motiflerin çoğunluğunu Anadolu mimari süslemesinde sıkça kullanılan palmet, lotus, rumi ve hatai oluşturmakta olup sap, yaprak ve kıvrık dal ile bir kompozisyon oluşturularak kullanılmıştır. Rozetlerde kullanılan gülbezek teyzinleri çoğunlukla dışa taşkın haldedirler. Motifler, kabartmalar ve kalem işi tekniği ile renkli kullanımları sayesinde oldukça gerçekçi ve göz alıcı bir hal almışlardır. İncelenen kubbelerin hepsinin tepe noktalarında ters bir şekilde kullanılmış olan Lotus motifi Hindistan'daki İslâmi kubbeleri diğer coğrafyalardan ayıran bir özelliktir. Bu motife bazı yabancı kaynaklarda 'padmakosha'[24] da denilmektedir. Nesnel motifler olarak ise, sadece Mühr-i Süleyman, kandiller ve kalashalar kullanılmıştır.

Yapılar mimari değerlendirme kapsamında incelendiğinde kullanılan ana yapı malzemesinin çoğunluk olarak düzgün kesme ve moloz taş olduğu, yerel malzeme olan kırmızı kum taşının ise genellikle süsleme amacı ile kullanıldığı anlaşılmıştır. Alçı yoğunluklu olarak duvar yüzeylerinde, kemerlerde ve kubbelerde görülmekte olup çoğunlukla üzerlerinde süslemeler mevcuttur. Çini ise yalnızca ShishGumbad'da kullanılmıştır.

Delhi Sultanlığının son hanedanlığı olan Lodi dönemi eserlerine baktığımızda, bunların Anadolu Beylikler Dönemi Mimarisinin Selçuklu ve Osmanlı arasındaki bağı ile benzer şekilde Hindistan'da Delhi Sultanlığı ile Babür İmparatorluğu dönemi arasında köprü görevi oluşturduğu anlaşılmaktadır. Çalışmamıza konu olan BadaGumbad Külliyesi bu dönemde öne çıkan yapılar arasında olması bakımından oldukça önemlidir. Yapılar uğradıkları birçok farklı türde deformasyona rağmen günümüze kadar gelebilmiş ve Hint-Türk-İslâm sentezinin gelişimine dair önemli örnekler vermektedir. Özellikle Hint süsleme unsurları olan kalasha ile kanguraslar ve Cuma Camii'de kullanılan Jharokha formlu balkonlar bu sentezi net bir şekilde göstermektedir.

Hindistan Arkeoloji Araştırması Kurulu tarafından korunmakta olan Lodi Bahçesi, günümüzde Delhi şehrinde yer alan önemli tarihi yerlerden biri olarak kabul edilmekte ve şehir parkı olarak kullanılmaktadır.

---

[24] Hussein, 2018, 752.

KAYNAKLAR

Asıf, Ali(2021). "FromHyposytletoSingleNavePrayerHall: Spatial Development of Mosque Architecture DuringSultanatePeriod in North India". IndianJournal of Archaeology, 6/2, 1292-1301.

Batra, Ravi(2012). "TheSplendour of Lodi Road: My BrushWithHeritage", Hindistan, TERİ, 26-28.

Brown, Percy (1942)."Indian Architecture (TheIslamicPeriod)", India: D.B. TaraporevalaSons&Co. Private Ltd. 3. Edition.

Can, Özgün (2022)."Delhi Lodi Bahçesi Mimari Yapıları", Yüksek Lisans Tezi,Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van,

Chaturvedi, A. K(2021). "Bharat Ka Itihas (History of India)". RajeevBansal, 150-162.

Chusid, Jeffrey Mark(2015). "TheIndia International Centre of Joseph Allen Stein: A Story of ColdWarPoliticsandthePreservation of a Modern Monument". Journal of ArchitecturalConservation, 21/2, 71-84.

Demir, Hatice(2019). "Anadolu Selçuklu Dönemi Külliye Düzenlemesinde Cami ve Medrese'de Ortak Avlu Kullanımı", Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,149.

Desai, Z.A. (1966). "Mosque,s of India, PublicationDivision, Ministry of Info. andBroadcasting". Govt. ofIndia, 22.

Digby, Simon (1975). "TheTomb of BuhlūlLōdī", Bulletin of the School of OrientalandAfricanStudies. 38/3, 550-561.

Dokras,Uday, Dokras,Srishti (2019). "QutubMınar", TheJournal of IndoNordicAuthor's Collective, 9.

Hasan, MaulviZafar (1997). "Monuments of Delhi: LastingSplendour of Great MughalsandOthers". Vol. 2. New Delhi: Aryan Books International.

INTACH Delhi Bölümü (2012). "Lodi Bahçesi ve Golf Kulübü", Hindistan.

"Inventory of MonumentsandSites of NationalImportance"(2004). (Vol.1.), Delhi Circle, TheDirector General ArchaeologicalSuver of IndiaGovernment of India.

Jansen, Eva Rudy (2003). **"**TheBook of Hindu Imagery: Gods, ManifestationsandTheirMeaning", Binkey Kok Publications BV.

Maulvi, Muhammad, Ashraf, Hussain (1936)."A Record of AlltheQuranicandNon-historicalEpigraphs on theProtectedMonuments in the Delhi Province". Calcutta: Government of India Central PublicationBranch,

Hussein,MD Tean(2018). "The Bara Gumbadandthe Bara GumbadMosque: A Study of the Two LodıMonuments in theLodıGarden". Research Guru, 12/1, 751.

Rathore, S. S.,Saurabh, Mathur,Shruti,KangaandMathur, S.C. (2021). **"**PotentialGeoparks Of IndiaAjmer, Rajasthan - A PotentialNationalGeopark Of India", A Monograph on PotentialGeoparks of India, INTACH, 224.

Sharma, Y.D (1982). "Delhi andItsNeighbourhood". New Delhi: ASI Publication.

Zulfiqar,Zain (2018). "TracingTheOrigin of JharokhaWindowUsed in IndianSubcontinent",Journal of Islamic Architecture, 70-71.

TRABZON AYASOFYASI MEZAR NİŞLERİ HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME

Demet OKUYUCU[1] ♦ Emrah YÜCEL[2]

Özet

Ayasofya, Trabzon Eski Kent surlarının 1,8 km. batısında ve Karadeniz sahilinden yaklaşık olarak 100 m. içeride Fatih mahallesinde bulmaktadır. Yapı İstanbul'un Latinler tarafından işgal edilmesi sonucu Trabzon' a gelen ve 1204 yılında Trabzon İmparatorluğunu kuran Komnenos Ailesinden I. Manuel (1238-1263) tarafından 1250-1260 yılları arasında bir manastır kilisesi olarak yaptırılmıştır.

Öncelikle Hıristiyan ritüellerine mekân olmak üzere inşa edilen kiliselerin bu temel misyonları dışında ideoloji, kültür ve siyasi duruşların mesajlarını da vermeleri Ortodoks dünyasında olağandır. Trabzon Ayasofya'sının banisi İmparator I. Manuel Komnenos bu yapıyı inşa ettirirken tanrıya bağlılığını, inancını, erdemlerini ve tanrıyı yüceltmek için maddi kaynaklarını ne denli adayabildiğini göstermiştir.

Yapının üzerine inşa edildiği, doğuda yarım daire şekilde kıvrılan dikdörtgen formlu, platform içerisine kuzey tarafta on, güneyde sekiz olmak üzere toplam 18 mezar nişi açılmıştır. Kuzeyde bulunanlar günümüzde toprak altında kalmış, güneybatıda bulunanlardan ikisine merdivenle inilerek ulaşılmaktadır. Bunlardan doğuda bulunanının yüzeyinde ise 15. yüzyıla ait fresko tekniği ile yapılmış duvar resimleri bulunmaktadır.

Bu çalışmada duvar resimleri bulunan mezar nişi başta olmak üzere, yapının üzerinde yükseldiği platformda bulunan mezar nişleri incelenecektir. Bu doğrultuda Ayasofya'nın bir diğer işlevine; İmparatorluğun mezar şapeli olarak da tasarlanan, bir ölü gömme yeri olduğuna dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Trabzon, Ayasofya, Komnenos, Mezar, Duvar Resmi

---

[1] Dr. Öğretim Üyesi. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. Eposta: demet@atauni.edu.tr

[2] Uzman Sanat Tarihçisi. Eposta: emrahyucell75@gmail.com

AN EVALUATION ABOUT GRAVITY NICHES OF TRABZON HAGIA SOFIA

Abstract

Hagia Sophia is located in Fatih district, 1.8 km west of the Trabzon Old City walls and approximately 100 m inland from the Black Sea coast. The structure was built as a monastery church between 1250-1260 by Manuel I (1238-1263) from the Komnenos Family, who came to Trabzon as a result of the occupation of Istanbul by the Latins and founded the Trabzon Empire in 1204.

It is usual in the Orthodox world that churches, which were built primarily as places for Christian rituals, also give messages of ideology, culture and political stances apart from these basic missions. Emperor Manuel I Komnenos, the founder of Trabzon Hagia Sophia, showed his devotion to God, belief, and virtues and how much he devoted his material resources to glorify God.

A total of 18 burial niches, ten on the north and eight on the south, were dug into the rectangular shaped platform that curved in a semi-circle in the east on which the building was built. The ones in the north are buried under the ground today, and two of the ones in the southwest can be reached by descending a ladder. There are frescoes from the 15th century on the surface of the one in the east.

In this study, the grave niches on the platform on which the building rises, especially the grave niche with wall paintings, will be evaluated. In this direction, another function of Hagia Sophia will be noted that: it was a burial place, which was also designed as the burial chapel of the Empire.

Keywords: Trebizond, Hagia Sophia, Komnenos, Grave, Wall Painting

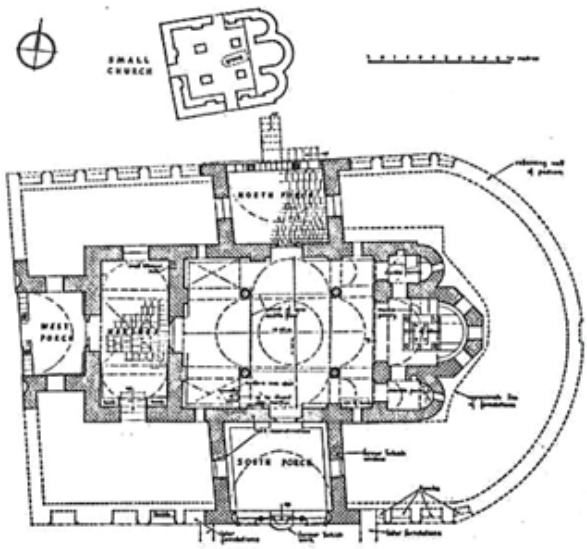
1. Giriş

İmparator I. Andronikos Komnenos'un torunları Aleksios ve David Komnenos 1185 yılında imparatorun ölümüyle sonuçlanan isyan sırasında katledilmekten kurtarılarak halaları Gürcü Kraliçesi Tamara'nın yanına gönderilmişlerdir. Tamara'nın desteğiyle Nisan 1204'te Trabzon'u ele geçiren Aleksios, Orta ve Doğu Karadeniz'e, kardeşi David ise Ereğli'ye kadar Paphlagonia (Paflagonya) bölgesine hâkim olmuştur (M. Keçiş 2013: 17-24). Trabzon'da kurulan Trabzon (Rum) İmparatorluğu 1461 yılında Fatih Sultan Mehmet'in şehri fethetmesi sonucunda tarihi sürecini tamamlamıştır (J. P. Fallmerayer 2011: 245).

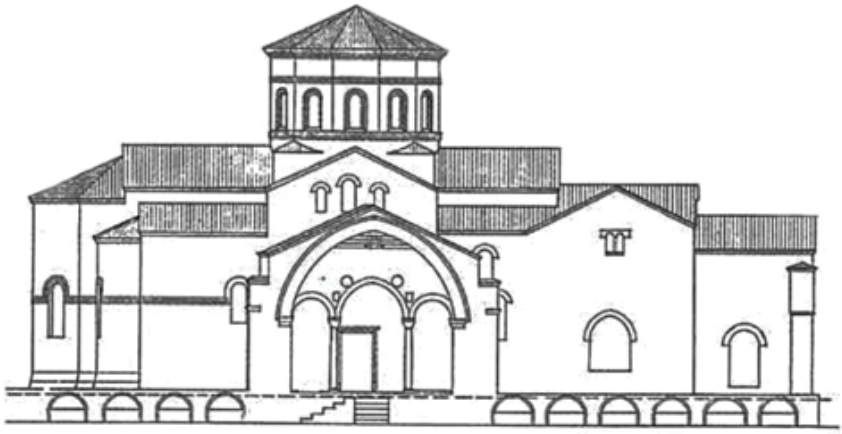
Trabzon İmparatorluğu'nun başta Gürcü ve Ermeniler olmak üzere Anadolu dışındaki komşuları ile irtibatlı olduğu tarihi kaynaklarda belgelenmiştir.

Trabzon İmparatoru I. Manuel Komnenos tarafından 1250-1260 yılları arasında inşa ettirilen Ayasofya şehir surları dışına inşa edilmiş bir imparatorluk kilisesidir. Şehir surları dışında yüksek bir alan üzerine konumlandırılmasının sağladığı yalıtılmışlık hissi yapıya var olan güçlü görseline ilaveten karizmatik bir duruş kazandırmıştır. Roma imparatorluğu döneminden beri var olan ve Hıristiyanlığın kabul edilmesiyle dini unsurlar barındıran imparatorluk geçit törenleri Bizans toplumunun vaz geçilmez bir parçası olmuştur. Trabzon'un uzun ve dar sokakları bu törenler için uygun olmadığından Ayasofya'nın yeni imparatorluğun ihtişamına yakışacak görkemli geçit törenlerinin yapılacağı bir alan olarak da kullanıldığı düşünülmektedir (A. Eastmond 2016: 62).

Bir manastır kompleksinin merkezinde yer alan kilise haç planlı bir yapıdır. Yapı doğuda yarım daire formunda kıvrılan kuzey, güney ve batı haç kolları boyunca, hafif açılanarak düz devam eden, geniş bir platform üzerinden yükselmektedir (Çizim 1-2).



Çizim 1. Ayasofya'nın Planı (Eastmond'dan, 2004)



Çizim 2. Kuzeydeki Mezar Nişlerini Gösteren Çizim (Eastmond'dan, 2004)

Kilise ile çağdaş olduğu düşünülen ve orijinalinde 140 cm. yüksekliğinde olan podyumdan dolayı yapının kuzey, güney ve batı girişlerine ulaşabilmek için bu girişlerin ön kısmına beş veya altı basamaklı merdivenler eklenmiştir. Podyumun kuzey ve güney kolları üzerinde sekizi güneyde onu kuzeyde olmak üzere toplam 18 mezar nişine yer verilmiştir. Mezar

nişleri benzer boyutlarda ve formdadır. Yuvarlak kemerli nişler içerisinde altta lahitler üstte duvar resimleri ile dekore edilmiş tümpanon duvarları bulunmaktadır. Birer yalancı lahit olarak tasarlanan mezarlar arkosolyum kemeri içinde bir ön ve bir üst kapak yerleştirilerek oluşturulmuşlardır.

2. Trabzon Ayasofya'sı Mezar Nişleri

Ayasofya'nın üzerinde yükseldiği platformda yer alan mezar nişlerinden güneybatıda bulunan ikisi günümüzde görünür durumdadır (Foto 1). Bunlardan doğuda bulunanı içerisinde fresko tekniğiyle yapılmış duvar resimleri bulunmaktadır. 140 cm yükseklik, 170 cm genişlikteki nişin derinliği 100 cm; duvar resminin bulunduğu arka duvar lunetin en yüksek noktası ise 80 cm'dir (Foto 2).

Foto 1. Mezar Nişleri Genel Görünüm

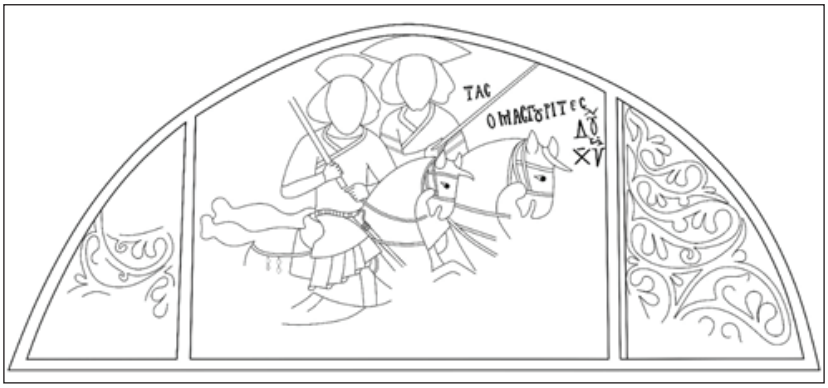
Foto 2. Mezar Nişi Genel Görünümü

Rice'nin 1961 yılında yaptığı kazıda yapının güneyinde, mezar nişlerinin bulunduğu alanda ortaya çıkardığı sekiz kollu yıldız şeklinde bezemesi olan taşın mezar nişinin cephesini süsleyen bir mimari plastik parçası olabileceğini belirtmektedir (Çizim 3).

Çizim 3. Süsleme Parçası (Rice'dan)

Nişin arkasındaki lunet yüzeyin tamamını kaplayacak şekilde iki atlı figür resmedilmiştir (Foto 3). Öndeki süvari siyah bir at üzerinde olup 4/3 cepheden resmedilmiştir. Kahverengi saçlı figür bıyıklı ve sakallıdır. Bu figürün kırmızı renkli düz kıyafetinin etek uçları kıvrımlı ve bezemesizdir. Kıyafetinin en hareketli bölümü yakasını çevreleyerek sola doğru devam eden uç kısımlarıdır. Belinde bir kemer elinde ise bir tür savaş aleti (balta?) tutan figürün ayaklarında sarı uzun çizme kafasında ise beyaz bir başlık vardır. Bu figürün sol tarafında ***"…Ω../ΔΟΥ***<λός>***" "…hizmetçisi…"*** yazıtı bulunmaktadır (S.T. Brooks 2002:325) (Çizim 4).

Foto 3. Lunet Yüzeyindeki Duvar Resmi Genel Görünümü (Eastmond' dan, 2016)



Çizim 4. Lunet Yüzeyindeki Duvar Resminin Çizimi (E.Yücel)

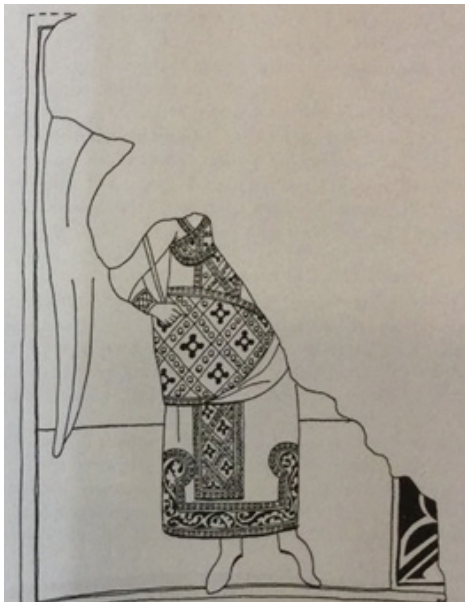
Arkadaki figür ise kızıl-kahverengi bir at üzerinde 4/3 cepheden resmedilmiştir. Siyah saçlı, sakallı ve bıyıklı figürün başında beyaz bir başlık bulunmaktadır. Kahverengi kıyafetinin kumaş detaylarında zambak şeklinde, beyaz renkli arma türünden, süslemeler bulunmaktadır. Elinde bir mızrak tutan kişinin öndeki figür ile benzer türden sarı renkli uzun çizme giyindiği görülmektedir. Bu figürün ve atının başlarının sağ tarafında ***"ΝΙΚΗΤΑΣ Ο ΜΑΣΓΟΥΡΙΤΕΣ Ο ΔΟΥΛΟΣ Χ<ριστο>Υ" "Mesih'in Hizmetçisi Niketas Masgourites"*** yazıtı bulunmaktadır (D.T. Rice 1968:157).

Atlar dörtnala koşar şekilde betimlenmiştir. Gerek ayakları gerekse geriye doğru havada düz uzanan kuyrukları bu hareket olgusunu desteklemektedir. Koşum takımları zengin ve detaylı işlemelerle süslü olan atların kuyruklarının düğümlü olduğu görülmektedir (Foto 4).

Foto 4. Atların Kuyruk Detayı

Mezar nişi kemer yayının sağ tarafında (doğu) bir baş melek betimi bulunmaktadır. Niş kemerinin doğu yüzünü kaplayacak şekilde ayakta ve tam boy halindeki baş melek cepheden tasvir edilmiştir. Kanatları açık halde olan baş melek, bel hizasında kaldırdığı sağ eliyle bir labarum (veya bir standart (Vexillum) veya bir mızrak) tutmaktadır. Üzeri dikkat çekici biçimde bitkisel ve geometrik motiflerle bezeli kıyafetinin kenarları değerli taşlarla işlenmiştir. Kalan kısımlardan anlaşıldığı kadarıyla kıyafetlerinde kahverengi, bordo, yeşil ve beyaz tonlarda renkler kullanılmıştır (Foto 4, Çizim 5).

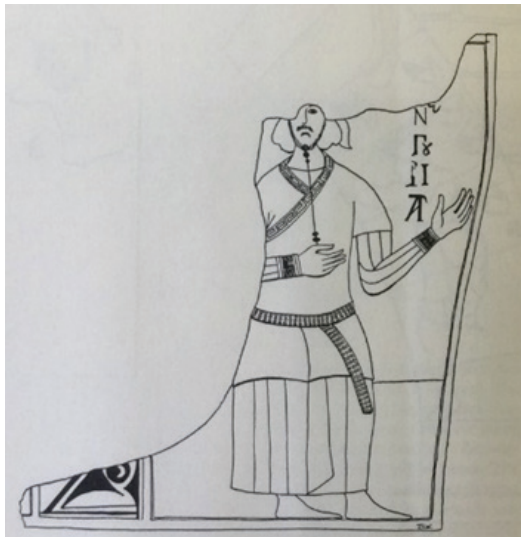
Foto 5. Başmelek Betimi



Çizim 5. Başmelek figürünün çizimi (Rice'dan)

Kemer yayının sol tarafında (batı) ayakta tam boy olarak cepheden resmedilmiş bir erkek figürü bulunmaktadır. Kızıl-kahverengi saçlı, ince sakal ve bıyıklı figür göğsüne doğru tuttuğu sol eli ile çenesine doğru uzanan bir değnek veya kraliyet asası (Bryer ve Winfield 2002:686) tutmaktadır. İki katlı ve etekleri pileli kıyafetinin içte olanı sarı üstte olanı ise beyaz renktedir. Kıyafetlerin kol uçları ve yaka kenarları meander motifleri ile bezenmiştir. Sağ eli ile sağ tarafını işaret eden figürün belinde, bir kılıcın asılması için, siyah bir kemer bulunmaktadır. Figürün sağ tarafındaki dikey yazıtta ***"<" Apx>ΩNN ΓOYPIA<ς>." "<Archon> Gourias"*** ismi okunmuştur (S. T. Brooks 2002: 325) (Foto 6, Çizim 6).

Foto 6. Arkhon Gourias Betimi



Çizim 6. Arkhon Gourias Betiminin Çizimi (Rice'dan)

3. Değerlendirme

Hıristiyanlıkta ölüm sonrası hayatın varlığına dair bir inanç mevcuttur (M. Akbaş 2002:56). Bu dine inananların ahiret inancı İsa (Mesih) eksenli olup ahiret ve ahiret halleri onun ikinci gelişine bağlıdır (E. Sarıkçıoğlu 2016:295). Bu inanca göre ölen, öldükten sonra dirilen ve göğe yükselen İsa kıyamete yakın geri dönecek, tanrısal bir devlet kurması sonrasında yaklaşık bin yıl sürecek olan bir saadet devri yaşanacaktır. Saadet devri sonunda Hz. Âdem'den beri var olan tüm insanlar dirilecek ve İsa'nın hakimliğini yaptığı bir hesap (yargı) günü başlayacaktır (Küçük ve Tümer, Küçük 2011:372).

Bizans dünyasında ölümden sonraki hayat da oldukça önemsenmiş bir olgudur. Ölüm kelimesinden uzak durmayı tercih eden Bizanslılar bunun yerine "Basitçe gitti, ortadan kayboldu, aramızda değil" gibi birçok ifade kullanmışlardır (S. Yılmaz 2020:310).

Antik dönemlerde mezarlara büyük bir saygı duyulmuştur (S. Yılmaz 2020:310). Bizanslıların ölümle ilgili uygulamaları (defin hazırlığı, törenler, defin, anma töreni) antik Yunan, Roma ve Yahudi kültürlerindeki ritüellerin Hıristiyanlaştırılması ile kilisenin resmi uygulamalarına dönüşmüş-

tür (S. Yılmaz 2020:311- E. Akyürek 1995: 176). Bununla birlikte pagan kültürlerden farklı olarak Hıristiyanlar, mahşer gününde yeniden dirileceklerine olan inançları bağlamında ölülerinin bedenlerinin veya "fiziksel artıklarının" o güne kadar iyi korunması gerektiği inancına sahiptiler. Bu nedenle ölülerin yakılması, cesetlerin yırtıcı hayvanlara bırakılması gibi uygulamaları kati surette reddetmişlerdir (E. Akyürek 1995: 176).

Cenazelerin defin işlemlerinin gerçekleştiği yerler çeşitlidir. Bizans Sanatındaki ölüm temalı resimlere bakıldığında erken döneme ait defin sahnelerinde cenaze bir mağaraya veya şapele yerleştirilirken (C. Walter 1982: 139) 9. yüzyıla gelindiğinde mağara ve şapellerin yerini lahitler almıştır (S. Yılmaz 2020:319).

Bizans mimarisinde cenaze defnedilen mekanlar içerisinde parekklesionlar önemli bir grubu oluşturmaktadır. Bir kiliseye bitişik veya kiliseden ayrı olarak inşa edilen, her iki durumda da işlevsel açıdan ana kiliseye bağlı olan parekklesionlar (Sözen ve Tanyeli 2012:238) 5-6. yüzyılda ortaya çıkmış bir tür olmakla beraber 10-12. yüzyıllarda bu türden şapellerin sayısı artmıştır (M. J. Johnson 1991:1587-1588). Parekklesionların işlevleri, temelde banisinin veya orada yatan kişinin dünyevi ününü anlatan bir anıt olması; yanı sıra mekanda gömülü bedenleri diriliş gününe kadar korunması, ölen kişinin gömülmesi ve anılması için yapılan ritüeller için bir mimari mekan olmasıdır (E. Akyürek 1995: 176).

Bir mimari birimin duvarlarının kalınlığı içine yapılmış niş gibi kemerli bir girinti olan arkosolyumlar, erken Hristiyan dönemi Roma katakomplarında Hristiyanların gömülme yeri olarak kullanılmıştır. Duvar içindeki bu kemerli nişin içine yere lahit yerleştirilir, lahitin üzerinde kalan niş duvarı ise boyama alanı olarak kullanılırdı (A. Cutler 1991:161). Hıristiyanlığın Roma İmparatorluğunda kabul gören dinlerden biri olması, sonrasında ise resmi din olarak kabulü neticesinde Roma katakompları artık kullanılmamış, mezar arkosolyumları ise kiliselerin duvarlarında görülmeye başlanmıştır. Bizans döneminde özellikle aristokrat aileler arasında, yaşamın sonuna doğru bir manastıra çekilerek rahip veya rahibe olmak, ölünce de bu manastırdaki kilisenin genellikle narteks veya şapellerin duvarları içine gömülme ayrıcalığına kavuşmak oldukça yaygındı (E. Akyürek 1995: 47).

Talbot Rice' a göre Trabzon'daki Ayasofya, en azından kısmen, Büyük Komnenosların mezar şapeli olarak tasarlanmıştır. Mezarların birinin kilise içine, diğerlerinin ise podyum nişleri olmak üzere iki farklı yere yerleştirilmesi, imparatorluk cenaze pratiğinde bir devrim işareti olarak yorumlanmıştır. Sadece imparatorun kilisenin içine defnedilmesi, diğer kişilerin ise (ailesinin ya da sarayın üyeleri veya manastırın keşişlerinin) dışarıda onun çevresinde gömülmesi neticesinde sağlanacak olan düzen dünyadaki hiyerarşinin aynısıdır. Ayasofya'daki mezar düşüncesi ve mezarların konumlandırılması yaşamdaki ilişkilerin ölümden sonra da devam ettirilmesini amaçlayan bireysel bir imparator kültünün başlatılması hedefinin somut kanıtları olarak yorumlanmıştır (A. Eastmond 2004: 34).

Bizans mimarisinin geç döneminde mezar anıtlarının en prestijli olanları arasında yüzeyleri, mozaik veya fresko tekniği ile gerçekleştirilmiş, duvar resimleri ile dekore edilen mezarlar da bulunmaktadır. Bu mezar yapıları kiliselerin içi ve dışı olmak üzere temelde iki farklı bölgeye konumlandırılmıştır.

Günümüze ulaşan mezarların çoğu kilisenin iç kısmında, naos ve narteks içinde veya binanın merkezi çekirdeğini çevreleyen ek alanlarda görülmektedir. Bizans dünyasında ölüm ve ölüm uygulamaları üzerine yapılan çalışmalarda naos içindeki alanların bir ölünün gömülmesi için en ayrıcalıklı yerler arasında olduğu; doğuya yani bemaya daha yakın yerlerin kilisenin batı ucuna doğru olanlara göre ayrıcalıklı olduğunu göstermiştir (S. T. Brooks 2002:18-19).

Naos dışında, ancak yine de kilisenin içi ile bağlantılı olan, narteksteveya batı girişi bölümünde de bezemeli niş şeklindeki mezarlar bulunabilmektedir. Günümüze ulaşan örnekler, bazı yapılarda narteksin başlangıçta yığma mezar nişlerini barındıracak şekilde inşa edildiğini, diğer durumlarda ise mevcut nartekslerin arkosolyum barındıracak şekilde yeniden tasarlanarak inşa edildiğini göstermektedir (S. T. Brooks 2002:21-22).

Naos ve narteks gömü alanları dışında kilise ile bağlantılı olan bir diğer gömü alanı kilise binasını dıştan çevreleyen veya yapının bir bölümü boyunca uzanan ek binalardır. Palaiologoslar döneminin karakteristik özelliklerinden birisi olan bu çok amaçlı yan mekanlar yani parekklesionlar değişen şartlara ve durumlara göre yeniden şekillendirilen alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (S. T. Brooks 2002: 23-27).

Mezar nişlerinin konumlandırıldığı bir diğer alan kiliselerin dış cepheleridir. Doğu ve batı cephelerinden ziyade daha sade olan kuzey ve güney cepheleri arkosolyumlar için tercih edilen alanlar olarak belirlenmiştir (S. T. Brooks 2002:28). Mezar nişlerinin kilisenin dışına yapılması çok yaygın olmayan bir durum olmakla beraber kiliselerin naos bölümlerindeki mekânsal kısıtlamalar veya banini dış mimaride mezar arkosolyumları yaptırmak istemesi gibi nedenler konum belirlenmesindeki faktörler olabilir.

Kiliselerin içleri veya yapıya bitişik ek mekanlara oranla daha az tercih edilen dışardaki mezar nişlerinin görüldüğü geç Bizans dönemi örneklerinden biri Trabzon Ayasofya'sıdır. Yapının üzerinde yükseldiği podyumun kuzey ve güney kolları üzerinde sekizi güneyde onu kuzeyde olmak üzere, benzer form ve boyutlarda, toplam 18 mezar nişine yer verilmiştir. Yuvarlak kemerli nişler içerisinde altta birer yalancı lahit üstte ise duvar resimleri ile dekore edilmiş tümpanon duvarları bulunmaktadır.

Benzer şekilde, mezar arkosolyumlarının kilisenin dışında yer bulduğu başka bir yapı Kastoria'daki Taxiarchi Kilisesidir. 9. yüzyıl sonu 10. yüzyılın başlarına tarihlendirilen yapının 15. yüzyılda yeniden tasarlanan güney cephesinde, figürlü bezemeleri de bulunan, altı mezar arkosolyumu oluşturulmuştur (S. T. Brooks 2002: 29).

Antik Yuna ve Roma'da ileri gelen kişiler, heykelleri dikilmek suretiyle halk önünde onurlandırılırmıştır. Geç antik çağ ve erken Bizans dönemi portreleri, Roma'nın halk ve cenaze portreleri geleneklerinden türemiştir (I. Kalavrezou 1991a:1702). Bu portreler imparatorluk portreleri, hanedan portreleri, yetkili kişilerin portreleri, yazar portreleri, bağışçı portreleri ve mezar portreleri şeklinde çok çeşitli türlerde üretilmiştir.

Mezar alanlarında görülen mezar portrelerinin ilki, Mısır'da 1. ve 3. yüzyıllarda mumyalanmış cesetlerin baş kısmına yerleştirilmiş, ahşap panolar üzerine resmedilmiş, Fayyum porteleridir.

Dünyanın bilinen ilk portreleri ve ilk tipik ikonları olan bu mumya resimlerinin temelde yapılış amacı, Mısırlıların öldükten sonra başka bir yaşamın devam edeceği inancı ile bağlantılı olarak, ölümden sonraki hayatta ruhların kendi görünümlerini kolayca bulabilmesidir (F. D. Korkmaz Ekici 2013: 29-30). Roma İmparatorluğu'nda bu gelenek 4. yüzyıla ka-

dar devam etmiştir. Lahitlerin ön yüzünde ölen kişi bir madalyon üzerinde veya ön yüzde tam figür olarak tasvir edilmiştir. Katakomplarda ise duvar yüzeyine yapılan betimlerde kişiler genellikle orans duruştadır (I. Kalavrezou 1991b:1706).

Günümüze ulaşan Bizans dönemine ait cenaze portreleri 13. yüzyıldan kalmadır, ancak bu resimlerin uygulanması 11. yüzyıla kadar indirilmektedir. Mezar portreleri bani ve ailesinin gömülmesi için inşa edilen mezar şapellerinin duvarlarında bulunur. Ölen kişi, yaptırdığı mabedi İsa veya Meryem'e sunarken veya onlara kendisine veya ailesine şefaat etmeleri için yalvarırken betimlenir. Bu resimler genellikle, niş şeklinde düzenlenen mezarın, yan kısımlarında veya yukarısında bulunur (I. Kalavrezou, 1991b:1706). Chora Manastırı Kilisesinin (Kariye Camii) güneyine bitişik olarak inşa edilen ve 14. yüzyıla ait olan parekklesion, manastırın kurucusu olan, Theodoros Metokhites ve bazı yakınlarının mezarını barındıran ve toplam dört mezar arkosolyumu içeren, bir mezar şapelidir. Ölüm ve sonrası ile alakalı temaların vurgulandığı resim programında bani portesi de bulunmaktadır. Bir kilise binasına bitişik olarak mezar şapeli inşa edilmesi son devir Bizans mimarisinde yaygın bir uygulamadır (E. Akyürek 1995:193).

Bir geç Bizans dönemi devleti olan Trabzon (Rum) İmparatorluğu döneminde Trabzon'da inşa edilen Ayasofya'nın podyum bölümündeki mezar yapılanması bir noktada çağının modasını yansıtmaktadır.

Mezar resimlerinde kompozisyonlar betimlenen kişi sayısına göre kategorize edilebilir. Portreler, kişilerin tekil olarak resimlendiği, iki kişiden oluşan figür çiftleri ve daha büyük grupları içeren grup portreleri şeklinde sınıflandırılabilir.

Bu çalışma kapsamında incelenen Trabzon Ayasofya'sı podyum kısmında bulunan arkosolyumun duvar resmi kompozisyonun merkezinde iki yetişkin erkek betiminden oluşan bir grup portesi bulunmaktadır. Bryer-Winfield'a göre mevcut yazılardan da hareketle bu mezar Gürcistanlı arkhon Gouiras'a aittir.

Arkhon, antik dönemde bir yargıcı belirtmek için kullanılan bir ifadedir. Bizans döneminde ise belirli bir güce sahip yönetici ve soylular için

kullanılan bu sıfatı 10-12. yüzyıllarda eyalet vali ve yöneticilerine verilmiştir. Tüm bunlara ilaveten bağımsız prenslikler için de arkhon ibaresi kullanılmıştır. Bir arkhonun yetkisi dahilinde yönettiği alana "*archontia"* (ἀρχοντία) adı verilir. (A. Kazhdan 1991:160).

Duvar resmi kompozisyonunda ismi geçen arkhon Gouiras'ın Gürcistan'ın batısı, Karadeniz'in ise doğu kıyısında yer alan Guria bölgesinin yöneticilerindendir. Guria, güneyde Akampis ve Kuzeye Phasis (Rioni-Faş) nehirleri arasında kalan (K. Church 2001:99) Gürcistan'ın en küçük bölgelerinden birisidir. Gurian otonomisi Moğol istilası (1222) sonrasında ortaya çıkmış, yöneticileri 1226 yılından itibaren "Gurieli" olarak adlandırılmıştır. Gurian otonomisi 1372 yılında 3.Aleksios Komnenos'a (1349-1390) vasal olarak bağlanmıştır (K. Church 2001:124, Bryer ve Winfied 2020:685-686).

Bryer-Winfield mezar nişi duvar resimlerinde görülen dört figürden, baş melek tasviri dışındaki, üçünün kıyafet stilinin dönemin Gürcü üslubuna yakınlığına işaret ederek ve mezarın Gurian arkhonuna ait olan olduğunu belirtmektedir. Buna ilaveten Rice'nin 1961 yılında yaptığı kazı çalışmalarında bahsi geçen mezarda bütün halinde tek bir iskelet bulunmadığı için bu mezarın gerçek sahibinin kim olduğunun bilimsel çalışmalarla desteklenen bir netliğe sahip olmadığını belirtmektedir. Bryer-Winfield ismi bilinmeyen fakat bir yönetici olduğu kesin olan kişinin vasal bir hükümdardan ziyade bir sürgün yönetici olması ihtimaline de değinmektedir (Bryer ve Winfield 2020:686).

Bu durumun bir benzeri yine bir Gürcü kralı ile alakalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezarın sahibi Gurieli arkhonu (eğer bir sürgün yönetici ise) gibi Bağratlıların son bağımsız kralı İmeretili 2. Solomon'da Trabzon'da gömülmüştür (Foto 7). Sürgünde olduğu dönemde ölen Kral Solomon şehirdeki Nyssa'lı Aziz Gregory Kilisesinin bünyesinde oluşturulan bir anıt mezara defnedilmiştir (Bryer ve Winfield, Ballance, Isaac 2002; Part1:246-251). Hüküm süren son Gürcü kralı olan Kral II. Solomon›un naaşı 1990 yılında Trabzon'dan Gürcistan'daki Gelati Manastırı'na taşınmıştır (Yılmaz ve Saraç 2021:124).

Foto 7. Kral Solomon'un Mezarı (Bryer ve Winfield'dan)

Bununla birlikte Gurian yöneticilerin 15. yüzyılın sonuna kadar kronolojilerine bakıldığında, Gurian otonomisinin Trabzon İmparatorluğuna vasal olduğu dönem ile Trabzon'un Fethi arasındaki zaman diliminde I.Kahkaber Gurieli (1385-1410), I.Giorgi Gurieli (1410-1430), I.Mamia Gurieli (1430-1450), II.Mamia Gurieli (1450-1459) yönetici oldukları görülmektedir (K. Church 2001:124-125). Dolayısıyla gerçek veya sembolik bir mezar olması sorunsalı mevcudiyetine rağmen bu çalışmaya konu olan mezar arkosolyumunun ismi zikredilen kişilerden birine ait olabileceği de düşünülebilir.

Mezar resimleri, ölü kişinin kimliğini ve ilahi olanla ile ilişkisini iletmek için, görselin gücünün kullanıldığı birincil araçtır. Geç Bizans dönemi mezar resimlerinde ölen kişi, kutsal hiyerarşiye, genellikle hayatta kalan aile üyelerinin huzurunda yaklaşır. Şefaat dileyen ve ruhlarının kurtuluşu için dua eden aile üyeleri kollarını yukarıya doğru kaldırırken başları ve bedenlerini de alçakgönüllülükle bükerler. Merkezinde İsa, Meryem ve azizlerin yer aldığı ve onların huzurunda aile üyelerinin bulunduğu bu kompozisyonlar esasen hayatta kalan aile üyeleri ve kilise topluluğu tarafından mezarın önünde ve diğer kilise alanlarında gerçekleştirilen anma törenlerinin görsel karşılığıdır.

Brooks'a göre ise genel kompozisyonda temsil edilen hayatta olan tek kişi arkhon Gourias'tır. Kompozisyondaki konumu yani odak noktasında değil de yan tarafta bulunmasının yanı, jestleri ve vücut dili, merhum kişiyi veya kişileri doğuda bulunan baş meleğe sunarken onlar adına şefaatçi olarak hizmet ettiğini göstermektedir. Dolayısıyla arkhon Gourias bu mezarın koruyucusu ve ölen kişinin aile üyelerinden birisidir.

Trabzon Ayasofyası duvar resmi kompozisyonunda temsil edilen tek kutsal figür, niş kemerinin doğusunda yer alan baş melektir. Mevcut halinde olmasa da, kemerin üst kısmında rölyef olarak veya tümpanon duvarının en üst kısmında fresko olarak yapılmış bir İsa betiminin varlığı olası değilse de mümkün görülmüş; İsa'nın sadece isim olarak yazıtta okunan varlığına karşın onun resmedilmemiş olması bu kompozisyonun sıra dışı, eksik veya garip taraflarından birisi olarak değerlendirilmiştir (S. T. Brooks 2002: 114).

Niketas Masgourites ve ismi bilinmeyen erkek figürün, çoğunlukla at üzerinde resmedilen Hıristiyan azizleri Sergius ve Bacchus veya Aziz Boris ve Gleb gibi atlı resmedilmelerinin anlamı bu kişilere kutsiyet kazandırmak veya bu azizler vasıtasıyla sağlanacak şefaate hizmet etmek olarak düşünülebilir.

Geç Bizans döneminden günümüze ulaşabilen mezar resimleri içerisinde, atlı figür portrelerinin tercih edildiği tek yer Trabzon Ayasofya'sının bu çalışma kapsamında incelenen mezar arkosolyumunun duvar resmi programıdır. Böyle bir imgelem bir arkhon ve askeri sınıftan erkekler için oldukça uygun ve olağandır (S.T. Brooks 2002: 326).

Ian Heath'ın Yakın Doğu, Doğu Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğunun ortaçağ ordularını konu edindiği çalışmasında değindiği bir bölüm Trabzon Ayasofya'sında bulunan bir asker betimi ile alakalıdır. Bizanslı tarzda askeri kıyafetler içerisindeki bu süvari ile benzer tarzda giyimi olan birçok figürün bölgedeki kiliselerin duvar resimlerinde betimlendiği belirtilmektedir. Bunların birçoğunu, Bizans resim sanatında alışılagelmiş, asker azizlerin portreleri oluşturmaktadır (I. Heath 1984:131). Burada görülen çizimdeki askerin kıyafet ve savaş gereçleri mezar arkosolyumundaki süvariler ile yakın benzerlik içerisindedir (Çizim 7). Bu kıyafet tarzı dönemin Bizans askeri modasının Trabzon'daki uzantısıdır. Dolayısıyla duvar

resmindeki kişilerin kıyafetleri Bizanslı tarzda ele alınmıştır. Mevcut çizim bu çıkarımı somutlaştıran bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çizim 7. Ayasofya'daki Asker Betimi (Heath'dan)

Trabzon Ayasofyası mezar arkosolyumu duvar resminde yer alan süvarilerin zengin ve detaylı işlemelerle süslü koşum takımları olan ve dörtnala koşar şekilde betimlenen atlarının kuyrukları düğümlüdür.

Genel bir kabul olarak atları ilk defa evcilleştiren ve gündelik hayatta kullanan millet Türklerdir. MÖ. 3000 yıllarına kadar dayanan bu durumun devamında ata maddi ve manevi kültürlerinin her alanında yer verilmiştir. Savaşlarda ve ölüm durumunda atın kuyruğunun bağlanması ve bağlandığı yerden kesilmesi âdeti Türk kültür tarihinin çeşitli dönemlerinde karşımıza çıkmaktadır (Yılmaz ve Toraman 2020: 745,749).

Tarihin çeşitli dönemlerinde, Türkler, Ermeniler ve Gürcüler aynı kültürel ortam içinde yer almıştır. Bu durumun doğal sonuçlarından birisi bulundukları ve yayıldıkları coğrafi bölgelerde gelişen kültürel oluşumlar ve sanatsal gelişimlerin ortak etkilerini bünyelerine almış olmaları yani kültürel ve sanatsal etkileşim halinde olmalarıdır.

Örneğin, 1321 tarihli bir Ermeni kilisesi olan Ak Bakire kilisesinin kurucusunun oğlu Emir Hasan'ın avlanırken betimlendiği ve günümüzde Erivan Tarih Müzesi'nde bulunan kabartmada, tipik bir Selçuklu ya da İlhanlı prensi gibi giyinmiş olan emirin, kuyruğu düğümlü bir atın sırtında geriye

doğru ok atmak suretiyle avlandığı görülmektedir (Y. Çoruhlu 2019:328) (Foto 8).

Foto 8. Ak Bakire Kilisesi Emir Hasan Kabartması (*Çoruhlu*'dan)

Bir orta Asya Türk geleneği olan ve savaş ile ölüm durumlarında gerçekleştirilen atların kuyruklarının bağlanması adetinin Kafkasya bölgesi halkları arasında da yayılması ve Trabzon Ayasofya'sı mezar nişinde görülen süvarilerin atları özelinde de ölümle ilintili bir bildirim olarak karşımıza çıkması kültürel etkileşimle izah edilebilir.

Gerek arkhon Gourias'ın gerekse süvarilerin resimlenmesinde görülen üslup Trabzon Ayasofya'sının resim üslubuna kıyasla daha naif ve primitiftir. Mezar nişi duvar resimleri üslup olarak çan kulesinde görülen resimlerle daha yakın olup bunlar Kafkas üslubu ile kıyaslanabilir bir yakınlık içerisindedir. Saphara manastırı kilisesinde görülen ve 14.yüzyılın başlarına tarihlendirilen freskolarda görülen bağışçı portreleri gerek yüz ve fiziksel detayları gerekse kıyafetler bakımından çalışma konumuzu oluşturan duvar resminde görülen kişiler ile büyük oranda benzerdir (D. T. Rice

1968:159) (Foto 9). Uzun yüz, geniş oval gözler, bütünleşik kaşlar, mabedi takdim eden bağışçının arkasındaki figürün kollarını kaldırarak bu kişiyi sunduğu vücut hareketleri; dışta v yakalı altta ise uzun tunik şeklindeki kıyafetler, uzun çizmeler ve kafalarındaki başlıkları archon Gourias, Niketas Masgourites ve ismi bilinmeyen diğer erkek figürü ile Saphara'da betimlenen kişilerin aynı coğrafyadan olduklarını gösterir mahiyettedir.

Foto 9. Saphara Manastırı Kilisesi bağışçı portreleri[3]

Rice, bu mezar resimlerin Gürcü sanatçılar tarafından yapıldığını iddia etmektedir. Bu iddiasının en önemli dayanaklarından birisi arkhon Gourias iken diğeri ise aynı dönemde Gürcistan'da ve Gürcü üslubunda yapılan resimlerdir (D.T. Rice 1968:156-160).

4. Sonuç

Trabzon İmparatorluğunu kuran I. Manuel Komnenos tarafından 1250-1260 yılları arasında inşa ettirilen Ayasofya kilisesi bir manastır katholikonu ve bizzat İmparator için tasarlanan bir mezar anıtıdır.

[3] https://global-geography.org/af/Geography/Asia/Georgia/Pictures/Lesser_Caucasus/Sapara_Monastery_-_Fresco (Erişim Tarihi 09.02.2023)

Bir geç Bizans dönemi yapı topluluğu olan manastır imparator dışında imparatorun ailesi, askeri rütbelilerden seçilmiş önde gelen saray görevlileri ve hatırı sayılır kıymete sahip keşişler dahil olmak üzere geniş bir yelpaze altında toplumun belirlenen sınıflarından kişilerin cenazelerinin defnedileceği alan ihtiyaçlarını karşılamıştır.

Kilisenin içi ve narteks bölümündeki mezarlara ilaveten yapının üzerinde yükseldiği podyumda da sıra nişler şeklinde oluşturulmuş toplam 18 mezar arkosolyumuna yer verilmiştir. Bunlardan 16'sı toprak dolgusu içerisinde kalmış iken sadece güney batıdaki ikisi günümüzde görünür ve ziyaret edilebilir haldedir

Bizans mimarisinde mezar yapılarının konumuna bakıldığında birincil olarak kilisenin içi, iç kısım ile bağlantılı bölümler veya kilisenin bitişiğine yapılan ek binaların çoğunlukla tercih edildiği görülmektedir. Kiliselerin dış kısımları ise nadiren tercih edilen alanlardır. Trabzon Ayasofya'sı mezar nişlerinin kilisenin dışına konumlandırıldığı nadir örneklerinden birini sergilemektedir.

Bu tarzdaki bir mezar düzenlemesi, Bizans mimarisinde neredeyse benzersizdir. Bu özel durumuna karşın birkaç araştırmacı tarafından yorumlanan bu kurgunun mimari kökeni hakkında bilgiler ve keşifler yok denecek oranda azdır.

Ayasofya'nın üzerinde yükseldiği podyumu ve podyumdaki mezar nişleri kilisenin orijinal yapım aşamasına yani 1250-60 yıllarına tarihlendirilmektedir.

Bu çalışma kapsamında ele alınan mezar arkosolyumu içerisinde bir ön ve bir de üst kapak yerleştirilmek suretiyle oluşturulmuş bir yalancı lahit bulunmaktadır. Mezar nişi kemeri ve tümpanon duvarı fresko tekniği ile yapılan bir duvar resmi programına sahiptir.

Bu mezarın kime ait olduğu kesin olarak tespit edilememiştir. Mevcut yazıtlar niş kemerinin batısında bulunan kişinin ismi bilinmemekle birlikte arkhon Gourias ifadesinden hareketle bir Gürcü yönetici; kompozisyonun merkezindeki iki süvariden birinin Niketas Masgourites isimli biri olduğunu bildirmektedir.

Bryer-Winfield mezarın Gürcistanlı arkhona ait olabileceği üzerinde dururken geç devir Bizans mimarisinde mezar yapılarının dekorasyonu üzerine Sarah T. Brooks tarafından yapılan çalışmada ise Niketas Masgourites'in mezarı olduğu tezi ileri sürülmüştür. D.T. Rice bir kişi işaret etmemekle birlikte mezarda yapılan kazı çalışmalarında heterojen kemiklerden ziyade birkaç kişiye ait kemik kalıntılarının mevcudiyetinden dolayı en az iki kişinin burada gömüldüğüne işaret ederek bu mezarı yeniden kullanılan bir gömü alanı olarak değerlendirilmiştir.

Duvar resmi kompozisyonunda görülen tek kutsal figür olan niş kemerinin doğusundaki baş melek betimi bölgede görülen Bizans dönemine ait diğer melek figürleri ile benzerlik içerisindedir. Arkhon Gourias ve süvariler fizik ve kıyafet detaylarının yanı sıra resimleniş üslubu bakımından Gürcü sanatına yakınlık göstermektedir. Bu üslup benzerliği resimlerin Gürcü bir sanatçının eseri olabilme ihtimalini de akla getirmektedir.

Atların kuyruklarının düğümlü olması bir Orta Asya Türk geleneği olmakla birlikte Kafkas halkları arasındaki kültürel ve sanatsal etkileşimin sonucu olarak birçok eser üzerinde somut karşılık bulmuştur. Bu çalışma kapsamında ele alınan resimlerde görülen kuyruğu düğümlü atlar ölüm teması ile ilintili bir gösterim olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Akbaş, Muhsin (2002). "Yahudi ve Hıristiyan Düşüncesinde Ölüm Sonrası Hayat ve Diriliş İnancının Dini ve Teolojik Temelleri", *D. E. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* XV, s.37-60.

Akyürek, Engin (1995). Kariye Parekklessionu: Bir Mezar Şapeli Olarak İkonografik Programının Yorumlanması ve İşlevi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Doktora Tezi), İstanbul.

Brooks, Sarah Tyler (2002). Commemoration of the Dead: Late Byzantine Tomb Decoration (Mid-Thirteenth to Mid-Fifteenth Centuries), New York University, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), New York.

Bryer, Anthony ve David Winfield (2020). *Karadeniz'in Orta Çağ Dönemi Eserleri ve Topoğrafyası,* Çev. İsmail Köse, C.II, Ankara: TTK Yayınları.

Bryer, Anthony ve David Winfield, Selina Ballance, Jane Isaac (2002*). The Post-Byzantine Monuments of the Pontos*, Great Britain/Usa: Ashgate Publishing.

Church, Kenneth (2001). From Dynastic Principality To Imperial District: The Incorporation of Guria Into the Russian Empire to 1856, Michigan University (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Michigan-USA.

Cutler, Anthony (1991). "Arcosolium", *The Oxford Dictionary of Byzantium,* Vol. I, Oxford University Press, New York, s.1991, 161

Çoruhlu, Yaşar (2019). "Türk Sanatı'nın Ermeni Sanatı'na Etkileri", *Türk Dünyası Araştırmaları* 122(241), s.313-350.

Eastmond, Antony (2004). *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond,* Burlington: Ashgate Publishing.

Eastmond, Antony (2016). "Trabzon'daki Ayasofya", *Bizans'ın Öteki İmparatorluğu: Trabzon,* Ed. Antony Eastmond, İstanbul: Anamed Yayınları.

Fallmerayer, Jakop Philipp (2011). *Trabzon İmparatorluğunun Tarihi*, Ankara: TTK Yayınları.

Heath, Ian (1984), *Armies of the Middle Ages, Volume 2: The Ottoman Empire, Eastern Europe and the Near East, 1300-1500,* England: Wargames Research Group Publication.

Johnson, Mark J. (1991). "Parekklesion", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III. Oxford University Press, New York, s.1587-1588.

Kalavrezou, Ioli (1991a). "Portraits and Portraiture", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III, Oxford University Press, New York, s.1702-1703.

Kalavrezou, Ioli (1991b). "Funerary Portraits", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. III, Oxford University Press, New York, s.1706.

Kazhdan, Alexander (1991). "Archon", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, Oxford University Press, New York, s.160.

Keçiş, Murat (2013). *Trabzon Rum İmparatorluğu ve Türkler*, Ankara: TTK Yayınları.

Korkmaz Ekici, F. D. (2013). "Fayyum Portreleri", *Sanat Dergisi* 0 (22), s.59-68.

Küçük, Abdurrahman ve Günay Tümer, Mehmet Alparslan Küçük (2011). *Dinler Tarihi*, Ankara: Berikan Yayınevi.

Rice, David Talbot (1968). *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sarıkçıoğlu, Ekrem (2016). *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*, Isparta: Fakülte Kitabevi.

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli (2016). "Parakklesion", *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Walter, Christopher (1982). *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London: Variorum Publications.

Yılmaz, Ahmet ve Ali Toraman (2020). "Türk Kültüründe At Kuyruğu Bağlama ve Kesme Geleneği Üzerine Bazı Tetkikler", *History Studies* 12(3), s.745-763.

Yılmaz, Özgül ve Furkan Saraç (2021). "İmereti Kralı II. Solomon'un Bağımsızlık Mücadelesi ve Osmanlı Sürgününe Dair Bazı Yeni Bilgi ve Belgeler", *Mavi Atlas* 9 (2), s.108-132.

Yılmaz, Sinan (2020). "Bizans'da Ölüm İkonografisi", *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 44 (2), s.309-330.

AKSARAY MÜZESİ'NDEN BİR BAŞYAPIT: SELÇUKLU ÜSLUBUNDA YAPILMIŞ MADENİ BİR İBRİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Savaş MARAŞLI[1] ♦ Yusuf ALTIN[2]

Özet

Müzelerde üzerine akademik çalışma yapılmayı bekleyen çok özel eşyalar vardır. Bunlardan biri de hakkında fazla malumat bulunmayan Aksaray Müzesi ibriğidir. Bakır alaşımlı malzemeden yapılan gümüş kakmalı ibrik sahip olduğu malzeme, form, üslup ve bezeme özellikleri ile ait olduğu çağın zevk ve taleplerini yansıtır. İslâm kültür çevresinde suyun günlük hayatta kullanımıyla ilgili araçlardan olan ibrikler farklı dönem ve kültürlerde çeşitli malzemelerden yapılarak günümüze ulaşmışlardır. Ancak maden sanatındaki örnekleri, İslâm sanatları içerisinde adeta temsilci konumundadır.

12-13. yüzyıllarda Anadolu'da üretilen Türkiye ve dünyadaki çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılmış az sayıda madeni eserin büyük çoğunluğu Anadolu Selçuklu ve Artuklu dönemine ait olup bunlar şamdan, buhurdan, kandil zarfı, ayna, ibrikler, taslar, havan, kapı tokmakları gibi daha çok günlük kullanım eşyaları ve az sayıda heykel ve figürinden oluşmaktadır. Aksaray ibriğinin ise üretim yeri ve yılı gibi bilgilerine sahip değiliz. Ancak fiziksel özellikleri belirli bir dönem ve bölgeye işaret etmektedir. Bu sebeple eserin tanıtılmasının ve literatüre dahil edilmesinin önemli olduğunu düşünmekteyiz.

İbrik mevcut halinde boyun kısmından yukarısı ve kulpu eksik olarak günümüze ulaşmıştır. Bu yüzden orijinal şekli hakkındaki değerlendirme-

[1] Doç. Dr. Savaş Maraşlı Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, savasmarasli@nevsehir.edu.tr https://orcid.org/0000-0002-6685-9438

[2] Yusuf Altın, Aksaray Müze Müdürü

ler çağdaşı olduğu düşünülen benzer örnekler üzerinden ortaya konmuştur. Üzerinde yazı kuşağının yer aldığı içbükey kaide üzerinde yükselen gövde, on iki köşeli düz panellerle çevrelenmiş olup her bir panel on iki burca karşılık olarak onikigen oluşturacak şekilde düz plakalardan oluşturulmuştur. Elbette ibriğin en gösterişli tarafı dilimli madalyonlar içerisine tasvir edilen burçlar kuşağıdır. Ayrıca omuz kısmındaki dairesel döngüde, gövde ve kaide üzerinde farklı yazı kuşakları görülmektedir. İbrik bu haliyle yazılı bir belge niteliğinde olup tasvir sanatları açısından da özel bir statüye sahiptir.

Anahtar kelimeler: Selçuklu, maden sanatı, ibrik, burçlar, astroloji, kakma tekniği

A MASTERPIECE FROM AKSARAY MUSEUM: THOUGHTS ON A METAL EWER MADE BY SELJUQ STYLE

Abstract:

Very special artifacts are available in museums awaiting to be academically studied on. One of them is the ewer in Aksaray Museum about which there is no sufficient information. This silver inlaid ewer made of copper alloy material reflects the tastes and demands of the age it belongs, with its form, style and ornamentation features. Ewers, one of the tools related to the use of water in daily life in the Islamic culture environment, have been made of various materials in different periods and cultures and have reached to the present day. However, their examples in the metal art are virtually the representatives of Islamic arts.

The majority of a few metal artifacts produced in Anatolia during 12th and 13th centuries that have scattered to various museums and collections in Turkey and all around the world mostly belong to Anatolian Seljuk and Artuqid periods. These artifacts comprise of mostly daily use items such as candlesticks, censers, open-work lamps, mirrors, ewers, bowls, mortars and doorknockers and a few sculptures and figurines. No information is available about where and when the Aksaray ewer was produced. However, its physical characteristics indicate a specific period and region. Therefore, we are of the opinion that it is important this artifact to be introduced and included in the literature.

In its current condition, the ewer has reached present day with its handle and the part above neck missing. For this reason, the assessments regarding its original shape were revealed through similar examples that are thought to be its contemporary. The body rising on the concave pedestal on which inscription band is located is circled by 12-corner flat panels, and each panel was created from flat slabs in such a way as to form dodecagon corresponding to the twelve signs of the Zodiac. The most spectacular side of the ewer is, of course, the zodiacal belt depicted inside lobed medallions. In addition, different inscription bands are seen in the circular cycle of its shoulder part and body and pedestal. In its current state, the ewer is an attribution of a written document and carries a special status in terms of depiction arts.

Key words: Seljuk, metal work, ewer, signs of the Zodiac, astrology, inlay technique

Giriş:

Birazdan tanıtmaya çalışacağımız Aksaray ibriği şimdiye kadar hakkında yerli ya da yabancı herhangi bir çalışma yapılmamış ve tanıtılmamış bir eserdir. Dolayısıyla malzeme, teknik, form ve bezemeleri açısından tanımlayıcı bir üslupla anlatılarak İslâm maden sanatı içerisinde yerinin belirlenmesi ve literatüre kazandırılmasının bu çalışmanın ana amaçlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan üzerinde kitabesi bulunmayan eserin üretim yeri, üretildiği ortam, üretim tarihi gibi özel koşulları benzer çağdaşı örneklerden ve İslâm maden sanatı araştırmalarından yola çıkarak yorumlanmaya çalışılacaktır.

Türkiye'de İslâm maden sanatı üzerine yapılan çalışmalar en erken Anadolu Selçukluları ve Artuklu dönemine ait gözükmektedir. Bu alanda şimdiye kadar çok önemli araştırmalar yapılmış olmakla birlikte müze ve koleksiyonlarda günümüze ulaşan örnekleri az sayıda ve sınırlıdır. Bunlar genellikle buhurdanlar, kandil zarfları, ayna, taslar, havan, kapı tokmakları, şamdanlar, mangallar gibi daha çok günlük kullanım eşyaları ile az sayıda figürin ve ziynet eşyalarından oluşmaktadır (Ü. Enginsoy 1978: 304-336; R. Bozer ve M. Çeken 2016; M. Çeken 2006: 543-551)). İbrik örnekleri ise İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde sergilenen ve omuzdan yukarısı eksik olan ibrik ve yine aynı Müze'de yer alan Musul ekolüne bağlanan başka bir ibrik (D.S. Rice 1953: 229-231) dışında neredeyse yoktur. Selçuklu döneminden kalma dünyanın farklı müze ve koleksiyonlarına dağılmış çok sayıda ibrik örneği olmasına rağmen Türkiye'de ne yazık ki bu sayı yetersizdir. Bu bakımdan bahsedeceğimiz eserin özel statüye sahip olacağını düşünmekteyiz.

Dünyanın farklı kültürlerinde suyla ilişkili kaplardan olan ibriklere hemen hemen her kültür çevresinde rastlanılmaktadır. İslâm kültür coğrafyasında daha çok temizlik ve sofra kültürü ile ilişkili olan ibriklerin çoğunluğu aynı zamanda maden sanatının konusunu oluşturur. Erken İslâm döneminden itibaren şekil olarak emzikli ve emziksiz ibrik türlerinin yaygın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır (Ü. Erginsoy 1978: 77-85). Emzikli ibriklerde sıvının kademeli çıkışını sağlayan gövde kısmına bağlı bir emzik uzantısı bulunur. Emziksiz örneklerde ise sıvı boyuna bağlı ve hafifçe genişleyen ağız kısmından çıkar. İbrik, en genel tanımıyla el yıkamak için azar azar su dökmeye mahsus uzunca

bir emziği ve sapı bulunan, karınlı ve ince boyunlu bir su kabı olarak tanımlanmıştır (C. E. Arseven 1965: 767). Su dökmek maksadıyla yapılmış olduğuna dair bir kanıt Herat'ta 1182 yılında yapılmış olan Tiflis ibriğidir. İbriğin üzerinde Farsça yazan şiirde, bu kabın el yıkamak için su dökmek maksadıyla yapıldığı açıkça bahsedilir (A.C.S Peacock ve Diğerleri 2022: 156). Yukarıdaki tanımlama dönem minyatürlerindeki ibrik formlarıyla da örtüşmektedir. Yazılı edebiyatta da ibriğin açıklandığı önemli eserler vardır. Örneğin 11. yüzyılda yaşamış *Kaşgarlı Mahmud* eserinde ibrik sözünü açıklarken telaffuz ve mana olarak Arapça'ya uygun düştüğünü, Türklerin *ıvrık-ivrik* şeklinde kullandığından bahseder (B. Atalay 1985: 99-100). Tabii ki konumuz yazılı edebiyatta geçen ibrik temalı dörtlükler değildir. O halde bizi ilgilendiren kısma, yani estetik yönden bir beğeninin ürünü olan üretilmiş ibriklere geçebiliriz.

İslâm ülkelerinde maden sanatının erken örnekleri 7. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamakla birlikte 12. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan kakma tekniği ile yeniden hayat bulduğu ifade edilir (O. Grabar 2022: 65). Büyük Selçuklularla başlayan bu dönem İslâm maden sanatının ikinci evresidir ve 13. yüzyılın ortalarına kadar devam eder. Bu dönemin yeniliği olan kakma tekniği ile yapılmış erken döneme ait eşyalardan biri Horasan bölgesine ait olduğu düşünülen ve 1148 tarihinde yapılmış olan Hermitage Müzesi'ndeki kalemdan'dır (L.T. Giuzalian 1968: 119). Kakma tekniği uygulanan eşyanın değil de sadece yüzeyinin değiştirilmesinin planlanması, bezeme konularının 12. yüzyılın başlarından itibaren önemli hale geldiğine işaret eder (O. Grabar 2022: 67). Kakma tekniği ile üretilmiş eşyalar için Horasan bölgesi önemli bir üretim merkezi olmakla birlikte bölgenin Moğol istilasına sahne olması sanatçıların batıya doğru hareket etmelerine sebep olmuş ve batıda Musul, Şam, Siirt, Konya gibi yeni üretim merkezleri ortaya çıkmıştır[3].

[3] Konya'da üretilmiş olduğundan bahsedilen bir grup şamdan için bkz. Melikian-Chirvani, Assadullah Souren (1985). "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element and The Konya School." *Rivista Degli Studi Orientali,* 59, 1/4, 225-266.; Siirt ekolü için bkz. Allan, James (1978). "From Tabriz to Siirt- Relocation of a 13th Century Metalworking School", *Iran 16*, s. 182-183.;Musul Okulun için bkz: Dimand, Maurice. Sven (1926). 'Near Eastern metalwork', *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, XXI, s.193–199.; Ballian, Anna (2009). 'Three medieval Islamic brasses and the Mosul tradition of inlaid metalwork', *Mouseio Benaki 9*, s. 113–41.; James, David (1980). 'An early Mosul metalworker: some new information', *Oriental Art, 26/3*, s. 318–321.

Eserin Kimyasal Analizi:

Eserin 30.12.2003 yılında /18567 makam oluru ile Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi restorasyon labaratuvarında restore edildiği bilgisi bulunmaktadır. Burada yaklaşık 1.5 yıl kaldıktan sonra günümüzdeki haline getirilerek Aksaray Müze'sine iade edilmiş ve o günden beri de müzenin en ilgi çekici eseri olarak izleyiciyle buluşmaktadır (Fotoğraf 1-2).

Foto 1-2: İbriğin farklı açılardan görünümü.

Anadolu Medeniyetler Müzesi Laboratuvar bilgilerinde eserin mevcut durumu hakkında bilgi verilmektedir. Bu bilgilere göre yanal panellerden üçünün tamamı, beşinin 1/4 ü, ikisinin 1/6 sının ve boğaz kısmının yarısının eksik olduğu bildirilmiştir (Fotoğraf 3-5). Ayrıca panellerin birleşme yerlerinde derin çatlaklar ve tüm yüzeyde oldukça fazla miktarda korozyon tespit edilmiştir. Bunların dışında laboratuvar sonuçlarına göre eserdeki metal oranları aşağıdaki gibidir[4] (Şekil 1) .

[4] Eser, 30.12.2003 yılında 18567 makam oluru ile Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde restore edilmiştir. Restorasyonu yaklaşık 16 ay sürmüştür. Bilgiler ve kimyasal analiz sonuçları, eserin Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi restorasyonu sırasındaki laboratuvar sonuçlarına dayanmaktadır.

Foto 3-5: Restorasyon öncesi durumu.

Eserin iç kısmından yapılan analiz				
Bakır (Cu)	Kalay (Sn)	Çinko (Zn)	Demir (Fe)	Kurşun (Pb)
%74.38	%12.26	%11.66	%1.27	0
Kaide tabanından yapılan analiz				
Bakır	Kalay	Çinko	Demir (Fe)	Kurşun
%98.6	0	%1.36	%o.84	%0.57
Kaide ile gövdenin birleşim yeri analizi				
Bakır	Kalay	Çinko	Demir	Kurşun
%36.64	%4.32	%0.91	0	%57.96

Şekil 1: Metal alaşım oranları.

Bu oranlara bakıldığında gövde ve kaidenin ayrı alaşımlardan yapıldığı anlaşılmaktadır. Kaidede bakır oranı oldukça yüksek tutulmuştur. Bu da kaidenin tabanındaki çiçek rölyefini açıklamaktadır. Bakırın işlemesi yumuşak bir malzeme olması yapımını kolaylaştırmış olmalıdır. Ayrıca tabanın zemine değen hattındaki dönüş hareketini de açıklamaktadır. Gövdede ise bakıra yüksek oranda kurşun katılmıştır. Bakır malzemeye eşit oranlarda kalay ve çinko katılması eserin mukavemetini artırırken gövde üzerinde kurşunun yoğun olarak kullanılması gümüş kakmalara için yapılan lehim yerleri ile ilgilidir. Bu durum aynı zamanda gövdeyi olduğundan daha sert ve kırılgan yapmış olmalıdır. Gövde üzerinde meydana gelmiş parçalanma ve kırıkların sebebi de bu olabilir.

Aksaray Müzesine ait envanter defterindeki bilgilere göre 1574 envanter numarasıyla sergilenen ibrik, 1990 yılında Aksaray'ın eski mahallelerinden biri olan "Kalanlar" dan satın alma yoluyla müzeye getirilmiştir. Dolayısıyla müzeye getirildiği döneme kadar geçen zaman içerisindeki öyküsü bilinmiyor. İbriğin kaide çapı 11 cm. gövde yüksekliği 22 cm. ve gövde genişliği 17 cm. Döküm tekniği ile bakır alaşımdan yapılan ibriğin bezemelerinde kazıma ve kakma teknikleri kullanılmıştır (Fotoğraf 6). Kalıba dökülmek suretiyle imal edilen eser, çekiçle dövülmek suretiyle hatları ortaya çıkarılmış, sonrasında yine dövülerek bakır üzerine desenleri yapılmıştır. Gümüş kakmalar için yuvalar açılmış ve açılan yuvalara gümüş tel ve levhalar yerleştirilerek bu işlemler kurşun lehimle birleştirilmiştir. Eserin zemin dekorasyonunda ise kontrast bir görüntü oluşturmak maksadıyla savatlama (niello) tekniği uygulanarak siyah bir fon oluşturulmuştur.

Fotoğraf 6: İbriğin omuz kısmında, kakma tekniği ile yapılmış gümüş yazı levhaları.

Üzerinde nesih karakterli yazı kuşağının yer aldığı içbükey yuvarlak kaide üzerinde yükselen gövde, düz plakalarla onikigen oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. On iki kenar, sayı olarak on iki burcu temsil etmektedir. Her bir burç, plakaların ortasına denk gelen dilimli yuvarlak madalyon-

ların içerisinde yer alır. Gövdenin orta kuşak hattına vurgu yapan madalyonlar alt ve üstte birer düğüm oluşturduktan sonra yanlardan birbirine bağlanarak kesintisiz bir şekilde döngüyü tamamlar. Plakalar, yanlardan yelpaze şeklinde açılmış olan palmet motifine benzer bezemeler ile sınırlandırılmıştır. İçlerinde burçların bulunduğu madalyonlar, alt ve üst tarafta farklı yazı karakterlerinin olduğu kartuşlar ile çevreleniştir. Bunlardan üstteki kûfi, alttaki ise nesih yazıdır. İbrik, bakır alaşım üzerine gümüş kakmalarla zengin bir şekilde dekore edilmiştir. Boyun ve omuz arasındaki dairesel döngüde rûmi ve palmetlerden oluşmuş girift bir fon üzerine nesih yazı kuşağı görülmektedir. İbriğin, yukarı doğru hafifçe genişleyen gövdesi, kaidenin şekli ve boyutları gibi ek ayrıntılar, bu türden diğer ibriklerle benzerliğini ortaya koymaktadır. Kaidenin altında ise stilize sekiz yapraklı çiçek rozeti plastik etki yaratmaktadır (Fotoğraf 7).

Fotoğraf 7: İbriğin kaidesinin altındaki stilize çiçek rozeti.

Figürlü temaların analizine geçmeden önce ibriğin orijinal formu hakkında birkaç şey söylemek gerekirse, muhtemelen beş bölümden oluşmaktaydı. Yüksekçe bir boyun ve ona bağlı olan ağız, omuz, gövde, kaide ve boynun üst tarafından gövdeye birleştirilmiş olan kulp. Çağdaşı benzer örneklere göre büyük olasılıkla dar, silindirik ve uzun boynu, geniş ağızı

ve kıvrık bir kulpu bulunmaktaydı. Bu haliyle Horasan ekolüne ait uzun boyunlu ibrikler grubuna girdiği söylenebilir[5]. Muhtemelen Horasan ekolüne bağlı ibriklerde olduğu gibi boyun kısmında repoussé tekniği yapılmış kabartma süslemeler de mevcuttu. Günümüze ulaşamayan kulpun yerinin neresi olduğu meselesine gelince, kulpun alt tarafının gövde ile birleşim yeri için mantıklı yer seçimi, balık burcunun olduğu madalyonun olurdu. Bunun iki nedeninden biri lehim izlerinin hala kısmen görülebiliyor olması, ikinci olarak çağdaşı benzer örneklerde de kulp yeri olarak balık burcunun olduğu madalyonun seçilmiş olmasıdır. Kulp yerine örnek olarak The British Müzesi ibriği (env. no:1848,0805.2)[6] ve The Metropolitan Müzesi İbriği (env. no: 44.15)[7] fikir verebilir. Her iki ibrikte de kulpun gövdeye tutturulduğu alan olarak balık burcunun olduğu madalyon seçilmiştir.

Madalyonlardaki burç sahneleri Zodyak döngüsü baz alındığında şu şekilde sıralanmıştır:

1. (Hamel) Koç, gezegeni Mars (Merih): Dilimli madalyonun içerisinde koç üzerinde savaşçı mars tasvir edilmiştir. Figür geriye doğru başını çevirmiş ve sağ elinde kılıç sol elinde ise kesik bir baş tutmaktadır. Figürün üzerinde tunik tarzında uzun entariye benzer bir kıyafet ve konçlu çizmesi görülmekte, kaş, göz, burun ağız ayrıntısı belirgin işlenmiştir

5. (Esed) Aslan, gezegeni Güneş (Şems): Dilimli madalyonun ortasında aslan ve hemen üzerinde güneş tasviri yer alır. Güneş, insan yüzü şeklinde betimlenmiş yay kaşlar, badem gözler ve burun ayrıntılarıyla oldukça sempatik gözükmektedir. Etrafında ise ışın demetleri bulunur. Altta ve ağzı açık şekilde sahnede yer alan aslan sola hareket halinde kulak, kaş göz ve burun gibi yüz detayları ayrıntılı olarak işlenmiştir.

6. (Sünbüle) Başak, gezegeni Merkür (Utarit): Dilimli madalyonun içerisinde sol diziyle yere çökmüş bir figür görülmektedir. Sağ

---

5 Örnekler için bkz. Erginsoy, Ülker (1978). *İslâm Maden Sanatının Gelişimi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 198-202.

6 Karşılaştırma için bkz. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1848-0805-2 (erişim tarihi 4.2.2023).

7 Karşılaştırma için bkz. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450513 (erişim tarihi 4.2.2023).

eliyle başağı kavramış sol elinde ise orak benzeri bir aletle bitkiyi biçme anı tasvir edilmiştir. Kaşlar, gözler ağız ve burun detayları oldukça belirgindir. Başak bitkisi madalyon içerisinde simetrik verilmiş ve yerden yukarı doğru uzanmaktadır (Fotoğraf 8-10, Şekil 2-4).

Fotoğraf 8-10: Koç, Aslan ve Başak burçları.

Şekil 2-4: Koç, Aslan ve Başak detay.

7. (Mizan) Terazi, gezegeni Venüs (Zühre): Madalyonun içerisinde sağ diziyle yere diz çökmüş figürün başının üzerinde kolları ile kaldırdığı terazi görülmektedir. Terazinin aşağı sarkan kefeleri birbirine denktir. Figürün kaşlar, gözler, burun ve ağız ayrıntıları belirgindir.

8. (Akreb) Akrep, gezegeni Mars (Merih): Dilimli oval madalyonun içerisinde sol dizini toprağa çökmüş figürün elleriyle akrebi kuyruk ve kıskacından tuttuğu görülmektedir. Sağ eliyle akrebin kuyruğunu sol eliyle ise kıskacını kavramaktadır. Sol eliyle kavradığı akrebin kuyruğunu yere çöken ayağının altına alarak sıkıştırmıştır.

9. (kavis) Yay, gezegeni Jüpiter (Müşteri): Dilimli oval madalyonun içerisinde Kentaur görülmektedir. Belden aşağısı at belden yukarısı insan görünümlü kentaur'un geriye doğru dönerek kuyruğundan çıkan ejdere yayını ve okunu doğrulttuğu görülmektedir. Atın koşum takımları belirgin işlenmiştir. Figür bir eliyle yayını tutmakta diğer eliyle yayını çekerek fırlatmaya hazır bir şekilde gösterilmiştir. Kuyruğundan çıkan ağzını açmış ejder ise hamle yapmak için beklemektedir (Fotoğraf 11-13, Şekil 5-7)

Fotoğraf 11-13: Terazi, Akrep ve Yay burçları.

Şekil 5-7: Terazi, Akrep ve Yay.

10. (Cedi) Oğlak, gezegeni Satürn (Zuhal): Dilimli oval madalyonun içerisinde oğlağın üzerinde binmiş bir erkek figürü görülmektedir. Oğlak ve üzerindeki figür profilden gösterilmiş figürün yüzü ise cepheden verilmiştir. Figür sağ eliyle koçun boynuzunu arkla taraftaki sol eliyle ise tırpan benzeri bir şey tutmaktadır.

11. (Delu) Kova, gezegeni Satürn (Zuhal): Dilimli madalyon içerisinde Satürnü temsilen bir erkek figürü ve hemen karşısında kuyu yer almaktadır. Kuyu tuğla bir yapı ile temsil edilmektedir. Figürün üzerinde uzun dizlere kadar bir entari giydiği görülür. Figür kuyunun başında ve kuyuya kova sallamaktadır. Kuyunun ağız kısmı ve duvar örgüsü belirgin olarak işlenmiştir.

12. (Hut) Balık, gezegeni Jupiter (Müşteri): Dilimli madalyon içerisinde, madalyonun alt tarafında karşılıklı yerleştirilmiş bir çift balık yer almaktadır. Balıklar kuyruklarından bağlı gibi görülmektedir. Balıkların yüzgeç, kuyruk ve kafa ayrıntıları işlenmiştir. Dilimli madalyonun üst tarafı alt tarafından şekil olarak farklı sonlanmaktadır (Fotoğraf 14-16, Şekil 8-10)

Fotoğraf 14-16: Oğlak, Kova ve Balık Burçları.

Şekil 8-10: Oğlak, Kova ve Balık.

Yazı

İbiğin üzerindeki farklı yazı çeşitleri kaligrafiye özel önem verildiğini göstermektedir. Omuz, gövde ve kaidede üzerinde iki farklı yazı karakteri kullanılmıştır. Bunlardan omuz kısmında nesih hatla yazılmış yazıda oldukça özel bir teknik kullanılmıştır. Helezonik biçimli kıvrım dallardan çıkan rûmi ve palmetlerin yer aldığı arka fon üzerindeki yazılar, geniş yuvarlak bir bordür şeklinde omuzu dolaşarak bir döngü meydana getirir. Gümüş kakma tekniği ile yazılan yazıların enfes bir görüntü oluşturmasında "elif"

ve "lâm gibi dik harflerin düzgün kesilmiş gümüş plakalarla geniş ve uzun tutulmasının da payı vardır. Bu durum görsel etkiyi artırmıştır (Şekil 11).

Şekil 11: Omuz kısmındaki yazı kuşağı.

Gövde kısmında içlerinde burçların olduğu madalyonların üst ve alt taraflarına yerleştirilmiş kartuşların içlerine alınmış yazılardan üsttekiler kûfi, alttaki kartuşlarda ise nesih yazı kullanılmıştır. Kaide üzerinde de kûfi karakterli yazılar bulunur. Farklı tarzda yazıları bir arada kullanma geleneği maden sanatında oldukça yaygın bir dönem uygulamasıdır (E. Atıl 1985: 148-152). Bir dönem modası ve zevkinin ortak ürünü olan bu yazıların içeriği genellikle sahibine iyi dilek, bereket ve bolluk ifadeleridir. İbrik, hükümdar, yöneticilere sarayın güçlü şahsiyetlerine uzun ömür iyi şans için dualar içeren uzun yazıtlara sahiptir. İbriğin üzerinde tekrarlayan iyi dilek ifadeleri Selçuklu döneminde sık görülen standartlaştırılmış bir geleneğinin örneğidir. İyilik dileyen terimlerin diziliminin, okuyan üzerinde görsel bir etki yarattığı muhakkaktır. Bu yazı kuşağının benzer örnekleri 9-13. yüzyıllar arasında Horasan maden sanatında sıkça uygulanmıştır[8]. İbriğin omuz kısmında;

[8] Örnekler için Bkz. Laviola, Valentina (2020). Islamic Metalwork From Afghanistan (9th-13th Century) The Documentation Of The Ismeo Italian Archaeological Mission, Roma: Unior Press. s. 88, 92, 93, 101, 138, 141,144.

ve’s-seâde ve’s-selâme ve’n-ni’me ve’l-kâime ve’l-kirâme ve’d-devâme ve’l-izzü ve’l-ikbâlü ve’d-devle والدولة والسعادة والسلامة والنعمة والقاعمة والكرامة والدوامة والعز والإقبال (huzurlu sükûnetli, bolluk, barış, iyilik ve sürekli izzet ve devlet sahibi olan) şeklinde epigrafik bilgiler, eserin bir Sultan ya da Bey’e ithafen yapılmış olmasını akla getirmektedir.

Gövde üzerinde بم والد والقاءم ve’d-dâim ve’l-kâim (sürekli ve varlıklı olan) والسلامة … والإقبال ve’s-selâme … ve’l-ikbâl (barış ve geleceği parlak), والقاءمة والسعادة والسلامة ve’s-seâde ve’s-selâme ve’l-kâime (huzurlu sükûnetli ve varlık sahibi), والدولة والسعادة والسعاوة ؟ ve’d-devle ve’s-sehâve (devlet sahibi, cömert, huzurlu sukûnetli olmak),والعز والإقبال والدولة والسعادة ve’l-izzü ve’l-ikbâlü ve’d-devle ve’s-seâde (üstünlük ve geleceği parlak, devlet sahibi huzurlu sükûnetli olmak), والكرامة والدوامة ve’d-devâme ve’l-kirâme (süreklilik ve iyilik), والبقاء ve’l-bekâ (bâki olmak), والسلامة والقاءمة والنعمة ve’s-selâme ve’n-ni’me ve’l-kâime (barış, bolluk ve varlıklı olmak) gibi eser sahibi hakkında dua ve temenni içeren, onun iyilik ve ihsanını vurgulayan özel kelimelere yer verilmiştir[9].

Malzeme ve Teknik:

Döküm yoluyla elde edilmiş olan Aksaray ibriğine büyük oranda bakır alaşım üzerine gümüş kakma tekniği uygulanmıştır. Sanatçının ibriğin dekorasyonunda kontrast oluşturmak için farklı renk ve malzeme seçimi başarıya ulaşmış gibi görünmektedir. Zeminde siyah renkli malzeme kullanılmış olması altın renkli pirinç ve gümüş kakmalarla tezat oluşturur.

Bakır ve çinkonun karışımından elde edilen pirince zemin dolgusu olarak siyah malzeme uygulanması[10] görsel etkiyi artırmıştır.

---

[9] Eserin üzerindeki yazıları okuyan Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu ve Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Gedik’e katkılarından dolayı teşekkür ederim.

[10] Zeminde siyah kaplama malzemesi uygulanması İslâm maden sanatında oldukça yaygın bir uygulamadır. Kaplama malzemesi olarak bitüm, katran ya da zift benzeri malzemeler kullanılır. Bkz. La Niece, Susan (2010). “Islamic Copper-Based Metalwork From The Eastern Mediterranean: Technical Investigation And Conservatıon Issues”, *Conservation and the Eastern Mediterranean: Contributions to the 2010 II C Congress, İstanbul,* s.35-39. Ayrıca bir başka zemin siyah kaplama malzemesi de savatlama (niello) olarak bilinir. Bakır, gümüş ve kurşun’a kükürt ilave edilmesiyle oluşan metalik sülfür’dür. Savat madde ısıtılan çukur yüzeylere sürülerek çukurların doldurulması şeklinde uygulanır. Bkz. Şekerci, Haldun (2014). “Kuyumculukta Savat Tekniği ve Savatlı Takı Uygulamaları”, *E- Journal of New World Sciences Academy*, 9, 4, s.100-109.

İslâm maden sanatının belirli aşamalarından birisi kakmalı eserlerin ortaya çıktığı Horasan ekolüdür. Bakır ve gümüş ve altın kakmalı pirinç eserler, Orta Asya kökenli Selçuklularla Horasan bölgesinde 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başlarında gelişmiş olsa da (R. Ward 1993: 72; A. Ballian 2009: 114), metal kakma tekniği öncesinde Sasani ve Roma'da, 11. yüzyıldan itibaren de Kaşmir ve Kuzeydoğu Hindistan da kullanılmaktaydı (R. Ward 1993: 74). Ancak ticari bir meta haline dönüşmesi 12. yüzyılda ve Horasan bölgesi ile alakalıdır. Selçuklular teknik ve estetik açıdan mükemmele ulaşmış ve bu dönemde kakma işler yaygın hale gelmiştir. Şehir olarak ise Herat üretim merkezi olarak öne çıkmaktadır (S. Bayani 1972: 185). Daha 8-10. yüzyıllar arasında armut gövdeli ibrikler üzerinde kakma tekniğinin uygulandığı bilinmektedir (N. Bozkurt 2001: 218). Bakırın üzerine gümüş kakmaların kullanıldığı erken bir örnek 1163 tarihli Bobrinski kovası ve 1181-2 tarihli Tiflis ibriğidir (R. Ward 1993: 74). Bu iki örnekte Herat ile ilişkilidir. 1210-11 Freer Gallery'de sergilenen bir kalem kutusu da Herat ilişkilidir (E. Atıl ve W. T. Chase 1985: 17). Burada üretilen madeni eşyalar üst düzey müşterilerden oluşan yeni bir kitleye satılıyordu ve ihraç ediliyordu. Batıda ise kakma tekniği ile yapılmış objeler sadece soylular ve yönetici seçkinler için üretiliyordu (A.C.S. Peacock ve Diğerleri 2022: 155). Bu bilgiler 12. yüzyılda Herat merkezli Horasan bölgesinin kakma sanatı konusunda öne çıktığını göstermektedir. Cleveland Müzesi'nde sergilenen 1230'a tarihli kadeh ve The British Müze'de sergilenen Blacas ibriği gibi daha sonra üretilen mallarda ise üretim merkezi olarak Musul ön plana çıkmaktadır (E. Atıl ve W. T. Chase 1985: 10).

Bronz ve pirinç malzeme üzerine bakır ve gümüşle kakma tekniği uygulamalarının özellikle Horasan eyaletinde başladığı (Herat, Merv, Nişabur) ve buradan batıya doğru İran ve Mezopotamya'nın geri kalanına yayıldığı kaynaklarda sıklıkla geçmektedir (M. S. Dimand 1945: 88). Yine bu tekniğin Horasanlı göçmen zanaatkârlar tarafından İran'ın batısı, Irak ve Cezire bölgelerine taşındığından bahsedilir (J. Raby 2012: 52-53). Hatta Anadolu'ya gelerek bu bölgelerde kültür sanat ortamını etkiledikleri de düşünülmektedir (R. Ettinghausen 1970: 125). Herat ve çevresindeki zanaatkârları göç etmeye zorlayan 13. yüzyılın başındaki Moğol baskısı olmalıdır. Ancak Moğollar gelmeden önce sanatçıların bazılarının çoktan Şam, Kahire, Konya gibi İran'ın batısına göç ettikleri bahsedilir (R. Ward 1993: 79). Bunun sonucunda Heratlı ustalar, batıda örneğin Musul'da kak-

ma tekniğini geliştirmişlerdir (J. Raby 2012: 54). Bu durum, sonrasında Zengiler ve Eyyubiler döneminde Musul ve Şam bölgesini maden sanatı konusunda ön plana çıkartmıştır. Musul'daki üretim geleneğin sona ermesine gelince, Bedreddin Lu'lu'nun 1259'da ölümünün ardından yaşanan istikrarsızlık ve 1262'de Moğol kuşatması ile Musul'u işgal etmesi yerel karışıklığa neden olmuş olmalıdır. Gerçekten de, 13. yüzyılın ikinci yarısında Musul ile ilişkilendirilebilecek metal işçiliğinin azaldığı görülmektedir. Buna karşın, Şam ve Kahire'de Memluk dönemine ait eserlerin görülmesi ise üretim merkezlerinin yine yer değiştirdiğine işaret eder (J. Raby 2012: 54-55).

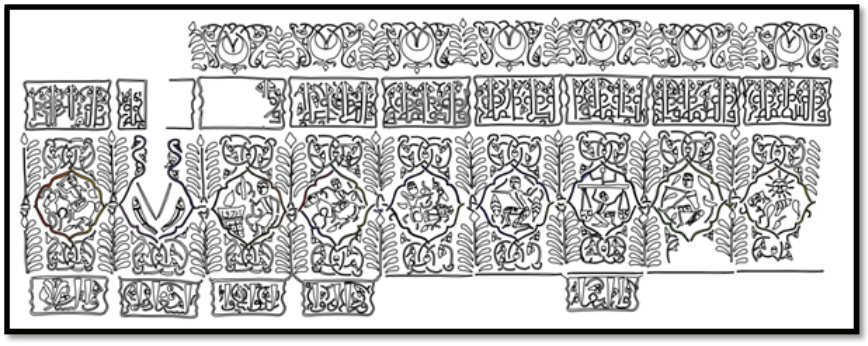
Anadolu'da 11-13. yüzyıllar arasında üretilen eserlere baktığımızda malzeme olarak pirinç ve tunç karşımıza çıkar. Teknik olarak ise dökme, dövme, kazıma, oyma, kabartma, ajur ve kakma teknikleri en çok uygulananlardır. Üretim yerleri ise zengin maden yataklarına göre değişmektedir. Selçuklu dönemi Anadolu'sunda madeni eşya üretim merkezinin Diyarbakır'ın da içinde yer aldığı Artuklu bölgesi ve ekolünün de Musul olduğu, Konya'nın ise, ikinci bir merkez konumunda yer aldığının belirtilmesi (D. Kuban 2002: 398) Artuklu bölgesini maden sanatı alanında Anadolu'da ön plana çıkarmaktadır (O. Başak 2005: 58).

Form: Aksaray ibriği 12 düz panelin birleşmesiyle meydana gelmiş onikigen formdadır. İbriğin gövde şeklindeki yüzey sayısı muhtemelen istenilen amaca uygun olarak tasarlanmıştır. Burada ilk akla gelen amaç, on iki burca denk gelecek yüzey sayısı elde etmek olabilir. Ernst Kühnel oniki kenarlı ibrik tasarımlarının ortaya çıkışını burç işaretlerini ibriklere uyarlama düşüncesinden ve bunun da müşterinin arzusu olduğundan bahseder (E. Kühnel 1939: 15-16). Aksaray ibriği gibi üzerinden burçların olduğu eşyalar için bu doğru bir yaklaşım olsa da üzerinde burçların bulunmadığı ibrikler de vardır. O halde onikigen ibrik formu ne ifade ediyor du? Selçuklu dönemi ibrik formlarında dört farklı gruptan bahsedilir (M. Ağaoğlu 1943: 93). İlk olarak silindir gövdeli dış bükey yivli ibrikler, ikinci olarak bunun bir alt çeşidi daha bulunmaktadır. Sonrasında 12 kenarlılar ve son olarak da düz silindirik gövdeliler. Bu bahsedilen ibrik formları daha çok 12. ve 13. yüzyıllarda İran'ın doğusu olan Horasan bölgesi ile ilişkilidir ve erken İslâm dönemi ya da Sasani dönemi ibrik formlarından farklıdırlar. İlginç bir şekilde döneminin mimari formlarını andırırlar. Özellikle bazı

türbe formları ile benzerlikleri yayınlara konu olmuştur (M. Ağaoğlu 1943: 92-98). Onikigen ya da silindirik-yivli gövdeye sahip türbe mimarisi ile benzer form özellikleri vardır. Bu durum dönemin genel estetik beğenisinin sonucu olarak ortaya çıktığı gibi farklı formların birbirini etkilemesi olarak da yorumlamaya açıktır.

Bezeme

Aksaray ibriği sahip olduğu gösterişli bezemesiyle oldukça dikkat çekmektedir. Soyut şekillerin yanı sıra farklı karakterde yazıların kullanılması görsel etkiyi artırmıştır. Ancak kabul etmeliyiz ki ibriğin odak noktasını figürlü tasvirlerle temsil edilmiş burçlar kuşağı oluşturmaktadır (Şekil 12).



Şekil 12: Gövdeyi oluşturan paneller çizim programında birleştirilmek kaydıyla oluşturulmuştur.

Selçuklu döneminde eşyaların üzerine burçların işlenmesi yaygın temalardan biridir. Bu şekilde yapılmış üzerinde burç ve gezegenlerin tasvir edildiği farklı malzemelerden yapılmış sayısız örnek bulunur. Bu durum astrolojik sahnelerin dolayısıyla da gökyüzünün sevilen konulardan biri olarak işlendiğine işaret etmektedir. Bunun kökeninde ise astronomi ve astrolojiye olan yoğun ilgi yatar (A.C.S. Peacock ve Diğerleri 2022: 198).

Burç ve gezegen işaretlerinin temsilleri İran ve Anadolu coğrafyasında oldukça popülerdir. Selçuklularda gezegen ve burçlar, Geç Antik Çağ geleneğinden türeyen sembollerle temsil edilmiştir (A. Ballian 2009: 121). Ortaçağ İslâm toplumlarının mimari, seramik ya da madeni eserleri üzerinde bolca örnekleri görülmektedir. Gökyüzünde, enine bir kuşak içinde sabit yıldızlardan oluşan ve çeşitli şekillere benzetilen takım-yıldızlar

vardır. Yerlerini değiştirmeyen takım-yıldızların bulunduğu gök bölgesine (kuşağa), Zodyak (burç) denir. Zodyak, on iki eşit bölgeye ayrılmıştır ve her bölge, sabit yıldızların hayali bir çizgi üzerine dizilerek oluşturduğu şekle göre bir sembolle işaretlenmiş ve isimlendirilmiştir (Ü. Erginsoy 1978: 130-131).

Gökyüzünde biçimsel özellikleri temel alınarak isimleri oluşturulmuş on iki takımyıldızından hariç gezegenlerde bezeme konusuna sıkça dahil edilmiştir. Bunların sayısı yedi olup Güneş (şems), Ay (kamer), Venüs (zühre), Mars (merih), Merkür (Utarit), Jüpiter (müşteri) ve Satürn (zuhal) olarak karşımıza çıkar (A. Çaycı 2019: 202-230). Bunların haricinde bir de ejder figürü ile sembolize edilen cevzahir bulunmaktadır (A. Çaycı 2019: 230).

Cizre yakınlarındaki 12. yüzyıla tarihli Cizre (Yafes) Köprüsünün ayağı üzerine yapılmış gezegen ve burç kabartmaları bu temanın bölgede taşa yapılmış en iyi örneklerinden biridir (A. Çaycı 2019: 125-137). Üzerinde burçlar temasının ele alındığı metal işler ise azımsanmayacak miktardadır. Bunlardan biri Büyük Selçuklu yapımı olan 13. yüzyılın başlarına tarihli The Metropolitan Museum of Art'da sergilenen ayaklı kasedir (R. Ettinghausen 1970: 115). Zeminde siyah karışım uygulanması bakımından da Aksaray ibriğine benzerdir. Astrolojik tema kullanımı ve nesih yazı ortak bir üretime işaret eder. Aynı müzede bulunan üzerinde burçlar kuşağının olduğu metal işlerden biri de 1180-1210 tarihli Morgan İbriğidir (envanter no: 44.15) (M. S. Dimand 1945: 87-89). Gümüş kakmalı bronz ibrik üslup, teknik ve sanatsal özellikleri ile Aksaray örneğine benzerdir. Gövde üzerinde dilimli madalyonlar içerisindeki burçların ikonografik olarak benzerliği dikkat çeker. Aksaray ibriği ile en çok benzeyen kendi türünden örnek Louvre Müzesi'nde (env. no: OA 5548) yer alan üzerinde burçların yer aldığı ibriktir. 1185-1200 yıllarına tarihlenen ibrik, Herat'a mal edilmektedir[11]. Üzerinde burç sembollerinin yer aldığı eşyalar tabi ki bunlarla sınırlı değildir. Ancak benzer tüm örnekleri de burada sayfalarca bahsetmek, istemiyoruz. O yüzden kısaca Anadolu'ya değinmek gerekirse, üzerinde burç ve gezegen tasvirlerinin bulunduğu farklı malzemeyle yapılmış çok fazla eser vardır. Bunlardan biri Harput Artuklu sahasına ait bronz metal bir ay-

[11] Karşılaştırma için bkz. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329147 (erişim tarihi 4.2.2023).

nadır. 13. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen ayna Artuklu hükümdarı Artuk Şah için üretilmiştir. Ayna döküm tekniğinden yapılmış ve üzerinde burç ve gezegen tasvirleri bulunmaktadır (A.C.S. Peacock ve Diğerleri 2022: 57). 1153 tarihli daha erken bir Artuklu aynasında ise madalyonlar içerisinde 7 gezegen tasvir edilmiştir (A. Çaycı 2019: 143-144). Yine 13-14. yüzyıllarda Anadolu'da üretildiği söylenen bir grup şamdan üzerinde de burç ve gezegen tasvirleri yer almaktadır. Bunlardan Freer Galeri (envanter no: 81.27)'de yer alan gümüş kakma tekniği ile yapılmış pirinç şamdan, üzerindeki astrolojik temsilleri ile öne çıkar (E. Atıl ve W. T. Chase 1985: 148-152). Bursa Türk ve İslâm Eserleri Müzesi şamdanında da (envanter no 635) benzer astrolojik tema görülür (L. G. Kaya 2001: 126-130).

Aksaray ibriğinin astrolojik sahnelerinde kullanılan insan tasvirleri üslup olarak oldukça gelenekçi bir betimleme diline sahiptir. Bu dil, İran'ın doğusunda ve batısında Türk kültür çevrelerinde kullanılan ortak ifade biçimleri olduğunun da kanıtıdır. Bu yüzden farklı malzemeler üzerinde aynı yüz tipleri sürekli karşımıza çıkmaktadır. figürlerin yüzleri yuvarlak, gözleri çekik, kaşları yay şeklinde, saçları uzun ve örgülü Orta Asya insan tiplerine benzemektedir. "Ay yüzlü" tabir edilen bu uyarlama Aksaray ibriğinin figürlerinde de görülür. Malzemenin ve tekniğin el verdiği ölçüde bu üslubun uygulanmasına önem verilmiştir. Karakterlerin yüz detayları ve kıyafetlerindeki ayrıntılar gümüş plakaların üzerine açılan ince kanallar ile belirtilmiştir. Üzerlerine giydikleri kıyafet, çizmeler ve ellerinde tuttukları ya da taşıdıkları eşyalar anlaşılabilmektedir. Büyük Selçuklularda ve Anadolu Selçuklularında farklı malzemeler üzerinde sıklıkla tasvir edilen yüz tipleriyle benzer anlayışta yapılmıştır[12].

Figürlü bezeme dışında bitkisel bezeme oldukça sınırlı tutulmuştur. İbriğin gövdesi üzerinde her bir yüzdeki dikey panellerin her iki tarafında görülen palmiye benzeri yapraklı dekorasyon dışında neredeyse hiç yoktur. Bu motifin çok benzeri 1200 tarihinde Herat'ta üretilen gümüş kakmalı pirinç sürahide gövde ve kaide üzerinde görülmektedir (R. Ward 1993: 33). Palmiye ağacının bu kez rölyef olarak işlendiği erken bir örnek ise 9. yüzyıl Erken İslâm dönemine ait Hermitage Müzesi'ndeki bronz ibriktir (U. Al-Khamis 1998: 9-18).

---

[12] Karşılaştırma için bkz. Arık, Rüçhan (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tarihlendirme:

İbrik malzeme, teknik, form ve bezeme olarak değerlendirildiğinde İslâm kültür çevresinde çağdaşı olan benzer örnekler önem arz eder. Çünkü Aksaray ibriğinin üzerinde kitabesi bulunmamaktadır. Bu sebeple hangi dönemde nerede nasıl yapıldığı gibi bilgiler Selçuklu maden sanatının günümüze ulaşan örnekleri ve mevcut literatür yorumlanarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

11. ve 12. yüzyıllarda Horasan ve Maveraünnehir'de pirinç ve bronz üretiminin olduğunu gösteren önemli kanıtlar bulunmaktadır. İslâm sanatının günümüze ulaşmış en ünlü bronz eserlerinden bazıları da buralarda üretilmiştir. Bunlardan İslâm maden sanatının en erken kakmalı işlerinden biri olan 1148 tarihli Hermitage Kalemliği öne çıkar. Kalemliğin üzeri, hem kûfi hem de nesih yazı ile sahibine iyi dilekler dileyen kelimelerle doludur (L. T. Giuzalian 1968: 98). Bundan başka 559/1163 tarihli Bobrinski Kovası, 1181-82 tarihli Tiflis ibriği ve 1210-11 tarihli Freer kalem kutusu bunlardan bazılarıdır. Bu madeni eşyalar aynı zamanda ticarete dayalı bir patronaj ve pazarın varlığını göstermektedir (R. Kana'an 2009: 185-186). Tiflis ibriği 577/1181 tarihli ve Mahmud ibn Muhammed al Haravi tarafından Herat'ta yapılmıştır. 24 dilimli yivli gövdenin üzeri kazıma ve kakma teknikleriyle dekore edilmiş bitkisel bezemeye sahiptir. Oluklu gövde üzerine gümüş ve bakır işlemeler bakımından Hermitage Müzesi ve British Müzesi›ndeki ibriklere benzemektedir. Paris Louvre Müzesi **İbriği** ise, günümüzde Afganistan'daki Herat şehrinin ve komşu Horasan eyaletinin ana merkezler haline geldiği 12. yüzyılın sonu ve 13. yüzyılın başlarından itibaren pirinç malzemeli sanatın dikkate değer bir örneğini oluşturur. Bu ibrikler form, bezeme ve teknik olarak bu makalenin konusunun oluşturan Aksaray ibriğine son derece yakın benzerlik göstermektedir. On iki yüzün her birinde dilimli madalyonlar içerisindeki burçlar kuşağı Aksaray ibriği ile benzer bir dekorasyon anlayışıyla yapılmıştır. Astrolojik temalara sahip erken maden örneklerinin 12. yüzyılda Cezire Bölgesi'nden Horasan›a kadar uzanan bir çevrede ortaya çıktığını unutmamak gerekir. Yine Abu Dhabi Louvre Müzesi'nde yer alan bakır alaşım üzerine gümüş kakmalı ibrik görüntü olarak yakın akrabalık ilişkisi olduğuna işaret eder ve 13. yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir. Khalili Koleksiyonunda yer alan başka bir gümüş kakmalı ibrikte ise 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başına ta-

rihlendirilmekte ve üretim yeri Horasan bölgesi gösterilmektedir[13]. Tüm bahsi geçen ibrikler malzeme, teknik, form ve bezeme üslubu açısından aynı ailenin üyesidir. Aksaray ibriğinin, bu bahsedilen ibrikler dışında, Anadolu'dan yakın akrabalık ilişkisi şamdanlarla kurulabilir. Tartışmalı bir konu olsa da 13 ve 14. yüzyıl başlarına ait Anadolu'da üretildiği düşünülen bu bir grup şamdan Konya Okuluna (M. Chirvani 1985: 225-266) mal edilmektedir (J. Allan 1978: 182-183; E. Atıl ve W. T. Chase 1985: 93, 149, 152). Pirinç malzemeden üretilen içbükey formda yapılan şamdanların yüzeyi düğümlü geçmelerle dolu bir fon üzerinde çiçekli rozetler, gezegenler, süvari tasvirleri ve saray hayatına dair konular ile bezenmiştir (R. Ward 1993: 92). Bazı şamdanların üzerinde ise Bizans dünyasına ait sahneler bulunur. Moğol istilasından sonra Konya'da bir maden ekolünün bulunması (M. Chirvani 1985: 255-265) Anadolu'nun doğusundaki merkezlerden kaçan usta ve zanatkârların batıda yeni merkezler kurulmasına öncülük ettikleri bilgisini doğrular.

SONUÇ:

Aksaray ibriği sahip olduğu fiziksel ve kimyasal özellikleri ile Selçuklu dönemi maden sanatı ailesine ait bir eşya olarak durmaktadır. Bakır alaşım oranları, zeminde siyah malzeme kullanımı, yapım ve bezeme tekniği, form ve bezeme özellikleri bu düşünceyi güçlendiren kanıtlardır. Üzerinde kitabesi bulunmamakla birlikte az önce bahsettiğimiz özellikleri belli bir bölge ve döneme işaret etmektedir. Bu dönem gümüş kakma tekniğinin yükselişte olduğu Selçuklu maden sanatının 12-13. yüzyıllarıdır. O dönemlerden kalma gümüş kakmalı pirinç-bronz eşyalar günümüzde dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarına dağılmış durumdadır. Nerede üretildiği konusu ise daha karışıktır. İbriğin çok yakın benzerleri Horasan ekolü olarak belirtilen Herat, Nişabur, Merv gibi dönemin önemli merkezlerinde üretilmiştir. Ancak bu durum Moğol baskısı ile değişmeye başlamış ve içlerinde maden sanatı ustalarının da bulunduğu guruplar batıya göç ederek yeteneklerini buralardaki yeni merkezlerde ve yeni müşteriler için göstermeye başlamışlardır. Bunu bu yeni merkezlerde üretilen eserlerin

[13] Karşılaştırma için bkz. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-ewer-mtw1549/ (Erişim tarihi 02.02.2023).

sayısının çokluğundan anlıyoruz. Bu yeni merkezlerden bazıları Musul, Şam, Kahire, Anadolu'da Diyarbakır, Siirt daha batıda ise Konya'dır. Aksaray ibriğini üretim yerinin de minvalde düşünmek, bu yol haritasında aramak icap eder. Eser, batıdaki seçkin bir elit için Horasan bölgesinde üretilmiş olabileceği gibi hediye ve ya ganimet yoluyla da elde edilmiş olabilir. Moğollardan kaçan usta bir sanatçı tarafından İran'ın batısında farklı bir merkezde üretilmiş olması da mümkündür.

Moğol baskısından sonra Anadolu'ya gelerek farklı işlere imza atan sanatçıların olduğunun biliyoruz. Gayet Anadolu'ya gelerek buraya yerleşen bir ibrik ustası tarafından bu topraklarda da üretilmiş olabilir. Zengin bir süslemeye sahip gösterişli bir eser olması, halktan biri için günlük kullanımdan ziyade Sultan ya da bir Bey tarafından törensel kap olarak kullanıldığını da akla getirmektedir. Zira o dönemlerde tılsımlı ve koruyucu olduğu düşünülen sembollerle bezenmiş eşyaların kullanımı yaygındır. Üzerinde sahibine dua ve temenni içeren yazıların olduğu kaplara İslâm kültür çevresinde oldukça sık rastlanması dönemin düşünce yapısı ve gelenekleri ile alakalıdır. İbriğin üzerindeki figürlere gelince, genel olarak Selçuklu tasvir üslubuna uygun şekilde badem gözlü, dolgun yanaklı ve yay gibi kaşlı olarak İslâmiyet Öncesi Türk sanatında görülen tarzda tasvir edilmişlerdir. "Ay yüzlü" denilen bu tipte çekik gözler ve küçük ağız Orta Asya Türk tipine benzemektedir. Erkek figürler Orta Asya modasına uygun olarak bacağı saran türde çizmeler giydikleri, pantolon benzeri kıyafetler ve kısa tunikler tercih ettikleri anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak ibrik İslam kültür çevresinin Selçuklu evresinde doğu-batı göç yolu güzergâhında üretilmiştir. Fiziksel özellikleri bakımından günümüzde Türkiye ve dünya müze ve koleksiyonlarında bulunan sınırlı sayıdaki ibrikten biridir. Eserin, İslam maden sanatı ile ilgili ileride yapılacak akademik çalışmalara karşılaştırma ve değerlendirme aşamalarında kaynak teşkil edeceği kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Aga-oglu, Mehmet (1943). "The Use of Architectural Forms in Seljuq Meralwork", *Art Querterly*, VI, s. 92-98.

Akkoyunlu, Ziya (2009). "Dîvânu Luġâti't-Türk' te Evirik (İbrik)", *Türkbilig*, 1-4.

Al-Khamis, Ulrike (1998). "An Early Islamic Bronze Ewer Reexamined", *Muqarnas*, 1998, 15, s. 9-19.

Allan, James (1978). "From Tabriz to Siirt- Relocation of a 13th Century Metalworking School", *Iran 16*, s. 182-183.

Arık, Rüçhan (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş BankasıKültür Yayınları.

Arseven, Celal. Esat(1965). "İbrik", *Sanat Ansiklopedisi*, II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 767-768.

Assadullah Souren, Melikian-Chirvani (1985). "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element and The Konya School." *Rivista Degli Studi Orientali,* 59 (1/4), s. 225-266.

Atıl, Esin ve Chase, William Thomas ve Jet, Paul (1985). *Islamıc Metalwork in The Freer Gallery of Art*, Washington: Smithsonian İnstitution.

Baer, Eva (1977). "A Brass Vessel from the Tomb of Sayyid Baṭṭāl Ghāzī. Notes on the Interpretation of Thirteenth-Century Islamic Imagery", *Artibus Asiae*, 39, s. 299-335.

Ballian, Anna (2009). 'Three medieval Islamic brasses and the Mosul tradition of inlaid metalwork', *Mouseio Benaki 9*, s. 113–41.

Başak, Oktay (2005). "Diyarbakır'da Maden Sanatının Gelişimi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1, Sayı 15, s. 53-68.

Bayani, Sussan (1972). *Saljuq metalwork and its significance in Iranian art.* PhD thesis. SOAS University of London.

Bozer, Rüstem ve Çeken, Muharrem (2016). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri*, Cilt I, II, Ankara: Arkadaş Basım Sanayi Lti.

Bozkurt, Nebi (2001). " Kakmacılık", *İslam Ansiklopedisi*, 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 216-219.

Çaycı, Ahmet (2019). *Anadolu Selçuklu Sanatına Gezegen ve Burç tasvirleri*, Konya: Palet Yayınları.

Çeken, Muharrem (2006). "Maden Sanatı", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*, (Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Dimand, Maurice. Sven (1926). 'Near Eastern metalwork', *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, XXI, s.193–199.

Dimand, Maurice. Sven (1945). "Saljuk Bronzes from Khurasan", The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 4/3: 87–92.

Erginsoy, Ülker (1978). İslam Maden Sanatının Gelişimi, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ettinghausen. Richard (1970). "The Flowering of Seljuq Art", Metropolitan Museum Journal, 3, s. 113-131.

Giuzalian, Leon Tigranovich (1968). "The Bronze Qalamdan (Pen-Case) 542/ 1148 from the Hermitage Collection (1936–1965)," *Ars Orientalis*, 7, s. 95-119.

Grabar, Oleg (2022). *İslâmi Görsel Kültür 1100-1800*, çev. Hayrullah Doğan, İstanbul: Albaraka Yayınları.

İbn Bibi (1996). *El-Evâmilü'l-alâiyye fi'l-umûri'l-alaiyye (Selçuknâme)*, I, Çev. Mürsel Öztürk, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

James, David (1980). 'An early Mosul metalworker: some new information', *Oriental Art 26/3*, s. .318–321.

Kana'an, Ruba (2009). "The de Jure 'Artist' of the Bobrinski Bucket: Production and Patronage of Metalwork in pre-Mongol Khurasan and Transoxiana", Islamic Law and Society, *Brill*, 16, No. 2, . 175-201.

Kâşgarlı Mahmud (1985). *Divanü Lûgat-it-Türk*, I, Çev. Besim Atalay, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kaya, Lütfiye. Göktaş (2001). "13-14. Yüzyıllara Ait Çan Gövdeli Şamdanların İncelenmesi", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Doktora Tezi, Ankara.

Kuban, Doğan (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

Kühnel, Ernst (1939). "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister", Jahrbuch Der Preussischen Kunstsammlungen, 60, Berlin, s. 1-20.

La Niece, Susan (2010). "Islamic Copper-Based Metalwork From The Eastern Mediterranean: Technical Investigation And Conservatıon Issues", *Conservation and the Eastern Mediterranean: Contributions to the 2010 II C Congress, İstanbul, s. 35-39.*

Laviola, Valentina (2020). Islamic Metalwork From Afghanistan (9th-13th Century) The Documentation Of The Ismeo Italian Archaeological Mission, Roma: Unior Press.

Melikian-Chirvani, Assadullah Souren (1985). "Anatolian Candlesticks: The Eastern Element and The Konya School." *Rivista Degli Studi Orientali,* 59, 1/4, 225-266.

Merçil, Erdoğan (2011). "Taştdar", *İslam Ansiklopedisi*, 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 161-162.

Özgöncü, Salih. Topçu, Sultan. Murat ve Diğerleri (2016). *Selçuklu Uygarlığı Müzesi Kataloğu*, *2*, Kayseri: M Grup Matbaacılık.

Peacock, A.C.S ve Diğerleri (2022). Saray ve Kozmos Selçukluların Muhteşem Çağı, çev. Erdem Gökyaran, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Raby, Julian (2012). "The Principle of Parsimony and the Problem of the 'Mosul School of Metalwork", *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text* (Ed. Venetia Porter and Mariam Rosser Owen), London.

Rice, David Storm (1953). "Studies in Islamic Metal Work III", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 15, s. 229-231.

Rice, David Storm (1954).“ The Seasons and the Labours of the Months in İslamic Art”, *Ars Orientalis*, I, s. 1-39.

Şekerci, Haldun (2014). “Kuyumculukta Savat Tekniği ve Savatlı Takı Uygulamaları”, *E-Journal of New World Sciences Academy*, 9, 4, s.100-109.

Ward, Rachel (1993). *İslâmic Metalwork*, London: British Museum Press.

https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-ewer-mtw1549/ (02.02.2023).

https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329147 (erişim tarihi 4.2.2023).

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1848-0805-2 (erişim tarihi 4.2.2023).

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450513 (erişim tarihi 4.2.2023).

TÜRKİYE MÜZELERİNDEKİ GEÇİCİ SERGİLERİN ÖNEMİNİN TEKSTİL SANATI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Uz. Öğr. Gör. Yasemin MASARACI ♦ Dr. Öğr. Üyesi Sema Hatun TÜRKER

Özet

Müzeler daimi sergileri yanında, yeni müzecilik yöntemleri doğrultusunda birçok farklı alanda geçici sergiler hazırlamaktadır. Geçici sergilerin amaçlarından olan bilginin bir sonraki kuşaklara doğru aktarılmaya çalışılması günümüzde daha fazla önem kazanmıştır. Böylece geçici sergilerle müzeler; sadece daimi koleksiyonun sergilendiği alanlar olmaktan çıkarak, çağdaş bir yaklaşımla, ziyaretçisine dolayısıyla topluma yeni ifade biçimleriyle yeni şeyler sunmaktadırlar. Bu bakış açısıyla Türkiye müzelerinde son zamanlarda açılmış, geçici sergiler arasında yer alan tekstil sanatı sergileri sayılarının da az olması sebebiyle ayrıcalıklı bir değere sahip olmaktadırlar.

Tekstil sanatının çağdaş yorumlanarak müzelerdeki geçici sergiler aracılığıyla sunulması, bu sanatın daha geniş çevrelerle paylaşılmasını sağlamakla birlikte bu alanda yapılan akademik tekstil çalışmaların sergilenmesi olanağını da sunmaktadır.

Bu doğrultuda hazırlanan çalışmada Türkiye müzelerinde son yıllarda açılmış geçici sergiler arasındaki "Tekstil sanatı sergileri" ele alınmıştır. Sergiler kronolojik olarak listelenmiş, içerikleri müzelerdeki sergileme yöntemleriyle birlikte incelenmiştir. Böylece müzelerdeki geçici sergilerin öneminin yanı sıra bunların tekstil sanatına katkıları da vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müze, geçici sergi, tekstil, sanat.

EVALUATION OF THE IMPORTANCE OF TEMPORARY EXHIBITIONS IN TURKISH MUSEUMS IN THE CONTEXT OF TEXTILE ART

Abstract

In addition to its permanent exhibitions, museums are currently preparing temporary exhibitions in many different areas in line with new museum methods. Trying to transfer the knowledge, which is one of the purposes of temporary exhibitions, to the next generations has gained more importance today. Thus, museums with temporary exhibitions; they are no longer just the areas where the permanent collection is exhibited, but they offer new things with a contemporary approach, new forms of expression to the visitors and thus to the society. From this point of view, the low number of textile art exhibitions, which are among the temporary exhibitions recently opened in Turkish museums, also adds a privileged value to them.

Contemporary interpretation of textile art through temporary exhibitions in museums enables the art of textiles to be shared with wider circles. It also offers the opportunity to exhibit academic studies on this subject.

In this study which is prepared in this direction, "Textile art exhibitions" among the temporary exhibitions opened in museums in Turkey in recent years are discussed. The exhibitions are listed chronologically and their contents are examined together with the exhibition methods in museums. Thus, besides the importance of temporary exhibitions in museums, their contribution to textile art was emphasized.

Keywords: Museum, temporary exhibition, textile, art.

1. Giriş

Bir toplum veya ülkenin kültür ürünlerini barındıran müzeler, International Council of Museums (ICOM)' göre gümcel olarak şöyle tanımlanmıştır. "Müze, somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, muhafaza eden, yorumlayan ve sergileyen, toplumun hizmetinde olan, kâr amacı gütmeyen, kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Eğitim, eğlence, düşünce ve bilgi paylaşımı için çeşitli deneyimler sunarak etik, profesyonel ve toplulukların katılımıyla çalışır ve iletişim kurarlar." (ICOM, 2022). Bu yeni tanımla birlikte müzelerin; toplum içindeki rolü "erişilebilirlik" ve "sürdürebilirlik" kavramlarıyla beraber çeşitlilik gibi maddelerin eklenmesiyle de çoğalır. Bu maddeler müzelerin amaçlarını, hedeflerini daha iyi ifade etmesini sağlamaktadır. Böylece modern müzecilikte toplumun değişik kesimleri dikkate alınarak yapılan müze etkinliklerinin arasında sürekli sergiler, rehberli geziler, dia-film gösterileri, söyleşiler, seminerler ve atölye eğitimlerinin yanı sıra geçici sergiler bu etkinliklerin başında yer alarak önemli rol oynarlar.

1.1. Müze ve Sergi

Türkiye müzelerinde açılmış geçici sergiler arasında bulunan tekstil sanatı sergilerine ve bu sergilerin tekstil sanatına katkılarına değinmeden önce müze ve sergi ilişkisi konusu kısaca ele alınırsa: Müzelerdeki sergileme çeşitleri: Sürekli(daimi) sergileme, Geçici (özel) sergileme, Gezici sergilemeler olarak sıralanabilir.

Müzelerdeki geçici sergiler belli bir amaç doğrultusunda içerik oluşturularak hazırlanırlar. Bu sergilerde sadece sergilenecek eser ve objeler değil, onların özelliklerini (tarihlerini, anlamlarını ve dolayısıyla önemlerini) müze ziyaretçisine sunarlar. Böylece sunulana daha fazla ilgiyi çekmenin yanı sıra çoğunlukla sergilemede iletişim ve görselliği artırarak serginin konusu hakkındaki duyguların değişmesini ve güçlenmesini sağlamaktadırlar. (Erbay, 2011:75).

Böylelikle geçici sergilerle müze içerisinde bir eğitim de gerçekleştirilirken, diğer yandan da müzeye gelmeyi aklının ucundan bile geçirmeyen kesimlerin ilgisi de çekilmiş olur (Keleş,2010:2). Günümüzde müzeler,

farklı etkinliklerin barındığı hareketli yapılar olarak da tanımlanırsa burada geçici sergilerin müzelere ayrı bir ivme kazandırdığı söylenebilir.

Başka bir söylemle müzelerdeki geçici sergilerin hedefleri arasında; açılan sergilerin temalarının bilinirliğini, ulaşılabilirliğini sağlamak ve bilgileri artırmak; bu konudaki eski eğilimleri güne uyarlamak, davranışları değiştirmek, araştırma yapmak, konu hakkında soru sordurmak ve üretilmiş eserleri ziyaretçinin beğenisine sunmak yer alırlar. Bu noktada ayrıca müzelerde geçici sergilemede başarılı bir sergilemenin gerçekleştirilebilmesi için eserleri üreten sanatçılar, sergi tasarımcıları önemli yere sahiptirler.

20. yüzyıl ile birlikte geleneksel müzecilik anlayışından uzaklaşarak birer eğitim merkezine de dönüşen müzelerde açılan geçici sergilerin sergileme mekânlarının yeni bir gelişim sürecini başlattığı izlenmektedir (Aykut, 2017:220).

Bu çalışmada müzelerde açılan, süreleri birkaç günden birkaç aya kadar olan geçici sergiler kapsamında yer alan tekstil sergileri incelenmiştir. Geçici sergilerde yeni konular, yeni nesneler ve yeni tekniklerin kullanılabilirliği; müzenin bütçesi, mekânın sergileme salonlarının yeterliliği bu sergilemelerde önemli bir etkendir.

2. Müze Sergilerinde Tekstil Sanatı

Çeşitli müzelerin sürekli sergilediği koleksiyonlarında özellikle de etnografya bölümlerinde tekstiller sergilenmektedir. Bunun yanı sıra Türkiye'de sayıları az da olsa tekstil müzeleri olduğu bilinmektedir. Bunlar Türkiye'de tekstil sanatının geçirdiği evreleri gözlemleme ve öğrenme olanağı sunmaları ve çağdaş tekstil sanatının başlangıcına bir öğreti getirmesi açısından önemlidirler (Resim 2.1.).

Resim 2.1. Merinos Tekstil Sanayi Müzesi, 2011, Bursa.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil, zengin el sanatları geleneği ile çağdaş sanat yaklaşımları ve teknolojinin de olanaklarından etkilenen bir plastik sanat dalı olarak kabul görmeye başlar (Dereci, 2014:55).

Plastik Sanatlar kapsamında değerlendirilen tekstil sanatının üç boyutlu çalışmaları çoğunlukla kavramsal ifade biçimini sunmaktadır. Tekstil sanat çalışmaları artık yaşama şekil verdiği gibi yaşamın gerçekleri ve ona ait her türlü doküman da bu sanatın malzemesi olur (Gürgüler,1989:25). 1960'lı yıllarda karşımıza çıkan tekstil sanatının başlangıcını oluşturduğunu bildiğimiz iki boyutlu tapestry (lif sanatı örnekleri) 20.yüzyılın sonlarına doğru, iki boyutun üstüne geçerek kavramsal ifade biçimlerine bürünmüştür. Bu bağlamda oluşturulmuş çalışmalar üç boyutlu tekstiller, tekstil heykellerle çağdaş sanat içinde yerini alır (Türker, 2022).

Tekstilin özellikle çağdaş sanat için yeni bir ifade aracı olma eğilimi, 20.yüzyılın ikinci yarısında kullanılan malzemelerin çeşitliliğinin çoğalması ve geleneksel yaratma biçimlerinin ve kendini yeni teknolojilere uyarlamasıyla belirmiştir (Gürgüler, 1989:25).

Tekstilin sahip olduğu çok yönlü teknik olanaklar ve kolay biçim alabilmesi onun hacimsiz, geometrik alanlardan koparak sanat mekânlarında çok boyutlu eserlerle kavramsal ifadelerin yaratılmasında önemli bir malzeme olmasını da destekler.

Sanatsal üretimin nesnesi ve görme biçimleri çağdaşlaşma yolunda ilerledikçe, irdelenen gerçekler ve değer kavramları farklılaşır. Böylece üretilen çağdaş tekstil sanatı çalışmaları çeşitli sanat galerileriyle birlikte, müzelerin geçici sergi salonlarında açılan tekstil sanatı sergilerinde yer almaya başlar.

3. Türkiye müzelerinde açılan geçici sergilerdeki Tekstil Sanatı sergileri

Dekoratif Sanatlarda Geleneksel İzler

Çalışmanın konu başlığı doğrultusunda bu çeşit sergilere verilen ilk örnek "Dekoratif Sanatlarda Geleneksel İzler" isimli Yıldız Sarayı sanat galerisinde 1992 yılında açılmış sergidir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Müzesi koleksiyonunda bulunan çoğunlukla 20.yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen tekstillerden seçilen eserlerle, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü öğrencilerinin sözü geçen dönem tekstillerinin motif ve kompozisyon özelliklerinden esinlenerek yaptıkları tasarımların yer aldığı iki boyutlu tekstil sergisidir.

Resim 3.1. 'Dekoratif Sanatlarda Geleneksel İzler' Yıldız Sarayı Sanat Galerisi, İstanbul

İki Boyutlu Tekstil Sergisi, 1992.

Günümüz Sanatçıları 15. İstanbul Sergisi

Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesinde 1994 yılında açılmış sergide tekstil ve moda tasarımcısı Özlem Süer tarafından tasarlanmış giysi örneği diğer sanat dalları arasında tekstil sanatını temsil etmesi bakımından ayrıcalıklıdır. Tasarımcı giysiye işlevsellik, fonksiyonellik gibi kavramlara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Resim 3.2. Özlem Süer, 1994
Üç Boyutlu Tekstil Sergisi, 1992.

"Yazmacılıkta Renkler, Semboller, Düşler" Sergisi

İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Marmara Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü işbirliğiyle 1995 yılında düzenlenmiş bir diğer sergidir. Bu kez İstanbul Büyükşehir Belediyesi müze koleksiyonlarında depolarda bulunan yazma ve yazma kalıplarından seçilmiş örneklere birlikte, Marmara üniversitesinin öğretim üyeleri ve öğrencilerinin bu tema doğrultusunda oluşturulmuş tasarımlarla hazırlanmış iki boyutlu tekstil sergisidir.

Sergide tekstil sanatına farklı bir boyut katan Türkiye'deki geleneksel yazmacılığa çağdaş yaklaşımla başka bir bakış açısı sunulmak istenmiştir. Özellikle 20.yüzyıl ortaları dönem yazmacılığında kullanılan motiflerin ev tekstiline yönelik yorgan yüzü, yastık gibi kullanım eşyalarına uygulanmasıyla oluşturulmuştur.

Resim 3.3. 'Yazmacılıkta Renkler, Semboller, Düşler" **İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir** Müzesi, 1995.
İki Boyutlu Tekstil Sergisi.

"Çatma Ve Kemha" Osmanlı İpekli Dokumaları Sergisi

Türkiye'de dokumacılığın tarihini ve önemini müze ziyaretçisiyle birlikte topluma yansıtması, böylece bu sanat dalıyla uğraşan tasarımcılara bir zemin olması, esin kaynağı oluşturması açısından önemli sergilerden birisidir.

İstanbul'da 2007 yılında 11. Uluslararası Doğu Halı Konferansı sebebiyle, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi'nin bir etkinliği olarak düzenlenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ticari, kültürel ve sosyal dünyasına damgasını vuran ipekli dokumalardan, Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonunda bulunan, Çatma ve Kemha ipekli dokumaların 70 adet örneği sergilenmiştir. Dokumalar arasında kaftanlık ve döşemelik dokuma parçalarının yanı sıra, seccade, duvar panoları ve yastık yüzleri yer almıştır. Sergide bu dokumalarla Osmanlı İmparatorluğunun gerek teknik gerekse sanatsal yönlerden en ihtişamlı çağını yaşamış olduğu açıkça izlenebilmiştir (Sadberk hanım, 2022).

Resim 3.4. 'Çatma & Kemha" Sadberk Hanım Müzesi, 2007.
İki Boyutlu Tekstil Sergisi.

"Mesafe ve Temas" Sergisi

Bayburt'ta bulunan Baksı müzesinde açılmış geçici sergiler arasındaki "Mesafe ve Temas' sergisi 2012 yılında açılmış ve bir yıl boyunca ziyaretçilerini ağırlamıştır. Serginin moda bölümünde modacı Arzu Kaprol tarafından hazırlanan , Bayburt'un kültürel birikimlerinin kullanılmasıyla tasarlanmış giysiler sunulmuştur. Sergide yöredeki göçler ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan kültürel kopuşlar nedeniyle oluşan mesafeyi bir buluşmaya dönüştürebilmek amaçlanmıştır (Baksı, 2022).

Resim 3.5. "Mesafe ve Temas" Baksı **Müzesi**, 2014.
Üç Boyutlu Tekstil Sergisi

"Anadolu'dan İstanbul'a Dokumaca Efsaneler Sergisi"

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Müzesi kapatılmadan müzenin sergi salonunda son geçici sergi olarak 2014 yılında açılan küratörlüğünü müzenin yöneticisi Yasemin Masaracı'nın yaptığı serginin ismi ise "Anadolu'dan İstanbul'a Dokumaca Efsaneler" dir.

Bu sergide tekstil sanatçıları yaşanılan çağın kendisini gelecekçiliğe adamasını tedirgin edici bulmuş, bunu sorunsal olarak düşünerek bu tedirginliğin nedenlerini insanın kendi yarattığı uygarlık ve kültür tarihinden izlerle sürmek istemiştir. Böylece teknolojik gelişmelerin yaşamın her alanını ele geçirmesinden duyulan tedirginlikten yola çıkarak mitolojik bir anlatım aracılığıyla iletişim kurmayı denemişlerdir. Sergiye katılan tekstil sanatçıları tarafından yapılan, örneğin tanrıların kişileştirilmesi gibi mitolojik bir karakteri çeşitli yorumlarla betimledikleri üç boyutlu tekstiller sergide yer almışlardır.

Resim 3.6. "Anadolu'dan İstanbul'a Dokumaca Efsaneler" İBB Şehir Müzesi, 2014.

(Üç Boyutlu Tekstil Sergisi)

"Yüzlerim" Lif Sanatı Sergisi

Tekstil ve lif sanatıyla ilgili yürütülen bir proje kapsamında Bursa Merinos Tekstil Sanayi müzesinde açılmış 'Yüzlerim' adlı sergide ise öğretim üyesi, tekstil sanatçısı Cafer Aslan'ın lifle yapılmış 15 adet tekstil çalışması yer almıştır.

Sergide sisal yaprak liflerini kullanarak kendi geliştirdiği teknikle çalışmalar yapan sanatçının, çağdaş bakış açısıyla yapmış olduğu çalışmalar tekstil sanatıyla müze ziyaretçisinin sergi salonunda buluşarak tanışmasını sağlamıştır.

Resim 3.7. "Yüzlerim" Merinos Tekstil Sanayi Müzesi, 2014. (Üç Boyutlu Tekstil Sergisi)

"İplikten Çözülenler" Sergisi

İplikten Çözülenler", tekstil malzemelerini yapıtlarında sanatsal ifade aracı olarak kullanan ve tekstil aracılığıyla küresel anlatıların peşine düşen 25 çağdaş sanatçının nesne, resim, yerleştirme ve videolardan oluşan çalışmalarını bir araya getirmiştir.

2019 yılında açılmış olan sergi, iplik katmanlarının, atkı ve çözgülerin sistematik, birbirinin içinden geçerek oluşturduğu dokuma yüzeyinin ötesinde, dokumanın çok yönlü sanatsal ifade aracı olarak farklı olanaklarını bir araya getirmiştir. Toplumsal, kültürel, tarihsel anlatılar birbiri ardına dokuma ipliklerinden çözülüp bizlerin önüne yeni bağlar oluşturmamız için sıralanmıştır.

Resim 3.8. "İplikten Çözülenler" İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2019. (Üç Boyutlu Tekstil Sergisi)

"Souffleur" Sergisi

Eylül 2022 de açılan Souffleur sergisi Ocak 2023'e kadar Sabancı Müzesi sergi salonlunda izlenebilecektir.

Ünlü Türk modacısı Hüseyin Çağlayan›ın Souffleur isimli sergisi, yeni medya aracılığıyla beden ve modern antropolojiye odaklanıyor.

Sunulan üç eser serisi; popüler kültürde sıkça rastlanan ve eleştirilen "özenme" kavramından esinlenen Pre-tension (Özenme), günden güne artan «dijital soyutlanmayı» protesto eden Fake Celebrations (Sahte Kutlamalar) ve tarihte batı tarafından sömürgeleştirilmiş etnik grupların dans ve bedensel hareketlerini konu alan Post-Colonial Body'den (sömürgecilik sonrası beden) oluşuyor. Sanatçıya göre enstalasyonlarda yer alan her obje, bahsedilen konularda boşlukları doldurarak "Suflör" görevi görüyor (Sakıp Sabancı Müzesi, 2022).

Resim 3.3. "Suflör" Sabancı Müzesi, 2022.
Sömürgecilik Sonrası Beden Hüseyin Çağlayan 2022,
(Üç Boyutlu Tekstil Sergisi)

SONUÇ

Yaşamın içinde her daim var olan ve insanın yaşamı süresince varlığını sürdürecek olan tekstilin önemi, çeşitli sanatçılar tarafından yapılmış tekstil sanatı eserleriyle oluşturulmuş Türkiye müzelerinde geçici olarak açılmış, tekstil sanatı sergileri ile ele alınmıştır. Böylece bu sergilerle açılmış tekstil sanatı doğrultusunda yapılmış eserlerin müze ziyaretçisine de ulaşılması ve tanıtılması sağlanmıştır.

Çalışmada Türkiye müzelerinde açılmış geçici sergiler arasındaki "tekstil sanatı sergileri" ve bunlardan ulaşılabilen sergilerden seçilenler kronolojik olarak listelenmiş, açılış tarihlerine göre kategorize edilerek müzelerdeki sergileme yöntemleriyle birlikte incelenmiştir. Böylece müzelerdeki geçici sergilerin önemi ve bu sergilerin tekstil sanatına katkıları da vurgulanmıştır. Aynı zamanda bu tür sergilerin yer ve süresinin kısıtlı olduğu göz önüne alınınca, sergilerin tasarımlarının ilgi çekici, eğlendirici ve öğretici, bilgi veren bir biçimde planlanması müze ziyaretçisinin bu konudaki izlenimlerinin kalıcı olması açısından da katkı sağladığı gözlemlenmiştir.

Çalışmada incelenen tekstil sanatı sergileri temaları, eserleri ve onları üreten sanatçılar ve vb. gibi gruplandırılacak olunursa hepsi tek başına makale konusu oluşturacak içeriklere sahiptir. Sergiler tarihlendirme bakımından ele alınırsa günümüze yakın zaman aralıklarında yapılmış olmalarının yanı sıra, bu sanatı uygulayan özellikle üç boyutlu tekstil sanatçısı sayısının az olduğu belirlenmiştir.Bu konuya dikkat çekilip farkındalık yaratarak yapılacak çalışmalara bir başlangıç olması da amaçlanmıştır.

KAYNAKLAR

Aykut, Züleyha (2017). "*Müze Sergilemelerinde İzleyici-Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekân Tasarımı",Journal of Interdiciplinary and Intercultural Art, Sayı* 2, s.219-242.

Baksı Müzesi / Sergiler (Erişim Tarihi: 15 Kasım 2022, http://baksi.org/tr/sergiler).

Dereci Tok, Vildan (2014). *" 'Doku'nuşlar Tekstil Sergisi Üzerinden, Tekstil Sanatında Mekân, Malzeme, Biçim İlişkisi", Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* sayı 12, s.53-63.

Erbay, Mutlu (2011). *"Müzelerde Sergi ve Sunum Tekniklerinin Planlaması",* İstanbul: Beta Yayım Dağıtım A.Ş, s. 75.

İstanbul Modern / Geçmiş Sergiler (Erişim Tarihi: 16 Kasım 2022,

https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/iplikten-cozulenler-tekstilde-kuresel-anlatilar_2323.html).

Keleş, Vedat (2003). "*Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği"*, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* sayı 2, s. 1-17.

Musuem Defination (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2022, https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/).

Sadberk Hanım Müzesi Sergiler (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2022, https://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/tr/sergiler).

Resim ve Heykel Müzeler Derneği 20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu (2000), Maya Plastik Sanatlar Merkezi, İstanbul.

Sakıp Sabancı Müzesi / Sergiler (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2022 https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/70).

Türker, Sema H. (2022). *"*Örme Tekstil Yüzeylerinde Yenilikçi Malzeme Ve Tekniklerin Giysi Tasarımına Etkileri", Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

"Yüzlerim" Lif Sergisi Kataloğu (2014), Bursa Büyükşehir Belediyesi, Merinos Tekstil Sanayii Müzesi.

Gürgüler, Mustafa (1997). *"Tekstil Malzemesinin Mekân-Çevre İçinde Sanatsal Kullanımı"*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil Ana Sanat Dalı Tekstil Programı. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni: İstanbul, s. 25.

MARDİN KALESİ 2021 YILI ARKEOLOJİK KAZI ÇALIŞMALARI

Evindar YEŞİLBAŞ ♦ Fehime ACAT AKGÜL

Özet

Mardin Kalesi, deniz seviyesinden yaklaşık olarak 1000-1100m yükseklikteki bir sırt üzerinde kurulan Mardin şehrinin 100m kadar yukarısında falez şeklinde kayalıklar üzerinde yer almaktadır. Kale, tepenin zirvesinde Mezopotamya ovasına hâkim bir konumdadır. Doğu-batı doğrultusunda uzanan kale, doğuda 1200m batıda 1180 m yüksekliğe sahiptir.

Şehrin nüvesini oluşturan Mardin Kalesi'nin tarihi ve kültürel haritasını tespite yönelik kazı çalışmalarına çok geç kalındığını belirtmek gerekir. 2014, 2015, 2017, 2018,2020 ve 2021 yıllarında Mardin Müze Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen kale kazıları kısa süreli çalışmalar olup, Kale Camii çevresinde gerçekleştirilmiştir. Bu kazılar sayesinde Ortaçağ ve Osmanlı Dönemi kale mimarisine yönelik buluntular kısmen de olsa ortaya çıkarılmıştır. 2021 yılı kazı çalışmaları önceki dönemlerde ortaya çıkarılan çalışmaların devamlılığını sağlamak amacıyla yine Kale Cami'nin batısındaki revaklı alan ve avlu içerisinde gerçekleştirilmiştir. Caminin harim kısmı kuzeybatı kesimindeki revaklı avlu olarak düşünülen mekânda, toprak altında kalan arkeolojik ve mimari verilerin netleşmesi amaçlanarak çalışmalar sürdürülmüştür. Kazılarda mimari mekanların yanında lüle, sikke, pişmiş topraktan obje ve sırlı sırsız seramik kap parçaları gibi küçük buluntular da elde edilmiştir.

Bu bildirideki amacımız, 2021 yılı içerisinde Mardin Kalesinde yürütülen Kazı ve Konservasyon çalışmalarını detaylarıyla birlikte sanat tarihi camiasına sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Mardin, Kale, Cami, Kazı.

MARDIN CASTLE ARCHAEOLOGICAL EXCAVATIONS IN 2021

Abstract

Mardin Castle was built on a ridge approximately 1000-1100m above sea level. It is located on cliffs in the form of a cliff, about 100 meters above the main city. The castle is in a position dominating the Mesopotamian plain at the top of the hill. It extends in an east-west direction. It has an altitude of 1200 m in the east and 1180 m in the west.

It should be noted that the excavations to determine the historical and cultural map of the Mardin Castle, which forms the core of the city, were too late. Short-term studies were carried out by the Mardin Museum Directorate around the Kale Mosque in 2014, 2015, 2017, 2018, 2020 and 2021. As a result of these excavations, finds related to medieval and Ottoman period castle architecture were unearthed, albeit partially. The excavations in 2021 were carried out in the Kale Mosque area and the courtyard in order to ensure the continuity of the works unearthed in previous periods. In this place, studies were carried out in order to reveal the archaeological and architectural data that remained under the ground. In addition to the architectural spaces, small finds such as pipe bowls, coins, terracotta objects and glazed unglazed ceramic pot fragments were also obtained during the excavations.

Our aim in this paper is to summarize the excavation works in 2021. It also explains the Excavation and Conservation works carried out in Mardin Castle in 2021.

Keywords: Mardin, Castle, Mosque, Excavation.

1. GİRİŞ

Mardin Kalesi, deniz seviyesinden yaklaşık olarak 1000-1100m yükseklikteki yamacın üzerinde kurulmuş ve kent merkezinden yaklaşık 100m kadar yukarda bulunan falez şeklindeki kayalıklar üzerindedir(A. Altun, 1971: 18). Kale doğuda 1200m batıda 1180 metre yüksekliğinde, doğudan batıya doğru 800 m kuzeyden güneye en geniş yeri 150 m en dar yeri ise 30m ölçülerindeki düzlükte kurulmuştur (V. Minorsky, 1997: 318).

Kalenin, topografyanın mümkün kıldığı ölçüde, savunma sistemi güçlendirilmiştir. Günümüzde Mardin Kalesi'ne ait sur yapısı ile burç ve kalıntıları yer yer gözlemlenmektedir. Mardin Kalesi'nde cami, konak- saray, hamam kalıntıları ve kayanın içine oyulmuş birden fazla su sarnıcı bulunmaktadır (N. Göyünç,1991: 90)

Mardin kalesinin en erken Romalılar döneminde kurulduğu ve sonrasında birçok devlet ve imparatorlukların egemenliği altında kaldığı araştırmalarda dile getirilmektedir. Ortaçağ boyunca kullanımı devam eden kalenin Osmanlı Döneminde de sürekli bakım ve onarımlarla idare merkezi rolünü devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Yüzyıllar boyunca önemli bir savunma yapısı olarak bilinen kalenin özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren terk edilmiş ve bugünkü kent yerleşimi hızlı bir şekilde gelişmiştir (Altun,1971: 18; Alioğlu, 2003:28).

Kalenin ve içindeki yapılarla birlikte dokunun büyük oranda aşağı kente yerleşme çabalarında tahrip edildiği, yapılardan taş malzemenin sökülerek yeni merkezde konutların inşa edilmesinde kullanıldığı ifade edilmektedir. Kent hafızasında önemli bir yer tutan kalenin tarihi dönem analizini ve kısmen ayakta kalmış yapıların mimari özelliklerini anlamaya yönelik 2014 yılından beri kazı çalışmaları yapılmaktadır. 2020 yılı kazı çalışmaları sonuçlarının akademik camiayla buluşturulması ve literatüre kazandırılması amacıyla bir önceki sempozyumda bildiri olarak sunulmuştur (Yeşilbaş, 2022). 2021 yılında gerçekleştirilen kazı çalışmaları da bu sempozyumda sunulmak üzere bildiri konusu olarak seçilmiştir.

2021 yılı kazı çalışmaları Mardin Müze Müdürlüğü Başkanlığında, Mardin Artuklu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Evindar Yeşilbaş ve ekibinin bilimsel danışmanlığında ve Mardin Artuklu

Üniversitesi ile Mardin Valiliği, Mardin Büyükşehir Belediyesi'nin maddi destekleriyle gerçekleştirilmiştir.[1]

Kazı ve Konservasyon çalışmaları Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden alınan 22.04.2021 gün ve E-51337267-160.02.02-1343880 sayılı kazı ve sondaj izin belgesine istinaden; 4 ana başlık altında yürütülmüştür.

1) Kazı Öncesi Hazırlık

2) Mardin Kale Camii Kazı Çalışmaları

3) Kale Camiinden Çıkarılan Kemik ve Seramiklerin Değerlendirilmesi

4) Kale Camiinde Gerçekleştirilen Koruma ve Onarım Çalışmaları

Çalışmamızda kazı öncesi hazırlık çalışmaları, Kale Camii Kazısı, kemik ve seramiklerin değerlendirilmesi ile koruma ve konservasyon uygulamalarına ilişkin bilgiler ayrı başlıklar altında verilmiştir. Bildirideki amacımız, Mardin Kalesi'nde 2021 yılı özelinde gerçekleştirilen çalışmaları detaylarıyla sizlerle paylaşmaktır.

2. KAZI ÖNCESİ HAZIRLIK

Mardin Kalesinde ofis ve depo olarak kullanılan geçici kazı evinde temizlik yapılıp, su ve elektrik sorunları giderilmiştir. Kazı evi deposunda bulunan malzemelerin liste dökümü yapılmıştır. Kazıya katılan işçilere iş sağlığı ve iş güvenliği ile ilgili teknik bilgilendirmeler yapılmıştır.

Mardin Kalesine girişi sağlayan güney kapısının doğu, kuzeydoğu ve kuzeybatı kesimlerinde 2014-2018 yılları arasında yapılan kazı çalışmalarının devamı niteliğinde 2020 yılındaki kazılar söz konusu alanda devam etmiştir. 2021 yılı kazı sezonu için öngörülen kazı çalışmasına aynı yer-

[1] Kazı ekibinde Arkeolog Erkan GÜZEL (iki hafta çalışmıştır), Sanat Tarihçi Araş. Gör. Fehime ACAT AKGÜL, Arkeolog Volkan Furkan ERKAR, Sanat Tarihçi Kübra YERSEL, Restoratör Zehra ŞAŞMAZ, Antropolog Ferhat ACAT yer almıştır. Kazıya Mardin Büyük Şehir Belediyesince desteklenen 5 işçi ve İŞKUR Müdürlüğünce tahsis edilen 1 işçi ile birlikte toplam 6 işçi katılmıştır. Mardin Artuklu Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden 4 stajyer öğrenci de kazı ekibimizde yer almıştır. Başta Kültür ve Turizm Bakanlığı olmak üzere Kazı Ekibine, katkı ve desteklerinden dolayı Mardin Artuklu Üniversitesi'ne, Mardin Valiliği'ne ve Mardin Büyükşehir Belediyesi'ne teşekkür ederim.

den devam edilmiştir. Kale Camii'nin doğu ve batısındaki mekanların ve mekanları çevreleyen duvarların üzeri yabani ot ve bitkilerle kaplı olduğu görülmüştür.

Bu yabani otların duvar ve mekanlara tahribatı söz konusu olduğundan kazı alanında bulunan AG12, AG13, AG14, AH12, AH13, AF11 ve AF12 açmalarında yabani ot ve bitkiler temizlenmiştir.

Kale Cami Kazı öncesi genel görünüm

3. MARDİN KALE CAMİİ KAZISI

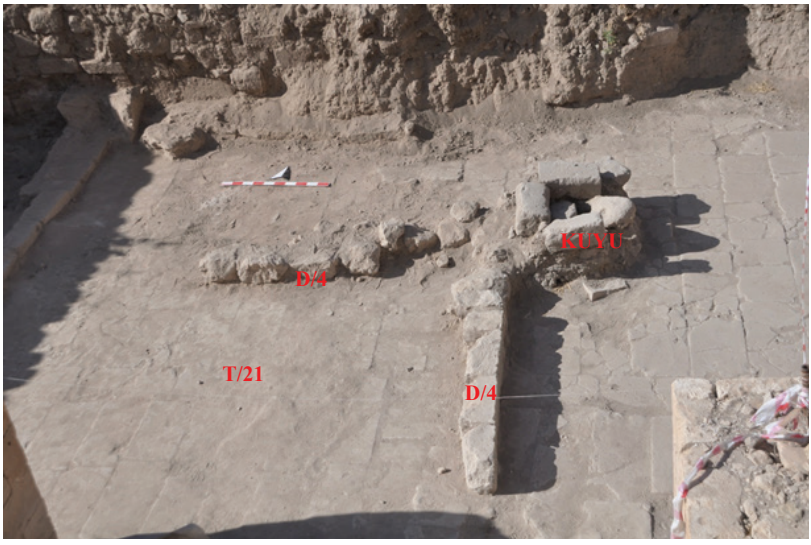
Mardin Kalesine girişi sağlayan güney kapısının doğu, kuzeydoğu ve kuzeybatı kesimlerinde 2014-2018 yılları arasında yapılan kazı çalışmaları gerçekleştirilmişti. 2015 yılından itibaren cami harim kısmı ve etrafında kazı çalışması belli aralıklarla devam etmiştir. 2021 yılı kazı çalışmasına cami harimi dışında kalan revaklı avlu olarak düşünülen alanda, 02.08.2021 tarihinde AF12 açmasında arkeolojik ve mimari verilerin netleşmesi amaçlanarak başlanmıştır. Yine önceki yıllarda yapılan kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan mimari kalıntılarının koruma amaçlı konservasyon çalışmaları kazı ile beraber yürütülmüştür.

AF12 Açması Genel Görünüm

AF12 Açma Sınırları

Kale Camisinin kazı çalışma öncesi fotoğrafı çekildikten sonra cami içerisinde yüzeyde bulunan otların ve yüzey toprağının temizlik çalışması yapılmıştır. Temizlik çalışmasından sonra kazı çalışmalarına 1124.749 seviyesinden itibaren başlanmış 5x1.90 m^2 alanda kazı çalışması yapılmış olup bu alandaki arkeolojik kazı çalışmaları için BGV Kasası açılmıştır. 2020 yılında tespit edilen ve devam ettiği düşünülen T/21 tabanının açığa çıkarılması için çalışmalara başlanmıştır. Tabanda yer alan dolgu toprak kaldırıldıktan sonra 1124.120 seviyesinde T/21 tabanının devam ettiği görülmüştür. Açma içerisinde kalan bu taban üzerindeki dolgu toprak kaldırılmış dolgu toprak içinde tuğla ve moloz taş döküntülerinin mevcut olduğu gözlemlenmiştir. Alan içinde doğuya doğru kazı çalışmaları yapılmıştır. Devam eden kazılarda doğudan batıya 330 cm gidilmiştir. Dolgu toprak içerisinden sırlı ve sırsız seramik parçalarına, lüle parçalarına, hayvan kemiklerine, kırık cam parçalarına rastlanılmıştır. Alan içinde iç çapı 35x35 cm ebatlarında olan ve kuyu olduğu düşünülen mimari bir yapı elemanı açığa çıkarılmıştır. Kuyunun içinin dolgu toprakla kaplı olduğu görülmüştür. Ayrıca güneyden kuzeye doğru uzanan tek sıra taş dizisinin kuyu ile birleştiği ortaya çıkarılmıştır. 2. evre olduğu düşünülen bu taş dizisine D/47 kodu verilmiştir. D/47 duvarının yüksekliği 21 cm, genişliği 22 cm, uzunluğu ise 1.94 cm ölçülerindedir. D/47 duvarının T/21 tabanı üzerinde yer alması bizlere 2.evre duvar olduğu göstermektedir.

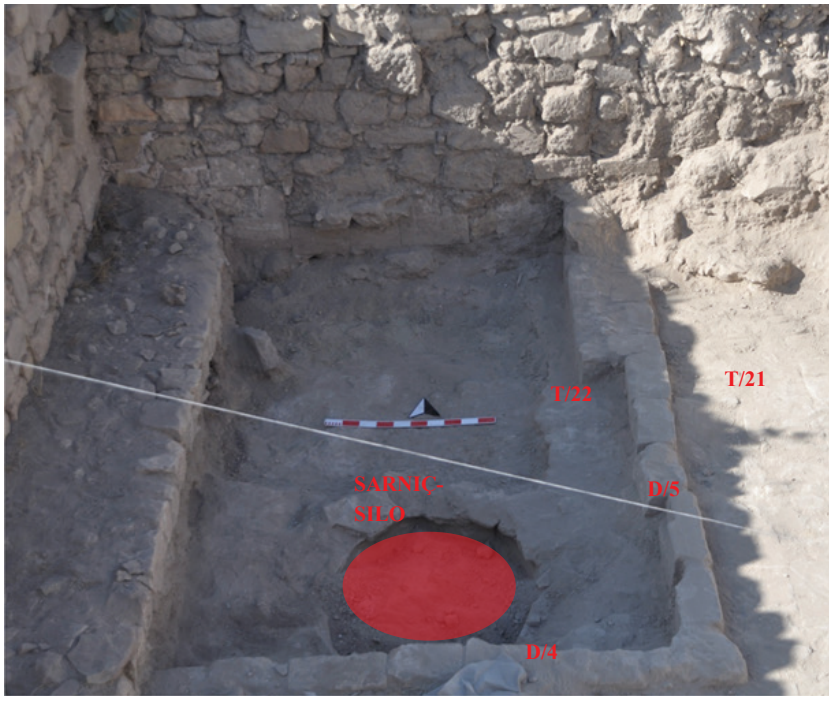
Kuyu Genel Görünüşü



AF12 Açma İçerisinde Yer Alan Duvarlar ve Kuyu

D/47 duvarının batısında kazı çalışmaları 650x435 cm2 alanda 1124.906 (1124.010) derinliğinde yapılmıştır. Devam eden çalışmalar sonucu D/48 duvarı açığa çıkarılmış ve duvarın düzensiz taşlarla örüldüğü görülmüştür. Her iki cephesinin de düzensiz olduğu görülen ve T/21 tabanı üzerinde doğu-batı eksenli yer alan D/48 duvarı 2. evre bir duvardı. D/48 duvarı 213 cm uzunluğunda 21 cm yüksekliğindedir. Güney-kuzey eksenli uzanan D/47 duvarı kuyu ile birleşirken ve doğu-batı eksenli uzanan D/48 duvarı da kuyu ile birleşmektedir. Her iki duvarın mimari çizimleri yapılmış görselleri alındıktan sonra çalışmalar sonlandırılmıştır.

Kazı çalışmalarına AF12 açmasının doğusunda T/21 tabanının batıda son bulduğu alanda devam edilmiştir. T/21 tabanının seki ile son bulduğu ancak seki olarak düşünülen daha sonra alan içinde yapılan kazı çalışmaları sonucu alanın bir mekân formu verdiği ve alanda seki olarak düşünülen tek sıra taş dizilerinin mekâna ait duvar kalıntısı olduğu ortaya çıkmıştır.



AF12 Açmasında Yer Alan Duvarlar, Zeminler ve Sarnıç

Mekân olduğu düşünülen alan içindeki kazı çalışmaları 1124.360 (1124.060) seviyelerinde 400 x 265 cm^2 alanda yapılmıştır. Bu alanda D/49 kodu verilen tek sıra kesme taş dizisi doğu-batı yönlü uzanmaktadır. Duvarın uzunluğu 265 cm, genişliği 20 cm T/21 tabanından yüksekliği 10 cm, mekân içindeki yüksekliği ise, 23 cm'dir. D/49 duvarının batı ucundan başlayıp güneyden kuzeye doğru D/50 duvarı uzanmaktadır. D/50 duvarı tek sıra kesme taş dizesinden oluşmaktadır. Uzunluğu 2,60 cm, T/21 tabanından yüksekliği 10 cm genişliği ise 20 cm'dir. D/50 duvarının devamında ise kapı açıklığı ortaya çıkmış, uzunluğu 140 cm'dir. Kapı açıklığı iki sıra taş dizisinden oluşmaktadır. Kapı açıklığının kuzeyinde yer alan dik taş ise kapı sövesini oluşturduğu düşünülmektedir. 1124.060 seviyesinde 1 evre olduğu düşünülen taban taşları zemin harç ve izleri ortaya çıkmıştır. T/22 kodu verilen taban D/50 duvarının batısında yer almaktadır. Taban, 55 cm genişliğinde ve 2.70 m uzunluğundadır. T/22'nin doğusunda daha geç tarihli (20. Yüzyıl başları) ve geleneksel döşeme tekniğine sahip taş döşemeli 2. Evre T/21 tabanı yer almaktadır.

Silo-Sarnıç İçinden Bir Görüntü

Mekân oluşumunun içinde ağız çapının 127 x 102 cm olduğu görülen ana kayaya oyularak yapılan kil ile sıvanmış silo veya sarnıç olduğu düşünülen bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu silo veya sarnıcın sonraki evrelerde doldurularak kapatıldığı ve alanın mekân olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Sarnıcın bulunduğu mekânda yer alan D/49 ve D/50 duvarlarının ikinci evre duvar olduğunu düşünülmektedir. Silo veya Sarnıç T/22 tabanı ile aynı seviyede yer almaktadır.

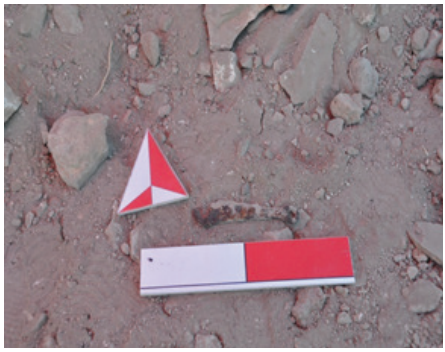
Mekân içinde yer alan sarnıç içinden 1122.874 seviyelerine kadar inilmiştir. Silo/ Sarnıç içinden çıkarılan dolgu toprak içinde de sırlı sırsız seramik ve hayvan kemikleri çıkarılmıştır. Buranın bir depolama alanı veya tahıl ambarı olabileceği düşünülmüştür. Silo/Sarnıç içinde daha alt seviyelere inilmemiş, kazı çalışmalarına AF12 açmasının kuzeydoğusundan 1126.681 seviyesinde ve 5x3.60 $m^{2'}$lik alanda devam edilmiştir Kazı alanında doğu-batı yönlü uzanan sandık duvar tekniği ile örülmüş 115 cm genişliğinde duvar ortaya çıkmıştır.

Sandık duvarın kuzey cephesini tespit etmek için 1x2.40 $m^{2'}$lik alanda 1126.739 (1126.196) seviyesinde kazı çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalar esnasında sırlı-sırsız seramikler, lüle parçaları, hayvan kemikleri ve cam parçaları çıkarılmıştır.

Sandık Duvar Loğ Taşı

Sandık duvarın güneyinde devam eden kazı çalışmaları 1126.541 (1125.020) derinliğinde ve 5x3.60 m^{2}'lik alanda yapılmıştır. Sandık duvarın kesme taş, moloz taşla örülmüş olduğu ve arasında loğ taşının bulunduğu görülmüştür. Loğ taşının AF12 açmasının batısında yer alan D39 duvarında da olması bu iki duvarın aynı dönemde inşa edilmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Günümüzde de Loğ taşının yörede dam veya toprak yolları düzeltmek için hala kullanıldığı görülmektedir. Sandık duvarın uzunluğu ve yüksekliğinin kazı çalışma süresinin kısıtlı olmasından dolayı tespit edilememiştir

Yapılan çalışmalar sonucu dolgu toprak içinden sırlı-sırsız seramik parçaları, lüle, çengel, cam, hayvan kemikleri, tuğla, kesme taş ve zemin taşları çıkarılmıştır.



Buluntulardan Örnekler

Lüle Parçası

T/21 ve T/22 tabanı üzerinde alanın genel temizliği yapılarak mimari öğelerin çizimi yapılmış, fotoğraf ve drone çekimi yapılmıştır. Taban döşeme taşlarının dış etkilerden korunması amacıyla jeotekstil serilerek taban korumaya alınmıştır.

Kale Kazısında Ele Geçen Küçük Buluntular

2014 yılından beri gerçekleştirilen kazı çalışmalarında çok sayıda envanterlik ve etüdlük eser elde edilmiştir. Ancak Kale Camiindeki toprak tabakası bir kültür katmanı içermediğinden ve dolgu toprak olduğundan küçük buluntu bakımından nitelikli eserlere rastlanılmamıştır. Kazı çalışmaları ile birlikte caminin plan şeması ve mekân kurgusu açısından kıymetli bilgilere ulaşıldığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte 2021 yılı kazı çalışmaları sırasında çok sayıda küçük buluntu ele geçmiştir. Bu

buluntular seramik kap parçaları, cam bilezik parçaları, madeni buluntular, lüle parçaları ve hayvan kemiklerinden oluşmaktadır.

Seramikler

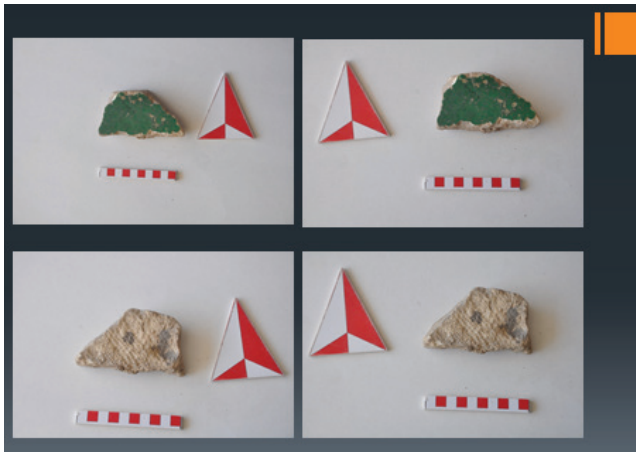
Kazıda çıkan seramikler, sırsız ve sırlı olmak üzere iki ana gruba ayrılmışlardır. Mardin Kale Kazısı'ndan çıkan sırsız seramikler hamur dokusu ve katkı maddelerine göre gruplandırılmış olup 68 Ağız, 108 Dip, 69 Kulp, 158 Amorf ve 7 diğer olmak üzere toplam 410 parça ele geçmiştir.

Kazıda Çıkan Seramiklerinden Örnekler

Sırlı seramik grubunda 15 ağız, 11 dip, 5 kulp, 83 amorf parça olmak üzere toplam 114 parça seramik ele geçmiştir. Bu grup içerisindeki parçalar kiremit kırmızısından devetüyü rengine kadar açıklı koyulu tonlarda hamur rengine sahiptirler. Tek renk sırlı seramiklerin çoğunluğu yeşil renk sırlıyken kahverengi sırlı seramikler de bulunmaktadır. Bu grup içerisinde 14 ağız 11 dip, 5 kulp, 71 amorf olmak üzere toplam 101 parça ele geçmiştir.

Çini Buluntular

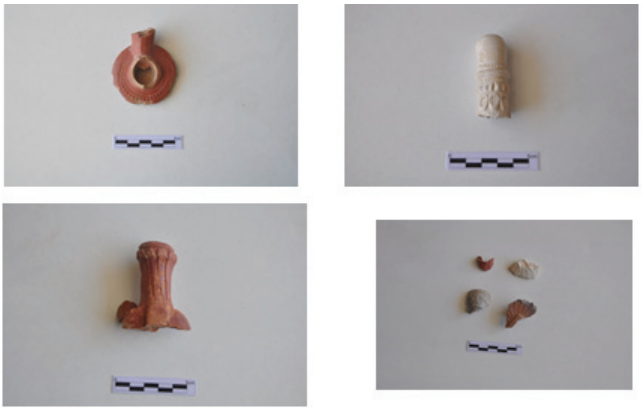
Mardin Kale Kazısında irili ufaklı firuze ve yeşil renkli duvar çinisi elde edilmiştir. Bu parçaların üzerindeki sır tabakası büyük oranda tahribata maruz kalmıştır.



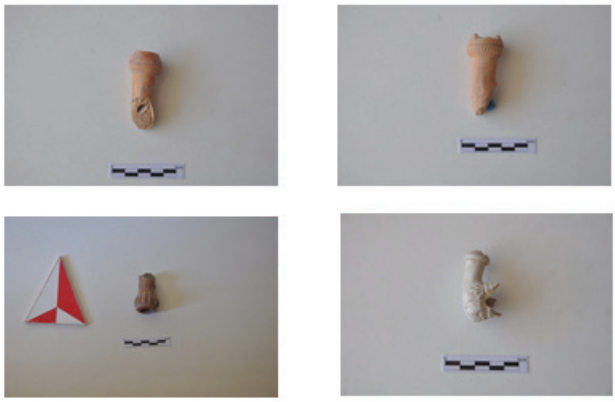
Çini Parçalarından Örnekler

Lüle Parçaları

2021 yılı kazı çalışmaları sırasında alanda büyük oranda kırık halde çanak ve ağız olacak şekilde lüle parçaları bulunmuştur. Bütün halde lüle buluntusuna rastlanmamıştır. Lülelerin malzeme bakımından farklılık gösterdiği ve üzerlerinin kayda değer motiflerle işlendiği görülmektedir.



Lüle Parçalarından Örnekler



Lüle Parçalarından Örnekler

Cam Parçaları

Kale kazısında önceki yıllarda çok sayıda cam buluntu çıkmış olmasına rağmen bu yıl yapılan kazı çalışmaları sırasında yuvarlak kesitli 3 adet cam bilezik parçası da ele geçmiştir. Tek renkli açık mavi ve yeşilden oluşan bu cam parçaları bir bütünün parçalarını oluşturmamaktadırlar. Şuana kadar yapılan çalışmalarda sağlam cam bilezik ele geçmemiştir.

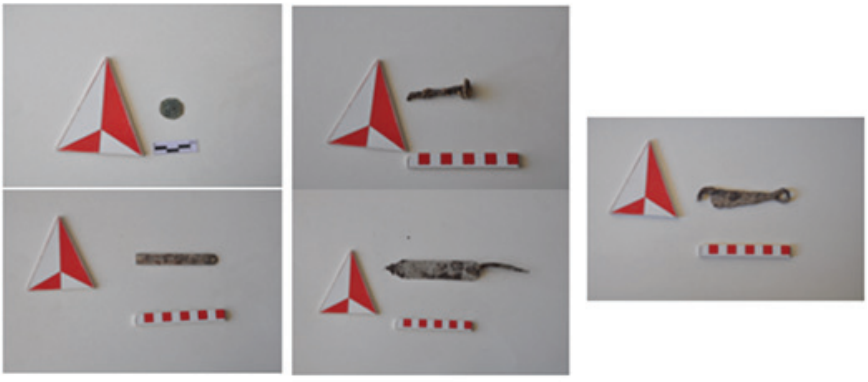
Bilezik parçaları dışında şişe parçaları olduğu tahmin edilen ince renkli ve renksiz parçalar da ele geçmiştir.

Cam Parçalarından Örnekler

Cam Bilezik Parçalarından Örnekler

Madeni Parçalar

Kazı sırasında günümüze ulaşan nitekim korozyona uğramış 2 adet çengel bulunmuştur. Bu çengellerin yapı içinde ahşap kapı ve pencere kanatları için kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Korozyona uğrayan parçalar konservasyon çalışmaları yapıldıktan sonra müzeye teslim edilmiştir.



Madeni Parçalardan Örnekler

Antropolojik ve Antrozoolojik Veriler

Kazıda elde edilen hayvan kemiği kalıntıları; geneli kırık ve parçalı durumda olmakla birlikte anatomik bütünlüklerinden uzak, caput ve distal kısımlarından ibarettir. Çoğu kemik parçalarının epifiz ve diafiz kısımları tam kaynaşmamış ve ayrı halde oldukları gözlemlenmiştir.

Buluntuların büyük çoğunluğu küçükbaş hayvan olmak üzere bir kısmı da büyükbaş hayvana aittir. Her bir buluntunun genelinde kasap kesiği izleri görülmekte olup, özellikle de humerus distal bölgesinin kemiğin gövdesine doğru uzanan kısımları kesik haldedir. Omurgaların bazılarında osteofit çıkıntılar gözlemlenmiştir.

Buluntular genel olarak şöyledir: bir poşet kırık ve parçalı halde tanımlanamayan hayvan kemikleri, humerus distali, femur caput, femur distali, tibiae caput, radius caput, birçok sayıda uzun kemiklerin gövde kısımları, scapula, coxae, temporal bölgeye ait kafatası parçası, humerus caput kısmına ait epifiz ve diafiz, tarsus kemiği, thorax bölgesine ait costae, vertebra, kırık, parçalı ve tam halde olmayan çene parçalarından oluşmaktadır. Tüm bunların yanı sıra birkaç kemik kalıntısında hastalık izlerine de rastlanmıştır. Buluntular arasında iki adet vertebranın birleşip, kaynaşmış halde bir bütün olduğu gözlemlenmiştir. Bu bütünleşme olayı, hayvanda eklem bozukluklarının olduğunun belirtisidir. Bahsi geçen iki adet vertebranın arasındaki hareket sistemini sağlayan diskin fonksiyonunu tamamen yitirmiş olup, vertebranın corpus kısımlarının osteofit haline dönüşerek her iki vertebranın birbiriyle kaynaşıp tek vertabra halini aldığı gözlemlenmiştir.

Kemik Buluntular

Kemik Buluntular

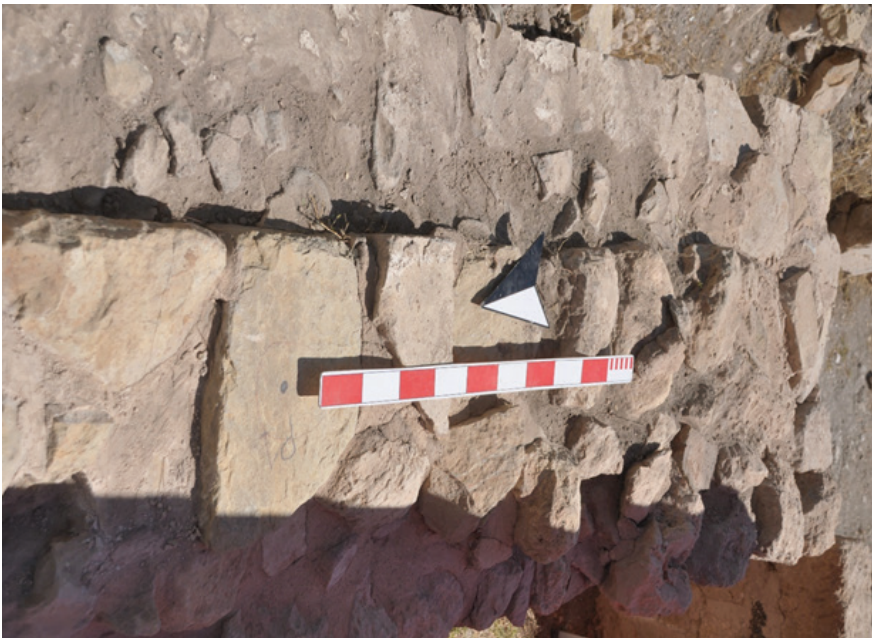
Kemik Buluntular

Kemik Buluntular

Kemik Buluntular

4. MARDİN KALESİ VE KALE CAMİİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN KORUMA VE ONARIM ÇALIŞMALARI

AH 13 ve AH 14 açmalarının kesişiminde yer alan D1 duvarı, AH 13 açmasında yer alan D29 duvarı, AG 12 açmasında yer alan D16 duvarında uzun süreli doğal etkenlerden kaynaklanan bozulmalar olduğu gözlenmiştir. Mukavemetsiz durumda olan duvarların stabilizasyonunu sağlamak için yeniden düzenlenen harç terkibiyle[2] konservasyon çalışmaları başlatılmıştır. Duvarlara önceki yıllarda yapılan mukavemetsiz harçlar sökülerek içlerindeki toprak ve bitkiler temizlenmiştir. Daha sonra konsolidasyon çalışmaları doğrultusunda yeni harç ile derz uygulamaları yapılmıştır.



AH 13 ve AH 14 Açmalarının Kesişiminde Yer Alan D1 Duvarı Restorasyon Öncesi

[2] 4 ölçek taş tozu, 0.5 ölçek kiremit kırığı, 2 ölçek hidrolik kireç, 2 ölçek sulandırılmış kaymak kireç, %5'lik oranda sulandırılmış Primal AC33 reçinesi. Ölçek olarak 1 litrelik sürahi kullanılmıştır.

AH 13 ve AH 14 Açmalarının Kesişiminde Yer Alan D1 Duvarı Restorasyon Sonrası

AH 13 Açmasında Yer Alan D29 Duvarı Restorasyon Öncesi

AH 13 Açmasında Yer Alan D29 Duvarı Restorasyon Öncesi

AH 13 Açmasında Yer Alan D29 Duvarı Restorasyon Sonrası

AG 12 Açmasında Yer Alan D16 Duvarı Restorasyon Öncesi

AG 12 Açmasında Yer Alan D16 Duvarı Restorasyon Sonrası

SONUÇ

Mardin Kalesi 2021 yılı kazı ve onarım çalışmalarına T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilen izin doğrultusunda tahsis edilen ödenek ile Mardin Valiliği, Mardin Büyükşehir Belediyesi ve Mardin Artuklu Üniversitesi'nin destekleri ile 45 gün süreyle devam edilmiştir. Kazı alanında genel temizlik yapıldıktan sonra kazı çalışmaları yapılmış, mimari öğelerin fotoğraf ve çizimlerle belgeleme çalışmaları tamamlanmıştır. Kazı çalışmaları tamamlandıktan sonra taban döşeme taşlarının dış etkilerden korunması amacıyla jeotekstil serilerek ve taş tozu-kum malzemesiyle kapatılarak taban korumaya alınmıştır.

Mardin Kalesinde 2021 yılı içerisinde yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış olan 3 adet kazı etütlük eserin koruma uygulamaları Mardin Müzesi, Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarında görevli uzman restoratörler tarafından yapılarak; müze eser deposuna kaldırılmıştır.

Sonuç olarak, Mardin Kalesi yerleşim alanının koruma önlemlerini ve arkeolojik verilerin açığa çıkarılarak sağlıklı bir şekilde kayıt altına alınmasını, kazı çalışmalarının bütünlüğünü ve sürekliliğini sağlamak amacıyla, ileriki yıllarda da kazı çalışmalarına devam edilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Altun, Ara (1971). *Mardin'de Türk Devri Mimarisi*. İstanbul: Gün Matbaası.

Alioğlu, Füsun (2003). *Mardin Şehir Dokusu ve Evler*. (2. Bs). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Göyünç, Nejat (1991). *XVI.Yüzyılda Mardin Sancağı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

Minorsky, Vilademir (1997). "Mardin". İslam Ansiklopedisi (c.7, s.317-322). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Yeşilbaş, Evindar (2022). "Mardin Kalesi 2020 Yılı Arkeolojik Kazı Çalışmaları", *25. Uluslararası Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları*, Konya: NEÜ Yayınları, s.375-415.

DEYRÜ'L ZAFARAN EL YAZMASI MİNYATÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME[1]

Evren YILMAZ* ♦ Kübra UĞRAŞ**

Özet

Elyazması kutsal kitaplardaki minyatürlerin kutsal metinlerdeki meselleri nakledi biçimleri, daima müminler üzerinde hayli etkili olmuştur. Süryani sanatında da parşömen ve kâğıt üzerine çok sayıda el yazması üretilmiştir. Bu örnekler arasında yer alan *Deyrü'l Zafaran El Yazması'*ndaki betimler, üretim süreçlerinde baki olan malum saikler dışında özellikle üslupsal açıdan dikkat çekmektedir. Söz konusu el yazması üzerine yapılan tez çalışmasında, bu el yazmasındaki her minyatürün her detayı incelenmiş ve diğer minyatürlerdeki ilgili detaylarla karşılaştırılmıştır. Ancak bildiri metninde konu, minyatürlerden mümkün mertebe çok örnek üzerinde karşılaştırmaya elverişli olan üç temayla, figürlerin yüzlerinin, giysilerinin ve fizyonomilerinin betimlenmesindeki üslup özelliklerinin karşılaştırma ve tartışmasıyla sınırlandırılmıştır.

Mardin Syr. 41/2 numaralı, Süryanilere ait *Deyrü'l Zafaran El Yazması*'nda, mesellere dayanarak yapılan betimlerde mimari strüktür, topografik biçimler, bitki örtüsü, figürlerin beden yapıları ve suretleri, mimikler, jestler, beden dilleri gibi unsurların, hatta giysi kıvrımlarının betim özellikleri biçemsel, teknik ortaklıklar ve farklılıklar açısından bir üslup çeşitliliğini işaret etmektedir. Bu el yazması minyatürlerinin bitkisel ve geometrik ör-

---

[1] Bu bildiri Süleyman Demirel Üniversitesi SDÜ SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yürütülen, Süryani İkonografisine ve geleneksel dini betimlemelerine örnek olarak Deyrü'l Zafaran El Yazması'ndaki minyatürleri gelenek ve üslup açısından değerlendirmeyi amaçlayan "Mardin Syr 41/2 Deyrü'l Zafaran El Yazması Minyatürlerinin Üslupsal Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasına dayanmaktadır.

* Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta, evrenyilmaz@sdu.edu.tr, evrenayilmaz@gmail.com

** Sanat Tarihi Anabilim Dalı MA, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta, kubrrakurt@gmail.com.

gelerle bezeli olarak gruplandırılabilen, zengin bordür süslemeleri de farklı örneklerle karşılaştırmaya tabi tutulabilmektedir. Yapılan analiz ve karşılaştırmalar, bu el yazmasının minyatürlerinin birden çok ustanın emeğiyle meydana getirilmiş olabileceği kanaatini destekleyecek veriler ortaya koymaktadır. Kimlikleri belirlenemese de bir minyatürde hangi ustanın hangi detayı çalıştığı ya da bir detay konusunda uzmanlaşıp onun el yazmasındaki bütün çeşitlemelerini betimlediği hususlarında güçlü ipuçları tespit edilebilmiştir. Tespit edilen bu ipuçlarına göre, mimari ögelerde üç, topografik biçimlerde üç, bitki örtüsünde dört ayrı ustanın; figürlerde ise, İsa'da altı, Meryem ve kadın figürlerinde iki, meleklerde iki ve diğer kalabalık figürlerin betimlenmesinde üç, giysilerin betimlenmesinde ise altı ayrı ustanın çalışmış olabileceği kanaati oluşmuştur.

Süryani sanatı alanında ülkemizde son dönemde sevindirici araştırmalar yapılıyor olsa da, özellikle kitap resimleri ve geleneksel sanatlar bağlamında halen detaylı çalışılması gereken çok fazla eserin varlığından söz edilebilir. Bu minvalde Süryani sanatının betim geleneğini irdelemenin yanı sıra *Deyrü'l Zafaran El Yazması*'ndaki betimleri hem kendi içerisinde hem de çağdaşı ya da kültürel, coğrafi teması olan sanat geleneklerinin üretimleriyle biçemsel ve teknik ve ikonografik açıdan karşılaştırmalar yaparak, bu eserdeki ve Süryani minyatürlerindeki etkileşimler hususundaki tartışmalara katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Süryani Sanatı, İkonografi, Minyatür, Deyrü'l Zafaran El Yazması, Üslupsal Etkileşimler.

AN EXAMINATION ON THE MINIATURE PAINTINGS OF DEYRÜ'L ZAFARAN MANUSCRIPT[2]

Abstract

Influences of the way miniatures of manuscripts convey parables in Holy Scriptures is considerably important. In Syriac art, many manuscripts on parchment and/or paper manuscript were produced. *Deyrü'l Zafaran Manuscript* is a special example of those. The miniatures in it are remarkable in terms of artistic style, except for the motives that prevailing the production process. The thesis on this manuscript examines every detail of the every miniatures and compares with the related details of the other miniatures in the manuscript. However the present text limits the subject to the comparison and the discussion on the stylistic characteristics of the depictions of three subtheme – which allow to make comparisons on as many examples as possible- i.e. the facial features, expressions and the clothings.

In the parables based depictions of Syriac *Deyrü'l Zafaran Manuscript,* descriptive features of the elements such as architectural structures, land forms, vegetation, configurations of faces and bodies, mimics, gestures, indicate a stylistic diversity in terms of technical and stylistic differences and likenesses. The two groups of borders, adorned with vegetal or geometric patterns and have very rich ornamentations, are also comparable to different examples. These depictions can be compared to other periodically, geographically, iconographically related examples, in terms of technical and stylistic features and also in terms of qualifications such as general settings of miniatures, the draperies of figures clothing and diversities in the brush strokes etc. The comparisons and analyses give clues which support the notion that the miniatures may have been created by the labors of more than one painter. Although it is not possible to determine their identities, analyses gave strong clues about which detail of a miniature

[2] The edict titled "An Examination on the Miniature Paintings of Deyrü'l Zafaran Manuscript" is based on the MA thesis with the title, "*An Evaluation on the Miniatures in Mardin Syr 41/2 Deyrü'l Zafaran Manuscript"* which was studied at Süleyman Demirel University, Institute of Social Sciences, Art History Department, and focuses to evaluate miniature paintings of *Deyrü'l Zafaran Manuscript* in terms of iconographic and artistic traditions and style as an example of Syrian iconography and traditional religious depictions.

had been painted by which painter, or about that one painter had mastered to depict a specific detail, such as faces or trees, and then depicted all the variations of them in the manuscript. In the light of those clues, it has been concluded that three different painters worked on architectural elements, and another three painters on land forms, three different painters on the vegetation. As for the the figures, it is deduced that six different painters may have worked on the depictions of Jesus Christ, two different ones on the Virgin and other women, and another two painters may have painted the angels and three painters on other crowded gatherings, and six different masters may have worked on the depiction of clothings.

Yet there have been pleasing researches in the field of Syriac Art recently in our country, there are still many works, especially in miniatures and traditional arts, need to be studied in detail. And the aim of the thesis in question, and of the present text based on it, to examine the tradition of depiction in Syriac Art and to make a humble contribution to the literature and discussions about stylistic and iconographic interactions influenced the depiction style of miniature paintings of *Deyrü'l Zafaran Manuscript,* and Syriac maniatures generally, through the comparisons between the miniatures of manuscript itself and between them and periodically, geographically, culturally related examples.

Keywords: Syriac Art, Iconography, Miniature Painting, Deyrü'l Zafaran Manuscript, Stylistic Interactions.

Süryani yazı geleneğinin köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir[3]. I. yüzyılın erken tarihlerinden kalma, yazılı Süryanice bulgulara ulaşılmıştır ve en eski elyazmaları V. yüzyıla tarihlendirilmektedir. (Akalın ve Duygu 2017: 181) Resimli el yazmaları söz konusu olduğunda ise VI.- XVI. yüzyılları arasında özellikle Yeni Ahit mesellerini konu alan betimlemelerin bulunduğu pek çok Süryani el yazması eserin farklı ülkelerdeki çeşitli kurumlarda korunduğu bilinmektedir. Bu eserler hakkındaki çalışmalar ekseriyetle batılı araştırmacılar[4] tarafından yapılmıştır. Türkiye'de ise Süryani sanatı alanında özellikle yakın dönemde nicelik ve nitelik açısından hatırı sayılır çalışmalar yapılmış[5] olsa da, özellikle kitap resimleri ve geleneksel sanatlar bağlamında detaylı çalışılması gereken çok sayıda eserin varlığından söz edilebilmektedir. Bu minvalde, elyazması kutsal kitaplardaki minyatürlerin kutsal metinlerdeki meselleri nakledi̇ş biçimlerinin müminler üzerindeki etkileri hayli önemlidir. Süryani sanatında da parşömen ve kâğıt üzerine çok sayıda el yazması üretilmiştir. Bu örnekler arasında Mardin Syr. 41/2 envanter numaralı el yazması biçemsel bir incelemeye hayli imkân ve malzeme vermektedir. Yaklaşık 1250 yılına tarihlendirilen ve 41x30 cm ölçülerinde yirmi yedi satırlık iki sütun halinde 484 sayfadan oluşan bu el yazmasının (J. Leroy 1964: 371-381) Dioscoros Theodoros tarafından yazıldığı bilinmektedir[6]. Mardin Syr. 41/2'deki biçemsel açıdan bir hayli dikkat çekici olan bu betimler şu şekilde sıralanmaktadır: *Meryem'e Müjde*, *İsa'nın Doğumu*, İsa'nın Vaftizi, İsa'nın Tapınağa Takdimi, Lazarus'un Diriltilişi, Kudüs'e Giriş, Ayakların Yıkanması, Kana Düğünü, Elçilerin Görüşü, *Zeytin Bahçesinde Dua, Yahuda'nın İhaneti, Çarmıhta İsa, İsa'nın Gömülmesi, Diriliş, Anastasis, Şüpheci Tomas, İsa'nın Göğe Yükselişi, Pentekost, Başkalaşım, Koimesis ve Tahtta İsa*[7].[8]

Mardin Syr. 41/2 No.'lu El Yazması'nın mesellere dayanarak yapılan betimlemelerinde mimari strüktür, topografik biçimler, bitki örtüsü,

---

3 Süryani literatürü, Süryani tarih yazıcılığı ve el yazmaları hakkında detaylı bilgi için bkz., Z. Duygu 2016, Akalın ve Duygu 2017, N. Kaplan 2021.

4 Süryani resimli el yazmaları hakkında detaylı çalışma için bkz., J. Leroy 1964.

5 Ülkemizde Süryani minyatürü üzerine çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından bkz., N. Kaplan 2021a, N. Kaplan 2021b, Kaplan ve Akyüz 2021, N. Kaplan 2022.

6 Detaylı bilgi için bkz., J. Leroy 1964, A. Kaplan 2012.

7 *Tahtta İsa Betimi* ise bu el yazmasına ait değildir, bu el yazmasına sonradan eklenmiştir. (A. Kaplan 2012: 235)

8 Detaylı bilgi için bkz., J. Leroy, 1964.

figürlerin fizyonomisi, giysi kıvrımlarının betim özellikleri biçemsel, teknik ortaklıklar ve farklılıklar açısından bir çeşitliliği işaret etmektedir. Adı geçen tez çalışmasında Mardin Syr 41/2 El Yazması betimlemelerin biçemsel değerlendirilmesi hususunda detaylı bir biçimde yapılan analiz ve karşılaştırmalar, bu el yazmasının minyatürlerinin birden çok ustanın emeğiyle meydana getirilmiş olduğu kanaatini destekleyecek veriler ortaya koymaktadır. Kimlikleri belirlenemese de bir minyatürde hangi ustanın hangi detayı çalıştığı ya da bir detay konusunda uzmanlaşıp onun el yazmasındaki bütün çeşitlemelerini betimlediği hususlarında güçlü ipuçları tespit edilebilmiştir.

Bu minvalde ilk olarak figür betimleriyle ilgili üslupsal detayların tartışmasını yapmak ve bahsedilen usta çeşitliliğinin işaretlerini açıkça göstermek adına el yazmasından iki minyatür örneği olan İsa'nın Dirilişi ve *Lazarus'un Diriltilişi* sahneleri (resim 1) yerinde örneklerdir.

Resim 1: Sol, İsa'nın Dirilişi; Sağ; Lazarus'un Diriltilişi, yak.1250, Mardin Syr. 41/2[9], Kırk Şehitler Kilisesi, Mardin.

[9] Görsellerin alındığı kaynak: https://dss-syriacpatriarchate.org/syriac-arts/syriac-icons/?lang=en(15.11.2019)

İsa'nın Dirilişi'ndeki İsa, dar alınlı, gözler badem biçiminde ve gözler kirpik diplerinin hizasından kalın bir çizgiyle olduğundan daha iri gösterilmiş, gözaltı torbaları hafif belirgin, burunları uzun, dudakları ince yapılmıştır. Saçlarda ise fırça darbeleri ve kahverenginin açık-koyu etkisiyle kıvrımlar yaratılmıştır. *Lazarus'un Diriltilişi*'ndeki İsa ise yine dar alınlı, gözler badem biçiminde ve gözaltı torbaları hafif belirgin, uzun burunlu diğer İsa figürüne göre çıkık çeneli olarak betimlenmiştir. Saçlar daha dağınıktır ve açık-koyu etkisinin daha güçlü verilmesi sebebiyle kıvrımlar daha belirgin hissedilmektedir. Böylelikle İsa'nın Dirilişi ve *Lazarus'un Diriltilişi* sahnelerindeki hem İsa, kadınlar ve diğer figürlerin betimlenmesinde hem de bu figürlerin giysilerinin biçimlendirilmesinde farklı ustaların çalışmış olabileceği akla gelmektedir.

Üslupsal inceleme yapılırken İsa'nın Dirilişi ve *Lazarus'un Diriltilişi* sahnelerinin yanı sıra Mardin Syr. 41/2'deki diğer betimlemelerden de söz edilmesi gerekmektedir. Bu minvalde, resim 2'de görülen Şüpheci Tomas, *Elçilerin Görüşü* sahnelerinde de İsa'nın Dirilişi'nde İsa'nın yüzünü tarif ederken bahsedilen özelliklerin –dar alın, badem göz, kirpik diplerinin hizasından uzatılan kalın çizgi, uzun burun, ince dudak- burada da tekrarlanması, bu detayların tek bir ustanın elinden çıkmış olabileceği ve resim 3'teki *Başkalaşım, Çarmıhta İsa* sahnelerindeki figürlerle *Lazarus'un Diriltilişi*'ndeki İsa'nın yüzünü tarif ederken bahsedilen özelliklerin –dar alın, badem göz, uzun burun, çıkık çene- burada da tekrarlanması bunları yine tek bir ustanın yapmış olabileceği savını desteklemektedir.

Resim 2: Sırasıyla, Şüpheci Tomas, *Diriliş, Elçilerin Görüşü* sahnelerinden İsa detayları.

Resim 3: *Başkalaşım*, *Lazarus'un Diriltilişi*, Çarmıhta İsa sahneleri İsa figüründen detaylar.

Mardin Syr 41/2 El Yazması betimlerindeki bir diğer üslupsal çeşitlilik kadın figürlerinin betimlenmesinde görülmektedir. *Lazarus'un Diriltilişi*'nde kadın figürleri, yuvarlak yüzlü, dar alınlı, badem gözlü, pembe tonla vurgulanmış dolgun yanaklı, küçük burunlu, ince dudaklı ve yuvarlak çenelidir. İsa'nın Dirilişi'ndeki kadın figürleri ise dar alınlı ve ince dudaklı resmedilmiş olsa da bu figürün çekik gözlerinin altları torbalı, elmacık kemikleri daha belirgin ve çeneleri köşeli yapılmıştır. Üslupsal farklılıkların bulunması sebebiyle de iki farklı ustanın çalışmış olma olasılığından söz edilebilmektedir.

Resim 4: Sol, *Koimesis,* sağ, İsa'nın Dirilişi sahnelerinden Meryem detayları.

Resim 5: Üst sıra soldan sağa, *Meryem'e Müjde*, Çarmıhta İsa, *Lazarus'un Diriltilişi* sahneleri kadın figürlerinden detay. Alt sıra soldan sağa, İsa'nın Gömülmesi ve İsa'nın Tapınağa Takdimi sahneleri kadın figürlerinden detay.

Resim 6: Sırasıyla, İsa'nın Vaftizi, İsa'nın Göğe Yükselişi, İsa'nın Doğumu, *Meryem'e Müjde, Diriliş* sahneleri melek betimlemelerinden detaylar.

İsa'nın *Dirilişi'*ndeki bu özelliklerin –gözaltı torbalarının belirgin yapılması, belirgin elmacık kemikleri, çıkık çene hatları- resim 4'te görülen *Koimesis* sahnesinde de tekrarlanması, bu detayları aynı ustanın yaptığı savını desteklemektedir. Bununla birlikte, *Lazarus'un Diriltilişi* sahnesinde sözü geçen özelliklerin –yuvarlak yüz, badem gözler, pembe tonla vur-

gulanmış dolgun yanaklar ve yuvarlak çene- *Meryem'e Müjde*, Çarmıhta İsa, İsa'nın Gömülmesi ve İsa'nın Tapınağa Takdimi sahnelerindeki kadın figürlerinde (resim 5) ve İsa'nın Vaftizi, İsa'nın Göğe Yükselişi, İsa'nın Doğumu, *Meryem'e Müjde* ve *Diriliş* sahnelerindeki melek figürlerinin (resim 6) yüzlerinde tekrarlanması, yine bu detayları aynı ustanın yaptığı kanaatini güçlendirmektedir. Bu minvalde, resim 5'teki kadın figürlerinde ve resim 6'daki melek figürlerinde aynı ustanın çalışmış olabileceği düşüncesiyle yukarıda da bahsedilen belirli bir ustanın belli bir detay konusunda uzmanlaşıp onun el yazmasındaki bütün çeşitlemelerini betimlediği çıkarımını desteklemektedir.

Lazarus'un Diriltilişi'ndeki diğer figürlerin –askerler, havariler vd.- dar alınlı, avurtları çökük, alt dudakları üste nispetle daha dolgun, iri gözlü, ince burunlu yapıldığı görülmektedir. İsa'nın Dirilişi'ndeki asker betimlemeleriyse çok farklı bir üslupta betimlenmişlerdir. Söz konusu bu figürler, genellikle profilden resmedilmiştir ve uzun yüzlüdür. Dar alınlı, çekik gözlü, kemerli ve uzun burunlu, elmacık kemikleri çıkık ve üst dudakları alta göre nispeten daha dolgun yapılmıştır. Doğacı gerçekçi kütlesellikleri çalışma kapsamındaki diğer örneklere göre daha zayıftır. Bu özellikler, bu figürlerde diğer örnekleri yapan ustalardan başka bir ustanın çalıştığına delalet olarak yorumlanmıştır.

Lazarus'un Diriltilişi sahnesinde bahsedilen özelliklerin -dar alın, çökük avurtlar, ince burun- resim 7'deki İsa'nın Tapınağa Takdimi, *Yahuda'nın İhaneti*, İsa'nın Gömülmesi ve Şüpheci Tomas sahnelerindeki figürlerde de görülmesi bunlarda da aynı ustanın çalıştığına bir işaret olarak görülmüştür. İsa'nın Dirilişi sahnesinde sözü edilen özelliklerin –figürlerin profilden resmedilmeleri, üst dudaklarının alta nispetle daha dolgun yapılması, çıkık elmacık kemikleri ve uzun kemerli burun- ise Çarmıhta İsa ve *Yahuda'nın İhaneti* sahnelerindeki asker betimlemelerinde (resim 8) ve yine İsa'nın Dirilişi'ndeki melek figüründe ve *İsa'nın Doğumu*'ndaki ebe figüründe de (resim 9) görülmektedir. Bu özellikler bahsi geçen sahnelerde aynı ustanın çalışmış olduğunun göstergesi olarak yorumlanmıştır. Yukarıda resim 5 ve 6 ile ilgili kısımda sözü edilmiş olan, bir ustanın bir detay konusunda uzmanlaşıp onun el yazmasındaki bütün çeşitlemelerini betimlediği çıkarımı burada da yinelenebilir, çünkü hem asker ve ebe figüründe hem de melek figüründe bir ve aynı üslubun izleri seçilebilmektedir.

Resim 7: Üst sıra soldan sağa, Lazarus'un *Diriltilişi*, İsa'nın Tapınağa Takdimi, alt sıra soldan sağa, *Yahuda'nın İhaneti*, İsa'nın Gömülmesi ve Şüpheci Tomas sahneleri, figürlerden detaylar.

Resim 8: Çarmıhta İsa, İsa'nın Dirilişi, *Yahuda'nın İhaneti* sahnelerindeki asker betimlemelerinden detaylar.

Resim 9: Sol, İsa'nın Dirilişi, sağ, İsa'nın Doğumu sahneleri figür detayları.

Figürlerin giysilerinin betimlenmesi hususunda, giysinin altından vücudun, uzvun aldığı biçimi yahut kumaşın aldığı formu göstermek amacıyla yapılan giysi kıvrımlarını meydana getirmek için uygulanan fırça darbelerindeki teknik farklılıklar, yapılan incelemelerde özellikle dikkat çekmiştir. *Lazarus'un Diriltilişi*'ndeki İsa figürünün giysisinde, düşey ve yatay yönelimli fırça darbeleri, giysi kıvrımlarındaki katmanlar vurgulanacak şekilde uygulanmış ve renklerin açık-koyu dengesiyle de hareketlilik etkisi güçlendirilmiştir. İsa'nın Dirilişi'nde İsa figürünün giysisinde ise düşey yönelimli fırça darbeleriyle, renklerdeki tonlamalara kontrast yapacak kadar güçlü bir açık-koyu etkisi verildiği görülmektedir (resim 1). Bu özellikler, bu detaylarda iki farklı ustanın emeğinin geçtiğine dair kanaat oluşturmuştur.

Lazarus'un Diriltilişi sahnesinde giysi kıvrımlarındaki sözü edilen bu hareketlilik etkisi, İsa'nın Göğe Yükselişi, Kana Düğünü, Kudüs'e Giriş, Elçilerin Görüşü, Yahuda'nın İhaneti sahnelerindeki İsa figürlerinin giysi kıvrımlarında (resim 10) ve *Meryem'e Müjde* sahnesindeki melek ve Meryem'in giysi kıvrımlarında da (resim 11) görülmektedir. Bu nedenle aynı ustanın çalıştığı düşünülmüştür. İsa'nın Dirilişi'nde bahsedilen İsa'nın giysisindeki açık- koyu etkisinin ise *Lazarus'un Diriltilişi*, İsa'nın Göğe Yükselişi, Elçilerin Görüşü, Koimesis, Başkalaşım sahnelerindeki figürlerin giysi kıvrımlarında da (resim 12) görülmesi sebebiyle bu detayların aynı ustanın elinden çıktığına kanaat getirilmiştir.

Resim 10: Üst sıra soldan sağa, *Lazarus'un Diriltilişi*, İsa'nın Göğe Yükselişi, *Kana Düğünü*, alt sıra soldan sağa*, Kudüs'e Giriş*, *Elçilerin Görüşü, Yahuda'nın İhaneti* sahnelerindeki figürlerin giysi kıvrımlarından detaylar.

Resim 11: *Meryem'e Müjde* sahnesi figürlerin giysi kıvrımlarından detaylar.

Resim 12: Üst sıra soldan sağa, *Lazarus'un Diriltilişi, İsa'nın Göğe Yükselişi, Elçilerin Görüşü:* Alt sıra soldan sağa, *Diriliş, Koimesis*, *Başkalaşım* sahneleri figürlerin giysi kıvrımlarından detaylar.

Mardin Syr.41/2 minyatürlerinde, yukarıda tartışılan usta çeşitliliğinin ve iş birliklerinin yanı sıra diğer bir özellik daha hayli dikkat çekicidir. Bu minyatürlerde betimlenen figürlerin, beden hareketlerinde, yüz ifadelerinde, kısacası fizyonomilerinde ruh hallerini görünüşe çıkaracak nitelikte resmedilmiş, hemen her bir yüze, detayları ve ifadeleriyle münferitlik kazandırması sebebiyle kanona, geleneğe riayet etmeyen ifadelerin betimlendiği görülmektedir. Örneğin, *Lazarus'un Diriltilişi*'nde İsa merhametli ve kendinden emin görünmektedir. İsa'nın tam önüne yerleştirilen figür -meselde anlatıldığı üzere Lazarus'un mezarının kapağının açılmasıyla yayılan kötü koku sebebiyle- sol elini kaldırmıştır ve yüzünde tiksinti ifadesi vardır. İsa'nın ayaklarına kapanan Marta ve Meryem'in, mimiklerinden ve beden dillerinden çaresiz ve üzgün bir şekilde yalvarmakta oldukları anlaşılmaktadır. İsa'nın Dirilişi'ndeki kadınların yüz ifadelerinde ise meselde bahsedildiği gibi korku ya da şaşkınlık emaresi bulunmamakla birlikte, onlarda sükûnet, huzur ve şükran duygusunun başat olduğu anlaşılmaktadır. İsa kendinden emin, tevekküllü ve vakur bir ifadeyle betimlenmiştir, el hareketiyle de dirildiği yeri kadınlara göstermektedir. Bu minvalde, *Mardin Syr 41/2 El Yazması*'ndaki betimlemelerde yukarıda da bahsedildiği gibi ikonografik kanondan uzaklaşılarak duygunun aşikâr biçimde verilmiş olması, Ermeni el yazmalarını[10] süsleyen minyatür örnekleriyle[11] benzerlik göstermektedir.[12]

Sonuç olarak, Mardin Syr. 41/2 minyatürlerindeki kimi figürler dar alınlı, badem gözlü, gözaltı torbaları hafif belirgin, burunları uzun, ince dudaklı kimileriyse dolgun yanaklı, yuvarlak gözlü, geniş alınlı betimlenmişlerdir. Bu nedenle birden çok ustanın varlığı olasılığından söz edilebilmektedir. Figürlerin giysi kıvrımlarındaysa, fırça darbesine bağlı tonal geçişlerin etkisi oylumsallık yaratarak bir üç boyutluluk algısı sağlamaktadır, ancak bu uygulamalarda da usta çeşitliliğinin olduğu söylenebilmektedir.

---

[10] Ermeni minyatür sanatı hakkında detaylı bilgi ve tartışma için bkz., E. K. Hançer 2001, E. K. Hançer 2010.

[11] Mardin Syr 41/2 minyatürleriyle Ermeni El Yazmaları arasındaki üslupsal benzerlikler için bkz., K. Uğraş 2022.

[12] Mardin Syr 41/2 minyatürleriyle Ermeni El Yazmaları arasındaki kimi üslupsal ortaklıklar "Gelenek ve Etkileşim Çerçevesinde Bir Okuma Denemesi: Mardin Syr. 41/2 Resimli El Yazması Vaftiz Sahnesi" başlıklı kitap bölümünde tartışılmıştır. Bkz. Uğraş ve Yılmaz 2022: 288-309.

Bununla beraber belli bir ustanın elinden çıkmışçasına üslupsal emareler taşıyan bir detayın birçok minyatürde aynı şekilde karşımıza çıkması yanında, mesela tek bir minyatürdeki çok sayıda yüzün farklı üslupsal izler taşıması da minyatürler betimlenirken aynı ustaların iş birliklerinin söz konusu olduğu kanaatini pekiştirmektedir.

Elbette kimlikleri hakkında bir veri tespit edilmesi mümkün olmasa da tek tek bu ustaların betimlemelerdeki hangi ayrıntılar üzerinde çalışmış olabileceğinin saptanmaya çalışılması sürecinde, eserde biçem ve teknik açısından belli bir kişisel üsluba ait olması ziyadesiyle muhtemel özellikler belirlenmiş, böylelikle bir minyatürdeki belli bir detayı, başka bir minyatürdeki aynı cins detayla aynı ustanın elimden çıkmış olup olmadığı belirlenmeye uğraş verilmiştir. Böylelikle bir anlamda bu üslupsal çeşitliliği yaratanların "adını koymak" yolunda bir adım olarak Tablo 1'de görülen "imza çeşitliği yelpazesine" ulaşılmıştır. Bu tabloda görüldüğü üzere saptanan kişisel izler, mimari ögelerde üç, topografik biçimlerde üç, bitki örtüsünde dört ayrı ustanın çalışmış olabileceğinin göstergesi olarak yorumlanmıştır. Figürlerde ise, İsa'da altı, Meryem ve kadın figürlerinde iki, meleklerde iki ve diğer kalabalık figürlerin betimlenmesinde üç, giysilerin betimlenmesinde ise altı ayrı ustanın emeğinin geçtiğine dair bir gösterge kabul edilmiştir.[13]

[13] Detaylı bilgi için bkz., K. Uğraş 2022.

Sahneler	Mimari Strüktür	Topografik Biçimler	Bitki Örtüsü	İsa	Meryem ve Kadınlar	Melekler	Diğer Figürler	Giysiler
Meryem'e Müjde	B		A		A	A		A
İsa'nın Doğumu		A	B			A		BC
İsa'nın Vaftizi		AC	A	A		A		D
İsa'nın Tapınağa Takdimi	C				A		A	DE
Lazarus'un Diriltilişi	A	A		B	A		A	ACF
Kudüs'e Giriş	B	A	C	C			B	A
Ayakların Yıkanması	A			A				
Kana Düğünü	AB			A				A
Elçilerin Görüşü				CD				AF
Zeytin Bahçesi'nde Dua		C	D	E				C
Yahuda'nın İhaneti		B					AC	A
Çarmıhta İsa		B		B	A	B	C	BE
İsa'nın Gömülmesi				A	A		A	BF
Diriliş		B		D	B	A	C	BEF
Şüpheci Tomas	C			D			B	B
İsa'nın Göğe Yükselişi			B	F		A		AE
Pentekost	A							
Başkalaşım		A	B	B			B	F
Koimesis	AC			C	B			F

Tablo 1: Mardin Syr 41/2 Minyatürlerinde çalışan ustalar hakkında bulgular ve çıkarımlar tablosu[14] (Tablo: K. Uğraş)

[14] *Usta çeşitliliğini göstermek amacıyla her bölüm kendi içerisinde gruplara ayrılmıştır. Farklı gruplarda çalışmış olabileceği düşünülen bir ve aynı ustaya dair saptamanın yapıldığı alanlar koyu renk arka planla vurgulanmıştır.* (K. Uğraş 2022: 102)

KAYNAKÇA

Akalın, Kutlu– Zafer Duygu (2017). *Süryani Literatürü,* Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları, Mardin.

Duygu, Zafer (2016). *Süryani Tarih Yazıcılığında Geç Antikçağ,* Divan Kitap, Ankara.

Kaplan, Necla (2021). "Süryani El Yazmalarında Meryem'e Müjde Tasvirleri (6. ve 13. Yüzyıllar)", *Artuklu Akademi (Mardin Artuklu Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi),*8 (1), s. 99-129.

Kaplan, Necla (2021). "Geç Antik Çağ Kanon Tablolu Süryani Resimli El Yazmalarında Teolojik Arka Plan", *Kadim Akademi SBD*, Kadim Akademi Derneği, C.5, S.2, s.109-127.

Kaplan, Necla, Mihayel Akyüz (2021). "1177 Tarihli Süryanice "Harklean" Dörtlü İncil El Yazması", *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi,* Murat Serdar, C.4, S.1, s.190-211.

Kaplan, Necla (2022). "Nusaybin Akademisi'nin Sanata Yaklaşımı ve Süryani Kilisesine Etkisi", *Nusaybin Siyaset-Kültür-Ekonomi*, Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları, Mardin, s.139-162.

Kaplan, Ayda (2012). "Calligraphy in the Dioscoros Theodoros Lectionary'', (eds.), Teule, H. – Kayaalp, E.K. – Akalın, K. – Dorum, N., *Syriac in Its Multi-Cultural Context: First International Syriac Studies Symposium*, *Mardin Artuklu University, Institute of Living Languages,* Eastern Christian Studies Volume 23, Leuven : Peeters, Mardin, 2012, s.233-244.

Leroy, Jules (1964). *Les Manuscrits Syriaques a Peintures Conserves Dans Les Bibliotheques D' europe Et D'orient*, Vol 1, Paris Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Hançer, Elmon Karsarvanian (2001). "Anadolu Kültür Tarihi İçinde Ermeniler: Ermeni Minyatür Sanatı", *Toplumsal Tarih Dergisi, Tarih Vakfı,* S. 92, s.36-42.

Hançer, Elmon Karsarvanian (2010). "On İkinci ve On Üçüncü Yüzyıllarda Kilikya Ermeni Minyatürü Bağlamında Bizans ve Komşu Kültürlerle İlişkiler", (eds.), Ödekan, A. – Akyürek, E. – Necipoğlu, N., *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, Vehbi Koç Vakfı, s.89-113.

Uğraş, Kübra ve Evren Yılmaz (2022). "Gelenek ve Etkileşim Çerçevesinde Bir Okuma Denemesi: Mardin Syr. 41/2 Resimli El Yazması Vaftiz Sahnesi", ed: S. E. Bilgin, S. Çokoğullu, M. Oral, *Bir Ömür Urfa: A. Cihat Kürkçüoğlu Armağanı,* Gece Kitaplığı, Ankara, s.288-309.

Uğraş, Kübra (2022). *Mardin Syr 41/2 Deyrü'l Zafaran El Yazması Minyatürlerinin Üslupsal Değerlendirilmesi,* Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Isparta.

URL 1: https://dss-syriacpatriarchate.org/syriac-arts/syriac-icons/?lang=en (15.11.2019)

SİVAS İLÇELERİNDEKİ GEÇ OSMANLI DÖNEMİ EĞİTİM YAPILARINDAN ÖRNEKLER[1]

Hacar ZOR[2] ♦ Ebru BİLGET FATAHA[3]

Özet

Sivas'ın Gölova, Gürün, Hafik, İmranlı, Suşehri, Yıldızeli ilçelerinde bulunan, Tanzimat Fermanı'ndan Cumhuriyet'in ilanına (1839-1923) kadar olan süreçte inşa edilmiş olan eğitim yapıları çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmamızda, günümüze ulaşan eğitim yapıları, Osmanlı arşiv belgelerinde geçen eski yer adları, ilçelerin dönemi içindeki önemi, nüfus hareketliliği, başkentle olan bağlantıları kapsamında bir bütün olarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi incelendiğinde, 12 ilçede toplam 49 eğitim yapısı tespit edilmiştir. Toplam 49 yapıdan 6 bina günümüze ulaşmış ve Kültür Varlığı olarak tescillenmiştir.

Zaman içerisinde bazı farklı uygulamalar olsa da Tanzimat'ın ilanından sonra yeniden düzenlenen Osmanlı eğitim siteminin ilkokulları iptidailer, rüştiyeler ise ortaokul seviyesindeki eğitim kurumlarına verilen isimlerdir.

İptidai-Rüştiye dediğimiz bu yapılar bütün özellikleri ile incelenmelerinin yanı sıra, başkent İstanbul'dan dönemi için oldukça uzak sayılabilecek bu ilçelerde inşa edilmiş olmalarının toplumsal sebepleri ile çalışmamızda açıklanmaya çalışılacaktır.

---

[1] Bu çalışma, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (CÜBAP) tarafından EDB-2022-045 proje numarası ile desteklenmiştir. (This work is supported by the Scientific Research Project Fund of Sivas Cumhuriyet University under the project number EDB-2022-045)

[2] Sanat Tarihi Uzmanı, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü SİVAS

[3] Dr. Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü SİVAS

Günümüze ulaşan yapıların, plan özellikleri, cephe düzenlemeleri, malzeme -teknik ve süslemeleri incelenerek farklılıklar ve benzerlikleri ile ayrıntılı bir değerlendirme yapılacaktır. Taşra-Merkez ilişkisi içerisinde bölgesel ve yerel özelliklerin tespitine çalışacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sivas, EğitimYapıları, İpdidai, Rüştiye

OTTOMAN PERIOD EXAMPLES OF EDUCATIONAL BUILDINGS IN SIVAS DİSTRICTS

Abstract

The subject of our study is the educational buildings in the Gölova, Gürün, Hafik, İmranlı, Suşehri, Yıldızeli districts of Sivas, which were built in the period from the Tanzimat Edict to the proclamation of the Republic (1839-1923). In our study, it will be tried to be evaluated as a whole within the scope of the educational structures that have survived to the present day, the old place names in the Ottoman archive documents, the importance of the districts in the period, population mobility, and their connections with the capital.

When the Ottoman Archives of the Presidency of State Archives were examined, a total of 49 educational structures were identified in 12 districts. 6 buildings out of a total of 49 buildings have survived and have been registered as Cultural Heritage.

Although there were some different practices over time, the primary schools of the Ottoman education system, which was reorganized after the proclamation of the Tanzimat, were iptidai (elementary school), and **rüştiye** (junior high school) were secondary school education institutions. In addition to examining these buildings, which we call İptidai-Rüştiye, with all their features, our study will try to explain the social reasons why they were built in these districts, which could be considered quite far from the capital Istanbul for its time.

A detailed evaluation will be made with their differences and similarities by examining the plan features, facade, arrangements, materials-techniques and decorations of the structures that have survived to the present day. It will try to determine the regional and local characteristics within the provincial-central relationship.

Keywords: Sivas, Educational Buildings, Elementary School (İptidai), Junior, High School (Rüştiye)

1. Giriş

Osmanlı devlet adamları 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Avrupa yaşanan değişimleri izleyerek askerî kurumları batının ilim, teknik ve eğitim tarzına göre ıslah etme gayreti içine girmiştir. Özellikle II. Mahmut ve Tanzimat dönemlerine gelindiğinde devletin bütün kurumlarında ıslahat yapma ihtiyacı hissedilmiş ve en büyük değişim eğitim alanında yapılmıştır. Osmanlı'nın kuruluşundan Tanzimat'ın ilânına kadar olan süreçte eğitim-öğretimine hâkim olan medreseler, devletin istediği sivil, askerî ve adlî memur ve idarecileri yetiştirmekte etkin olsa da, özellikle Avrupa'da izlenen değişimler sonrası yenilikleri takip edebilecek yetkinliğe sahip bireyler yetişmesinde yeterli olamadıkları fark edilmiştir (B. Kodaman 1991:1-3).

İlmiye zümresi mensuplarının kontrolünde bulunan, geleneksel usullerle dini konuların öğretildiği sıbyan mekteplerinin, Tanzimat öncesi döneminde, Müslümanlar için temel eğitim veren kurumlar oldukları görülmektedir. Askeri ve mesleki teknik okullara öğrenci yetiştiren sıbyan mektepleri Batılılaşma süreciyle birlikte oluşan değişimleri takip edememiş ve geren ihtiyacı yerine getirememiştir (A. Cihan 2014: 155-164). 1838 yılında II. Mahmut ilmiye zümresi mensuplarının tepkisini çekmeden (A. Cihan 2014: 155-164), eğitim ve öğretim alanında yeniliklere gitmiş ve medrese dışında yeni mektepler açmıştır. Böylece modern eğitimin temellerinin atması hedeflenmiştir (B. Kodaman 1991:1-3).

1845 yılından itibaren Sultan Abdülmecit'in başlattığı eğitim reformu ile rüştiyelere öğrenci yetiştirecek temel eğitim kurumları olan sıbyan mektepleri, dört yıl olarak kabul edilmiş, geleneksel derslerin yanında Türkçe ve yazı derslerinin de kabul edildiği temel eğitim zorunlu hale getirilmiştir. Mecburi temel eğitimi kabul eden Maarif Nizamnamesi her mahalle ve köyde birer sıbyan mektebi olmasını ve hocalarının Darülmuallimin mezunu olmasını gerekli kılmıştır (A. Cihan 2014: 155-164).

1868 yılında İstanbul'da Darülmuallimin-i sıbyan adında organize bir kurum açılmasına rağmen, 1869 Nizamnamesinde sıbyan mekteplerini yeniden düzenlenmiş, "iptidai" adıyla modern usulde eğitim veren temel eğitim kurumlarını oluşturmak için ilk girişim ancak 1870 yılından sonra başlatılabilmiştir (A. Cihan 2014: 155-164). Modern usule göre hazırlanmış programın uygulanıp tecrübe edilmesi için 1872'de İstanbul'da Nuri-

osmaniye Camii içinde bulunan kâgir binada ilk iptidai mektep açılmıştır. İptidai ismi ise 1876'dan sonra ilkokul karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır (B. Kodaman 1991: 64). 1876 yılına kadar modern eğitim veren iptidai okullarının sayısı İstanbul'da sadece üç iken bütün imparatorlukta 200'ü geçmemektedir (A. Cihan 2014: 155-164). 1879'dan sonra modern usule göre öğretim yapan iptidai okullarının çoğalması üzerine, Mekâtib-i Sıbyaniye dairesi kaldırılmış ve yerine "Mekâtib-i İptidaiye Dairesi" kurulmuştur (B. Kodaman 1991: 37). Bu değişikliğin anlamı, bundan sonra Maarif Nezaretinin ilköğretimde modern usulde eğitim ve öğretim yapan okullara ağırlık vermesi ve sıbyan okullarının kafalarda oluşturduğu izlenimi silip *iptidai* kelimesiyle ilköğretime yeni bir anlayış getirme isteğidir (B. Kodaman 1991: 31). 1882 yılından sonra vilayetlerde sıbyan mektepleri modern iptidailere dönüştürülmüş ve yeni müstakil iptidailerin açılmasına hız verilmiştir (A. Cihan 2014: 155-164). Tanzimat dönemi sonunda bütün imparatorluktaki sıbyan mektepleri ve iptidai mekteplerinin sayısı 18.947 iken, I. Meşrutiyetten itibaren 9.647 yeni okul açılmış, yüzyılın sonlarına doğru ise bu sayı 28.596'ya yükselmiştir. İmparatorluğun son yılında eğitimde bazı köklü değişimler meydana gelmiş, eğitim sisteminde yasal ve kurumsal reformlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır (A. Cihan 2014: 155-164).

Rüştiyeler, Tanzimat döneminden itibaren tıbbiye, harbiye ve mühendishane gibi askeri ve mesleki-teknik öğrenim veren yüksekokullara öğrenci hazırlayan modern eğitim kurumları olarak kabul edilmişlerdir. 1838 yılında ilk rüştiye "Mekteb-i Maarif-i Adliye", ikinci rüştiye ise 1839 yılında "Mekteb-i Ulum-i Edebiye" İstanbul'da Sultanahmet ve Süleymaniye Cami'lerinin bünyesinde açılmıştır. İlk rüştiye mektebi olan bu kurumlarla Tanzimat'tan sonra yaygınlaşacak olan modern eğitim sisteminin temelleri atılmıştır (A. Cihan 2014:164-180). 1847 yılında Mekatib-i Umumiye Nezaretinin kurulmasıyla dini temel eğitimle askeri ve mesleki-teknik yükseköğrenim arasında köprü vazifesi üstlenecek olan rüştiyelerin temelleri İstanbul'da atılmıştır (Cihan 2014:164-180). Kız öğrencilerine yönelik ilk rüştiye mektebi ise 1858 yılında yine İstanbul'da açılmıştır (M.E. Yolalıcı 1999:281-296).

1869 Maarif-i Umumiye Nizamnamesine göre, köy ve mahallelerde *sıbyan mektebi*, beş yüz haneli kasabalarda *rüştiye*, bin haneyi geçen şehir-

lerde *idadi*, vilayet merkezlerinde *sultani* kurulmasını gerekli görmüştür. Ayrıca rüştiyelerin idadilere öğrenci yetiştirmesi, rüştiye olacak binaların verilecek plana uygun inşa edilmesini de istemiştir. Tanzimat döneminde derece derece gelişen rüştiye müfredatı, I. Meşrutiyet döneminden itibaren müfredata Fransızcanın da eklenmesiyle medrese anlayışından tamamen uzaklaşmıştır (A. Cihan 2014:164-180). İlk zamanlarda ilkokul üstü hazırlık okulu olan rüştiyeler, daha sonraları darülfününa ve idadilere basamak olması nedeniyle ortaöğretim kapsamı içinde ele alınmıştır (B. Kodaman 1991: 95-113).

Rüştiyelerin vilayetlerde yaygınlaştırılması için 1853 yılında, on beşi Rumeli'de, yedisi Anadolu'da ve üçü adalarda olmak üzere toplam yirmi beş rüştiyenin açılması kararlaştırılmıştır. Bu rüştiyeler, 1870 yılına kadar yeterli sayı ve kaliteye yükseltilememiştir. 1870-1876 yılları arasında rüştiyelerin sayısı özellikle vilayetlerde hızla artmıştır (A. Cihan 2014:164-180). Abdülhamid Dönemi'nin (1876-1909) ilk yarısında rüştiye öğrencilerinin sayısı artmış ve Tanzimat döneminden beş altı kat fazla öğrenci sayısına ulaşmıştır. Öğrenci sayısının artması sonucu mevcut rüştiye binaları yetersiz kalınca yeni rüştiye binaları inşa edilmiştir (E. Parmaksız 2008: 57).

2. Osmanlı Döneminde Sivas İlçelerinde Eğitim Yapıları

Tanzimat Fermanı'nın öncü gelişmelerinin de etkisi ve Osmanlı eğitim sistemini uzun yıllar yönlendirecek olan 'Maarif-i Umumiye Nizamnamesi (1869) ile iptidai (ilkokul), rüştiye (ortaokul), idadi (lise) ve darülfünun (üniversite) olarak sınıflandırılan, görece seküler bir eğitim sistemi geliştirilmiştir. Böylece eğitimdeki parçacı yaklaşımlar bütünsele evrilmiştir. 1869 Maarif-i Umumiye Nizamnamesine göre Rüştiye, İdadi, Sultaniler ve diğer taraftan bu okulların bir üst derecesi olarak meslek ve ihtisas mekteplerinin ve son olarak 1863'te bir darülfününun kurulması kararlaştırılmıştır (S.Karaibrahimgil ve Ö.Demirkan 2019: 99-133).

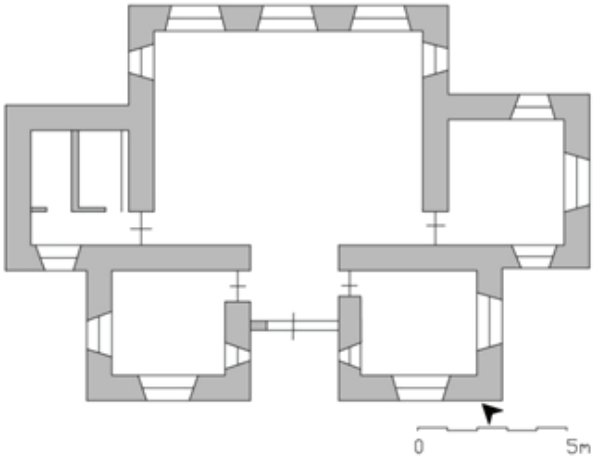
Sivas ilçelerinde Osmanlı arşiv belgelerinden, ilçe merkezlerinde on rüştiye, on sekiz iptidai ve ilçe köylerinde ise yirmi bir iptidai toplam kırk dokuz eğitim yapısı tespit edilmiştir. Bu yapılar büyük oranda günümüze gelememiştir. Günümüze Gürün merkezde Gürün Rüştiyesi (1890-1895), İmranlı ilçesi Karacaören köyünde Karacaviran Mektebi (1902), Gölova

merkezde Ağvanis Mektebi (1912), Suşehri merkezde Suşehri Mektebi (1914), Hafik merkezde Koçhisar Mektebi (1915) ve Yıldızeli merkezde ise Yenihan Mektebi (1915) gelebilmiştir. Bu yapılar beden duvarları dışında özgünlüklerini tamamen kaybetmişlerdir.

2.1. Gürün Rüştiyesi (1890-1895)

Rüştiye, Sivas ili, Gürün ilçesinde Pınarönü mahallesinde yer almaktadır. Sivas Valisi Mehmet Memduh Paşa zamanında 1890-1895 yılları arasında inşa edilmiştir (H. Zor 2023: 63-89). Dıştan karma plan şemasına sahiptir. Kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda uzanan koridorun kuzeybatı-güneydoğusundaki iki birim ile koridorun kuzeybatısında dikdörtgen planlı sofanın batı ve güneyindeki iki birimden oluşur. Eksene göre simetrik planlıdır. Yapı, kesme taştan inşa edilmiş olup bodrum kat üzeri zemin kattan oluşur.

Yapı, "Eski Halk Kütüphanesi" adıyla tescilli olup, bir araştırmaya göre halk evi olarak inşa edilmiştir (M. A. Öz 1999: 423). Ancak Halkevleri 9 Şubat 1932 tarihinde kurulmaya başlanmıştır (O. Özacun 1996: 91). Yapının hem kuruluş tarihi hem de mimari özellikleri değerlendirildiğinde, bu yapının Halkevi olarak inşa edilmediği düşünülmektedir. Yapının plan özelliklerine bakılarak rüştiye olduğu tespit edilmiştir. Osmanlı arşiv belgelerinde adı geçen Gürün Rüştiyesi yapıdır (H. Zor 2023: 63-89).

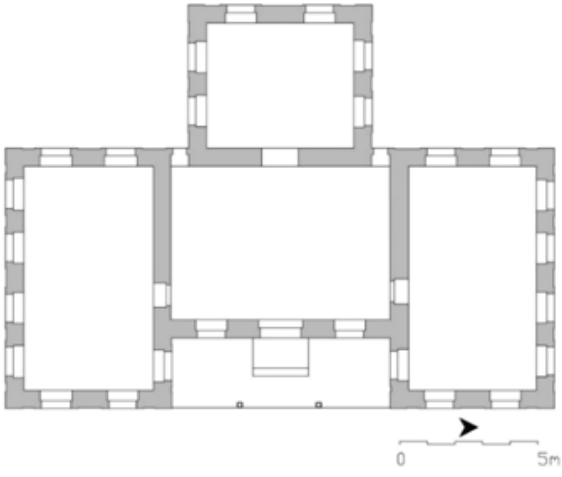


Çizim 1. Gürün Rüştiyesi Zemin Kat Planı (Hacer Zor, SKVKBK'den işlenerek)

Fotoğraf 1. Gürün Rüştiyesi Görünüşü (Hacer Zor 2022)

2.2. Karacaviran Mektebi (1902)

İptidai, Sivas ili, İmranlı ilçesi, Karacaören köyünde yer almaktadır. 1902 yılında Sivas Valisi Reşit Akif Paşa zamanında inşa edilmiş olmalıdır (H. Zor 2023: 89-103). Dıştan "ters T" plan şemasına sahiptir. Kuzey-güneydeki doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı iki birim ile bu birimlerin arasında yer alan kareye yakın dikdörtgen planlı ön sofa ve sofanın batısında yer alan T harfi şeklindeki çıkıntıyı oluşturan yaklaşık kare planlı bir birimden oluşmuştur. Eksene göre simetrik planlıdır. Yapı, kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiş olup zemin kattan oluşur.

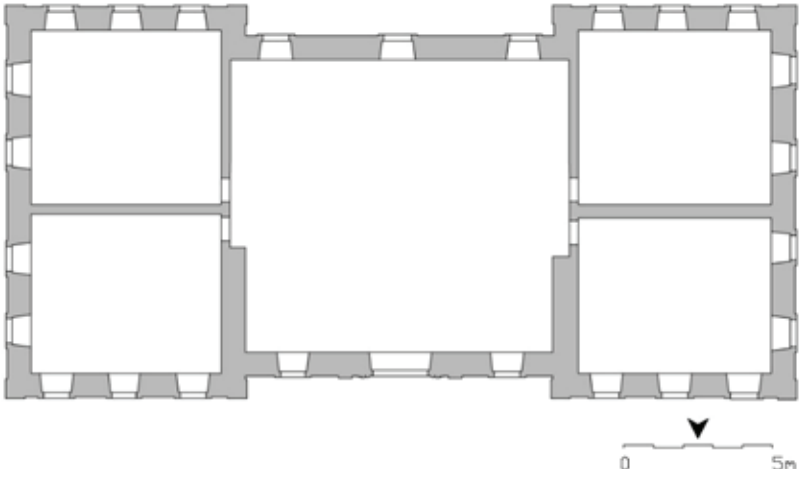


Çizim 2. Karacaviran Mektebi Planı (Hacer Zor, Yazar 2011'den işlenerek)

Fotoğraf 2. Karacaviran Mektebi Görünüşü (Hacer Zor, 2022)

2.3. Ağvanis Mektebi (1912)

İptidai, Sivas ili, Gölova ilçesi, Aşağı Cami Mahallesinde yer almaktadır. Yapı BOA'da bulunan belgelere göre, R 28 Haziran 1328/ M 11 Temmuz 1912 tarihinde inşa edilmiştir. Dıştan H harfi şeklinde plan şemasına sahiptir. Doğu-batı doğrultusunda uzanan kareye yakın dikdörtgen biçimli ön sofa ile sofanın doğu ve batısındaki kuzey güney yönünde dikdörtgen planlı ve sofadan dışa çıkıntı oluşturan iki birimden oluşur. Eksene göre simetrik planlıdır. Yapı kesme taş, kaba yonu kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiş olup bodrum kat üzeri zemin kattan oluşur.

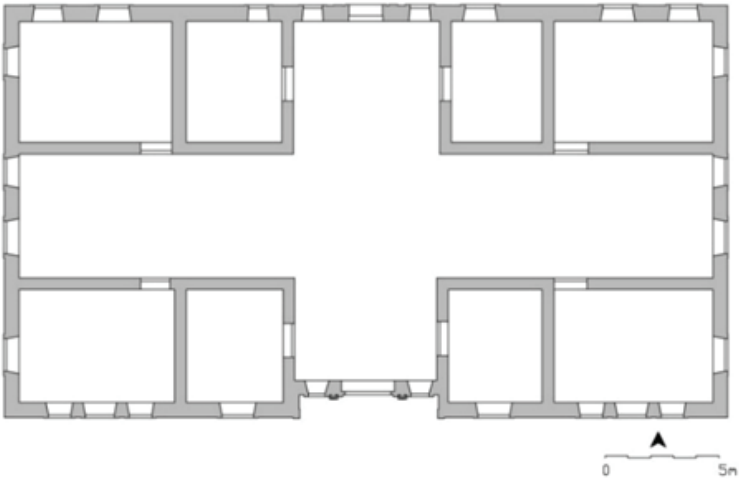


Çizim 3. Ağvanis Mektebi Planı (Hacer Zor, 2022;Yazar, Bilget Fataha, 2013'ten işlenerek)

Fotoğraf 3-4. Ağvanis Mektebi Kuzey - Güney Cephe Görünüşleri (Hacer Zor, 2022)

2.4. Suşehri Mektebi (1914)

İptidai, Sivas ili, Suşehri ilçesi, Gönüloğlu mahallesinde yer almaktadır. Yapı, Sivas Valisi Ahmet Muammer Bey döneminde, Suşehri Kaymakamı Hilmi Kalaç tarafından 1914 yılında yaptırılmıştır (A. H. Kalaç 1960: 87). Dıştan dikdörtgen plan şemasına sahiptir. T harfi şekilli sofa etrafında yer alan farklı boyutlarda kareye yakın dikdörtgen planlı on bir birimden oluşmuştur. Eksene göre simetrik planlıdır. Yapı kesme taş, kaba yonu kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiş olup bodrum kat üzeri zemin kattan oluşur.



Çizim 4. Suşehri Mektebi Planı (Hacer Zor, Yazar, 2015'ten işlenerek)

Fotoğraf 5. Suşehri Mektebi Görünüşü (Hacer Zor 2022)

2.5. Koçhisar Mektebi (1915)

İptidai, Sivas ili, Hafik ilçesi, Çay Mahallesinde yer almaktadır. Yapı, inşa kitabesine göre, Sivas Valisi Ahmet Muammer Bey tarafından 1915 yılında yaptırılmıştır. Dıştan "Ters U" harfi şeklinde plan şemasına sahiptir. Kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı iki birim ile bu birimleri birleştiren doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı bir biriminden oluşmuştur. Eksene göre simetrik planlıdır. Yapı kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiş olup zemin kattan oluşur.

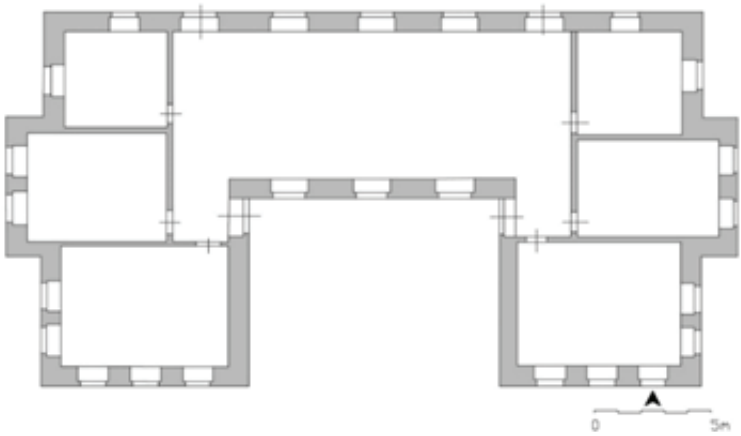
Fotoğraf 6: Koçhisar Mektebi Kitabesi

Kitabe:

ىسيلع ئلاو سواىد نىدضحىفنا كبدمحا معمرمعه نىدنرلتنيرلتآثا كنيخچوُقصَخىبتكم ١٣٣١

Türkçesi:

Sivas Vali Alisi Ahmed Muammer Bey Efendi Hazretlerinin asarından Koçhisar Mektebi 1331

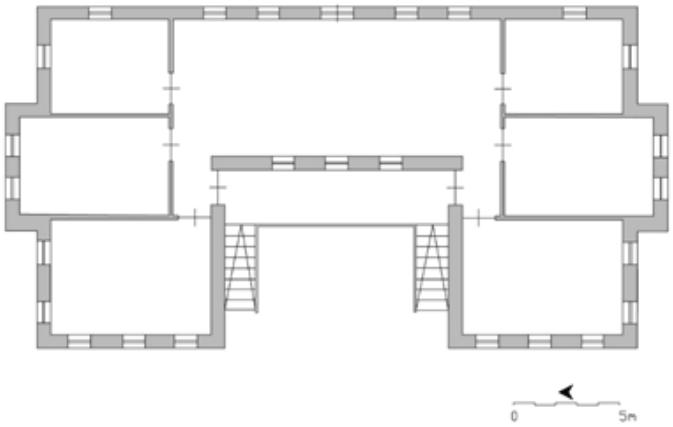


Çizim 5. Koçhisar Mektebi Planı (Hacer Zor, 2022 Yazar, Bilget Fataha, 2015'ten işlenerek)

Fotoğraf 7. Koçhisar Mektebi Görünüşü (Hacer Zor 2022)

2.6. Yenihan Mektebi (1915)

İptidai, Sivas ili, Yıldızeli ilçesinde, Cami Mahallesinde yer almaktadır. Yapı, inşa kitabesine göre, Sivas Valisi Ahmet Muammer Bey döneminde 1915 yılında yaptırılmıştır. Dıştan "Ters U" harfi şeklinde plan şemasına sahiptir. Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı iki birim ile bu birimleri birleştiren kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı bir biriminden oluşmuştur. Eksene göre simetrik planlıdır. Yapı kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiş olup zemin kattan oluşur.



Çizim 6. Yenihan Mektebi Planı (Hacer Zor, SKVKBK'den işlenerek)

Fotoğraf 8. Yenihan Mektebi Görünüş (Hacer Zor 2022)

3. Değerlendirme ve Sonuç

Sivas ilçelerindeki Osmanlı dönemi eğitim yapıları kronolojik olarak sıralandığında Gürün Rüştiyesi (1890-1895), Karacaviran Mektebi (1902), Ağvanis Mektebi (1912), Suşehri Mektebi (1914), Koçhisar Mektebi (1915), Yenihan Mektebi (1915) incelenmiştir.

Günümüze gelen iptidailer; Gölova, Hafik, İmranlı, Suşehri ve Yıldızeli ilçelerinde dört farklı plan şemasında görülmektedir. Gürün'de bulunan tek rüştiye yapısı ise, karma plan şemasına sahiptir.

Yapılar günümüze gelene kadar, plan şemalarında birçok değişikliğin olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle yapılar günümüz plan şemalarına göre değil, olması muhtemel plan şemalarıyla değerlendirilmiştir.

Tek rüştiye yapımız olan Gürün Rüştiyesi, karma plan şemasına sahiptir. Bu yapıda, giriş koridorunun iki yanında birer derslik, koridor sonunda geniş sofa ve sofanın iki yanında giriş koridorundaki dersliklere paralel, bir derslik ve bir abdesthaneden oluşur.

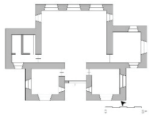
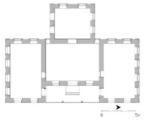
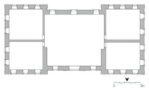
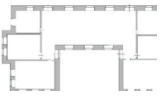
İkinci plan şemasına sahip olan Karacaviran Mektebi, ters T planlıdır. Yapıya giriş mekânı olan sofa enlemesine dikdörtgen planlıdır. Girişin karşısında ise kareye yakın dikdörtgen planlı, dışa taşkın şekilde konumlanmış derslik bulunmaktadır. Sofanın kısa kenarlarına eklenen, uzunlamasına dikdörtgen planlı dersliklerle ters T plan şeması oluşmaktadır.

Üçüncü plan şemasına ait olan Ağvanis Mektebi, H plan tipindedir. Giriş mekânı olarak kullanılan sofa, enine dikdörtgen planlıdır. Sofanın kısa kenarlarına eklenen ve boyuna dikdörtgen bir şema oluşturan dersliklerden oluşur.

Dördüncü plan şeması, Suşehri Mektebine ait olup, dikdörtgen planlıdır. Bu şemada ortada + (artı) biçimli bir sofa bulunmakta ve sofaya bitişik derslikler yer almaktadır.

Beşinci plan şeması ise, ters U biçimli plan tipidir. Koçhisar Mektebi ve Yenihan Mektebi bu plan şemasında iki yapımızdır. Yapılar, orta geçiş mekânı olarak kullanılan enine dikdörtgen planlı bir sofa ile sofanın kısa kenarlarında bir yöne doğru U şeklinde çıkıntı yapan yan dersliklerden oluşur.

Tablo 1. Sivas İlçelerindeki Eğitim Yapılarının Plan Şemaları

	Tip	Görünüş	Plan	Kat Sayısı	Malzeme-Teknik	Kitabe
Gürün Rüştiyesi (1890-1895)	Rüştiye			Bodrum + Zemin	Kesme Taş	Yok
Karacaviran Mektebi (1902)	İptidai			Zemin	Kesme + Moloz Taş	Yok
Ağvanis Mektebi (1912)	İptidai			Bodrum + Zemin	Kaba Yonu Kesme + Kesme + Moloz Taş	Yok
Suşehri Mektebi (1914)	İptidai			Bodrum + Zemin	Kaba Yonu Kesme + Kesme + Moloz Taş	Yok
Koçhisar Mektebi (1915)	İptidai			Zemin	Kesme + Moloz Taş	Var
Yenihan Mektebi (1915)	İptidai			Bodrum + Zemin	Kesme + Moloz Taş	Yok

Yapılarda ilk dikkat çeken özellik, eksene göre simetrik plan şemalı olmaları ve yapı merkezinde bulunan geniş sofaya sahip olmalarıdır. Sofaya açılan derslikler de simetrik olarak düzenlenmiştir.

Modern eğitimin başlamasıyla eğitim önem kazanmıştır. Eğitime verilen önemle **öğrenci sayıları** artmış ve ihtiyaç dahilinde iptidai derslikleri de zaman içerisinde artış göstermiş olmalıdır.

Yapılarımız içinde Gürün Halk Kütüphanesi olarak tescilli olan yapının bir kaynakta Halkevi olarak inşa edildiği yazılmıştır. Fakat yaptığımız çalışmalarla bu yapının plan şeması, malzeme ve teknik özelliklerine göre eğitim yapısı olan rüştiyelerle benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Yapının halkevi olmadığı hem halkevlerinin kuruluş tarihleriyle hem de plan şemalarıyla uyuşmaması halkevi olma ihtimalini düşürmektedir. Gürün Rüştiyesinde dini eğitimin de verilmesi nedeni ile plan şeması olarak iptidai planlarından farklılık göstermektedir. İptidailerde yapı içerisinde abdesthane ihtiyacı duyulmazken, Gürün Rüştiyesinde yapı içerisinde abdesthane bulunmaktadır. Bu nedenle yapının Gürün Rüştiyesi olduğu fikri oldukça güçlüdür.

İptidailere göre rüştiyelerde öğrenci sayısının daha az olması, derslik sayılarının da daha az sayıda yapılmasına neden olmuştur. Arşiv belgelerinde rüştiye yapılarında bir odanın öğretmen odası olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. İptidailerde sofa giriş mekânı olarak kullanılırken, rüştiyede sofanın giriş mekânı olarak kullanılmaması eğitimin sofada bir arada topluca yapılıyor olması düşüncesini akla getirmektedir.

Yapılar beden duvarları dışında özgünlüklerini tamamen kaybetmişlerdir. Genel olarak cepheler içe çekilerek veya dışarı çıkıntı yapılarak hareketlendirilmişelerdir. Yapıların plan şemalarında olan simetri cephelerde de görülmektedir.

Gürün Rüştiyesi, Ağvanis, Suşehri ve Yenihan Mektepleri bodrum katlıdır. Karacaviran ve Koçhisar mekteplerinde bodrum kat bulunmamaktadır. Bodrumlar zemin eğimini düzletmek için yapılmış olmalıdır.

Giriş kapıları düz ve sivri kemerli olarak düzenlenmiştir. Ağvanis ve Suşehri mekteplerinde düz kemer; Karacaviran, Koçhisar ve Yenihan mekteplerinde sivri kemer; Gürün Rüştiyesinde ise basık kemer kullanılmıştır.

Yapılarda pencereler basık, sivri ve düz kemerlidir. Gürün Rüştiyesi basık kemerli; Karacaviran Mektebi sivri kemerli; Ağvanis ve Suşehri mektepleri ön ve yan cepheler basık, arka cepheler ise düz kemerli; Koçhisar Mektebi sivri kemerli; Yenihan mektebinde ise ön cephede sivri diğer cephelerde yuvarlak kemer kullanılmıştır. Sofa ve dersliklerde pencere açıklıklarının fazla ve geniş olması dikkat çeken bir özelliktir. Pencerelerin geniş ve çok sayıda olması aydınlık, ışık alan ve havalandırmayı kolaylaştırmak için yapılmış olmalıdır.

Yapılar kesme, moloz ve kaba yonu taşlarla kagir olarak inşa edilmişlerdir. Gürün Rüştiyesi, bütün cepheler kesme taştan inşa edilmiştir.

Karacaviran Mektebi, moloz taştan olup sıvanmış ve boyalıdır. Köşeler, beden duvarının çatıyla birleştiği son sıra, subasman, kapı ve pencere kemerleri kesme taştan inşa edilmiştir.

Ağvanis Mektebi, kuzey (ön cephe), köşeler ve bodrumla zemin katın birleştiği ilk sıra kaba yonu taştan, doğu, batı ve güney cepheler düzgün olmayan kesme taş yapılmıştır. Bodrum moloz taştan inşa edilmiş ve kuzey cepheden görünmemektedir. Arazi eğiminden dolayı bodrum kat kuzey cepheden görünmemektedir.

Suşehri Mektebi, güney (ön cephe), doğu ve batı cepheleri kaba yonu taştan, kuzey cephe ve bodrum ise moloz taştan olup sıvanmış ve boyanmıştır. Yapı köşeleri, pencere ve kapı kemerleri kesme taştan inşa edilmiştir.

Hafik Mektebi, kuzey cephe (arka cephe) ve güney cephe ekseninde içe çekilen bölümün doğu ve batı duvarları dışında kalan diğer cephelerde yerden yarıya kadar kesme taş yarıdan yukarısı ise moloz taştandır. Moloz taş dolgulu olan cepheler sıvanmış ve boyanmıştır.

Yenihan Mektebi, cepheler moloz taştan ve sıvanmıştır. Pencere çerçeveleri ve köşe taşları kesme taştandır.

Ağvanis ve Suşehri mekteplerinde kaba yonu taşı, kesme taş ve moloz taş kullanılmış, Gürün Rüştiyesi, Karacaviran, Koçhisar ve Yenihan mekteplerinde ise moloz taş ve kesme taş kullanılmıştır.

Ağvanis ve Suşehri, Karahisar'ı Şarki sancağına bağlı iken sonradan Sivas sancağına bağlanmıştır. Ağvanis ve Suşehri mekteplerinde, kaba yonu taşı kullanımı bölgesel özellik olarak ele alınabilir.

Abdülhamit döneminde eğitime verilen önemle, 1882 yılında sıbyan mekteplerinin iptidailere dönüştürülmesi veya yeni iptidailerin inşa edilmeye başlanmasıyla eğitim vilayetlerde yaygınlaşmaya başlamıştır. İptidailerin kurulmaya başlamasından önce, sıbyan mektebini bitiren öğrenciler rüştiyelere devam etmişlerdir. Köylerde sıbyan mekteplerini veya iptidaileri bitiren öğrenciler eğitimlerine devam etmek için merkezlerde olan rüştiyelere gelmişlerdir. Rüştiyeler ise sadece **şehir** merkezlere inşa edilmişlerdir.

Sivas özelinde de bu üslup birliği yapıların tamamının kesme ve moloz taştan inşa edildiği, plan tiplerinin benzerliği ile devlet politikasının bir göstergesi olarak düşünülmelidir.

Osmanlı arşiv belgelerinden ve kaynaklardan yapıların 1890-1895, 1902, 1912, 1914, 1915 tarihlerinde yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu tarihlerden önce de bu eğitim kurumlarında eğitim verildiği yine arşiv belgelerinden okunabilmektedir. Fakat büyük oranda, bu tarihlerden önce yapılar için yeni binalar inşa edilmemiş, var olan binalar kullanılmıştır. Bu binalar evlerden veya eğitim yapılmaya uygun herhangi bir binadan dönüştürülerek eğitime açılmıştır.

Gürün Rüştiyesi Sivas Valisi Mehmet Memduh Paşa, Karacaviran Mektebi Sivas Valisi Reşit Akif Paşa, Suşehri, Koçhisar ve Yenihan Mektepleri ise Sivas Valisi Ahmet Muammer Bey döneminde inşa edilmişlerdir.

Eğitim yapılarından iptidailer, Sivas ilçelerinde 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. Şehir merkezlerinde ve köylerde inşa edilen yapıların çoğu günümüze gelememiştir. Yalnız Karacaviran, Ağvanis, Suşehri, Koçhisar ve Yenihan mektepleri günümüze gelebilmiştir. Rüştiyeler ise 1875 yılı öncesinde varlıklarını göstermektedirler. Günümüze ise sadece Gürün Rüştiyesi gelebilmiştir. Yapılar inşa edildiği tarihlerden sonra birçok onarım geçirerek bugünkü durumlarına gelebilmişlerdir.

Eğitim amaçlı kullanılan yapılar, sofa ve dersliklerden oluşmuşlardır. Yapılar beden duvarları dışında özgünlüklerini tamamen kaybetmişlerdir. Yapıların giriş eksenine göre hareketli cephelerin ve planların simetrik olarak düzenlenmesi, I. Ulusal Mimari özelliklerini de yansıtmaktadır.

Eğitim yapılarında karşımıza çıkan ters U, ters T, dikdörtgen, karma ve H plan şemalarından en fazla kullanılanı ters U biçimli olan plan şemasıdır. Yapılar sofa ve dersliklerden olmuştur. Genel olarak kesme taş ve moloz taş kullanılarak inşa edilmişlerdir. Beden duvarlarında moloz taş, kapı ve pencereler kesme taş, dış cephe köşelerinde ise yine kesme taş kullanımı oldukça fazladır.

Günümüze gelen 6 yapı ve gelemeyen 43 ile toplam 49 eğitim yapısına bakıldığında, Sivas ilçelerinde eğitime verilen önem görülmektedir.

Tanzimat Fermanı'nın öncü gelişmelerinin de etkisi ve Osmanlı eğitim sistemini uzun yıllar yönlendirecek olan 'Maarif-i Umumiye Nizamnamesi (1869) ile iptidai (ilkokul), rüştiye (ortaokul), idadi (lise) ve darülfünun (üniversite) olarak sınıflandırılan, görece seküler bir eğitim sistemi geliş-

tirilmiştir. Böylece eğitimdeki parçacı yaklaşımlar bütünsele evrilerek her köyde ve mahallede iptidai mekteplerinin, beş yüz haneli kasabalarda rüştiye mekteplerinin, bin haneli kasabalarda idadilerin ve vilayet merkezlerinde sultanilerin açılması, diğer taraftan bu okulların bir üst derecesi olarak meslek ve ihtisas mekteplerinin ve son olarak 1863'te bir darülfünunun kurulması kararlaştırılmıştır (Karaibrahimgil ve Demirkan 2019:99-133).

Bu yaygın eğitim politikası görece merkezden uzak Sivas ilçelerinde de izlenebilmektedir. Günümüze gelen 6 yapı ve gelemeyen 43 ile toplam 49 eğitim yapısına bakıldığında, Sivas ilçelerinde eğitime verilen önem görülmektedir. İnşa edilen yapı tipi ve sayısı göz önüne alındığında ilçelerdeki nüfus yoğunluğu da okunabilmektedir.

Batılılaşmanın izlendiği en önemli yapılar olan kışla ve okullarda yabancı mimarlar eliyle çizilen planlar yurt genelinde uygulanmıştır. Yalnız kentlerin değil kasaba ve köylerinde geleneksel dokusu bu yapılarla değişime uğramıştır. Tanzimat ve sonrasında hemen hemen imparatorluğun tüm yeni kurumlarının gerektirdiği yapılar ve özellikleri yabancı mimarların ve onların mimari anlayışlarına bağlı kalmıştır.

KAYNAKLAR

ALTUNCUOĞLU Neslihan, Modern Kayseri'nin Mimarından Vali Muammer Bey (1874-1928), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2007, Kayseri, s.30.).

CİHAN Ahmet, *Osmanlı'da Eğitim*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2014, s.155-164.

KALAÇ Ahmet Hilmi, Kendi Kitabım, Yeni Matbaa, İstanbul, 1960, s.87.

KARAİBRAHİMGİL Selin, DEMİRKAN Özgür, Eğitim Tarihi İzdüşümünde Fiziksel Mekânın İnşası; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Giresun'da Eğitim Yapıları, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi Journal Of Modern Turkish History Studies* XIX/38 (2019-Bahar/*Spring*), s. 99-133.

KODAMAN Bayram, *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991, s.1-3.

ÖZ M. Ali, *Bütün Yönleriyle Gürün*, İstanbul 1999.

ÖZACUN Orhan, "*Halkevlerinin Dramı*", Kebikeç, II/3 (1996), 91.

PARMAKSIZ Esma, *II. Abdülhamit Dönemi (1876-1909) Eğitim Sistemi Eğitim Yapıları ve Askeri Rüştiyeler*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2008, s. 57.

YAVUZ Seyit, Sivas Valisi Reşit Akif Paşa'nın İbnü'l-Emin Mahmut Kemal İnal'a Yazdığı Bazı Mektuplar ve Şiirler, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, C XLIV, S 1, Haziran 2020.

YAZAR Turgay, BİLGET FATAHA Ebru, *Sivas İli Ortaçağ Kültür Varlıkları* Yüzey *Araştırması/Hafik* 2015 Türk Tarih Kurumu, 2015. http://www.ttk.gov.tr/wp-content/uploads/2016/11/1-Sivas.pdf.(03.06.2022).

YAZAR Turgay, BİLGET FATAHA Ebru *Sivas İli Ortaçağ Kültür Varlıkları Yüzey Araştırması/Akıncılar ve Gölova* 2013 http://docplayer.biz.tr/6570886-akincilar-ve-golova-yuzey-arastirmasi.html.(23.09.2022).

YAZAR Turgay, *Tarihi ve Kültür Varlıklarıyla Suşehri*, Türk Tarih Kurumu, 2015.

YOLALICI Mehmet Emin, "XIX. Yüzyıl ve Sonrası Osmanlı Devleti'nde Eğitim ve Öğretim Kurumları", (Ed. Güler Eren, Kemal Çiçek, Cem Oğuz), *Osmanlı*, C V: Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 281-296.

ZOR Hacer, "Sivas İlçelerindeki Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları", Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas 2023.

ESKİ VAN'DA BATILILAŞMA DÖNEMİ KENT DOKUSU ÜZERİNE GÖZLEMLER

Gülsen BAŞ[1] ♦ Ayşegül BEKMEZ[2]

Özet

Osmanlı Sanatı'nın Batılılaşma döneminde geçirdiği değişim, pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bunların azımsanmayacak bir bölümü Osmanlı mimarlık tarihinin daha net göstergeler üzerinden takip edilebildiği başkent İstanbul'daki Osmanlı yapıları üzerinedir. Ancak Eski Van gibi merkezden uzak bir konumda bulunan ve neredeyse tamamen yıkılmış bir kentte batılılaşmanın izini sürmek oldukça güçtür. Bununla birlikte günümüzde arşiv kaynaklarına ulaşım imkânlarının artması neticesinde elde edilen veriler, bu konuda öncesinde söylenemeyen bazı hususların dile getirilmesini mümkün kılmakta yeni bazı tespit ve değerlendirmelerin yapılmasına imkân tanımaktadır. Batılılaşma döneminde Eski Van'ı pek çok seyyah ve araştırmacı ziyaret etmiş, bu isimler 18. ve 19. yüzyıl sürecinde yoğunlaşan ziyaretleri sırasında tuttukları notlar, çektikleri fotoğraflar ve yaptıkları çizimlerle kent dokusu hakkında önemli bilgiler vermişlerdir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti devlet arşivlerinde de konuya farklı yönlerden ışık tutacak mahiyette çok sayıda belge bulunmaktadır. Bu arşiv kaynaklarına yapılan kazılar eklendiğinde şehir ile ilgili değerlendirilmeyi bekleyen önemli miktarda veri birikmektedir. Araştırma, arşiv belgeleri ve kazılardan elde edilen bu verilerin bir bölümünü değerlendirerek, Eski Van şehrinin batılılaşma döneminde geçirdiği değişimin izlerini bulmaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimler: Eski Van, Kent Dokusu, Batılılaşma, Osmanlı, Kamu yapısı

[1] Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye. E-posta: gulsenbs@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-1354-8983.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye. E-posta: aysegulbekmez@msn.com, ORCID: 0000-0001-6121-1045.

OBSERVATIONS ON THE URBAN TEXTURE OF THE WESTERNIZATION PERIOD IN OLD VAN

Abstract

The change that Ottoman art went through during the westernization period has been the subject of many publications until today. A substantial part of them is about the Ottoman buildings in the capital Istanbul, where the history of Ottoman architecture can be followed through clearer indicators. However, it is very difficult to trace westernization in a city like Eski Van, which is far from the center and almost completely destroyed. However, today, the data obtained as a result of the increase in access to archival sources makes it possible to express some issues that could not be said before, and allows some new determinations and evaluations to be made. During the Westernization period, many travelers and researchers visited Old Van, and these names gave important information about the urban texture with the notes they took, the photographs they took and the drawings they made during their visits, which intensified during the 18th and 19th centuries. In addition, there are many documents in the state archives of the Republic of Turkey that shed light on the subject from different aspects. When the excavations are added to these archival sources, a significant amount of data is accumulated about the city waiting to be evaluated. When the excavation and restoration works in the area are added to these archive sources, an important data about the city is accumulated. The research evaluates some of these data obtained from archival documents and excavations, and tries to find the traces of the change that the Old Van city went through during the westernization period.

Keywords: Old Van, urban texture, westernization, Ottoman, public architecture

Giriş

Bugün terk edilmiş harabe bir alan olan Eski Van Şehri, yüzyıllar boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu medeniyetlerin izleri toprak altında gün yüzüne çıkmayı beklemektedir. Anadolu'da bugün yaşam alanı olarak kullanılmaya devam eden pek çok tarihi şehir, modern(!) yaşamın dayattığı zorunluluklar nedeniyle değişip dönüşerek günümüze ulaşmıştır. Eski Van Şehri'ni bu tarzdaki diğer şehirlerden ayıran belki de en belirgin özelliği, kentin 20. yüzyılın başından itibaren yerleşim görmeyişidir. Dolayısıyla şehir bugün yok olmuş veya yıkık vaziyetteki pek çok unsuruyla 20. yüzyılın başında kalmış, daha öteye gidememiştir. Bu durumun şehir için olumsuz yönleri söz konusu olsa da kent alanı, özellikle Osmanlı Arkeolojisi açısından, el değmemiş bir bölge olması itibariyle önemli bir araştırma alanına dönüşmektedir. Bu yönüyle kentin en fazla veri sağlayacağı dönem, günümüze en yakın evre niteliğindeki Osmanlı batılılaşma dönemidir. Eski Van Şehri'nde sürdürülen kazı ve restorasyon çalışmalarıyla şehrin oluşmasını sağlayan mimari unsurlar ortaya çıkarılırken, Osmanlı'nın batılılaşma döneminin Van'daki izleri hakkında da yeni verilere ulaşılacaktır. [3]

Bugün büyük oranda yıkılmış ve yok olmuş bu şehirde dönem izlerinin tespiti elbette oldukça güçtür. Ancak Eski Van'ın bu açıdan şanslı tarafı, batılı seyyah ve araştırmacıların kent üzerinde özellikle 18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılda yoğunlaşan ve 20. yüzyılın başlarına kadar da devam eden ilgisidir. Şehir hakkındaki gözlemlerini yazılı ve görsel olarak kayıt altına alan bu gezgin ve araştırmacılar; anlatıları, gravürleri ve fotoğrafları sayesinde şehrin yıkılmadan önceki son hali ve batılılaşma dönemindeki durumu hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu bilgilere devlet arşivlerindeki bazı belgeler de eklendiğinde, şehrin mimari ortamı, yapı stoğu ve bu yapıların durumu hakkında kayda değer pek çok veri ile karşılaşılmaktadır. Bu araştırma, bahsedilen kaynaklarla, alan gözlemleri bir araya getirilerek oluşturulmuştur.

---

[3] Eski Van şehrinin bütün değerleriyle bilim ve kültür dünyasına kazandırılması amacıyla 2022 yılında başlatılan proje, kent alanındaki arkeolojik kazı ve restorasyon çalışmalarını kapsamaktadır. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nın "Cazibe Merkezlerini Destekleme Programı" kapsamında, Doğu Anadolu Kalkınma Ajansı aracılığıyla başlatılan proje Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nin bilimsel danışmanlığında, Van Müzesi Müdürlüğü'nün idari koordinatörlüğünde yürütülmektedir.

Eski Van Şehri, bugün Van Kalesi olarak bilinen kayalık yükselti üzerinde yer alan iç kale ve kalenin güney eteklerinde uzanan alandan oluşmaktadır. İç Kale'nin kuzeyinde Erken Tunç çağına (M.Ö. 3000) kadar götürülen yerleşim izleriyle karşılaşılsa da İç Kale'nin tarihi Urartu dönemine indirilmektedir (E. Konyar, C. Avcı, 2015:266). Kale eteklerindeki eski şehrin ise en erken ne zaman kullanılmaya başlandığı bilinmemektedir. Bununla birlikte mevcut bilgiler asıl kimliğini Ortaçağ ve Osmanlı dönemlerinde kazandığını gösterirken, şehrin Ortaçağ'daki mimarisi üzerine yorum yapacak yeterince veri şimdilik bulunmamaktadır. Şehirde o dönemden 12. yüzyıla ait Ulu Cami ve 13.-14. yüzyıla tarihlendirilen Kızıl Minareli Cami bugüne bazı değişiklikler geçirerek ulaşabilmiştir.

Kentin mimarisiyle ilgili daha somut veriler Osmanlı Dönemi'yle birlikte ortaya çıkmaktadır. Özellikle 1548'de kesin olarak Osmanlı yönetimine geçmesi ve eyalet konumuna gelmesiyle (S. Mercan, 2010: 266) şehirdeki mimari etkinlikler hız kazanmıştır. Hüsrev Paşa Külliyesi bu etkinliğin en önemli parçasıdır. Külliye; cami, medrese, imaret, sıbyan mektebi, hamam, han, türbe ve çeşmesiyle şehrin çehresine yeni bir görünüm kazandırmış olmalıdır. Bu yapılardan cami, medrese, imaret, han, türbe ve çeşme şehrin batı yarısında, kenti çevreleyen güney iç surlarına yakın bir konumda inşa edilmiştir. Şehir surları ve kapılarının önemli ölçüde yenilenmesi de bu döneme denk gelmektedir (DOA. 14-1525. H.04.01.979). 17. yüzyıla ait kent minyatürü şehrin o dönemdeki yerleşim düzenini, sur ve kapıları göstermesi bakımından oldukça önemlidir (Fotoğraf 1). Minyatürden, Van'ın batılılaşmanın hemen öncesinde, iç ve dış surlarla birbirine bağlanan üç ana kapısının bulunduğu anlaşılmaktadır. Surlar dairesel ve dörtgen burçlarla surlar güçlendirilmiştir. Minyatürde bugün varlığını koruyan Ulu Cami, Kızıl Minareli Cami, Hüsrev Paşa Cami ve Kaya Çelebi Cami, Horhor Bahçesi, sarnıç da resmedilmiştir. Tasvir, şehrin 17. yüzyılda sur içine sıkıştırılmış bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı dönem şehri ziyaret eden Evliya Çelebi de minyatürle paralel bilgiler sunmaktadır. Evliya Çelebi'den şehrin idari merkezinin iç kale olduğu ancak Hüsrev Paşa Cami'nin yanındaki Paşa Sarayı'nın da elçi kabulünde kullanıldığı anlaşılmaktadır (Evliya Çelebi, 2004: 248). Ayrıca Orta Kapının yanında bu saraya açılan küçük bir kapının olduğu da belirtilmektedir (Evliya Çelebi, 2004: 248). Şehirde 10 mahalle bulunmakta, bunlardan 3'ünde Ermeniler oturmaktadır. Bazı mahalle isimleri Paşa Mahallesi, Horhor Mahallesi,

Ulu Cami Mahallesi, Soluk Mahallesi, İskele (Yalı) Mahallesi, Orta Kapı Mahallesi ve Tebriz Kapı Mahallesi'dir (Evliya Çelebi, 2004: 264).

Van'ın idari sistemdeki statüsü, Osmanlı hâkimiyeti altındaki süreçte, devletin zaman zaman yaptığı değişikliklere bağlı olarak çeşitli dönemlerde farklılaşmıştır. Fetihten 1831'e kadar eyalet statüsü devam eden şehir, 1846-1847'de Erzurum'a bağlı liva olmuş, 1867'de Erzurum'a bağlı bir sancak, 1880'de ise vilayet konumuna getirilmiştir (S. Mercan, 2010: 266).

19. yüzyılın sonlarında yaşanan Ermeni isyanı ve 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki Birinci Dünya Savaşı nedeniyle tamamen terk edilen ve zamanla büyük oranda yok olan (Fotoğraf 14) Eski Van'da batılılaşmanın izini sürmek oldukça karmaşıktır. Devlet arşivlerinde şehirle ilgili imar faaliyetleri takip edildiğinde, 18 ve 19. yüzyıl boyunca mimari bir hareketlenme yaşandığı anlaşılmaktadır. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilanıyla değişmeye başlayan idari, adli ve askeri mekanizmaların yansımaları, tüm Osmanlı şehirlerinde olduğu gibi Van'da da kendini göstermiştir. Bununla birlikte azınlıklar arasında yükselen gerilim, çatışma ve yaklaşan dünya savaşı, şehirdeki imar faaliyetlerinin yönünü belirlemiştir. Özellikle 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başında Van ile ilgili yazışmalar da bu durumu doğrulamaktadır.

Eski Van'da Batılılaşma Dönemi Kent Dokusu

Osmanlı Dönemi'nin karmaşık devirlerinden biri olan batılılaşma, başkent İstanbul'da bazı yapı türlerinin (Köşk, sebil, çeşme, saray v.b.) öne çıkmasının yanı sıra mimari formlardaki değişim ve farklı süsleme üslubuyla göstermektedir. Ancak Van gibi Osmanlı'nın doğu sınırındaki bir kentte batılılaşma daha ziyade kentsel mekânların, yapı tiplerinin ve imar faaliyetlerinde devreye giren aktörlerin değişimi şeklinde kendini göstermiştir. Araştırma, Eski Van'da kenti oluşturan dönem unsurlarının tek tek ele alınarak, şehrin batılılaşma dönemine ışık tutmaya çalışmaktadır.

Sur-Kapılar: Eski Van Şehri'nin kent planı, kuzeyinde iç kalenin yer aldığı kayalık yükselti ile kenti güney, doğu ve batıda çevreleyen iç ve dış surlar belirlenmiştir (Fotoğraf 7). Kale ve sur duvarlarının Hüsrev Paşa döneminde (1571) esaslı bir onarımdan geçtiği bilinmektedir. Bu dönemden sonra küçük bakım ve tamirler dışında surlara ciddi bir dokunuşun olmadığı arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. 1571'de güneybatı surların bir miktar genişletildiği ve bu alanın bir mahalleye dönüştürüldüğü be-

lirtilmektedir. (Ş. Öztürk, 2009: 322). 1731-1858 tarihleri arasında sur ve tamirleriyle alakalı çok sayıda arşiv belgesinin bulunması Osmanlı Döneminde şehrin güvenliğine verilen önemi de göstermektedir (İ. Yıldız, 2010:230-236). 1741 tarihli belge surların tamir edilmesi ve hendek kazılması için girişimlerde bulunulduğunu ortaya koymaktadır. 1855'te surların halkın ve bölge beylerinin yardımıyla tamir edildiği bilgisine yer verilmiş hatta Sultan Abdülmecid katkı sağlayanlara nişan vermiştir (Fotoğraf 3) (DOA. A}MKT. MHM./77-45 H. 05.02.1272). Süleyman Sabri Paşa, Orta Kapı üzerinde bu tamirin bilgisinin yer aldığı bir kitabe bulunduğundan bahsetmektedir. Kitabede *"Maksud idi tamirinde bu surun Bu işte halkın teşvik ile hoşça bir nizam aldı, Yeter bu hıdmetî mekân Van'ın fahr-i besy*âre*, Bu vâl*â *kal'ayı tamirde Van'l*ı *hayl*ı *nâm aldı*" (Süleyman Sabri Paşa, 2015:129) yazmaktadır. 1887 tarihli bir belgede dış surun güney kısmının tamamen yıkıldığı kalan taşlarının ise satılarak gelirinin hükümet konağı inşası için kullanıldığı belirtilmektedir. Dolayısıyla dış surun güney kesiminin bu yıllarda büyük oranda ortadan kalktığı anlaşılmaktadır. (DOA. DH. MKT./1435-110. H. 11. 11. 1304). Sur duvarlarının 5.30 m genişliğinde ve 11.00 m yüksekliğinde olduğu kaynaklarda yer alan diğer bir bilgidir (Ş. Öztürk, M. Yeğin, 2022: 3). 20. yüzyılın başına ait fotoğraflar doğudaki dış surun ayakta olduğunu göstermektedir. Aynı fotoğraflarda iç surların güney ve doğuda sağlam olduğu, batıda ise kışlanın inşasıyla birlikte kışla duvarıyla birleştiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 11).

Şehre dış surda yer alan Tebriz Kapı (Fotoğraf 8), Orta Kapı (Fotoğraf 9-10) ve İskele Kapı isimli 3 ana kapıdan girildiği bilinmektedir. İç surlarda bu kapılara karşılık gelen ve "Bab-ı İç" adı verilen kapılar yer almaktadır. 17. yüzyılda çizilen minyatür ve Evliya Çelebi'nin bahsettiği Uğrun Kapı'nın (Saray Kapı) batılılaşma döneminde kapatıldığı düşünülmektedir, zira bu dönemde kente gelen seyyahlar bu kapıyla ilgili bilgi vermemektedir (J. L. Bacque-Grammont,1981: 102). Batılılaşma döneminde bu kapılara Yeni Kapı isimli bir kapı daha eklenmiştir. Kapı, şehrin güney surları üzerinde doğu köşeye yakın bir noktadır. Kapının, hemen karşısında inşa edildiği bilinen bir kışla ve hükümet konağı gibi kamusal yapıların şehirle ilişkisini sağlamak üzere açıldığı tahmin edilmektedir. Nitekim kapının iç kısmında da belediye gibi kamu yapıları sıralanmaktadır. Bu kapı şehir merkezinin Orta Kapı ve Hüsrev Paşa Külliyesi bölgesinden bu yöne doğru bir kaydığını ortaya koymaktadır.

Batılılaşma izlerinin kentte izlenebileceği noktalardan biri yenilenen kapılardır. Şehri 19. yüzyılın ikinci yarısında ziyaret eden Schulz ve Hell şehirde surların yer yer yıkıldığı ve harap bir halde olduğu bilgisini vermektedir (F. E. Schulz, 1840: 290) (X.H.De Hell, 1856: 508). İç surun doğu ve güney kısmı Ermeni İsyanı ve Birinci Dünya Savaşı'na direnmiş önemli kısmı sağlam günümüze ulaşabilmiştir. Ancak batı sur tamamen ortadan kalkmıştır (Fotoğraf 11). Buna karşın kapıların hiçbiri günümüze sağlam ulaşamamıştır.

Yol (Cadde-Sokak)-Meydan-Ticaret Alanı:

Eski Van'da ana yolların kapılarla ilişkili bir biçimde geliştiği gözlenmektedir (Fotoğraf 2). Şehirde Tebriz Kapı'yı İskele Kapı'ya bağlayan ve şehri yatay olarak kesen bir ana yol, benzer bir şekilde güney ekseninde Orta Kapı'ya bağlanmaktadır. Orta Kapı ise şehri dikey kesen ana yolun dışarı ile bağlantısının sağlandığı noktadır. Yeni Kapı'nın açılması, bu yönde şehri dikey kesen ikinci bir ana yolun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ara sokaklar bu yolları birbirine bağlamakta ve önemli yapılara açılmaktadır. Ana yollar ve sokaklar irili ufaklı taşlarla döşenmiş ve ortalarından suyolu geçirilmiştir (Fotoğraf 15-16-17). Sokaklar oldukça darken, caddeler at arabası geçecek genişliğe sahiptir.

Şehrin sıkışık yapısı, modern anlamda bir meydan oluşumuna izin vermemiştir. Ancak belgeler Ulu Cami'nin ve girişinde yer alan alanın, batılılaşma döneminde halkın toplanma yeri olarak bir nevi meydan işlevi gördüğünü göstermektedir. Cuinet, şehirde 19. yüzyıl sonunda 95'i sur içinde, 148'i bahçeler tarafında olmak üzere 243 sokak ve yolun bulunduğunu söylemektedir (1892: 694). Eski Van'ın iki önemli ticaret alanı Orta Kapı ve Tebriz Kapı civarında olup bu durum 1915'e kadar devam etmiştir. 1893 tarihli bir arşiv belgesinde Atik Rüştiye Binası yanındaki çarşıya başka yapılar ekleneceği bilgisi de yer almaktadır (DOA. MF. MKT. 177-5 H.22.01.1311) Başka bir belgede Kaya Çelebi Cami yanında bir Rüştiye Mektebi bulunduğu, bu alanın aynı zamanda Van'ın çarşısı olduğu doğrulanmaktadır. Batılılaşma döneminde şehrin sur dışına, ticaretin de Sıhke Caddesi üzerine kaymış olması muhtemeldir.

Dini Yapılar:

Şehirde Ortaçağ ve Osmanlı dönemi de dâhil olmak üzere büyük ölçekli dini yapıların tercih edilmediği, Ulu Cami, Hüsrev Paşa Cami ve Kaya Çelebi Cami dışında şehirdeki camilerin genellikle küçük ölçekli olduğu anlaşılmaktadır. Batılılaşma dönemi boyunca inşa edilen veya yenilenen Horhor Cami, Abbas Ağa Cami (Fotoğraf 19), Mustafa Paşa Cami, Kızıl Minareli Cami (Fotoğraf 18), Tebriz Kapı Mescidi gibi yapılar da küçük boyutludur. Vital Cuinet, şehirdeki 11 camiden 6'sının sur içinde, 5'inin ise bahçeler mevkiinde olduğunu; 12 kilisenin 7'sinin sur içinde, 5'inin bahçeler bölgesinde olduğunu söylemektedir (1892: 692). Arşiv kaynaklarında bugüne ulaşamamış Abdurrahman Paşa Cami, Horhor Cami yakınlarındaki Hürrem Bey Cami ve Hüsrev Paşa Külliyesi yakınındaki Mustafa Paşa Camii'nden de bahsedilmektedir (S. Ağaoğlu, 2003: 66-71). Devlet arşivlerinde ayrıca Tebriz Kapı civarında Mustafa Ağa Cami isimli bir yapının da bulunduğuna işaret edilmektedir (DOA. C.EV.627-31637. H. 29. 05. 1168)

Dini mimarinin inşası ve sonrasında geçirdiği değişimlerde, depremlerin etkisiyle sık sık yeniden yapıma muhtaç hale gelmelerinin etkisi büyüktür. Şehirde aynı yerde 3 farklı kişi tarafından yaptırılan farklı isimde bir camiden söz edilmektedir. Kızıl Minareli Cami, 13.-14. yüzyılda inşa edilmiş, yıkılması üzerine Sinan Bey tarafından baştan yapılmış, son olarak yine deprem sonucu yıkılınca muhtemelen Topçuoğlu isimli ya da lakaplı biri tarafından yeniden yaptırılmıştır. Bu nedenle gerek Kızıl Minareli Cami gerekse diğer bazı yapılarda söz konusu olan isim karmaşası bu durumla ilgilidir.

Şehrin bu evreye tarihlenen camileri, dönem camilerinden plan, malzeme ve süsleme açısından oldukça farklıdır. Anadolu'da tek kubbeli planın yaygın olduğu dönemde, Van'da iki sahınlı dikdörtgen camiler tercih edilmiştir. Şehrin diğer yapılarında olduğu gibi bu camilerde de taş temeller üzerine kerpiç malzeme kullanılmıştır. Yapılar oldukça sadedir ve süsleme sadece iç mekânda kalem işi olarak yapılmıştır (Bknz. A. Bekmez-R. Yelen,2021: s.19-48).

Şehir içindeki kiliseler doğu kesimde yoğunlaşmaktadır. Bunlar Çifte Kilise dışında oldukça küçüktür. Batılılaşmayla birlikte şehir dışında mis-

yonerler tarafından farklı mezheplere yönelik kiliselerin de yapıldığı bilinmektedir (T. Z. Arvas, 2016: 94).

Şehrin Müslüman Mezarlığı, güney surların karşısındadır. Eski fotoğraflar İkiz Kümbetler olarak bilinen yapıların da bulunduğu bu alanda çok sayıda mezar taşının bulunduğunu göstermektedir. 20. yüzyılın başında da oldukça bakımsız durumda olduğu anlaşılan mezar taşlarının dönem örneklerinden farklı olarak oldukça sade olduğu görülmektedir. (G. Ebiri, E. Eriş Kızgın, M. **Gül, 2021: 13-36**). Arşiv belgelerinden Tebriz Kapı civarında Ermenilere ait bir mezarlığın da bulunduğu anlaşılmaktadır (DOA. DH. MKT. / 2483-62 H. 24.01.1319).

Eğitim Yapıları:

Eski Van'da sıbyan mektebi ve medrese gibi yapılar özellikle Hüsrev Paşa Cami, Kaya Çelebi Cami gibi yapıların bünyesinde kurulmuştur. Batılılaşmayla değişen eğitim sistemi Van'da da etkisini hissettirmiştir. Şehirde Müslümanlar için açılan devlet okulları, azınlıkların açtığı okullar ve Fransız, Amerikan, İngiliz misyonerler tarafından açılan okullar bulunmaktaydı (S. Mercan, 2009: 223-233). Devlet okullarının çoğunlukla şehir içinde var olan bir yapı dönüştürülerek ya da baştan inşa edildiği, Ermeni ve misyoner okullarının sur dışında doğuda bulunan bahçeler mevkiinde, bugünkü şehre yakın yapıldığı anlaşılmaktadır. Eski Van içinde 2 Rüştiye Mektebi bulunduğu bunlardan birinin sur dışında (Fotoğraf 20), diğerinin Kaya Çelebi Cami'ne bitişik olduğu arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır (S. Ağaoğlu, 2003: 53; DOA. MAD. d. 13692 H. 002.05.1281). Ermeni okullarının sadece biri şehir içindeyken, 10'u bahçeler mevkiindedir (S. Mercan, 2009: 232).

1848-1852 tarihleri arasında 12 sıbyan mektebi bulunurken, 1871'de bu sayı 30'a çıkmış ve Ermeniler içinde aynı amaçla 6 mektep yapılmıştır. Şehirde mevcut evlerin kiralanarak mektebe dönüştürüldüğü arşiv kayıtlarından anlaşılmaktadır. 1899 tarihli Van Vilayet Salnamesi'nde Ulu Cami Medresesi, Horhor Medresesi, Hüsrev Paşa Medresesi, İskender Paşa Medresesi, Sofu Mehmet Paşa Medresesi, Tebriz Kapı Medresesi, Abbas Ağa Medresesi'nden bahsedilmektedir (A. Uluçam, 2002:777). 1907 kayıtlı bir belge şehir içinde İptidai mektebinin de bulunduğunu göstermektedir. 1914 tarihli hapishane inşası için hazırlanan kroki bu mektebin

güney surun karşısındaki alana yapıldığını ortaya koymaktadır (G. Baş, A. Bekmez, 2022: 218-237) 20. yüzyılın başında 12 öğrencisi bulunan Kızıl Minareli Cami vakfında bulunan medrese ise Tebriz Kapı yakınlarında yer almaktadır (Sami Ağaoğlu, 2003: 57). 1889 tarihli arşiv belgesi Topçuoğlu Cami bitişiğinde bir sıbyan mektebi bulunduğunu göstermektedir (DOA. MF. MKT. 106-76 H. 28.06.1306). Bu bilgilerdeki yapının aynı bina olduğu düşünülebilir. Zira Kızıl Minareli Cami'ye bir dönem Topçuoğlu Cami de denilmiştir. Osmanlı Devlet Arşivleri, Ermeni Murahashanesi'nin de (Papaz Okulu Yatılı Okul) bulunduğunu ortaya koymaktadır (DOA. MF. EEM. 9033.35.R. 09. 02. 1328). 1903 tarihli belge Van'da kız çocuklarına terbiye eğitiminin verildiği Gülşen-i Edeb İnas Mektebi'nin de açıldığını göstermektedir (DOA. MF. MKT 720-6 H. 26.04. 1321).

Kamu Yapıları:

Batılaşma döneminde değişen idari sistem, hükümet konağı, belediye, karakol, hapishane, adliye gibi kamusal yapıların inşasına ihtiyaç oluşturmuştur. 19. yüzyıl kayıtlarında şehirde maliye, tarım, gümrük, posta-telgraf, kadastro, hastane, banka, mahkeme, adliye, karakol, zaptiye binalarının bulunduğunu ortaya koymaktadır (E. Konyar, 2018: 253; S. Mercan, 2010: 271). Van'da bu anlamda şehir içinde mevcut konaklar dönüştürülerek çözüm bulunmaya çalışılmış ancak sonrasında yeni yapılar inşa edilmiştir. Dönüştürmenin yapıldığı evrede kamu yapıları Kaya Çelebi Cami'nin doğusundaki cadde boyunca uzanmaktayken sonrasında güney surun karşısında Yeni Kapı etrafında kamusal bir alan oluşturulmuştur. Cuinet, Yeni Kapı'nın önünde Hükümet Sarayı (Fotoğraf 21), Belediye, Tarım Binası ve Rüştiye Mektebi olduğunu belirtmektedir (1892: 694). Hükümet Konağı, Belediye, Ziraat Bankası, Osmanlı Borçlarını Tahsil Binası, Adliye, Belediye Eczanesi, Tekel Binası, Posta ve Telgraf Binaları, Karakol, Hapishane de Eski Van'da bu dönemde inşa edilen kamu binalarıdır (V. Cuinet, 1892: 694). Arşiv belgeleri özellikle 19. yüzyıl kamu binalarının inşasına hız verildiğini ortaya koymaktadır. 1912 tarihli belge şehir içinde Polis Hastanesi'nin bulunduğunu göstermektedir (DOA. DH. EUM. MH. 34-91 H. 13.05.1330) Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesine ait 1914 tarihli belge Van'da bir Gureba Hastanesi inşa edilmesi için girişimlerde bulunduğunu ortaya koymaktadır (DOA. DH. İD.47-25 H. 07. 04. 1332) 1914 tarihli kroki hükümet dairesi ve polis karakolunun güney surun karşısında, Fırka

Dairesinin ise daha uzakta Bahçeler mevkiinde olduğunu göstermektedir. 1913 tarihli arşiv belgesi aynı bölgede Polis Dairesinin de bulunduğuna işaret etmektedir (DOA. ML. EEM.1145-26 R. 30.01.1331) (Fotoğraf 5). Diğer kroki Kaya Çelebi'nin doğusundaki caddenin iki yanında belediye, adliye, hükümet dairesi gibi kamu yapılarının bulunduğunu, güneydoğu köşede ise hapishane, hastane, Osmanlı Borçlarını Tahsil Binası, Telgraf Posta Binası bulunduğunu göstermektedir (Fotoğraf 6). Rusya, İran, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Fransa gibi devletlerin konsoloslukları da sur dışında, şehrin doğusundaki Bahçeler mevkindedir. (Ş. Öztürk, M. Yeğin, 2022: 8) Bu yapılarının planları sivil mimariyle benzer şekilde bir sofa etrafında şekillenen odalar şeklindedir.

Askeri Yapılar:

Askeri yapılar öncesinde de olduğu gibi kale içinde yoğunlaşmıştır. Şehir içindeki tek askeri yapı, kentin güneybatı köşesinde yer alan Azizi-ye Kışlası'dır (Fotoğraf 11-13). Yukarıda sözü edilen hapishane krokisi, güney surun karşısında bir süvari kışlası (Fotoğraf 22) ile Bahçeler mevkiinde başka bir kışlanın bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca şehir içinde kuzeydoğuda askeri hastane, Kaya Çelebi Cami doğusunda ise cephanelik bulunduğu anlaşılmaktadır.

Sivil Mimari:

Eski Van evleri şehrin içinde birbirine bitişik ve oldukça sıkışık bir yapıdadır (Fotoğraf 12-13). Şehrin batısında Müslümanlara ait evler çoğunlukta olup, doğusunda ise Ermeni evleri yoğundur. Ancak plan ve cephe düzenlemesi açısından iki grup arasında belirgin bir fark bulunmamaktadır. Lynch, Ermeni ve Müslümanların karışık oturduğu mahallelerin varlığından söz etmektedir (1901: 80).

Geleneksel Van evlerinin en belirgin özelliği taş temel üzerine kerpiç malzemeyle yapılmış olmasıdır. Tek katlı veya çok katlı evler bulunmaktadır. Ahşap; hatıl, döşeme, cumba, balkon, doğrama, merdiven, saçak ve çatıda kullanılmıştır. Üst örtü düz damdır. İç sofalı plan tipi oldukça yaygındır (bknz. Ş. Öztürk, 2018: 491-656). Süsleme kısıtlı oranda; kapı, pencere, cumba, saçak ve çörtenlerde uygulanmıştır. Evler içten ve dıştan saman ve çamur karışımı bir sıva ile kaplanmıştır. Girişler çoğunlukla sokağa açılmaktadır (G. Uşma, N. Urfalıoğlu, 2018: 8-12). Eski fotoğraflardan

evlerin yüksek duvarlarla çevrili bahçelerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Seyyah Şirvani 1829- 1831 tarihleri arasında şehri ziyaret ettiğinde kale içinde 1000 kadar ev 200 tane yüksek temelli saray (seyyah burada konak tarzı büyük evlerden bahsediyor olmalı) ve her evin, içinde su bulunan bir bahçesi olduğundan bahsetmektedir (N. Musalı, 2014: 10). 19. yüzyılın sonunda şehre gelen Vital Cuinet ise yaklaşık 5000 ev bulunduğunu söylemektedir (1892: 694).

Değerlendirme ve Sonuç

Eski Van şehrinin Osmanlı batılılaşma döneminde geçirdiği en belirgin değişik yerleşimin üç yönden surlarla çevrili alanın hemen dışına taşmaya başlamış olmasıdır. Bunun yanı sıra Bağlar veya Bahçeler mevkii isimlerinden de anlaşılacağı üzere ilk dönemlerde yazın kullanılan bağ ve bahçelerin bulunduğu bölgeler iken, 19. yüzyılla birlikte buralarda camiler, kiliseler, kamu binaları ve konsolosluklar inşa edilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılın başında hazırlanmış imar planlarında Eski Van'a bu bölgelerin de dâhil edildiği görülmektedir. Eski Van sıkışmış yapısıyla yeni ihtiyaçlara cevap verememiş şehir doğu yöne doğru genişlemeye başlamıştır. Şehrin batıya doğru genişlememe nedeni, batı yönde Van Gölü'nün bulunması ve bu alanın zemin suyu yapısıyla alakalı olmalıdır. Güneybatıda Müslüman Mezarlığı'nın yer alması sebebiyle bu yönde de gelişim mümkün olmamıştır. Ancak güneydoğu bulunan boş alan yeni kamusal merkez yapılmaya çalışılmıştır. 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında bu bölge ile birlikte Yeni Kapı civarında pek çok devlet kurumu inşa edilmiştir. Ancak bu gelişim Eski Van'ın tamamen terk edilmesiyle yarım kalmıştır.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde her yönde askeri tehditlere maruz kalan Osmanlı Devleti bu nedenle çeşitli önlemler almıştır. Bu önlemlerin başında mevcut kale, burç ve surların tamir edilmesi gelmektedir. Yukarı kalede sur ve hendeklerin tamir edilmesiyle ilgili pek çok yazışma, Eski Van'da da benzer önlemlerin alınmaya çalışıldığını ortaya koymaktadır. Ancak ekonomik koşullar bunun tam olarak gerçekleşmesine olanak vermemiş, surlarda son kapsamlı onarım 1845 yılında yapılmıştır. Bu tarihten sonra hendek kazılmasına yönelik yazışmalar önlemlerin sürdüğünü göstermektedir. 20. yüzyılın başına gelindiğinde şehri kuşatan dış surun büyük oranda ortadan kalktığı sadece iç surun bulunduğu anlaşılmaktadır.

Dış sura önem verilmemesinin nedeni muhtemelen şehrin hali hazırda güney ve doğu yönlere doğru gelişim gösteriyor olmasıdır.

Eski Van'ın dış dünyayla bağlantısı sağlayan kapılar şehrin gelişimine paralel bir şekilde doğuya ve güneydoğuya yönelmiştir. Bu nedenle Tebriz Kapı önemini korurken, Orta Kapı'nın önemi azalmış ve güney yönde Yeni Kapı isminde bir kapı daha açılmıştır. Yeni Kapı güneydoğuda kamu binalarına yakın bir alanda açılmıştır. Bu kapı, Orta Kapı civarında var olan ticaret alanının da doğuya doğru kaymasına sebebiyet vermiş olmalıdır. Dış surun yıkılmasıyla kapıların hemen dışında ticaret için alanlarının oluşturulduğu arşiv belgeleri ve fotoğraflarla ortaya çıkmaktadır.

Şehrin doğuya doğru genişlemesi cadde ve sokakların da bu yönde ilerlemesini sağlamıştır. Bugünde aynı isimle kullanılan Sıhke Caddesi, batılılaşma döneminde büyümüş ve gelişmiştir. Doğuda Erek Dağı eteklerinde gelişen yeni şehrin ana caddesi Sıhke olurken, sokaklar bu caddenin etrafında yayılmıştır (Fotoğraf 4).

Eski Van Şehrinin kaderini etkileyen önemli hadiselerden biri de depremlerdir. Ortaçağ ve sonrasında bölgeyi harabeye dönüştüren büyük depremlerin olduğu bilinmektedir. 19. yüzyılda şehir ve çevresinde 6 büyük deprem yaşanmıştır, 1881 yılındaki depremin büyüklüğünün 10 olduğu belirtilmektedir (İ. Mangaltepe, 2005: 59-60). Bu tarihten sonra şehri ziyaret eden seyyahlar şehirden harabe olarak bahsetmektedir. Şehrin doğuya Bağlar ve Bahçeler mevkiine doğru kaymasının nedenlerinden biri de peş peşe yaşanan depremlerin verdiği hasar olmalıdır.

19. yüzyılda Osmanlı azınlıkları arasında hızla yükselen gerilim azınlıklara verilen bazı haklarla azaltılmaya çalışılmıştır. Van'da yaşayan Ermeniler bu nedenle imar faaliyetlerine hız vermişlerdir. Ermenilerin bu dönemde şehir içinde değil Bahçeler bölgesinde manastır, kilise ve okul gibi yapılar inşa ettiği anlaşılmaktadır. Arşiv belgeleri imar faaliyetlerinin devlet tarafından sıkı bir denetime tutulduğunu göstermektedir. Benzer bir yaklaşım İngiliz, Amerikan ve Fransız misyonerlerin imar faaliyetlerinde de görülmektedir.

Batılılaşma döneminde Eski Van Şehri'nde geleneksel yapı gelişiminin yanında dikkat çeken husus kamusal binaların artışıdır. Osmanlı idari yapısının değişmesi yeni kamu binalarına ihtiyaç duyulmasına neden

olmuştur. Eski Van'da ilk etapta mevcut evler kamu binalarına dönüştürülmüş ancak bu yapılar ihtiyaca cevap vermeyince yeni yapılar inşa edilmiştir. Arşiv belgeleri bu tarz yapıların planlarının başkentten geldiğini göstermektedir. Bu yapılar devlet eliyle yapıldığı için Eski Van'daki diğer yapılara oranla daha anıtsal niteliktedir.

20. yüzyılın başında şehrin içinde başlayan Ermeni ayaklanması ve sonrasındaki Rus işgali sonucunda Eski Van kullanılamaz bir şehre dönüşmüştür. Bugünkü haliyle bir harabeyi andıran kentte kadim uygarlıkların birçok izi silinmiş veya toprak altında kalmıştır. 2022'de başlatılan Eski Van Şehri Projesi'nin ilk aşaması, kentin Osmanlı dönemi batılılaşma evresine dair katmanlarını ortaya çıkarmaya devam etmektedir. Arşiv belgeleri ve seyyahların bugüne aktarılan yazılı ve görsel verileri, kentle ilgili sürdürülmekte olan bu çalışmaları beslemeye devam etmektedir.

KAYNAKLAR

Ağaoğlu, Sami. (2003). *Van Merkez Sancağındaki Vakıflar XVI. XVIII Yüzyıllar (Sosyal Hayata ve Eğitime Katkıları)*, Selçuk Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.

Arvas, Tarık Ziya. (2016). *Sultan II. Abdülhamid Döneminde Van Vilâyeti (Sosyal, Ekonomik, İdarî Ve Demografik Yapı)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Bacque-Grammont, Jean Louis (1981). "Un Plan Ottoman Inédit de Van Au XVIIe Siecle", *Osmanlı Araştırmaları* 2, s. 97-122.

Baş, Gülsen, Bekmez, Ayşegül. (2022), "Eski Van'daki Hapishane Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme", *Sanat Ve İnsan Dergisi*, 5(2), S. 218-237.

Bekmez, Ayşegül-Yelen, Resul (2021), "Osmanlı Kalem İşi Geleneğinde Mahalli Üslup: Eski Van Örneği", *21. Yüzyılda İletişim Ve Sanat*, edt. Salih Gürbüz, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, s. 19-48.

Cuinet, Vital (1892). *La Turquie D'Asie, Géographie Administrative Statistique Descriptive et Raisonnée De Chaque Province De L'Asie Mineure*, Tome I-II, Paris: Ernest Leroux ***Éditeur***.

Cuneo, P. (1986). "Etude Sur La Topographie Et L'iconographie Historique De La Ville De Van", Kouymjian, D. (ed.), *Armenian Studies In Memoriam Haig Berberian*, Paris, Calouste Gulbenkian Foundation: s. 125-184.

Ebiri, Gülsün, Kızgın Eriş, Eda, Gül, Mesut. (2021). "Eski Van Şehir Mezarlığındaki Mezar Taşları Ve İkiz Kümbetler", *Bitlis* **İslamiyat** *Dergisi*, 3 (2), s. 13-36.

Evliya Çelebi (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 4(1), haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hell De, X.H. (1856-1860). *Voyage en Turquie et En Perse*, I-IV, Paris: P.Bertrand Libraire Éditeur.

Konyar, Erkan, Avcı, Can. (2015). "Eski Van Şehri Kalesi Ve Höyüğü Kazıları 2013 Çalışmaları", *36. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2. Cilt, haz. Haydar Dönmez, Ankara, s. 265-286.

Konyar, Erkan. (2018). *Yüksek Yaylanın Başkenti Van- Tuşpa*, İstanbul: Homer Kitapevi.

Lynch, H.B.F. (1901). *Armenia Travels and Studies* II. New York and Bombay: Longmans, Green, And Co.

Mangaltepe, İsmail (2005). *XIX. Yüzyıl Fransız Seyyahlarına Göre Van*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Mercan, Salih (2009). "Van'daki M**ü**slim Ve Gayrim**ü**slim Okullar (1896/1899/1912)", *V. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu Bildirileri,* s. 223-233.

Mercan, Salih M. (2010). "19. Yüzyılda Van'ın Nüfus İstatistikleri ve İdari, İktisadi, Sosyal Yapısı", *VI. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu Bildirileri*, s. 266-279.

Musalı, Namiq (2014). "Hacı Zeynel Abidin **Şirvânî** Seyahatnamelerinde Van Gölü Havzası", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi* 1(2), s. 1-13.

Öztürk, Şahabettin (2009). *"Eski Van Şehri Ve* Saray Kapısı Kazı **Ç**alı**ş**maları", *XI. Ortaçağ-Türk D**ö**nemi Kazı Sonuçları Ve Sanat Tarihi Ara**ş**tırmaları Sempozyumu Bildirileri,* s. 319-329.

Öztürk, Şahabettin. (2018). *Geleneksel Van Evleri*, I-II, Kayseri: Ormat Matbaacılık.

Öztürk, Şahabettin Yeğin, Mustafa (2022). "Yüz Yıllık Perspektifte Van Kenti İmar Planlama Çalışmaları", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 7(1), s. 1-26.

Schulz, Friedrich Éduard. (1840). "Sur Le Lac De Van Et Ses Environs", *Journal Asiatique*, IX, s.257-323.

Süleyman Sabri Paşa (2015). *Van Tarihi ve Kürtler,* çev. Süleyman Büyükkarcı, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Texier P. C. (1842). *Description de l'Armenie, la Perse et la Mesopotamie*, II, Paris: Imprimeurs De L'institut de France.

Uluçam, Abdüsselam (2002). "Van Ve Çevresindeki Osmanlı Medreseleri İle Eğitim Öğretimdeki Yerleri", *XIII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri* III (II), s. 777-784.

Uşma, Gökhan- Urfalıoğlu, Nur (2018). "Geleneksel Van Evlerinin Cephe Özellikleri ve Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme", Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi 33(1), s. 1-16.

Yıldız, İrfan (2010). "Başbakanlık Osmanlı Arşivlerindeki Van Kalesi'nin Onarımı İle İlgili Belgelerin Özeti", *VI. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu Bildirileri*, s. 230-236.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi II. Abdülhamit Han Yıldız Albümü

Amerikan Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamit Albümü

Arşiv Kaynakları

DOA. 14-1525. H.04.01.979.

DOA. İ.DH.329.21435 tarihsiz.

DOA. PLK. p. 04053 tarihsiz.

DOA. DH. MKT./1435-110. H. 11. 11. 1304.

DOA. DH. İD.47-25 H. 07. 04. 1332

DOA. MF. MKT. 106-76 H. 28.06.1306

DOA. ML. EEM.1145-26 R. 30.01.1331

DOA. DH. EUM. MH. 34-91 H. 13.05.1330

DOA. MAD. d. 13692 H. 002.05.1281

DOA. MF. EEM. 9033.35.R. 09. 02. 1328

DOA. MF. MKT 720-6 H. 26.04. 1321

DOA. C.EV.627-31637. H. 29. 05. 1168

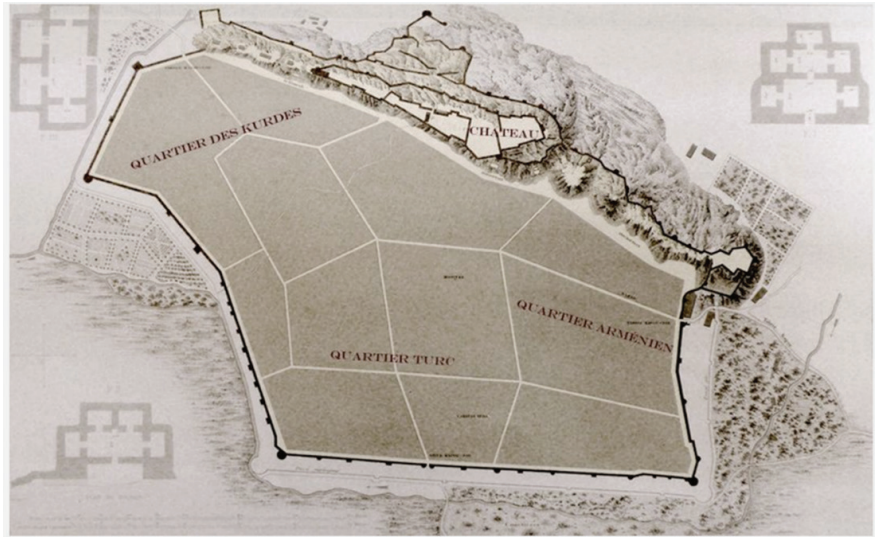
DOA. A}MKT. MHM./77-45 H. 05.02.1272

DOA. DH. MKT. / 2483-62 H. 24.01.1319

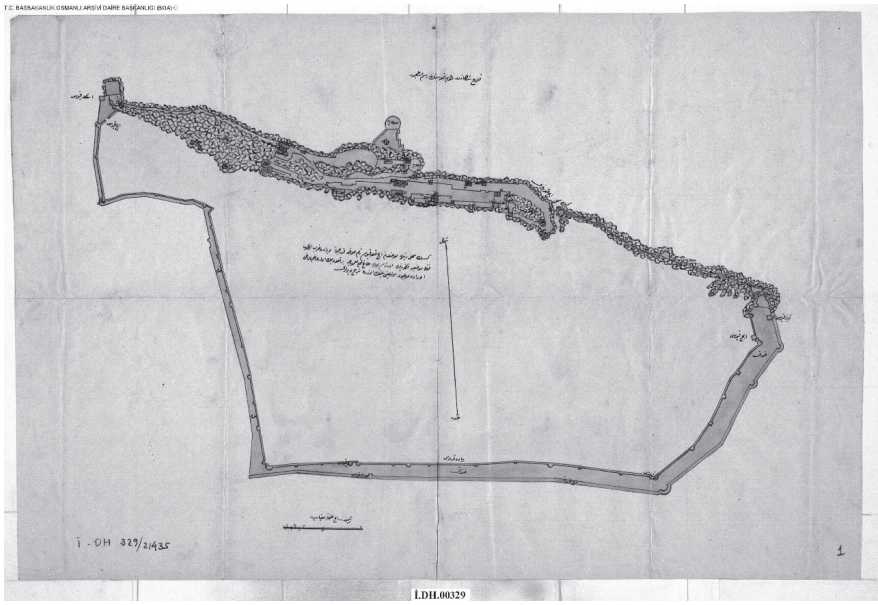
DOA. MF. MKT. 177-5 H.22.01.1311

FOTOĞRAFLAR

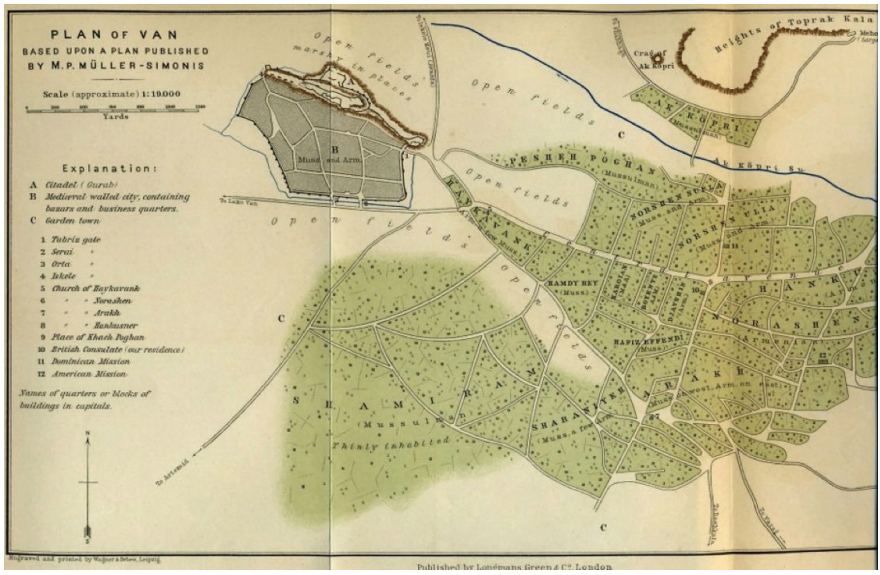
Fotoğraf 1 17. Yüzyıla ait Kala-i Seng-i Van başlıklı Eski Van minyatürü (TSM E. 9487 no'lu defter)



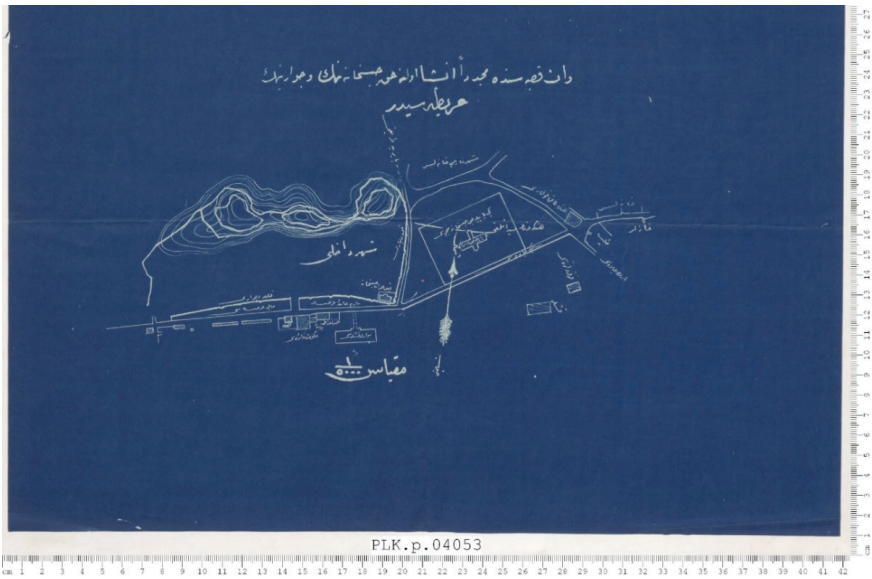
Fotoğraf 2 Eski Van şehri surları ve ana yollarını gösteren plan (C. Texier)



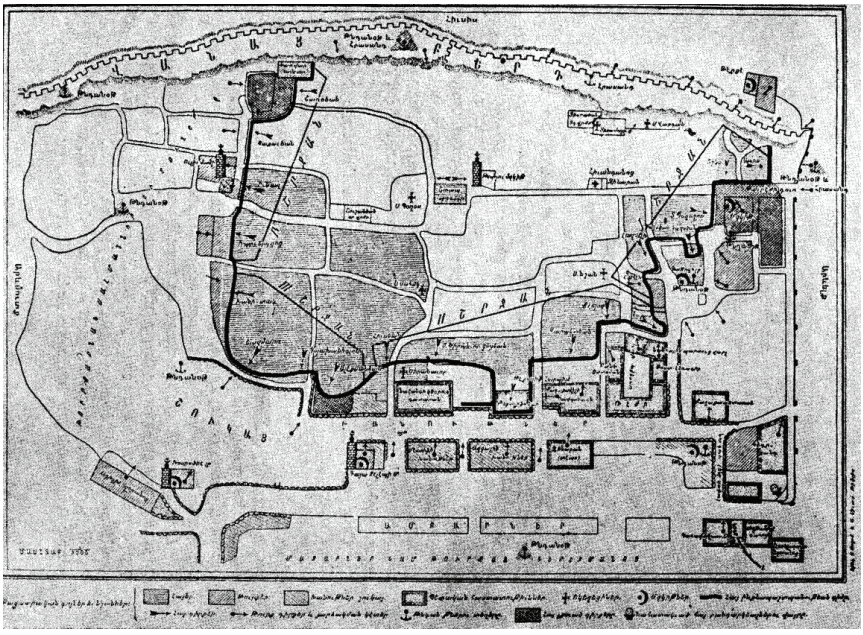
Fotoğraf 3 Eski Van şehri surlarını gösteren plan (DOA. İ.DH.329.21435 tarihsiz)



Fotoğraf 4: Eski Van ve Bahçeler mevkii planı (H.F.B. Lynch)

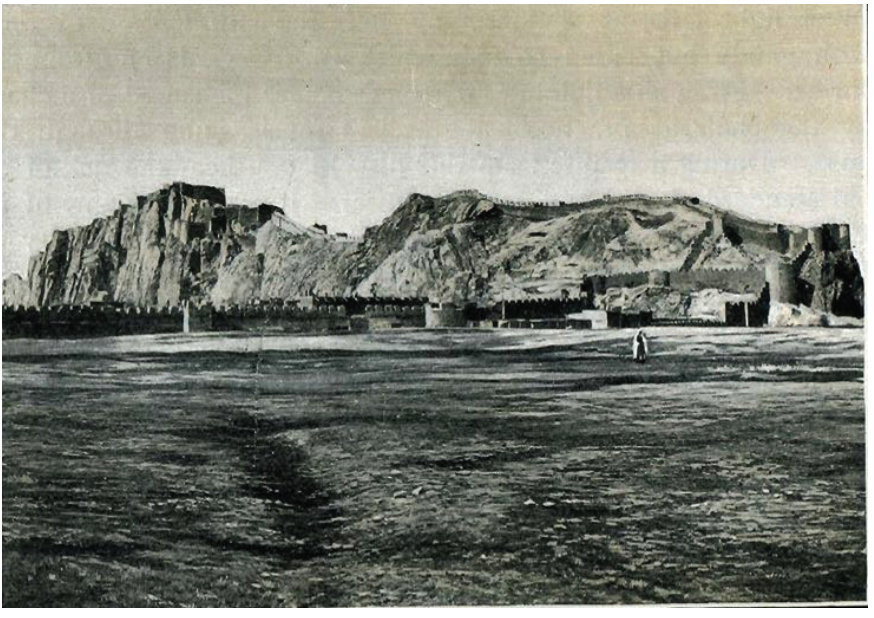


Fotoğraf 5 Eski Van'da yapılmasını planlanan hapishanenin yerini gösteren kroki (DOA. PLK. p. 04053 tarihsiz)



Fotoğraf 6 Eski Van'da bazı yapıların konumunu belirten kroki (Cueno)

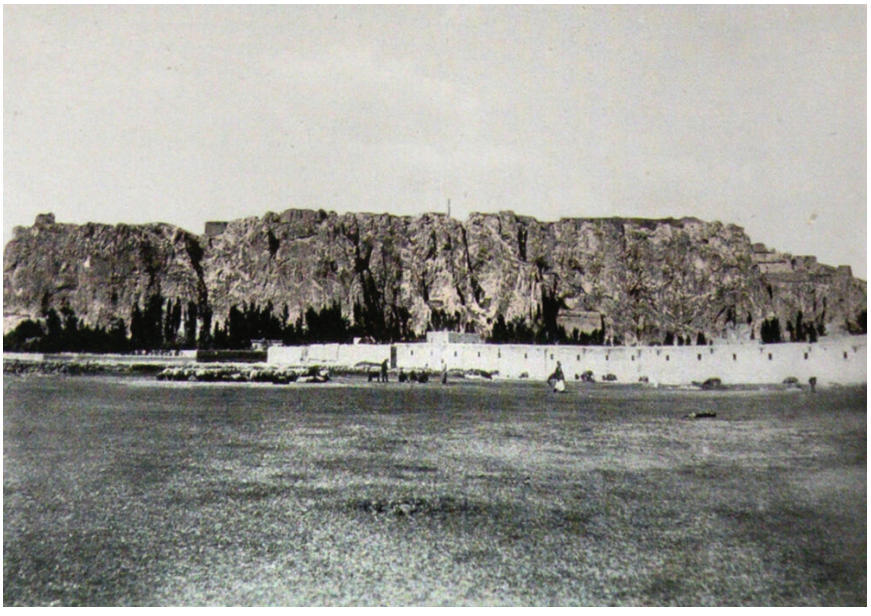
Fotoğraf 7 Eski Van surları gravürü (C. Texier)



Fotoğraf 8 Eski Van Tebriz Kapı ve doğu surları (H.F.B. Lynch)

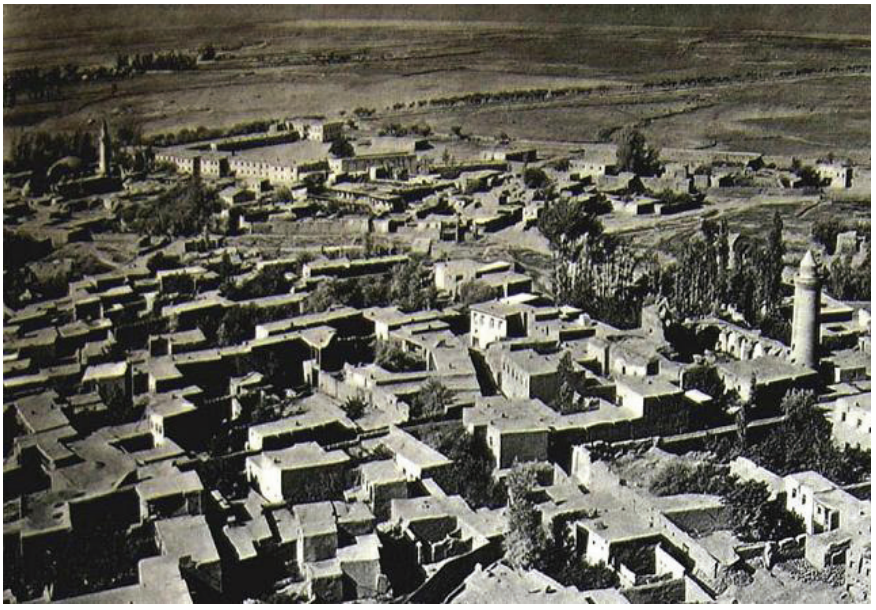
Fotoğraf 9 Güneyden Eski Van ve sur duvarları. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi-Yıldız Albümü (Tarihsiz)

Fotoğraf 10 Güney surları ve güney yöndeki kapılardan biri. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi-Yıldız Albümü (Tarihsiz)



Fotoğraf 11 Eski Van batı surları ve Aziziye Kışlası 20. yüzyıl başı (V. Pietschmann-Durch)

Fotoğraf 12 Eski Van kaleden Tebriz Kapı ve doğuya bakış 20. yüzyıl başı (V. Pietschmann-Durch)



Fotoğraf 13 Eski Van, iç kaleden Aziziye Kışlası'na bakış 20. yüzyıl başı (Walter Bachmann)

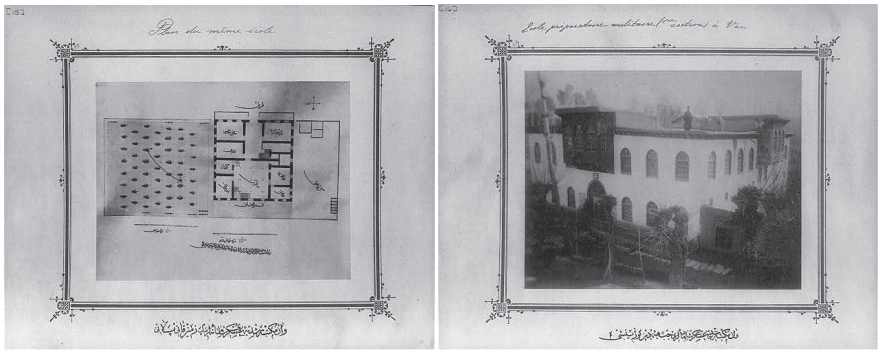
Fotoğraf 14 Eski Van Şehri doğudan batıya genel görünüm 2022

Fotoğraf 15 2022 yılı kazı çalışmalarında temizlenen alan

Fotoğraf 16-17 2022 yılı kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan ve temizlenen yollar

Fotoğraf 18 Kızıl Minareli Cami

Fotoğraf 19 Abbas Ağa Cami iç mekânı



Fotoğraf 20 Şehir dışında inşa edilen Rüştiye Mektebi Plan ve Fotoğrafı (Amerikan Kongre Kütüphanesi II. Abdülhamit Albümü)

İSTANBUL KÜTÜPHANESİ ÜNİVERSİTESİ

Fotoğraf 21 Van Kalesi yakınındaki Hükümet Konağı(İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi- Yıldız Albümü) (Tarihsiz)

İSTANBUL KÜTÜPHANESİ ÜNİVERSİTESİ

Fotoğraf 22 Van Kışla-i Hümayunu. (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi -Yıldız Albümü) (Tarihsiz)

ESKİ VAN KENTİNDEKİ (TUŞPA) ARKEOLOJİK KAZILARDA ARKEOJEOFİZİK ÇALIŞMALARIN SOMUT KÜLTÜREL MİRASA KATKILARI

Fethi Ahmet YÜKSEL ♦ Doç. Dr. Erkan KONYAR ♦ Dr. Öğr. Üyesi Can AVCI

Özet

Van ilinin yüzölçümü 19.069 km^{2}dir. İl Türkiye topraklarının %2,5'ini oluşturur. Kent, il yüzölçümü bakımından Türkiye'nin 6. büyük ili olup Doğu Anadolu Bölgesi'nin volkanik dağlarla kaplı çukur kesiminde bulunan Van Gölü' nün doğu kıyısına 5 km uzaklıkta çok az meyilli bir arazi üzerine kurulmuştur. İlin deniz seviyesinden ~~olan~~ yüksekliği yaklaşık 1725 m'dir. Türkiye'nin en büyük gölü olan Van Gölü, yüksek dağların ortasında bir çöküntü durumundadır. Çevredeki yüksek dağlar Van ilinin sınırını oluşturur.

Eski Van Şehri Van Gölü'nün doğusunda ve Van kayalığı üzerine kurulmuş Van Kalesi'nin güneyinde yer alır.

Yaklaşık 11. yüzyılın sonlarından 13. yy ortalarına kadar Selçuklu, 16.yy ortalarından sonra da 20. yy başlarına değin Osmanlı egemenliğini yaşayan Eski Van Şehri Türk-İslam Dönemi yapılarıyla mamur bir kenttir. Tuşpa aşağı yerleşmesinin güneydeki bölümü olarak bilinen şehir, burçlarla güçlendirilmiş tahkimatlı duvarlar ile çevrili olup bu duvarlara açılmış 4 kapı ile şehrin giriş çıkışı kontrol altına alınmıştır. Şehirdeki anıt yapılardan Hüsrev Paşa Külliyesi, Çifte Hamam, Hüsrev Paşa Cami, Kaya Çelebi Cami, Kurşunlu Cami, Paşa Sarayı, Horhor bahçeleri, Ulu Cami, Sinaniye Cami, Kızıl Minareli Cami, Miri Ambar, Surp Stephanos Kilisesi, Surp Vardan Kilisesi, Çifte Kilise, Abbasağa Cami, Çifte Kümbetler, Surp Paulos Kilisesi, Surp Diziranavor Kilisesi deprem, yangın, savaş ve çeşitli iç karışıklıklarla kısmen ve tamamen tahrip olmuş, tadilat görmüş ve bazıları restore edilmiş halde günümüze kadar gelebilmiştir. Ayrıca taş örgülü omurgalı ana caddeler ve bu caddeleri kesen ortası oluklu taş döşeli

sokakların ayırdığı temel seviyesinde taş temelli ve kerpiç bedenli duvarlara sahip dükkanlar, devlet binaları ve sivil meskenler arkeolojik kazılarla ortaya çıkardığımız diğer mimari unsurlar olup bahsi geçen yıkımların izlerini net bir biçimde taşımaktadır. Dolayısıyla mevcut bu anıtsal kültür mirası ile Eski Van Şehri bir açık hava müzesi niteliğindedir.

Eski Van Şehri'ni üç yönden çevreleyen surlar iki kademe halinde inşa edilmiştir. Dış surun önünde hendek niteliğinde bir su kanalının oluşturulduğu bilinmektedir. Surlar ilk yapıldığında kerpiçten olup XVI. yüzyılda önce dış cepheleri, sonra da iç cepheleri moloz taş örgüyle kaplanmıştır. Günümüzde büyük bir kısmı yıkılmış olan surların üzerinde yer alan Orta Kapı diğer kapılara görece sağlam olup yakın zamanda onarılmıştır. 1915 Rus işgali sırasında büyük yıkımlar ve yangınlar nedeniyle şehir terk edilmiş, 1918 yılında şehrin geri alınması sonrasında ise yeni yerleşimler Van Ovası'na kurulmuştur. Yeni Van olarak adlandırılan alanlara kentin taşınması alanın kısmen korunduğu anlamına gelebilir. Yakın zamanda Kaya Çelebi Camisi restore edilmiş ancak 2011 Van depreminde ağır hasar görmüştür. Arkeojeofizik çalışmaları Kaya Çelebi Camisi'nin doğusunda 1 metrelik aralıklı doğrultular (profiller) boyunca GPR ölçümler şeklinde yapılmıştır.

GPR verilerinden elde edilen iki ve üç boyutlu görüntülerle çalışma alanının altında daha eski dönemlere ait arkeolojik kalıntılar belirlendi. Taş döşeli yol, Kaya Çelebi Camisi'nin doğusunda yapılan GPR ölçümlerinin görüntülerinden belirlendi. Yapılan arkeolojik kazılar, doğu-batı yönüne giden yolun iki katmanlı olduğunu ve farklı zamanlarda inşa edildiğini göstermektedir. Ayrıca yol kenarlarında yapılar ve kanallar belirlenmiştir.

Eski Van Şehri'nde omurgalı taş döşemeli ana caddeler, bu caddeleri kesen taştan ortası oluklu sokaklar ile bunların üzerindeki taş temelli kerpiç bedenli ve daha çok yaşam mekânlarına ait mimarî kalıntılar ortaya çıkarılmıştır. Bu somut kültürel miras unsurlarına ek olarak taşınabilir kültür varlıkları ve geniş alt yapı sistemleri de arkeolojik kazılarda saptadığımız diğer verilerdir. Ayrıca GPR verilerinden hazırlanan görüntülerde arkeolojik malzeme ve mimari yapıların yüksek genlikli anomalileri gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Van, Urartu, Tuşpa, GPR, Arkeojeofizik, Kültürel Miras

CONTRIBUTION OF ARCHAEOGEOPHYSICAL STUDIES TO CONCRETE CULTURAL HERITAGE IN ARCHAEOLOGICAL EXCAVATIONS IN THE OLD CITY OF VAN (TUŞPA)

Abstract

The surface area of Van Province is 19.069 km^2. The province constitutes 2.5% of Turkey's territory. Van is the 6th largest city of Turkey in terms of provincial area. Van was established on a very slightly sloping land, 5 km from the eastern shore of Lake Van, which is located in the hollow part of the Eastern Anatolia Region covered with volcanic mountains. The altitude of the province above sea level is approximately 1725 m. Lake Van, Turkey's largest lake, is in a depression in the middle of high mountains. The surrounding high mountains form the border of Van Province.

The Old City of Van/ Old Van City is located in eastern Turkey, and also east of Lake Van and south of the Van Castle, built on the Van rock.

From the end of the 11th century until the middle of the 13th century, Seljuk rule, and after the middle of the 16th century until the beginning of the 20th century, the Old City of Van was a prosperous city with its Turkish-Islamic structures. The city, known as the southern part of the Tuspa Lower settlement, is surrounded by fortified walls reinforced with bastions, and the entrance and exit of the city are under control with 4 gates opened to these walls.

Hüsrev Pasha Complex (inn, Turkish bath, mosque, soup kitchen), Çifte Hamam, Hüsrev Pasha Mosque, Kaya Çelebi Mosque, Kurşunlu Mosque, Pasha Palace, Horhor Gardens, Ulu Mosque, Sinaniye Mosque, Kızıl Minaret Mosque, Miri Ambar/Warehouse, Surp Stephanos Church, Surp Vardan Church, Çifte Church are among the monumental structures in the city. , Abbasağa Mosque, Çifte Vaults, Surp Paulos Church, Surp Diziranavor Church have been partially and completely destroyed by earthquake, fire, war and various internal disturbances, have been renovated and some of them have survived to the present day. In addition, at the foundation level separated by masonry carved main streets and stone-paved streets with grooves in the middle that cut these streets, shops with stone foundations and mud brick walls, government buildings and

civil residences are other architectural elements that we have uncovered through archaeological excavations, which clearly bear the traces of the aforementioned destructions. Therefore, with this monumental cultural heritage, the Old City of Van is an open-air museum.

The walls surrounding the Old City of Van from three directions were built in two stages. It is known that a ditch-like water channel was formed in front of the outer wall. The walls were made of adobe when they were first built, and they were built in the XVI century. In the 19th century, first the outer façades and then the inner façades were covered with rubble stone. The Middle Gate, which is located on the city walls, most of which has been destroyed today, is relatively solid compared to the other gates and has been repaired recently. During the 1915 Russian occupation, the city was abandoned due to great destruction and fires, and after the city was taken back in 1918, new settlements were established on the Van Plain. Moving the city to areas called Yeni Van/New Van may mean that the area is partially protected. The Kaya Çelebi Mosque was recently restored, but it was heavily damaged in the 2011 Van earthquake. Archeogeophysical studies were carried out in the form of GPR measurements along 1-meter intervals (profiles) to the east of the Kaya Çelebi Mosque.

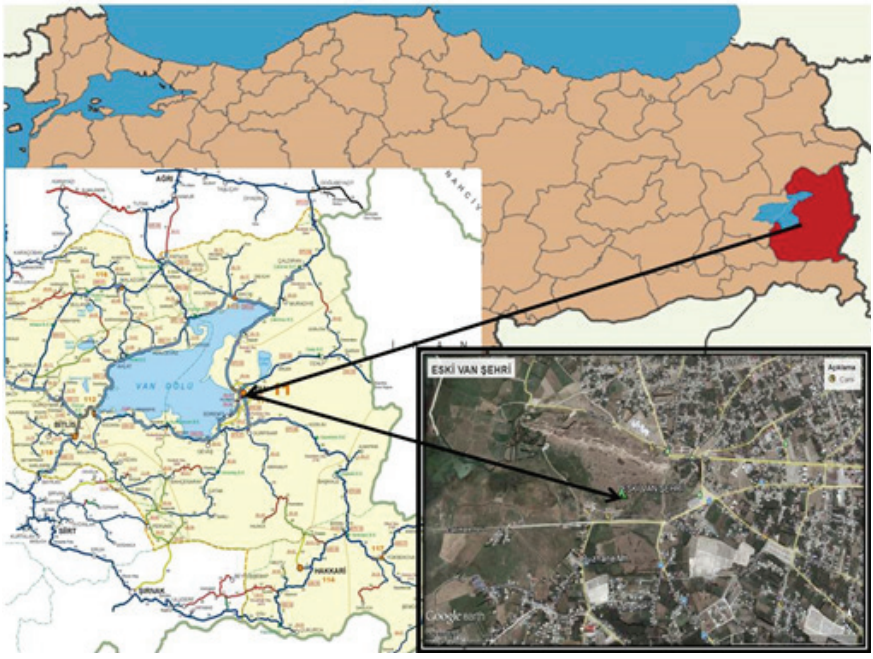
Archaeological remains from earlier periods were identified under the study area with two- and three-dimensional images obtained from GPR data. The stone paved road was determined from the images of the GPR measurements made to the east of the Kaya Çelebi Mosque. Archaeological excavations show that the road leading to the east-west direction has two layers and was built at different times. In addition, structures and canals were determined on the roadsides.

In the Old City of Van, the main streets with carved stone pavements, the streets with grooves in the middle of the stones that cut these streets, and the architectural remains of mudbrick bodies with stone foundations and mostly living spaces were unearthed. In addition to these tangible cultural heritage elements, portable cultural assets and extensive infrastructure systems are other data we have found in archaeological excavations. In addition, high amplitude anomalies of archaeological materials and architectural structures were observed in the images prepared from the GPR data.

Keywords: Van, Tushpa, GPR, Archaeogeophysics, Cultural Heritage

1. GİRİŞ

Van ili, toprakları 19.069 km^2 olan yüzölçümü ile Türkiye topraklarının %2,5'ini oluşturur. Kent, yüzölçümü bakımından Türkiye'nin 6. büyük ili olup Doğu Anadolu Bölgesi'nin volkanik dağlarla kaplı çukur kesiminde bulunan Van Gölü' nün doğu kıyısına 5 km uzaklıkta çok az meyilli bir arazi üzerine kurulmuştur. Rakımı yaklaşık 1725 m'dir. Türkiye'nin en büyük gölü olan Van Gölü, yüksek dağların ortasında bir çöküntü durumundadır. Çevredeki yüksek dağlar Van ilinin sınırını oluşturur (Şekil 1).



Şekil 1. Van ili, Van Kalesi'nin güneyinde yer alan Eski Van Şehri Yer Bulduru Haritası.

Van ili kuzeyden Ağrı ili, Doğubeyazıt, Diyadin ve Hamur ilçeleri; batıdan Van Gölü ile Ağrı ilinin Patnos ilçesi, Bitlis'in Adilcevaz, Tatvan ve Hizan ilçeleri; güneyden Siirt'in Pervari ilçesi, Hakkari ili, Beytüşşebap ve Yüksekova ilçeleri ile komşudur. Doğuda İran yer alır.

Van, Doğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan diğer bütün iller gibi tarih, doğa, kültür ve turizm bakımından çok zengin çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitliliğin kültürel alt yapısı Van Gölü Havzası'nın sunduğu yerleşime elverişli

şartlarla çok yakından ilgilidir. Havza kalkolitik döneme kadar uzanan bir yerleşim geçmişine sahipse de Urartu Krallığı'nın kurulmasına kadar bölgede bir devlet mekanizmasından söz etmek mümkün değildir. Asur yazılı kaynaklarında MÖ IX. yy'da (MÖ 832) Urartu kralı Seduri'den/Sarduri bahsedilmektedir. I. Sarduri Van kayalığının batı ucuna inşa ettirdiği anıt yapı Sardur Duvarı'ndaki yazıtlarında devletin kurulduğunu ilan etmiş ve kendini Nairi kralı olarak ifade etmiştir. Urartu-Uruatri ve Nairi tanımlamaları MÖ XIII. yüzyıla kadar gitse de krallığın başkenti Tuşpa'nın yerleşim gördüğü tarihler İlk Tunç Çağı'na değin uzanmaktadır. Urartu kaynaklarında yer alan Tuşpa ismi ise MÖ IX. yüzyılda Asur kaynaklarında Turuşpa olarak geçmektedir. Asur'un Urartu diye adlandırdığı devlet kendi yazıtlarında Biane/Bianili tanımlamasını kullanmıştır. Bugünkü Van ismi Biane'den türeyerek zamanla Van şeklini almış olmalıdır.

Başkent Tuşpa'nın nüfusu arttıkça Van Ovası'nda yalçın kayalıklar üzerinde kurulan idari kısım ve kuzeyindeki eteklere inşa edilmiş meskenlerden oluşan aşağı yerleşme yeni mimari eklemelere sahne olmuştur. Van Kalesi/Van Kayalıkları (Tuşpa) üzerinde yeni saraylar yapılırken aşağı yerleşme meskenleri de doğuya ve güneye doğru yayılmıştır. Evliya Çelebi'nin yükü ile çökmüş deveye benzettiği kayalık doğu batı yönünde yaklaşık 1,5 km uzunluğundadır. Güneyden kayalığı sınırlandıran uçurum 100 metre yüksekliğinde olup kayalığın en üst noktadan kuzeye doğru hafif eğimlerle alçaldığı ve ortalama 70-80 metre genişliğe ulaştığı görülür. Her ne kadar kent nüfusunun en kalabalık dönemlerinde ne kadar olduğunu tahmin edebilecek arkeolojik verilerden yoksun olsak da kayalığın kuzeyinden doğusuna ve oradan da güneyine yayılmış iskanın Burney'in ifade ettiği 50 bin rakamına yaklaşamayacağı açıktır. Kayalığın güneyindeki 450 dönümlük imar alanını ele aldığımızda ise iskanı mümkün olan nüfusun daha da az olduğunu söyleyebiliriz. Zira resmi yapılar, ibadethaneler ve ticarethaneler meskenlerin yerleştirileceği alanı kısıtlamaktadır (Avcı 2015).

MÖ. IX. yüzyıldan, 20. yüzyıl ilk çeyreğine kadar süregelen bir iskanın tanımlanabildiği Eski Van Şehri görkemli bir açık hava müzesidir (Tarhan, 1984). Eski Van Şehri tarihsel süreçte birçok gravür (Texier, 1839; Layard, 1849; Chantre, 1881) ve minyatürlerle tasvir edilmiş ve fotoğraflanmıştır (Bachmann, 1913; Marr ve A. Orbeli, 1911) (Şekil 2).

Şekil 2. Solda; 17. Yüzyıl Van Şehri Krokisi. (Kala-i Sengi Van, Topkapı Sarayı Arşivi), Van Kalesi ve Eski Van Şehrini betimleyen Texier gravürü.

Yaklaşık 800 yıl Selçuklu ve Osmanlı egemenliğini yaşayan Eski Van Şehri, Türk-İslam Dönemi yapılarıyla mamur bir kenttir. Etrafı, üzerinde 4 giriş kapısı(doğuda Tebriz Kapı, güneyde Saray ve Orta Kapı ve kuzey-batıda İskele Kapı) ve kuleleri bulunan surlarla çevrili kentte Hüsrev Paşa Külliyesi (han, hamam, cami, imaret), Çifte Hamam, Hüsrev Paşa Cami, Kaya Çelebi Cami, Kurşunlu Cami, Paşa Sarayı, Horhor Bahçeleri, Ulu Cami, Sinaniye Cami, Kızıl Minareli Cami, Miri Ambarı, Surp Stephanos Kilisesi, Surp Vardan Kilisesi, Çifte Kilise, Abbasağa Cami, Çifte Kümbetler, Surb Paulos Kilisesi, Surp Diziranavor Kilisesi gibi anıt mimari eserler deprem, yangın, savaş, iç karışıklıklar ve çeşitli nedenlerle kısmen veya tamamen tahrip olmuş, bir çok kez tadilat görmüş ve birkaçı yakın zamanlarda restore edilerek günümüze kadar gelen yapılardır.. Bu arada, 1648'de bir zelzele felaketi ile Van'daki birçok yapının yıkıldığı ve sonradan tamir gördüğü bilinmektedir.

2012-2019 yılları yaptığımız arkeolojik kazılarda ortaya çıkardığımız batı-doğu doğrultuda uzanan omurgalı taş ana caddenin kuzey ve güneyinde taş sahanlıklı devlet binaları ve çeşitli ticarethaneler temel seviyesinde tespit edilmiştir. Omurgalı taş ana caddenin kuzey ve güney eğimlerinin kaldırma dokunan hatlarında yağmur suyu tahliye arkları da taştan kanallar şeklinde inşa edilmiştir. Caddeyi oluşturan taş örgüde kullanılan taşların kama dipli olduğu ve toprağa saplandığı anlaşılmaktadır. Üst kısımları düze yakın olan bu döşeme taşlarının birbirlerine değdiği ve böylelikle bir bütün halinde kenetli olduğu ifade edilebilir. Taşların boyutları çeşitli olup ortalama en boy 25-35 cm arası ölçülmüştür. Tamirat gören kısımlardaki

taş yapısı ve büyüklükleri yapılan işlemin ekleme olduğunu ifade edecek kadar genel örgüden farklıdır.

Kentte sokak yapılanması çoğu Türk-İslâm şehirlerinde olduğu gibi sivil mimari özelliklerin konumuna göre tasarlanmıştır. Kaya Çelebi Camisi'nden doğuya doğru giden ana caddenin kuzeye açılan ilk sokağı ise ortası oluklu bir taş örgü yola sahiptir. Doğu ve batısında meskenlerin bulunduğu ve bu meskenlerin iki katlı ve avlulu olduğu tespit edilmiştir. Doğu batı yönlü dar ara sokakların bağlandığı bu güney kuzey yönlü sokağın taş örgüsü altında meskenlerin atık sularının tahliyesi için oluşturulmuş kanalların inşa edildiği görülmektedir.

İdari yapıların ve meskenlerin son dönem Osmanlı mimarisini yansıttığı, yollar ve alt yapı sistemlerinin bu doku içerisinde aynı dönemin ürünü olduğu açıktır. 20. yüzyılın öncesinden ilk çeyreğine kadar geçen süreçte sosyolojik olumsuzluklar büyük problemlere dönüşerek çatışma ortamı oluşturmuş ve kentin tahribat süreci başlamıştır. Bu süreçte kent geniş ölçekte terkedilmiştir. Terkedilen kesimlerdeki yapı malzemeleri hem Eski Van'da yeni yapılarda, gerekse kuzeyde Van Ovası'na taşınan yeni şehrin daha çok kamu yapılarında kullanılmak amacıyla devşirilmiştir (Konyar vd., 2013). Her ne kadar harabeye dönen bir kent izlenimi verse de ortaya çıkardığımız veriler kenti ayağa kaldırılabilecek kadar detaylıdır.

Geçmişte ve günümüzde yapılan arkeolojik kazılarda höyük özelliği taşıyan Eski Van Şehri'nde İlk Tunç Çağı, Urartu ve Geç Demir Çağı'na ait kalıntı ve buluntulara ulaşılmışsa da son tabakanın korunarak Osmanlı kent dokusunun yaşatılması elzem olmalıdır. Bu bağlamda anıtsal kültürel miras değerleriyle Eski Van Şehri'nin korunabilmesi için hayata geçirmeye gayret ettiğimiz "Eski Van Şehri Projesi" kentin bir açık hava müzesi ve/veya arkeopark vasfı edinmesinden ziyade yaşayan bir kente dönüştürülmesini amaçlamaktadır. (Şekil 3).

Şekil **3.** Üstte 1915 öncesi ve sonrası Eski Van Şehrinin Van Kalesinden görünüşü ve altta dron görüntüsü (üstteki resim Mim. Kıyas Tökmeci arşivinden, Alttaki resim dron görüntüsü Erkan Konyar arşivi).

Şekil 4. Eski Van Şehrinde arkeolojik kazı ve arkeojeofizik çalışmaların yapıldığı alanın dron görüntüsü (Erkan Konyar arşivi).

Yaptığımız kazı çalışmaları, Eski Van Şehri projesine temel oluşturacak verileri elde etmeyi ve işlevlendirebilmeyi sağlamıştır. Bu verileri elde etmek amacıyla gerçekleştirdiğimiz arkeometri ve arkeojeofizik çalışmaları kazı çalışmaları için öncelikli alan seçimi ve yönetimi hususlarında önemli rol oynamıştır.

1. ESKİ VAN ŞEHRİ'NDE ARKEOJEOFİZİK ÇALIŞMALAR

Eski Van Şehri arkeolojik kazılarında kısmen ortaya çıkarılan ve arkeojeofizik çalışmalardan sonra yapılan kazılarla batıdan doğuya doğru uzanımlı taş döşeli anayol ve bu yolun kenarlarında yan yana sıralı yapılar ortaya çıkmıştır.

Resim 1. Eski Van Şehri sokak dokusu, geleneksel Van yapıları ve Van Kalesi (Yıldız Albümleri- İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi)

Arkeojeofizik araştırmaları kapsamında Eski Van Şehri'nin alt ve üst yapı mimari unsurları ve yerleşim alanlarının belirlenmesi için Jeoradar (Yerradarı-GPR) yöntemi kullanılmıştır. Verici anten, yatay doğrultuda elektrik alan vektörüne sahip (TE: Transvers Elektrik), birkaç nanosaniye süreli bir elektromanyetik sinyal üretecek şekilde tasarlanmıştır ve gönderilen dalga yericinde gömülü bir nesneye veya di-elektrik sabiti farklılaşan

katman / seviye sınırına rastladığında, alıcı anten yer altı derinliklerinden yansıyarak dönen elektromanyetik sinyali algılayacaktır (Ecevitoğlu, 2001; Hollender and Tillard, 1998).

Arkeolojik çalışmalarda tapınak, mezar, duvar, temel ve benzeri tarihi kalıntıların bulunmasında (Annan vd., 1975; Pekşen, 2011; Sears vd., 1982) GPR yöntemleri önemli yer tutmaktadır.

Çalışmada; GPR ölçüm cihazı ve ekipmanları olarak yeraltının ayrıntılı haritalanmasına imkân veren 250 MHz 'lik korumalı anten kullanılmıştır. Ek olarak jeofizik ölçümlerle aynı anda çalışan, gerçek zamanlı koordinat kaydedebilen, GPS sistemi kullanılmıştır. Araştırma alanında, ölçü konumlandırmasına bağlı olarak, 6 bölgede toplam 35 profilde Jeoradar ölçümleri yapılmıştır. Elde edilen GPR verilerinden, veri işlem aşamalarından sonra, iki boyutlu (2D) derinlik kat haritaları oluşturularak yer altı görüntüleri elde edilmiştir (Avcı, 2013).

Kazı stratejisini belirlemede Eski Van Şehri'nin mevcut dokusuna hasar vermeyecek şekilde Jeofizik inceleme yöntemlerinden biri olan Jeoradar (Yerradarı-GPR) Yöntemi kullanılmıştır.

1.1. Eski Van Şehri çevresinde yapılan ölçümlerin değerlendirilmesi;

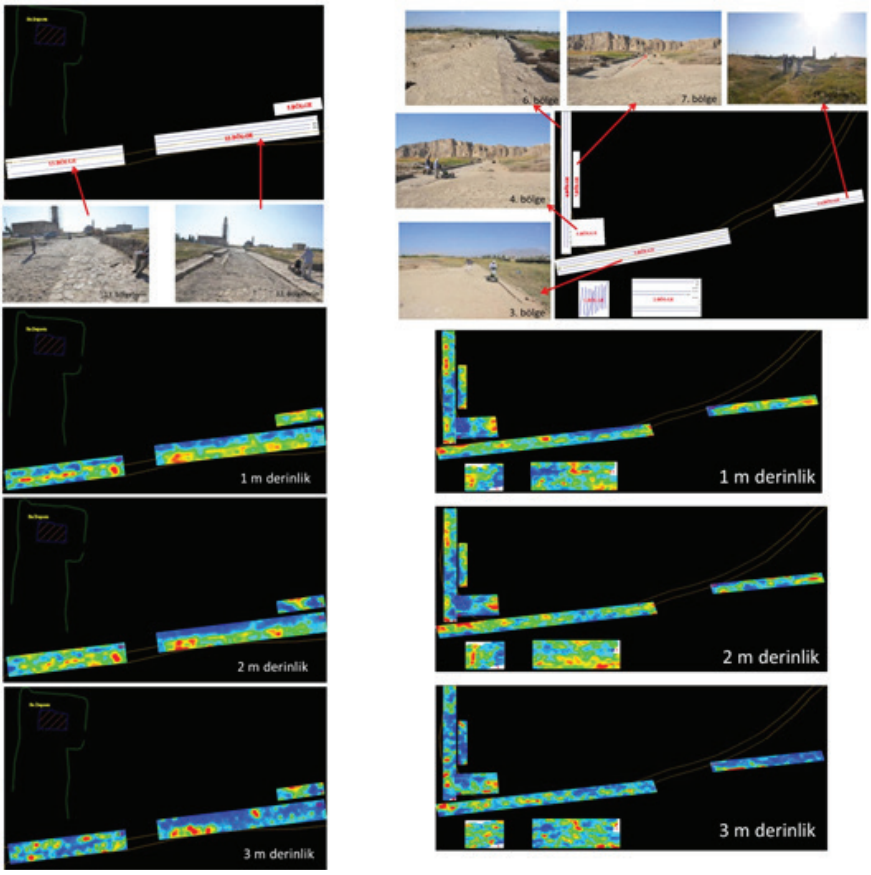
Taş döşeme yol üzerinde alınan ölçümde, 1 m'ye kadar taş döşeme yolun devam ettiği ve 1 m derinlikten itibaren yüksek genlikli anomaliler görülmektedir. Alan içerisinde ölçümlenen kırmızı renkle gösterilen bu yüksek genlikli anomalileri veren yerler yer yer dağınık lokal, doğrusal düzende dağılım sergilemektedir. İşaretlenen bu yüksek genlikli anomaliler kontrol edilmelidir.

Bölgede gözlemlenen yüksek genlikli anomaliler müstakil olarak lokalize olmuş dağılım sergilemektedir. Alan içerisinde yüksek genlikli anomaliler köşe formlu düzenli bir geometrik dağılım sergilemektedir.

Yer Radarı yöntemiyle Eski Van Şehri'nin Osmanlı Dönemi'ne ait kuzey-güney ve doğu-batı istikametinde yer alan cadde-sokaklar ortaya çıkarılmaya başlanmıştır. Özellikle farklı derinliklere sahip yerin altındaki yapıların durumunu, pozisyonunu hasar vermeden, kazı yapmadan üç boyutlu olarak görüntüleme imkanı sağlanmıştır.

İnceleme alanında, Arkeojeofizik amaçlı Jeoradar ölçümlerinden, taş döşeme yol üzerinde alınan ölçümlerde, 1 m'ye kadar taş döşeme yolun devam ettiği, 1 m derinlik sonrası görüntülenen en kesit haritaları neticesinde araştırma alanında, genelde devamlığı olan, köşeli formlu, alansal ve münferit lokalize olmuş yüksek genlikli anomali dağılımları sergilenmektedir. Kırmızı renkle gösterilen yüksek genlikli anomaliler gömülü yapıları temsil etmektedir. Kazı çalışmalarına kolaylık sağlaması açısından AutoCAD ortamında vaziyet planına işlenmiş olup her bölge için farklı derinlik seviyelerinde iki boyutlu (2D) derinlik kat haritaları hazırlanarak yer altı görüntüleri oluşturulmuştur. Batıdan doğuya uzanan taş döşeli anayol, yol boyunca yan yana sıralı yapılara ait temellere yüksek genlikli anomaliler görüntülenmiştir (Resim 2; Şekil 5, 6).

Resim 2. Eski Van Şehri sokak dokusunu ortaya çıkarmak için, kazılarda kısmen ortaya çıkarılan yolun devamı için GPR ölçümleri

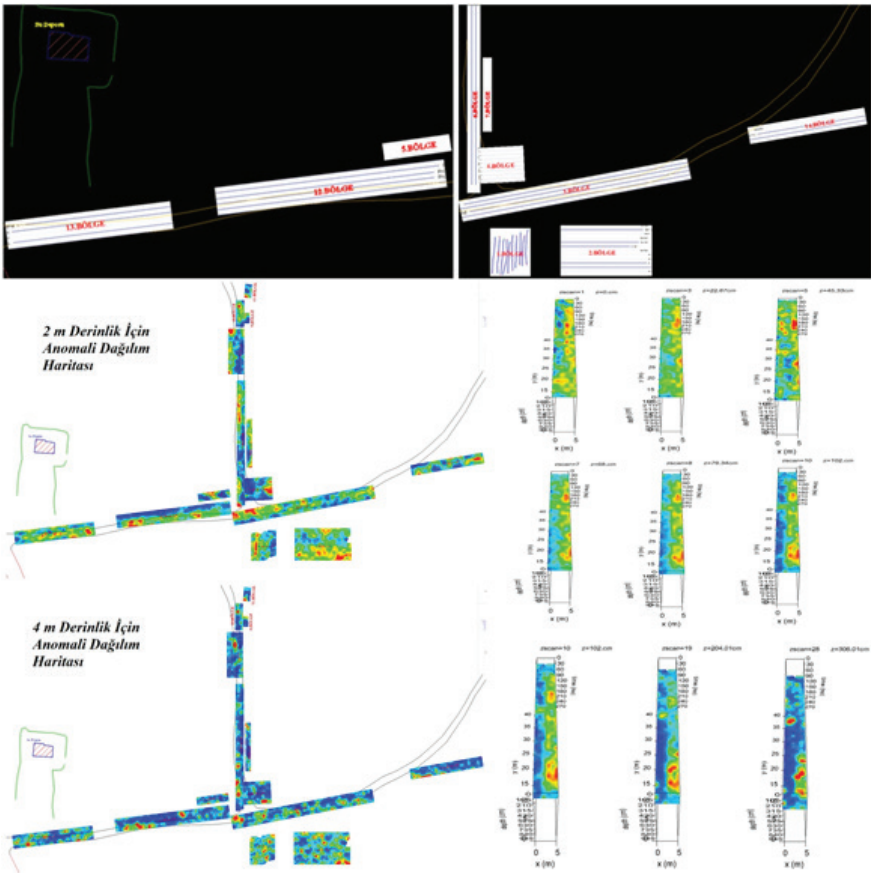


Şekil 5. Eski Van Şehri'nin Osmanlı Dönemi'ne ait cadde ve sokak güzergahlarının GPR ölçü alanları ve resimleri. 3, 4, 6, 7, 12, 13 no'lu GPR ölçü alanlarına ait 1 m, 2 m ve 3 m derinlik seviyelerinin iki boyutlu GPR genlik kat haritaları.

Eski Van Şehri'nin taş döşeli yol güzergahının belirlenmesi amacıyla arkeojeofizik çalışmasında kullanılarak GPR ölçüm cihazı, 250 MHz'lik korumalı anten ve ekipmanları kullanılarak yeraltının ayrıntılı haritalanması yapılmıştır. Ek olarak jeofizik ölçümlerle aynı anda çalışan, gerçek zamanlı koordinat kaydedebilen, GPS sistemi kullanılmıştır.

Yol dokusunu belirlemek amacıyla araştırma alanında, ölçü konumlandırmasına bağlı olarak, 6 bölgede toplam 35 profilde Jeoradar ölçümleri yapılmıştır. Elde edilen GPR verilerinden, veri işlem aşamalarından sonra,

iki boyutlu (2D) 25 cm aralıklı derinlik kat haritaları hazırlanarak yer altı görüntüleri elde edilmiştir.



Şekil **6.** Eski Van Şehrinin Osmanlı Dönemine ait cadde ve sokak güzergahlarının 3, 4, 6, 7, 12, 13 no'lu GPR ölçü alanlarına ait 2 m ve 4 m derinlik seviyelerinin GPR genlik kat haritaları ve yola üzerindeki 12 no'lu alanın 25 cm aralıklı kat seviye genlik dağılımı kat haritaları.

SONUÇ

Eski Van Şehrinin Osmanlı Dönemi'ne ait cadde ve sokak güzergahlarının belirlenmesi ve sokak dokusunun ortaya çıkartılması amacıyla arkeojeofizik çalışmalar yapılmıştır. Jeofizik ölçümlerde yer radarı (GPR) ölçümleri yapılmıştır. Yol güzergahı olması muhtemel alan üzerinde 6 bölgede toplam 35 profilde Jeoradar ölçümleri yapılmıştır. Elde edilen GPR verilerinden, veri işlem aşamalarından sonra, iki boyutlu (2D) 25 cm aralıklı derinlik seviyeli kat haritaları oluşturularak yer altı görüntüleri elde edilmiştir. İnceleme alanında, Arkeojeofizik amaçlı Jeoradar ölçümlerinden, taş döşeme yol üzerinde alınan ölçümlerde, 1 m'ye kadar taş döşeme yolun devam ettiği, 1 m derinlik sonrası görüntülenen en kesit haritaları neticesinde araştırma alanında, genelde devamlığı olan, köşeli formlu, alansal ve münferit lokalize olmuş yüksek genlikli anomali dağılımları sergilenmektedir.

KAYNAKLAR

Avcı, C., 2015, *Van Gölü Havzası'nda Urartu İskan Politikası*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul.

Annan, A. P. - Wailer, W. M. - Strangway, D. W. - Rossiter, J. R. - Redman, J. D. - Watts, R. D., 1975, The electromagnetic response of a lowloss, two-layer, dielectric earth for horizontal electric dipole excitation: Geophysics, v. 40: 285-298.

Avcı, K., 2013, Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü Kazısı 2013 *Arkeojeofizik Araştırmaları, Geometrik Mühendislik Müşavirlik Yeraltı Araştırmaları*, İstanbul.

Bachman, W., 1913, *Kirchen und Moscheeniill Armenien und Kurdista41,* Leipzig, 1913, 71, dp. nt. ı.

Chantre, M. E., 1881, *Dans la Mesopotamie et le Caucase*, Mission Scientifique de M. Ernest Chantre, Muséum de Lyon, France.

Ecevitoğlu, B., 2001, Yerradarı ve Uygulamaları, JFMO Bilgi Notları Serisi (www.jeofizik.org.tr).

Hollender, F. - Tillard, S., 1998, "Modeling ground-penetrating radar wave propagation and reflection with the Jonscher parameterization", *Geophysics*, 63(3): 1933–1942.

Konyar, E., 2011**,** "Excavations at the Mound of Van Fortress / Tuspa", *Colloquium Anatolicum* X: 147-166.

2018, *Yüksek Yaylanın Başkenti:Van-Tuşpa,* G.Ergin(ed), Homer Kitabevi, İstanbul. 2022, *Urartu Aşiretten Devlete*, Homer Kitabevi, İstanbul.

Konyar, E. – İ. Ayman – C. Avcı – D. Yiğitpaşa – B. Genç – R. G. Akgün, 2012, "Excavations at the Mound of Van Fortress 2011", *Colloquium Anatolicum* XI: 219-245.

Konyar, E. - C. Avcı - B. Genç - R.G. Akgün - A. Tan, 2013, "Excavations at the Van Fortress, the Mound and the Old City of Van in 2012", *Colloquium Anatolicum*, XII: 193-210.

Konyar, E., 2014, "Eski Van Şehri", *Aktüel Arkeoloji*, sayı 37, İstanbul: 18-19.

Konyar, E. – C. Avcı, 2015, "Eski Van Şehri Kalesi ve Höyüğü Kazıları 2013 Çalışmaları", *36. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 2. Cilt, Ankara: 265-286,

Konyar, E. - C. Avcı - D. Paşayiğit – A. Tan – H. Tümer, 2016, **"**Eski Van Şehri, Kalesi ve Höyüğü 2014 Yılı Kazı Çalışmaları", *37. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 2. Cilt, Ankara: 573-590.

Kılıç, O., 1997. *XVI. Ve XVII. Yüzyıllarda* Van *(1548-1648),* Van Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü, Van.

Layard, A. H., 1849, Inquiry into the Painters and Arts of the Ancient Assyrians (vol. 1–2).

Marr, N. J. - Orbeli, I. A., 1922, *Archeologičeskaja ekspedicija 1916 goda v Van.* St. Petersburg.

Parpola, S., 1970. "Neo-Asyrian Toponyms", Neukrichen-Vluyn, Verlag,

Pekşen, E., 2011, *Yerradarı JF409 Elektromanyetik Prospeksiyon,* ftp://int.kocaeli.edu.tr/pub/epeksen/Arama_EM/hafta_8/EM_radar.pdf

Salvini, M. 2002, " The Historical Geography of the Sevan Region in the Urartian Period" *The North-Eastern Frontier Urartians and Non-Urartians in the Sevan Lake Basin The Southern Shores*, edited by: R. Biscione- S. Hmayakyan- N. Parmegiani, Rome: 37–61.

Salvini, M., 2011, "Urartu Tarihine Genel Bir Bakış", *Doğu'da Değişim/ Transformation in the East*, K. Köroğlu – E. Konyar (eds.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:74–99.

Sears, F. W. - Zemansky, M. W. - Young, H. D., 1982, *University Physics*, 6th Edition: Addison-Westley Publishing Company.

Tarhan, M. T., 1984, "Van Kalesi'nin ve Eski Van Şehri›nin Tarihi-Milli Park Projesi Üzerinde Ön Çalışmalar", *II. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 16-20 Nisan 1984: 174-203.

Tarhan, M. T. 2011, "Başkent Tuşpa / The Capital City Tushpa", *Urartu: Doğu'da Değişim / Transformation in the East*, K. Köroğlu – E. Konyar (eds.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 286-333.

Texier, C., 1839. *Description de l'Asie Mineure: faite par ordre du gouvernement français de 1833 a 1837*, Paris.

YUMUKTEPE HÖYÜĞÜ KAZISINDAN ORTA ÇAĞA AİT KUTSAL EKMEK MÜHÜRLER

Gülgün KÖROĞLU[1]

Özet

Yumuktepe Höyüğünde sürdürülen arkeolojik kazı çalışmaları sırasında höyüğün zirvesindeki Etrafı surla çevrili yerleşimde 11-13.yüzyıl arasına tarihlenen Ortaçağa ait üç yapı katında Hristiyan inançtaki insanların yaşadığı anlaşılmaktadır. Bu süreçte ibadetler ve gömü için farklı kilise ve şapellere ait mimari kalıntılar bulunmuştur. Höyükteki kilise ve şapellerin yakın çevresinde, Hristiyanlığın en önemli dini töreni olan Ekmek-şarap (Eukharistia / Ökaristi) ayini için hazırlanan ekmekleri mühürlemek için kullanılmış taş ve pişmiş topraktan yapılmış dört ayrı damga mühür ele geçmiştir. Mühürlerden birinin silindir biçimli gövde kısmı olup baskı yüzünde haç tasviri vardır. Buluntu yerinden dolayı Erken Bizans dönemine (5-7.yüzyıl) ya da Orta Bizans dönemine (11-13.yüzyıl) ait olması mümkündür. İkinci mühür de ise bir çömlek kapağının düğme biçimli tutamak kısmı olup ikinci kez baskı yüzüne ortada büyük bir haç, haç kollarının arasındaki boşluklara da küçük haçlar kazınarak şekillendirilmiştir. Diğer iki mühür ise sağlam halde biri oval, diğeri yuvarlak yassı disk şeklinde olmalıdır. Her iki objenin de arka ve yan yüzleri düz olmasına rağmen, ön yüzlerinde sıralar halindeki dörtgen alanlar da karşılıklı iki ya da üç üçgen gelecek şekilde düzenlenmiş olup, her bir üçgenin içi oyularak boşaltılmıştır. Kazıma ve oyma şekiller, objelerin pişirilme işleminden sonra yapılmıştır. Ekmek mühürleri, yumuşak hamur üzerine basıldığında, tüm desen ve kompozisyon ters bir şekilde kabartma olarak ekmeğin üzerine çıkacaktır.

Höyüğün zirvesindeki düzleştirilmiş yerleşim alanında, yamaçlarda ve belki de höyüğün çevresindeki düzlükte Hristiyan cemaatin yaşadığı ve

[1] Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bomonti-Şişli İstanbul. gulgun.koroglu.27@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6369-659X

ibadet için Yumuktepe'deki kiliseyi kullandıkları anlaşılmaktadır. Ekmek mühürlerinin de buradaki kilise ve şapellerde Pazar ve diğer yortu günlerinde kullanılan İsa'nın bedeni ve kanını temsil eden ökaristi ayin törenlerinde papaz tarafından inançlılara dağıtılan ekmeğin mühürlenmesinde kullanılmıştır.

Günümüzde pek çok müze ve koleksiyonda kutsal ekmek mühürleri vardır. Bunların çoğu kaçak kazılarda ele geçtiğinden ait olduğu mekân ve tarihlendirme ilgili belirsizler yaşanmaktadır. Oysa Yumuktepe buluntusu kutsal ekmek mühürleri tarihlendirilebilen, ait olduğu yapı ve yapı katında ele geçen diğer buluntularla birlikte değerlendirebileceğimiz önemli bilgiler barındırması açısından değerli litürjik objelerdir.

Anahtar Kelimeler: Mersin, Yumuktepe, Ortaçağ, Hristiyan, Eukharisti, Ekmek Mührü, Litürji.

MEDIEVAL FROM THE YUMUKTEPE MOUND EXCAVATION HOLY BREAD SEALS

Summary

The purpose of this article is to make known shards of four bread-stamps found in the course of excavations at the Mersin Yumuktepe Mound.

Although bread, a staple of human diet, and the wheat from which it is made, are considered holy in both polytheistic and monotheistic religions, it has acquired a rather different sacred meaning in Judaism and Christianity to that which it has in other religions. According to the New Testament bread signifies Jesus himself (Jn. 6:48, 6:51, 6:53-58) with particular reference to his body sacrificed for the sake of mankind (Lk. 22:19, 1.Cor. 10:16-17), in Christianity.

The liturgy of the Eucharist, a word meaning 'thanksgiving', in which bread and wine are blessed and distributed to the believers, is found in all Christian denominations and is instituted at regular intervals. The Eucharist is the liturgy where bread and wine, seen as being or representing the body and blood of Christ, are blessed and shared. Other expressions used for the Eucharist are Liturgy, Holy Liturgy, Holy Communion, Mass and Lord's Supper. According to the Apostle Paul, the Eucharist unites Christians with Jesus' death and resurrection and brings them together into one body in Christ (1.Cor. 10:16-17).

In the Byzantine period, The eucharist was celebrated on Sundays, Saturdays and Saint's days, it had not yet turned into a daily tradition.

Whilst it is possible that the style of the eucharistic rituel may have taken on some of the characteristics of pagan Roman religions, it is generally accepted that its source is in the Judaistic Passover feast. In the first centuries Christians of Judaic descent, including Jesus and his disciples, celebrated the feast of the Passover. But by the beginning of the second century the Passover was replaced by the Eucharist.

The bread of the Holy Eucharist which metaphorically represents Jesus' body, was named the *prosphora* (προσφορα) and was prepared by the religious men from white wheat flour, yeast, salt and water, to the accompaniment of incense and prayers. It was shaped into round loaves. The holiness of the loaf was increased by having a stamp of bronze, wood, stone or pottery pressed into its surface.

The holy bread stamps made out of bronze, pottery or wood mostly had some writing and a shape such as a square, circle, oval or cross on their stamp surface whilst the back comprised a handle or a conical holder. On some of them it can be seen that even the holder on the back has been incised into the form of a seal. Some forms have neither handle nor holder but are disc shaped and of a size that fits comfortably into the palm of the hand.

In the Last Supper the bread was said by Jesus to represent his body. Because of this, along with the square, round, oval or cross shapes on the surface of the stamp seal to be pressed into the bread are to be found writing or symbols relating to this representation. The most frequently seen symbol is that of the Cross. Engraved into the surface between the arms of the Cross are usually found the monogram IC XC NI KA which represents Christ's victory, the letters alpha A and omega Ω, representing the beginning and the end which represent Christ (Rev. 22:12), various crucifixtion scenes, animal such as birds or fish, stars or flowers.

Although the stamps engraved with Crosses are usually dated to the Early Byzantine or Iconoclasm periods it is evident that right up to the present day this shape is the preferred shape for rituel bread stamps because of the symbolism which it carries.

In the middle Byzantine period the whole stamp surface of the bread stamps was divided into a chequerboard by incised horizontal and vertical lines. Into the small squares thereby introduced were incised small crosses or else small triangular hollows paired off against each other. In some of this type of composition there was a large cross in the centre. Others had the whole surface covered by paired off small triangular hollows between parallel lines. Breads stamped with this chequerboard design would have been easier to divide up for distribution in the course of the Eucharist.

Inscriptions found on the seals include expressions such as, 'May God bless you'; 'The Fruits of God'; 'The Gift of God'; 'One God'; God is our Daily Bread'; 'Health, Life, Joy'; 'Holy God', 'The Holy Eternal One', 'The Holy Almighty One', 'Take, Eat, This is my Body given for you' and 'For everything give thanks'.

In the immediate vicinity of the churches and chapels on the mound, four different stamp seals made of stone and terracotta, which were used to

seal the breads prepared for the Bread-Wine (eucharistia / liturgia) ritual, the most important religious ceremony of Christianity, were found. There is a cylindrical body part of one of the seals and a cross depiction on the print side. Due to its location, it is possible that it belongs to the Early Byzantine period (5-7th century) or the Middle Byzantine period (11-13th century). The second seal is the button-shaped handle of a pot lid, and was shaped for the second time by engraving a large cross in the middle on the printing face and small crosses in the spaces between the arms of the cross.

The shards from two different flat disc-shaped objects made of pottery which were found in the excavations at Yumuktepe, are smooth on both front and back surfaces but with triangular shaped hollows on the front surfaces. It is clear that these shards come from two round bread stamps which have been divided into a chequerboard, within the squares of which are to be found groups of two or three opposing triangles, the centre of each triangle having been hollowed out.

The four bread stamps brought to light in the excavations at the Yumuktepe mound are important as being liturgical objects used in the church which is to be dated to the between eleventh to the thirteenth century. It is understood that the Christian community lived in the flattened settlement area at the top of the mound, on the slopes and perhaps on the plain around the mound, and they used the church in Yumuktepe for worship.

Bread seals were also used to seal the bread distributed to the believers by the priest in the eucharist ceremonies representing the body and blood of Jesus, which were used in the churches and chapels here on Sunday and other feast days. Today, many museums and collections have sacred bread seals. Since most of them were found in illegal excavations, there are uncertainties about the place and dating they belong to. However, the sacred bread seals found in Yumuktepe are valuable liturgical objects in terms of containing important information that can be dated and that we can evaluate together with the other finds found in the building and building level.

Keywords: Mersin, Yumuktepe, Medieval, Christian, Eucharistia, Bread Seal, liturgy.

GİRİŞ

Bu makalede, Mersin kent merkezinde yer alan Yumuktepe Höyüğü'nde 2002-2010 yılları arasında gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda gün ışığına çıkarılan dört adet kutsal ekmek mührü tanıtılmak istenmektedir.

Bu kapsamda genel olarak höyükte sürdürülen kazı çalışmaları sonucunda belirlenen kronolojiye kısaca değinilip, höyüğün zirvesinde yer alan Ortaçağ yerleşiminin tarihçesi ve ekmek mühürlerinin gün ışığına çıkarıldığı yerleşimin mimari özellikleri ve diğer küçük buluntuları tanıtılacaktır.

Hristiyan dini geleneğinde ekmek, ekmekle ilgili sahneler, ekmeğin mühürlenmesi geleneğinin köken ve kaynağına değinilip bununla ilgili olarak kiliselerde düzenlenen ayin ekmeğinin mühürlenmesi geleneği, mühürlerin üzerindeki figür, şekil ve yazılar anlatılacaktır. Kutsal ekmek mühürleri *in situ* olarak Yumuktepe'nin Ortaçağa ait Hristiyan yerleşiminde ele geçmesi açısından değerlidir. Yumuktepe kazı buluntusu ekmek mühürleri tüm özellikleriyle incelenmeye çalışılacak, benzerleriyle karşılaştırılarak değerlendirilecektir.

1-Yumuktepe Höyüğü'nün Tarihçesi ve Ortaçağ Yerleşiminin Özellikleri

Güneyindeki Akdeniz ve kuzeyindeki Toroslara uzak olmayan, Müftü (Soğuksu) deresinin doğusunda kalan, etrafındaki geniş, bereketli ovaya hâkim olan Yumuktepe Höyüğü'nün elverişli coğrafi ve iklim özelliklerinden dolayı Neolitik'den Ortaçağ'a değin geçen 8000 yılda yerleşim gördüğünü arkeolojik kazılar kanıtlamaktadır **(fig. 1)**.. Yumuktepe'de Prof. John Garstang (1939-1947), Prof. Dr. Veli Sevin (1993-1999) ve Prof. Isabella Caneva (2001-2021)'nın başkanlığında uzun yıllardır arkeolojik kazılar yapılmıştır**.** Yumuktepe Höyüğü, eski yıllarda bilim dünyasında daha çok Neolitik Çağ buluntularıyla anılırken, Prof. Caneva'nın kazı başkanı olduğu dönemde etrafı surla çevrili Kalkolitik Çağ sitadeli, Geç Bronz Çağ'a tarihlenen Hitit suru ve daha önceki arkeologlar tarafından yeterince önemsenmeyen Ortaçağ tabakalarının kazılması ve buluntularının yayınlamasıyla tanınır hale gelmiştir (G. Köroğlu 2004: s. 103-132) (G. Köroğlu 2009a: s.2009-2030) (I. Caneva 2015, s.24-39).

Ortaçağ yerleşimi höyüğün zirvesi ile höyüğün yamaçlarında kurulmuştur[2] **(fig. 2)**. Kazı çalışmalarında Ortaçağa ait üç yapı katına ait kalıntılar belirlenmiştir. Bu yapı katları buluntular yardımıyla 10. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl ortaları arasına tarihlendirilmektedir. Her üç yapı katında da Hristiyan inançtaki toplulukların yaşamış olduğuna dair buluntular ele geçmiştir (G. Köroğlu 2004: s.103-132). Ancak Yumuktepe'de Erken Bizans döneminde de bir Hristiyan yerleşimi olduğuna işaret eden İskenderiye yakınlarındaki Aziz Menas hac merkezinden buraya getirilmiş olan ampulla (G. Köroğlu 2012: s.309-318) (G. Köroğlu 2017: s.17-23) ve diğer küçük buluntulara rastlanmış olmakla birlikte maalesef bu dönem mimarisi mevcut değildir. Bölgenin Araplardan alınarak yeniden Bizans egemenliğine geçtiği 968 yılında, çevresindeki geniş ovaya hâkim olan höyüğün zirvesinde Bizans kalesi inşa edilirken Erken Bizans, Roma ve Demir Çağ tabakalarının kaldırılmış olması mümkündür. Bu çalışmada ele alınan kazı buluntusu ekmek mühürlerinden biri Erken Bizans (5-7. yüzyıl), diğer üç tanesi ise kesinlikle 11-13. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir. Erken Bizans dönemine ait olabileceği düşünülen üzerinde haç tasviri olan ekmek mührü için ise kesin bir tarih vermek doğru değildir. Bu mühür buluntu yeri olarak yerleşimin batı kesiminde, Menas ampullasının ele geçtiği daha eski bir şapel olması mümkün yarım daire biçimli apsisli mekân da bulunmuştur **(Fig. 3)**.

Kazı buluntuları 11.yüzyıl boyunca Yumuktepe'deki yerleşim önemini yansıtacak niteliktedir. Burasının sadece etrafı surla çevrili askeri bir yerleşim olmadığı, Bizans ordusunda paralı asker olan Varagian denilen Vikinglerin ve Bizanslı askerlerin aileleriyle birlikte burada yaşamlarını sürdürdüklerini gösteren buluntular vardır (G. Köroğlu- F. Androshchuk 2016: s.215-240). Yerleşiminin doğu kesiminde, sadece apsis ve dış duvarlarının temelleriyle, bir kaç *in situ* duvar taşları günümüze ulaşabilmiş, 13x10 m ölçülerindeki kilise kapalı haç planlı olarak inşa edilmiştir **(Fig. 4)**. Kilisenin kesme taş örgülü kalın payelerinden birinin üzerinde fresko tekniğinde duvar resimleri kalıntıları ile narteksinde yan yana sıralanan çok sayıda mezar bulunmuştur.

---

[2] Yumuktepe'de sadece höyüğün yamaç ve zirvesinde değil, höyüğün çevresindeki düzlükte de yerleşim olması mümkündür. Ancak höyüğün etrafında günümüzde kalabalık bir mahalle var olduğundan eski yerleşimlere dair herhangi bir iz bulunmamaktadır. 1960'lı yıllardaki teraslandırma ve 1980'lerdeki park çalışmaları sırasında höyüğün yamaçlarındaki mimari kalıntılar büyük ölçüde yok edilmiştir.

12.yüzyılda, bölge Kilikya Ermenilerinin (1080-1198 arası prenslik ve 1198-1375 arası krallık) eline geçmiş, burası da çiftlik benzeri bir tarımsal yerleşim haline dönüşmüştür. Kilisenin bulunduğu alanın üzerine büyük bir depo inşa edilmiş olduğu, daha sonra çıkan büyük bir yangın sonucu bu mekânın ahşap direklerinin yanarak depo küplerinin üzerine çöktüğü anlaşılmaktadır. Bu alanda ele geçen tahıl kalıntılarıyla yapılan Karbon 14 çalışmaları, 1160 yılı civarında deponun yangınla tahrip olduğunu göstermektedir. 12 ve 13.yüzyıllarda höyüğün sadece zirvesi değil yamaçları da teraslandırılarak üzerine depo ve konut mekânları ile yollar yapılmıştır. Bu dönemde eski kilisenin güneyine eklenmiş gibi gözüken doğuda yarım yuvarlak apsisi olan tek nefli şapel aynı zamanda gömü için kullanılmıştır. Şapelin zemininde bulunan mezarlarda 12.yüzyıl ikinci yarısı ile 13.yüzyıl arasına tarihlenen çanaklar, sikke, cam bardak, cam koku şişesi, sarkaç haçlar, haç biçimli bronz rölikerler, tören ve takdis haçları ele geçmiştir. Kazılar sırasında ayrıca döneme ait Akdeniz ve çevresindeki Hristiyan ve Müslüman ülkelerden ithal çok zengin buluntularla karşılaşılmaktadır (G. Köroğlu 2014: s. 109) (G. Köroğlu 2009b, s.235-243).

Yumuktepe kazılarında bulunan ekmek mühürlerini tanıtmadan önce Ortodoks Hristiyan geleneğinde ekmek, ekmek-şarap ayini ile bu ayinde sunulan ekmeklerin mühürlenmesi ve mühürler üzerindeki sembolik tasvir, şekil ve yazılara değinilmesi gerekmektedir.

2- Hristiyanlıkta Kutsal Ekmek ve Ekmekle İlgili Sahneler

İnsanın temel gıdası olan ekmek ve ekmeğin yapıldığı buğday, çok tanrılı ve tek tanrılı dinlerde kutsal kabul edilmesine rağmen Musevi ve Hristiyan inançta diğerlerinden daha fazla dinsel anlamlar yüklenip, önem verilmiştir[3]. Musevilerin özel dini günlerinde, özel ekmekler hazırladıkları bilinmektedir[4]. Hristiyanlıkta ise ekmeğin bizzat İsa'nın kendisi oldu-

[3] Hititlerde ekmeğin önemi için bkz. E. Keskin-T. Dağ-B. Dönmez 2020, 284-285, 290-291: İnançlarda, dinlerde ve Anadolu folklorunda ekmekle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. A. Ünsal 2021: s.81-95.

[4] Musevilerin en önemli bayramı olan Fısıh (Pesah), İsraillilerin Mısır'daki kölelikten kurtuluşları anısına düzenlenmektedir (bkz. Çıkış 12:13, 27). Bu bayram için tapınakta kuzu kesilir, yemek ise evde yenirdi. Yemekten önce herkes ellerini yıkar, şükran duası yapardı. Açılış duasından sonra, şarap kâsesi kutsanır, daha sonra herkes baharatlı bitkileri tuzlu suya batırırdı. Aile reisi mayasız hamurdan yapılmış üç yassı ekmekten birini alıp böler ve ekmeğin bir kısmı ayrıldıktan sonra pişirilmiş kuzu etinin yenmesini, üçüncü kâse şarap, son övgü ilahisi ve dördüncü kâse şarap izlerdi.

ğu (Yuhanna 6:48, 6:51, 6:53-58)[5] ve insallık uğruna feda ettiği bedenini (Luka 22:19, Korintliler 10:11), şarabın ise kanını simgelediği İncil'de belirtilmiştir[6]. Hristiyan ikonografisinde ekmeğin temel gıda olarak görülerek kutsal anlamlar yüklenip yüceltildiği birçok sahne ile karşılaşılmaktadır. Bunlar arasında Meryem'in tapınakta melek tarafından ekmekle beslenmesi **(Fig. 4)**, İsa'nın az sayıdaki ekmekleri çoğaltarak binlerce insanı doyurması **(Fig. 5)**, İsa'nın son akşam yemeğinde ekmeği göstererek insanlık uğruna bedeni olduğunu belirtmesi, Çölde yaşayan Mısırlı Meryem'in ökaristi ekmeğini alması gibi sahneler ekmeğin kutsallığına vurgu yapmaktadır. Ayrıca Orta Bizans dönemi kiliselerinden Ohri Ayasofyası ve Kiev Ayasofyası'nın apsis yarım kubbelerinde Ökaristi ayini ile Havarilerin komünyonu sahnesi işlenmiştir. Her iki sahnede de Pantokrator İsa, ökaristi ayininin ilahi yöneticisidir. Altar masasının iki tarafında diyakoz kostümleriyle betimlenmiş iki baş melek ellerindeki yelpazeleri (*ripidon/ flabellum*) sallarken gösterilmişlerdir. Ohri Ayasofyası'ndaki fresk tekniğinde yapılmış sahnede İsa kiborionlu altar masasının arkasındadır. Sağ eliyle havarileri/ inançlıları kutsamakta, sol elinde ise orta kısmında daire içine alınmış haç şeklinde mühürlenmiş yuvarlak biçimli büyük bir

---

5 Yuhanna 6:27; *"Fani olan yiyecek için değil, fakat ebedi hayata baki olan yiyecek için çalışın, onu size insanoğlu verecektir. Çünkü Baba Allah ona mührünü basmıştır;* Yuhanna 6:32-35; *Doğrusu ve doğrusu size derim: size gerçek ekmeği Musa vermedi, fakat size gerçek ekmeği Babam veriyor. Çünkü Allah'ın ekmeği gökten inen ve dünyaya hayat verendir. Ona dediler: Ya Rab, bu ekmeği bize daima ver.* İsa onlara dedi: Hayat ekmeği benim; bana gelen asla acıkmaz v*e bana iman eden asla susamaz;* Yuhanna 6:48; *"Hayat ekmeği benim.*"; Yuhanna 6:51; *"Gökten inmiş olan diri ekmek benim; eğer bir adam bu ekmekten yerse, ebediyen yaşar; dünyanın hayatı için vereceğim ekmek kendi etimdir"*. Yuhanna 6:53-58; *"Bunun üzerine İsa onlara dedi: Doğrusu ve doğrusu size derim: İnsanoğlunun etini yiyip, kanını içmedikçe, kendinizde hayat yoktur. Benim etimi yiyip, kanımı içenin ebedi hayatı vardır; ben de onu son günde kıyam ettireceğim. Çünkü benim etim, hakiki yiyecek ve kanım hakiki içecektir. Benim etimi yiyip, kanımı içen bende durur ve ben onda. Hay olan Baba beni gönderdiği, ben de Baba vasıtasıyla yaşamakta olduğum gibi, beni yiyen de benim vasıtamla yaşayacaktır. Gökten inmiş olan ekmek budur; ataların yemiş oldukları gibi değil. Onlar öldüler; bu ekmeği yiyen ebediyen yaşar"*.

6 Luka 22:19; *"Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın. Aynı şekilde yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi. Bu kâse sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır"*. Korinthoslulara Birinci Mektup 10:16-17; *Tanrıya şükrettiğimiz şükran kâsesiyle Mesih'in kanına paydaş olmuyormuyuz? Bölüp yediğimiz ekmekle Mesih'in bedenine paydaş olmuyormuyuz? Ekmek bir olduğu halde, biz de çok olduğumuz halde bir bedeniz. Çünkü hepimiz bir ekmeği paylaşıyoruz"*.

prosphora/ ökaristi ekmeği tutmaktadır **(Fig. 6)**. Kiev Ayasofyası'ndaki mozaik tekniğindeki litürjik sahnede ise altar masasının iki yanında İsa iki kez gösterilmiştir. Altar masasındaki ekmek ve şarabı altılı gruplar halinde sıralanmış havarilerine vermek üzereyken gösterilmiştir. İsa'nın sağ tarafındaki havarilere vermek üzere elinde tuttuğu ekmeğin üzeri haç şeklinde mühürlenmiştir **(Fig. 7).**

3- Ekmek–Şarap Ayini (Eukharistia/ Ökaristi)

Kilisede düzenli aralıklarla yapılan, şükran anlamına gelen kutsanmış ekmek ve şarabın inançlılara dağıtıldığı eukharistia (ökaristi) litürjisi[7] tüm Hristiyan mezheplerinde var olan İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmek ve şarabın kutsandığı ayindir. Ökaristi adının yanı sıra litürji, kutsal litürji, kutsal komünyon, mass ve Rab'bin sofrası adlarıyla anılmıştır. Hristiyan dinsel törenleri arasında en önemlisi olan ökaristi, İsa'nın insanlık uğruna çarmıha gerilerek kurban *(thysia)* olacağını bildirdiği son akşam yemeği ve çarmıhta insanlık adına can vermesi anısına düzenlenmekte olup bir kurban törenidir. Tevrat'ta anlatılan Habil'in kuzu, İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek istemesi ve Salem Kralı Melhizedek'in iyi un (veya ekmek) ve şarap (Yaratılış 14:18; Levililer 2:23, 13) sunmalarıyla aynı anlama gelmektedir[8]. İsa diğerleri gibi bir hayvanı, bir oğulu, un ve şarabı değil de kendini kurban olarak sunmuştur. Pavlus'a göre ökaristi Hristiyanları hem İsa'nın ölümünde ve yücelmesinde birleştirmekte, hem de inançlıları Mesih ile tek beden haline getirmektedir[9].

Bizans'ta özellikle Pazar, Cumartesi ve yortu günlerinde ökaristi düzenlenmiştir. Kaynaklarda 8. yüzyıldan itibaren haftanın diğer günlerinde

---

7 M. Acara 1998: 183, 187. Litürji kelimesinin kökeni Grekçe "leitourgia" olup, halkın toplanması, ayin, ibadet anlamına gelmektedir. Ortodoks Bizans kilisesinde litürjinin temeli "ökaristi"dir. Litürji, Latince olan mass (ite, missa est) ile aynı anlamda olup, her iki terimde ekmek ve şarabın kutsanıp inançlılara dağıtıldığı dini tören için kullanılmaktadır.

8 Cross-Livingstone 1973: s.475; Walter 1982: s.180. Tanrıya yapılan her üç sunu (kuzu, ekmek, şarap ve oğul), İsa ile özdeşleşen simgeler olup Mesihin geleceğinin habercisidir. 6. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen ve mozaik tekniğinde resimlenen Ravenna'daki San Vitale Kilisesi'nde bu üç konu da işlenmiştir.

9 Korintliler Birinci Mektup 11: 28-30; *"Kişi önce kendini sınasın, sonra ekmekten yiyip, kâseden içsin. Çünkü bedeni farketmeden yiyip içen, böyle yiyip içmekle kendi kendini mahkûm eder. İşte bu yüzden birçoğunuz zayıf ve hastadır, bazılarınız da ölmüştür".*

de ökaristi ayini yapıldığına dair bilgiler mevcut olmasına rağmen belki sadece manastır kiliselerinde günlük olarak yapılmıştır. İmparator Konstantin Monomakhos döneminde (1053 -1054) Ayasofya'da günlük ökaristi ayini yapılmıştı. Ancak Bizans'ta günlük ökaristi ayini yapılması bir geleneğe dönüşmemiştir (R. F. Taft 1991; s.738). Günümüzde ise kiliselerde sadece pazar sabahları ve özel yortu günlerinde akşam saatlarinde ökaristi ayini yapılmaktadır.

Birbirine benzeyen iki litürji vardır. Biri havarilerin "*anaphora*[10]"sını ayrıntılarıyla anlatan Konstantinopolis Patriği Ioannes Khrysostomos (398-404)'un, diğeri de Kayseri Piskoposu Büyük Basileos (370-379)'undur. Her birinde 19 dua yer alır. Üç Ortodoks litürjisi daha bulunmaktadır. Bizans'ta 1000 yılına kadar Basileos litürjisi yapılırdı. Bu tarihten sonra Khrysostomos litürjisi daha kısa olduğundan, özellikle Pazar ve azizlerin yortu günlerinde yaygınlaştı.

Ökaristinin Roma inancındaki sevgi şöleni *(agape),* güneş tanrı Sol için pazar günü yapılan ritüellerle de birleşmiş olması mümkün olmakla birlikte Musevilerin Fısıh bayramından kaynaklandığı görüşü daha doğru görünmektedir. Aralarında İsa ve havarileri de olmak üzere ilk yüzyılda Hristiyanlar, Musevilerin Fısıh bayramını kutladılar. İkinci yüzyıl başlarında ise Fısıh'ın yerini ökaristi litürjisi aldı. Ökaristik doktrinin gelişmesinde Kudüslü Kyrill, Ioannes Khrysostomos, Nyssa'lı Gregorios, İskenderiyeli Kyrill, Theodoret, Ambrose, Augustine ve Ioannes Damaskennos gibi kilise babalarının yorumları yatmaktadır.

4- Kutsal Ekmekler, Kutsal Ekmeğin Mühürlenmesi ve Kutsal Ekmek Mühürleri

Bizans döneminde ekmek *(artos, phomion)* buğday, darı, yulaf, arpa, çavdar gibi tahıllardan yapılmış olmakla birlikte buğday ekmeği en kalitelisi olarak kabul edilmiştir. Bu sebepten ötürü metafor olarak İsa'nın bedenini temsil eden *prosphora*[11] olarak adlandırılan kutsal ökaristi ekmeği

---

[10] M. Acara 1998: 197, not 5. Anaphora; inanç açıklaması ile ekmek ve şarabın dağıtılması sırasında ökaristinin en önemli kısmını oluşturur. Önce şükredilir, sonra ekmek ve şarabın dağıtılması sırasında "alınız ve yiyiniz, alınız ve içiniz" sözleri söylenir ve bunların İsa'nın bedenine ve kanına dönüştürülmesi için Tanrı'ya yakarılır.

[11] Prosphora (tekil *prosphoron)* terimi aslında kiliseye yapılan her türlü hediye, sunu anlamına gelmekle birlikte, zamanla kutsal ekmeği belirtmek için kullanılmıştır.

beyaz buğday unu[12], maya[13], tuz ve suyla yapılmaktadır. Her bir prosphora, iki hamur yumağının birbirine yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Bunlardan biri İsa'nın tanrısal, ikincisi ise onun insani yanını temsil etmektedir.

Hristiyan kutsal ekmek geleneği yayıldığı bölgelere göre farklılıklar göstermektedir. Prosphora olarak Bizans ve Ortodoks Rum geleneğinde büyük bir somun yapılmıştır. Rus ve Sırplar da ise bir tanesi kuzu şeklinde olan beş küçük somun *(artoklasia)* hazırlanmıştır. Yortu günlerinde yapılan beş küçük ekmek, İsa'nın Galile'de beş arpa ekmeğini çoğaltarak, 5000 kişiyi doyurması ve geri kalanlarla 12 küfeyi doldurması mucizesine gönderme yapmaktadır (Yuhanna 6:5-13)[14]. Paskalya yortusu için de özel ekmekler hazırlanmıştır. Kilise hukukçusu Theodore Balsomon (12. yüzyıl), Trullo Konsili'nin (691) yirmi üçüncü maddesini yorumlayarak, ortasında yumurta olan süslü ekmeklerden söz eder. Paskalyada Trakyalı köylülerin akşam duasından sonra kiliselerine gelirken ve içinde yumurta olan ekmekleri papaza hediye olarak getirdiklerini belirtir (Magdalino 2003: 3). Bu gelenek, Balkanlarda ve Yunanistan'nın bazı bölgelerinde Paskalya'da halen sürdürülmektedir. Evlilik törenlerinde de özel ekmeklerin yapıldığı bilinmektedir (P. Magdalino 2003: s.3).

Bunların dışında kutsal kişilerin anıldığı özel günlerde üretilen eulogia ekmekleri de vardır. Günün anısına veya azizle ilişkili kutsal kalıntılarını barındıran türbe veya kiliselerde, üzerinde azizin tasviri ve onunla ilişkili yazılar bulunan *Eulogiai* (kutsama) ekmekleri yapılmıştır (G. Galavaris 1970: s.109-133; D. Papanikola-Bakirtzi 2002: s.196, no.219 ve 220). Ekmeğin üzerinde bulunan aziz tasviri sayesinde azizin ruhsal gücünün ekmeğe paydaş olan kişiye geçeceğine inanılmıştır.

---

[12] İncil'de İsa kendisini buğday olarak tanımlamıştır. Yuhanna 12:24; *"Doğrusu ve doğrusu size derim: Buğday tanesi yere düşüp ölmezse, o yalnız kalır, fakat ölürse çok mahsül verir"*.

[13] Ortodoks doğu kiliselerinde kutsal ekmeklerin hamuruna maya katılması gerekmektedir. Bazı Katolik mezheplerinde ise hamur mayalandırılmadığından, ökaristi ekmekleri ince - yassı yuvarlaklar şekildedir. Maya, İsa'nın göğe yükselişini de temsil etmektedir. Maya ile ilgili olarak Pavlus'un Korinthoslulara Birinci Mektubu'nda şöyle bir cümle de yer almaktadır Korint. 5:7; "*Eski mayayı kaldırın, ta ki mayasız olduğunuz gibi yeni hamur olasınız. Çünkü bizim fısıhımız olan Mesih de kurban edilmiştir*".

[14] Bu ekmeklerin içine baharat ve şeker gibi maddeler katılabilmektedir. İnanışa göre bunlar Tanrının cömert kutsamasını göstermektedir.

Ekmek hamuru tütsü, dua ve ilahiler eşliğinde din adamları tarafından hazırlanmıştır. Yuvarlak somun haline getirilen ekmek hamurunun üzerine bronz, ahşap, taş ya da pişmiş topraktan yapılmış mühür basılarak ekmeğin kutsallığı arttırılmıştır[15]. Son Akşam Yemeği'nde belirtiği üzere yaşam ekmeği İsa'nın ta kendisidir (Yuhanna 6:35, 51, 53-58). Bu sebepten ötürü ekmeğin üzerine basılan dörtgen, yuvarlak, oval veya haç biçimli mührün baskı yüzeyinde onunla ilgili semboller ve yazıtlara yer verilmiştir (A. Ersoy 2018: s.102, res. 6-7). Ekmek mühürleri üzerinde haç tasviri en sık görülen semboldür (G. Köroğlu 2016: s.229, res.2-3). Ortada kesişen yatay ve dikey çizgilerden oluşan en basit, yalın çizgilerden oluşan haç şeklinin benzerleri Neolitik ve Bronz çağının taş üzerine kazıma olarak şekillendirilmiş mühürlerinde görmek mümkündür (Ö. Yıldız 2022, s.51-52).

Değişik haç kompozisyonları[16], haç kolları arasında çoğunlukla İsa'nın zaferini simgeleyen "IC XC NI KA" (XPICTOC NIKA) monogramı, Tanrı'nın başlangıç ve son olduğuna işaret eden Grek alfabesinin ilk ve son harfi (A ve O/ω), sağlık (ΥΓΙΑ), hayat (ZOE), ışık (PHOS), neşe (XAPA) ile Tanrıya yönelik yakarışlar ve benzeri ifadelerin olduğu yazıtlar vardır. *"Tanrı sizi kutsasın, Amin; Tanrının meyveleri; Tanrının armağanı; Tek Tanrı; Tanrı bizim günlük ekmeğimiz; Sağlık, hayat, neşe; Kutsal tanrı, kutsal ölümsüz; kutsal kudretli; Al ye bu sizin için verdiğim bedenim; verdiğin her şey için teşekkürler..."* gibi ifadeler kutsal ekmek mühürlerinin tüm yüzeyini dolduracak şekilde ya da ortadaki haç ya da figürün çevresini kuşatan bordür içinde yer alır (G. Galavaris 1970: s.46-47, 89, 93). Bunun yanında kuş, geyik ve balık gibi simgesel hayvan figürleri, yıldız ve çiçek tasvirleri de kazıma ve oyma olarak mühürler üzerine işlenmiştir.

---

15 Kutsanmış ekmeği mühürlemek sadece Hristiyan geleneğe özgü değildi. Mısır'da İsis, Yunan ve Roma'da Hygeia ve Artemis için ekmek sunusu yapılmış ve özel bir mühür ile mühürlenmişti.

16 Hristiyanlığın ve İsa'nın en önemli simgesi olan haç ve özellikle de haç kolları arasında yer alan IC XC ve NI KA monogramı en yaygın görülen kompozisyondur. Ortadaki haç, genellikle yuvarlak, altıgen bir çerçeve ya da iki sütuna dayanan bir kemer içine alınmıştır (Yener 2002: s.189, res.11; Papanikola-Bakirtzi 2002: s.362, no. 426). Haç kolları arasında IC XC NI KA monogramının yerine yuvarlak kabartma ya da çukurlar olan örneklerinde olduğu görülmektedir. Bazılarında ise ortadaki haç kompozisyonun etrafını bir yazıt kuşatmaktadır (Papanikola-Bakirtzi 2002: s.195-196, no.218 ve 220). Bu formül pişmiş toprak yağ veya su mataralarında *(ampulla)* vardır. Haç kolları arasında kuş ya da balıkların betimlendiği örnekler de bulunmaktadır (Lykien 1990: s.217, no.160).

Sadece tek bir örneği olan Erken Bizans dönemine ait (7 - 8. yüzyıl) olduğu belirtilen pişmiş topraktan yapılmış bir ekmek mührü üzerinde Kudüs, Golgotha'daki Bazilika ve Anastasis Rotundosu gibi dinsel yapılar betimlenmiştir (R. Krautheimer 1986: s.63, fig. 27c). Günümüzde Virginia Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen baskı yüzünde, Havari Philippos'un ve iki yanında dini yapıların tasvir edildiği bronz ekmek mührünün, Hierapolis'teki Havari Philippos'un Türbe/ Kilisesi'ne ait eulogia/ kutsama ekmeklerini mühürlemek için kullanıldığı anlaşılmaktadır (A. Gonosova 1994: s.270-273, no. 94).

Haç tasvirli örnekler genellikle Erken Bizans ve İkonoklazma dönemlerine tarihlendirilmekle birlikte günümüze kadar haçın farklı şekillerinin taşıdığı önemden dolayı her dönem tören ekmeklerinin mühürlenmesinde tercih edildiği göze çarpmaktadır (G. Köroğlu- H. Perk 2010: s.535-540)

Orta Bizans dönemi ekmek mühürlerinde ise tüm baskı yüzeyi yatay ve dikey kazıma çizgilerle dama tahtası şeklinde karelere bölünmüştür. Belirlenmiş olan kare alanlara küçük haçlar ya da karşılıklı gelecek şekilde üçgenler oyularak küçük çukurlar oluşturulmuştur. Bu tipte bezemeye sahip kompozisyonların bazılarında, ortada bir haç tasviri vardır. Diğerlerinde ise baskı yüzeyinin tümü sonsuza giden birbirine paralel çizgiler içine yerleştirilmiş karşılıklı üçgen desenleriyle doldurulmuştur. Bölümlenmiş desene sahip ekmekler ökaristi törenlerinde daha kolay bir biçimde ekmeğin bölünerek paylaştırılmasını sağlamış olmalıdır.

Bronz, pişmiş toprak ya da ahşaptan imal edilmiş kutsal ekmek mühürleri, çoğunlukla baskı yüzeyinde yazı ve şekiller olan bir yuvarlak, oval, dörtgen veya haç biçimli mühür ile arkasındaki sap ya da konik biçimli tutamaktan oluşmaktadır. Bazılarının tutamak kısmının da mühür olarak kullanılmak üzere kazındığı görülmektedir. Ayrıca bir sap ya da tutamağı olmayan, avuç içine alınarak kullanılabilen yassı disk şeklinde olan ekmek mühürleri de mevcuttur (A. Çaylak Türker 2005: s.88-89). Mühürlerin baskı yüzeyinde yer alan yazı, desen, figür veya kompozisyonlar basıldığı yüzeyde doğru çıkması için genellikle ters bir şekilde işlenmiştir.

Bizans döneminden günümüze kadar geçen süreçte ekmek damgalarında görülen desenlerin fazla değişmediği, günümüzde daha çok ahşap ve plastikten yapılan kutsal ekmek mühürlerinde özellikle eski modellerin kopyalandığı göze çarpmaktadır.

5- Yumuktepe'nin Kutsal Ekmek Mühürleri Hakkında Son Değerlendirme

Yumuktepe'de sürdürülen kazı çalışmaları sırasında, gün ışığına çıkarılan taş ve pişmiş topraktan kutsal ekmek mühürleri olarak kullanıldığı anlaşılan objelerin, baskı için kullanılan yüzlerine kazınarak ya da oyularak haç tasvirlerine ve dörtgen alanlara bölümlenerek şekillendirilmişlerdir. Bu alanlarda karşılıklı iki ya da üç üçgen gelecek şekilde düzenlenmiş olup, her bir üçgenin içi oyularak boşaltılmıştır. Kazıma ve oyma şekiller, pişmiş toprak objelerin pişirilme işleminden sonra yapılmıştır. Ekmek mühürleri, yumuşak hamur üzerine basıldığında, tüm desen ve kompozisyon ters bir şekilde kabartma olarak ekmeğin üzerine çıkacaktır.

Kazıda ele geçen pişmiş toprak ekmek mühürlerinden bir diğeri de bir kapağın tutamak kısmının yeniden şekillendirilmesiyle oluşturulmuştur. Her üç ekmek mührü de kilisenin yakın çevresinde ele geçmiştir. Silindirik biçimli taştan yapılmış, baskı yüzeyinde kabartma haç olan mühür ise yerleşimin batısındaki 11. yüzyıl ikinci yarısında depoya dönüştürülmüş bir mekânda bulunmuştur. Erken Bizans dönemi buluntularıyla aynı yerde gün ışığına çıkarılması sebebiyle Erken Bizans dönemine (5-7. yüzyıl) de ait olma ihtimali de göz önünde tutulmalıdır.

Höyüğün zirvesindeki düzleştirilmiş yerleşim alanında, yamaçlarda ve belki de höyüğün çevresindeki düzlükte Hristiyan cemaatin yaşadığı ve ibadet için Yumuktepe'deki kiliseyi kullandıkları anlaşılmaktadır. Ekmek mühürlerinin de buradaki kilise ve şapellerde Pazar ve diğer yortu günlerinde kullanılan İsa'nın bedeni ve kanını temsil eden ökaristi ayin törenlerinde papaz tarafından inançlılara dağıtılan ekmeğin mühürlenmesinde kullanılmıştır.

Günümüzde pek çok müze ve koleksiyonda kutsal ekmek mühürleri vardır. Bunların çoğu kaçak kazılarda ele geçtiğinden ait olduğu mekân ve tarihlendirme ilgili belirsizler yaşanmaktadır. Oysa Yumuktepe buluntusu kutsal ekmek mühürleri tarihlendirilebilen, ait olduğu yapı ve yapı katında ele geçen diğer buluntularla birlikte değerlendirebileceğimiz önemli bilgiler barındırması açısından değerli litürjik objelerdir.

Yumuktepe höyüğünün zirvesinde yer alan yerleşimde gün ışığına çıkarılan kutsal ekmek mühürleri arkeolojik kazı buluntusu olması ve çeşitlilik göstermesi açısından çok önemlidir.

6- KATALOG

No.1

Kutsal ekmek mührü **(fig. 8-9)** (çizim 1)

Kazı Env. No: YT.2008.20

Buluntu Yeri: P-Q 15-14, 2008 yılı buluntusu

Ölçüleri: Çap: 5.2 cm, yük. 4.4 cm

Malzemesi: Gri taştan kutsal ekmek mührü

Aşağıdan yukarıya doğru hafifçe daralan silindir biçimli objenin bir yüzü kabaca şekillendirilmiştir. Oval biçimli diğer yüzün dışa doğru çıkıntı yapan orta kısmındaki alana kazıma ve kabartma olarak kolları eşit ölçülerde olan bir Yunan haçı işlenmiştir. Haç kolları arasında kalan alanlar hafifçe oyularak çukur bırakılmıştır. Haçın çevresi kazıma çift çizgiyle kuşatılmıştır. Eser sağlam durumdadır.

No.2

Düğme biçimli kutsal ekmek mührü **(fig. 10-11) (**çizim **2)**

Kazı Env. No.: YT 2007.02

Buluntu Yeri: Q18 yüzey, YT 4746, 2007 yılı buluntusu

Ölçüleri: Çap: 3.6 cm, yük. 3 cm

Malzemesi: Açık krem rengi hamurlu, ince gözenekli, sıkı dokulu.

Tanımı: Objenin bir çömlek kapağı olduğu arka yüzündeki kırıklardan anlaşılmaktadır. Üst kısmı yuvarlak düğme biçiminde düz, gövdesi ise daralarak incelen silindir şeklindedir. Kırıldıktan sonra ikinci kez kutsal tören ekmeklerini mühürlemek için kullanılan kısım mührün yuvarlak ve düz üst yüzeyidir. Kapak işlevini yitirdikten sonra baskı yüzeyine ortada büyük bir haç kazınmıştır. Haçın merkezi ile dört tarafında haç oluşturacak şekilde çukurlar oyulmuştur. Bu beş çukur İsa'nın çarmıhta aldığı beş darbeye işaret etmiş olması mümkündür. Ortadaki büyük haçın dört kolu da haçlarla sonuçlanmaktadır. Eser sağlam durumdadır. Benzeri bir mühür Haluk Perk Müzesi'nde bulunmaktadır (G. Köroğlu – H. Perk 2010: s.540, no.13).

No.3

Ekmek mührü parçası **(fig. 12) (çizim 3)**

Buluntu Yeri: N-O 16 plan karesi, 2002 yılı buluntusu

Mevcut Ölçüleri: 6.5 x 5 cm, yük. 2.5 cm

Malzemesi: Kirli beyaz renk hamurlu, kum katkılı, orta gözenekli ve iyi pişmiştir. Tanımı: Yaklaşık 11 - 13 cm çaplarında, yuvarlak formlu bir ekmek mührünün parçasıdır. Ortadaki üçgenlerden oluşan desenin etrafında hafif kabartı oluşturan düz bir bordürün uzandığı ve daha sonra desenin devam ettiği görülebilmektedir. Benzer örneklerde ortada içi üçgenlerle doldurulmuş bir madalyon ve çevresinde yazıt veya üçgen şekiller olan bordür vardır. Korint kazılarında (G. R. Davidson 1952: s.331, no. 2854; s.332, no. 2855-2856) ve Hagios Polyeuktos Manastır Kilisesi kazısında (R. M. Harrison 1986: s.276, no. 731), yurt içi ve yurt dışındaki müze ve özel koleksiyonlarda mevcuttur.

No.4

Ekmek mührü parçası **(fig. 13) (çizim 4)**

Buluntu Yeri: P 17 plan karesi, 2003 yılı buluntusu

Ölçüleri**:** 3.8 x 4.8 cm, yük. 2 cm, mührün, kırılmadan önceki çapı 11 cm olmalıdır.

Malzemesi: Bu ekmek mührü parçasının da kirli beyaz renk hamurlu, kum katkılı, orta gözenekli ve iyi pişmiş.

Tanımı: Burada örneklerini gördüğümüz kutsal ekmek mühürlerinin bezemesinde tercih edilen karşılıklı olarak düzenlenmiş üçgenler, tüm yüzeyinde bu desenlerle doldurulmuş olduğuna ve belki de Tanrı'nın sonsuzluğuna işaret eder. Korint kazılarında (G. R. Davidson 1952: s.331, no. 2854; s.332, no. 2855-2856) ve Hagios Polyeuktos Manastır Kilisesi kazısında (R. M. Harrison 1986: s.276, no. 731), yurt içi ve yurt dışındaki müze ve özel koleksiyonlarda mevcuttur.

KAYNAKÇA

Acara, M. 1998, "Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15/1: s.183-201.

Caneva, I. 2015, "Mersin'in Derin Köklerinde: Yumuktepe", *Mersin Arkeolojik Kazıları ve Araştırmaları*, Ed. Ü. Aydınoğlu, Mersin Valiliği, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Mersin: s.24-39.

Çaylak Türker, A. 2005, "Gelibolu'da Bizans Seramikleri ve Ökaristik Ekmek Damgası", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 22/2: s. 87-104.

Davidson, G. R. 1952, *Corinth, Results of Excavation, The Minor Objects* XII, Princeton-New Jersey.

Ersoy, A. 2018, "Bazı Arkeolojik Buluntu Örnekleri Üzerinden Antik Smyrna/İzmir'de İnançlar", *Edebiyat Fakültesi Dergisi* İzmir: 89-107.

Galavaris, G. 1970, *Bread and the Liturgy, The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, London.

Gonosová, A. 1994, "Bread stamp", *Art of Late Rome and Byzantium*, Ed. A. Gonosová - Ch. Kondoleon, Richmond: s.270-273.

Harrison, R. M. 1986, *Excavations at Saraçhane in Istanbul 1, The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones and Molluscs*, Princeton-New Jersey.

Karpozilos, A. – A. Kazhdan 1991, "Bread", *The Oxford Dictionary of Byzantium* I: 321.

Keskin, E.- T. Dağ – B. Dönmez 2020,"Hitit Ekmek Kültürü ve Hitit Ekmekleri", *MTCON'20 (Kıtalar Arası Turizm Yönetimi Konferansı Bildiriler Kitabı*, Ed. O. İçöz-M. Uysal-M. Tuna-A. Baş, Ankara: s.282-291

Köroğlu, G. 2004, "Yumuktepe in the Middle Ages", *Mersin- Yumuktepe a Reappraisal*, Ed. I. Caneva - V. Sevin, Lecce: s. 103-132.

Köroğlu, G. 2007, "Yumuktepe Höyüğü Kazısından İki Ekmek Mührü", *Vita: Belkıs Dinçol ve Ali Dinçol'a Armağan*, Ed. M. Alparslan, M. Doğan Alparslan ve H. Peker, Ege Yayınları, İstanbul: 433- 443.

Köroğlu, G. 2009a, "Yumuktepe Höyüğü Kazıları Işığında Mersin Tarihi", *Mersin Sempozyumu, 19-22 Kasım 2008 Bildiriler* III, Ed. Y. Özdemir-A. Arslan, Mersin: s. 2009-2030.

Köroğlu, G. 2009b, "Glass from Yumuktepe (Cilicia)", *Late Antique/ Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean (A.D. 4th – 8th Cent.)*, *Colloquia Anatolica et Aegaea, Acta Congressus Internationalis Smymensis II,* Ed. E. Laflı, *İzmir: s.* 235-243

Köroğlu, G. – H. Perk 2010,. "Haluk Perk Müze ve Koleksiyonu'ndaki Örneklerle Orta Bizans Döneminden Ekmek Mühürleri", *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, Ed. A. Ödekan-E. Akyürek - N. Necipoğlu, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul: 529-544.

Köroğlu, G. 2012, "Medieval Small Finds From the Yumuktepe Excavations 1993-2008*", BYZAS (Byzantine Small Finds in Archaeological Context)* 15*,* Ed. B. Böhlendorf-Arslan-A. Ricci: s. 309-318.

Köroğlu, G. 2014, "Cypriot wares from Mersin-Yumuktepe Mound Excavations", *Cypriot Medieval Ceramics Reconsiderations and New Perspectives*, Ed. D. Papanikola-Bakirtzi - N. Coureas, Nicosia: s. 109.

Köroğlu, G. 2016, "Aizonai Kazısı'nda Gün Işığına Çıkarılan Kutsal Ekmek Mührü", *Aizonai*-II*,* Ed. E. Özer, Ankara, s.227-244.

Köroğlu, G. 2017, "Yumuktepe Höyüğü Kazıları Ortaçağ Tabakasında Gün Işığına Çıkarılan Aziz Menas Tasvirli Hacı Matarası**",** *XXI. Mersin Arkeoloji Günleri, İçel Sanat Kulübü Bülteni*, Nisan-Mayıs-Haziran, 215: s.17-23.

Köroğlu, G.- F. Androshchuk 2016, "A Viking Sword-Bearing Resident of Southern Asia Minor?", *Byzantium and the Viking World*, Ed. F. Androshchuk-J. Shepard-M. White, Uppsala Universitet: s.215-240.

Krautheimer, R. 1986, *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven-London, (fourth edition).

Lykien 1990, *Götter Heroen Herrscher in Lykien*, Wien-München.

Magdalino, P. 2003, "Cosmological Confectionery and Equal Oppurtunity in the 11th Century. An Exphrasis by Christopher of Mitylene (Poem 42)", *Byzantine Authors, Literary Activites and Preoccupations*, Ed. J. W. Nesbitt, Leiden-Boston: s. 1-20.

Maslovskaya, L. I. 1989, *Art of Kievan Rus*, Kiev.

Papanikola-Bakirtzi, D. (Ed.) 2002, *Everyday Life in Byzantium. Byzantine Hours, Works and Days in Byzantium*, Athens.

Taft, R. F. 1991,"Eucharist", *The Oxford Dictionary of Byzantium* I: 737-738.

Teall, J. 1959, "The Grain Supply of the Byzantine Empire", *Dumbarton Oaks Papers* 13: s. 87-139.

Ünsal, A. 2021, *Nimet Geldi Ekine, Türkiye'nin Ekmeklerinin Öyküsü,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Walter, C. 1982, *Art and Ritual of Byzantine Church*, London.

Vikan, G. – J. Nesbitt 1980,*Security in Byzantium: Locking, Sealing and Weighing*, Washington, D.C..

Yener, E. 2002,"Alabanda Antik Kenti Kazı, Temizlik ve Çevre Düzenleme Çalışmaları" *12. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Ankara: s. 179-190.

Yıldız, Ö. 2022, *Neolitik Dönem Anadolu Damga Mühür Geleneği*, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Tezi, Bilecik.

Figür Listesi

1- Mersin, Yumuktepe Höyüğü'nün hava fotoğrafı

2- Yumuktepe Höyüğü zirvesinin güney batı kesimindeki mimari kalıntılar

3- Yumuktepe Höyüğü zirvesinin doğu kesimindeki kiliseye ait mimari kalıntılar

4- Meryem'in tapınakta ekmekle beslenmesi, ayrıntı, Khora Manatır Kilisesi, narteks mozaik, 1315.

5- İsa'nın ekmekleri çoğaltma mucizesinden ayrıntı, Khora Manatır Kilisesi, narteks, mozaik, 1315.

6- Tanrı Anası Meryem ve Logos İsa ile Litürjik Son AkşamYemeği, Ohri Aya Sofyası, Apsis, duvar resmi, 1050 (G. Vikan –J. Nesbitt 1980: 15, fig. 26).

7- Tanrı Anası Meryem ve Litürjik Son Akşam Yemeği, Kiev Aya Sofyası Apsis, mozaik, 11. yüzyıl (L. I. Maslovskaya 1989: fig.14)

8- Yumuktepe Kazısı, 2008 Yılı buluntusu taş ekmek mührü yandan görünüm (Kat.No.1)

9- Yumuktepe Kazısı, 2008 Yılı buluntusu taş ekmek mührünün haç tasvirli baskı yüzeyi (Kat.No.1)

10- Yumuktepe Kazısı, 2007 Yılı buluntusu p.t. ekmek mührü (Kat. No.2)

11- Yumuktepe Kazısı, 2007 Yılı buluntusu p.t. ekmek mührü (Kat. No.2)

12- Yumuktepe Kazısı, 2002 Yılı buluntusu p.t. ekmek mührü (Kat. No.3)

13- Yumuktepe Kazısı, 2003 Yılı buluntusu p.t. ekmek mührü (Kat. No.3)

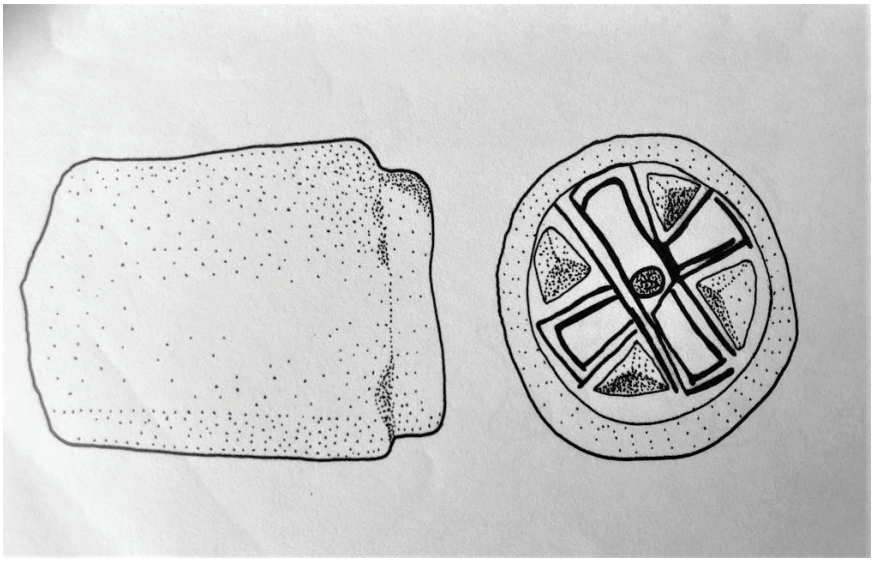
Çizim Listesi

çizim 1- Yumuktepe Kazısı, 2008 Yılı buluntusu taş ekmek mührü baskı yüzeyi ve yandan görünümü (Kat.No.1)

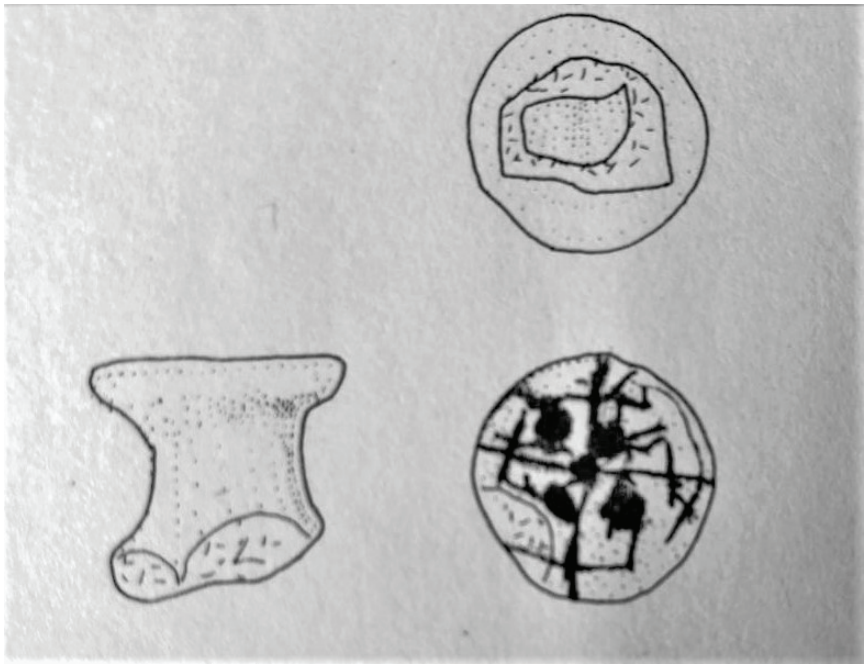
çizim 2- Yumuktepe Kazısı, 2007 Yılı buluntusu p.t. ekmek mührü baskı yüzeyi ve yandan görünüm (Kat.No.2)

çizim 3 a- Yumuktepe'de 2002 yılında ele geçen p.t. ekmek mührüne ait parçanın üst görünümü ve kesiti

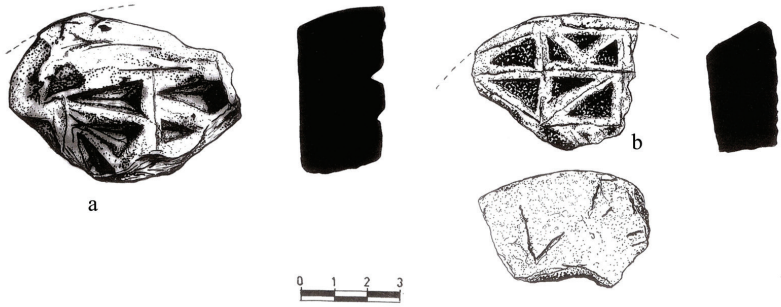
çizim 3 b- Yumuktepe'de 2003 yılında ele geçen p.t.ekmek mührüne ait parçanın üst ve alt görünümü ile kesiti



Çizim 1-Yumuktepe 2008 yılı buluntusu taş ekmek mührü kat.no.1



Çizim 2-Yumuktepe 2007 yılı buluntusu p.t. ekmek mührü Kat.No.2



Çizim 3a-b Yumuktepe 2002 ve 2003 p.t. ekmek mühürleri

Figür 1-Mersin Yumuktepe Höyüğü

Figür 2-Yumuktepe Höyüğü'nün batı kesimindeki kalıntılar

Figür 3-Yumuktepe Ortaçağ Kilisesi genel görünüşü

Figür 4-Meryem'in Tapınakta Melektarafından Ekmekle Beslenmesi ayrıntı, Khora Manastır Kilisesi, İç Narteks,1315

Figür 5-İsa'nın Ekmekleri Çoğaltma mucizesinden ayrıntı, Khora Manastır Kilisesi, İç Narteks,1315

Figür 6- Ohri Ayasofyası Apsis

Figür 7-. Kiev Ayasofyası

Figür 8-Yumuktepe Kazısı, 2008 yılında bulunmuş ekmek mührü kat. no.1

Figür 9-2008 yılında bulunmuş ekmek mührü kat.no.1

Figür 10-2008 yılında bulunmuş ekmek mührü kat.no.2

Figür 11-Yumuktepe Kazısı, 2008 yılında bulunmuş ekmek mührü kat.no.2

Figür 12- Yumuktepe Kazısı, 2002 yılında bulunmuş ekmek mührü

Figür 13-Yumuktepe Kazısı, 2003 Yılı buluntusu p.t. ekmek mührü

ORTA VE İÇ ASYA'DA GEYİK TAŞLARI VE BU TAŞLARIN SEMBOLİZMİ

Arş. Gör. Fırat KARA

Bronz Devri'nden itibaren ortaya çıktığı düşünülen, kökeni menhirlere/megalitlere kadar giden, bir grubunun üzerindeki yoğun stilize geyik tasvirleri nedeniyle "geyik taşları" olarak adlandırılan dikili taşların incelenmeye başlanması 19.yüzyılın sonlarına kadar gitmektedir. Günümüzde geyik taşlarının çok büyük bir çoğunluğu başta Moğolistan olmak üzere Tuva'da, Baykal ötesinde, Dağlık Altay'ın doğu bölgelerinde bulunmuştur. Ayrıca Kırgızistan, Doğu ve Merkezi Kazakistan, Güney Ural, Kafkaslar, Gürcistan, Karadeniz'in kuzeyi, Bulgaristan ve Avrupa'nın farklı yerlerinde geyik taşları tespit edilmiştir. Taşların biçimine göre tasnif şekli olsa da asıl sınıflandırma taşların üzerindeki tasvirlere göre yapılmıştır: Stilize geyik tasvirli geyik taşları, çeşitli hayvanların tasvir edildiği geyik taşları, hayvan tasvirsiz geyik taşları. Çalışmanın amacı Avrasya'da geniş bir sahaya yayılmış olan geyik taşlarını Orta ve İç Asya'dan örneklerle ele almak, üzerlerindeki simge, işaret ve hayvan tasvirlerinin ne anlama gelebileceği üzerinde durmaktır.

Anahtar Kelimeler: Geyik Taşı, Moğolistan, Tuva, Altay, sembolizm

DEER STONES AND THEIR SYMBOLISM IN CENTRAL AND INNER ASIA

Deer stones are thought to have emerged from the Bronze Age, whose investigation dates back to the end of the 19th century, origin go back to menhirs/megaliths. The name of the deer stones derives from the dense deer depictions on a group. The vast majority of deer stones have been found in the eastern regions of the Mountainous Altai, Transbaikal, Tuva, primarily in Mongolia. In addition, deer stones were determined in Kyrgyzstan, Eastern and Central Kazakhstan, Southern Ural, Caucasus, Georgia, the north of the Black Sea, Bulgaria and in different parts of Europe. Although there is a classification according to the shape of the stones, the main classification was made according to the descriptions on the Stones: Deer stones with stylized images of deer; deer stones with variety images of animals; deer stones without animal depiction. The aim of the study is to examine the deer stones, which are spread over a wide area in Eurasia, with samples from Central and Inner Asia and to emphasize the meanings of symbols, markings, and animal depictions on them.

Keywords: Deer Stone, Mongolia, Tuva, Altai, Symbolism

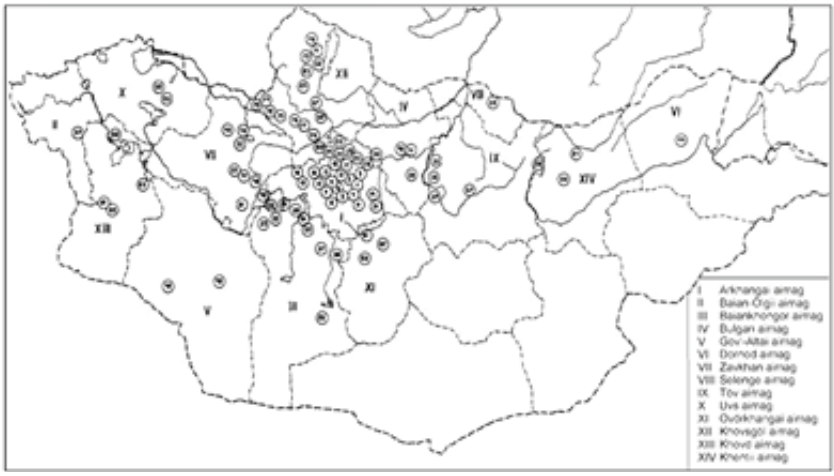
1. GEYİK TAŞLARI

1.1. Geyik Taşlarının Yayıldığı Alanlar

Geyik taşları üzerine ilk anlatımların sahipleri Rus seyyahlar G.N. Potanin ve D.A. Pozneyev'dir (Novgorodova, 1989: 176). V.D. Kubarev Altay'da, M.P. Gryaznov Tuva'da, V.V. Volkov Moğolistan'da geyik taşları üzerine çalışmalar yürütmüş, Sosnovskiy ve Dikov gibi araştırmacılar geyik taşlarının sınıflandırılması üzerine çalışmıştır (Novgorodova,1989:176). Bu araştırmacıların dışında A.P. Okladnikov, Y.S. Hudyakov, S.İ. Vaynşteyn, M.H. Mannay-ool gibi araştırmacılar da geyik taşlarıyla ilgilenmiştir (Volkov, 2002:18).

1990'lı yıllarda geyik taşlarının sayısı Moğolistan da 600 civarında (Volkov, 2002: s. 14), Tuva'da 20'den fazla, Baykal ötesinde 10 civarında, Dağlık Altay'ın doğu bölgelerinde 50 civarındaydı (Novgorodova, 1989:174). Kırgızistan, Doğu ve Merkezi Kazakistan, Rusya'nın güneybatı bölgelerinde geyik taşları bulunmuştur. Geyik taşların varyantı şeklinde bazı dikilitaşlar Kuzey ve Merkezi Kafkaslarda, benzer bir eser Gürcistan'ın güneyinde bulunmuştur. Bunun dışında kuzeydoğu Bulgaristan'da ve Dobruca'da iki geyik taşı tespit edilmiştir. Bazı araştırmacılar bronz çağına ait Kuzey İtalya'daki geyik taşına benzeyen heykellere de dikkat çekmiştir (Volkov, 2002: 14). Özellikle Moğolistan göz önüne alındığında bu sayının birkaç misli artmış olması dikkat çekicidir (W. W. Fitzhugh, 2009:186).

Geyik taşlarının yapımında farklı renk granit levhalarda, bazalt, şist ve mermer kullanılmıştır. Kenarları pahlı ya da dörtgen olan taşların yükseliği 2-5 m olup taşlardaki resimler kabartma ve oyma teknikleri ile yapılmıştır (Volkov, 2002: 18; Novgorodova, 1989: 173). Bu tekniklerin dışında taş alet kullanımının daha uygun olduğu darp tekniği (negatif kabartma) de kullanılmıştır. (Gantulga, Eruul-Erdene, & Magay, 2020: 52).



Çiz. 1. Moğolistan'daki geyikli taşların dağılımını gösteren harita (Volkov, 1981)

1.2. Geyik Taşlarının Sınıflandırılması

İlk sınıflandırma çalışmaları 19.yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Potanin taşları yontulmuş ve yontulmamış olarak ikiye ayırmıştır. G. Grane, Tuva ve Moğolistan'da yaptığı incelemelerde geyik taşlarını farklı gruplara; tekli ya da sıralı dikilişlerine göre, kesitlerine göre ve üzerindeki tasvirlere göre ayırmıştır. Bu üçüncü tip gruplama sonraki tipoloji çalışmalarının temeli olmuştur. Taşları dış görünüşlerine göre gruplandıran bir diğer isim A.P. Okladnikov'dur (Savinov, 1994: 10). S.İ. Vaynşteyn resimlerin konu ve kompozisyonlarını, N.N. Dikov ve M.H. Manay-ool ise hayvan tasvirlerinin üslup özelliklerini temel almıştır (Mannay-ool, 1968:139). Dikov'un sınıflandırması geyik taşları, natüralist geyik ve at tasvirli taşlar ile stilize geyik tasvirli taşlar olarak iki gruba ayrılırken (Dikov, 1958: 46) Volkov, ilk baskısı 1981 yılında yapılan eserinde, bu gruplamayı hayvan tasvirli olanlar ve olmayanlar diye iki ana gruba böldükten sonra genel olarak üç başlıkta toplamıştır:

1. Hayvan Tasvirsiz Geyik Taşları (Genel Avrasya Tipi)
2. Stilize Geyik Tasvirli Geyik Taşları (Moğol-Transbaykal Tipi)
3. "Gerçekçi" Hayvan Tasvirli Geyik Taşları (Sayan-Altay Tipi) (Volkov, 2002: 18)

Novgorodova ise Volkov'un sınıflandırmasına son şeklini vermiştir:

1. Stilize Geyik Tasvirli Geyik Taşları (Moğol-Transbaykal Tipi)
2. "Gerçekçi" Hayvan Tasvirli Geyik Taşları (Sayan-Altay Tipi)
3. Hayvan Tasvirsiz Geyik Taşları (Genel Avrasya Tipi) (Novgorodova, 1989: 185).

D.G. Savinov bu sınıflandırmayı alt tiplerle genişletmiştir. Ona göre stilize birinci gruptaki taşlar dört alt tipte, ikinci grupta olanlar iki alt tipte toplanabilmektedir (Savinov, 1994: 72-77).

1.2.1 Stilize Geyik Tasvirli Geyik Taşları (Moğol-Transbaykal Tipi)

Bu grup, taşlarda uzun kuş gagası biçimli ağzı olan, geriye doğru uzanmış boynuzlarıyla uçarmışçasına tasvir edilen geyiklerden ismini almıştır.

Alt Tip-1: Düzgün olmayan bloklardan kırık parçalardan oluşan bu tipte taşların baş kısmında yer alan halka-küpeler ve taşı bölümlere ayıran çizgiler yoktur. Stilize geyikler ve bunlardan kalan kısımlarda hançerler, çeşitli silahlar ve başka hayvanlar resmedilmiştir.

Çiz. 2. Stilize Geyik Taşları Alt Tip-1 (Savinov, 1994)

Alt Tip-2:

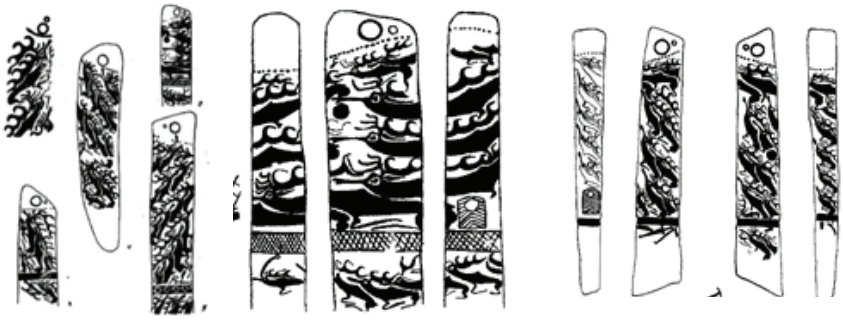
Bu tipte levhalar daha özenle ve üst kısımları eğimli olarak kesilmiş, baş kısımlarda halka-küpe tasvirlerine genellikle yer verilmiştir. Taşı bölümlere ayıran çizgiler bu tipte de genelde görülmez.

Çiz. 3. Stilize Geyik Taşları Alt Tip-2 (Savinov, 1994)

Alt Tip-3: Her kenarında nispeten eşit yüzeylere sahip bu tip taşlarda 2.alt tipteki gibi geyikler olabildiğince sıralı bir şekilde dizilmiştir. Önceki iki tipte görülmeyen, taşın alt kısmını çevreleyen ve kemer vazifesi gören çizgilere silah asılmamıştır. Bunlar kemerin alt ya da üstünde yatay ya da dikey olarak yerleştirilmişlerdir. Ancak tamga olması muhtemel bazı işaretler (Pi sayısı şekilli) kemere asılabilmektedir.

Çiz. 4. Stilize Geyik Taşları Alt Tip 3 (Savinov, 1994)

Alt Tip-4: Oldukça düzgün formlara sahip bu taşlar bu grubun ve genel olarak geyik taşların en gösterişli örneklerine sahiptir. Taşlar halkalı baş kısımlarından eğimli kesilmiş, alt ve üst kısımlardan kemer ve kolyelerle bölümlenmiştir. Geyik tasvirleri ise genelde bu iki kısım arasında kalan yüzeye bazen de hem bu kısma hem de kemer kısmının altındaki bölüme resmedilmiştir. Bu taşlarda silah ve teçhizatlar genellikle kemere aşağı ya da yukarıdan kemere tutturulmuştur.



Çiz. 5a. Stiliz Geyik Taşları Alt Tip-4 (Volkov, 2002)

Çiz. 5b. Stiliz Geyik Taşları Alt Tip-4 (Volkov, 2002)

Çiz. 5c. Stiliz Geyik Taşları Alt Tip-4 (Volkov, 2002)

1.2.2. "Gerçekçi" Hayvan Tasvirli Geyik Taşları (Sayan-Altay Tipi)

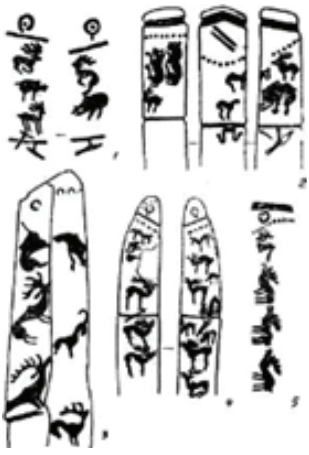
Önceki gruptaki hayvanların yoğun stilizasyonuna karşın bu gruptaki hayvanlar nispeten daha gerçekçi tarzda yapılmışlardır. Bu gruptaki taşların baş kısımlarında genelde birbirine paralel çizgilerle halka-küpe yer alır. Ayrıca baş ve gövde kısımlarında kolye ve kemer çizgilerine, kemerlerde ya da dağınık vaziyette silahlara ve başka nesnelere rastlanır. Gövdelerinde geyik tasvirleriyle birlikte at, öküz, domuz, kaplan gibi başka hayvanlar da tasvir edilmiştir.

İkinci tipte yer alan "gerçekçi" geyiklerin zincir şeklinde sıralandığı örnekler Altay, Tuva ve Kazakistan'daki kaya resimlerinde yaygındır. İkinci tipte geyik figürleri yerini yavaş yavaş statik şekilde gösterilmiş at, yaban domuzu gibi hayvanlara bırakmıştır (Novgorodova, 1989:191). Bu gruptaki hayvanların ayakları 1.grupta olduğu gibi bükülü vaziyette değil genelde Tagar ve İskit madeni eserlerinde görülen kabza ya da bazı eşyaların tepeliklerini süsleyen hayvanların ayakları gibi dikine resmedilmiştir.

Alt Tip-1: Bu alt tipte hayvan tasvirleri seyrek ve dağınıktır. Tekil hayvan tasvirleri taşa göre dikey ya da yatay konumda resmedilmiştir. Hayvanların ve silahların birbirine karşı oranları değişkendir. Bazı tasvirlerde hayvanlar silahlardan büyüktür, bazılarında ise durum tam tersidir.

Çiz.6. "Gerçekçi" Hayvan Tasvirli Geyik Taşları Alt Tip -1 (Savinov, 1994)

Alt Tip-2: Önceki alt tipe göre bu grupta hayvan tasvirlerinin yoğunluğu ve 1.grupta olduğu gibi hayvanların birbiri ardına dizilmeleri dikkat çekicidir.



Çiz. 7. "Gerçekçi" Hayvan Tasvirli Geyik Taşları Alt Tip -2 (Savinov, 1994)

1.2.3. Hayvan Tasvirsiz Geyik Taşları (Genel Avrasya Tipi)

Bu grupta üst kısmı pahlanmış ya da eğimli kesilmiş taşların yüzeyinde belirgin sadelik, birbirine paralel sağa ya da sola eğik iki ya da üç çizgi, boyunda ya da alt kısımda taşı çevreleyen çizgi (kolye ve kemer), hançer ya da balta 2.tipteki taşlara benzemektedir. En belirgin fark ise bu taşların üzerinde hayvan tasviri olmamasıdır.

Çiz. 8. Hayvan Tasvirsiz Geyik Taşları (Genel Avrasya Tipi) (L.R. Kızlasov, 1978)

Res.1 Hayvan Tasvirsiz Geyik Taşları (Genel Avrasya Tipi) (Fırat Kara, 2007)

Res.2 Hayvan Tasvirsiz Geyik Taşları (Genel Avrasya Tipi) (Fırat Kara, 2022)

1.3. Geyik Taşlarının Tarihlendirilmesi

Novgorodova geyik taşlarını milattan önceki 2.bin yıldaki kavimlerle ilişkilendirirken, birinci tip taşların yaşını belirlemede bunların üzerinde yer alan süslerden, özellikle silahlardan yararlanmıştır. Ona göre stilize, uzun gövdeli ve uzun suratlı geyiklerin tasvir edildiği taşların silah çeşitleri Karasuk Kültürü'nde yaygındır. Taşlar üzerindeki kemerler Karasuk Kültürü'nün geometrik figürlerine benzemektedir. Böylece silahlar göz önüne alındığında birinci tip geyik taşlarında tarihleme M.Ö. 2.bin yılın ikinci yarısına kadar gitmektedir (Novgorodova, 1989: 173, 187).

Çiz.9a. 1.grup geyik taşlarının üzerinde yer alan çeşitli silah örnekleri (Novgorodova, 1989)

Çiz.9b. Karasuk Dönemi hançer örnekleri (Novgorodova, 1989)

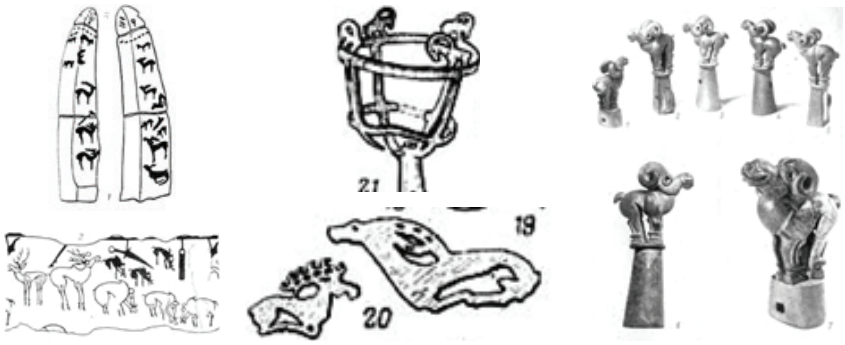
İkinci grup geyik taşlarındaki bıçak ve hayvan tasvirlerinin Tagar ve İskit dönemine ait eserlerde yer alan tasvirlerle benzerlik göstermeleri bu taşların M.Ö.8-5.yüzyıllara tarihlendirilmesini imkân vermiştir (Novgodorova, 1989:195-197; Çlenova, 1966:53; Mannay-ool, 1968: 148).

Geyik taşlarının tarihlendirmesinde Tuva'daki Arjan mezar kompleksinde bulunan bir geyik taşı yardımcı olmuştur. Burada M.Ö. 8-7.yüzyıllara tarihlenen bir kurganın[1]yapımında kullanıldığı anlaşılan, üzerinde geyik ve "gerçekçi" domuz tasvirlerinin yer aldığı geyik taşı parçaları bulunmuştur (Çlenova, 1991:24). Kurganın ait olduğu dönem ikinci grup geyik taşlarının en geç M.Ö. 1.bin yılın birinci yarısına tarihlendirme imkânı sağlamıştır.

Üçüncü tip araştırmacılar tarafından M.Ö. 7-6.yüzyıllara tarihlendirilmektedir (Novgorodova, 1989: 201).

---

[1] Kurganın tarihlendirmesi çeşitli sebeplerle kurganı kazan M.P. Gryaznov tarafından önce M.Ö. 8-7, 7-6.yüzyıllara sonradan ise M.Ö. 9-8.yüzyıllara yapılmıştır. Burada bulunan geyik taşı ise aynı araştırmacı tarafından M.Ö.12-9.yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Çlenova, 1991:24) Gryaznov benzer tarihlendirmeyi Birinci Arjan Kurganı için de yapmıştır: M.Ö. 8-7.yüzyıllar. Bu kurgandan elde edilen buluntulardan yapılan dendokrolojik incelemeler M.Ö.9-8.yüzyıllara işaret ederek geyik taşının bulunduğu kurganla bu kurganın aynı döneme ait olduğunu göstermektedir (Çugunov ve Parzinger, Nagler, 2017 :14).



Çiz.10a. İkinci grup geyik taşı örnekleri, Uyuk-Turan ve Arjan, Tuva (Çlenova, 1962) (Gryaznov, 1980)

Çiz.10b. Tagar Kültürü'ne ait madeni eserler (E.B. Vadetskaya, 1986)

Çiz.10c. Arjan Kurgan'ından madeni buluntular (Gryaznov, 1980)

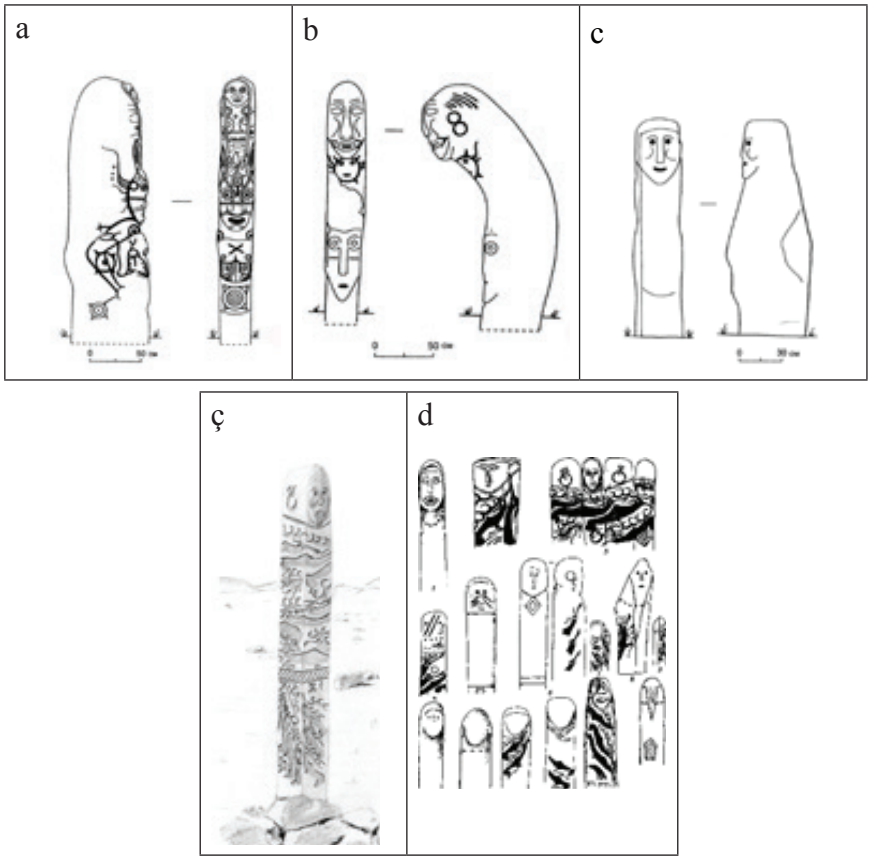
Son dönemde yapılan kazı çalışmaları ile geyik taşlarının temelinde ya da etrafında radyokarbon yöntemlerinin kullanılmasını sağlayan organik buluntular ele geçirilmiştir. Bu çalışmalardan birinde[2] geyik taşlarının da yer aldığı kurban (sunak) alanından alınan materyallerin analizinde M.Ö. 13-8.yüzyıl tarihi elde edilmiştir (Gantulga, Eruul-Erdene, & Magay, 2020, s. 56). Benzer bir radyokarbon çalışması Moğolistan'da Hövsgöl Aymak'ta gerçekleştirilmiştir. Geyik taşı ile bağlantılı yirmiden fazla at kafası aynı döneme tarihlendirilmiştir (Fitzhugh, 2009: 189). Böylece Kızlasov'un taşların üzerindeki tasvirlerden yola çıkarak tarihlendirme yapmanın yeterli olmadığını ifade ettiği görüşü (Kızlasov, 1978: 26) günümüzdeki teknolojik gelişmelerde elde edilen sonuçlarla kısmen doğrulanmış görünmektedir; zira üslup analizi ve karşılaştırmalarla elde edilen sonuçların tarihsel üst limiti, Novgorodova'nın işaret ettiği Karasuk Kültürü sınırları içinde kalmakla birlikte, günümüze yaklaşık 500 yıl yaklaşmıştır.

1. Geyik Taşlarında Sembolizm

Geyik taşlarının kökeninin Neolitik devirlere kadar inen menhirlerden geliştiği düşünülmektedir. Üzerinde yer alan tasvirlerin ise çeşitli ruhlara ve inançlara ait olması muhtemeldir (Çoruhlu, 2001, s. 95). Geyik taşlarının iki ya da üç bölümlü oluşu, üzerindeki kozmik semboller on-

[2] Moğolistan'da Hoyd Tamir Vadisi

ları dünya ağacı ile bağlantılı hale getirmektedir (Volkov, 2002:18). Bazı araştırmacılara göre ise geyik taşlarının esası ölen savaşçının teçhizatı ve eşyalarının asıldığı ve Bronz devrinde Sayan-Altay'da Hangay'da kökeni kaya resimlerine kadar giden ahşap direkler olduğu ifade edilmiştir (Yesin, 2018:103). Ancak Orta ve İç Asya göz önüne alındığında daha yakın tarihsel ve bölgesel kökler geyik taşları gibi antropomorfik karakterli ve üç bölümlü evren modelini yansıtan Okunyev heykellerinde de (M.Ö. 2.bin yılın başı) aranabilir (Domozhakov, 2019).



Çiz.11 a-c Antropomorfik Okunyev heykellerinden örnekler (Domozhakov, 2019)

Çiz.11 ç-d Antropomorfik geyik taşlarından örnekler (Magail, 2005; Novgorodova, 1989)

Geyik taşları tabiri stellerin üzerine yapılan yoğun geyik tasvirlerinden kaynaklansa da taşlar genelde, beraberinde çok anlamlılığı getiren, insan şekillidir. Bu yüzden geyik taşlarının temelinde antropomorfik imge yatmaktadır (Volkov, 2002, s. 17). Volkov, birinci tip geyik taşlarının savaşçı figürleri veya kabile aristokrasisinin temsilcileri olduğuna inanıyordu. N.N. Dikov geyik taşlarının semantiği bağlamında, "bütün geyik taşlarının açıkça ölen bir reisin, bir insanın timsalidir, buna kanıt taşlardaki kemer ve silah tasvirleridir" diye yazmıştır (Savinov, 1994: 12, 15).

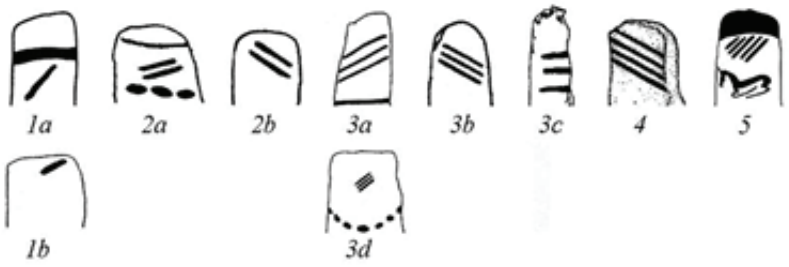
Bu durum hem atalar kültü hem de antropomorfik tanrı anlayışını akla getirmektedir. Geyik taşlarının atalar kültüne işaret etmesi Göktürklerdeki saygı duyulan ana-baba/ata heykellerinin köklerinin buralarda aranması gerektiğini de göstermektedir.

Okunyev heykellerinin üst bölümlerinde olduğu gibi (Domozhakov, 2019:12) geyik taşlarının antropomorfik tanrı ile ilişkilendirilmesi çeşitli Türk topluluklarında insan şekline bürünmüş tanrı anlayışı ile benzemektedir. Çuvaşlarda Tanrı beyaz giysili, ayakları yerde, başı gökte olan bir insan olarak düşünülmüştür (Bayat, 2011: 233). Geyik taşları da ayakları yerde başı ise bazı örneklerde 3 m'yi aşarak göğe uzanmaktadır.

Geyik taşlarının antropomorfik kökeni taşların üzerinde yer alan insan yüzü, kemer, kolye, küpe, silahlar vs. gibi işaretlerle kendini gösterirken silahlar, gerdanlık, savunma veya tören kemeri de askeri statünün egemenlik işaretleri olarak öne çıkmaktadır. Bütün bunlar geyik taşlarının savaşçı-lider imgesinin vücut bulmuş hali olarak düşünülmektedir. Bu lider sadece belirli bir kavmin reisi değil, kahraman-ata da olabilir (Dikov, 1958: 46;Volkov, 2002:18; Savinov, 1994:12). Geyik taşlarının yanında/yakınında bulunmuş fallik buluntular taşlardaki erkek imgesini güçlendirirken bazı araştırmacılara göre bunlar tanrı-atanın erkeklik gücüne ve doğurganlık kültüne işaret etmektedir. Altaylarda kutlanan, ata ruhu ya da ata şaman ruhunu simgeleyen Koço Kan bayramı fallik atalar kültünün doğrudan bir mirası olarak görülebilir (Kubarev, 1979: 86,87; Jacobson-Tepfer, 2001: 36; Beydili, 2004: 316).

Başlangıçta sadece tip 2 ve 3'teki geyik taşlarında yer aldığı düşünülen eğik ve birbirine paralel çizgilerin insan yüzünü simgelediği, bunların ölülerin yüzüne çekilen çizgiler, dövme ya da maske olduğu varsayılmıştır.

Ayrıca bu çizgilerin ölü ile diri arasında sınır, büyük tanrının sembolü, Orion takımyıldızının şeması olabileceği de ifade edilmiştir (Savinov, 1994: 91,Volkov, 2002: 17; Mannay-ool, 1968: 143). Sonraki araştırmalarda bu çizgilerin aslında tip-1 geyik taşlarda da var olduğunu ancak diğerlerinde olduğu gibi kazıma ya da darp yöntemi ile değil boya ile yapıldığı tespit edilmiştir. Bu husus çizgilerin insan yüzüne yapılmış dövme ya da boya olduğu düşüncesini desteklemektedir. (Yesin, 2018: 105)



Çiz.12 Tip-3 geyik taşlarında yer alan eğik/paralel çizgiler (Yesin, 2018)

Geyik taşlarının antropomorfik kökeni ve simgeciliği yanında üzerlerinde çok yoğun kozmik simgelerin yer aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Geyikli taşların üst kısımlarında, baş bölgesinin her iki yanında, yer alan yuvarlak disk-halkalar bazı araştırmacılar tarafından küpe, bazıları tarafından da bronz ayna olarak zikredilmiştir. Bu aynalar uzun süredir "çeşitli antik halkların mitolojisinde güneş diskinin bir sembolü olarak" düşünülmektedir (Mannay-ool M. , 1968: 142; Okladnikov, 2014:131). Bilindiği gibi güneş kültleri ile güneşin ve başka gök cisimlerinin putlaştırılması dünyadaki pek çok kavim ve halkların dini düşüncelerinde önemli yer tutmaktadır. Esasında bunların güneş, ayna ve küpe olması birbiri ile ilişkili sayılabilir. Emel Esin'e göre Şang-Chou devrinde metal aynaların, tanrılaşan ata ve ruh ile ilişkisi olan ateş çıkardığına inanılıyordu (Esin, 2006: 232; Oktay Çerezci, 2019: 323). Başlangıçta ruhu simgeleyen kulplu ayna/güneş formu daha sonra küpe şeklinde ifade edilmiş, Göktürk devrine kadar giden küpelerin kökenini oluşturmuş olabilir.

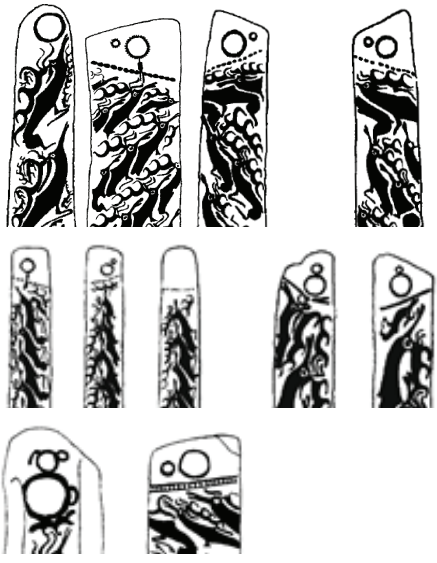
Çizim 13. Moğolistan, Tuva ve Güney Sibirya'daki geyik taşları üzerindeki güneş diski, ayna veya küpe tasvirleri ve kurgan buluntularından örnekler (E.A.Novgorodova, 1989)

Res.3 Göktürk Devrine ait çeşitli küpe buluntuları (J.Ö. Oktay Çerezci, 2017)

Güneş simgeciliğinin başka yönleri de mevcuttur. Türk halklarında güneş insan şeklinde tasavvur edilerek ana veya kadını simgelemiş, üremenin, başlangıcın simgesi olmuştur (Bayat, 2011, s. 302). İnsan biçiminde düşünülen güneşin bir diğer tasviri de ortasında nokta veya çevresinde çizgilerin olduğu halkadır. E. Esin'e göre güneş ayrıca alp ve hükümdarlık simgesidir ve Hunların atası Hsianların ongunudur. Çin'de Çou ve Han döneminde yukarıda bahsedilen kozmik ve simgesel anlatımlara uygun tasavvurlar vardır. Han metinlerinde güneş ve ay göz kamaştırıcı birer tanrıdır ve yeryüzünde gezintilerini iki tekerlekli kağnı üzerinde yaparlar. Geyik taşlarına bakıldığında benzer bir anlayışın burada da var olduğu söylenebilir; zira atların çektiği arabaları görmek mümkündür. Benzer bir dört atlı iki tekerlekli araba kaya resimlerinde, iki atlı-iki tekerlekli araba ise geyik taşlarında tespit edilmiştir (Esin, 2004: 61, 63-65) (Bkz. Çizim 6 ve 12)

Çiz. 12 Moğolistan'dan bir kaya resmi. Ay ve güneş tanrılarının bindiği dört atlı kağnı (Esin, 2004)

Bazı araştırmacılar geyik taşlardaki diskleri doğrudan geyiklerle ilişkilendirmişlerdir. A.P. Okladnikov'a göre, henüz Taş Devri'nde, güneş bütün gün boyunca doğudan batıya akan, tahammül edilemez bir parlaklığa sahip altın boynuzları parlayan bir geyik olarak canlı kozmik bir varlık biçiminde ortaya çıkmıştı. İşte bu yüzden geyik taşlarında geyiklerin boynuzları üzerinde güneş diskleri de resmedildi (Konstantinov, 2015: 19). Ancak muhtemelen disk/güneş tasvirlerinin geyik boynuzları ile ilişkisi resim yüzeyinin sunduğu imkân ile ilgilidir. Zira bu diskler boynuzlardan genellikle inci dizi şeklinde bir çizgi ile ayrılmıştır. Bazı tasvirlerin ise geyik boynuzlarıyla ilgisi yoktur.



Çiz. 13. Güneş diskleri ve geyik boynuzları (Volkov, 2002)
Resim 4. İvolgin geyik taşı (https://fanatbaikala.ru/olennyjj-kamen)

Bilindiği gibi Türk sanatında geyik Altaylar ve Sibirya'da çok erken devirlerde, hayvan atanın, ilahın ve daha sonra şamanın biçim değiştirmesinin sembolüdür (Çoruhlu, 1995c: 35). Geyik Türk mitolojisinde bir ilahe (ruh) olarak hakanlarla ilişkide bulunurken ((Ögel, 2010: 569) bazı kültürlerde tanrıların habercisidir.

Bazı araştırmacılar geyik taşlarında tasvir edilen stilize geyiklerin ağız kısmının gaga şeklinde ele alınmasını kuş-geyik özellikleri gösteren Fei-lien efsanesine benzetirken (Esin, 2006: 230) bazıları güçlü bir kara hayvanından zarif bir su kuşuna dönüşümü olarak yorumlamıştır (Jacobson-Tepfer, 2001:31). Son yıllarda Moğolistan'da yapılan incelemelerde bazı geyik tasvirlerinin üzerinde kırmızı boya kalıntılarının bulunması geyiklerin kurban hayvanı olduğu yönünde önemli bir belgedir (Gantulga, Eruul-Erdene, & Magay, 2020:45). Bu belge Savinov'un geyik ve geyik taşlarını kurban ritüeli ile ilgili görmesini de desteklemektedir (Jacobson-Tepfer, 2001: 46).

Taşlarda resmedilen geyiklerin ren geyiği ya da kızıl geyik olduğu ileri sürülmüştür. Kızıl geyik boynuzlarında bulunan pantokrin denilen bir madde geyiğe olduğu kadar insana da faydalıdır. En verimli pantokrin maddesi kızıl geyiğin yeni büyüyen ve genç boynuzlarında bulunmaktadır. Bunun dışında büyük hatta atılmış boynuzlarda da bu madde mevcuttur. Bu maddenin varlığı eski Buryat avcıları ve halk şifacıları tarafından biliniyordu.

Boynuzun biyolojik nitelikleri arasında iyileştirici, cinsel ve çalışma gücünü arttırıcı özellikler vardır. O halde bu geyiklerin tasviri sağlığın ve neslin çoğalmasını sembolize etmektedir. Bu, soya, aileye ve kabileye iyilik isteği anlamına da gelebileceği gibi, gerçek güneşin altında uzun yaşama, ölümden sonra ise geyik taşında gösterilen güneş diski altında hayatın yeniden başlamasına işaret sayılabilir (Konstantinov, 2015, s. 20,21). Zaten Çou devrinden itibaren geyik boynuzlarının her yıl düşüp yeniden çıkması yeniden doğumun alegorisi olmuştur (Esin, 2006: 230).

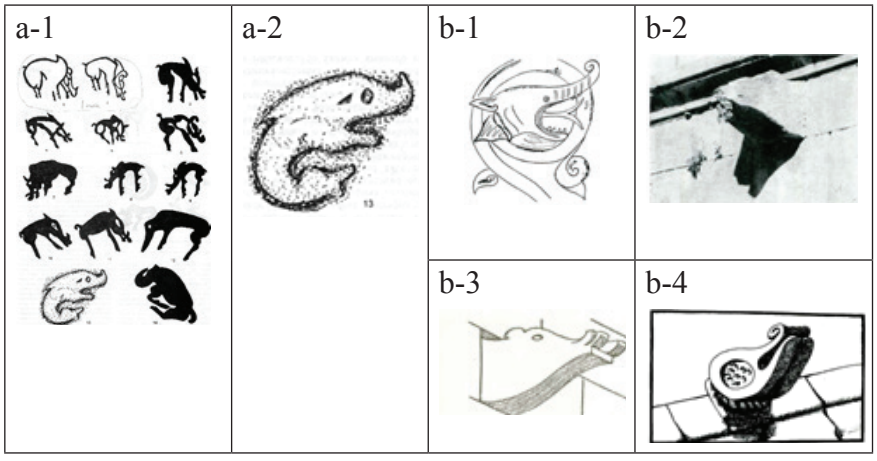
Geyik taşlarının üzerinde at, dağ keçisi, boğa, kaplan domuz gibi ve çeşitli yırtıcı hayvanların yanında balık tasvirlerine rastlanmıştır. Bu hayvanlar genel olarak ölümle ilişkili ya da gücü simgelemesinin (Çoruhlu, İskit- Hun Sanatında Tarihsel Devamlılık, 2021: 286) yanında kozmolojik

ve mitolojik yanları vardır. At bilindiği gibi şamana göksel yolculuğunda binek hayvanı olarak hizmet ederken binicisi olmayan at ölmüş sahibi ve ölümü simgeler (Çerezci, 2018:93). Boğa ve dağ keçisi ise alplık ongunudur. Dağ keçisi ongun olmasının yanında Göktürklerde hanedan işareti, (Esin, 2004: 39, 206) güç, kuvvet ve hükümdarlık simgesi iken (Çoruhlu, 1995a) boğa yiğitlik ve güç timsalidir (Çoruhlu, 1995b). Kaplan da benzer bir şekilde alplık simgesi, yiğitlik ve güç timsalidir.

Çizim 14. Geyik taşlarında yer alan geyik, kaplan, at, yaban domuzu hayvanların tasvirleri (Novgorodova, 1989)

Türk sanatında pek izah edilmeyen domuz Çin simgeciliğinde yiğitliği ve erkekliği simgelemektedir (Eberhard, 2000: 98). Bu bakımdan geyik taşlarında yer alması anlamlıdır. Çin'de ormanların zenginliğini ve Ay'ı simgeleyen bu hayvan 12 hayvanlı Türk takviminde 12.ayın ismidir. Yaban domuzu çeşitli mitolojilerde de gücü simgelemektedir. İskandinav, Cermen ve Anglo-Sakson kültürlerinde güç sağlaması için kalkan, miğfer ve kılıçlara domuz tasvirleri yapılıyordu ((Kayalı & Hakman, 2021:458). Domuzun bir diğer özelliği geyik ve at gibi kurban hayvanı olmasıdır. Chou prenslerinin (Esin, 2006: 244) ve Nanayların domuzu kurban ettikleri kaydedilmiştir (Harva, 2014: 148).

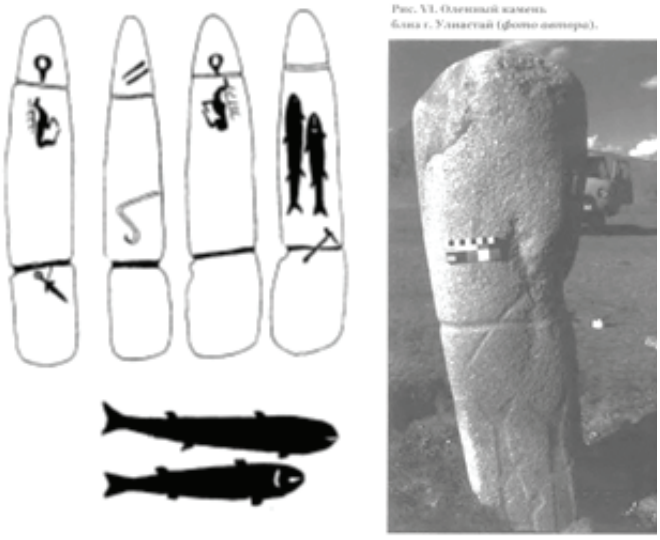
Geyik taşlarındaki domuz tasvirlerinin konumu genelde taşların aşağı bölgelerinde olduğundan kozmogonide dünyanın üzerinde durduğu, yani yeri tutan yılanla özdeşleştirilmiştir (Kilunovskaya & Semenov, 1999: 139). Gerçi bunun için yeterli bir argüman gösterilmemekle birlikte verilen örnekler arasında bir domuz tasviri Emel Esin'in Selçuklu evreni olarak isimlendirdiği Hint tasavvurlarında yer alan ve Pencikent evrenleri üzerinden Anadolu'ya geldiğini belirttiği fil-ejder (Esin, 2006: 139) tasvirine benzemesi açısından oldukça ilginçtir. Bu tasvirin burnu fil gibi uzun ancak pulsuz, boynuzsuz ve dişsizdir ancak kuyruk kısmı da yine bir ejder başı gibi sonlanarak Selçuklu sanatında birbirine sarılmış çift başlı ejder figürünün proto-tipi gibidir. Esasında çiz.14/a-1'deki domuz tasvirlerinin burunları da stilize bir biçimde uzatılmıştır ancak, çiz.14/a-2'de ayrıca gösterilen tasvir bunlardan belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Belki de bu ejderin erken devir Türk ve Çin tasavvurlarında yer alan kozmik sulardan çıkmadan önceki hali ile olgun bir ejder haline dönüşümünün tasviridir; ancak geyik taşlarında şimdiye kadar yılan ya da ejder tasvirleri görülmediğinden bu konu tartışmaya açıktır.



Çiz. 15a Geyik taşları üzerinde yer alan domuz tasvirleri ve ejdere benzeyen tasvir Kilunovskaya & Semenov, 1999)

Çiz.15-b Selçuklu sanatında görülen fil burunlu ejder tasvirleri (Öney, 1969; Esin, 2006)

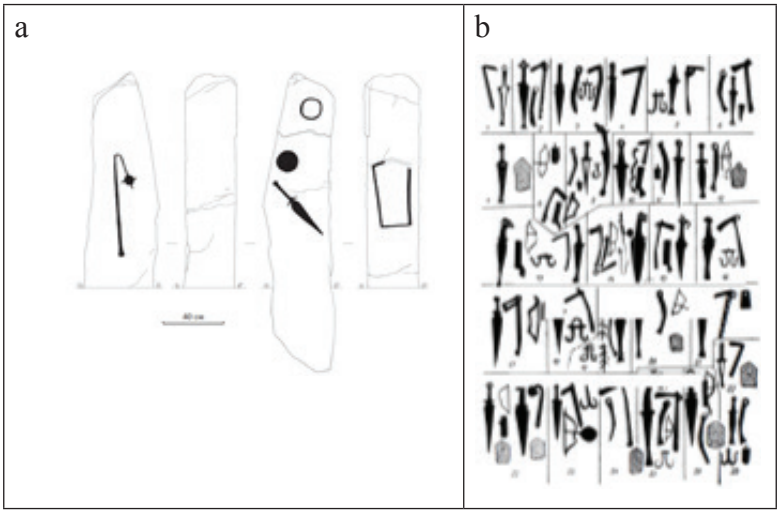
Geyik taşlarında az da görülen bir hayvan olan balık da yeri tutan yılan imgesini hatırlatmaktadır. Balık, Altay yaratılış mitlerinde olduğu gibi dünyanın yaratılmasında denge unsurudur (Harva, 2014: 20). Balık ayrıca fallik bir unsur olarak kutsal gebeliğin aracı, ölüm ve yeniden doğumla ilgili kitonik bir karakterdir ((Ojeredov, 2008: 136).



Çiz.16 Balık tasvirli geyik taşları (Volkov, 2002)

Res.5 Moğolistan Uliastay şehri yakınından balık tasvirli geyik taşı (Yu. İ. Ojeredov, 2008)

Geyik taşlarının üzerinde yer alan silah çeşitlerinin sembolizmine de değinirsek hançer ve bıçaklar çeşitli topluluklarda ilahların ve hükümdarların ayrıca kahramanların silahları olarak kabul edilmişlerdir. Hançer ve bıçak gibi silahlar kurban törenini ve ölümü ifade ettiği gibi ölünün ruhunu kötülüklerden koruyacağı da düşünülebilir. Bunların kullanımının sonraki devirlerde Türk sanatında yas sahnelerinde sıkça karşımıza çıktığı görülmektedir (Çoruhlu, 1997). Silah tasvirleri içerisinde yakın zamanda keşfedilmiş gürz ünik bir örnek olarak dikkat çekicidir. Bu tasvir Han döneminden itibaren Çin'de kullanımı bilinen gürzün antik Bronz Çağı'ndan itibaren Moğolistan coğrafyasında kullanıldığını göstermektedir (Gantulga, Eruul-Erdene, & Magay, 2020: 49).



Çiz. 17a Gürzlü geyik taşı ((Gantulga, Eruul-Erdene, & Magay, 2020)
Çiz.17b Geyik taşlarındaki silah tasvirleri (Novgorodova, 1989)

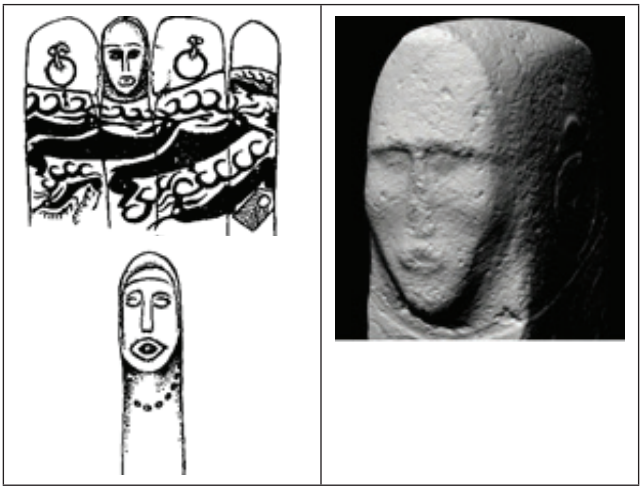
Bunun dışında geyik taşlarında kemer süsleri, kalkan ve masklar da görülmektedir. Bilindiği gibi kemer eski Türklerde rütbe işaretiydi. Masklar ise ölen kişinin korunmasını ve öteki dünyaya geçişini sağlayan unsurlardır (Oktay Çerezci, 2013: 407). Geyikli taşlarda görülen beşgen şekillerin kalkan olduğu düşünülmektedir (Devlet, 2007: 96-99). Bunun yanı sıra bu şekiller ev, torba ve ruhların ikamet ettiği yer olabileceği de ifade edilmiştir (Esin, 2006: 287-288). Kalkanın silah gibi koruyucu bir niteliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Şaman kıyafetlerindeki iskelet sembolizmi de geyik taşlarındaki kalkanlara benzer şekilde ele alınmakta olup koruyucu unsur olarak görev yapmaktadır (Gürcan,2017: 470).

Çiz.18 a Geyik taşları üzerinde yer alan kalkanlar (Sol) (Gantulga, Eruul-Erdene, & Magay, 2020)

Çiz. 18-b Ak-Alaha-1 Mezarlığı 1 no.lu kurganda ahşap kalkan (Orta) (Polosmak, 1994)

Res.6 Tofalara ait bir Şaman elbisesi (Güney Sibirya) (Sağ)

Şamanik unsurların geyik taşları ile paralelliği, doğrudan ıslık çalar şekilde dudakları büzülmüş insan başlı geyik tasvirlerinde kendini göstermektedir. Kutup civarındaki şaman ayinlerinde bilinen bu uygulamada yer-gök ruhlarına çağrı yapılmaktadır (Fitzhugh, 2009: 192).

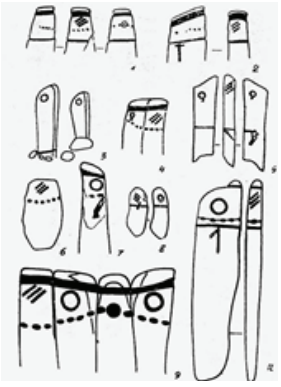
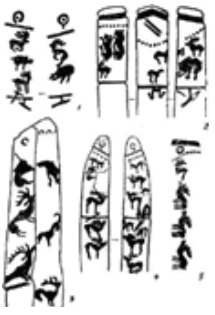
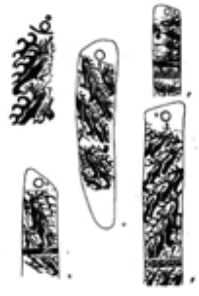


Çiz.19 Dudakları vurgulanmış insan başları (Novgorodova, 1989)

Res.7 Uushgyn Övör'den 14 numaralı geyik taşı (Fitzhugh, 2009)

Sonuç olarak tipolojik olarak sınıflara ve üslupsal özelliklerine göre ayrılan ve Bronz Çağı'ndan Erken Demir Çağı'na kadar varlığını sürdürmüş geyik

taşları, çevresinde anma töreni yapılan askerin ya da atanın anısını yaşatmak için dikilen üzerinde günlük kullanıma ait eşyalarla birlikte yoğun simgesel, kozmolojik ve kozmogonik işaret ve tasvirlerin yer aldığı eserlerdir.

	1.Grup	**2.Grup**	**3.Grup**
Alt Tip 1			
Alt Tip 2			
Alt Tip 3			
Alt Tip 4			

Tablo D.G. Savinov'un eserinden derlenmiştir (1994).

KAYNAKÇA

Bayat, F. (2011). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi* . İstanbul: Ötüken.

Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük.* Ankara: Yurt Kitap.

Çlenova, N. L. (1991). Eşo raz o date olennogo kamnya iz Arjana. *KSİA*(204), s. 24-30.

Çoruhlu, Y. (1995a, Nisan). «Türk sanatında koyun, koç, keçi figürlerinin sembolizmi». *Türk Dünyası Tarih Dergisi*(100), s. 52-60.

_____ (1995b, Mayıs). "Türk sanatında görülen boğa (öküz, inek) figürlerinin sembolizmi". *Türk Dünyası Tarih Dergisi*(101), s. 53-60.

_____ (1995c, Haziran). "Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi". *Toplumsal Tarih, 3*(18), s. 33-42.

_____ (1997). "Orta Asya'dan Anadolu'ya Lahit (veya taş sanduka) lerde görülen hançer". *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan 9-11, 1997,*, (s. 60-70). istanbul.

_____ (2021). "İskit- Hun Sanatında Tarihsel Devamlılık". S. Çirkin (Dü.) içinde, *Kökler.Arkeoloji ve Tarih* (Cilt II, s. .269-304). İstanbul: Ötüken.

Çugunov, K. V., Parzinger, G., & Nagler, A. (2017). «İstoriya arheologiçeskih issledovaniy v Turano-Uyukskoy doline». K. V. Çugunov, G. Parzinger, & A. Nagler içinde, *Tsarskiy Kurgan Skifskogo Vremeni Arjan-2 v Tuve* (s. 12-18). Novosibirsk: İzdatel'stvo İAET SO RAN.

Devlet, M. A. (2007). "İzobrajeniya Şitov Na Olennih Kamnyah". *Kamennaya Skul'ptura i Mel'kaya Plastika Drevnih i Srednevekovıh Narodov Yevrazii. TRUDI SAİPİ* (Cilt 3, s. 96-99). içinde Barnaul: İzdatel'stvo Az Buka.

Dikov, N. (1958). *Bronzovıy Vek Zabaykal'ya.* Ulan-Ude.

Domozhakov, A. (2019). *Hakas Milli Bölge Etnografyası Müzesi'ndeki Okunyev Dönemi taş heykelleri.* İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ABD TİS Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler.* İstanbul: Kabalcı.

_____ (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Fitzhugh, W. (2009). "The Mongolian Deer Stone-Khirigsuur Complex: Dating and Organization of A Late Bronze Age Menagerie". H. P. J. Bemmann (Dü.) içinde, *Current Archaeological Research in Mongolia. Papers from the First International Conference on "Archaeological Research in Mongolia" held in Ulaanbaatar, August 19th-23rd, 2007* (s. 186-199).

Gantulga, J., Eruul-Erdene, U., & Magay, J. (2020). "Nekotarıye rezul'tatı izuçeniya olennıh kamney v doline reki hoyd tamir". *Nauçnoye Obozreniye sayana Altaya, 1*(25).

Gürcan Yardımcı, K. (2017, Aralık). "Türk Töresinin Hazineleri Kutsal Şaman Elbiseleri İkonografisi". *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), 3*.

Harva, U. (2014). *Altay Panteonu.* (Ö. Suveren, Çev.) İstanbul.

Jacobson-Tepfer, E. (2001). "Cultural Riddles: Stylized Deer and Deer Stones of the Mongolian Altai". *Bulletin of the Asia Institute*(15), s. 31-56.

Kayalı , Y., & Hakman, I. (2021). "Yaban Domuzu (Varāha) Mitinin Hint Mitolojisindeki Yeri Üzerine Bir Değerlendirme". *Folklor/Edebiyat, 27*(106), s. 455-470.

Kilunovskaya, M., & Semenov, V. (1999). "Olennıye kamni Tuvı (sujetı, stil', semantika)". *Arheo-logiçeskiye vesti*(6), s. 130-145.

Konstantinov, M. (2015). "Olennıy kamen kak gumanistiçeskiy simvol drevnih etnosov". *Seriya "İstoriya", 13*, s. 18-24.

Kubarev, V. (1979). *Drevniye izvayaniya Altaya (Olennyye kamni).* Novosibirsk.

Magail, J. (2005). "Les "pierres à cerfs" des vallées Hunuy et Tamir en Mongolie Jérôme Magail". *Bulletin du Musée d'Anthropologie préhistorique de Monaco*.

Mannay-ool, M. (1968). "Olennıye Kamni Tuvı". *Uçoniye Zapiski, 13*, s. 138-149.

Novgorodova, E. (1989). *Drevnyaya Mongoliya.* Moskova: Nauka.

Ojeredov, Y. I. (2008). "OLENNIY KAMEN' IZ SOMONNOGO TSENTRA ERDENE-BUREN V HOVDSKOM AYMAKE ZAPADNOY MONGOLII". D. Savinov (Dü.) içinde, *Tropoyu Tısyaçeletiy. Trudı Sibirskoy Assotsiatsii issledovateley pervobıtnogo iskusstva.* (Cilt 4, s. 131-138). Kemerovo.

Okladnikov, A. (2014). "Tarihin Şafağında İç Asya". D. Sinor içinde, *Erken İç Asya Tarihi* (A. Şenel, Çev., s. 61-141). İstanbul: İletişim.

Oktay Çerezci, J. Ö. (2013). *"Orta ve İç Asya'da VI-IX. yüzyıllar arasında maden sanatı: Göktürk devri"*. İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı.

_____ (2017). "GÖKTÜRK DEVRİ KÜPELERİ (VI-IX. YÜZYILLAR)". *Sanat Tarihi Yıllığı*(26).

_____ (2018). "Türk Sembolizminde At". *Z Dergisi*(3), s. 91-93.

_____ (2019, Temmuz). "Orta ve İç Asya Buluntularına Göre Erken Devir Türklerinde Ayna". *Art-Sanat*, s. 319-342.

Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I.* Ankara: TTK.

Öney, G. (1969). «Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri». *Belleten, 33*(130), s. 130-171.

Volkov, V. (2002). *Olennıye Kamni Mongolii.* Moskva: Nauçnıy Mir.

Yesin, Y. N. (2018). "Ob İstokah İkonografii Olennıh Kamney". B. V. Bazarov (Dü.) içinde, *DREVNIYe KUL'TURY MONGOLII, BAYKAL'SKOY SIBIRI I SEVERNOGO KITAYA Materialı IX mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii (g. Ulan-Ude, 10–14 sentyabrya 2018 g.)* (s. 103-108). Ulan-Ude: İzdatel'stvo BNTS SO RAN.

ARNAVUTLUK'TA GÜNÜMÜZE ULAŞAMAMIŞ OSMANLI DÖNEMİ YAPILARININ GÖRSEL VESİKALAR ÜZERİNDEN TESPİTİ

Enes KAVALÇALAN

Özet

1355'te Stefan Duşan'ın ölümünün ardından Arnavut feodal beyler arasında başlayan mücadele, Osmanlıların da taraf olmasıyla Karlo Topya'nın lehine sonuçlanmıştır. Böylelikle Manastır ve Pirlepe Türklerin eline geçmiş, bu da bölgedeki Osmanlı hâkimiyetinin ilk adımı olmuştur. Bir yandan bölgedeki diğer bir güç odağı olan Venediklilerle mücadele ederken diğer yandan egemenliğini güçlendiren Osmanlılar, nihayetinde 1571'de Bar ve Ülgün'ü almalarıyla Arnavutluk ve çevresinde tam bir hâkimiyet kurabilmişlerdir. 1912 yılına kadar bölgedeki egemenliğini devam ettiren Osmanlı Devleti döneminde Arnavutluk'un çeşitli yerlerinde birçok yapı inşa edilmiştir.

Arnavutluk'ta inşa edilen yapılara dair kesin sayısal veriler bulunmamakla birlikte literatür taraması sonucunda Osmanlı Dönemi'nden günümüze 300'ü aşkın mimari eserin ulaşabildiği tespit edilebilmektedir. Ancak Osmanlı Dönemi arşiv kayıtları bu sayının çok daha fazla olduğunu göstermektedir. Bu eserlerin günümüze ulaşamamasında zamanın yıpratıcı etkisinden çok savaşların yıkıcı etkileri söz konusudur. Neyse ki Balkan Savaşlarıyla başlayıp II. Dünya Savaşı'yla son bulan bu dönemden önce Arnavutluk'u ziyaret etmiş olan seyyahlar ve yabancı konsolosların çekmiş oldukları fotoğraflar ile yaptıkları çizimler yok olan bu eserlerimizin en azından bir kısmının tespitini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda Tiran, İşkodra ve Elbasan şehirleri bize oldukça fazla görsel sunması bakımından ön plana çıkmaktadır.

Yapılan bu çalışmayla Arnavutluk'u ziyaret etmiş olan konsolos ve seyyahlar tarafından çekilmiş fotoğraflardan ve yapılmış çizimlerden ya-

rarlanılarak günümüze ulaşamamış mimari eserlerin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Böylelikle bu eserlerin belgelenmesindeki eksikliklerin bir nebze olsun giderileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arnavutluk, Osmanlı, Mimari, Fotoğraf, Çizim.

Abstract

After the death of Stefan Dusan in 1355, the struggle between the Albanian feudal lords resulted in the victory of Karlo Topya with the help of the Ottomans. Thus, the Monastery and Prilep conquered by Turks, which was the first step of the Ottoman domination in the region. Ottomans, who fought against the Venetians on the one hand, strengthened their dominance on the other, and finally, with the capture of Bar and Ülgün in 1571, they were able to establish full dominance on this region. In the years when the Ottoman Empire ruled in Albania until 1912, many architectural works were built in the region.

Although there is no exact numerical data about the structures that built in Albania in Ottoman period, it has been determined that more than 300 structures have survived from the Ottoman Period to the present. However, archive records show that this number is much higher.

The main reason why these works have not survived to the present day is the destructive effect of war rather than the erosive effect of time. Fortunately, photographs and drawings of travelers and foreign consuls who visited Albania before the wars make it possible to identify at least some of these structures, which have disappeared. In this context, the cities of Tirana, Shkodra and Elbasan become prominent of presenting us a lot of visuals.

With this study, it is aimed to determine the architectural works that have not survived to the present day by making use of the photographs and drawings made by the consuls and travelers who have visited Albania. Thus, it is thought that the deficiencies in the documentation of these structures will be eliminated to some extent.

Key Words: Albania, Ottoman, Architecture, Photograph, Drawing.

1. GİRİŞ

Uygarlık tarihimizi aydınlatan mimari eserlerimiz her geçen gün ya yeni yapılaşmalara kurban edilmekte ya da insanoğlunun yıkıcı eylemlerinden olumsuz bir şekilde etkilenmektedir. MÖ. 3000 yılından itibaren İlirliler, Romalılar, Venedikliler ve Osmanlılar gibi çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Arnavutluk toprakları bu medeniyetlerin bıraktıkları kültürel ve tarihi mirasın taşıyıcısı ve aktarıcısı konumundadır. Tarih içerisinde bu topraklar üzerinde gerçekleşen savaşlar, salgınlar ve doğal felaketler bu mirasın zarar görmesine ve bir kısmının da günümüze ulaşamamasına neden olmuştur.

19.yy.da fotoğraf makinesinin icadı ile insanoğlunun her şeyi kayıt altına alma isteğinin birleşmesi günümüze zengin arşivlerin ulaşmasına vesile olmuştur. Böylelikle bizler de bu arşivler vasıtasıyla günümüze ulaşamayan eserlerden haberdar olmakta ve yapılan arşiv çalışmalarıyla bu kültür varlıklarının sanat tarihi açısından değerlerini belirleme imkânı bulmaktayız.

Arnavutluk'ta bilinen ilk fotoğraflar Pietro Marubi tarafından 1858 yılında İşkodra'da çekilmiştir. Pietro portre resimleri üzerine yoğunlaşmış, daha sonra İtalyan ve Fransız dergileri için çalışmaya başlayınca dış mekân çekimlerinin sayısı artmıştır. Bu fotoğraflar pek çok tarihi ve etnik konulu makale ve kitaplarda kullanılmasının yanı sıra kart postal olarak da basılmışlardır. Diğer önemli bir fotoğrafçı ve aynı zamanda Pietro'nun torunu olan Gegë Marubi bu mesleğe devam etmiştir. 1950'lerde fotoğrafçılığı bırakmasının ardından 1972'de bütün koleksiyonunu Arnavutluk Devleti'ne bağışlamıştır (A. Përnaska 2001, 382). Bu koleksiyonda toplam 240,000 adet fotoğraf yer almaktaydı (G. Girard 1982, s. 246). Yüzyılın sonuna doğru ise Arnavutluk'ta fotoğrafçılık yayılmaya başlamıştır. Marubi ailesinin dışında Kole Idromeno (1860-1939), Kristaq Sotiri (1883-1970), Petro ve Sulidhi, Vani Buda ve Gjon Mili gibi fotoğrafçılar da Arnavutluk'un çeşitli yerlerinde stüdyolar kurup hem portre fotoğrafı çekmişler hem de dış mekân çekimleri yapmışlardır (G. Girard 1982, s. 241-250).

Bilinen yerel fotoğrafçıların dışında Arnavutluk'a gelmiş seyyah ve araştırmacılar da yanlarında getirdikleri makinelerle dönemlerini belgelemişlerdir. Bunların ilki olan Johann Georg von Hahn 1863 yılında yanında

getirdiği Viyanalı fotoğrafçı Josef Székely ile birlikte çalışmıştır. İşkodra, Prizren, Manastır ve Ohri'den oluşan koleksiyon 50 fotoğraftan meydana gelmektedir (M. Cohen 2003, s. 144-145). Bunu takip eden 19.yy.ın sonu ile 20.yy.ın başlarında, Arnavutluk'a seyahat eden yabancı akademisyenler, yazarlar, diplomatlar ve maceracıların yanlarına kamera alıp gördüklerini kaydetmeleri yaygınlaşmıştır. Bu yabancı fotoğrafçılardan bazıları şunlardır: Baron Alexandre Degrand (Fransız diplomat ve yazar), Carl Patsch (Avusturyalı tarihçi ve arkeolog), Edith Durham (seyyah), Richard Busch-Zantner (Alman akademisyen ve sosyal coğrafyacı), Branimir Gušić (seyyah), Erich von Luckwald (Alman diplomat ve yazar) (Web 1), Albert Kahn (Web 2). Böylelikle hem yerli hem de yabancı fotoğrafçıların oluşturduğu zengin bir arşiv meydana gelmiştir. Bu arşivlerin bir kısmı günümüzde dijitalleştirilmiş ve araştırmacıların kullanımına sunulmuştur.

15.yy.dan 20.yy.ın başlarına kadar bölgede hüküm sürmüş olan Osmanlı Devleti bölgede birçok inşa faaliyetinde bulunmuş, ancak bunların çok az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Günümüze ulaşamayan yapılar 20.yy.da çekilmiş olan fotoğraflardan kısmen de olsa tespit edilebilmektedir. Bu makalede Arnavutluk sınırları içerisinde yer alan ancak çeşitli sebeplerle günümüze ulaşamamış Osmanlı Dönemi mimari eserleri fotoğraflar üzerinden tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu fotoğraflar vesilesiyle tespit edilebilen eserlerin mimari ve sanatsal nitelikleri ile kent merkezlerinde yaşanan değişim/dönüşümler saptanabilmektedir.

Bu konuda karşılaşılan en büyük zorluklardan biri fotoğrafların üzerinde bilgilendirici yazıların bulunmamasıdır. Fotoğraflardaki bilgiler daha çok hangi bölgede çekildiklerine dair olup bunun dışında çok az fotoğrafta hangi yıl çekildiği ya da hangi yapının fotoğraflandığına dair veriler yer almaktadır. Bu sebeple makalede Arnavutluk'un çeşitli bölgelerindeki çeşitli yapı grupları arasından hakkında detaylı bilgiler edinilebilen örnekler seçilerek konu edilmiştir.

Çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. "Giriş" başlıklı ilk bölümde konunun tanımı yapılarak sınırları belirlenmiştir. İkinci bölümde Arnavutluk'un büyük şehirleri arasında yer alan Tiran, Kavaja, Ergiri, Dıraç, İşkodra, Elbasan gibi şehirlerden seçilen örnekler fotoğraflarla birlikte tanımlanmıştır. Bu bölümde yapılan inşa tarihleri ile birlikte ne zaman ve hangi sebeple yıkıldıklarına dair bilgiler de yer almaktadır. "Değerlendir-

me ve Sonuç" başlıklı üçüncü bölümde ise günümüze ulaşamayan Türk devri yapıları bir arada ele alınarak bu yapıların günümüze ulaşamama sebepleri üzerinde durulmuştur.

2. ARNAVUTLUK'TA GÜNÜMÜZE ULAŞAMAMIŞ YAPILARDAN ÖRNEKLER

2.1. Tiran

Günümüzde Arnavutluk'un başkenti konumunda olan Tiran batıda Dıraç, kuzeyden Akçahisar (Kruja), doğudan Mat, Bulkiza ve Librazhd, güneyden ise Elbasan, Pekin ve Kavaja şehirleriyle çevrilidir.

Şehir ilk olarak 1610'ların başında Süleyman Paşa'nın burada inşa ettirmiş olduğu cami, imaret, han ve hamam gibi yapılarla beraber kurulmaya başlanmıştır (M. Kiel 2012, s. 193). Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise Evliya Çelebi Tiran'ı geniş bir ovaya yayılmış, camileri, han ve hamamları, çarşı ve pazarı, bağ ve bahçesi olan bir şehir şeklinde tanımlamaktadır (Evliya Çelebi 2013a, s. 65). Bu tanımlamalardan şehrin kısa sürede gelişmiş olduğu anlaşılmaktadır. Tiran hakkında bilgi edinebildiğimiz diğer bir yazılı kaynak ise salnamelerdir. R. 1312 (M. 1896/7) tarihli İşkodra Vilayeti Salnamesi'nde Tiran'da 1 hükümet konağı, 1 kışla, 1 telgrafhane, 1 saat, 31 han, 2 hamam, 6 cami, 32 mescit, 15 tekke, 32 zaviye, 1 medrese, 1 rüştiye, 5 mektep, 1 Rum mektebi, 1 Katolik mektebi, 2 Rum kilisesi, 1 Katolik kilisesi vs. bulunduğu kaydedilmiştir (İşkodra Vilayeti Salnamesi 1312, s. 119).

Kısa zamanda gelişerek Arnavutluk'un önemli şehirlerinden biri haline gelen Tiran Osmanlı Dönemi'nden sonra da bu statüsünü devam ettirmiş ve 1920 yılında Arnavutluk'un başkenti olarak seçilmiştir. Bu aşamadan sonra yeni kurulan devletin kendi kültür ve yönetim anlayışını yansıtacak yeni bir merkez oluşturma çabası neticesinde şehrin Osmanlı dokusu neredeyse tamamen yok edilmiştir. Günümüzde şehrin merkezinde, bakanlık binalarının bulunduğu konumda yer alan pazar yeri ortadan kaldırılmış, şehrin yeniden düzenlenmesi esnasında çevredeki yapıların bir kısmı da yıkılmıştır.

Tiran'da günümüze ulaşamayan kültür varlıklarımızdan biri olan pazarın ilk olarak Süleyman Paşa (Bargjini) tarafından kurulduğu düşünül-

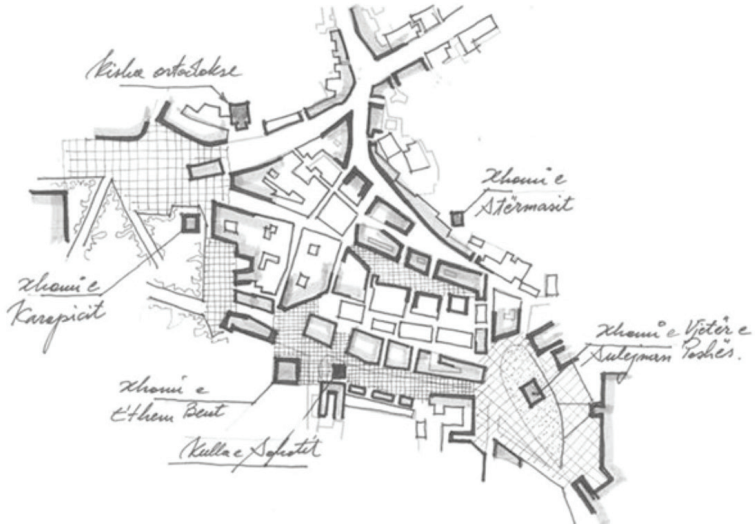
mektedir. Kısa sürede Tiran'ın merkezi konumuna gelen pazar Süleyman Paşa Camisi ile Ethem Bey Camisi arasında geniş bir alana yayılmıştır. Bu alan içerisinde Ethem Bey Camisi, Saat Kulesi, Karapiçi Camisi, Süleyman Paşa Camisi (Eski Cami), Atermasit Camisi ve bir de Ortodoks Kilisesi yer almaktaydı (Şekil 1). Ne yazık ki hem Süleyman Paşa tarafından yaptırılan binalardan hem de yukarda sayılan yapılardan yalnızca Ethem Bey Camisi asli şekliyle günümüze ulaşabilmiştir.

1920'de yapılan Luşinye Kongresi'yle Dıraç terk edilerek Tiran geçici başkent ilan edilmiştir. 1925'te ise Tiran'ın bu statüsü kalıcı hale getirilmiştir (R. Elsie 2010, s.xxxv-xxxvii). Bu süre zarfında 1924 yılında Kral Zog Roma'dan Armando Brasini'yi getirtmiş ve şehrin yeni çehresini oluşturmak üzere girişimlerde bulunmuştur. Brasini ilk olarak eski ve yeni Tiran'ı bağlayacak bir ana hat planlamıştır. Hattın amacına uygun olabilmesi için şehrin önemli merkezlerinden birinden başlaması gerekmektedir. Bu sebeple Ethem Bey Camisi ve önündeki pazar yeri seçilmiştir. Hat, Ethem Bey camisinin batısından başlatılacak, güneyde ise San Procopio Kilisesi ile sınırlandırılacaktır. Bu aksın oluşturulması esnasında San Procopio Kilisesi ile Karapiçi Camisi yıkılmıştır (A. Shkreli 2012, s. 10). 1924'teki yenilenme esnasında yıkılan Karapiçi Camisi'nin yerine ilk olarak belediye binası inşa edilmiş (R. A. Hysa 2008, s. 21), daha sonra belediye binası da yıkılarak Ulusal Müze (Muzeu Historik Kombëtar) yapılmıştır. Bu değişimlerden sonra pazar yerinin Ethem Bey Camisi ile Süleyman Paşa Camisi arasında kalan kısmının kullanılmaya devam edildiği anlaşılmaktadır.

Tiran, yeni başkent olarak seçilmesinin ardından 1939-1943 yılları arasında İtalyan işgali altında kalmış, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise komünizmle yönetilmeye başlanmıştır. Bu dönemde şehrin merkezi olarak görülen pazar yeri ve çevresi yeniden şekillendirilmiştir. Alandaki yapılar yıkılarak yerlerine kültür sarayı, tarih müzesi ve Tiran Oteli yapılmıştır (R. Elsie 2010, s. 443). Bu kapsamda yapılan yenilemeler esnasında pazar yerinin geri kalan bölümü de 1960'larda yıkılmıştır. Arnavutluk, komünizmin ilanından sonra Yugoslavya'nın ardından Sovyetlerle yakınlaşmıştır. Bu dönemde Arnavut mimarlar eğitim almak için Sovyetlere girmekte, aynı zamanda Sovyet mimarlar da projelerini uygulamak üzere Arnavutluk'a gelmekteydi. 1960'lara gelindiğinde yerel yönetim tarafından Sovyetlerin desteğiyle bir Kültür Sarayı inşası kararı alınmış ve konum olarak eski

pazar yeri seçilmiştir (O. Ndreçka ve F. Nepravishta 2014, s. 29). Pazar yerinin Ethem Bey Camisi önünde kalan son kısmı da bu projenin uygulanması sırasında ortadan kaldırılarak yerine kültür sarayı inşa edilmiştir.

Pazar yerinin kuzeyinde yer alan ve Katolik Cemaati için tek kilise binası olan Fransisken Kilisesi 1924'teki müdahaleden korunabilmiş, ancak bu yapı da daha sonra komünist dönemde yıkılmıştır. Kilisenin yerine "Hotel Tirana" inşa edilmiştir (A. Shkreli 2012, s. 10).



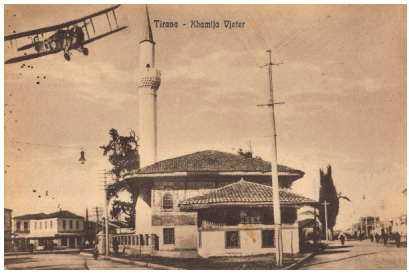
Şekil 1: Tiran Pazarı, 1921 (J. Mitrojogji 2017, s. 33).

Şekil 2: Süleyman Paşa Camisi, 1939 (Web 9).

Şekil 3: Süleyman Paşa Camisi, Vandeleur Robinson, 1945 (R. Elsie web arşivi).

Bu bölgede yer alan Süleyman Paşa Camisi 1610'lu yılların başında Süleyman Bey tarafından inşa ettirilmiştir. Bu cami ile birlikte han, hamam ve pazar yeri de yaptırılmıştır. Ancak bu yapıların hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Fotoğraflardan yalnızca caminin 1930'ların sonuna kadar sağlam durumda olduğu (Şekil 2), Kasım 1944 tarihinde ise aldığı hasar sonucunda kullanılamaz duruma geldiği anlaşılmaktadır (Şekil 3). 1949 yılındaki şehir düzenlemesi sırasında yapı tamamen ortadan kaldırılmıştır. Burası günümüzde de Süleyman Paşa Meydanı olarak anılmakta olup meydanın ortasında 1949 yılında Andrea Mano tarafından yapılmış olan Partizan Anıtı yer almaktadır (Web 3).

Fotoğraflar üzerinden Süleyman Paşa Camisi'nin etrafındaki türbelerin durumu da tespit edilebilmektedir. Caminin güneyinde Süleyman Paşa'nın 1614 tarihli türbesi (Şekil 5), girişinin önünde ise "İşkodralı bir paşaya ait türbe" bulunmaktaydı (Şekil 4). İki türbe de 1949'daki düzenleme sırasında ortadan kaldırılmış olmalıdır. Caminin batısındaki hazirenin içerisinde ise Kaplan Paşa Türbesi (1819/20) yer almaktaydı. İlk olarak türbe ile cami arasından, hazirenin ortasından bir yol geçirilmiş, ardından 1944 yılında II. Dünya Savaşı'ndan sonra şehrin tekrardan onarımı sırasında hazire ortadan kaldırılarak türbe de şimdiki yerine yani Grand Casino Tirana'nın yanına taşınmıştır (M. Kiel 1990, s. 259).



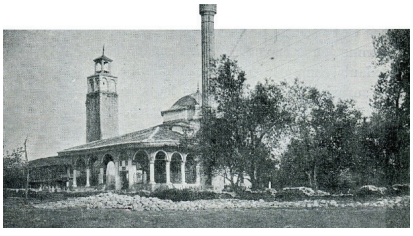
Şekil 4: Süleyman Paşa Türbesi, Jackues, 1930'lar (R. Elsie web arşivi)

Şekil 5: İşkodralı bir paşaya ait türbe, A Kahn, 1913 (A. Kahn Arşivi)

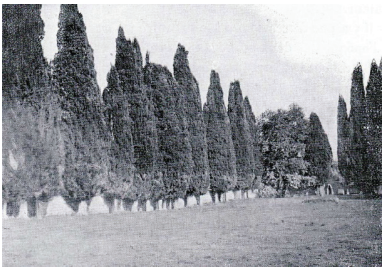
Diğer bir yapı olan Saat Kulesi, Ethem Bey camisinin yanında yer almaktadır. Kesin inşa tarihi bilinmemekle birlikte hakkındaki yazılı kayıtlara ilk olarak R. 1310 (M. 1894/5) tarihli İşkodra Vilayeti Salnamesi'nde

rastlanmaktadır (İşkodra Vilayeti Salnamesi, 1310: 119). Kulenin üzerindeki bilgilendirme levhasından ilk olarak 30 m. yüksekliğinde inşa edildiği ve çanlı bir mekanizmaya sahip olduğu; 1928 yılında gördüğü müdahale sonucu bugünkü şeklini aldığı ve boyunun 5 m. kadar yükseltildiği, yine bu müdahalede köşk kısmının değiştirilerek buraya dört adet saat kadranı yerleştirildiği ve üzerinin Venedik stili bir çatıyla kaplandığı; 1930'larda bir yangın geçirdiği ardından II. Dünya Savaşı sırasında yıkıldığı ve Temmuz 1946 tarihinde yeniden inşa edildiği öğrenilmektedir (Şekil 6).

Tiran'da günümüze ulaşamamış kültürel değerlerden birisi de Ahmet Bey Namazgâhı'dır. Namazgâh İskender Bey Meydanı'nın güneydoğusunda Elbasan Caddesi üzerinde yer almakta olup Tiran'ın önde gelen şahsiyetlerinden olan Ahmet Bey Toptani tarafından tesis edilmiştir. Burada 1946 yılına kadar bayram namazları kılınmaya devam etmiş ancak Komünizmin etkisiyle ülkede ibadetlerin yasaklanması neticesine namazgâh da terk edilmiştir. 1993 yılında tekrardan ibadete açılmasının ardından zamanla burada büyüyen ağaçlar sebebiyle cemaat buraya sığmamaya başlamıştır. Netice itibariyle bayram namazları 2003-2007 yılları arasında İskender Bey Meydanı'nda kılınmıştır (A. R. Hysa 2008, s. 73-74). Arnavutluk'taki Müslüman cemaati bu alana büyük bir cami inşaatı yaptırmak istemişse de bunun için ancak 2010 yılında izin alınabilmiş (Web 4), inşaatın ilk taşı 2013 yılında konulmuş (Web 5), 2015 yılında ise Türkiye Diyanet Vakfı'nın yardımıyla çalışmalar devam etmiştir (Web 6).



Şekil 6: Ethem Bey Camisi, Baron Alexandre Degrand, 1890'lar (R. Elsie web arşivi).



Şekil 7: Ahmed Bey Namazgâhı, Alexandre Degrand, 1890'lar (R. Elsie web arşivi).

2.2 Kavaja

Kavaja günümüzde Tiran ili sınırları içerisinde bulunmakta olup kuzeyinde Dıraç, güneyinde ise Elbasan illeri yer almaktadır.

Evliya Çelebi'nin tanımına göre Kavaja'da 4 mahalle mescidi, 2 medrese, 3 sıbyan mektebi, 2 han ve 200 dükkânlı bir pazar bulunmaktaydı (Evliya Çelebi 2013b, s. 369). R. 1312 (M. 1896/7) tarihli İşkodra Vilayeti Salnamesi'nde ise kasabanın H. 969 (M. 1561/2) tarihinde Ali Haydar Bey tarafından kurulduğu, H. 1283 (M. 1866/7) yılında ise kaza statüsü kazandığı yazmaktadır. 19.yy.ın sonlarında kazada 37 mescit, 42 tekke, 1 medrese, 10 iptidai mektebi, 1 Rum mektebi, 4 kilise, 415 dükkân ve 12 han olduğu kaydedilmiştir (İşkodra Vilayeti Salnamesi 1312, s. 126). Bu bilgilerden yola çıkılarak Kavaja'nın kaza statüsü kazandıktan sonra hızlı bir gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır.

Yukarıda sayılan bu yapılardan hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Isuf Sukaj'ın araştırmaları neticesinde kasaba dâhilinde yer alan 10 cami (I. Sukaj 1998, s. 47) ve pazar alanındaki sokaklar ile meydanlar (I. Sukaj 1998, s.60) tespit edilebilmektedir. Eserde aynı zamanda pazardaki Manav Meydanı'nda inşa edilmiş 1561 tarihli eski caminin yerine yapılan 1922 tarihli yeni cami (I. Sukaj 1998, s. 21) ile 1652 tarihli Kayık Camii (Xhamija e Kayıkut)'nin (I. Sukaj 1998, s. 23) fotoğraflarına da yer verilmiştir. 1920'lere kadar asli haliyle varlığını devam ettiren çarşı 1930'larda yıkılarak yerine geniş meydanlar ve parklar yapılmıştır (M. Kiel, 1990, s. 256)

Bahsi geçen eserler dışında pazar meydanının merkezinde, saat kulesinin hemen güneyinde yer alan Kubbeli Cami de yok olan kültür varlıkları arasında sayılabilir (Şekil 8). Cami orijinal kitabesine göre 1735/6 yılında Kaplan Bey tarafından inşa ettirilmiştir (M. Kiel 1990, s. 158). 1963 yılında onarım görmüş olan yapı, 1967 yılında yıkılmıştır (I. Sukaj 1998, s. 47). Cami yıkıldıktan sonra önündeki sütunlar Dıraç Arkeoloji müzesine kaldırılmıştır. Bilgilendirme levhasına göre 1994 yılında betonarme olarak yeniden inşa edilen caminin sütunları getirilerek tekrardan önüne yerleştirilmiştir (M. Kiel 1990, s. 157-158).

Şekil 8: Kavaja Kubbeli Cami, Richard Busch-Zantner, 1939 (R. Elsie web arşivi).

Şekil 9: Kavaja Kubbeli Cami 2019.

Şekil 10: Kavaja Saat Kulesi, Erich von Luckwald, 1931 (R. Elsie web arşivi).

Şekil 11: Kavaja Saat Kulesi, 2019.

Kubbeli caminin hemen yanında yer alan saat kulesinin ilk inşa tarihi bilinmemekle birlikte kitabesinde 1817/8 yılında İbrahim Bey Altuni tarafından yeniden inşa edildiği yazmaktadır. Kulenin eski fotoğraflarında köşk kısmının baldaken tarzda küçük bir kubbeyle örtüldüğü görülmektedir (Şekil 10). Saat mekanizması batı cephe üzerine yerleştirilmiş güneş saatine bağlı bir çandan oluşmaktaydı. Bu mekanizma, üstündeki baldaken kuruluşla birlikte 1930'larda değiştirilmiş ve kule şimdiki görünümünü kazanmıştır. Bu onarımda yenilenmiş olan köşk kısmı dikdörtgen bir kütleye dönüştürülmüş ve dört cephesine de birer saat kadranı yerleştirilmiştir (Şekil 11) (Sukaj, 1998: 44-46).

2.3. Ergiri

Ergiri, Arnavutluk'un güneyinde yer almakta olup güneyde Yunanistan, doğuda Kuzey Makedonya, kuzeydoğuda Kosova ve kuzeyde ise Karadağ ile sınır komşusudur. Batısında ise Adriyatik Denizi yer almaktadır. Ergiri, merkez olmak üzere Tepedelen ve Premedi ile birlikte üç bölgeye ayrılmıştır. İlk olarak II. Murad Dönemi'nde 1425 yılında Osmanlı yönetimi altına giren (Ahmed Müfid, 1324: 10) bölgede birçok eser inşa edilmiş ancak bunların çok azı günümüze ulaşabilmiştir.

Günümüze ulaşamayan yapılardan biri kale içerisinde yer alan II. Bayezid Camisi'dir. Evliya Çelebi camiyi minaresi ve duvarları kâgir, 80 x 40 ayak boyunda, üstü dört ayağın taşıdığı ahşap bir çatıyla örtülü ve tavanı kalem işleriyle bezeli olarak tanımlamaktadır (Evliya Çelebi 2013b, s. 350) . Günümüzde kalenin içerisinde yapıya dair herhangi bir ize rastlanmazken 1814 yılında Ergiri'yi ziyaret etmiş olan Hughes'un çizimlerinde kale içindeki caminin minaresi görülebilmektedir (Şekil 12).

Şekil 12: Ergiri II. Bayezid Camisi, 1814, Hughes (Hughes 1830, s. 348).

Şekil 13: Ergiri Tekke Camisi (S. Dashi ve G. Frasheri 1986, s. 73).

Kalenin yamacında yer alan Tekke Camisi yine ilk olarak Evliya Çelebi tarafından zikredilmiştir. Bu aktarımlardan caminin avlusunun etrafında Halveti tarikatına ait tekke hücreleri olduğu anlaşılmaktadır (Evliya Çelebi 2013b, 352). Kaynaklarda yer alan kitabesine göre yapının Ahmed Çelebi Bin Mehmed Çelebi bin Cafer bin Seran Ağa tarafından 1732 yılında yeniden inşa ettirilmiş olduğu ortaya çıkmaktadır (Tütüncü 2017, s. 88). Kiel yapının 1967 yılında ayakta olduğunu aktarmaktadır (M. Kiel 1990, s. 142). IMK arşivinde yer alan 1980 tarihli çizimlerde caminin minaresinin kaideye kadar yıkılmış olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca kıble duvarının güneyinde sekizgen bir türbesinin olduğu bu çizimlerde görülmektedir (IMK Arşivi 502 numaralı dosya). Bu yapılardan yalnızca cami ve türbesinin

bir kısmı fotoğraflardan tespit edilebilmektedir. Günümüzde eski caminin olduğu yer "Bashteja e Teqese" adıyla anılan futbol sahası olarak düzenlenmiştir. Yeni yapılan Tekke Camisi ise bu alanın biraz daha aşağısında olup tamamen betonarmedir.

Premedi'de yer alan Eski Cami (Şekil 14) ile Hünkâr Camisi (Şekil 15) de günümüze ulaşamamış ancak fotoğraflara yansımış eserlerdendir. H. 1294 (M. 1887/8) tarihli Yanya Vilayeti Salnamesinde, Premedi kasabasında iki adet cami bulunduğu, bunlardan birinin II. Sultan Bayezid tarafından diğerinin ise Premedi hanedanlığından Salih Bey Merhum tarafından inşa ve ihya edildiği yazmaktadır. R. 1308 (M. 1892/3) tarihli Yanya Vilayeti Salnamesi'nde ise Sultan Bayezid eseri olan caminin H. 1201 (M. 1786/7) yılında inşa edilmesinden sonra ilerleyen dönemlerde harap duruma geldiğinden ve Abdülhamit Han Hazretlerinin (M. 1876-1909) maddi yardımıyla yeniden onarıldığından bahsedilmektedir. II. Dünya Savaşı sırasında Hünkâr Camisi'nin minaresinin petek kısmı hasar görmüştür (A. Meksi 2018, s. 205). İki caminin de ne zaman yıkıldıkları kesin olarak bilinememektedir.

Şekil 14: Premedi Eski Cami (A. Meksi 2018, s. 103).

Şekil 15: Premedi Hünkâr Cami (A. Meksi 2018, s. 204)

2.4. İşkodra

Arnavutluk'un kuzeybatısında yer almaktadır. 1479 yılında Osmanlı hâkimiyetine giren şehir (R. Elsie 2010, s. xxxix) 1757-1832 yılları arasında Buşatlı ailesinin denetimi altında kalmıştır (R. Elsie 2010, s. xxxi). 22 Nisan 1913 tarihinde Osmanlı Devleti tarafından terk edilerek Arnavutluk Devleti'ne bırakılmıştır (R. Elsie 2010, s. xxxiv).

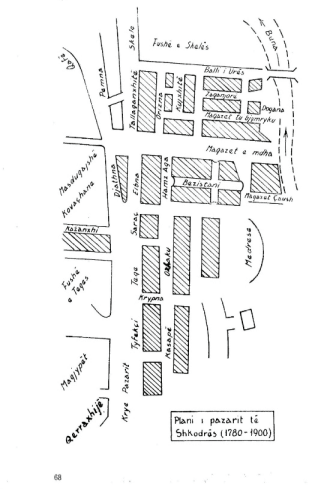
Evliya Çelebi'nin aktarımlarına göre İşkodra 1670'lerde 15 mahalleden oluşmakta olup 11 camisi, 70 mescidi, 7 medresesi, 6 tekkesi, 1 hamamı, bir de hanı bulunmaktaydı (Evliya Çelebi 2013a, s. 66-67). 1900/01 yılına gelindiğinde ise 1 hükümet konağı, 3 kışla, 1 hastane, 1 rusumat dairesi, 2 debboy, 7 karakol, 1 belediye dairesi, 1 rüştiye mektebi, 1 hamam, 1 ambar, 1 cephane, 26 cami, 2 medrese, 1 kütüphane, 17 İslam mektebi, 1 Rum mektebi, 5 Katolik mektebi, 2 Rum kilisesi, 1 Katolik kilisesi, 2 otel ve 35 hanın İşkodra'da yer aldığı anlaşılmaktadır (İşkodra Vilayeti Salnamesi 1316, s. 143). İşkodra bu dönemde Arnavutluk'un büyük şehirlerinden biri konumuna gelmiştir.

1865 yılında Buna nehrinin taşması sonucu oluşan sel felaketinde Kurşunlu Cami ve çevresi sular altında kalmıştır. 1870 yılında İşkodra'nın Balkan demiryolu projesinin dışında bırakılması şehrin gelişmesini olumsuz yönde etkilemiştir (M. Kiel 2001, s. 434). Osmanlı Dönemi'nden sonra 1913'te Karadağ kuvvetleri tarafından (R. Elsie 2010, s. 414), 1916 - 1918 yılları arasında Avusturya-Macaristan birlikleri tarafından (R. Elsie 2010, s. xxxiv) işgal edilen İşkodra II. Dünya Savaşı'ndan da olumsuz yönde etkilenmiştir. Bu savaştan sonra yeniden yapılanmaya giden şehrin eski pazar bölgesi yıkılmış, 1967'deki kültür devriminin ardından ise Kurşunlu Cami dışındaki diğer camilerin tamamı ortadan kaldırılmıştır. Komünist rejimin yıkılmasıyla birlikte geriye kalan tarihi yapılar tekrardan koruma altına alınmıştır (M. Kiel 2001, s. 434).

Her ne kadar günümüze ulaşamamış olsa da pazar yerine ait fotoğraflardan pazarın yapısı ile içindeki binaların bir kısmı tespit edilebilmektedir. Hatta bu konuda detaylı çalışmalar yapmış olan Zija Shkodra bizlere pazarın bir krokisini dahi sunmaktadır (Şekil 16). Bu krokiye göre pazar toplamda 27 sokaktan oluşmakta olup bu sokaklarda saraç, tüfekçi, kazancı, kasap gibi meslek grupları yer almakta; medrese, tekke, bedesten ve gümrük binası gibi yapılar bulunmaktaydı.

Pazarın merkezinde yer alan bedesten 1807-1808 yılları arasında Arnavut Vezir İbrahim Paşa Buşati tarafından inşa ettirilmiştir (R. Çipuri 2010, s. 75). Yapı yaklaşık dikdörtgen planlıdır. Odalar ortadan geçen yolun iki yanına karşılıklı bir şekilde dizilmiştir. Her oda iki katlı olup yaklaşık 2,5 m. genişliğe sahiptir. Alt katlar dükkân, üst katlar ise depo olarak kullanılmıştır. Bedestenin iki kısa kenarında ana girişler yer alırken,

uzun kenarlar üzerinde de birer tali giriş bulunmaktadır. Bunun dışında uzun duvarlar sağır bırakılmıştır (E. Rıza 1978, s. 122). Geçirdiği savaşlar neticesinde pazar yeri ve çevresi tamamen harap duruma gelmiş, yeniden yapılanma sırasında ise bu alan ortadan kaldırılmıştır.



Şekil 16: İşkodra Pazarı, kroki (Z. Shkodra 1973, s. 68).

Şekil 17: İşkodra Pazarı, Albert Kahn, 1913 (A. Kahn Arşivinden)

Şekil 18: İşkodra Gümrük Binası (Web 10).

Şekil 19: İşkodra bedesteni, K. Marubi, 1900-1915 (R. Çipuri 2010, s. 76)

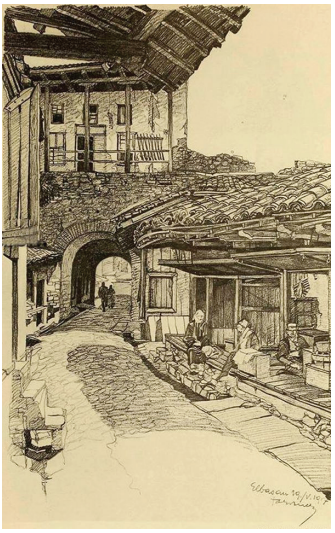
2.5. Elbasan

Şehrin kuzeyinde Tiran, güneyinde ise Berat yer almaktadır. Fatih Sultan Mehmed Dönemi'nde Osmanlı topraklarına katılmıştır. Fetihten sonra 1466 yılında buraya bir kale yaptırılmış, Ohri ve Üsküp'ten insanlar sürgün edilerek buraya yerleştirilmiştir. Önceleri Hristiyan nüfusun fazla olduğu şehirde Müslümanların sayısı giderek artmış ve yerleşim surların dışına doğru taşmıştır (M. Kiel 2000, s. 79-80).

17.yy.a gelindiğinde Evliya Çelebi kale içinde 460 evin, kale kapısının üzerinde Hünkâr Camisi'nin, camiye yakın bir yerde ise saat kulesinin yer aldığını söylemektedir. Surların dışında ise 18 Müslüman, 10 Rum mahallesi bulunmakta ve buralarda 1000'i aşkın saray ve ev, 46 cami ve mescit, 11 hankâh, 3 aşevi ve 11 han yer almaktaydı (Evliya Çelebi 2013b, s. 373-375). H. 1291 (M. 1874/5) tarihli Prizren Vilayeti Salnamesi'nde 32 mahallede 25 cami, 1 saat, 6 tekke, 1 rüştiye mektebi, 5 türbe, 12 sıbyan mektebi, 2 kilise, 25 çeşme ve 2 hamam sayılmaktadır (Prizren Vilayeti Salnamesi 1291, s. 157). 1930'larda yapılan diğer bir listede ise 31 adet cami adı geçmektedir. Bu listedeki camilerin beşi kale içerisinde, beşi pazar meydanında geri kalanı ise şehrin diğer kısımlarında yer almaktaydı (M. Kiel 1990, s. 113).

Yukarıda sayılan eserlerden yalnızca iki hamam ve iki cami günümüze ulaşabilmiştir. Günümüze ulaşabilen camilerden biri olan Nazır Cami şehir merkezinin güneyinde yer almaktadır. 16.yy.a tarihlendirilen caminin minaresi yıkık durumda olmasına karşın 2012 yılında TİKA tarafından onarıma tabi tutulmuştur (Web 7). Diğer bir cami ise surlar içinde yer almakta olup Hünkâr Camisi adıyla anılmaktadır. Adından dolayı her ne kadar sultan camisi olarak görülse de yapı Evliya Çelebi'nin kale ortasında yer aldığını söylediği Gazi Sinan Paşa Camisi olmalıdır (Evliya Çelebi 2013b, s. 374). Bahsi geçen iki hamamdan biri kale içinde diğeri ise çarşı içinde yer almaktadır. Yapılar günümüzde işlevlerini yitirmiş olsalar da fiziksel varlıklarını devam ettirmektedirler.

Şekil 20: Fatih Sultan Mehmed Camisi, 1917 (Web 11).



Şekil 21: Fatih Sultan Mehmed Camisi, Leopold Forstner, 1917 (Web 12).

Evliya Çelebi'nin bahsettiği ancak günümüzde yalnızca fotoğraflar aracılığıyla haberdar olabileceğimiz yapılardan birisi kale girişinin hemen üstünde yer alan Fatih Sultan Mehmed Han Camisi'dir. Caminin 1917 yılına ait fotoğraf ve çizimleri bu tarihte sağlam olduğunu göstermektedir. Yapı 1920 yılındaki depremde yıkılmıştır (Şekil 20, Şekil 21) (Web 11). Ağa Camisi ise ilk defa Evliya Çelebi tarafından zikredilmiştir. Tahıl Pazarı içerisinde yer alan cami 1935 yılında onarım görmüş 1967 yılında kültür varlığı olarak ilan edilmiş, 1970'lerin başında ise yıkılmıştır (Şekil 22) (M. Kiel 1990, s. 123-124). Bölgedeki günümüze ulaşamayan diğer bir yapı ise saat kulesinin karşısında yer alan Bali Bey Camisi'dir. Kare planlı caminin önünde yer alan tek birimli son cemaat yerinin yıkılarak yerine harimin üç cephesini de dolanan yeni bir son cemaat yeri yapıldığı 1957 tarihli fotoğraftan anlaşılmaktadır (Web 13). 1967 yılında restore edilmiştir. 1970'lerin başında neredeyse tamamen harap hale gelen caminin 1978 yılında yalnızca mihrabı ve mihrap duvarının bir kısmı ayakta kalabilmiştir (Şekil 23) (M. Kiel 1990, s. 120). Yapıya dair hiçbir iz günümüze ulaşamamasına rağmen kitabesi Evliya Çelebi tarafından aktarılmaktadır. Bu sayede banisi ve inşa tarihi hakkında bilgi sahibi olmaktayız (Evliya Çelebi 2013b, s. 374).

Şekil 22: Ağa Camisi (A. Meksi 2018, s. 101).

Şekil 23: Bali Bey Camisi (A. Meksi 2018, s.98)

2.6. Dıraç

Dıraç Arnavutluk'un önemli liman kentlerinden biri olup güneyinde Kavaja, doğusunda Tiran ve Akçahisar, kuzeydoğusunda ise Kurbin kasabası yer almaktadır.

Şehir, 1501 yılında Osmanlı yönetimine girmesinin ardından Elbasan sancağına bağlanmıştır. Zaman içerisinde limanın önemini kaybetmesi şehrin nüfusunu da etkilemiş, bu sebeple yerleşim oldukça sınırlı kalmıştır (M. Kiel 1994, s. 524). 1670/1 yılında bölgeyi ziyarete etmiş olan Evliya Çelebi şehrin 150 hane olduğunu, çarşı, pazar, han ve hamamının bulunmadığını, yalnızca kâgir yapılı Bayezid-i Veli Camisi'nin olduğunu not etmektedir (Evliya Çelebi 2013b, s. 369). Bu verilerden de bahsedilen dönemde Dıraç'ta fazla yerleşimin olmadığı anlaşılmaktadır.

1700'lerde Dıraç'ta Fransa, İngiltere, Avusturya ve Hollanda konsoloslukları kurulmasıyla limanın önemi artmaya başlamış ancak yine bu dönemde yaşanan karışıklıklar nedeniyle bu gelişme kısa sürmüştür. Tanzimat sonrasında İşkodra vilayetine bağlanmasıyla şehir tekrardan önem kazanmaya başlamış, buna bağlı olarak birçok yönetim binası inşa edilmiştir (M. Kiel 1994, s. 524). R. 1313 (M. 1897/8) tarihli İşkodra Vilayeti Salnamesi'nde 1 belediye dairesi, 1 rusumat dairesi, 1 karantinahane, 1 divan-ı umumiye, 1 belediye bahçesi, 3 cami, 1 medrese, 1 rüştiye mektebi, 1 sıbyan mektebi, 1 inas mektebi, 2 Rum mektebi ve 1 Katolik mektebinin Dıraç'ta yer aldığı kaydedilmiştir (İşkodra Vilayeti Salnamesi 1313, s. 99).

Şekil 24: Dıraç limanı (Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 2008, s. 367)

Şekil 25: Hükümet Konağı, Hollandalı Subaylar, 1912/3 (R. Elsie dijital Arşivi).

Şekil 26: Gümrük Dairesi (Çipuri, 2010, s. 142-143).

1912 yılında Osmanlı Devleti'nin Arnavutluk'u terk etmesinin ardından şehir Arnavutluk Devleti'ne bırakılmıştır. 1913 yılında Arnavutluk'un ilk başkenti olarak ilan edilen Dıraç, I. Dünya Savaşı sırasında önce Avusturya ardından ise İtalya'nın işgaline uğramıştır. II. Dünya savaşı sırasında ise 7 Nisan 1939'da İtalyanlar Dıraç Limanı üzerinden karaya çıkıp Arnavutluk'u işgal etmeye başlamışlardır. 1944 yılında liman Almanlar tarafından tamamen tahrip edilmiştir (Web 8). Savaşlardan sonra şehrin liman kısmı tamamen yenilenmiştir (M. Kiel 1994, s. 524). Limana ait eski fotoğraflardan şehrin millet bahçesi (1), oteli (2), limanı (3) gümrük dairesi (4), hükümet konağı (5) ve karantina binasının (6) burada yer al-

dığı anlaşılmaktadır (Şekil 24). Görsel vesikalar arasında hükümet konağı ve gümrük dairesinin yakından çekilmiş fotoğrafları da bulunmaktadır. Bu fotoğraflara göre hükümet konağı zemin kat üzerine yükselen iki kattan meydana gelmekte olup girişinin üzerine denk gelen kısma bir de çatı katı eklenmiştir. Zemin kat yarım daire kemerli, üst katlar ise dikdörtgen şekilli pencerelerle aydınlatılmaktadır (Şekil 25). Gümrük dairesinin ise fevkani bir şekilde inşa edildiği anlaşılmaktadır (Şekil 26).

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Arnavutluk, farklı uygarlıklara ve bu uygarlıkların ürettiği kültür varlıklarına yüzyıllar boyunca ev sahipliği yapmıştır. Bu uygarlıklardan birisi de 14.yy.dan başlayarak 1912 yılına kadar Arnavutluk'a hükmetmiş olan Osmanlı İmparatorluğu'dur. Ancak çeşitli sebeplerle bu kültür varlıklarının yok olduğu ve günümüze ulaşamadığı görülmektedir. Bu çalışmanın konusunu da Osmanlı Dönemi'nde inşa edilmiş ancak günümüze ulaşamamış kültür varlıkları oluşturmaktadır. Arşiv kayıtlarının da dâhil edilmesi durumunda günümüze ulaşamayan yapıların sayıca fazla olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunları tek bir çalışmada ele alıp değerlendirmek mümkün olmadığından bu makalede en azından görsel vesikalar üzerinden tespit edilebilen yapılar üzerinde durulmuştur.

Araştırmaya kaynaklık eden fotoğraflar daha çok 20.yy.ın başlarına tarihlendirilmektedir. Bunun sebeplerinin başında fotoğraf makinelerinin yaygınlaşması ile birlikte insanoğlunun gördüklerini belgeleme güdüsü gelmektedir. Özellikle 1920 yılından sonra Tiran'ın başkent olması, buraya gelen seyyah ve yabancı temsilcilerin artmasına, dolayısıyla bölgeyle ilgili çokça fotoğraf çekilmesine neden olmuştur. Bu fotoğraflar aracılığıyla şehrin merkezindeki değişimi de takip etmek mümkün görünmektedir. Öncelikle Ethem Bey Camisi'nin batısında başlayan değişim hareketleri, eski pazar meydanının yıkılıp yerine bakanlıkların inşa edilmesiyle devam etmiş, böylelikle Ethem Bey Camisi ve çevresinde merkezileşen şehrin eski dokusu da yok edilmiştir. Diğer şehirlerde bu tip değişiklikleri takip etmek mümkün görünmese de fotoğraflar yıkılmış olan Türk-İslam eserlerini en azından yapı bazında tespit etmemize yardımcı olmaktadır.

Arnavutluk'ta değişimin ve yok oluşun esas sebebi olarak savaşlar ön plana çıkmaktadır. Balkan Savaşları ile Dünya Savaşlarının Arnavutluk üzerinde oldukça yıpratıcı ve yıkıcı bir etkisi olmuştur. Savaşların ardından Arnavutluk'ta idareyi ele geçiren Komünist yönetim, yıkılan yapıları tekrar asıllarına uygun bir şekilde ayağa kaldırmaktansa kalıntıları tamamen temizleyerek yerlerine modern yapılar inşa etmiştir. Bunlara ek olarak bu dönemde ibadethaneler kapatılmış ve cami minarelerinin petek kısımları yıkılmıştır. Yine aynı zaman zarfında birçok ibadethane bakımsız bırakılarak yıkılmalarına sebebiyet verilmiştir. Komünist dönemde de şehirlerin silueti değişmeye devam etmiş, eski ve harap durumdaki yapılar ortadan kaldırılarak yerlerine yönetimin ideolojisini yansıtan modern binalar inşa edilmiştir.

Sonuç olarak günümüzde Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında kalan Osmanlı topraklarında yer alan bu kültür varlıklarımızın bir şekilde yıkılarak yerlerine modern binalar inşa edilmesi bölgedeki tarihsel dokunun bozulmasına ve kentin kültürel belleğinin yok olmasına sebep olmuştur. Yapılan bu tür çalışmalar neticesinde kaybolan kültür varlıkları tekrar ayağa kaldırılamasa bile tespit edilmek suretiyle şehrin tarihsel dokusu ile kentin modern dokusu içinde kaybolmuş özgün değerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Ahmed Müfid (1324). *Tepedelenli Ali Paşa (1744-1822)*, İstanbul: Matbaa-i Ahmed İhsan.

Cohen, Mark (2003). "Early Photographs of Albania and Macedonia by Josef Szekely", *History Of Photography* 27/2, s. 144-153.

Çipuri, Ramazan (2010). *Fragmante Kulturore nga Qytetet Shqiptare*, Tiran: Epoka University Publication.

Devlet arşivleri Genel Müdürlüğü (2008). *Osmanlı Arşiv Belgelerinde Arnavutluk*, İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.

Elsie, Robert (2010). *Historical Dictionary of Albania*, Toronto: The Scarecrow Press.

Evliya Çelebi (2013a). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi* Cilt 1, Kitap 6. (Çev. S. A. Kahraman ve Y. Dağlı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Evliya Çelebi. (2013b). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi* Cilt 2, Kitap 8. (Çev. S. A. Kahraman ve Y. Dağlı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Frashëri, G. ve Dashi, S. (1986). "Zhvillimi I Arkitektures Islamike Shqiptare Te Xhamive" Monumentet 32/2, s. 51-76.

Girard, Gérard (1982). "Notes on early photography in Albania", *History of Photography* 6/3, s. 241-256.

Hughes, R. T. S. (1830). *Travels in Greece and Albania II*, London: Henry Colburn and Richard Bentley.

Hysa, Roald A. (2008). *Xhamitë e Tiranës*, Tiranë: Kokonozi Mosque.

IMK Arşivi 502 numaralı dosya

İşkodra Vilayeti Salnamesi, 1312.

İşkodra Vilayeti Salnamesi, 1310.

Kiel, Machiel (1990). *Ottoman Architecture In Albania (1385-1912)*, İstanbul: Research Center for Islamic History, Art and Culture.

Kiel, Machiel (1994). "Draç", *TDV İslâm Ansiklopedisi* 9, s. 522-524.

Kiel, Machiel (2000). "İlbasan", *TDV İslâm Ansiklopedisi* 22, s. 79-81.

Kiel, Machiel (2001). "İşkodra", *TDV İslâm Ansiklopedisi* 23, s. 433-434.

Kiel, Machiel (2012). "Tiran", *TDV İslâm Ansiklopedisi* 41, s. 193-195.

Meksi, A. (2018). *Xhamitë e Shqipërisë – Historia Arkitektura shek. XV-XIX*., Tiranë: Prejad.

Mitrojorgji, Joli (2017). "Pazaret. Vështrim mbi morfologjinë urbane dhe strukturën e tyre hapësinore", *Monumentet* 56, s. 19-52.

Ndreçka, Olisa ve Nepravishta, Florian (2014). "The Impact of Socialist Realism in the Albanian Architecture in 1945-1990" *Architecture and Urban Planning* 9, s. 27-32.

Përnaska, Artan (2001). "Photography in Albania", *History of Photography* 25/4, s. 382-383.

Prizren Vilayeti Salnamesi, 1291.

Rıza, Emin (1978). "Ansamblet ndertimore të pazareve dhe restaurimi i tyre", *Monumentet 15*-16, s. 117-133.

Shkodra, Zija (1973). *Esnafet Shqiptare*, Tiranë: Akademia e Shkencave e R.P. të Shqipërisë.

Shkreli, Artan (2012). "Gli albori di Tirana Capitale e Armando Brasini" *Architetti e Ingegneri Italiani In Albania*, Firenze: Edifir.

Sukaj, Isuf (1998). *Urbanistika dhe Arkitektura e Qytetit te Kavajës*, Tiranë: Ombra GVG.

Tütüncü, Mehmet (2017). *Corpus of Ottoman Inscriptions From Albania and Montenegro*, Haarlem/Netherlands: SOTA (Research Centre for Turkish and Arabic World).

Yanya Vilayeti Salnamesi, 1294.

Yanya Vilayeti Salnamesi, 1308.

İnternet Kaynakları

Web 1: http://www.albanianphotography.net/ (erişim tarihi: 20/12/2022)

Web 2: https://www.opendatasoft.com/en/blog/archives-of-the-planet-albert-kahn-open-data/ (erişim tarihi: 20/12/2022)

Web 3: https://tirana.al/pika-interesi/monumenti-i-partizanit-te-panjohur (erişim tarihi: 24.12.2022)

Web 4: https://balkaninsight.com/2010/11/22/new-mosque-proposal-surprises-albanian-muslims/ (erişim tarihi: 24/12/2022)

Web 5: https://web.archive.org/web/20150104210235/http://news.albanianscreen.tv/pages/ news_deta il/61717/ENG (erişim tarihi: 24/12/2022)

Web 6: https://www.hurriyetdailynews.com/turkeys-mosque-project-in-albania-on-schedule-says-engineer---95880 (erişim tarihi: 24/12/2022)

Web 7: http://www.tika.gov.tr/tr/haber/arnavutluk_cumhuriyetinde_bulunan_osmanli_ donemine_ait_5_caminin_restorasyon_projeleri_arnavutluk_cumhuriyeti_tarihi_eserler_enstitusu_bilimsel_konseyinde_onaylandi-2154 (erişim tarihi: 25/12/2022)

Web 8: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2013, October 30). Durrës. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/place/Durres. (erişim tarihi: 04/12/2022)

Web 9: www.delcampe.net (erişim tarihi: 04/12/2022)

Web 10: https://www.koha.net/kulture/78929/pazari-i-vjeter-i-shkodres-hipermarketi-me-i-madh-mesjetar-i-ballkanit/ (erişim tarihi: 05/12/2022)

Web 11: https://www.facebook.com/152665988814209/posts/854997311914403/ (erişim tarihi: 05/12/2022)

Web 12: https://m.facebook.com/namazgjajaelbasan/photos/3193466427607039/?locale=ms_ MY&_rdr (erişim tarihi: 05/12/2022)

Web 13: https://elbasaniad.org/xhamia-e-ballies-pmje-ballore-elbasan-1957/ (erişim tarihi 06/12/2022)

Robert Elsie web arşivi: http://www.albanianphotography.net/

A. Kahn Arşivi: https://www.opendatasoft.com/en/blog/archives-of-the-planet-albert-kahn-open-data/

ANİ KAZISI CAM BİLEZİKLERİ (2020-2022)[1]

Gül GEYİK[2]

Öz

Cam bilezikler, MÖ 2. binden itibaren kullanılan süs eşyalarıdır. Pahalı madene alternatif olarak yapılan cam bilezikler farklı renk ve kesitlerde üretilmiş eserlerdir. Ani 2020-2022 kazı sezonunda ele geçen bilezik parçaları zengin bir tipoloji sunmaktadır. Cam buluntular arasında sayıca en fazla grubu bilezikler oluşturmaktadır.

Cam bilezikler, kesit ve süsleme özelliklerine göre farklı tipolojiler göstermektedir. Ani'de bulunan bilezikler genellikle dairesel, dikdörtgen ve üçgen kesitli olup süslemeleri yapım aşamasında tamamlanmıştır. Dairesel kesitli bilezikler tek veya çoklu cam ipliklerinin düz çekilip bırakılmasıyla veya spiral çekilip burma yapılmasıyla oluşturulmaktadır. Dikdörtgen kesitli bilezikler ise düz kesitli ve üzeri yivli eserler olarak farklı tipolojilere ayrılmaktadır. Üçgen kesitli bilezikler, genellikle eksiz yapım tekniğinde üretilen eserler olup İslam coğrafyasında sıkça görülmektedir. Ani'de çıkan üçgen kesitli bileziklerin ekli yapım tekniğinde üretilmiş olması ise dikkat çekicidir.

Cam bileziklerin çapları 4-9 cm arasında, kalınlıkları da 0,3 cm ile 0,8 cm arasında değişkenlik göstermektedir. Opak siyah, mavi, yeşil, kahverengi, turkuaz gibi geniş bir renk yelpazesine sahip olan bileziklerin içerisinde hemen her kesitte karşımıza çıkan mavi ve kahverenginin birlikte kullanılmış olduğu örnekler ise Ani'de karakteristik özellik gösterir.

Anadolu'da arkeolojik kazılardan ele geçen ve geniş bir zaman diliminde varlık gösteren cam bilezik buluntusu oldukça çoktur. Ani'de de-

[1] Bu çalışma "Kars Ani Ören Yeri Cam Buluntuları" başlıklı SAB-2021-9263 numaralı Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) kapsamında yapılmıştır.

[2] Dr. Öğr. Üyesi. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. gul.geyik@atauni.edu.tr https://orcid.org/0000-0003-4149-5938

vam etmekte olan ve 2020-2022 yıllarında yapılan üç yıllık kazıdan çıkarılan cam bilezikler, Selçuklu Hamamı, Ebu-l Menuçehr Camii batısında yer alan Selçuklu Konutları ve Selçuklu Çarşısından elde edilmiştir. Bu kazı alanlarından çıkan eserler (Hamam hariç) Türk döneminde işaret etmektedir ve eserler 11-13. yüzyıl aralığına tarihlendirilebilir. Hamam kazı alanı ise, daha önce yapılan farklı katman ve kazı alanlarından gelen toprakla doldurulmuş olduğu için buradan çıkan eserlerin tarihlendirilmesinde bileziklerin benzerliğinden yola çıkılarak bir görüşe ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ani, Cam Bilezik, Teknik, Süsleme

ANİ EXCAVATIONS GLASS BRACELETS (2020-2022)

Abstract

Glass bracelets are ornaments that have been used since the second millennium BC. Glass bracelets made as an alternative to expensive metal are artifacts produced in different colors and cross sections. The bracelet fragments found during the Ani 2020-2022 excavation season present a rich typology. Among the glass finds, bracelets constitute the largest group in number.

Glass bracelets show different typologies according to their cross section and ornamental features. The bracelets found in Ani are generally circular cross sections, flat cross sections and obliquely pointed cross sections, and their decorations were completed during the construction phase. Circular cross section bracelets are formed by pulling single or multiple glass threads straight and leaving them spirally twisted. Flat cross section bracelets, on the other hand, are divided into different typologies as flat cross section and grooved artifacts. Obliquely pointed cross section bracelets are generally produced in seamless technique and are frequently seen in Islamic geography. It is noteworthy that the obliquely pointed cross section bracelets found in Ani were produced in the seamed construction technique.

The diameters of the glass bracelets vary between 4-9 cm, and the thicknesses vary between 0.3 cm and 0.8 cm. Among the bracelets, which have a wide range of colors such as opaque black, blue, green, brown and turquoise, the examples in which blue and brown are used together, which we encounter in almost every cross section, show characteristic features in Ani.

Contemporary examples of glass bracelets that we dated to the 11th-13th centuries from the Ani excavations are also seen in the Byzantine and Islamic period excavations in the Anatolian geography. Glass bracelets obtained from Byzantine era excavation sites such as Yumuktepe, Kadıkalesi, Amorium, Komana, St. Nicholaos and Turkish-Islamic era excavations such as Gevele Castle, Kubad Abad, Divriği Castle, Harput Castle, Samsat are similar to the bracelets found in Ani.

There are many glass bracelet finds recovered from archaeological excavations in Anatolia which existed over a wide period of time. Glass bracelets unearthed during the ongoing three-year excavation in Ani in the years 2020-2022 were obtained from the Seljuk Hamam, Seljuk Houses and Seljuk Bazaar located to the west of Ebu-l Menucehr Mosque. Artefacts from these excavation areas (except for the Turkish Bath excavation area) point to the Turkish period and the artefacts can be dated to the 11th-13th century. Since the Hamam excavation area was filled with soil from different layers and excavation areas previously made, an opinion was tried to be reached based on the similarity of the bracelets in the dating of the artefacts found here.

Key Words: Ani, Glass Bracelet, Technique, Ornament

GİRİŞ

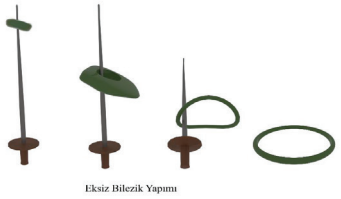
Ani, Kars'ın yaklaşık 45 km doğusunda, Ermenistan sınırında yer almaktadır. Önemli bir Ortaçağ kenti olan şehir, günümüzde UNESCO Dünya Mirası Listesi'ndedir. 1892 yılında başlanan ve aralıklarla devam eden Ani Kazısı, Cumhurbaşkanlığı kararlı kazı statüsünde olup 2019 yılı itibari ile Kafkas Üniversitesi öğretim üyesi Muhammet Arslan başkanlığında sürdürülmektedir. Ani Kazılarında son üç yılda gün yüzüne çıkarılan cam eserler, Türk İslam cam sanatı konusunda önemli veriler içermektedir (Arslan 2021; Arslan 2022). Ani'de cam üretiminin yapıldığını kanıtlar nitelikteki atölye, cüruf, üretim hatalı kap parçaları, Ani camlarını, çağdaşları ve Türk İslam camcılığında da önemli bir yere getirmektedir.

Ani camları arasında en yoğun grubu, bilezikler oluşturmaktadır. Bu çalışma, 2020-2022 yılları arasındaki kazılardan ele geçen ve daha önce genel özellikleri ile tanıtılan (Geyik 2022:459-470) 288 tane cam bilezik parçasının değerlendirilmesi üzerine yapılmıştır. Kesitlerine göre tipolojilendirilen bilezikler, boyut ve renkleriyle de zengin bir çeşitliliğe sahiptir.

Cam, kırılgan bir malzeme olduğu için arkeolojik kazılardan genellikle kırık cam parçaları gün yüzüne çıkarılmaktadır. Cam malzemenin çıktığı bilimsel kazılarda, en yoğun grubu çoğunlukla bilezik parçaları oluşturmaktadır. Bu parçalar, teknik, kesit, süsleme, renk ve boyutuyla ilgili, bileziklerin bütünü hakkında bilgi vermektedir. Cam bilezikler, dönemin takı modasını, üslup özelliklerini, varsa yerel üretime has bölgesel özelliklerini yansıtmaktadır. Farklı coğrafyalarda, benzer ve farklı özelliklerle görülen cam bileziklerin, kadın takı dünyasında sahip olduğu önem, kültür tarihi içerinde değerlendirilebilir olmalarını mümkün kılmaktadır. Kadim bir kültüre sahip Türklerin, Anadolu'daki ilk yerleşim yerlerinden olan Ani'den ele geçen cam bilezikler, dönemin estetik algısını ve kendi özgünlüğünü yansıtan eserler olarak yalnız cam sanatı tarihinde değil aynı zamanda kültür tarihinde de önemli bir yere sahiptir.

Kadın süs eşyaları arasında bulunan ve MÖ 2. binden itibaren örneklerine rastlanan cam bileziklerin (Spaer 1988:51), değerli taş ve madene alternatif olarak üretildiği bilinmektedir. Cam bilezik üretiminde ekli ve eksiz yapım teknikleri uygulanmaktadır. Eksiz yapım tekniği, cam hamurunun metal bir çubuğun ucuna alınarak kendi çevresinde döndürülmesiyle oluş-

turulur. Bu tekniğin en belirleyici özelliği iç yüzeyin aletle şekillendirilmesinden dolayı düz olmasıdır. Ancak iç yüzeyi düz olan her bileziğin eksiz teknikle üretildiği düşünülmemelidir. Çünkü Ani bilezik parçaları arasında görülen birleşim yerinin belirgin olduğu örnekler, bu tür eserlerin eksiz yapım tekniğinde üretilmiş olma ihtimalini zayıflatmaktadır. Bununla birlikte Ani kazılarından tam bilezik çıkmadığı için eksiz bilezik yapıldığına dair bir kanıtımız olmadığı gibi her kesitten, ek yerleri belirgin bilezik parça örnekleri de sayıca çoktur. Ekli bilezik yapım tekniğinde, potadan alınan cam dairesel forma getirilerek iki ucu birleştirilir. Son araştırmalar bileziklerin, camın çubuk haline getirilip tekrar ısıtılması ve dairesel şekil verilmesiyle oluşturulduğunu da göstermektedir (Hazinedar Coşkun 2017:149-150)

	
Çizim 1. Ekli bilezik yapım tekniği (Eker 2020)	Çizim 2. Ekli bilezik yapım tekniği (Eker ve Özdemir 2022)
Foto. 1. Ani: Ek yeri belirgin bilezik cam parçası	Foto. 2. Ani: Ek yeri belirgin bilezik cam parçası

Tipoloji

Cam bilezikler, kesit-süsleme ilişkilerine göre tipolojilendirilmektedir. Ani kazısından ele geçen cam bilezik parçaları kesitlerine göre dairesel, dikdörtgen ve üçgen kesitli olup kendi içerisinde formlarına göre tutarlı özellikler göstermekte, karakteristik bir üslup sunmaktadır. Sayıca çok az ele geçen yarı dairesel kesitli bilezikler Bizans cam işçiliğinin özelliklerini göstermektedir ve çalışmada bu bilezikler için ayrı bir değerlendirmeye gidilmiştir.

Tip 1. Dairesel Kesitli Bilezikler: Cam bilezikler arasında en sık karşılaşılan grup dairesel kesitli bileziklerdir. Tek renkli cam liflerinin dairesel şekil verilmesiyle oluşur. Bunun yanında bir veya birkaç cam lifinin kendi ekseni etrafında döndürülmesiyle dairesel kesitli burma bilezikler meydana gelir. Bazen de iki veya daha çok cam lifinin birlikte paralel çekilip düzensiz dairesel kesit oluşturduğu örnekler de bulunmaktadır.

a. Tek Renkli Dairesel Kesitli Bilezikler; Bu grup bilezikler, Ani Kazısı cam bilezik grupları içerisinde en zengin buluntu grubunu oluşturmaktadır. Bilezikler renk olarak opak siyah, mavi, yeşil, turkuaz, kahverengi, sarı ve bu renklerin ara tonlarındadır. Opak siyah bilezikler, ışığa tutulduğunda koyu yeşil ve kahverengi olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bu bileziklerin gün ışığındaki görüntüsü opak siyah olduğu için renk sınıflamasında da opak siyah renk tanımı yapılmıştır. Bileziklerin çapları 5-9 cm, kalınlıkları ise 0,4-0,8 cm arasında değişkenlik göstermekte ve genellikle çaplarının 6-8 cm, kalınlıklarının da 0,5-0,6 cm arasında olduğu görülmektedir.

Tek renkli dairesel kesitli bileziklerin karakteristik özelliğe sahip olmayışları, yapım tekniğinin değişmeden devam etmesi ve camın yapıldığı hemen her dönemde üretilmiş olması gibi sebeplerden dolayı kesin bir tarihlemenin yapılması zordur. Ancak kazılardan çıkan bu tip eserler, buluntu tabakası dikkate alındığında tarihlemesi kolaylaşır. Anadolu'da Yumuktepe (Köroğlu 2002:360), Sardes (Von Saldern 1980:98-99), Tyana (Zanon 2013:185), Kadıkalesi (Oral Çakmakçı 2012:119; Hazinedar Coşkun 2017:152), Komana (Bakırer 2019:338), Stratonikeia (Öztaşkın 2015:188), Sirkeci Marmaray (Canav Özgümüş 2009:23) gibi kazılarda Bizans dönemine tarihlendirilen tek renkli dairesel kesitli bileziklere rastlanmıştır. Bunun yanında Türk-İslam dönemine verilen bu tip eserler Samsat (Uysal 2020:306), Kubad Abad Sarayı (Uysal 2010:47), Harput İç Kalesi (Aytaç 2017:203), Gevele Kalesi (Yavuzyılmaz 2017:53), Divriği Kalesi (Eser ve Şahin 2019:257) kazılarında görülmektedir. Kocaeli (Geyik Karpuz ve **Çibuk** 2017:285), Tire (Gürler 2000:122-123), Bergama (Atila ve Gürler 2009:194-197), Mardin (Geyik Karpuz 2017:147-148) ve Sinop (Temür ve Eker 2019:33) Müzelerinde bulunan benzer bilezikler ise kırık olmayan, tam örnekler olması ile dikkat çekmektedir.

Foto. 3. 2020 Kazısı opak siyah renkli, dairesel kesitli cam bilezikler

Foto. 4. 2021 Kazısı tek renkli, dairesel kesitli cam bilezikler

Çizim 3. Tek renkli, dairesel kesitli cam bilezik

Foto. 5. Opak siyah rengin ışık altında görünen amber rengi

b. Paralel Lif Sarmalı Dairesel Kesitli Bilezikler; Aynı renk cam liflerinin birlikte çekilerek uçlarının birleştirilmesiyle oluşan bu bileziklerin kesitleri, genellikle düzgün olmayan profilli bir dairesel form oluşturmaktadır. . Bilezikler renk olarak opak siyah, mavi, yeşil, sarı ve bu renklerin ara tonlarındadır. Bileziklerin çapları 5-8 cm arasında, kalınlıkları da 0,5-0,7 cm arasında değişkenlik göstermektedir.

Kubad Abad Sarayı (Uysal 2010:46-47) ve Samsat (Uysal 2020:308) kazılarından çıkarılan paralel lif sarmalı bilezik örnekleri Ani bilezikleri ile benzerlik göstermektedir. Çağdaşı 12-13. yüzyıl Bizans camcılığında

da opak siyah camın üzerine kırmızı veya yeşil renkli cam ipliklerinin paralel sarılarak bezemesi yapılan bilezikler görülmektedir (Oral Çakmakçı 2012:120; Hazinedar Coşkun 2017:152; Fındık 2012:38). Gevele (Yavuzyılmaz 2017:60), Alaeddin Tepesi (Yavuzyılmaz 2018:37) ve Divriği (Eser ve Şahin 2019:256) Kalesi kazılarından ele geçen farklı kesitlerdeki cam ipi bezemeli bilezikler, aynı dönemde Türk-İslam camcılığında bu tipin kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Ancak Ani bilezikleri arasında, cam ipi bezemesi değil de birlikte cam liflerinin çekilmesiyle oluşan bezemesiz üretilmiş eserler bulunmaktadır.

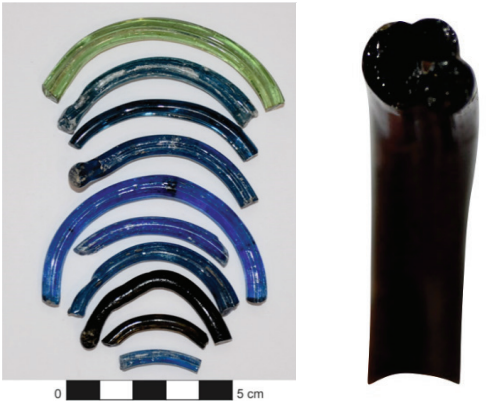
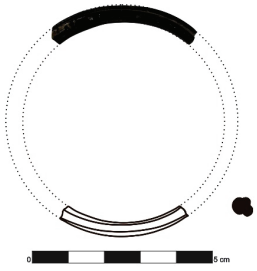


Foto. 6-7. 2021 Kazısı paralel lif sarmalı, düzgün olmayan dairesel kesitli cam bilezikler ve detay



Çizim 4. Paralel lif sarmalı, düzgün olmayan dairesel kesitli cam bilezik

c. Burma Bilezikler; Tek renk veya çok renkli cam liflerinin birlikte spiral burulması ile oluşan bu tip bileziklerde döndürme işlemi fazla yapıldığında sık bükümlü, az yapıldığında seyrek bükümlü bilezikler meydana gelir. Ani kazılarından elde edilen bilezikler arasında, tek renkli dairesel kesitli bileziklerden sonra en yoğun grubu oluşturan burma bilezikler daire kesitlidir. Bilezikler renk olarak opak siyah, mavi, yeşil, turkuaz, kahverengi, sarı ve bu renklerin ara tonlarındadır. Bunun yanında mavi-beyaz, siyah-turkuaz gibi iki renkli ve mazi-beyaz-kırmızı gibi üç renkli burma bilezikler de bulunmaktadır. Bileziklerin çapları 4-9 cm, kalınlıkları ise 0,4-0,8 cm arasında değişkenlik göstermekte ve genellikle çaplarının 6-8 cm, kalınlıklarının ise 0,5-0,6 cm arasında olduğu görülmektedir.

Anadolu'da Yumuktepe (Köroğlu 2002:361), Tyana (Zanon 2013:186), Kadıkalesi (Oral Çakmakçı 2012:120-122; Hazinedar Coşkun 2017:153), Komana (Bakırer 2019:337), Aigai (Armağan ve Doğer 2020:44), Demre Aziz Nikolaos Kilisesi (Fındık 2017:431), Stratonikeia (Öztaşkın 2015:188), Sirkeci Marmaray (Canav Özgümüş 2009:23) gibi kazılarda Bizans dönemine tarihlendirilen tek renkli ve çok renkli burma bileziklere rastlanmıştır. Bunun yanında Türk-İslam dönemine verilen bu tip eserler Samsat (Uysal 2020:305), Kubad Abad Sarayı (Uysal 2010:46), Harput İç Kalesi (Taştemür ve Aytaç 2017:74), Gevele Kalesi (Yavuzyılmaz 2017:54), Divriği Kalesi (Eser ve Şahin 2019:256), Tire Kutu Han (Uçar 2020:305) kazılarında görülmektedir. Tire (Gürler 2000:122-123), Mardin (Geyik Karpuz 2017:148), Samsun (Temür ve Özbilgin 2019:283-285), Kahramanmaraş (Eker 2019:166-169) Müzelerinde, Berna Oğuz (Hazinedar Coşkun 2020:40-41) ve TŞCF Cam Eserler (Canav 1985:92) Koleksiyonunda bulunan burma bilezikler, kırık olmayan tam örneklerdir.

Foto. 8. 2022 Kazısı tek renkli burma, dairesel kesitli cam bilezikler

Foto. 9. 2021 Kazısı tek renkli burma, dairesel kesitli cam bilezikler

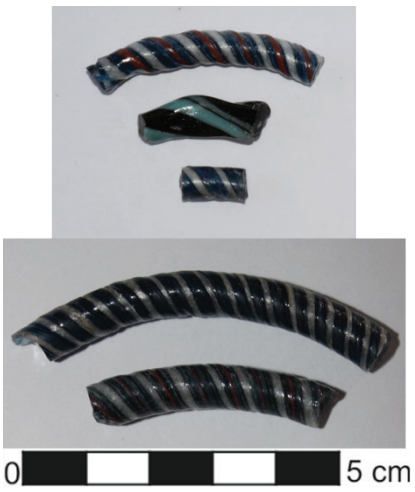


Foto. 10. 2021 ve 2022 Kazısı çok renkli burma, dairesel kesitli cam bilezikler

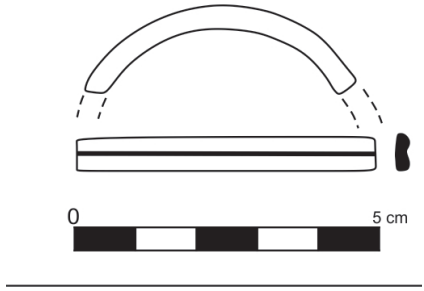
Çizim 5. Tek renkli burma, dairesel kesitli cam bilezik

Tip 2. Dikdörtgen Kesitli, Dış Yüzü Yivli Bilezikler: Bu tip bileziklerin, çubuk haline getirilen camın ısıtılarak düz bir yüzeye veya objeye sarılarak, alet yardımıyla yivlerle süslemesi yapılır ve ardından iki ucu bir araya getirilerek halka şekli verilir. Bu konuda Kadıkalesi'nde bulunmuş olan yivli düz cam çubuk, bu tipin üretim yöntemini kanıtlayan önemli bir veridir (Hazinedar Coşkun 2017:157).

Ani cam bilezikleri arasında dış yüzü tek yivli ve iki yivli olan eserler genelde tek renklidir. Mavi, yeşil, turkuaz renkli ve ara tonlarında olan bileziklerin çapları 5-8 cm, genişlikleri 0,5-1 cm, kalınlıkları ise 0,3-0,6 cm aralığındadır.

Dış yüzü yivli bilezik tipi, Bizans camcılığında oldukça yaygındır. Yumuktepe (Köroğlu 2002:360), Kadıkalesi (Oral Çakmakçı 2012:127, 129; Hazinedar Coşkun 2017:157-159), Komana (Bakırer 2019:338), Demre Aziz Nikolaos Kilisesi (Fındık 2017:430-431), Stratonikeia (Öztaşkın 2015:179) gibi kazılarda bulunan eserler bu tipe örnektir. Türk-İslam döneminde ise Samsat (Uysal 2020:307-308), Kubad Abad Sarayı (Uysal 2013:141), Harput İç Kalesi (Taştemür ve Aytaç 2017:74), Gevele Kalesi (Yavuzyılmaz 2017:55) kazılarında görülmektedir.

Foto. 11. 2022 Kazısı dikdörtgen kesitli, dış yüzü yivli bilezikler



Çizim 6. Dikdörtgen kesitli, dış yüzü yivli bilezikler

Tip 3. Üçgen Kesitli Bilezikler: Bu kesitteki bileziklerin İslami dönemde yaygınlık kazandığı görülmektedir (Spaer 1992:54). İçten düz olan bilezikler, dıştan farklı açılarda üçgen bir kesit göstermektedir. Özellikle opak siyah cam üzerine farklı renklerde yedirme tekniğinde süslemesi yapılmış ve eksiz teknikte üretilmiş olan bilezikler, İslam camcılığında karakteristik bir özellik göstermektedir (Geyik Karpuz 2019:461). İslam coğrafyasında Filistin (M. Spaer 1992:60) ve Mısır El-Kadim'de (Whitcomb 1983:102), Anadolu'da ise Erzurum (Öztürk 2013: 148-150) ve Elazığ (Geyik Karpuz 2019:469-476) Müzelerinde bu tip eserlerin örnekleri bulunmaktadır.

Ani'de bulunan üçgen kesitli bilezikler mavi, yeşil, turkuaz, kahverengi, opak siyah renklerinde ve ara tonlarındadır. Mavi ve yeşil en çok tercih edilen renklerdir. Çapları 6-8 cm (genellikle 7 cm), genişlikleri 0,7-1,2 cm, kalınlıkları ise 0,3-0,7 cm arasındadır. Üçgen kesitli bileziklerin eksik teknikte yapılmış örnekleri yaygın olsa da Ani bilezikleri ekli teknikte üretilmiştir. Özellikle ek yerleri belirgin olan bilezik parçaları, bu tipin diğer örneklerinin de ekli teknikte üretilmiş olduğunu düşünmemize neden olmaktadır.

Anadolu Türk-İslam dönemi eserleri veren Samsat (Uysal 2020:306), Gevele Kalesi (Yavuzyılmaz 2017:55), Divriği Kalesi (Eser ve Şahin 2019:254), Tyana (Zanon 2013:190) kazılarında görülen üçgen kesitli bileziklerin özellikle Samsat ve Gevele Kalesi örnekleri Ani bilezikleri ile renk

ve teknik olarak da yakın benzerlik göstermektedir. Bizans camcılığında sık rastlanmayan bu tip bileziklerin bilinen örnekleri Demre Aziz Nikolaos Kilisesi (Fındık 2017:430) ve Kadıkalesi (Oral Çakmakçı 2012:130) kazılarında ortaya çıkarılmıştır. Samsat, Gevele Kalesi, Aziz Nikolaos Kilisesi ve Kadıkalesi kazı buluntuları genel olarak 12-13. yüzyıla verilmekte ve tarihi ile Ani buluntularıyla çağdaş olduğu düşünülmektedir.

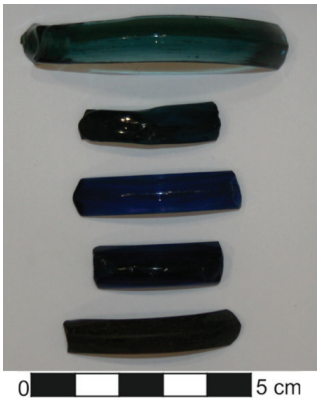
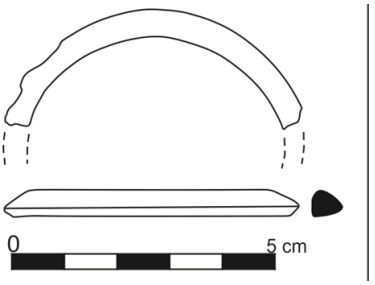
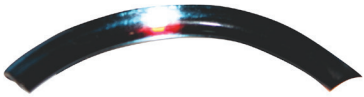


Foto. 12. 2020 Kazısı üçgen kesitli bilezikler



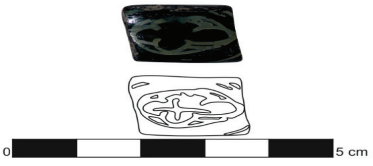
Çizim 7. Üçgen kesitli bilezik

Kahverengi-Mavi renkli bilezikler; Ani cam bilezikleri arasında kahverengi ve mavi renkli camdan yapılmış olan bilezikler, Ani için karakteristik özellik göstermektedir. Bu bileziklerin Ani eserleri arasında görülen üç tipte de örnekleri bulunmaktadır. Kahverengi ve mavi cam liflerinin birlikte çekilmesi ile dairesel kesitli (paralel lif sarma ve burma), dikdörtgen kesitli dış yüzü tek ve iki sıra yivli, üçgen kesitli bilezikler görülmektedir. Bu iki rengin birlikte kullanımında kahverengi opak olup, bazen kahverengi bazen de mavi renkli cam yoğunluk kazanmıştır.

	
Foto 13. Kahverengi-Mavi renkli burma, dairesel kesitli bilezik	Foto 14. Kahverengi-Mavi renkli dairesel kesitli bilezik
Foto 15. Kahverengi-Mavi renkli dikdörtgen kesitli, dış yüzü yivli bilezik	Foto 16. Kahverengi-Mavi renkli üçgen kesitli bilezik

Bizans üsluplu boyalı bilezikler; Ani'de boyalı bilezik grubuna giren 2020 yılı kazısında bir adet, 2022 yılı kazısında ise iki adet, toplamda üç tane bilezik bulunmuştur. Boyalı bileziklerin Bizans döneminde sıkça kullanıldığı görülmektedir. Anadolu ve Balkanlarda, kazı, müze ve özel koleksiyonlarda bulunan boyalı bileziklerde görülen bezeme de oldukça çeşitlilik göstermektedir (Oral Çakmakçı 2010:545-553; Çakmakçı 2017:132-135; Bakırer 2019:336; Köroğlu 2002:363; Lightfoot 2005:177-178; Zanon 2013:189; Yavuzyılmaz 2017:54; Uysal 2020:309; Temür ve Özbilgin 2019:285-286; Canav 1985:93-95; Gürler 2000:125-130; Antonaras 2009:Pl.VI; Bugoi vd. 2013:2883; Djıngov 1978:153-154; Davidson 1952:264; Han 1975: 115-116).

Ani'de bulunan boyalı bileziklerde, mavi cam üzerine bej, sarı, kırmızı renklerde daire, spiral ve zikzak çizgilerden oluşan geometrik motifler ile eşkenar dörtgen içerisine yerleştirilmiş haç motifi görülmektedir.

	
Foto 17. 2020 Kazısı Bizans üsluplu boyalı bilezik	Foto 18. 2022 Kazısı Bizans üsluplu boyalı bilezik

Değerlendirme ve Sonuç

Ani'de 2020-2022 yılları arasında yapılan 3 yıllık kazıdan elde edilen 288 adet cam bileziğin genel özellikleri ile değerlendirildiği bu çalışmada eserler göstermiş oldukları tipe göre üç başlık altında toplanmıştır. Dairesel kesitli, dikdörtgen kesitli dış yüzü yivli ve üçgen kesitli olan bilezikler, genel bir tipoloji oluşturmaktadır. Bunun yanında Ani bilezikleri arasında kahverengi-mavi renkli bilezikler karakteristik özellik göstermesi ile dikkat çekmektedir.

Bilezikler, Ani Örenyerinde Selçuklu Büyük Hamamı, Selçuklu Çarşısı ve Selçuklu Konutları kazı alanlarından çıkarılmıştır. Şehrin bu mimari eserlerinin Türk-İslam döneminde 11-13. yüzyılda yapılmış ve zamanla büyümüş olduğu bilinmektedir (Arslan 2021:142, 158, 165; Arslan 2022:1-13). Bu kazı alanlarında çıkarılan seramik, sikke gibi bulgular da 11-13. yüzyıl aralığına (Arslan 2022) işaret etmektedir.

Ani'de Konutlar ve Çarşı mevkiinde 2006-2009 yılları arasında yapılan kazılardan elde edilen cam bilezikler incelenmiştir (Çoruhlu ve Oktay 2011). Ani'den daha önce çıkan bilezikler ile araştırmamız kapsamındaki bu eserlerin benzer özellikler gösterdiği anlaşılmaktadır. Özellikle kazı alanlarının yakın bölgeler olması, bilezik tipolojisini de benzer kılmaktadır. Çoruhlu ve Oktay (2011) çalışmalarında bilezikleri 11-13. yüzyıl aralığına vermektedir.

Ani Selçuklu Çarşısı kazı alanında yer alan bir atölyede çok sayıda cam kap parçası ve bilezik parçası yanında cam cürufu, üretim hatalı kap parçalarının bulunması Ani'de yerel bir üretimin olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ani cam bilezikleri, teknik, renk, boyut ve kesitleri ile kendi içerisinde tutarlı bir tipoloji vermekte ve yerel üretim olduğunu düşündürmektedir. Özellikle karakteristik özellik gösteren kahverengi-mavi renkli bileziklerin yerel üretim olduğu ileri sürülebilir. Bununla birlikte Ani'den elde edilen her cam eserin yerel üretim olduğunu söylemek doğru değildir. Nitekim boyalı bileziklerin çok az sayıda olması, bu eserlerin başka bir bölgeden buraya geldiği kanısını uyandırmaktadır.

Sonuç olarak, Ani'den çıkarılan cam bileziklerin bulunduğu alanlar göz önünde tutulduğunda ve çağdaşları ile karşılaştırıldığında, eserleri 11-13. yüzyıl arasına tarihlendirmek mümkündür. Bunun yanında yapılması

planlanan arkeometrik çalışmalar bu konuda daha aydınlatıcı olacaktır. Ani'den çıkarılan çok sayıda cam parçası arasında en yoğun grubu bilezikler oluşturmaktadır. Ani bilezikleri, cam bilezik üretiminde Türk-İslam camcılığında önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

Antonaras, Anastassios C. (2009). "Old And Recent Fınds Of Byzantine Glass from Northern Greece", *Journal of the Serbian Archaeological Society*, 25, s.83-101.

Armağan, Muhsine E. ve Doğer, Lale (2020). "Aigai Bizans Cam Bilezikleri (2004-2014)" *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/1, s.33-49.

Arslan, Muhammet (2021). *Anadolu'da İlk Selçuklu Mimarisi Ani*, Konya: Palet Yayınları

Arslan, Muhammet (2022). *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları*, Konya:Palet Yayınları.

Atila, Cenker ve Gürler, Binnur (2009). *Bergama Müzesi Cam Eserleri*, İzmir:BERKSAV.

Aytaç, İsmail (2017). "Harput İç Kalesi Kazısı 2014 Yılı Arkeolojik Buluntuları", *Turkish Studies*, 12/1, s.191-210.

Bakırer, Ömür (2019). "Komana Glass Bracelets, Preliminary Report", *Komana Small Finds*, B. Erciyas ve M. Acara Eser (Ed.), İstanbul: Ege Yayınları, s.265-338.

Bugoi, R. ve Poll, I., Manucu-Adameşteanu Gh., Neelmeijer C. Neelmeijer, Eder F. (2013). "Investigations of Byzantine Glass Bracelets from Nufaru, Romania Using External PIXE-PIGE Methods", *Journal of Archaeological Science*, 40, s.2881-2891.

Canav Özgümüş, Üzlifat (2009). "Late Roman/Early Byzantine Glass from the Marmaray Rescue Excavations at Sirkeci, İstanbul", E. Laflı (Ed.), *Late Roman/Early Byzantine Glass in the Eastern Mediterranean*, s.17-24.

Canav, Üzlifat (1985). *Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş. Cam Eserler Koleksiyonu*, İstanbul: T.Ş.C.F.A.Ş. Belge ve Bilgi Merkezi.

Çoruhlu, Yaşar ve Oktay, Jale Ö. (2011). "2006-2009 Kars Ani Kazılarında Ortaya Çıkarılan Cam Bilezikler Üzerine", *XIV. Ortaçağ ve*

Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 20-22 Ekim 2010 Konya, s.155-171.

Davidson, Gladys R. (1952). *Corinth XII: The Minor Objects*, Princeton: American School of Classical Studies Publications.

Djınkov, Georgy (1978). "Bracelets en Vere Á Décor Peint de la Bulgarie Médiévale", *Annales Du 7e Congrés De L'Association Internationale Pour L'Histoire Du Verre, Berlin-Leipzig 15–21 Août 1977*, Liege, s.149–157.

Eker, Fevziye (2019). Antikçağın Süsü: Kahramanmaraş Müzesi'ndeki Kaburgalı ve Burma Cam Bilezikler", *TÜBA-AR*, 25, s.161-171.

Eker, Fevziye ve Özdemir, Pervin V. (2022). "Fatsa-Kurtuluş Mahallesi 2021 Kurtarma Kazısı Cam Buluntuları", *Fatsa ve Yöresi Tarihi II*, S. Gülten ve M. Özkan, M. Karakulak, K. Yavuz, C. Erbil (Ed.), Erzurum: Fenomen Yayıncılık, s.115-128.

Eser, Erdal ve Şahin, Müberra (2019). "Divriği Kalesi Kazısı Cam Bilezik Buluntuları", *Her Yönüyle Sivas Kongresi'nin 100. Yılında Sivas Uluslararası Sempozyumu*, C.3, H. Yekbaş ve A. Yüksel (Ed.), Sivas, s.249-264.

Fındık, Ebru (2012). "2012 Yılı Efes Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazıları Depo Çalışmalarından İlk Gözlemler, Yeni Bir Keşif: Ayasuluk'ta Cam Atölyesi", *Selevcia*, III, s.31-48.

Fındık, Ebru (2017). "Bir Güzellik Nesnesi Olarak Cam Bilezikler: Demre/Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Buluntuları (1989-2016)", *Adalya*, 20, s.423-448.

Geyik Karpuz, Gül (2017). "Mardin Müzesi'nde Bulunan Bezemesiz Cam Bilezikler Üzerine Bir Değerlendirme", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 59, s.145-156.

Geyik Karpuz, Gül (2019). "Elazığ Müzesi'nde Bulunan İslami Dönem Cam Bilezikler", O. Kunduracı ve A. Yavuzyılmaz (Ed.), *Yaşar Erdemir'e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları*, Konya: Literatürk Academia, s.453-479.

Geyik Karpuz, Gül ve **Çibuk**, Kemal (2017). "Kocaeli Arkeoloji ve Etnografya Müzesinde Bulunan Cam Bilezikler", *Uluslararası Gazi Süleyman Paşa ve Kocaeli Sempozyumu III*, C.I, İzmit, s. 283-296.

Geyik, Gül (2022). "Ani Kazısı Cam Buluntuları (2020-2021)", *25.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları*, A. Çaycı ve A. Yavuzyılmaz (Ed.), Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, s.459-470.

Gürler, Binnur (2000). *Tire Müzesi Cam Eserleri*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Han, Verena (1975). "The Origin and Style of Medieval Glass Found in The Central Balkans", *Journal of Glass Studies*, 27, s.114-126.

Hazinedar Coşkun, Tümay (2017). "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Bizans Cam Bilezikleri: Anaia Üretimi Bileziklerin Yapımına İlişkin Gözlemler", *TÜBA-KED*, 16, s.145-162.

Hazinedar Coşkun, Tümay (2020). "Berna Oğuz Koleksiyonu'ndan Bizans Dönemi Cam Takıları", *TÜBA-KED*, 22, s.31-49.

Köroğlu, Gülgün (2002). "Yumuktepe Höyüğünden Bizans Dönemi Cam Bilezikleri", *Ortaçağ'da Anadolu, (Aynur Durukan'a Armağan)*, Ankara, s.355-372.

Lightfoot, Christopher. S. (2005). "Glass Finds at Amorium", Dumbarton Oaks Paper, 59, s.173-181.

Oral Çakmakçı, Zeynep (2010). "On ikinci ve On üçüncü Yüzyıllarda Bizans Cam Bileziklerinde Bezeme ve Biçim Değişimleri", *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu*, A. Ödekan ve E. Akyürek, N. Necipoğlu (Ed.), İstanbul, s.545-553.

Oral Çakmakçı, Zeynep (2012). "Kuşadası-Kadıkalesi Kazılarından Süs Amaçlı Cam Objeler: Boncuklar ve Bilezikler", *II. ODTÜ Arkeometri* Çalıştayı *(Türkiye Arkeolojisinde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar) Bildiriler Kitabı 6-8 Ekim 2011*, Ankara: ODTÜ Yayınları, s.114-135.

Oral Çakmakçı, Zeynep (2017). "Ödemiş Müzesi Koleksiyonundaki Bizans Dönemi Boyalı Cam Bilezikleri", *TÜBA-KED*, 16, s.125-143.

Öztaşkın, Muradiye (2015). "Stratonikeia Bizans Dönemi Cam Buluntuları", *Stratonikeia ve Çevresi Araştırmaları*, B. Söğüt (Ed.), İstanbul: Ege Yayınları, s.175-188.

Öztürk, Nurettin (2013). *Erzurum Müzesi Cam Eserleri,* Erzurum.

Spaer, Maud (1988). "The Pre-Islamic Glass Bracelets of Palestine", *Journal of Glass Studies*, 30, s.51-61.

Spaer, Maud (1992). "The Islamic Glass Bracelets of Palestine: Preliminary Findings", *Journal of Glass Studies*, 34, s.44-62.

Taştemür, Emre ve Aytaç, İsmail (2017). "Harput İç Kale Kazısı Cam Fırınlarına Ait İlk Gözlemler, *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 41, Isparta, s.69-89.

Temür, Akın ve Eker, Fevziye (2019). "Sinop Müzesi'nde Bulunan Geç Antik Çağ Cam Bilezikleri", *Doğudan Batıya 70. Yaşında Serap Yaylalı'ya Sunulan Yazılar*, A. Erön ve E. Erdan (Ed.), Ankara: Bilgin Kültür Sanat, s.17-34.

Temür, Akın ve Özbilgin, Özkan (2019). "A Group of Glass Bracelets from Samsun Museum", *Settlements and Necropoleis of the Black Sea and Its Hinterland in Antiquity: Select Papers from the Third International Conference 'The Black Sea in Antiquity and Tekkeköy: an Ancient Settlement on the Southern Black Sea Coast' 27-29 October 2017 Tekkeköy Samsun*, G. R. Tsetskhladze ve S. Atasoy (Ed.), Oxford: Archaeopress Publishing, s.281-288.

Uçar, Aygül (2020). "A Group of Bracelets Obtained from Tire Kutu Han", *ANES*, 57, s.299-312.

Uysal, Zekiye (2010). "Kubad Abad Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler (2005-2010)", *Sanat Tarihi Dergisi*, XIX/2, s.43-54.

Uysal, Zekiye (2013). *Kubad- Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uysal, Zekiye (2020). "Samsat Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler", *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/1, s.301-317.

Von Saldern, Axel (1980). *Ancient and Byzantine Glass from Sardis,* London: Harvard University Press.

Whitcomb, Donald S. (1983). "Quseir Islamic Glass From Al-Qadim, Egypt", *Journal of Glass Studies*, Vol.25, s. 101-108.

Yavuzyılmaz, Ahmet (2017). "Gevale Kalesi Cam Bilezik Buluntuları (2013-2015)", *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 02-05 Kasım 2016, Sakarya*, s.49-61.

Yavuzyılmaz, Ahmet (2018). "Konya Alaeddin Tepesi Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler", *XXII. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I Özet Kitapçığı 24-26 Ekim 2018* İstanbul, s.37.

Zanon, Michela (2013). "Tyana/Kemerhisar (Niğde): Glass Bracelets of the Byzantine and Islamic Period", *Anatolia Antiqua*, XXI, s.181-197.

BALATLAR ÖRNEĞİ IŞIĞINDA TARİHSEL SÜREÇTE EVLİLİK HATIRASI OLARAK YAPILAN OBJELERE GENEL BİR BAKIŞ

Gülgün KÖROĞLU[1] ♦ Deniz DEMİR[2]

Özet

Evlilik, insanlar için bir nevi yaşamda yeni bir boyuta geçmek demektir. Tarih boyunca insanlar, evliliklerini gerek anılaştırma gerek duyurma, gerekse belgeleme ve ölümsüzleştirme kaygısıyla çeşitli malzemelerle görsel ifade biçimini kullanarak çeşitli objeler yapmışlardır. Bunun sonucunda sanat eseri olarak nitelendirilen bir takım eşyalar ortaya çıkmıştır. Bu objeler/eşyalar arasında sayılabilecek eserlerden takıların ağırlıkta olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan porselen tabak parçası, bu anlamda dikkat çekici bir grubun temsilcisi sayılmakla beraber Rum-Ortodoks mezar buluntusu olarak ele geçirilmesi bakımından da ayrıca dikkat çekmektedir. Aslında tarih boyunca karı kocanın, yan yana çeşitli objeler üzerine resmedildiği, bugüne kadar ulaşan örneklerden izlenebilmektedir. Yunan ve Roma mitolojisinde tanrı ve tanrıçaların, soyluların, Mısır, Roma, Bizans ve Avrupa görsel sanatlarında evli çiftlerin ve aşıkların birlikte tasvir edildiği sıklıkla görülebilmektedir.

Bu bildiride tarihsel süreçte bu anlamda yapılmış olan sanat eserlerine genel olarak değinildikten sonra yukarıda da bahsi geçen Sinop il merkezinde gerçekleştirilen Balatlar kazısında bulunmuş bir porselen tabak parçasına odaklanılacaktır. Bu bağlamda İsveç Kralı I. Oscar (Joseph François Oscar Bernadotte)'ın yaşamına değinilip, evliliğe geçiş sürecine göz atılacak, bunun sonucunda eşi ile portrelerinin serigrafi/transfer tekniği ile

[1] Prof. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi, gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr orcid.org/0000-0002-6369-659X

[2] Öğr. Gör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, deniz.demir@hbv.edu.tr orcid.org/0000-0002-2359-3932

yapılmış olan porselen takımları üzerinde durulacak ve tespit edilen benzer örnekler ile de karşılaştırılmalar yapılacaktır.

Anahtar kelimeler: Balatlar, porselen, evlilik, mezar buluntusu, hatıra.

AN EXAMINATION ON THE OBJECTS MADE FOR MARRIAGE MEMORY IN THE HISTORICAL PROCESS IN THE LIGHT OF THE EXAMPLE OF BALATLAR

Abstract

Marriage is a kind of transition to a new dimension in life for people. Throughout history, people have made various objects using the form of visual expression with various materials with the concern of commemorating, publicizing, documenting and immortalizing their marriages. As a result of this, a number of items have appeared that are characterized as works of art. Of the works of art that can be considered among these objects / items, it seems that jewelry predominates. In this regard, the porcelain plate piece addressed in the study is deemed to be the representative of a noteworthy group, and it also attracts attention due to its capture as a Greek-Orthodox tomb find. In fact, it can be traced from the examples that have reached today, where husband and wife have been depicted on various objects side by side throughout history. In Greek and Roman mythology, it can often be seen that gods and goddesses, nobles, married couples and lovers are depicted together in Egyptian, Roman, Byzantine and European visual arts.

After mentioning the works of art made in this sense in the historical process in general in this study, the focus will be on a piece of porcelain plate found during the Balatlar excavation carried out in the Sinop city center mentioned above. In this context, the life of Swedish King Oscar I (Joseph François Oscar Bernadotte) will be discussed and his transition to marriage will be examined, as a result, porcelain sets made with the transfer/ silkscreen technique of his portraits with his wife will be highlighted and comparisons will be made with similar examples.

Keywords: Balatlar, porcelain, marriage, tomb find, memory.

Kadın ve erkeğin gelenekler uyarınca birlikteliklerini toplum önünde hukuki ve dini bir yetkili huzurunda resmileştirmesine evlilik denilmektedir. Hem toplum, hem de dinler evliliği her zaman yüceltmiştir. Tarih boyunca çiftler birlikteliklerini belgeleme, duyurma, anılaştırma ve ölümsüzleştirme kaygısıyla görsel ve yazılı ifade biçimleri kullanarak heykel, kabartma, seramik ve en çok da takılar üzerine kendilerini tasvir ettirerek kalıcı hale getirmişlerdir. Bunun sonucunda sanat eseri olarak nitelendirilen objeler/eşyalar ortaya çıkmıştır. Bu objeler/eşyalar arasında Roma döneminden itibaren en yaygın olanı evlilik yüzükleri yani alyanslardır[3] (Foto. 1-2).

Foto.1: Bizans dönemine (6-7. yüzyıl) ait evlilik yüzüğü
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/661703)

Çalışma kapsamında ele aldığımız porselen tabak parçası, bu anlamda dikkat çekici bir grubun temsilcisi sayılmakla beraber Rum-Ortodoks mezar buluntusu olarak ele geçirilmesi bakımından da ayrıca dikkat çekicidir. Aslında tarih boyunca karı-kocanın, yan yana çeşitli objeler üzerine betimlendiği, bugüne kadar ulaşan örneklerden izlenebilir. Yunan ve Roma mitolojisinde tanrı ve tanrıçaların, soyluların, Mısır, Roma, Bizans ve Avrupa görsel sanatlarında evli çiftler ve aşıkların birlikte tasvir edildiği sıklıkla görülebilir (Foto.2-3).

---

[3] Detaylı bilgi için bkz. Kalkınoğlu (Köroğlu), Gülgün (1988). "Bizans'ta Düğün Törenleri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 1/3, s. 51-56; Köroğlu, Gülgün (2000), "Bizans Kuyumculuğu", *P Sanat Kültür Antika Dergisi* 17, s. 28-41; Köroğlu, Gülgün (2007), "Bizans Gelin Takıları", *P Dünya Sanatı Dergisi* 43, s. 36-45. Köroğlu, Gülgün (2018),»Geç Roma- Doğu Roma Dönemi Evlilik Takıları Üzerindeki Tasvirlerin İkonografisi», *Arkeoloji, Tarih ve Epigrafi'nin Arasında Prof.Dr. Vedat* Çelgin'in *68. Doğum Günü*, Editörler Murat Arslan –Ferit Baz, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 535-547.

Foto. 2: Zeugma Okeanos ve Tethys mozaiği. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Okeanos_ve_Tethys.jpg)

Foto.3: Zeus ve Hera heykeli. (https://walkswithin.com/2020/01/the-sacred-marriage/)

Bu bildiride tarihsel süreçte bu anlamda yapılmış olan sanat eserlerine genel olarak değinildikten sonra yukarıda da bahsi geçen Sinop kent merkezindeki Balatlar Kilisesi kazısında bulunmuş bir porselen tabak parçasına odaklanılacaktır (Foto.3). Bu bağlamda İsveç Kralı I. Oscar'ın (Joseph François Oscar Bernadotte) yaşamına ve evlilik sürecine göz atılacak, eşi ile birlikte serigrafi/ transfer tekniğinde yapılmış portrelerinin yer aldığı porselen takımlar üzerinde durulacak ve tespit edilen benzer örnekler ile karşılaştırmalar yapılacaktır.

Foto.3: Kral I. Oscar'ın tasvirinin yer aldığı Balatlar porselen tabak parçası, 2018 yılı buluntusu.

Tarih boyunca neredeyse her dönemde karı-koca ve aşıkların çeşitli şekillerde seramik, çini ve porselen yüzeylerine işlendiği görülür. Evli çiftlerin yan yana tasvirlerinin yanı sıra evlilik törenlerinin de betimlendiği örnekler az değildir. Örneğin Hititlerden kalan İnandık ve Bitik Vazoları verilebilir[4] (Foto.4-5). İnandık Vazosu'nda evlilik tören ve gelenekleri aşama aşama işlenmiştir. Bitik Vazosu'nda ise 'Kutsal Evlenme Sahnesi' araştırma konumuz açısından önem taşır. Yunan, Etrüsk ve Roma lahit ve stellerinde de evli çiftlerin tasvirleriyle sıklıkla görülmektedir.

Foto.4: İnandık Vazosu.

Foto.5: Bitik Vazosu.

Roma döneminde yeni evlenen çiftler için yapılmış, erotik sahneli zifaf kandilleri de evlilik hediyesi/hatırası kapsamında değerlendirilebilir (Foto.6). Yine bu dönemde, üzerinde evli çiftlerin tasvirlerinin yer aldığı özellikle Roma'da Yahudi ustalar tarafından sandviç yöntemiyle, iki cam tabakası arasına altın folyolardan kesilerek yerleştirilmiş cam kaplar evlilik töreni ve evlilik yıl dönümü hediyesi olarak yapılmıştır (Doğer, 2011: 54) (Foto.7).

[4] Detaylı bilgi için bkz. Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları Phoenix Yayınevi, Ankara, 2005, s. 131-134.

Foto.6: Roma dönemine ait bir zifaf kandili (https://www.gazeteduvar.com.tr/antik-cag-sanatinda-erotizm-haber-1548468)

Foto.7: Roma dönemine ait bir evlilik tabağı (https://www.wikiwand.com/en/Gold_glass)

Geç Roma ve Ortaçağ Hristiyan dünyasında Kana Düğünü'nde İsa'nın suyu şaraba döndürme mucizesi sahnesinde, mozaik döşemelerdeki karı-koca bani tasvirlerinde, madeni ve seramik kaplar ile el yazmaları üzerinde evli çiftlere ve aşıklara sıklıkla yer verilmiştir (Foto.8-9).

Foto. 8-9: Çift tasvirlerinin görüldüğü Bizans seramikleri (Doğer, 2011: 49, 53)

13-15. yüzyıllar arasında Kıbrıs'taki kurulmuş Haçlı Krallığı olan Lusignan'ler döneminde Kıbrıs'taki pek çok atölyede üretilip Akdeniz ve çevresindeki yerleşimlere ihraç edilmiş olan bazı kâse ve yüksek ayaklı

çanaklardaki dans eden ya da birlikte tasvir edilmiş kadın ve erkek figürleri vardır. Batılı tarzda saçları ve giysileri olan çiftler birbirlerine neredeyse yapışık olarak eğlenirken ya da içki içerken düğün eğlencesi içinde gösterilmişlerdir (Foto.10-11).

Foto. 10-11: Çift tasvirlerinin görüldüğü Kıbrıs üretimi (14-15. yüzyıl) seramikler (Doğer, 2011: 54-55)

Sadece Hristiyan kültürün egemen olduğu topraklarda değil İslam dünyasında da minyatürler, alçı kabartma, diğer sanat eserleri ve bilhassa da seramikler üzerinde figüratif tasvirlere yer verilmiştir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçukluları dönemlerinden günümüze ulaşan sanat eserleri üzerinde genellikle iki sevgili karşı karşıya oturur ve birbirine bakar vaziyette betimlenmişlerdir (Öney, 1983: 34, 111, 112; Öney, 2004: 76; Öney, 2008: 68-69) (Foto.12).

Foto.12: Washington D. C. Freer Gallery of Art'da bulunan Büyük Selçuklu dönemi minai teknikli seramik kap (Öney, 2008: 68).

Yine bu dönemde çiftlerin karşılıklı oturur vaziyette tasvirinin ötesinde ilginç bir çini örneğinde ise çiftin yorgan altında birlikte birbirlerine sarılmış olarak yatar vaziyette gösterildiği, ölçülü bir cinselliğin yansıtıldığı sahne dikkate değer nadir bir örnektir (Öney, 2008: 75) (Foto. 13).

Foto. 13: Beyşehir Kubadabad çini örneği (Öney, 2008: 75)

Eşlerin/çiftlerin birbirine sarılır vaziyette tasvir edildiği bir farklı örnek de Harput Kalesi kazılarında gün ışığına çıkarılmıştır (Aytaç, 2022).

Bu eserler üretildikleri dönemi ve içinde bulunulan inanç sistemini de açık bir şekilde yansıtmaktadır. Bazen kimlikleri belirsiz kişiler tasvir edilirken bazen de tarihte yaşamış, dini ve edebi metinlerde bahsi geçen kişilerin de tasvir edildikleri görülmektedir. Firdevsi Şehnamesi'nde geçen metinden esinlenerek işlenen Sapinud'un Gelin Alayı sahnesi, Selçuklu dönemine ait Washington D. C. Freer Gallery of Art'da yer alan bir seramik eserde görülmektedir (Öney, 2008: 70) (Foto.14). Bu eserin bir benzeri de Kayseri Selçuklu Uygarlıkları Müzesi'ndedir[5].

Foto. 14: Sapinud'un Gelin Alayı sahnesinin görüldüğü seramik eser (Öney, 2008: 70)

[5] http://www.selcuklumuzesi.com/ustmenu.asp?id=2&sid=2

Yine konusunu Şehname'den alan bir aşk hikâyesinin ana karakterleri Bijan ve Manijeh'in birlikte de tasvir edildiği 12. yüzyıla ait bir eser de bugün Washington D.C. Freer Galeri'dedir[6] (Foto.15). Osmanlı dönemine ait seramik eserlerde de çift tasvirleri çeşitli şekillerde görülebilmektedir[7] (Foto.16).

Foto.15: Washington D.C. Freer Galery'de bulunan kadeh. (https://www.wikiwand.com/en/Mina'i_ware)

Foto.16: Osmanlı dönemi tabağında bahçede eğlenen çift tasviri (https://tarihdergi.com/mu%CC%88this-bir-c%CC%A7ini-koleksiyonu/)

6 http://www.brilliantpearl.ir/en/2017/05/31/bijan-manijeh-one-of-the-persian-love-stories-in-shahnameh/

7 Benzer örneği için bkz. Eda Demir-Tosunoğlu-Olcay Bortav, "Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2021, s. 347.

Porselen eserlere bakıldığında ise evlilik teması açısından değerlendirilebilecek çeyiz hediyesi olarak üretilen eşyalar dikkati çekmektedir. Çin porselenleri arasında evlilik vazosu, evlilik lambası, fincan takımları, düğün feneri vs. gibi çeşitli anlamlar ifade eden ve çeşitli işlevsel özelliklere sahip objeler yapılmıştır (Yılmaz, 2008: 101-10; Cengiz, 2019:7-43) (Foto. 17, 18, 19).

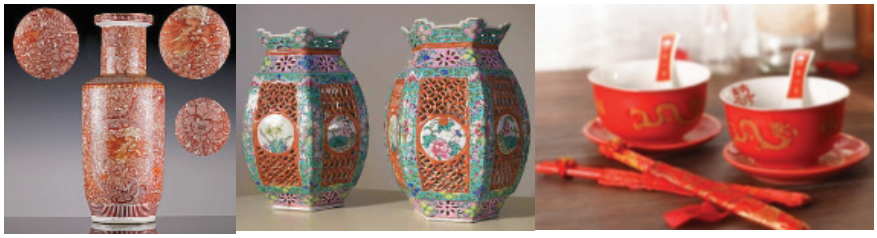


Foto. 17-18-19: Evlilik ve çeyiz ilişkili çeşitli Çin porselenleri (Cengiz, 2019: 10, 11, 14).

Benzerlerinden farklı olarak Kutani Shungab porselen sake ardağı evlilik ve cinsellikle ilişkilendirilebilecek kaplar açısından değişik bir örnektir. Japon kültürüne ait bu örnekte cinsellik teması ayrıntılı olarak işlenmiş olup bu bardakların çiftlere düğün hediyesi olarak verildiği bilinmektedir (Cengiz, 2019: 16-17). Bu da objenin üretim amacı bakımından Antik Roma'da yapılan zifaf kandillerini akla getirmektedir (Foto. 20).

Foto. 20: Japon Kutani Shunga porselen sake bardağı (Cengiz, 2019: 16)

Bu çalışma kapsamında çift betimlerinin porselene yansıması açısından Balatlar Kilisesi kazı çalışmalarında, 19.yüzyıla tarihlenen Rum Ortodoks mezarlığında sürdürülen çalışmalar sırasında gün ışığına çıkarılmış bir tabağa ait figürlü parça oldukça dikkat çekicidir. Araştırma konusunun öznesi olan İsveç Kralı Oscar'dır. Kral Oscar'ın eşi Josephine ile birlikte tasvir edildiği madalyonlar ve porselen tabaklar oldukça yaygındır. Oscar, Kral XIV. Karl ile Desiree Clary'nin tek çocuğudur. Oscar'ın Josephine ile evliliği, kral olduğu tarihten 11 yıl öncesine rastlamaktadır. Oscar, 22 Mayıs 1823 tarihinde Josephine ile Münih'teki Leuchtenberg Sarayı'nda vekil vasıtasıyla nikâhlanmış, aynı yıl 19 Haziran'da Stockholm'de yapılan bir düğünle evlenmiştir[8]. Oscar ve Josephine'in düğünleri anısına ve iyi alametler altında girilen bu evliliğe mutluluk dileme amacıyla 19 Haziran 1823 tarihli bir gümüş madalya da bastırılmıştır[9] (Foto. 21). Babasının ölümünden sonra Bernadotte Hanedanı'nın ikinci hükümdarı olarak 8 Mart 1844 tarihinde İsveç-Norveç Kraliyet tahtına oturmuştur. Josephine de kraliçelik tacını 28 Eylül 1844'te İsveç'te giymiştir[10] (Foto. 22). Oscar 8 Mart 1844'den, 8 Temmuz 1859'daki ölümüne kadar kral olarak hüküm sürmüştür.

Foto. 21: Kral I. Oscar'ın eşi ile tasvir edildiği madalyon
(https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_I_of_Sweden)

8 https://tr.wikipedia.org/wiki/I._Oscar

9 https://www.worthpoint.com/worthopedia/19th-century-bronze-medals-442597766

10 https://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_of_Leuchtenberg ; https://stringfixer.com/tr/Oscar_I_of_Norway

Foto. 22: Josephine'in taç giyme töreni
(https://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_of_Leuchtenberg)

Çiftin evliliğini betimleyen porselen anı tabaklarının Osmanlı coğrafyasına ulaştığını gösteren kazı buluntularından biri Marmaray kazılarında gün ışığına çıkarılmış olup Turgay Polat'ın doktora tezi kapsamında değerlendirilmiştir (Polat, 2018: 284-285). Bu örnek, Balatlar kazısında bulunan porselen tabak parçasının tam hali hakkında fikir vermesi ve araştırmalarımız esnasında tespit edebildiğimiz tek kazı buluntusu olması bakımından önemlidir (Foto. 24). Marmaray kazılarında bulunan tabağın arka kısmında damga olmadığı ifade edilmiştir (Polat, 2018: 284-285). Balatlar örneğinde ise üretici fabrikaya ait soğuk damga bulunmaktadır. Bu damga tam olarak okunamamış olsa da damgada çapa motifi algılanmakla beraber bu işaret İngiliz porselen markalarında sıkça görülmektedir (Foto.:23). Balatlar'da Geç Osmanlı dönemi Rum Ortodoks mezarlık alanında gömü hediyesi olarak bırakılmış serigrafi (transfer) tekniği ile üretilmiş çok sayıda İngiltere'den ithal edilmiş porselen ve yarı porselen fincan, kase ve tabaktaki (Gök İpekçioğlu, 2018: 337-340) soğuk damgada çapa motifinin görülmesi bu eserin de İngiltere'de üretilmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Foto. 23: Balatlar örneğinde görülen soğuk damga, 2018 yılı buluntusu.

Serigrafi (transfer) tekniği ile porselene aktarılmış Kral Oscar ve eşi Josephine'nin kol kola görüldüğü resim "Illustrated London News"in 27 Nisan 1844 tarihli sayısında yayımlanmıştır (Foto. 25). Gazetede basılan kral ve eşinin portreleri Fransız ve İngiliz yayın organlarında yayınlanmış ve bu yayınlarda Oscar'ın tahta çıkışı belirtilmiştir. Yayınlanan bu resmi Kral Oscar'ın, İsveçli bir sanatçıya 1844 yılında tahta çıkışından dolayı yaptırmış olduğu bilinmektedir (Polat, 2018: 119, 142)[11].

Foto. 24: Marmaray kazı buluntusu olan Kral I. Oscar ve Kraliçe Josephine'in tasvir edildiği tabak.

Foto. 25: Kral ve eşinin gazetede yayınlanan litograf baskı resmi (Polat, 2018: 285) (https://l24.im/gvZDH)

[11] The Illustrated London News, 27 Nisan 1944, London; Journal Universel, No: 86, Vol. 4, 19 Ekim 1944; Turgay Polat.

Balatlar'da mezarlıkta bulunan çok sayıda transfer/serigrafi tekniği ile bezenmiş porselen fincan, kase ve tabakların sadece İngiltere'den değil Fransa (Saragumines) ve Avrupa'nın farklı merkezlerinden de ithal edilmiş oluğunu damgaları göstermektedir. Balatlar kazı buluntuları 19.yüzyılda Osmanlı ve Avrupa devletleri arasındaki yoğun porselen ticaretine işaret eden çok zengin veriler sunmaktadır

Konuyla ilgili gerçekleştirilen araştırmalarda, Oscar ve Josephine'nin tasvir edildiği çeşitli porselen tabaklar tespit edilmiştir. Bu eserler kazı buluntusu olmayıp müzayedelerde satışı yapılan eserlerdir (Foto. 26-27).

Foto. 26-27: Kral I.Oscar ve eşi Josephine'in tasvirlerinin yer aldığı porselen tabaklar (https://www.worthpoint.com/worthopedia/josephine-leuchtenberg-king-oscar-1618965371; https://www.etsy.com/listing/1319736717/antique-staffordshire-royalty-plate)

Foto. 28-29: Kral Oscar ve eşi Josephine'nin tasvirlerinin ayrı ayrı basıldığı fincan takımları. (https://i.pinimg.com/originals/4d/69/aa/4d69aa6a2ee7e54e3d8cb252ee625272.jpg;https://digitaltmuseum.no/021027380105/servise)

Foto. 30: Kral Oscar I ve eşi Josephine'nin tekli tasvir edildiği demlikler. (https://www.worthpoint.com/worthopedia/king-oscar-josephine-sweden-norway-308916465)

Oscar ve Josephine tasvirli porselenler sadece servis tabaklarında kullanılmamıştır. Çay servisinde kullanılmış fincan, fincan tabağı ve demlikler üzerinde de kraliyet çiftinin tasvirleri bulunmaktadır. Çay demliği ve sütlük üzerinde, tabaklardan farklı olarak Kral Oscar ve Kraliçe Josephine'in tek figürleri vardır. Çiftin birlikte değil de ayrı ayrı tasvir edilmelerinin nedeni yer darlığının yanı sıra her iki porselen servis çaydanlığının aynı takıma ait olmasıyla da açıklanabilir (Foto. 28, 29, 30). Kral I. Oscar'ın tek başına tasvir edildiği porselen tabak da tespit edilen örnekler arasındadır (Foto. 31).

Kral I. Oscar ve Josephine tasvirlerinin görüldüğü porselen eserlere bakıldığında kral ve kraliçenin isimlerinin de yanlarına yazıldığı görülmektedir. Sadece üzerinde Oscar tasvirinin görülebildiği Balatlar örneğinde ise Kral'ın isminin ilk iki harfi (OS…) günümüze kalabilmiştir. Benzer örneklerin tekli olanlarında ise bu isimlere ilaveten Norveç ve İsveç Kralı anlamına gelen "Norges of Sveriges Konge" ve Norveç ve İsveç Kraliçesi anlamına gelen "Norges of Sveriges Dronnins" ifadeleri yer almaktadır.

Foto. 31: Kral Oscar I'in tek başına tasvir edildiği porselen tabak. (https://www.worthpoint.com/worthopedia/king-oscar-sweden-norway-1844-278998281)

Kral ve kraliçenin tasvirlerinin yer aldığı porselenlerdeki form çeşitliliği, porselenlerin anı tabağı veya takım olarak üretildiğini göstermektedir. Ayrıca başka kral ve kraliçelerin resimleri de porselen tabaklar üzerinde betimlenmiştir. Fotoğraf sanatının gelişmesiyle birlikte fotoğrafların da porselene aktarıldığı görülmektedir (Foto. 32).

Foto. 32: Kral I. Oscar'ın oğlu Kral II. Oscar ve eşinin fotoğrafının basıldığı porselen tabak. (https://www.etsy.com/ca/listing/1324419209/konung-oscar-ii-and-drottning-sophia)

Görüldüğü üzere tarihsel süreç içinde aşıkları, evli çiftleri ve evlilik temalı çeşitli işlev ve anlamlara sahip farklı malzeme ve tekniklerle yapılan sanat eseri niteliği taşıyan birçok obje üretilmiştir. Çalışmanın konusu olan Balatlar buluntusu porselen tabak parçasında, serigrafi/transfer tekniği ile aktarılmış İsveç Kralı I. Oscar portresi görülmektedir. Ancak benzer örnekler ve kralın 1844 yılında özel olarak yaptırdığı bilinen litograf baskıya dayanarak Kral'ın eşi Josephine ile yan yana tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu litograf baskı, gazetelerde Kral'ın tahta çıktığı 1844 yılında yayınlanmıştır. Kral'ın tahta çıkmasından bir süre sonra eşi Josephine'de kraliçe olarak ilan edilmiştir. Bahsi geçen litograf baskıda da karı-kocanın kral ve kraliçe olduğunu yansıtan kıyafetleri dikkat çekmektedir. Her ne kadar kral bu litograf baskıyı tahta çıkmasının nişanesi olarak yaptırmış olsa da Josephine'nin kraliçe olması Oscar'ın eşi olması ile paralel bir gelişme olduğundan bu eserlerde aynı zamanda onların evliliği/karı-koca oluşları da vurgulanmıştır. Bu bağlamda Balatlar örneği, çalışmamızın ana teması olan "evlilik hatırası" konusu açısından da değerlendirilebilmiştir.

Kral Oscar'ın yaşamı boyunca çeşitli sanatçılara kendisini ve eşi Josephine'in tek ya da çift portreleriyle 1837 yılında yapılan "Kraliyet Ailesi (Bernadotte Ailesi)" resmi gibi birçok resim yaptırdığı dikkati çekmektedir (Foto. 34). Kralın tüm bu resimleri yaptırması onun hem sanata, hem de tasvir yoluyla anılaştırmaya ve kalıcı olamaya olan ilgisini yansıtmaktadır.

Foto. 33: Fredric Westin tarafından yapılan "Kraliyet Ailesi" resmi (https://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_of_Leuchtenberg).

KAYNAKÇA

Akurgal, Ekrem (2005) *Anadolu Kültür Tarihi*, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları Phoenix Yayınevi, Ankara, 2005.

Cengiz, Ceren, *Doğudan Batıya Kültür Nesnesi Olarak Porselen*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2019.

Demir Tosunoğlu, Eda - Bortav, Olcay, "Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2021, s. 337-358.

Doğer, Lale (2011). "Kadın Figürlü Bizans Seramikleri", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, 20, s. 45-60.

Gök İpekoğlu, Sevinç (2018). "Sinop Balatlar Yapı Topluluğu'nda Ortaya Çıkarılan Avrupa Seramiklerinin Batı Karadeniz Ticaret Ağı İçerisindeki Yeri", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII, s. 331-347.

Kalkınoğlu (Köroğlu), Gülgün (1988). "Bizans'ta Düğün Törenleri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1/ 3, s. 51-56.

Köroğlu, Gülgün (2000), "Bizans Kuyumculuğu", *P Sanat Kültür Antika Dergisi,* 17, s. 28-41.

Köroğlu, Gülgün (2007), "Bizans Gelin Takıları", *P Dünya Sanatı Dergisi,* 43, s. 36-45.

Köroğlu, Gülgün (2018),"Geç Roma- Doğu Roma Dönemi Evlilik Takıları Üzerindeki Tasvirlerin İkonografisi", *Arkeoloji, Tarih ve Epigrafi'nin Arasında Prof.Dr. Vedat* Çelgin'in *68. Doğum Günü*, Editörler Murat Arslan –Ferit Baz, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 535-547.

Öney, Gönül (1983). "Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri", *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, S. II, İzmir, 1983, s. 86-105.

Öney, Gönül (2004). "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslûbu", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, XIII, s. 61-82

Öney, Gönül (2008) "Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, XVII/I, s. 55-75.

Polat, Turgay, *Marmaray Kazılarında Ortaya Çıkarılan Osmanlı Seramikleri (Üsküdar, Sirkeci, Yenikapı Marmaray İstasyonları ve Haliç Metro Ayakları)*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2018.

Yılmaz, Gülgün (2008). "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Armağan Geleneğinde Porselenin Yeri", Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 2 (1), s. 95-112.

İnternet Kaynakları

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/661703 (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Okeanos_ve_Tethys.jpg (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://walkswithin.com/2020/01/the-sacred-marriage/ (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://www.gazeteduvar.com.tr/antik-cag-sanatinda-erotizm-haber-1548468 (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://www.wikiwand.com/en/Gold_glass (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://www.wikiwand.com/en/Mina'i_ware (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://stringfixer.com/tr/Oscar_I_of_Norway (Erişim Tarihi: 25.01.2023).

https://www.worthpoint.com/worthopedia/19th-century-bronze-medals-442597766 (Erişim Tarihi: 25.01.2023).

https://tarihdergi.com/mu%CC%88this-bir-c%CC%A7ini-koleksiyonu/ (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_I_of_Sweden (Erişim Tarihi: 16.09.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_of_Leuchtenberg (Erişim Tarihi: 18.09.2022).

https://l24.im/gvZDH (Erişim Tarihi: 25.01.2023).

https://www.worthpoint.com/worthopedia/josephine-leuchtenberg-king-oscar-1618965371 (Erişim Tarihi: 15.09.2022).

https://www.etsy.com/listing/1319736717/antique-staffordshire-royalty-plate (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://i.pinimg.com/originals/4d/69/aa/4d69aa6a2ee7e54e3d8cb252ee625272.jpg;https://digitaltmuseum.no/021027380105/servise (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://www.worthpoint.com/worthopedia/king-oscar-josephine-sweden-norway-308916465 (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://www.worthpoint.com/worthopedia/king-oscar-sweden-norway-1844-278998281 (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://www.etsy.com/ca/listing/1324419209/konung-oscar-ii-and-drottning-sophia (Erişim Tarihi: 11.09.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_of_Leuchtenberg (Erişim Tarihi: 15.09.2022).

ERMENİ SANATINDA HAÇKAR/HAÇTAŞI

Güner SAĞIR[1]

Özet

Haç, Hıristiyan dünyasının tümünde olduğu gibi, Ermeni kültüründe de dini ve manevi bir sembol olarak çok önemlidir. Bu sembol, Ermeni anıtsal mimarisine özgü haçkarlarda/haçtaşlarında kendine özel bir yer edinmiştir. Ermenice "Խաչ" haç ve "քար" taş kelimelerinin birleşiminde oluşan "Խաչքար" haçkar/haçtaşı, serbest şekilde, kayalar üzerinde veya yapılarda bulunan, merkezinde haç motifi olan genellikle dikdörtgen şeklinde, dik yerleştirilmiş taşları tanımlamak için kullanılmıştır.

Ermeni sanatında haçkarın kilise ve kilise düşüncesiyle güçlü bir bağı vardır. Ermenilerin 1722 yıllık Hıristiyan geçmişinin bir sembolü olan haçkarlar, onların yerleşik oldukları bölgelerde, özellikle Kafkaslarda, Hristiyanlığın kabul edildiği 4. yüzyıldan itibaren, ama daha yoğun olarak 5.-7. yüzyıllarda görülmeye başlamıştır. Başlangıçta mezar taşı ya da stel olarak serbest şekilde açık alanlara yerleştirilmiş haçkarlar, 30 cm'den 2 m'ye, hatta bazı örneklerde daha da yüksek, anıtsal boyutlara sahiptir. Keski, murç, çekiç vb. aletler kullanılarak yerel taş üstüne oyulan haçkar bitirildiğinde, yapılış amacına uygun olarak din adamı tarafından kutsanır.

Ortaçağ boyunca yaygınlaşan, genellikle alçak kabartma tekniğinde yapılan haçkarlar, 9. yüzyıl sonlarından itibaren özellikle dini yapıların cephelerine de yerleştirilmeye başlanmıştır. Haçkarların sadece dini yapıların duvarlarında değil, onların etrafında, avlu duvarlarında, manastır

[1] Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik Bölümü, İstanbul Üniversitesi Müze ve Kültür Miraslarının Yönetimi Uygulama ve Araştırma Merkezi (MÜZEYUM) Müdürü, guner.sagir@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3103-6965

Assoc. Prof. Dr., Istanbul University Faculty of Letters Department of Museology, Director of Istanbul University Museum and Cultural Heritage Management Application and Research Center (MUZEYUM), guner.sagir@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3103-6965

kompleksleri içindeki farklı işlevli mekânlarda, köprülerde, su kaynaklarında vb. yer bulması, çeşitli türlerde süslemelerin, kompozisyonların ve zarif işçiliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Son çalışmalarla birlikte, Ermeni mimarisinde görülen haçkarlarda süslemeler açısından karakteristik bir bütünlük olduğunu söylemek güçleşmiştir. Haçkarların karakteristik özellikleri dikkate alındığında farklı coğrafyalarda, farklı ekollerle şekillendiği gözlenmiştir. Böylece haçkarların tarihini, süslemelerini ve sembolik anlamlarını bir bütün olarak değerlendirmek gerektiği anlaşılmıştır.

Ortaçağda siyasi ve askeri olarak karışık olan Ermenilerin yaşadığı Kafkasya bölgesinde gelişen haçkarların, özellikle süslemeleri açısından, temas halinde olduğu toplumlardan etkilendiği, onları da etkilediği görülür. Ermenilerin kimliği için pek çok anlam ifade eden haçkar geleneği, zaman zaman kesintiye uğrasa da, yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Günümüzde de Ermenistan'da amaçlarına uygun olarak haçkar yapımı sürdürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ermeni, Haçkar, Haçtaşı, Orta Çağ, Mimari

KHACHKAR/CROSS STONE IN ARMENIAN ART

Abstract

The cross is very important as a religious and spiritual symbol in Armenian culture, as in the whole of the Christian world. This symbol has a special place in the khachkars/crossstones of Armenian monumental architecture. The Armenian word "Խաչքար" khachkar is formed from the combination of the words "Խաչ" cross and "քար" stone. Khachkar is used to describe stones with a cross motif in the center, usually rectangular, freestanding or placed vertically on rocks or structures.

The khachkar has a strong connection with the church and the idea of the church in Armenian art. It is a symbol of the 1722 years Christian past of the Armenians. Khachkar began to appears in the regions where Armenians are settled, especially in the Caucasus, from the 4th century when they accepted Christianity. Some khachkars placed in open areas as tombstones or steles have monumental dimensions from 30 cm to 2 m or even higher. When the khachkar, which is carved on the local stone with tools such as chisels, chisels, hammers, is finished, it is blessed by the clergy in accordance with its purpose.

The khachkars, which were made intensively in the Middle Ages, have been on the facades of religious buildings since the end of the 9th century. It was used not only on the walls of religious buildings, but also on the courtyard walls around them, in different functional spaces in monastic complexes, bridges, and water sources, etc. The extensive use of khachkar has led to the emergence of various kinds of ornaments, compositions and elegant craftsmanship.

Recent research has revealed that khachkars in Armenian architecture do not have a characteristic unity in terms of ornamentation. Considering their characteristics, it was observed that khachkars were shaped by different schools in different geographies. In this case, the history, decorations and symbolic meanings of khachkars should be considered as a whole.

Armenians khachkars, especially in terms of their decoration, influenced from the societies they were in contact with in the Caucasus and also affected them. The khachkar tradition, which has many meanings

for the identity of the Armenians, continued for centuries, although it was interrupted from time to time. Nowadays, khachkars are produced in Armenia in accordance with its purposes.

Key Words: Armenian, Khachkar, Cross Stone, Middle Ages, Architecture

Haç, Hıristiyan dünyasının tümünde olduğu gibi, Ermeni kültüründe de dini ve manevi bir sembol olarak çok önemlidir. Bu sembol, Ermeni anıtsal mimarisine özgü haçkarlarda/haçtaşlarında kendine özel bir yer edinmiştir. Ermenice "Խաչ" haç ve "քար" kar/taş kelimelerinin birleşiminde oluşan "Խաչքար" haçkar, Batı dillerinde khach'k'ar, khatchkar, khachkar, khatschkare, xačk'ar, xac'k'ar, hač'k'ar, chatschkar ve cross-stone olarak adlandırılır. Haçkar, merkezinde hayat ağacı şeklinde haç motifi olan, genellikle dikdörtgen, dik yerleştirilmiş veya oyulmuş taşları tanımlamak için kullanılır. Haçkarlar serbest (üç boyutlu, dikdörtgen, yuvarlak vb.), kayalar üzerinde, duvara konulmuş, duvara oyulmuş veya şapel-haçkar şeklinde karşımıza çıkar.

MS 301 yılında Hıristiyanlığı kabul eden Ermeniler, 406 yılında Mesrob Maşdots'un Ermeni alfabesini oluşturmasıyla başlayan yazın etkinlikleriyle milli kilise kültürünü geliştirmeye başlamışlardır.[2] Ermeni sanatında haçkarların Hıristiyanlık, kilise ve Ermeni kimliğiyle güçlü bir bağı vardır. Ermenilerin 1722 yıllık Hıristiyan geçmişini somutlaştıran bir sembol olarak kabul edilen haçkarlar, onların yerleşik oldukları bölgelerde, özellikle Kafkaslarda, Hristiyanlığın kabul edildiği 4. yüzyıldan itibaren, ama daha yoğun olarak 5.-7. yüzyıllarda görülmeye başlamıştır (A.L. Jakobson 1978: 215; H. Petrosyan 2001: 60, 62-63).

Haçkarlar genel olarak dört dönemde incelenir. İlk dönem Ermenilerin Hristiyanlığı kabul ettiği 301 yılından 9. yüzyıla kadar olan süreci kapsar. Bu döneme ait çok az veri olsa da ilk kiliselerin ahşap birer haçla kurulduğunu, Ermenistan'ın her yerine ahşap haçlar dikilmeye başlandığını, 7. yüzyılda inşa edilen kiliselerin duvarlarında haçkarların da yer aldığını dönem kaynaklarından biliyoruz. İkinci dönem farklı şekillerde ve yöntemlerde haçkar üretiminin olduğu 9.-11. yüzyıl arasıdır. Bu dönem önemli çünkü kilise duvarlarındaki haçkarların ilk örnekleri 9. yüzyıldan günümüze ulaşabilmiştir. 12.-13. yüzyıl arasını kapsayan üçüncü dönemde haçkarın formu tamamlanmış ve mükemmel hale getirilmiştir. 14.-17. yüzyıl arasını kapsayan dördüncü dönem ise daha çok yerel üretimlerle şekillenir. Her ne kadar genel dönemler içinde olmasa da 18. yüzyıldan günümüze üretilen haçkarlar ayrıca değerlendirilir.

---

[2] Ermenilerin Hıristiyanlığı kabul etmesi ve sonraki gelişmeler için bkz. Ormanian 1955; Agathangelos 1976; Khoranetsi 1978.

Başlangıçta mezar taşı ya da stel olarak serbest şekilde açık alanlara yerleştirilmiş haçkarlar, 30 cm'den 2 m'ye, hatta bazı örneklerde daha da yüksek, anıtsal boyutlara sahiptir. Keski, murç, çekiç vb. aletler kullanılarak yerel volkanik taş üstüne oyulan haçkar bitirildiğinde, yapılış amacına uygun olarak din adamı tarafından kutsanır. Mezarlıktaki haçkarlar sadece ölen kişilerin mezarlarını işaretlemek değil, aynı zamanda bu kişilerin dindarlıklarını, maddi dünyada manevi dünya için yaptıklarını anmak ve onları onurlandırmak için de dikilir.

Mezarlıklar dışında da her yerde görülen haçkarları tek bir sebeple açıklamak mümkün değildir. Haçkarlar koruma, ruhun kurtuluşu, uzun ömür, sağlık, anı, şefaat, yardım, zafer, sınır taşı gibi amaçlarla da dikilmektedir. Bu haçkarlar, bulundukları alana kutsallık veren birer tapınak olarak düşünülebilir. İnsanlar haçkarın önünde, sanki bir kilisede, rahip önünde ya da sunak önünde gibi dua edebilir.

Haçkarlar, dik yerleştirilmiş dikdörtgen blok bir taşın ortasına oyulmuş haç ve onun etrafını çevreleyen bitkisel ve geometrik süslemelerle şekillenir. Bazı haçkarlarda, bazen haçın bulunduğu kompozisyon içinde, bazen de taşın oturduğu kaidenin dört yüzünde aziz figürleri, incil sahneleri, hayvan figürleri ve Ermenice yazılar yer alır. Haçkarlarda genel motif sabittir ancak her bir örneğin kendine özgü özellikleri vardır. Biçimsel olarak haçkarlardaki haçlar, yapraklı haç şeklindedir.

Haçkarların tasarımı genel olarak, düz kaide, kaide üstünde bir ağacın bölümleri gibi şekillenmiş haçtan oluşur. Haçkarın alt bölümünde erken dönemde iki yana açılan palmet, daha geç dönemde genellikle evreni temsil eden daire şeklinde bir rozet, üst bölümünde cenneti sembolize eden süslemeler ve orta bölümde bunları birleştiren haç bulunur. Haçın tabanından çıkan bitkisel motif kıvrılarak üç kola ayrılır. Haçın her kolunun ucunda yeni yaşamı sembolize eden filizlenmiş yapraklar, kollar arasında asma yaprakları, üzüm salkımları, narlar göze çarpar. Haçın etrafı geometrik ve bitkisel geçme motifleri, rozetlerle çevrelenerek tasarım tamamlanır. Bitkiler ve yapraklarla şekillenmiş haçın bu formu, yaşayan haçın temsili ve hayat ağacının sembolüdür. Yani İsa'nın çarmıha gerildiği haçın yapıldığı ağaç ölü değil, filizlenmiş, açmış yapraklarıyla canlıdır. Bu durumda haç, çarmıha gerilişin kendisi gibi ölüm işareti değil, İsa'nın yeniden dirilişinin ifadesidir. Çarmıha geriliş olmadan diriliş imkânsızdır. Yaşayan, filizle-

nen, çiçeklenen haç, yeni bir yaşamın ümidini, nihai kurtuluşu, sonsuzluğu sembolize eder.

Haçkarların tarihi, tipi ve süslemeleri konusunda ilk çalışmaları yapan araştırmacıların tipoloji ve analizleri onlardan sonra gelen araştırmacılar tarafından da temel olarak kullanılmış, ama sınıflandırmalarda farklılıklar da ortaya konulmuştur.[3] Son çalışmalarla birlikte, Ermeni mimarisinde görülen haçkarlarda süslemeler açısından karakteristik bir bütünlük olduğunu söylemek güçleşmiştir. Haçkarların karakteristik özellikleri dikkate alındığında farklı coğrafyalarda, farklı ekollerle şekillendiği gözlenmiştir. Böylece haçkarların tarihini, süslemelerini ve sembolik anlamlarını bir bütün olarak değerlendirmek gerektiği anlaşılmıştır.

Haçkarlar Hıristiyanlık kabul edildikten sonra birden bire ortaya çıkmamıştır. Haçkarların kökenini araştırmacılar tarafından Hıristiyanlık öncesi kavşaklara, su kaynaklarının yakınına veya kutsal yerlere yerleştirilen vishapakar/vişap (ejdarha ya da yılan taşı) taşlarına, megalitlere dayandırılmaktadır. Başlangıçta, yüksek dağlarda ve yaylalarda, su kaynakları yakınında tespit edilen visapların su ve tarımla bağlantılı olduğu düşünülmüştür.[4] 2012 yılında başlayan yeni bir çalışma ile bu taşların bir kısmının mezarlarla da bağlantılı olduğunu kanıtlamıştır. Bu taşların bir kısmı sonraki dönemlerde yeniden kullanılmış, hatta bir kısmı haçkara dönüştürülmüştür (H. Petrosyan 2001: 62-63).[5]

Haçkarlarda geometrik süslemeler daha yoğun kullanılmıştır. En erken tarihli haçkarlardan 17. yüzyıla kadar olan haçkarlara kadar geometrik süslemenin gelişimi rahatlıkla izlenebilmektedir. En eski haçkarlar üzerindeki süs bantları iki, dört ya da daha fazla şeridin birbirine geçmesiyle olu-

---

3 Haçkarlar hakkındaki ayrıntılı çalışmalar için bkz. Strzygowski 1918; Der Nersessian 1945; Azarian-Manoukian 1969; Jakobson 1978, 215-224; Baltrušaitis-Kouymjian 1986; Van Loo 1995; Azarian 1995, 109-113; Petrosyan 2001, 60-70, 279; 2004, 63-80; Donabédian 2007, 151-168; Petrosyan 2008; 2012, 495-504; Lücke 2014; Petrosyan 2015, 67-79.

4 Baltrusaitis-Kouymjian, anıtsal boyutlardaki dik yerleştirilmiş monolitlerin/megalitlerin antik dönemden beri Ermeni geleneğinin bir parçası olduğunu, benzer anıtların Urartu kültüründe de bulunduğunu, bunlardan daha önce de menhir ve vişap (ejdarha) şeklinde taşların bölgede görüldüğünü belirtirler (1986, 23).

5 Petrosyan, megalitlerin nasıl haçkarlara dönüştüğü konusu üzerine değerlendirmeler yapmış, erken dönemden günümüze ulaşmayan haçkarlar için de bölgenin askeri olarak sürekli karmaşa içinde olmasını sebep göstermiştir.

şur. Bu geçmelerin tasarımı, şeritlerin birbirine geçme tarzına göre değişir. Haçkarlar üzerindeki geometrik motiflerde birbirine geçme ve iç içe geçme olarak iki ana biçim vardır. Birbirine geçmede, her bir şerit, karşılaştığı diğer şeridin üstünden veya altından dönüşümlü olarak geçen zikzaklar veya eğrilerin düzenli hareketi içinde ilerler. İç içe geçmede ise her şerit, keskin bir açı oluşturarak hemen üzerinden geçen, başka bir şeride geçtikten sonra rotasını değiştirir. Bu kilitli veya bağlı şerit, soldan sağa doğru ilerleyebilir, bu durumda birbirine bağlanmış/kilitlenmiş zikzaklar veya meanderlar oluşur ya da geri dönebilir ve başlangıç noktasına birleşebilir, bu durumda eşkenar dörtgenler veya dairelerden oluşan birbirine bağlı bir dizi oluşur. Bu farklı yöntemlerin birleşimi veya iç içe şeritlerin birbirine bağlanarak tümüyle yer değiştirmesi, sonsuz çeşitlilikte formlar üretir (S. Der Nersessian 1945: 104).

İncil sahneleri, azizler ve hayvan figürlerinin yer aldığı haçkarlarda, sahne tasarımı ve dekoratif motiflerde Sasani etkisi açıkça görülmektedir. Ayrıca bu dönemde Geç antik dönem ve Erken Hıristiyan dönemine özgü bitkisel motiflerin yerini stilize edilmiş palmiye motifi almıştır. Bölge Arapların kontrolüne geçtikten sonra, Ermeni sanatçılar onlardan geçme motiflerini öğrenmişler, bunu geliştirerek kendi üsluplarını yaratmışlardır. Günümüze ulaşmış haçkarlar değerlendirildiğinde geçme motiflerin tam gelişiminin Bagratlı Ermeni Krallığı döneminde olduğu gözlenir (A.L. Jakobson 1978: 216-217; H. Petrosyan 2008: 180).

9.-11. yüzyıllar arasında yapılmış haçkarların tasarımları sade olmakla beraber zarif işçilik vardır. 11. yüzyıl ortalarından itibaren haçkarlardaki tasarımlarda daha karmaşık kompozisyonlar ustalıkla uygulanmaya başlanmıştır. Bu dönemin haçkarları, dekoratif süslemede gelinen ustalık sürecinin uzun bir deneyim sonucu ortaya çıktığını ispatlar niteliktedir. En güzel örnekleri Sevan gölü civarındaki manastırlarda görülür. 9. yüzyıl sonlarından günümüze ulaşmış haçkarların bulunduğu önemli alanlardan biri bugün Ermenistan'da Sevan Gölü yakınlarında bulunan Noratus'taki mezarlıktır. Bu mezarlıkta bulunan, Ortaçağın karakteristik ve bölgesel özelliklerini taşıyan haçkarlar tipoloji ve süsleme özellikleri açısından değerli bilgiler sunar. 961'den 1045 yılına kadar Ermeni Krallığı'nın başkenti olan Kars'taki Ani kentinde ve çevresindeki yapılarda görülür.

Özellikle 12.-14. yüzyıllar arasındaki yapılmış haçkarlarda geometrik ve bitkisel süslemelerin karmaşık kompozisyonlarındaki ahenk ve zarif işçilik göze çarpar. Bu dönem haçkarlarında, çeşitli seviyelerde dantel gibi oyulmuş, karmaşık geometrik şeritler ve bitkisel motifler, herhangi bir yerde kesintiye uğramadan sürekli hareket ve sonsuzluk görünümü yaratarak kompozisyonun ortasındaki haç ile bütünleşir. Yine Azerbaycan'ın Nahçivan bölgesinde, Aras Nehri kenarındaki Culfa'da bulunan 13.-18. yüzyıllar arasına tarihlenen mezar taşı haçkarlar, Ermeni haçkar tipolojisinde süslemeleri ve kitabeleriyle özel bir yere sahiptir.[6] En erken tarihli haçkarlardan 17. yüzyıla kadar olan haçkarlara kadar geometrik süslemenin gelişimi rahatlıkla izlenebilmektedir.

İncil sahneleri, azizler ve hayvan figürlerinin yer aldığı haçkarlarda, sahne tasarımı ve dekoratif motiflerde Sasani etkisi görülür. Geç antik dönem ve Erken Hıristiyan dönemine özgü bitkisel motiflerin yerini daha sonra stilize edilmiş palmiye motifi almıştır. Bölge Arapların kontrolüne geçtikten sonra, Ermeni sanatçılar onlardan geçme motiflerini öğrenmişler, bunu geliştirerek kendi üsluplarını yaratmışlardır. Günümüze ulaşmış haçkarlar değerlendirildiğinde geçme motiflerin tam gelişiminin Bagratlı Ermeni Krallığı döneminde (10.-11. yüzyıl) olduğu gözlenir.

Ortaçağ boyunca yaygınlaşan, genellikle alçak kabartma tekniğinde yapılan haçkarlar, 9. yüzyıl sonlarından itibaren özellikle dini yapıların cephelerine de yerleştirilmeye başlanmıştır. Böylece Bizans'ın aksine taş mimari olan Ermeni mimarisinde kiliselerin dış cepheleri, dekoratif etkinin arttırılması amacıyla düzgün yüzeyli, keskin oymalı tasarımlarla kontrastlar yaratılarak zenginleştirilmiştir (S. Der Nersessian 1945: 84). Haçkarların sadece dini yapıların duvarlarında değil, onların etrafında, avlu duvarlarında, manastır kompleksleri içindeki farklı işlevli mekânlarda, köprülerde, su kaynaklarında vb. yer bulması, çeşitli türlerde süslemelerin, kompozisyonların ve zarif işçiliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu nedenle, tarihe tanıklık eden haçkarlardan feodal beylerin ve yöneticilerin yaptırdığı binalar, manastırlara yaptıkları bağışlar, inşa için harcanan ya da kilisenin yaşaması için vakfedilen topraklar, bağlar, ormanlar,

---

[6] Culfa haçkarları ayrıntıları için bkz. Baltrusaitis-Kouymjian, 1986, 9-53; Petrosyan 2004/1, 63-80.

banilerin isimleri, savaşlar, istilalar, doğal afetler, zaferler gibi pek çok konuda arkeolojik açıdan önemli veriler sağlanmaktadır.

Petrosyan, Ermeni mimarisinde haçkarın yoğun kullanımını, Bizans'ta yaygın olan ikona kültünün kendi kültürleri içinde yayılmasını engellemek için geliştiğini savunur (2001, 60-62). Haçkarın kökenini de, evrenin tanrı tarafından yaratılan bahçe olduğuna dair Ermeni halkı arasında sevilen geleneksel görüşle bağlantılı olarak, Ermeni kilisesi tarafından bir girişim olarak şekillendirildiğiyle açıklar. Tanrı tarafından yaratılan bahçe, Eski Ahit'in Tekvin/Yaratılış 2:8-17 ve 3: 22-24 bölümleri arasında anlatılır ve içinde hayat ağacı da yer alır (Kitabı Mukaddes 1976: 2-3). Ayrıca araştırmacı Ermeni kilisesinin kendisi ile birlikte haçkar formunun, sıklıkla yaşadıkları bölge kuşatılan Ermenilerin kültürel kimliğinin korunmasında yardımcı olduğunu belirtir.

Ortaçağ'da toplumlar arasında, dilsel, dinsel ve etnik özellikleri birbirinden farklı olsa da, kültürel ve sanatsal etkileşimin çok güçlü olduğu, mimari planların, kullanılan malzemenin, görülen süslemelerin pek çok ortak özelliklere sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Ortaçağda siyasi ve askeri olarak karışık olan Ermenilerin yaşadığı Kafkasya bölgesinde gelişen haçkarların, özellikle süslemeleri açısından, temas halinde olduğu toplumlardan etkilendiği, onları da etkilediği görülür. Ermenilerin kimliği için pek çok anlam ifade eden haçkar geleneği, zaman zaman kesintiye uğrasa da, yüzyıllar boyunca devam etmiştir.

Ermeni ulusal hazinesi ve kimliği kabul edilen haçkarlar, 2010 yılında "Ermeni haçkar sanatı. Haçkarın sembolizmi ve işçiliği" olarak UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine alınmıştır. [7] Günümüzde de Ermenistan'da amaçlarına uygun olarak haçkar yapımı sürdürülmektedir.

[7] Haçkarlar, UNESCO Hükümetlerarası Komitesinin 15 - 19 Kasım 2010 tarihleri arasında Nairobi, Kenya'da yapılan Beşinci Oturumunda (5.COM) Dünya Miras listesine alınmıştır.

KAYNAKÇA

Agathangelos (1976). *Agathangelos History of The Armenians*, (Çeviren ve yorumlayan: Robert W. Thomson), Albany: State University of New York Press.

Azarian, L.-A. Manoukian (1969). *Khatchkar,* Documanti di Architettura Armena, cilt 2, Milan: Ares.

Azarian, L. (1995). "Die Kunst der Armenischen Kreuzsteine", *Armenien, Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft-Museum Bochum*, Bochum, s. 109-113.

Baltrušaitis J.-D. Kouymjian (1986). "Julfa on the Arax and It's Funerary Monuments" *Armenian Studies* Études *Arméniennes in Memoriam Haïg Berbérian* (Ed. Dickran Kouymjian), Lisbon: Calouste Gulbekian Foundation, s. 9-53.

Der Nersessian, S. (1945). *Armenia and The Byzantine Empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization,* Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.

Donabédian, P. "Le khatchkar, un art emblématique de l'Arménie", *L'Eglise arménienne entre Grecs et Latins, fin XIe - milieu XVe siècle*, Jun 2007, Fransa: Montpellier, s. 151-168, (Erişim tarihi: 6 Mart 2019) https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00798108

Jakobson, A. L. (1978). "Об Армянских Хачкарах ***Историко-художественные заметки***" *Patma-Banasirakan Handes,* No 1, s. 215-224. (Erişim tarihi: 21 Mart 2019) https://arar.sci.am/dlibra/publication/189965/edition/172519/content?ref=L3B1YmxpY2F0aW9uLzE4OTc2NC9lZGl0aW9uLzE3MjMzNA

Khorenatsi (Movses Khorenatsi) (1978). *Moses Khorenats'i: History of Armenians*, (Çeviren ve yorumlayan: Robert W. Thomson), Cambridge: Harvard University Press.

Kitabı Mukaddes (Tevrat, Zebur ve İncil), (1976). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.

Lücke, U. M. (2014). *Kreuzstein & Reliquienschrein. Zur Ikonographie christlicher Steinmetz- und Edelmetallarbeiten im 'nahen Osten' und 'fernen Europa'*, PhD thesis, Leuphana Universität Lüneburg. (Erişim: 3.5.2019) https://pub-data.leuphana.de/frontdoor/index/index/docId/730

Ormanian, Malachia (1912). *The Church of Armenia: Her History, Doctrine, Rule, Discipline, Liturgy, Literature, and Existing Condition,* (Fransızcadan çeviren G. Marcar Gregory) London: A.R.Mowbray.

Petrosyan, H. (2001). "The *Khachkar* or Cross-Stone" *Armenian Folk Arts, Culture, and Identity* (Ed. L. Abrahamian, N.-S. Sweezy), Bloomington: Indiana University Press, s. 60-70, 279.

Petrosyan, H. (2004). "Ջուղայի խաչքարերի պատկերագրությունը" Պատմա-բանասիրական հանդես/ *Patma Banasirakan Handes/Historical-Philological Journal*, 1, s. 63-80. (Erişim tarihi: 6 Mart 2019) https://arar.sci.am/dlibra/publication/192643/edition/175013/content

Petrosyan, H. (2008). Խաչքար. Ծագումը, Գործառույթը, Պատկերագրությունը, Իմաստաբանությունը, (Haçkar. Kökeni, İşlevi, Tanımı, Anlamı), Erivan: Printinfo. (Erişim tarihi: 4 Mart 2019) https://tert.nla.am/archive/HAY%20GIRQ/Ardy/2001-2011/petrosyan_khachqar_2008.pdf

Petrosyan, H. (2012). "Хачкары", Армяне (Ed. L. M. Vardayan, G. S. Sarkisyan, A. E. Ter-Sarkisyants), Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü, Moskova: Hayka, s. 495-504. (Erişim tarihi: 25 Mart 2019) http://ijevanlib.ysu.am/?s=%D0%90%D1%80%D0%BC%D1%8F%D0%BD%D0%B5

Petrosyan, H. (2015). "La Scultura Medievale Armena e i Khachkar (Le Croci di Popolo dell'Arca)" *Armena, Il Popolo dell'Arca* (Ed. V. Karapetian), Milano: Skira, s. 67-79.

Strzygowski, Josef (1918). *Die Baukunst der Armenier und Europa (2 cilt),* Wien: Anton Schroll.

Van Loo, K. (1995). "Zur Ikonographie Armenischen Kreuzsteins" *Armenien, Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft-Museum Bochum*, Bochum, s. 115-118.

Resim 1: 9. yüzyıl, Eçmiyadzin Katedrali avlusu (Ermenistan, 2018)

Resim 2: 9.-11. yüzyıl, Tatev Manastırı (Ermenistan, 2018)

Resim 3: 9.-12. yüzyıl, Sevan Manastırı (Ermenistan, 2018)

Resim 4: 10.-11. yüzyıl, Mren Katedrali (Kars, 2006)

Resim 5: 1038, Horomos Manastırı (Kars, 2010)

Resim 6: 1191, 1194, Abreng Manastırı (Tercan/Erzincan, 2004)

Resim 7: 13. Yüzyıl, Gandzasar Manastırı (Ermenistan, 2018)

Resim 8: 13. yüzyıl, Karmirvank (Kars, 2010)

HADRIANOPOLIS KİLİSE MEZARLARI VE BİR GRUP BULUNTUSU

Ercan VERİM[1]

Özet

Hadrianopolis (Paphlagonia Hadrianopolis'i) Antik Kenti, Karabük ili Eskipazar ilçesinin 3 km batısında yer almaktadır. Antik Çağ'da Galatia ve Paphlagonia bölgelerine bağlı olan Hadrianopolis'in bilinen ilk adı Kaisareis Proseilemmeneitai olup daha sonra şehre Kaisareis Hadrianopoleitai adı verilmiştir. Roma ve Bizans döneminde ise Hadrianopolis adını almıştır. İlk yerleşimin Geç Kalkolitik Çağ'da olduğu bilinen Hadrianopolis, Roma döneminde kent statüsü kazanmış, en parlak dönemi Erken Bizans Döneminde yaşamıştır. Geç Antik Çağ'da ilk olarak Paphlagonia eyaletine bağlı olan kent, İmparator I. Theodosius (379-395) döneminde, yeni kurulan Honorias eyaleti sınırlarına katılmıştır. İmparator Iustinianus (527-565) döneminde, 535 yılında yapılan yeni düzenlemeler ile tekrardan Paphlagonia sınırlarına dahil edilmiş, ancak Hadrianopolis Piskoposluğu Honorias Kilisesi yönetiminde kalmıştır. Bizans dönemimde Hadrianopolis sınırlarında çok sayıda kilise inşa edilmiş, ancak bunlardan sadece üç tanesi temel seviyesinde günümüze ulaşmıştır. Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen bu kiliseler; Hadrianopolis Chora Kilisesi, Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi ve Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca kentte yapılan arkeo-jeoradar çalışmaları sonucunda bazilikal planlı bir kilisenin varlığı tespit edilmiştir. Kiliselere değer katan özelliklerinden biri, içi ve çevresine çok sayıda mezar yapılmasıdır. Hadrianopolis Antik Kentinde, 2003-2021 yılları arasında, Geç Antik Çağ'a tarihlenen yedi yapıda kazı çalışması yapılmış ve bu çalışmalarda dönemin mimari karakterini yansıtan çok sayıda mezar kalıntısına rastlanılmıştır. Mezarların birçoğu define arayıcılar tarafından tahrip edilmişken beş mezar *üzerindeki küçük*

[1] Araştırma Görevlisi Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta, Türkiye, ercanverim@sdu.edu.tr

hasarlarla birlikte sağlam korunabilmiştir. Hadrianopolis kiliselerinden sadece ikisi; Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi, Bizans Dönemi içerisinde gömü alanı olarak kullanılmıştır. Kazı çalışmalarından elde edilen bulgular ve mimari özelliklerinden Hadrianopolis kilise mezarlarının 5.-8. yüzyıl arasında yapıldığı sonucuna varılmıştır. Restoratör ve konservatörler eşliğinde sağlamlaştırma çalışması yapılan mezarlar, uygun teknikler doğrultusunda koruma altına alınmıştır. Bu çalışma kapsamında kentin özellikle Hadrianopolis kiliselerindeki mezarlar incelenecek, mezarlardaki buluntular değerlendirilecek ve Hadrianopolis kilise mezarlarının Bizans dönemindeki önemi ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hadrianopolis, Kilise, Mezar, Dört Nehir Kilisesi, Kuzeybatı Nekropol Kilisesi

GRAVES OF HADRIANOPOLIS CHURCH AND A GROUP OF FINDS

Abstract

Hadrianopolis (Paphlagonian Hadrianopolis) Ancient City is located 3 kilometer west of the Eskipazar district of Karabük. The city's first name was the Kaisareis Proseilemmeneitai in ancient era which was border of the Galatia and Paphlagonia and later the city was called Kaisareis Hadrianopoleitai. The city called as Hadrianopolis in the Roman and Byzantine period. Hadrianopolis, which is known that the first settlement was in the Late Chalcolithic period, gained the status of a city during Roman period and lived its brightest period in the Early Byzantine period. The city was part of the Paphlagonia in beginning of the Late Antiquity and later made part of new province called as Honorias during the reign of Emperor Theodosius I (379-395 AD). Hadrianopolis was reintroduced to the borders of Paphlagonia during the reign of Emperor Iustinianus (527-565 AD) with the new arrangements made in 535, but the Bishop of Hadrianopolis remained under the rule of the Honorias Church. Many churches were built on the borders of Hadrianopolis during the Byzantine period, but only three of them were reach to the present day at basic level. These churches dated to the Early Byzantine Period are called Chora Church of Hadrianopolis, Four Rivers Church of Hadrianopolis and Northwest Necropolis Church of Hadrianopolis. In addition, as a result of the archeo-georadar studies carried out in the city, a basilical form church were discovered. One of the features that add value to the churches is construction of many graves in and around it. Excavations were carried out between 2003-2021 in the Hadrianopolis from the Paphlagonia Region six buildings dated to the Late Antiquity and many grave remains were found that reflect the period's architectural characteristics. Although many of the tombs were destroyed by treasure hunters, five graves were well preserved intact with minor damage to them. Only two of Hadrianopolis churches; The Four River Church and The Western Necropolis Church were used as burial areas during the Byzantine period. In addition to the findings from excavations, it was concluded that graves of Hadrianopolis Church was built in 5.-8. centuries based on its architectural characteristics. The graves, which were strengthened under the supervision of restorators and

conservators, were preserved in accordance with appropriate techniques. Within the scope of this study, especially the graves of Hadrianopolis churches will be examined, the finds of church graves will be evaluated and the importance of graves of Hadrianopolis churches within Byzantine history will be adressed.

Keywords: Hadrianopolis, Church, Grave, Church of Four River, Church of Western Necropolis

Giriş

Batı Karadeniz Bölgesi'ndeki az sayıdaki antik kentlerden biri olan Hadrianopolis, Karabük'ün Eskipazar ilçesi sınırlarında, ilçenin yaklaşık 3 km batısında bulunmaktadır. Roma ve Bizans Döneminde Paphlagonia sınırlarında kalan kent, Paphlagonia, Bithynia, Galatia ve Phrygia bölgelerinin kesiştikleri noktada yer almasından dolayı stratejik öneme sahip olmuştur. Kentin hem Konstantinapolis'ten doğu illerine uzanan Nikomedia-Amaseia kara yolunun hemen kuzeyinde bulunması hem de bölgenin kıyısındaki Tios ve Amastris gibi liman kentlerini Nikomedia-Amaseia yoluna bağlayan bir karayolu üzerinde kurulmuş olması stratejik önemi daha da artmıştır. MÖ 5. yüzyıl civarında Galatia'ya bağlı olan kentin bilinen ilk adı Kaisareis Proseilemmeneitai'dir (Belke 1996: 155). MÖ 2. yüzyıl civarında Kaisareis Hadrianopoleitai adıyla anılan kent, Roma ve Bizans dönemlerinde Hadrianopolis adıyla tanınmaktadır (Marek 1993: 102; Keleş, Çelikbaş ve Yılmaz 2014: 272 Verim 2019: 279). Erken Bizans Dönemi başlarında Paphlagonia sınırlarına bağlıyken 4. yüzyıl sonu veya 5. yüzyıl başlarında, Batı Karadeniz'de yeni kurulmuş olan Honorias adlı eyaletin sınırlarına dahil edilmiştir (Gonzalez 2010: 16; Brüggeman 2012: 47; Kan Şahin 2019: 27; Verim 2019: 279). 535 yılında, Iustinianus (527-565) tarafından yapılan değişiklikler sonrasında kent Paphlagonia eyaleti sınırlarında kalmıştır (Fiessel ve Kaygusuz 1985: 406). 7. yüzyıldaki *thema* sistemiyle birlikte kent bir dönem Opsikon ve Bukellarion *thema*larının sınırlarında kalmıştır (Belke 1996: 72; Brandes 1989: 108; Treadgold 2002: 130). 8. yüzyıl ve sonrasında kent hakkında bilgiler oldukça sınırlıdır. Bu tarihten sonra Hadrianopolis'in kent olarak varlığı devam ettiyse bölgedeki diğer kentler gibi 9. yüzyılın başından itibaren Paphlagonia *thema*sına bağlandığı söylenebilir (Verim 2019: 280; Verim 2022: 16-17).

Dönem kaynaklarındaki bilgiler ve 2003 yılından beri süre gelen arkeolojik kazılarda elde edilen bulgular bir arada değerlendirildiğinde Hadrianopolis'in 4.-6. yüzyıl arasında her açıdan en parlak dönemini yaşadığı söylenebilir (Keleş, Çelikbaş ve Yılmaz 2019: 200; Verim 2019: 279-280; Çelikbaş ve Verim 2021: 80). Kazı çalışmalarıyla ortaya çıkarılan tüm yapı kalıntılarının bu döneme ait olması da bu düşünceyi desteklemektedir. Kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan yedi yapıdan üçü kilisedir. Orijinal adları bilinmeyen, kim tarafından yaptırıldığı veya kime

ithaf edildiği de belirsizlik taşıyan, bulundukları konuma ve bazı spesifik özelliklerine göre adlandırılan bu kiliseler; Hadrianopolis Chora Kilisesi, Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi ve Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'dir. Üç kilise, Erken Bizans Dönemi'nde en sık tercih edilmiş olan üç nefli bazilikal planda inşa edilmiştir. Büyük oranda yıkık durumda olan bu kiliselerin taban mozaikleri ve mimari plastik parçaları Erken Bizans Dönemi süsleme sanatını yansıtmaktadır.[2] Kiliselere değer katan bir diğer husus, bu çalışmanın da konusunu oluşturan mezarlara sahip olmalarıdır. Hadrianopolis'teki Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nde mezarlara rastlanılmıştır. Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nde sadece bir mezara rastlanılmışken Dört Nehir Kilisesi'nin hem içi hem de çevresinde çok sayıda mezar tespit edilmiştir. Bu çalışmada, kiliselerde tespit edilen mezarların genel özellikleri açıklanarak dönemleri, tipleri ve yapı malzemelerine değinilecek, bazı mezarlarda karşılaşılan buluntular tanıtılmaya çalışılacaktır.

Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Mezarları

Hadrianopolis kentinin merkezindeki kilise Hadrianopolis İç Kalesi'nin 50 m kuzeydoğusunda yer almaktadır. Örtü sistemi tamamen yıkık olan kilisenin duvarları, mimari elemanları ve taban mozaiklerinin bir bölümü korunabilmiştir (Figür 1). Yapım tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte iki inşa evresi vardır ve her iki evre Erken Bizans Dönemine tarihlendirilmektedir. Kuzeydoğu-güneybatı doğrultusundaki kilise, dıştan 27,50 x 15,23 m ölçülerinde olup üç nefli bazilikal planlı inşa edilmiştir. Hadrianopolis kiliselerinden ve bölgedeki diğer tüm kiliselerden farklı olarak yapının batısında bir *atrium*u ve çift *narthek*si (*egzonartheks-endonartheks*) bulunur. Yapıdan yaklaşık 50 cm daha yüksek kottaki *atrium*un doğusundaki basamaklarla kiliseye inilmektedir. Kilisenin ana girişi, batı duvar ortasında bulunmaktadır. Bunun dışında *egzonarthek*sin kuzey duvarında bir, kuzey ve güney duvarın doğu uçlarında birer adet olmak üzere toplam üç tali açıklık vasıtasıyla da kilise girişler sağlanmaktadır. Kilisenin naosu, ortadaki daha büyük ölçekli olmak üzere toplam üç nefden oluşmaktadır. Naosunda doğusunda, Π" biçimli *templon*la çevrelenmiş

[2] Bahsi geçen kiliselerin tarihi, mimari ve süsleme özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. E. Verim 2019: 276-289; E. Verim, 2021a: s. 45-88; E. Verim 2021b: 89-152.

dikdörtgen planlı *bema* bulunur. Bunun da doğusunda içten ve dıştan yarım daire planlı apsis yer almaktadır.

2003 yılında, Karadeniz Ereğli Müzesi Müdürlüğünce yapılan kazı çalışmalarıyla, kilisenin naosunda çok sayıda mezar kalıntısı açığa çıkarılmıştır (Figür 2). Çoğunda herhangi bir buluntuya rastlanılmamış bu mezarlar, ikinci inşa evresi zemini oyularak ve birinci inşa evresi zemini kısmen tahrip edilerek yapılmıştır.

Kilise naosundaki mezarlar büyük oranda tahrip olmuştur. Karadeniz Ereğli Müzesi arşivindeki bilgilerin sınırlı olması sebebiyle de mezarlar hakkında detaylı bilgiler sunulamamaktadır. Kazı ve müze arşivindeki belgelerde, orta nefteki mezarlar içerinde herhangi bir buluntuya rastlanılmadığı, sadece birkaçında farklı bireylere ait iskelet parçaları tespit edildiği belirtilmektedir. Mezarların kenarlarını oluşturan taşlar, 2003-2010 yılı arasındaki süreçte ortadan kalkmış, sadece kapak taşları korunabilmiştir (Figür 3). Hepsi doğu-batı doğrultusunda düzenlenmiş, basit taş örgü mezar kategorisinde sınıflandırılan mezarlar, kenarları moloz taşla örülerek yapılmış ve üzerleri kaba yonu bloklar şeklindeki kapak taşlarıyla kapatılmıştır (Figür 4).[3] Kilise içerisindeki mezarlardan, güney nefin doğu ucundaki mezar (M-12) diğerlerine oranla daha sağlam korunabilmiştir (Figür 5). Doğu-batı doğrultusunda yerleştirilmiş, basit taş örgü mezar sınıfına giren bu mezarın içerisinde bir bireye ait iskelete rastlanılmıştır. İskeletin büyük bölümü sağlamken özellikle kafatası (*ossa cranii*), kaburga (*costae*) ve ayak kemikleri (*tarsus*) zarar görmüştür. 2003-2004 yılları arasında, bahsi geçen mezarın alt kısmında, birinci inşa evresi taban mozaiğinin sağlam olduğu tespit edilmiş, güney nefteki mozaiğin bütünlüğünü bozmamak için mezar belgelenerek kaldırılmış, bireye ait iskelet parçaları da Karadeniz Ereğli Müzesi'ne taşınmıştır.

Kilise içinde tespit edilen bir diğer mezar, bu çalışmada M-13 olarak adlandırılan *egzonarthekste*ki mezardır. Aslında bunun bir *kenotaf* (Anı mezarı / sembolik mezar) mı yoksa gerçek bir mezar mı olduğu konusu net olarak belirlenememiştir. Eldeki görsel ve belgelerin azlığı da bu sorunun

[3] M-1: 60 x 37 cm, M-2: 115 x 60 cm, M-3: 140 x 50 cm, M-4: 170 x 43 cm, M-5: 180 x 50 cm, M-6: 183 x 53 cm, M-7: 220 x 67 cm, M-8: 130 x 35 cm, M-9: 170 x 37 cm, M-10: 183 x 81 cm, M-11: 136 x 55 cm ölçülerindedir. Güney nefteki M-12 ve egzonarthekteki M-13 kodlu mezarlar alandan kaldırıldığı için ölçüleri verilememektedir.

çözümlenmesine engel teşkil etmektedir. Mezarın sadece *tabula ansata* formlu yazıt bölümü hasarlı biçimde tespit edilebilmiştir (Figür 6). Bu yazıtın *egzonartheksin* tabanını meydana getiren bloklarla aynı kotta olması ve malzeme olarak da aynı malzeme olmasından dolayı mezara ait yazıt olduğu söylenebilir. Yazıt net olarak okunamasa da üzerindeki harflerden "*burada gömülü yatıyor*" şeklinde bir ifade anlaşılmaktadır (Laflı ve Christof 2012: 50). Tip ve malzeme açısından oldukça benzer olan bir mezar, kentteki Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nde de tespit edilmiştir.

Kilise çevresinin neredeyse tamamının mezarlık alanı olduğu söylenebilir, ancak bu mezarlardan çok azı sağlam korunabilmiştir. En sağlam korunanlar yapının güneydoğusunda yer alan mezarlardır (Keleş ve Çelikbaş 2019: 189-190). Kilise apsisin hemen güneyinde, üçü sağlam korunmuş, diğeri define arayıcılar tarafından %80 oranda tahrip edilmiş toplam dört mezara rastlanılmıştır (Figür 7-8).[4] Mezarların hepsi kilisenin içindeki mezarlar gibi doğu-batı doğrultusundadır ve basit taş örgü mezar tipindedir. Mezarların üzerleri kabaca işlenmiş bloklarla kapatılmıştır. Mezarların ikisinde iskeletler sağlama yakın, ikisinde ise yoğun hasarlı durumda bulunmuştur. Sağlam olanlardan yola çıkılarak buradaki mezarlara *inhumasyon* gömü yapıldığı söylenebilir. Bu mezarlar, batı ve güneyden, kalınlığı 50-90 cm arasında değişen moloz taşla *opus incertum* tekniğinde örülmüş duvarla çevrelenmiştir. Kilise duvarları da göz önüne alındığında bu dört mezarın üç yönden duvarla çevrelendiği söylenebilir. Alanın doğusu geçmiş dönemdeki tarım faaliyetleri ve defineci tahribatlarından dolayı hasar gördüğü için doğu yönde bir duvarın var olup olmadığı kesin olarak belirtilememektedir.

Alanda ilk tespit edilen mezar, M-14 olarak adlandırılan, 85 x 45 cm ölçülerindeki mezardır (Figür 9). Kenarları moloz taşla örülmüş olup batıdan alanı çevreleyen duvarla sınırlandırılmıştır. Mezarın ölçüleri ve antropoloji raporlarına göre M-14 bir çocuk mezarıdır. Mezar içerisinde tahribatın yoğun olduğu kafatası (*ossa cranii*) ve kaburga kemikleri (*costae*) tespit edilmiştir. Ayrıca kaburga kemiklerinin hemen üstünde, 1,2 cm çapında bronz bir yüzük bulunmuştur. Korozyonun yoğun olduğu yüzükte herhangi bir bezeme unsuru yoktur.

[4] Bu mezarlar, bulundukları tarihlere göre M-14, M-15, M-16 ve M-17 olarak adlandırılmıştır. Büyük oranda tahrip olması ve mezar içinde buluntuya rastlanmaması sebebiyle M-17 kodlu mezar hakkında detaylı bilgi verilememektedir.

M-15 mezarı, kilise içi ve dışındaki mezarlar içerisindeki en sağlam korunmuş mezardır (Figür 10). Yine diğerlerinden farklı olarak yapı malzemesi olarak kaba yonu moloz taşla birlikte az da olsa tuğla kullanılmıştır. Mezarı farklı kılan bir diğer özellik ise doğu kenarına, baş kısmının yerleştirilmesi için bir boşluk oluşturulmasıdır. Bu Hadrianopolis'teki diğer kilise mezarlarında karşılaşılan bir durum değildir. 165 x 85 cm ölçülerindeki mezarın sadece doğu kısmı hafif tahrip olmuştur. M-14 gibi, bu mezarın da batı kenarını alanı çevreleyen duvar oluşturmaktadır. Mezarın içindeki yetişkin bir kadın bireye ait iskeletin neredeyse tamamı sağlamdır. Sadece ayak kemiğinde, *metatarsus* ve *phalanges* bölümlerinde tahribat olduğu saptanmıştır. İskelet üzerinde, *in situ* durumda çok sayıda takı tespit edilmiştir. Kafatasının her iki yanında bronz iki küpe, sağ elin orta parmağında bir, karın bölgesinde bir adet olmak üzere toplam iki bronz yüzük, sol elde iki metal bilezik ve karın bölgesinde bir metal fibula olmak üzere toplam yedi obje ele geçmiştir (Figür 11-13).[5] Tüm objelerde korozyon yoğundur, bazılarının şekillerinde bile bozulmalar geçekleşmiştir ve herhangi birinde bezeme unsuruna rastlanılmamıştır.

M-16 mezarı, M-15'in güneyinde ve M-14 ün altında yer almaktadır. Oldukça sağlam durumda olan mezarın ölçüleri dıştan dışa 230 x 105 cm'dir (Figür 14). Alandaki diğer mezarlar gibi batıdan bir duvarla sınırlanmış, üzeri altı adet kaba yonu blok taşla kapatılmıştır. M-15 kodlu mezardaki kadar olmasa da kadın bireye ait iskeletin kısmen sağlam olduğu söylenebilir. Özellikle kafatasında yoğun bozulma vardır, kaburga ve bilek kemikleri gibi bazı kemikleri mezarın içine dağılmıştır. Arkeolojik buluntu olarak pek fazla veriye rastlanılmamış olsa da sağ kol kemiği ile sağ bacak kemiği arasında *in situ* olmayan metal bir yüzük tespit edilmiştir. 2,4 cm çapındaki yüzüğün üst bölümünde taş koymak için bir alan olsa da mezar ve alan içerisinde herhangi bir yüzük taşı bulunamamıştır. Yüzükte korozyon yoğun olduğundan bezemesi hakkında bilgi verilememektedir.

Kilisenin güneydoğusunda tespit edilen bir diğer mezar M-17 olarak adlandırılan mezardır. Ancak bu mezarın sadece batı bölümü kısmen korunabilmiştir (Figür 7-8). Bu alanda da herhangi bir buluntuya rastlanılmadığı için mezar hakkında detaylı bilgi sunulamamaktadır. Kilisenin

[5] Yüzüklerin çapı 1,8 cm, bileziklerin çapı 5,4 ve 6,00 cm'dir.

güneydoğusundaki mezarlık alanı içerisinde ele geçen buluntular; Erken Bizans Dönemine ait üç adet sikkedir Mezarlardan daha düşük kotta bulunan bu sikkelerin kondisyonu oldukça düşük üç sikke bulunmuştur (Figür 15). Sikkelerden biri (ABN 11) İmparator II. Konstantius (337-361) dönemine ait olup 351-355 yılları arasında üretilmiştir. Diğeri (ABN 13) ise İmparator Valens (364-378) dönemine ait olup 364-337 tarihlidir (Oyarçin 2021: 180).

Kilisenin batısında, kilisenin batı duvarı ile *atrium*u arasında kalan bölümde, oldukça tahrip olmuş bir mezar daha bulunmaktadır (Figür 16). M-18 olarak adlandırılan bu mezarın sadece batı bölümü korunabilmiş, geriye kalan kısmı define arayıcılar tarafından tahrip edilmiştir. Bu sebeple mezar hakkında detaylı bilgi sunulamaz. Sadece yaklaşık 80 cm genişlikte olduğu ve içerisinde kafatası kemiği bulunduğu belirtilebilir. Mevcut kalıntılardan, kilisedeki diğer mezarlar gibi basit taş örgü mezar tipinde yapıldığı anlaşılmaktadır.

Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'ndeki Rahip Theodoros Mezarı

Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi, kentin güneyinden akan Göksü Çayı'nın 200 m kuzeyinde ve Kuzeybatı Nekropolü'nün hemen güneyinde yer almaktadır (Figür 17). Büyük oranda yıkık olan kilisenin ilk inşa tarihi net değildir. İki inşa evresi olan kilisenin, birinci inşa evresi 4.-5. yüzyıla ve ikinci inşa evresi 5.-6. yüzyıla tarihlenmektedir. Mimari ve plan özellikleri açısından Dört Nehir Kilisesi'ne oldukça benzer olup ölçülerde ve planında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Kilisede gerçekleştirilen kazı çalışmalarında sadece bir mezar tespit edilmiştir.

Hadrianopolis kiliseleri içindeki en önemli mezarlardan biri, Kuzeybatı Nekropol Kilisesi *narthek*si ortasında yer alan Rahip Theodoros'a ait mezardır (Figür 18). Mevcut kalıntılar itibariyle kentteki en sağlam korunmuş ve en kaliteli işçiliğe sahip mezar olma özelliğine sahiptir. Kilise içindeki konumu da mezarı önemli kılmaktadır. Muhtemelen kilise ana aksına, apsis-giriş eksenin hemen kuzeyine, ana girişe yerleştirilmesiyle, kiliseye giren herkesin mezarı görmesi, böylece inananların Rahip Theodoros'u yad etmesi ve ona dua etmesi amaçlanmıştır.

Rahip Theodoros'un mezarı, aslında 190 x 120 m ölçülerindeki bir kapak taşından oluşmaktadır (Figür 19). Mezar, *nartheks* zemini kazılarak ve üzerine bir kapak taşı örtülerek oluşturulmuştur. Kilise *narthek*sinin zemininde yer alan mezarın kapak taşı, zemini meydana getiren diğer bloklarla aynı fiziki yapıya sahiptir. Diğer bloklar gibi, bu kapak taşı da kentteki yerel malzeme olan sarı travertendedir. Kapak taşının konturları, düz tutulmuş, genişliği 15-18 cm arasında değişen bordürle belirlenmiş ve böylece ortada dikdörtgen şekilli bir alan oluşturulmuştur. Bu alanın batısında *tabula ansata* formlu yazıt yer almaktadır (Figür 20). Dört satırdan oluşan ve haçla başlayan yazıtta, Latince "*Burada tanrının sevgili kulu Rahip Theodoros yatmaktadır*" ifadesi yazılıdır (Çelikbaş ve Verim 2022: 61). Yazıttan yola çıkılarak, mezar MS 4.-5. yüzyıl arasında tarihlendirilmektedir.[6] Bu tarih de kilisenin birinci inşa evresi ile paraleldir. Dolayısıyla mezarın, kilisenin ilk inşa evresinde yapıldığı sonucuna varılabilir. Mezar içerisinde gerçekleşen kazı çalışmalarında, işlevi tanımlanamayan bronz bir obje ve bir seramik parçası dışında herhangi bir buluntuya rastlanılmamıştır (Figür 21). Mevcut bulgular ışığında Rahip Theodoros'a ait kalıntıların, yani röliklerin kilise işlevini yitirdikten sona başka bir yere taşındığı söylenebilir. Diğer ihtimal ise mezarın Dört Nehir Kilisesi *egzonarthek*sindeki gibi bir anı mezarı yani *kenotaf* olduğudur. Mezardaki kazı çalışmaları tamamlandıktan sonra, kırık durumdaki mezar kapağı konservatör ve restoratörler eşliğinde birleştirilmiş, eksik kalan kısımları tamamlanmış, mezarın iç kısmı taşın düzgün yerleştirilmesi amacıyla dolgu malzemesi ile doldurulmuş ve kapak taşı bulunduğu yere yeniden yerleştirilmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

2003-2022 yılları arasında yapılan kazı çalışmaları neticesinde Hadrianopolis Antik Kenti'nde üç kilise kalıntısı ortaya çıkarılmıştır. Kentin iç kalesi içerisinde bir kilisenin daha var olduğu, arkeo-jeoradar çalışmalarıyla ispatlanmıştır (Verim 2019: 284). Kentteki kiliselerden ikisinde, Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nde Bizans dönemine ait mezarlar vardır. Dört Nehir Kilisesi'nin içi ve çevresi mezarlık alanı olarak kullanılmışken, Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nin sadece içinde bir

[6] Yazıtın okunması ve tarihlendirilmesini yapan Mustafa Hamdi SAYAR'a teşekkür ederim.

bulunmaktadır. Dört Nehir Kilisesi içerisindeki mezarlar, ilk çıkarıldıkları haliyle korunamamış ve zaman içinde tahrip olmuştur. Bu mezarların bilimsel kazı çalışmaları öncesinde defineciler tarafından tahrip edilmiş olması ve kazı çalışmaları esnasında iyi belgelenememesi gibi sebeplerden ötürü mezarlar hakkında detaylı bilgi verilemez. Buradaki mezarlar hakkında net belirtilebilecek hususlar; kilise naosundaki tüm mezarların kilise terk edildikten sonra yapıldıkları, ikinci inşa evresi mozaik zemini kazılarak ve kısmen birinci inşa evresi mozaik zemini tahrip edilerek yapılmış olmalarıdır. Bu konuda sadece bir istisna vardır, o da güney nefteki M-12 kodlu mezar yapılırken birinci inşa evresine herhangi bir zarar verilmemiştir. Arkeolojik bulgulardan kilisenin en azından 6. yüzyılın sonu-7. yüzyılın başlarına kadar aktif kullanıldığı ve kentin 8. yüzyıl civarında terk edildiği anlaşılmaktadır (Verim 2021a: 62; Eliüşük 2022: 5-6). Dolayısıyla kilise içinde mezarlardan naos içinde yer alanları, kilise işlevini yitirdikten sonraki dönemde, muhtemelen 7.-8. yüzyılda yapılmıştır. Sadece kilise *eg-zonarthek*sinde yer alan M-13 kodlu mezar kilise aktif kullanıldığı dönemde yapılmış olmalıdır. Kuzeybatı Nekropol Kilisesi *narthek*sinde yer alan benzer özellikteki Rahip Theodoros Mezarı'nın 4.-5. yüzyıla tarihlenmesi ve kilisenin bu dönemde kullanılıyor olması da bu düşünceyi desteklemektedir. Dört Nehir Kilisesi'nin içi ve çevresinde toplam 18 mezar tespit edilmiştir. Bununla birlikte kilisenin kuzey, doğu ve batı yönlerinde yapılan kazı çalışmaları esnasında, dağınık durumda bol miktarda insan iskeleti parçalarına ve basit taş örgü mezarlara ait olması muhtemel kaba yonu blok taşlara rastlanmıştır. Burada olması muhtemel mezarlar, geçmiş tarihlerde alanda gerçekleşen kaçak kazılar sonucu tahrip edilmiş olmalıdır. Sonuç olarak Dört Nehir Kilisesi'nin çevresiyle birlikte bir nekropol alanı olarak kullanılmış olduğu ileri sürülebilir. Kentteki kiliseler içerisinde Dört Nehir Kilisesi'nde çok sayıda mezar tespit edilmesi de yapıyı ayrı bir yere koymamızı sağlamaktadır. Daha önce yapılan yayınlarda da belirtildiği üzere, Dört Nehir Kilisesi kentteki en büyük boyutlu kilisedir. Duvar tekniği ve yapı malzemesi, kentteki diğer yapı ve kiliselerle kıyaslandığında, kilisenin en kaliteli işçiliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Tüm bunlar kilisenin kentteki diğer kiliselerden daha önemli yapı olduğuna işaret etmektedir. Bizans Dönemi'nde kutsal kişilere atfedilen kiliselerin, *martyr* ve azizler için yapılan *mausoleum* ve *martyrium*ların etrafına çok sayıda kilise yapıldığı bilinmektedir (Ivıson 1993: 26; Aries 1975:46-47; Snively:

1984: 117-118; Marinis 2009; 151; Bilir 2020: 44; Soylu Yılmaz 2021: 138). Özellikle Erken Bizans Dönemi'nde birçok kilisenin din adamları, havari, *martyr* ya da aziz mezarı üzerine yapıldığı bilinir (Mango; 2006; 63; Bilir 2020; 161-162; Alp 2021: 36, 80, 109). Dört Nehir Kilisesi'nin bir *martyr* ya da aziz mezarı üzerine mi inşa edildiği veya kutsal bir kişiye mi ithaf edildiği konusu kesin olarak bilinmemektedir. Ancak, tüm özellikleriyle kent içindeki en önemli kilise sayılan Dört Nehir Kilisesi'nin, Hadrianopolis halkı tarafından diğer kiliselerden daha kutsal sayıldığı, bu nedenle de çok sayıda Hristiyanın kilise içi ve dışına gömülmeyi tercih ettikleri ileri sürülebilir.

Hadrianopolis kiliselerinde tespit edilen 19 mezardan 17'si basit taş örgü mezar tipindedir. Sadece ikisi kilise nartheksi zemine yapılmış mezardır. Bu da Hadrianopolis kiliselerinde basit taş örgü mezar tipinin daha çok tercih edildiğine işaret eder. Gelecek dönemde yapılacak kazılar ile bu durumun değişip değişmeyeceği bilinmez, ancak yakın bölgedeki uygulamalar ve Bizans coğrafyasının geneli incelendiğinde, kilise içi ve çevresine yapılan mezarlarda daha çok basit taş örgü mezar tipinin tercih edildiği sonucuna varılmaktadır. Bu tercihin sebebi muhtemelen ekonomik kaygı ve durumdan kaynaklanıyor olmalıdır. Basit taş örgü mezarın yapımı, lahit, taş sanduka ve pişmiş toprak gibi diğer mezarların yapımına göre daha az maliyetli ve kolaydır. Hadrianopolis'e yakın sayılabilecek konumdaki, Amasra Boztepe Mezar Şapeli, Tios Kilise A ve Balatlar Yapı Kompleksi'ndeki kilise mezarlarına bakıldığında en çok basit taş örgü mezarın yapıldığı görülmektedir (Gür 2015: 120-128; Soylu Yılmaz: 2021: 140-174; Verim 2022: 101). Anadolu'daki Arvalya Bazilikası, Kütahya Tokul Kilisesi, Yalvaç Aedilicus Kilisesi, Niğde Kontantin ve Helena Kilisesi, Anadolu dışındaki Mariolata Kilisesi, Stobi Piskoposluk Kilisesi, Kodratos Bazilikası, Kraneion Bazilikası ve Atina Ilissos Bazilikası gibi birçok kilise mezarında da en çok tercih edilen mezar tipi basit taş örgü mezardır (Snively: 1984: 146-164; Mailis 2011: 307-318; Türktüzün ve Karaca 2013: 109-111; Tok 2017: 522-523; Yılmaz Usta vd. 2018: 9-24; Uysal 2018: 29-52). Bu kiliselerin büyük çoğunluğu Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenmektedir ve kiliselere gömüler daha sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir. Ancak, bunların içlerinde Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen mezarlar da bulunmaktadır.

Hadrianopolis kilise mezarlarında tahribatın yoğun olması, kentin Bizans dönemi ölü gömme gelenekleri hakkında detaylı bilgi verilmesine engel teşkil eder. Ancak sağlam olan mezarlardan yola çıkılarak mezarlara *inhumasyon* gömü yapıldığı söylenebilir. Metinde de geçtiği üzere kilise mezarlarının hepsi doğu-batı doğrultusundadır. Mezarın içine yerleştirilen bireylerin baş tarafı batıya ve ayakları doğuya bakacak vaziyette gömülmüşlerdir. Bireylerin kolları, karın bölgesi çevresine çapraz gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Mezarlardaki bireylerin statüleri, cinsiyetleri, yaşları ve hangilerine mezar hediyeleri bırakıldığı gibi hususlarda istatistiki bilgiler vermek ve bir sonuca ulaşmak oldukça zordur. Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'ndeki Rahip Theodoros Mezarı, kilise içerisine, belki de kilisede görev yapmış din adamlarının gömüldüğüne işaret etmektedir. Mevcut veriler ışığında ölülerin yüzük, bilezik, küpe ve fibula gibi kişisel eşyalarıyla gömüldüğü söylenebilir. Hadrianopolis yakınlarındaki Klaudiopolis Antik Kenti sınırlarında ortaya çıkartılan birçok Bizans dönemi mezarı içerisinde bireylerin iskeletleri üzerinde ve mezar içerinde benzer takılara rastlanılmıştır (Figür 22). Bizans dönemi mezarlarını konu alan yayınlara bakıldığında, birçok bireyin yukarıda bahsi geçen takılarıyla gömüldüğü anlaşılmaktadır (Mailis 2011: 307-318; Uysal 2018: 43; Soylu Yılmaz: 2021: 180-181).

Hadrianopolis'te yer alan Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi, çok sayıda mezara ev sahipliği yapmaktadır. Bu mezarların kiliselerdeki varlığı, Bizans'ın diğer bölgelerinde olduğu gibi Hadrianopolis'te de kilise içine ve dışına ölü gömme geleneğinin olduğunu göstermektedir. Kentteki kiliselerden ikisinde mezarlar bulunması ve bu mezarların bir yapıda yoğunlaşması, her kilisenin mezarlık alanı olarak seçilmediğine ve seçilen yerin bir anlamının olduğuna işaret etmektedir. Dönemin halkı Tanrı'nın Evi veya İsa'nın Evi olarak nitelendirdikleri kilisenin içi veya çevresine gömülmeyi tercih ederken, öldükten sonra bedenlerini buraya emanet etmeyi amaçlamış olmalılardır. Bunu yaparken de rastgele bir seçim olmamış, muhtemelen kendileri için en kutsal sayılan veya en önemli gördükleri kiliseyi tercih etmişlerdir.

KAYNAKÇA

Alp, Ahmet Oğuz (2021). *Erken Hıristiyan ve Bizans Mimarlığına Giriş*, Ankara: Dorlion Yayınları.

Ariès, Philippe (1975). *Western attitudes toward death: from the Middle Ages to the present*, London: The John Hopkins Universtiy Press.

Belke, Klaus (1996). Tabula Imperii Byzantini 9: Paphlogonien und Honorias, Wien: Verlag Der Österrichischen Akademie Der Wissenschaften.

Bilir, Güzin (2020). *Anadolu'da Bulunan Geç Antik Çağ Mezar Tipleri ve Dini Mimari ile Olan İlişkileri,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Brandes, Wolfram (1989). *Die Stadte Kleinasiens im 7. und 8. Jahrundert*, Amsterdam: J. C. Gieben Verlag.

Brüggeman, Thomas (2012). "Paphlagonia Between Goths, Sasanids and Arabs (3rd-8th centuries AD)", *The Black Sea, Paphlagonia, Pontus and Phrygia in Antiquity: Aspects of archaeology and ancient history*, Ed. Gocha R. Tsetskhladze, Oxford: Archaeopress.

Çelikbaş, Ersin ve Verim, Ercan (2021). "Hadrianoupolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nin Bema ve Apsis Mozaikleri", *JMR* 14, s. 79-99.

Çelikbaş, Ersin ve Verim, Ercan (2022). "Hadrianopolis Topoğrafyasının ve Doğal Kaynaklarının Kentteki Etkileri (2017-2020 Sezonları)", *Avrasya Beşeri Bilim Araştırmaları Dergisi* 2/1, s. 58-86.

Eliüşük, Mevlüt (2022). "Paphlagonia Hadrianoupolis'inde Üretim ve Ticaret" *OANNES* 4/1, s. 1-20.

Fiessel, Denis ve Kaygusuz, İsmail (1985). "Un Mandament impérial du VIe siècle dans une inscription d'Hadrianoupolis d'Honoriade'", *Centre de recherche d'historie et civilisation de Byzance*, *Travaux et Mémoires 9*, Paris: E. De Boccard.

Gonzalez, Elisa Garrido (1990). "Algunas Provincias Ponticas: La Administracion de Bitinia, Paflagonia, Helenoponto, Honorias Y Ponto Polemoniaco En El Siglo IV D.C.", *Studia Historica: Historia Antigua*, Universidad de Salamanca, Cilt 8, s. 11-20.

Gür, Durmuş (2015). *Zonguldak İli, Filyos Beldesi, Tios Akropolü Kilise A Yapısı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ivison, Eric Addis (1993). *Mortuary Practices in Byzantium (950-1453): An Archaeological Contribution*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Birmingham: Birmingham Üniversitesi.

Kan Şahin, Gülseren (2019). "Bir Anadolu Eyaleti Olarak Honorias" *Karadeniz İncelemeleri Dergisi* 27, s. 11-42.

Keleş, Vedat ve Çelikbaş, Ersin (2019). "Hadrianopolis Nekropolleri ve Mezar Tipleri", *Aizanoi IV. Özel Sayı: Anadolu'da Hellenistik ve Roma Dönemlerinde Ölü Gömme Adetleri Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ed. Elif Özer, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Keleş, Vedat, Çelikbaş, Ersin ve Yılmaz, Alper (2014). "Paphlagonia Hadrianoupolis'i", *Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40. Yılı*, Haz. Hasan Kasapoğlu ve Mehmet Ali Yılmaz, Ankara: Ankara Ofset Basım Matbaacılık,

Keleş, Vedat, Çelikbaş, Ersin ve Yılmaz, Alper (2019). "Paphlagonia Hadrianoupolis'i: Antik Çağ'da Bir Hac Merkezi", *Rıfat Ergeç Armağanı: Studies Presented to Rifat Ergeç*, Ed. T. Demir, M. Ekici, M. Ş. Dinç ve Ç. M. Tarhan, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Laflı, Ergün ve Christof, Eva (2012). *Hadrianoupolis 1: Inschriften aus Paphlagonia*, Oxford: Archaeopress.

Mailis, Athanassios (2011). "The early Christian basilica and the later cemetery at Mariolata (Phocide): Transformations of a site beside the Great Isthmus Corridor Route", *AnTard* 19, 303-321.

Mango, Cyril (2006). *Bizans Mimarisi*, Çev. M. Kadiroğlu, Ankara: Özel Basım.

Marek, Christian (1993). Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.

Marinis, Vasileios (2009). "Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople". *Dumbarton Oaks Papers* 63, s. 147-166.

Oyarçin, Kasım (2021). "2010-2014 Yılları Sikke Buluntuları", *Karabük – Eskipazar Paphlagonia Hadrianoupolis'i (2010-2014 Sezonları)*, Ed. Keleş, Vedat, Çelikbaş, Ersin ve Yılmaz, Alper, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Snively, Catherina S. (1984). "Cemetery Churches of the early Byzantine period in Eastern Illyricum: location and martyrs", *The Greek Orthodox Theological Review* 29/2, s. 117-124.

Soylu Yılmaz, Sanem (2021). *Sinop Balatlar Kilise Kazısında Ortaya Çıkartılan 5.-20. Yüzyıllar Arasına Tarihlenen Hıristiyan Mezarlarının Tipolojisi ve Buluntu Açısından Değerlendirilmesi.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tok, Emine (2017). "Arvalya Basilica" *Space, Landscapes and Settlements in Byzantium: Studies in Historical Geography of the Eastern Mediterranean*. Ed. M. S. Popović ve A. Külzer. Vienna: DPP.

Treadgold, Warren (2002). "The Struggle for Survival (641-780)", *The Oxford History of Byzantium*, Ed. C. Mango, New York: Oxford University Press.

Türktüzün, Metin ve Karaca, Recep (2013). "2012 Yılı Tokul Köyü Kilise Kurtarma Kazısı ve Temizlik Çalışmaları", *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 22. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*. Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.

Uysal, Gülfem (2018). "Konstantin ve Helena Kilisesi'nde (Andaval) Mezar Tiplerinin ve Buluntulardan Sosyal Statünün Belirlenmesi", *Antropoloji* 36, s. 29-52.

Verim, Ercan (2019). "Paphlagonia'da Bir Piskoposluk Merkezi: Hadrianopolis Antik Kenti", *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmi ve Kültürel Hayat Sempozyumu*, Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları.

Verim, Ercan (2021a). "Dört Nehir Kilisesi (Kilise B)", *Karabük – Eskipazar Paphlagonia Hadrianoupolis'i (2010-2014 Sezonları)*, Ed. Keleş, Vedat, Çelikbaş, Ersin ve Yılmaz, Alper, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Verim, Ercan (2021b). "Chora Kilisesi (Kilise A)", *Karabük – Eskipazar Paphlagonia Hadrianoupolis'i (2010-2014 Sezonları)*, Ed. Keleş, Vedat, Çelikbaş, Ersin ve Yılmaz, Alper, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Verim, Ercan (2022). *Batı Karadeniz Bizans Dönemi Mimarisi (Bartın-Bolu-Düzce ve Zonguldak)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz Usta, Nalan, Damla, Yakut İpekoğlu, Hilal, Yakut, Yavuz ve Özhanlı, Mehmet. (2018). "Traces of Disability in Child's Skeleton and Sociocultural Effects in Pisidia Antiocheia (Yalvaç, Isparta-Turkey) in the Middle Byzantine Period", *Academic Research in Social, Human and Administrative Sciences-II*, Ed. B.C. Tanrıtanır ve S. Özer, Ankara: Gece Kitaplığı.

FİGÜR LİSTESİ

Figür 1: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Genel Görünümü (Kazı Arşivi)

Figür 2: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Naosundaki Mezarların 2003 Yılındaki Durumu (Karadeniz Ereğli Müzesi Arşivi)

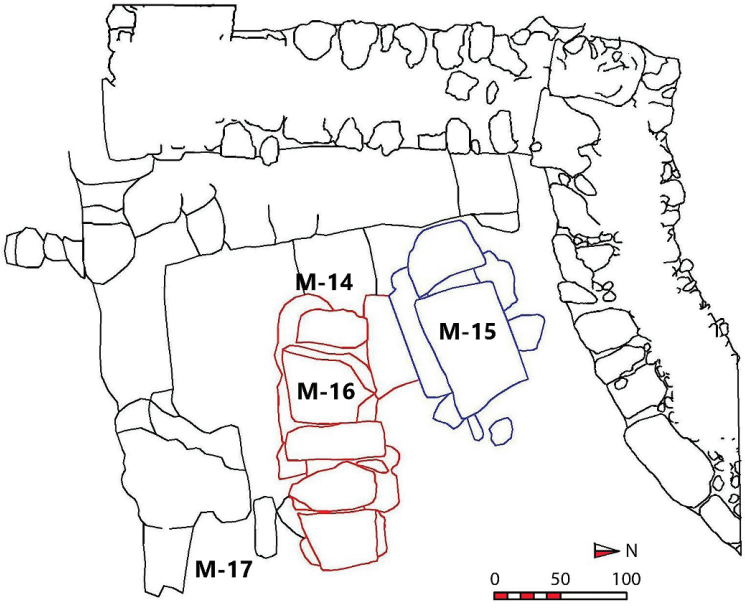
Figür 3: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi'ndeki Mezarların 2010 Yılındaki Durumu (Kazı Arşivi)

Figür 4: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Orta Nefindeki Mezarlar (Kazı Arşivi)

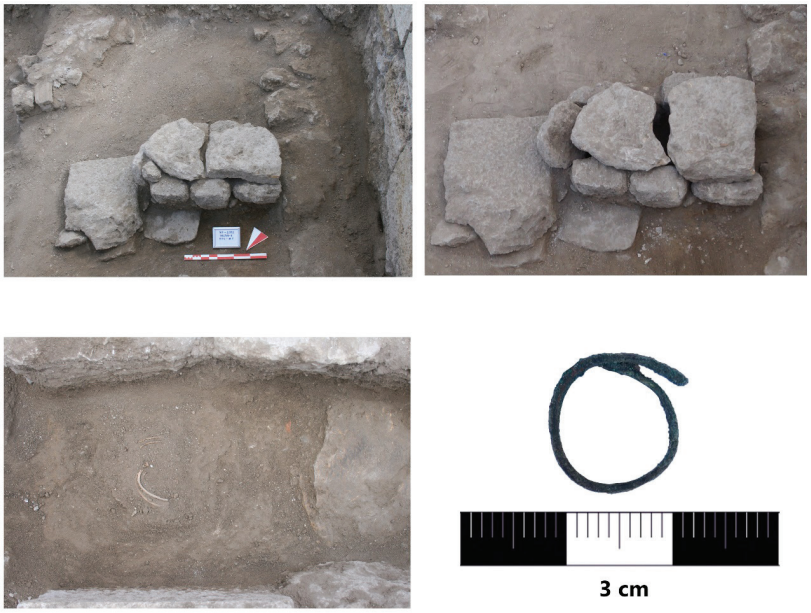
Figür 5: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Güney Nefindeki M-12 Kodlu Mezar (Karadeniz Ereğli Müzesi Arşivi)

Figür 6: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Egzonartheksindeki Mezar Taşı (Kazı Arşivi)

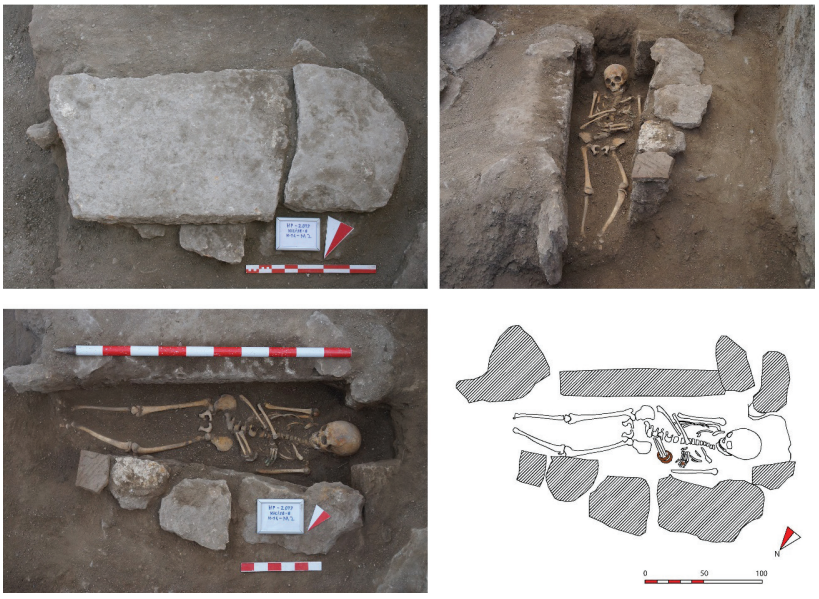
Figür 7: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Güneydoğusundaki Mezarlar (Kazı Arşivi)



Figür 8: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Güneydoğusundaki Mezarların Çizimi
(Kazı Arşivi)



Figür 9: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-14 Mezarı (Kazı Arşivi)

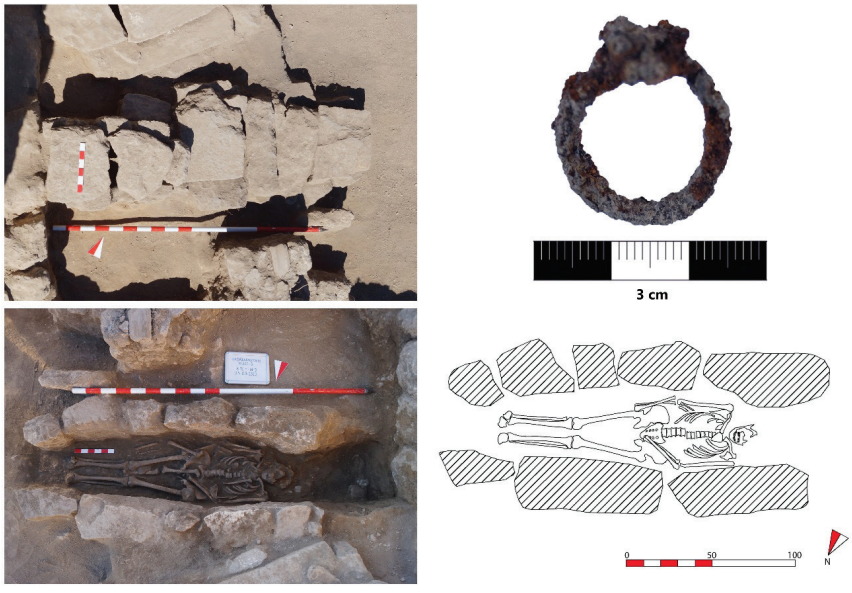


Figür 10: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-15 Mezarı (Kazı Arşivi)

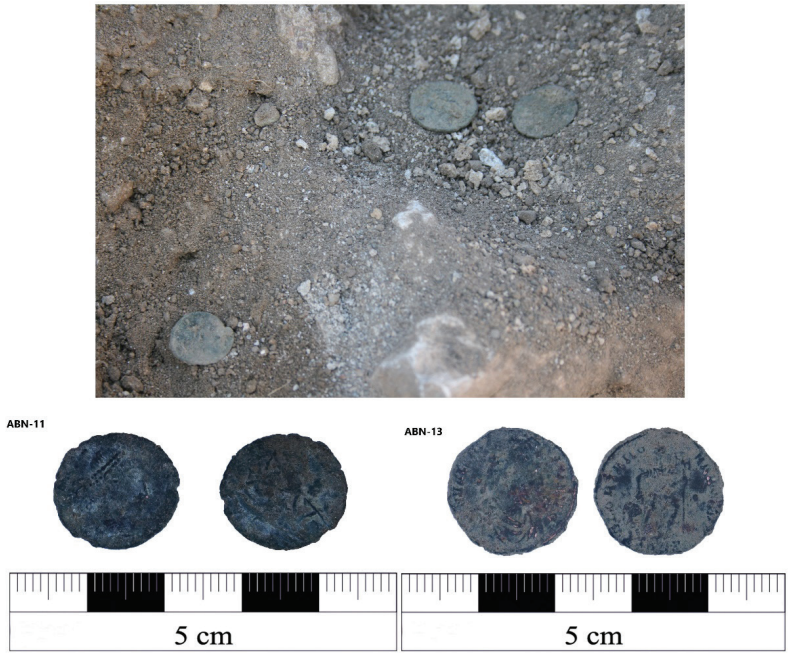
Figür 11: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-15 Mezarındaki Bireye Ait Küpeler (Kazı Arşivi)

Figür 12: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-15 Mezarındaki Bireye Ait Bilezikler (Kazı Arşivi)

Figür 13: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-15 Mezarındaki Bireye Ait Yüzükler (Kazı Arşivi)



Figür 14: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-16 Mezarı (Kazı Arşivi)



Figür 15: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Güneydoğusundaki Mezarlık Alanı İçerisinde Bulunan Sikkeler (Kazı Arşivi)

Figür 16: Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi M-18 Mezarı (Kazı Arşivi)

Figür 17: Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi Genel Görünümü (Kazı Arşivi)

Figür 18: Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi Rahip Theodoros Mezarı'nın Kilisedeki Konumu (Kazı Arşivi)

Figür 19: Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi Rahip Theodoros Mezarı Genel Görünümü (Kazı Arşivi)

Figür 20: Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi Rahip Theodoros Mezarı Kapak Taşındaki Tabula Ansata Yazıt (Kazı Arşivi)

Figür 21: Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi Rahip Theodoros Mezarı İç Bölümü ve Bronz Obje (Kazı Arşivi)

Figür 20: Klaudiopolis Kenti (Bolu) Akpınar Mahallesi Bizans Dönemi Mezarlarının Genel Görünüşü ve Kazılarda Bulunan Bir Grup Obje (Bolu Müzesi Arşivi)

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

Hamza GÜNDOĞDU[1] ♦ Deniz DEMİR[2]

Özet

Osmanlı mimarlığında klasik dönemi takiben XVIII. yüzyıl başlarında bir kısım zihniyet değişikliğine tanık olmaktayız. Batı ile sıklaşan temaslar sonucu Osmanlı yöneticileri kısmen de olsa farklı bir anlayışta yola devam kararı almıştır. Özellikle mimaride uygulanan plan, malzeme, strüktür ve süsleme anlayışında görülen bu değişimler, kısaca Batılılaşma etkilerinin giderek kuvvetlice ifade edildiği bir döneme dönüşür.

Yüzyılın başlarında Sultan III. Ahmed (1703-1730) ve onun sadrazamlarının da böyle bir değişimi benimsedikleri dikkat çekmektedir. İşte, daha yüzyılın başlarında 1706'dan 1711 yılına kadar süren sadrazamlık döneminde bu değişimin ilk sinyallerini veren sadrazam Çorlulu Ali Paşa'nın iki külliye dışında, İstanbul'un birbiri ile bağımsız mahalle ve sokaklarında bir takım çeşmeler yaptırdığına tanık olmaktayız. Bu bildirinin konusu, Ona ait çeşmeleri tanıtmak ve çeşmelerde görülen çok küçük anlamda da olsa bu değişimlere işaret etmektir.

Çorlulu Ali Paşa, o zamana kadar yaptırılmış olan klasik Osmanlı çeşme geleneğine bağlı kalmakla birlikte, yeni anlayışı simgeleyen çeşme örneklerine de yer vermiştir. Yeni anlayışı simgeleyen dört yana açık meydan çeşmelerinden ikisine İstanbul Fatih'de yer verirken birisini de Eyüp Sultan'da yaptırmıştır. Duvar çeşmesi veya mahalle çeşmesi olarak yaptırdığı diğer çeşmelerde de geleneksellik yanında, değişmeye başlayan süsleme unsurları dikkati çekmektedir.

[1] Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Emekli Öğretim Üyesi, hgundogdu@sakarya.edu.tr orcid.org/0000-0001-6847-4294.

[2] Öğr. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü, deniz.demir@hbv.edu.tr orcid.org/0000-0002-2359-3932.

Bu bildiride, Ali Paşa'nın yaptırdığı bu iki çeşme tipine işaret edilmekle birlikte, küçük de olsa malzeme ve süsleme unsurları üzerinde durulacaktır. Ancak bu eserler, ilk günkü durumları yerine birçok onarımlarla günümüze gelmiş ya da ortadan kaldırılmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Çorlulu, Meydan çeşmesi, Bülbül Deresi, Yayla, Denizabdal.

AN OTTOMAN GRAND VIZIER IN THE EARLY XVIII CENTURY: FOUNTAINS DEDICATED TO ALİ PASHA OF ÇORLU

Abstract:

We have seen several changes in mentality in the early XVIII century, following the classical period in Ottoman architecture. In close contact with the West, the Ottoman authorities decided to continue with a slightly different understanding. These changes, especially in the sense of design, materials, structure, and decoration that are implemented in architecture, are briefly transformed into an era in which Westernization effects are increasingly strongly expressed.

It is noted that early in the century Sultan Ahmed III (1703-1730) and his grand viziers adopted such a change. Here we see, just at the beginning of the century, from 1706 to 1711, the first signs of this change, Ali Pasha of Çorlu, having built a series of fountains in several individual neighbourhoods and streets, except for two cultures. The subject of this paper refers to these changes, albeit in a very small sense seen in its fountains.

Ali Pasha of Çorlu adhered to the classical fountain tradition built up until then, but also included fountain examples symbolizing new understanding. While he placed two of the 4-side-open square fountains, which symbolize the new understanding, in Fatih, İstanbul, and one of them was built in Eyüp Sultan. Other fountains he built as a wall fountain or a neighbourhood fountain, as well as the decoration elements that have begun to change, are remarkable.

In this paper, these two types of fountains built by Ali Pasha will be pointed out, and the material decoration elements, albeit small, will be emphasized. However, these artefacts have come to the present day with many repairs instead of their first-day condition, or they have been removed.

Keywords: Çorlu, Meydan fountain, Bülbül Creek, Plateau, Denizabdal.

Kısa Tarihçe:

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

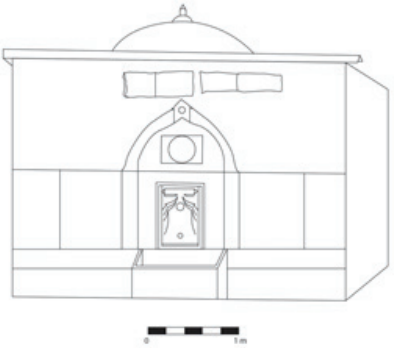
Çorlulu bir çiftçi ailesinin çocuğu olan Ali Paşa (1670-1711), sadrazam Amcazade Hüseyin Paşa tarafından 15 Ekim 1700 yılında silahdarlığa tayin edilmiştir (M. Aktepe, 1993: 370). Üç yıl sonra vezirlik unvanına sahip olan Ali Paşa, III. Ahmed'in 1703 yılında tahta geçmesiyle Kubbealtında beşinci vezirliğe, daha sonra (1704) Trablusşam Valiliğine, beşinci vezirliğe, üçüncü vezirlik vb. görevlerin ardından 3 Mayıs 1706'da sadrazamlığa getirilmiştir (M. Aktepe, 1993: 371; R.E. Koçu, :326-327; İ.H. Uzunçarşılı, 1983:286-290).

1706'dan 1711 yılındaki idamına kadar geçen beş yıla yakın sadrazamlık süresinde, İmparatorluğun önemli konularında gelişme ve yenilikler sağlayan Ali Paşa, mali işleri düzene sokmanın yanında, tersaneyi geliştirerek donanmaya önem vermesiyle dikkat çeken bir devlet adamıdır. Ali Paşa'nın İsveç ile Rusya arasında cereyan eden anlaşmazlıklarla ilgili olarak Kral XII. Şarl'ı desteklemesi, III. Ahmed'in hoşuna gitmemiş, bu yüzden beş yıla yakın sürdürdüğü sadrazamlık görevinden alınmıştır (15 Haziran 1710). Bir süre sonra da Midilli'ye sürülen Ali Paşa, 26 Aralık 1711 tarihinde orada idam edilmiş, kesik başı, İstanbul Divanyolu'nda yaptırdığı Külliye'nin haziresine defnedilmiştir. Yöneticilik vasıflarının yanında hayır eserlerine de büyük önem veren sadrazam Çorlulu Ali Paşa'nın, yaptırdığı iki külliye ile İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaptırdığı 10'a yakın çeşme, Onun mimarlık alanında ortaya koyduğu çalışmalardır (M. Aktepe, 1993: 371; H. Ayvansarayi, 2001: 409; Göncüoğlu ve Kayar, 2012: 218).

Mevlanakapı Yakınlarında Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi
(Halk arasında "Yeni Çeşme" olarak tanınmaktadır).

İstanbul Fatih'de, Mevlevihane (Mevlanakapı) Caddesi ile Çorlulu Ali Paşa, Karabaş Akarcası sokaklarının kesişim noktasında ve Evliya Camii'nin

önünde yer alan meydan çeşmesidir (İ.H. Tanışık, 1943: 118; A. Egemen, 1993: 132; Aynur ve Karateke, 1995: 117; Pilehvarian, Urfalıoğlu ve Yazıcıoğlu, 2000: 71) (Çiz. 1, Foto.1-2). 4.50x4.60 metrekarelik alana oturtulmuş tek yüzlü çeşmenin, gerisinde hazne bulunmakta, haznenin üzeri ise ortasında alemin de yer aldığı bir kubbe ile örtülü olup ön cephede daha taşkın (90 cm) olmak üzere, dört yönde çıkıntılı betonarme saçak bulunmaktadır. Kemerin altında da 44x58 cm. ölçülerinde, mavi zemin üzerine, celi sülüs ile yazılmış bir besmele yer alır (Foto. 3). Çevre boşlukları girift rumilerle dolgulanmış olan besmele, 1953 yılında hattat Halim Özyazıcı tarafından yazılarak buraya konulmuştur (Aynur ve Karateke, 1995: 119).



Çiz.1: Mevlanakapı Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi.

Foto.1: Mevlanakapı Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi.

Foto. 2: Çeşmenin ön yüzü

Foto. 3: Ön yüzdeki besmele.

Üstten sivri kemerle sınırlanmış cephenin ortasındaki aynalıkta, yukarı doğru giderek incelen iki selvi ağacı motifine yer verilmiştir. Bunların arasındaki musluk deliğini yandan sınırlayan çerçeve, üstten kırık hatlı, yüzeysel bir sivri kemer (Foto. 4) içine alınmıştır. Ortası hayli sivriltilmiş barok dönem özelliklerini hatırlatan kemerin üzerindeki dikdörtgen çerçeve, boş bırakılmıştır. Çeşmenin önünde, 45 cm. derinlikte ve 1.20 m. uzunlukta yalak yer almaktadır. Sivri kemerin dışa taşkın kilit taşı üzerini, parçalı rozet şeklinde bir kabara süslemektedir.

Foto. 4: Çeşmenin aynalığında yer alan selvi ağacı kabartması.

Çeşmenin ön cephesinde, sivri kemerin üstünde ve saçak altında, boyutları birbirinden farklı iki kitabeye yer verilmiştir. Sağdaki; 52x95 cm. boyutlarında, sülüs yazılı, iki satırlık dört bölümlü kitabede (Foto. 5):

"Sahibü'l-hayrat sadr-ı âzam-ı esbak merhum
Ve mağfur Çorlulu Ali Paşa hazretleri
Sene 1122" (M.1710)

ifadelerine yer verilmiştir (Aynur ve Karateke, 1995: 119; İ.H. Tanışık, 1943: 119; A. Egemen, 1993: 132).

Ancak İ.H. Tanışık, 1943 yılında yayımladığı İstanbul Çeşmeleri kitabının birinci cildinde bu tarihi, H.1132 olarak okumuştur. İdamından on yıl sonrasına (1720) tekabül eden bu tarih, onun hayat hikâyesi ile de uyuşmamaktadır (İ.H. Tanışık, 1943: 118; Aynur ve Karateke, 1995: 118).

Aynı yerde saçak altındaki talik hatlı, beş satırlık on bölümlü onarım kitabesinde de

"Sadr-ı â*zam Çorlulu merhum Ali Paşa idi*
Evvela bu çeşmeyi ihya eden merd-i bihin
Evliya namıyla maruf cami'i inşa eden
Hazret-i Tevfik Efendi sakin-i huld-i berin
İşte ol zat-ı şerifin zevce-i pakizesi
Menba-ı himmet Hanife nam hatun-ı güzin
Sonra işbu çeşmeyi tecdid ü ihya eyledi
Mazhar-ı ecr-i azim etsin onu Rabb-ı mu'in
Bir su içtim Fehmi â*min-han olup tarihine*
Nail-i Kevser ola ervah-ı pak-ı müslimin
1320" (1902)

Bu ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla H.1320 (1902) yılında çeşme, Hanife Hatun tarafından birinci kitabeye de atıfta bulunularak yeniden yazdırılmış olmalıdır (Aynur ve Karateke, 1995: 118; A. Egemen, 1993: 132). Bu kitabenin, şair Fehmi tarafından yazıldığı ifade edilmektedir (Aynur ve Karateke, 1995: 118).

Foto. 5: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi kitabesi.

Hacı Hüsrev Camii Duvarında Çorlulu Ali Paşa (Sadrazam Halil Hamid Paşa) Çeşmesi

Kasımpaşa'da, Hacı Hüsrev Mahallesi, Büyük Yokuş sokağındaki Hacı Hüsrev Camii'nin kıble duvarı üzerinde bulunan bu çeşme, çevredeki halkın verdiği şifahi bilgilere göre, 5-6 yıl önce Belediye tarafından ortadan kaldırılmıştır[3] (Foto. 6).

Foto. 6: Hacı Hüsrev Camii.

[3] Nazlı Ertekin'den alınan şifahi bilgi.

Ayakta iken alınmış fotoğraf ve bilgilere göre; tek cepheli, mahalle çeşmesi olarak kaydedilen yapının, tahminen H. 1323/1711 yılında, Çorlulu Ali Paşa'nın ölümünden önce yaptırılmış olabileceği kabul edilmektedir (İ.H. Tanışık, 1945: 137-138; N. Yüngül, 1984: 326; Aynur ve Karateke, 1995: 120; Göncüoğlu ve Kayar 2012: 69). 5-6 yıl önceki durumuna göre üzerinde bulunan 60x40 cm. ölçülerinde ve dikdörtgen şeklindeki H. 1198/1784 tarihli mermer kitabede çeşmeyi, onartan kişinin adıyla (Sadrazam Halil Hamid Paşa) anıldığı bilinmektedir (İ.H. Tanışık, 1945: 137; A. Egemen, 1938: 326; Göcüoğlu ve Kayar, 2012: 69; Aynur ve Karateke, 1995: 120).

İki satırlık sülüs hatlı onarım kitabesinde;

"Çorlulu Ali Paşa'nın çeşmesini müahharan tamir ve ihya eden Sadrazam-ı esbak Halil Hamid Paşa. 1198" (1782)

İfadeleri yer almaktadır (İ.H. Tanışık, 1945: 138; A. Egemen, 1938: 326; Göcüoğlu ve Kayar, 2012: 69; Aynur ve Karateke, 1995: 120).

Günümüzde ortada olmayan çeşmenin; klasik özelliklere sahip, dikdörtgen çerçeveli, kesme taştan inşa edilmiş, üzeri profilli, yanları silmelerle sınırlı, ortası sivri kemerli, sivri kemerin yan boşluklarında rozetlerin yer almış olduğu görülmektedir (İ.H. Tanışık, 1945: 137; A. Egemen, 1938: 326; Aynur ve Karateke, 1995: 120). Aynalık taşı ortasında bir musluk ile üstte, iki yanda sivri kemerli iki adet tas koyma yeri bulunuyordu. Geride de kırmızı tuğla ile örülü hazneye sahipti (Foto.7). Çeşme, Taksim sularının Kasımpaşa'ya verilen kolundan besleniyordu (Göncüoğlu ve Kayar, 2012: 69; Aynur ve Karateke, 1995: 120; K. Çeçen, 1992: 143).

Foto. 7: Kasımpaşa'daki Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi (http://www.suvakfi.org.tr/cesme/halil-hamid-pasa-cesmesi-h-1198-m-1783/1101/)

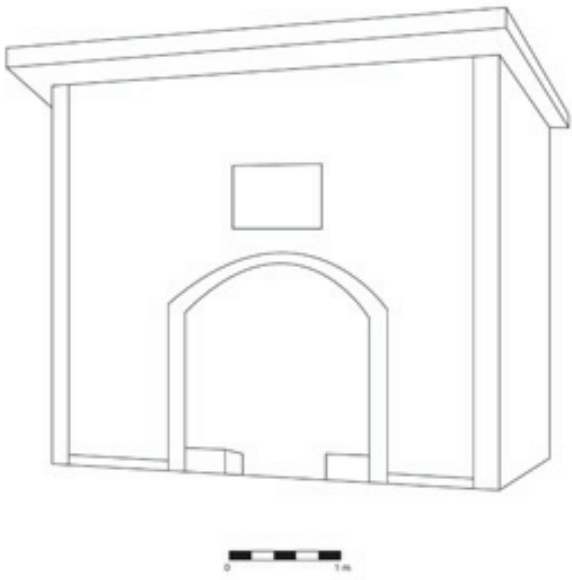
Eyüp Bülbüldere'de Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi

Eyüp Sultan'da, Pierre Loti tepesinin güneybatı yamacında, Gaziosmanpaşa yönünde, Bülbüldere'de yer alan; geniş hazneli, tek yönde musluğu bulunan, mahalle-meydan çeşmesidir (Foto. 8-9). Karşısında, kendinden birkaç yıl sonra yaptırılmış Evlice Baba Camii bulunmaktadır.

Foto. 8-9: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi (Eyüp Bülbüldere).

Eğimli araziye inşa edilmiş olan çeşmenin; oturum alanı 3.60x4.00 m2 olup Eyüp Sultan Camii'ne bakan yönde, tek musluklu ön cepheye sahiptir. Ön cephe ile arka cephe arasında eğimden dolayı, hayli yükselti

farkı oluşmuş, ön cephe yüksekliği 3.10 m. iken, arka cephe yüksekliği 2.20 m.'dir (Çiz. 2). Ancak son onarımda, üzeri sıvanarak 20 cm. kalınlıkta ve 80 cm. dışa taşkın beton tabla atılmıştır. Ayrıca malzeme de kesme taş ve tuğla ile yenilenmiştir (İ.H. Tanışık, 1945: 324; Aynur ve Karateke, 1995: 103).



Çiz. 2: Eyüp Sultan Bülbüldere'deki Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi.

Çeşmenin ön cephesinde 40 cm. derinlikte bir yuvarlak kemer, bunun üzerinde de 60x47 cm. boyutlarında dikdörtgen mermer levha üzerine yazılmış kitabe bulunmaktadır. Celi-sülüs harflerle yazılı, üç satırlık orijinal kitabede:

"*Sahibü-l Hayrat ve'l hasenat*

Çorlulu Vezir-i Azam Ali Paşa

Sene 1119" (1707) (Foto. 10).

ifadeleri yazılıdır (H. Ayvansarayi, 2001: 93; İ.H. Uzunçarşılı: 290; Koçu: 327; Aynur ve Karateke, 294; A. Egemen, 1938: 132-134; T. Öz, 1962: 42; Fatih Camileri ve Diğer Eserler, 1991: 125). Buradan Ali Paşa'nın, ölümünden dört yıl önce bu çeşmeyi yaptırdığı anlaşılır.

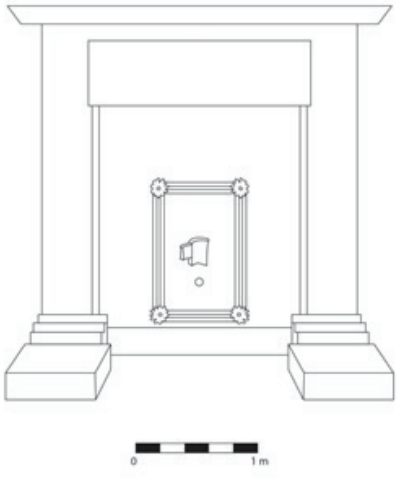
Foto. 10: Çeşmenin kitabesi.

Çeşmenin önünde orijinal durumu bozulmuş, üzeri sıvanmış olan yuvarlak kemerin bingilerinin altında, 50 cm. derinlikte, 63 cm. genişlikte, dikdörtgen bir havuz bulunmaktadır. Mermer aynalık taşı üzerinde, günümüzde suyu akmayan tek musluk deliğine yer verilmiştir.

Hırkai Şerif'te Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi

Karagümrük'te, Hırkai Şerif Camii avlu duvarında, Akseki Mescidi'ne bakan yönde yer alan, tek yüzlü mahalle çeşmesidir (H. Ayvansarayi, 2001: 93; İ.H. Uzunçarşılı: 290; Koçu: 327; Aynur ve Karateke, 294; A. Egemen, 1938: 132-134; T. Öz, 1962: 42; Fatih Camileri ve Diğer Eserler, 1991: 125) (Foto.11-12).

Foto. 11: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi (Hırka-i Şerif).



Çiz.3: Çeşmenin cephe çizimi.

Foto.12. Ali Paşa Çeşmesi.

2.60 m. eninde, 2.40 m. yüksekliğinde, iki yanı çıkıntılı kesme taşla sınırlanmış çeşmenin üzerinde, bazı geç dönem yapılarında görülen, iç içe profillerden oluşan düz bir korniş uzanmaktadır (Çiz. 3). Bu kornişin altında da 2.32 cm. uzunlukta, 48 cm. eninde, beyaz mermere yazılmış iki satır, dört parçadan oluşan onarım kitabesinde (Foto.13) şu ifadeler yer alıyor (Aynur ve Karateke, 1995: 98; İ.H., Tanışık, 1945: 294; A. Egemen, 1938: 133):

*"*Çorlulu Ali Paşa-yı vezir-i A'zam
Yapdı bu'ayn-ı çü selsal-ı İrem
Ab-ı kevser'den içip teşneler olsun sirab
Suyu aktıkça bula Hazret-i banisi Kerem.
Sene 1308" (1890).

Foto. 13: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi kitabesi.

Bu ifadeler, çeşmenin banisi Çorlulu Ali Paşa'yı vurgulamakla birlikte, XIX. yüzyıl sonlarında 1889-1890 yılında, II. Abdülhamid döneminde, onarım geçirdiğine işaret etmektedir (Aynur ve Karateke, 1995: 98; İ.H., Tanışık, 1945: 294; A. Egemen, 1938: 133). Kitabe şairinin 'Dürrî' mahlaslı, Bosna'lı Sabit olduğu anlaşılıyor. Bu şairin Divan'ında *"Çeşme-i Hırkai Şerif adıyla iki tarih vardır. Her iki şiirde de Hırkai Şerif mahallinin genişletilip bir çeşme yapılmasından söz edilmekte ve altlarında 1118 (1706) tarihi bulunmaktadır"* şeklinde yer alan ifadeler, ilk yapım tarihinin Hadikatü'l Cevâmi'ye (C. 1, 52) dayandırılarak verilmiş olduğunu da ortaya koymaktadır (H. Ayvansarayi, 2001: 52; Aynur ve Karateke, 1995: 98).

Sultan Abdülmecid döneminde 1851'de genişletilen Hırkai Şerif Camii (T. Öz, 1962: 71; Fatih Camileri ve Diğer Eserler, 1991: 125-127; Aslanapa, 1986: 441) duvarına bu çeşmenin, o zamanki mimari üsluba göre yeniden yaptırılmış olduğu anlaşılmaktadır. Üç yanı neo-ampir üslupta, ileri taşkın kesme taş, üzeri de üç hatlı ve kademeli kornişle sonlanan çerçevenin, alt orta kısmında, aynı tarzda beyaz mermerden aynalık taşına yer verilmiş olması, üslup bütünlüğünü tamamlamaktadır. 61x95 cm. ölçülerindeki aynalık taşı; dört köşede düğüm teşkil eden rozet çiçeklerle bunların arasında paralel şekilde beşer profilli hattan oluşan bir çerçeve ile sınırlanmış, alt orta kısımda da bir musluk deliğine yer verilmiştir. Ne ya-

zık ki yeniden yapımının üzerinden 130 küsur yıl geçmiş olan bu çeşmenin de suyu akmamaktadır. Sokağın zemin seviyesinin yükseltilmiş olmasından dolayı, havuz kısmı görülememektedir (Foto. 14).

Foto. 14: Çeşmeden detay.

Şehremini Yayla'da (Seyitömer) Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi

Şehremini, Ziya Gökalp Caddesi ile Yayla Caddesi arasındaki Koruk Mahmud Ağa Camii (Koruk Mescidi) (İ.H. Tanışık, 1945: 106-109; A. Egemen, 1938: 132; Aynur ve Karateke, 1995: 118-119; Fatih Camileri ve Diğer Eserler, 1991: 154) yakınında, Ondalıkçı sokakta bulunan çeşme, çok harap şekilde günümüze ulaşmıştır (Foto.15).

Foto. 15: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi (Şehremini, Yayla).

Çeşmeyi daha sağlam durumda iken inceleyenlerden İ.H. Tanışık (İ.H. Tanışık, 1945: 106; A. Egemen, 1938: 132; Aynur ve Karateke, 1995: 118-119), bunun bir meydan çeşmesi olduğunu belirtmekle birlikte (Foto.16), tek yüzlü bir duvar çeşmesi olduğu anlaşılmaktadır. Cephenin gerisinde haznenin olup olmadığı anlaşılamamaktadır.

Foto. 16: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi genel görünüm.

Günümüzde mevcut olmayan, ancak Tanışık'ın eserine kaydettiği 80x44 cm. boyutlarındaki iki satırlık mermer kitabe, ebced hesabı ile H. 1122/1710 yılını vermektedir. Aslında iki beyit halindeki kitabe, bir süre sonra kaybolmuştur. Kitabede şu ifadeler yer almaktadır (İ.H. Tanışık, 1945: 106; A. Egemen, 1938: 132; Aynur ve Karateke, 1995: 119):

"Hızr-ı ferruh-dem temaşa eyleyip tarihini

Dedi dil-cu çeşme-i ab-ı hayat revan".

Çeşme, üstten bir hayli tahrip olmuş, alttan da tamamen zemin seviyesinin altında kaldığından aynalık taşı, musluk ve yalak kısmından hiçbir iz yoktur. Sadece klasik tarzda, 32 cm. genişlikteki sivri kemerin, bingiye kadar olan üst bölümü görülebilmektedir. Tamamı kesme taştan inşa edilmiş olan çeşmenin, ön cephesindeki kemer derinliği 28 cm. kadardır. Sivri kemerin ortasındaki kilit taşı üzerinde, Denizabdal ve Mevlanakapı caddelerindeki çeşmelerde görülen yayvan gülü hatırlatan rozet şeklindeki bitkisel kabartma, burada da karşımıza çıkmaktadır (Foto.17). Daha sağlam olan sol köşede, Denizabdal Camii yanındaki sarmal yivli silmeye, burada da yer verilmiştir. Çeşmenin gerisinde hazne bulunduğu anlaşılıyor ise de oldukça harap durumdadır. Bazı kaynaklarda, kitabe şairinin Osmanzade Taip olabileceği belirtilmiş ise de bu hususta kesin bir dayanak yoktur.

Foto. 17: Çeşmede görülen bitkisel kabartma.

Ortadan Kalkmış Olan Çorlulu Ali Paşa Çeşmeleri - I
Şehremini Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi

Yakın tarihlere kadar Şehremini'de (Çapa), Denizabdal Camii ve Tekkesi'nin dış duvarında olduğu bildirilen Çeşme, 1956 yılında, Aksaray'ı Topkapı'ya bağlayan Millet Caddesi'nin genişletilmesi sırasında, cami ve tekke ile birlikte belediye tarafından ortadan kaldırılmıştır (İ.H. Tanışık, 1945: 350; A. Egemen, 1938: 133; Aynur ve Karateke, 1995: 113-114; B. Tanman, 1994: 22; F. Ayanaoğlu, 1969: 330; N. Bulut, 2010: 47) (Foto.18).

Foto. 18: Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi (Fatih, Çapa).
https://hayalleme.com/tarihi-eserler/corlulu-ali-pasa-cesmesi-capa/

Ortada olmayan çeşmenin üzerindeki kitabede, Mehmed Ziya'nın notlarına göre şu ifadeler bulunmakta imiş (Aynur ve Karateke, 1995: 114)[4]:

"Sadr-ı Ali-kadr sultan Ahmed-i alem-penah
Daver-i azam Ali Paşa-yı hayrat-ı intisab
Fi sebilillah bünyad eyleyib bu çeşmeyi
Kıldı feyz-i iltifatı teşneganı neş'e yab
Geldi bir vakt-i mübarekte su tarihin dedim
Oldu cari çeşmesar asafide ab-ı nab. 1121" (1709).

Günümüzde nerede olduğu bilinmeyen bu kitabede geçen Ali Paşa isminin, Çorlulu Ali Paşa'ya ait olduğu, ifadedeki Sultan Ahmed zamanında

[4] https://hayalleme.com/tarihi-eserler/corlulu-ali-pasa-cesmesi-capa/

"Daver-i Âzam Ali Paşa" ve alttaki 1121 (1709) tarihinden çıkarılabilir. Tanışık (C.I, 350) ve Egemen (s. 133), çeşmenin kim tarafından yaptırılmış olabileceği konusunda fikir beyan etmemişlerdir (İ.H. Tanışık, 1945: 380; A. Egemen, 1938: 133). Ancak gerek Ali Paşa ismi, gerekse unvanı ve 1121 tarihi, onun veziriazamlık zamanına uygundur.

Yıktırılmadan önce çekilmiş fotoğraflarda çeşmenin, cami duvarına bitişik olduğu görülmektedir (Foto. 8). Düzgün kesme taştan inşa edilmiş tek yüzlü çeşme, ortadaki klasik sivri kemeri ve bunun altında da aynı şekilde sivri kemerli mermer aynalığı ile dikkat çeker. Klasik ölçülerdeki çeşmenin üzerinde, üç satır, altı bölümlük kitabe bulunuyordu. Çeşmenin cephesinin iki yanı, sarmal şekilli birer silme, üst kısmı ise düz profilli bir silme ile sonlanıyordu. Kıvrık hatlı sivri kemerle sınırlanmış mermer aynalıkta, Mevlanakapı'daki çeşme alınlığı ile benzeşen iki selvi ağacı, onların arasında musluk deliği, üst ortada da birer kabartma ve rozete yer verilmişti.

Ortadan Kalkmış Olan Çorlulu Ali Paşa Çeşmeleri – II
Fethiye Camii Girişinde Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi

Fatih Çarşamba'da, Bizans döneminde yaptırılmış, Türk devrinde de Fethiye Camii olarak adlandırılan yapının avlu girişinde olduğu belirtilen, ancak son yıllarda yıktırılmış çeşmelerden biri de budur (İ.H. Tanışık, 1945: 116; A. Egemen, 1938: 133; Aynur ve Karateke, 1935: 114; N. Bulut, 2010: 49) (Foto. 19).

Foto. 19: Fethiye Camii girişi.

Yıkılmadan önce Tanışık'ın (1945: 116) görerek eserine kaydettiği beş beyitlik manzum kitabenin son beyitinde;

"Bu hayr-ı bi adile binde ancak bir düşer tarih

Ali Paşa'yı Ekrem kıldı icra â*b-ı hayvanı 1131"(1718)*

ifadeleri yer almakta imiş (İ.H. Tanışık, 1945:116; A. Egemen, 1938: 133; Aynur ve Karateke, 1995: 114). Buradan çeşmenin, Ali Paşa'nın ölümünden altı yıl sonra yaptırıldığı anlaşılmakla birlikte çeşmenin, onun sağlıklı olduğu 1121/1708 yılında yaptırıldığı, Tanışık'ın ise ebced hesabı ile verilen tarihi yanlış değerlendirdiği kanaatindeyiz[5]. Tamamen ortadan kaldırıldığı ve herhangi bir fotoğrafına ulaşamadığımız için çeşmenin mimari özellikleri konusunda da fazla bilgiye sahip değiliz.

Ortadan Kalkmış Olan Çorlulu Ali Paşa Çeşmeleri- III
Tersanedeki Külliyede Bulunan Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi

Çorlulu Ali Paşa'nın, Kasımpaşa Taşkızak (Haliç) Tersanesi'nde yaptırdığı ve kendi adıyla anılan küçük külliyede, bir çeşmesinin varlığı bilinmektedir (Aynur ve Karateke,1995: 103; H. Gündoğdu, 2022: 21-42). Eski bir gravürde (Foto. 20) sahilde, caminin önünde görünen çeşmenin, caminin açılışının yapıldığı H. 1119 (M. 1707) tarihinde mevcut olduğu ve iskele-meydan çeşmesi tarzında mimari özellikler taşıdığı anlaşılmaktadır[6]. Kitabe yazılarının, dönemin 'Dürrî','İshak' veya 'Şehdî' adlı şairleri tarafından yazılmış olabileceği belirtilmektedir[7].

Mehmed Süreyya'nın Sicill-i Osmani adlı eserinde, külliye konusunda verdiği bilgiler arasında, Çorlulu Ali Paşa'nın, Tersane sahiline cami ve hamamla birlikte bir şadırvan ve üç çeşme yaptırdığına dair ifadeler yer almaktadır (1893-1897: 526).

---

5 Çeşmenin beş beyitlik kitabesi, Hüseyin Ayvansarayi'nin *Mecmua-i Tevarih* (haz. Fahri Çetin Derin-Vahid Çubuk) İstanbul 1985'e dayanılarak tamamen verilmiştir. Bilgi için bkz. Aynur-Karateke, 115.

6 Gravür Charles Pertusier tarafından çizilmiş olup Atlas des Prominades Pittoresques dans Constantinople et sur les Rives du Bosphore, Paris 1817'den alınmış (Bkz. T. Zorlu, 2015: 352).

7 Aynur- Karateke, bu üç şaire ait uzun kitabelerden birinin bu yapıya ait (?) olabileceğini belirtmekle birlikte, hangisinin burada bulunduğu konusunda fikir beyan etmemişlerdir (s.104 vd.).

Zamanla ortadan kalkan, üzerinin kubbeyle örtülü, nispeten ince-uzun boyutlu ve bir meydanın ortasında yer aldığı anlaşılan çeşmenin, iki yüzünde musluklar bulunmakta imiş (Aynur ve Karateke, 1995: 104). Ancak ayrıntılar konusunda fazla bilgiye sahip değiliz.

Mehmed Süreyya'da geçen çeşme(ler) ifadesinden kasıt, ortadan kalkmış asıl çeşmeden başka, sütun biçimli ve günümüzde eski Bizans sütun başlığının üzerine monteli çeşme olabileceği de ihtimal dâhilindedir (Foto. 21). Çeşme, yekpare mermerden ibaret olup dört yüzlü ve her yüzünde kırık hatlı, üzeri hayli sivriltilmiş, yüzeysel birer kemer bulunmaktadır.

Foto. 20: Kasımpaşa'daki Taşkızak Tersanesi'nin gravürü
(Zorlu, 352: 2015).

Foto.21: Tersanedeki Ali Paşa Çeşmesi

DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

Çorlulu Ali Paşa'ya ait çeşmeler, kuşkusuz bunlardan ibaret değildir. XVIII. yüzyıl başlarında III. Ahmed döneminde, Osmanlı devletinin dışa açılma ve toplumun sosyal yaşantısına yön vermek amacıyla Batı'da meydana gelen gelişmeleri takip için başlatılan faaliyetler, kısa sürede etkilerini göstermiştir. Kısacası sonradan "Lale Devri" adı verilen bu tarihi süreç, 1730 yılında Patrona Halil isyanı ile Batı medeniyetini yeniden tanımanın yolunu açmış, özellikle mimaride yaşanan değişimler, gözle görülür hale dönüşmüştür. Sadrazamlıkta devlete yaptığı hizmetlerden başka, İstanbul'un Fatih, Eyüp, Kasımpaşa gibi semtlerinde ortaya koyduğu külliye ve çeşmelerle adını yaşatan Çorlulu Ali Paşa, bu değişim döneminin öncülerindendir.

Gözden geçirdiğimiz Eyüp Bülbülderesi'ndeki çeşme, Mevlanakapı-Yayla caddelerinin kesişim noktasındaki çeşme ve Seyitömer Koruk Mahmud Ağa Camii yakınlarındaki Ali Paşa çeşmeleri (Foto. 1, 4, 15), meydan çeşmeleri niteliğinde inşa edilmişlerdir. Bunlara, belki de tamamen ortadan kalkmış olup gravürlerden tanıdığımız Tersanedeki çeşmeyi de katmak mümkündür (Foto.20). Diğerleri ise tek yüzlü, duvar çeşmesi geleneğini temsil etmektedirler.

Mimaride Batılılaşma etkilerinin yaşanmaya başlandığı 1710'lu yıllarda yaptırılan bu eserlerde -meydan çeşmesi olmanın dışında- henüz devrin mimari anlayışına uygun net bir değişim görülmemektedir. Özellikleri nispeten bozulmuş olsalar da bu çeşmeler, tek cepheli, önlerinde musluk ve yalakların yer aldığı klasik örneklerdir. Ayrıca, malzeme itibarıyla ön cephenin daha özenli ve kesme taştan, diğer yönlerin tuğla veya yonu taşından inşa edilmiş oldukları da dikkati çekmektedir (Foto. 7, 12,18).

Mevlanakapı-Yayla Caddesi üzerindeki meydan çeşmesinin birkaç kez onarım geçirmesine rağmen, özgünlüğünü yan yüzeylerde devam ettirdiği anlaşılır (Foto.1-2). Ancak bu çeşmede, ön cephenin tümünü kapsamayan beyaz mermer malzeme, klasik sivri kemer ile bunu iki yandan kavrayan kaplamalar dikkat çekicidir. Öte yandan aynalık taşının alt yanında yer alan iki selvi ağacı motifi ile üst ortada palmeti simgeleyen rozetler, yeni bir üslup anlayışının habercileridir (Foto. 4). Aynı değişim, sivri kemerin ortasında, yüzeyden ileri taşırılmış parçalı çam kozalağı biçimindeki rozette de görülür.

Üzeri kırık sivri kemerle sonlanan aynalık taşındaki iki selvi ve aradaki palmet biçimli rozetin benzeri, daha basık şekilde işlenmiş haliyle Seyitömer'deki çeşmenin sivri kemerinde de görülmektedir (Foto. 15). Yayla ve Mevlanakapı Caddesi üzerindeki çeşme cephesinde, üç farklı dönemi simgeleyen kitabeler, onarımları belgeleyen kanıtlar olarak dikkat çekerler.

Duvar çeşmelerinin bir özelliği de ön cephedeki kemer ortalarının derince sivriltilmiş olmalarıdır. Bunları, yıktırılmadan önceki halleriyle Şehremini Denizabdal Camii yanındaki çeşme cephesinde (Foto. 18), Hacı Hüsrev Camii duvarındaki çeşmede (Foto. 7) ve Seyitömer'deki çeşmede de (Foto.15) görmek mümkündür.

1851 yılında yeniden yaptırılan Hırkai Şerif Camii avlu duvarında yer alan Çorlulu Ali Paşa Çeşmesi, diğerlerinden tamamen farklı üslupta inşa edilmiş bir geç devir duvar çeşmesi özelliğine haizdir (Foto. 12). 1890 yılında yenilenmiş olan bu bu çeşme; zamanın anlayışına göre neo-ampir özellikte, iki yanı ve üzeri, yüzeyden ileri taşkın, üç duvar payesi ile çerçevelenmiştir. Tabanda plastırlara oturtulmuş iki gömme payenin üzerine, yatay olarak üç profilli bir korniş yerleştirilmiştir. Cumhuriyet döneminin bazı yapılarında, resmi dairelerde, askerlikle ilgili kışla ve şubelerde de korniş sistemleri bulunan benzer yapılar, günümüze kadar gelmiştir. Hırkai Şerif'teki çeşmenin uzunlamasına yerleştirilmiş 60x95 cm.'lik dikdörtgen şekilli beyaz mermere yazılmış iki satır, dört bölümden oluşan kitabesi ile dikine yerleştirilmiş dört köşesi kabartmalı, araları beşer hatlı çerçeve de devrin üslubuna uygundur.

SONUÇ

Biri Kasımpaşa Tersane'de, diğeri Divanyolu'nda iki külliye inşa ettiren Çorlulu Ali Paşa'nın, bugün tespit edilen dokuz yerde çeşmesi bulunmaktadır. Bunlardan ikisi oturum alanları ile günümüze ulaşmış, bir diğeri ise sadece ön cepheden bir parça olarak gelmiştir. Duvar çeşmelerinden biri, farklı üslupta yenilenirken diğerleri, maalesef kültür tanımaz rantçılar tarafından bilinçsizce yıktırılmışlardır. 4-5 yıl kadar Sadrazamlık görevini sürdüren Çorlulu Ali Paşa'nın su mimarisine karşı gösterdiği ilgi ve sevgi, çok sayıda yaptırdığı bu çeşmelerle daha da iyi anlaşılmakta, XVIII. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı mimarisindeki değişim rüzgarlarının etkisini, bu çeşmelerde naif bir şekilde de olsa görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Abaç, Sadi (1935). *Kasımpaşa'nın Tarihçesi,* İstanbul, s. 15.

Aktepe, Münir (1993). "Çorlulu Ali Paşa", *TDVİA,* C. 8, İstanbul, s. 370-371.

Aslanapa, Oktay (1986). *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul.

Arel, Ayda (1975). *Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Ayanoğlu, Fazıl (1969). "İstanbul'da Yola Kalbedilen Cami Vesaire", *Vakıflar Dergisi,* S. VIII, İstanbul, s. 330.

Aynur, Hatice – Karateke, Hakan T. (1995). *III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri,* İBB Yayınları. İstanbul.

Bulut, Nazlıgül (2010). *Fatih'in Kayıp Çeşmeleri*, İBB KUDEB Yayınları, İstanbul.

Çeçen, Kazım, "Hamidiye Suyu Tesisleri", İstanbul Ansiklopedisi, C. 3, s. 544-545.

Çeçen, Kazım (1994). "Kaynak Suları", *DBİA,* C. IV, İstanbul, s. 507-510.

Çeçen, Kazım (1992). *Taksim ve Hamidiye Suları,* İSKİ Yayınları, İstanbul, s. 143.

Durmaz, Hasibe-Esra Yavuz (2016). İstanbul'un Çeşme ve Sebil Kitabeleri I, İstanbul, İstanbul Yayınları.

Hüseyin Ayvansarayi (1985). *Mecmua-i Tevarih* (Haz. Fahri Çetin Derin-Vahid Çubuk), İstanbul.

Egemen, Affan (1938). *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri,* İstanbul, Arıtan Yayınevi.

Egin, Ergün (1994). "Çorlulu Ali Paşa Camii", İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, Tarih Vakfı yayını, s. 527.

Eminönü Camileri (Yeniçeriler Cad.) (1987). TDV Eminönü Şubesi Yayını, İstanbul, s. 56-57.

*Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserler (*1991*),* TDV Fatih Şubesi yayını, İstanbul,

Goodwin, Godfrey (1971). *A History of Ottoman Architecture*, London.

Göncüoğlu, Süleyman Faruk- Kayar, Esma (2012). *Denizcilerin Karargâhı Kasımpaşa,* İstanbul Şehri Kültür Tarihi Araştırmaları Merkezi Yayını, İstanbul.

Gündoğdu, Hamza (2022). "XVIII. Yüzyıl Başlarında Bir Osmanlı Sadrazamı: Çorlulu Ali Paşa'ya Atfedilen İki Külliye", *Atatürk Üniversitesi Palmet Dergisi* (2), Erzurum, s. 21-42.

Halil Edhem (Eldem) (1932). *Camilerimiz,* İstanbul.

Hüseyin Ayvansarayi (2001). *Hadikatü'l-Cevami* (Haz. A.N. Galitekin), İşaret Yayınları, İstanbul.

Kara Pilehvarian (2000). Nuran-Nur Urfalıoğlu-Lütfi Yazıcıoğlu, *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Koçu, Reşat Ekrem, "Ali Paşa", *İA,* C. 1, s. 326-327.

Kütükoğlu, Mübahat S. (2000). *XX. Asra Erişen İstanbul Medreseleri,* TTK Yayınları, Ankara.

Mehmed Süreyya (1893-1897). Nuri Akbayar (Haz) (1996). *Sicil-i Osmani*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C. III, İstanbul.

Ödekan, Ayla (1994). "Çeşmeler", *DBİA*, C.2, İstanbul, s. 488-491.

Öz, Tahsin (1962). İstanbul Camileri, I, TTK Yayını, Ankara.

Sakaoğlu, Necdet (1994). "Lale Devri" *DBİA,* C.5, *Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Yayını*, C. 5 İstanbul, s.182-185.

Tanışık, İbrahim Hilmi (1945). İstanbul Çeşmeleri, I- İstanbul 1943, II, İstanbul.

Tanman, Baha (1993). "Çorlulu Ali Paşa Külliyesi", *TDVİA,* C. 8, İstanbul, s. 371-373.

Tanman, Baha (1994). "Denizabdal Mescidi ve Tekkesi", *DBİA,* İstanbul, s. 22.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi,* C. IV/2. TTK Yayını.

Yüngül, Naci (1957). *Taksim Suyu Tesisleri,* İstanbul.

Zorlu, Tuncay (2015). "Osmanlı İstanbul'unda Deniz Teknolojisi (XVIII-XIX. Yüzyıllar)", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, C.9, s. 344-353.

HARPER'S WEEKLY'DEKİ OSMANLI KONULU POLİTİK KARİKATÜRLER HAKKINDA DÜŞÜNCELER

Özgür GÜLBUDAK[1]

Özet

Karikatür, tarihi insanlıkla yaşıt bir resim türüdür. Resim ve eleştiri birleşiminin önemli bir temsilcisi olan bu tür, tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümlerle birlikte varlığını sürdürmektedir. Güldürme ve düşündürme özelliklerine ilaveten, politik amaca da hizmet eden karikatürler, Avrupa ve Amerika'daki süreli yayınlarda kullanılmıştır. Amerika'da yayınlanmış olan gazete ve dergiler Osmanlılarla ilgili çok sayıda karikatür barındırmıştır. Bu çalışmanın kapsamını, Amerikan gazetesi Harper's Weekly'nin 1877-1878 tarihleri arasında okuyucusuna sunduğu Osmanlı Devleti konulu, ahşap gravür teknikli politik karikatürler oluşturmaktadır. Gazetenin 1876 Ocak ve 1878 Haziran tarihleri arasına ait sayılarında yapılan araştırma neticesinde, erişime açık 130 sayı belirlenmiştir. Bahsi geçen sayılarda, Osmanlı Devleti'ni konu alan 12 karikatüre rastlanmıştır.

Harper's Weekly'deki karikatürler, Osmanlı'nın mevcut durumunu göstermesi, Amerikan medyasının Osmanlılara ne şekilde yaklaştığını ve okuyucusuna nasıl aktardığını ortaya koyması açısından özeldir. Karikatürlerle ilgili verilen haberler sayesinde Amerikan'ın Osmanlı-Rus Savaşı (1877-1878) yıllarında Osmanlı'yı ne biçimde gördüğü ve imgeleştirdiğini gözlemlemek mümkündür. Tamamı sanatçı imzası barındıran, çeşitli teknik becerinin sonucu olan bu karikatürlerin Sanat Tarihi literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır. Ayrıca yapılacak benzer çalışmalar için yabancı gazetelerin önemi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İllüstrasyon, Karikatür, Osmanlı, Amerikan Basını, Harper's Weekly

---

[1] Arş. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8650-0123♦ E-mail: ozgurblk2777@gmail.com-ozgur.gulbudak@omu.edu.tr

THOUGHTS ON OTTOMAN THEMED POLITICAL CARTOONS IN HARPER'S WEEKLY

Abstract

Caricature is a type of painting that is as old as historical humanity. This genre, which is an important representative of the combination of painting and criticism, continues its existence with the transformations it has undergone in the historical process. In addition to their funny and thought-provoking features, the caricatures, which also serve political purposes, have been used in periodicals in Europe and America Newspapers and magazines published in America contained many caricatures about the Ottomans. The scope of this study consists of political caricatures with wood engraving technique on the Ottoman Empire presented to its readers by the American newspaper Harper's Weekly between 1877-1878. As a result of the research conducted in the issues of the newspaper between January 1876 and June 1878, 130 issues open to access were determined. In the aforementioned numbers, 12 caricatures about the Ottoman Empire were found.

The caricatures in Harper's Weekly are special in that they show the current situation of the Ottoman Empire, how the American media approached the Ottomans and how they conveyed it to their readers. Thanks to the news about the cartoons, it is possible to observe how the United States saw and imaged the Ottoman Empire during the Ottoman-Russian War (1877-1878). It is aimed to bring these cartoons, all of which bear the artist's signature, and which are the result of various technical skills, to the Art History literature. In addition, the importance of foreign newspapers for similar studies has been tried to be revealed.

Keywords: Illustration, Caricature, Ottoman, American Press, Harper's Wekkly

1. Giriş

Karikatür, yüklemek, abartmak anlamlarına gelen İtalyanca "caricare" kelimesinden türetilmiş ve daha sonra "caricatura" şeklinde kullanılmıştır (Topuz 1997: 955). Karikatür, Türkçe'de ise *"insan ve toplumla ilgili her tür olayı konu alarak abartılı bir biçimde veren, düşündürücü ve güldürücü resim"* olarak tanımlanmaktadır (https://sozluk.gov.tr/). Kelime ilk kez, Carracci atölyesinde resmedilen abartılı insan başlarını tanıtmak amacıyla kullanılmıştır (Topuz 1997: 955; Honour ve Fleming 2016: 569.).

Uzun bir geçmişe sahip karikatürün geniş okuyucu kitlelerine ulaşmasını sağlayan faktörler arasında kâğıdın Avrupa'da üretilmeye başlaması, matbaanın icat edilmesi ve yeni teknolojinin Batı'daki gelişimi gösterilebilir (Sönmez ve Ağırbaş 2012: 15-18). 1450'de Johannes Gutenberg tarafından icat edilen matbaanın gelişmesi ve popüler olması sayesinde yayınların basım süreci hızlanmıştır. Bu vesileyle ahşap baskıyla çoğaltılan illüstrasyon ve hareketli matbaa ile basılan kitapların sayısının 15. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren arttığı anlaşılmaktadır (Ivins 1953: 27). Karikatür sanatı da gelişime ayak uydurarak gazete ve dergilerin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Kaya ve Acarlı, 2018, 128). Karikatürlü gazete ve dergiler özellikle İngiltere ve Fransa'da, ardından da Avrupa'nın geneli ve Amerika'da yaygınlık kazanmıştır. La Caricature (1830), Le Charivari (1832), Punch (1841), Fun (1861), Le Petit Journal (1863), Judy (1867), Puck (1871), Le Rire (1894), Simplicissimus (1896) vb. 19. ve 20. Yüzyıl başında dünyadaki önemli karikatürlü gazete ve dergilere örnek olarak gösterilebilir (Gülbudak 2022: 565). Adı geçen gazete ve dergilerde yer alan ahşap gravür baskı ve litografi teknikli karikatürler çok sayıda disipline konu olması itibariyle özeldir (Işık Yayla, 2020: 269-270).

2. Harper's Weekly ve Karikatürlerin Üretimi

James Harper (1795-1869), John Harper (1797-1875), Joseph Wesley Harper (1801-1870) ve Fletcher Harper (1806-1877) isimli dört kardeş, Harper's Weekly'nin kurucularıdır. James ve John Harper küçük yaşlarda çeşitli sanatçı, baskı ustası, atölye ve matbaada çıraklık yapmıştır. Bir süre sonra James ve John Harper, J & J Harper's ismiyle baskı işine girişmiştir. Ardından sırasıyla 1823 ve 1825 yıllarında ekibe kardeşleri Joseph ve Fletcher'ın da dâhil olmasıyla 1833'te şirketin adı Harper & Brothers

şeklinde değiştirilmiştir. Aile şirketi olmasının ardından kardeşler arasında iş bölümü olmuş, James basın odası amiri, John işletme müdürü ve üretim gözetmeni, Joseph şirketin baş editörü ve eleştirmeni, Fletcher ise genel müdür olmuştur. Harper & Brothers 1850 yılında Harper's New Monthly Magazine'in kurulmasıyla süreli yayın işine resmen girmiştir. Ardından 1857 yılında Harper's Weekly ve 1867 Harper's Bazar piyasaya çıkmıştır. Gazete 13 Mayıs 1916 yılında son sayısını çıkarmıştır (Harper, 1912).

Harper's Weekly'deki karikatürlerin üretiminde farklı yöntemler kullanılmıştır. Yöntemlerden ilki sanatçının, muhabirden öğrendiği habere dönük, yine muhabirin taslağından yola çıkarak karikatür yapmasıdır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 52). Bir diğer yöntem editörün haberle ilgili sanatçıya sipariş vermesi ya da sanatçının haberi okuyarak hayal gücüyle karikatürü resmetmesidir. Üçüncü yöntem ise doğrudan fotoğraftan yararlanılarak üretilen karikatürlerdir. Bunlar, bir şekilde sanatçının elinde bulunan fotoğraflardan yararlanılarak yapılan tasvirlerdir. Karikatürler sanatçı tarafından resmedilmesinin ardından, baskı ekibinin gerçekleştirdiği birtakım işlemlerin ardından ahşap baskı gravür tekniğinde çoğaltılmıştır (Gretton, 2000, s. 145). Sonuç olarak sanatçı, gravür ustası ve baskı ekibinin pay sahibi olduğu Osmanlı konulu politik karikatürler, uzun yıllara dayanan resme dair bilgi birikiminin ürünüdür (Işık Yayla 2020: 270).

3. 1877-1878'de Harper's Weekly'de Yayınlanan Karikatürler

Karikatürlere geçmeden önce, tasvirlerin resmedildiği dönemin Osmanlı Devleti açısından genel durumunu özetlemek gereklidir. 19. Yüzyılın son çeyreği Osmanlı Devleti'nin en çalkantılı dönemlerinden birisidir. İç ve dış politikada zor günler geçiren devletin üzerindeki muhalefet baskısı giderek artmış, 1876 yılına gelindiğinde V. Murad (1840-1904), Sultan Abdülaziz'e (1830-1876) düzenlenen suikast sonucunda tahta çıkarılmıştır (Küçük 2020: 183-185; Şakir 1943). Yeni Sultan akli dengesinin bozuk olması gerekçe gösterilerek kısa süre sonra tahttan indirilmiştir (Uzunçarşılı 1944: 71-118). V. Murad'ın saltanatı 30 Mayıs-31 Ağustos 1876 arasında, sadece doksan üç gün sürmüştür (Küçük 2020: 183-185; Şakir 1943). II. Abdülhamid (1842-1918), abisi V. Murad'ın yerine 31 Ağustos 1876'da Osmanlı tahtına otuz dördüncü padişah olarak çıkmıştır (Karal 1983; Şimşirgil 2019; Engin 2017; Küçük 1988).

1856 Paris Antlaşması'ndan sonra İngiltere ve Fransa'nın Osmanlı topraklarını bölüşme fikri ve Rusya'nın Balkanlardaki Panslavizm siyaseti, 19. Yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı'yı zorlu bir dönemin beklediğini gösteren işaretlerdir. Dış borçların ödenmesi konusundaki sorunlar, Balkanlardaki ayrılıkçı hareketlerin kışkırtılması gibi nedenler Osmanlı'nın siyaset sahnesinde yalnızlaşmasına neden olmuştur. Ayrıca Tersane Konferansı ve Londra Protokolü'ndeki dayatmaların reddedilmesi Rusya'nın 24 Nisan 1877'de Osmanlı'ya savaş ilan etmesine neden olmuştur (Aydın 1994: 498).

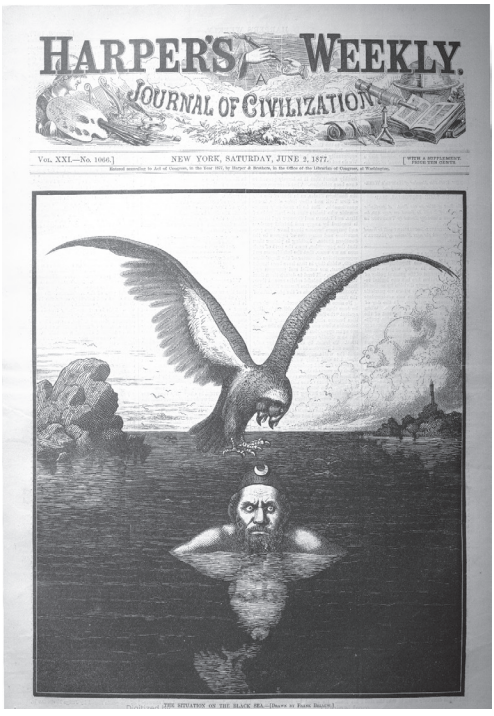
Osmanlı sultanları yabancı basında okuyucuya tanıtılmış veya haberler vesilesiyle resmedilmiştir. Özellikle II. Abdülhamid'in saltanatı boyunca Avrupa ve Amerika'daki gazete ve dergilerde karikatürleri yayınlanmıştır (Alkan 2016; Alkan 2019; Gülbudak 2022: 561-597). Bu karikatürlerin bazıları II. Abdülhamid'in fiziksel özelliklerini yansıtmasına rağmen bir bölümünde II. Abdülhamid'in fiziksel özelliklerinin abartılarak sadece bir imge biçiminde tasvir edildiği örneklerle de karşılaşılmaktadır. Harper's Weekly için kaleme alınan karikatürleri bu kapsamda değerlendirmek mümkündür.

Harper's Weekly'deki ilk çalışma 2 Haziran 1877 tarihli sayının kapağında (Görsel 1), Frank Bellew[2] imzasıyla yayınlanmıştır (Harper's Weekly 2 Haziran 1877: 421)."Karadeniz'deki Durum" başlıklı karikatürle ilgili gazetede yer alan haberde, Karadeniz'in batı ve doğu kıyısında cereyan eden Osmanlı-Rus Savaşı'na yer verilmiştir. Habere göre; Karadeniz'in doğusunda meydana gelen çatışmada, 200 kişilik mürettebattan oluşan bir Türk monitörü batırılmış, sadece bir Türk askeri canlı olarak Ruslar tarafından esir alınmıştır. Farklı kaynaklardan edinilen bilgilere göre, Batum civarındaki muharabede ise 4000 kişilik Rus askeri, başıbozukların muazzam savunması neticesinde bozguna uğratılmıştır. Ayrıca haberde Balkanlardaki savaşın durumuna dair bilgiler de okuyucuyla paylaşılmıştır (Harper's Weekly 2 Haziran 1877: 423).

---

[2] Frank Bellew 1828 yılında Hindistan'da dünyaya gelmiştir. Babası Hindistan'da görevli bir İngiliz memurdur. Daha sonra Fransa ve İngiltere'ye giden sanatçı ardından Amerika'ya yerleşmiştir. İllüstrasyon ve karikatürleriyle meşhur olan Bellew, Amerika'da çeşitli gazete ve dergi için çizimler yapmıştır (Bellew 1866).

Bellew imzalı karikatürde, sağda bir cami ve soldaki kayalık alanla sınırlandırılmış deniz manzarası vardır. Karikatürün ortasında, üzerinde hilal olan bir fes takan, omuzlarına kadar denizin içindeki II. Abdülhamid görülmektedir. Sultan'ın hemen başının üzerinde, Rusya'yı temsilen çift başlı kartal görülmektedir. Kartal, adeta avını yakalamak için denize doğru pençeleri açık biçimde inişe geçmiştir. Ayrıca sağ arkadaki minarenin üzerinde görülen ayı biçimindeki bulut da Rusya'yı sembolize etmektedir[3]. Osmanlı-Rus Savaşı'nın imgeler ve semboller üzerinden aktarıldığı karikatürde, Rusların Karadeniz'de üstünlük kurduğu izlenimi yaratılmıştır. Çift başlı kartal ve ayı ile sembolize edilen Rusya avcı, II. Abdülhamid'in temsil ettiği Osmanlı ise av gibi görünmektedir.



Görsel 1: Frank Bellew, Karadeniz'deki Durum, Ahşap Gravür, 2 Haziran 1877, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038634450&view=1up&seq=647&skin=2021)

[3] Çift başlı kartalın Rus tarihinde kullanımı 15. Yüzyıla kadar dayanmaktadır. Rusya'yı sembolize etmek için ayı kullanımı ise 18. Yüzyılda görülmeye başlamıştır (Lazari, Riabov ve Zakowska 2019: 326-329; Chariton 2011: 2).

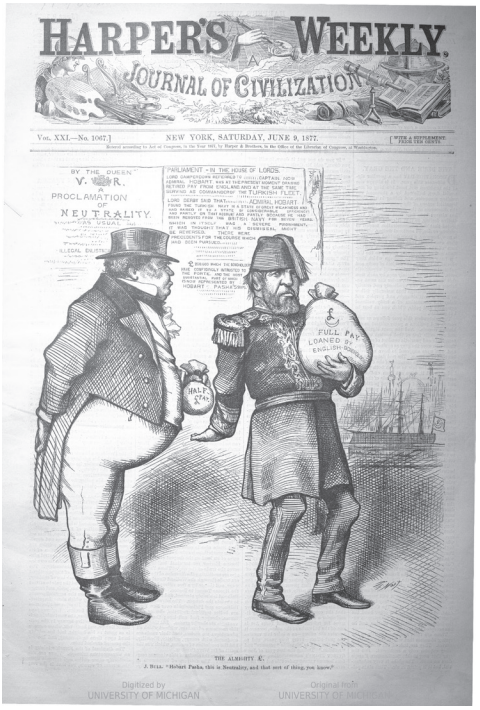
Harper's Weekly'nin 9 Haziran 1877 tarihli sayısının kapağında Thomas Nast[4] imzalı karikatür okuyucuya sunulmuştur (Görsel 2). Hobart Paşa[5] konulu karikatürde, Paşa'nın İngiliz donanmasından emekliliği ve Osmanlı donanmasındaki yeni görevi konu olarak seçilmiştir. Hobart Paşa'nın emekliliği dolayısıyla alacağı para ve yeni işinden elde edeceği kazanç eleştirel bir dille gündeme getirilmiştir.

Solda frak giymiş ve silindir şapka takan figür, tasvirlerde Birleşik Krallık ya da İngiltere'yi kişileştirmek için kullanılan hayali bir figür olan John Bull'dur (Hunt 2003: 6-7). Bull'un yanında Osmanlı askeri üniformasıyla Hobart Paşa vardır. Sağda ise güvertesinde Türk bayrağı dalgalanan bir gemi tasvirine yer verilmiştir. Paşa'nın sol elinde İngiltere'den aldığı yüklü bir ödeme vardır. Sağ elini arkaya doğru uzatan Paşa'ya John Bull küçük bir ödeme daha yapmaktadır. Ödenen her iki paranın üzerinde de "pound/£" işareti vardır. Gazete, Paşa'nın İngiliz donanmasından emekliliği nedeniyle hak kazandığı ikramiyeyi ve Osmanlı'dan alacağı maaşı, ortada illegal bir durum varmış gibi sunmaktadır. Hâlbuki Paşa'nın kazanımları tamamen meşrudur.

---

4 Henüz 18 yaşındayken Frank Leslie's Illustrated Newspaper için çizimler yapan Nast (1840-1902) daha sonra Illustrated London News için çalışmıştır. Amerikan İç Savaşı'nda kölelik karşıtı karikatürleriyle ön plana çıkan sanatçı Harper's Weekly'e katılmıştır (Vinson 2014).

5 Asıl adı Augustus Charles Hobart Hampden (1822-1886) olan İngiliz deniz kuvvetlerinde çalışmış rütbeli bir askerdir. 1867-1886 yılları arasında Osmanlı donanmasında ve çeşitli hizmetlerde bulunmuştur (Badem 2011: 116); Hobart Paşa'nın biyografisinde Osmanlı donanmasına girmesi, Girit İsyanı, Osmanlı-Rus Savaşı ve Türkiye'de spor ve avcılık üzerine yazdığı bölümler bulunmaktadır (Hobart Hampden 1925).



Görsel 2: Thomas Nast, Her Şeye Kadir Para (£), Ahşap Gravür, 9 Haziran 1877, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038634450&view=1up&seq=647&skin=2021)

Harper's Weekly'nin 22 Eylül 1877 tarihli sayısında Thomas Worth[6] imzalı, "Haçtaki Gölge" şeklinde adlandırılan karikatür okuyucuya sunulmuştur (Görsel 3). Hakkında herhangi bir haber yapılmayan karikatür, Osmanlı-Rus Savaşı'nın gidişatı konusunda gazetenin tutumunu ortaya koymaktadır. Karikatürün sunulduğu tarih göz önüne alındığında, Osmanlı-Rus Savaşı Balkanlarda şiddetlenmiştir (Hülagü 2007: 304). Plevne cephesinde Osman Paşa önderliğindeki Türk ordusunun Ruslara karşı amansız direnişi ve başarısı dünya basınında gündem haline gelmiştir (L'Illustration Journal Universel 25 Ağustos 1877: 119; Le Monde Illustré 8 Eylül 1877: 151, 154).

[6] Thomas Worth, New York City, Greenwich Village'da doğmuş, 1917'de Staten Island, New York'ta ölmüştür. 1855'ten sonra üretken bir dergi ve kitap illüstratörü olan Worth, New York'taki ünlü litografi firması Currier ve hâlâ ilginç sahneleriyle ünlü bir tasarım firması olan Ives'in önde gelen sanatçılarından biri olarak ün kazanmıştır. Ayrıca uzun yıllar Harper's Brothers için illüstrasyonlar resmetmiştir (https://victorianweb.org/art/illustration/worth/bio.html, Erişim: 9.12.2022).

Karikatür incelendiğinde, üniformalarından Rus oldukları anlaşılan yerde yatan iki asker görülmektedir. Askerlerin başucundaki duvar önünde dikili bir haç vardır. Haçın hemen üzerine bir kişinin gölgesi düşmüştür. Bu gölge incelendiğinde, başında fesi bulunan sakallı bir figürün sağ elindeki kılıcı sol elindeki bez vasıtasıyla sildiği, bu esnada kılıçtan kan damladığı görülmektedir. Sakallı figürün yüzünde gülümseyen bir ifade vardır. Ayrıca karikatürün sağ üstünde ucunda hilal bulunan bayrağın bir kısmını görmek mümkündür. Tüm detaylar dikkate alındığında gölgesi görülen figür ile Sultan II. Abdülhamid'in imgeleştirildiği anlaşılmaktadır. Gazete, Osman Paşa'nın Plevne'de Ruslar karşısındaki direnişini farklı biçimde yorumlamış ve konuyu sanki Osmanlı-Rus Savaşı değil de Müslüman ve Hıristiyan dünyanın savaşı gibi göstermiştir. Bu savaşta II. Abdülhamid, tüm Hıristiyanları kılıçtan geçiren düşman olarak sunulmuştur.

Görsel 3: Thomas Worth, Haçtaki Gölge, Ahşap Gravür, 22 Eylül 1877, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038634450&view=1up&seq=647&skin=2021)

Harper's Weekly'nin 3 Kasım 1877 tarihli sayısında Balkanlar ve Doğu Anadolu'da, Türkler ve Ruslar arasında yaşanan şiddetli çatışmalar ve savaşın gidişatına dönük haberlere yer verilmiştir (Harper's Weekly 3 Kasım 1877: 859). 3 Kasım 1877 tarihli "Doğu Sorunu" adıyla yayınlanan karikatür bu konuya odaklanmaktadır. Sayfaya yan biçimde yerleştirilmiş olan karikatürde, Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid (1842-1918) ve Rus Çarı II. Alexander (1818-1881) görülmektedir (Görsel 4). Yere oturur vaziyetteki liderler birbirlerine bakar biçimde resmedilmiştir. Karikatürün altyazısında şunlar yazılıdır: "Gün geçtikçe daha karmaşık hale gelen Doğu sorunu. Hangisi hasta adam?". Dönem itibariyle Avrupa ve Amerika'da Osmanlılar ve Ruslardan duyulan rahatsızlık karikatürde kendini belli etmektedir.

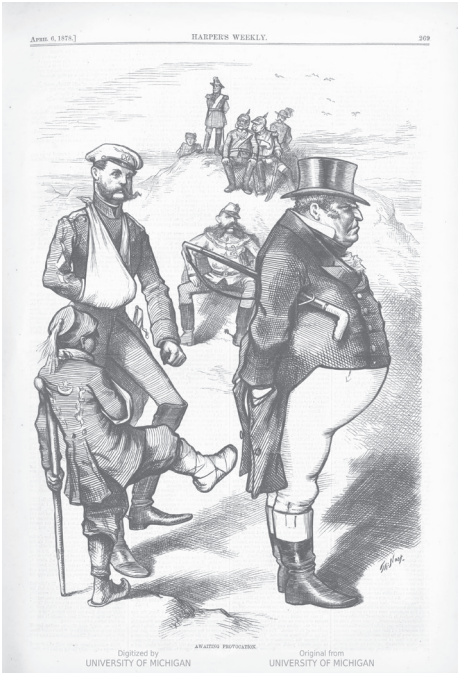
Görsel 4: Thomas Nast, Doğu Sorunu, Ahşap Gravür, 3 Kasım 1877, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038634450&view=1up&seq=647&skin=2021)

Harper's Weekly'nin 8 Aralık 1877 tarihli sayısında, 93 Harbi nedeniyle Osmanlı'nın içinde bulunduğu durum, "Şükran Günü" temalı, alaycı bir şiir ve karikatürle okuyucuya sunulmuştur. Ölmek üzere olan bir hindinin dilinden aktarılan şiirde, Sultan diğer devletlere son isteklerini sıralamaktadır (Harper's Weekly, 3 Kasım 1877: 966). Karikatürde bir hindi biçiminde görülen Osmanlı sultanı II. Abdülhamid, kendisini yakalamaya çalışan Rus Çarı II. Alexander'dan kaçmaya çalışmaktadır (Harper's Weekly 3 Kasım 1877: 966). İki sayfaya yerleştirilmiş olan karikatürün alt yazısında "Diğer tarafta Şükran günü No.1 ve No. 2" yazılıdır. Solda kapısında "Salle à Manger" (yemek odası) yazılı mekânın ortasındaki yemek masasında oturan I. Wilhelm (1797-1888), Patrice de Mac-Mahon (1808–1893), Otto van Bismarck (1815-1898) gibi önemli liderler görülmektedir. Sağ kısımda, mantar aşçı şapkası üzerinde çift başlı kartal simgesi bulunan Çar II. Alexander, hindi biçimindeki II. Abdülhamid'i kovalar vaziyettedir. Sahnenin sağ üst kısmındaki tabela, "Taçlı Başlar Hoteli" isimli mekânı işaret etmektedir. Bu tabelanın hemen yanında, üzerinde "Yunanistan" yazılı bir kova tutan Yunan figür vardır. Bu kişi akşam yemeğinden kendi payına düşeni bekler gibidir. Otelin yemek odası ile bahçe arasında bir pencere vardır. Bu pencerede ise Alman Şansölye Otto van Bismarck yer almaktadır. Bismarck, II. Abdülhamid'in üzerine tuz ya da baharat serpiştirmektedir. Harper's Weekly, Avrupa'nın sofrasına konmaya hazırlanan hindi figürüyle hem yaklaşan yılbaşı temasına uygun bir kompozisyon oluşturmuş hem de Avrupa'nın uzun yıllardır planladığı Osmanlı'yı bölme ve topraklarını paylaşma amacını gündeme getirmiştir.

Görsel 5: Thomas Nast, Diğer Tarafta Şükran Günü, Ahşap Gravür, 8 Aralık 1877, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038634450&view=1up&seq=647&skin=2021)

Harper's Weekly'nin 6 Nisan 1878 tarihli sayısında yer alan karikatür, "Provokasyon Bekleniyor" şeklinde isimlendirilmiş olup Thomas Nast imzası taşımaktadır. Gazetede yer alan haberde, savaş sonrası Ruslar ile Türkler arasında imzalanan Ayastefanos Antlaşması'na değinilmiş ve Avrupalı güçlerin tutumu mercek altına alınmıştır (Harper's Weekly 6 Nisan 1878: 267). Karikatürün ön kısmında üç figür bulunmaktadır. Sağda profilden John Bull görülmektedir. Bull'un arkasında sağ eli sargılı olan kişi Çar II. Alexander, izleyiciye arkası dönük, sağ ayağı sargılı ufak tefek görünümlü kişi ise II. Abdülhamid'i temsilen resmedilmiş bir figürdür. Karikatürün arka bölümünde ise Yunanistan, Avusturya, Almanya, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinin temsilcileri görülmektedir. Tepede yan yana oturan iki kişi, Alman imparatoru I. Wilhelm ve Şansölye Otto van Bismarck'tır. Osmanlı-Rus Savaşı, II. Abdülhamid ve II. Alexander'ın antlaşmaya varmasıyla sona ermiş fakat iki devlet savaş süresince büyük zarar görmüştür. II. Abdülhamid ve II. Alexander'ın kaldırdıkları ayakları John Bull'a doğru gitmektedir. Büyük ihtimalle iki lider John Bull'a tekme atma niyetindedir. Harper's Weekly bu iki yaralı adamın John Bull'a verebile-

ceği zararın minimum seviyede olacağını savunmaktadır. Çünkü ikisi de zayıf ve güçsüz görünmektedir. Bu tekmelerden nasibini almak üzere olan John Bull'un duruşu ve yüzündeki öfkesi ise ürkütücüdür. II. Abdülhamid ve II. Alexander'ı John Bull'a tekme atmaları konusunda provoke edenler ise tepedeki Avrupalılardır. Harper's Weekly'e göre Osmanlı-Rus Savaşı sonrası imzalanan antlaşma, başta İngiltere olmak üzere Avrupalı devletleri memnun etmemiştir. Bu nedenle İngiltere'nin başı çektiği Avrupalı devletler duruma müdahil olmak için fırsat kollamaktadır.



Görsel 6: Thomas Nast, Provokasyon Bekleniyor, Ahşap Gravür, 6 Nisan 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

Harper's Weekly'nin 20 Nisan 1878 tarihli sayısının kapağında, Thomas Nast imzalı, "Parayla İlgili Uluslararası Bir Konferans" başlıklı karikatüre yer verilmiştir. Karikatürün sol bölümünde dönemin Amerika Dışişleri Bakanı William M. Ewarts'ın (1818-1901) para politikasıyla ilgili düşünceleri haberleştirilmiştir. Dünyanın en büyük altın ve gümüş üreticilerinden biri olan Amerika adına, güçlü ekonomiye sahip diğer ülkelerle birlikte madenlerin kullanım oranları ve saflığı üzerinde yapılması plan-

lanan antlaşmalar ve projelerden bahsedilmektedir. Ayrıca haberde Amerika'nın önceden yüzde dört ile borçlanırken artık yüzde altı-yedi seviyesinden borçlandığı, böylece Fransa, Almanya, İngiltere ve Hollanda'nın bulunduğu seviyeden İspanya, İtalya, Türkiye, Yunanistan ve Güney Amerika ülkelerinin seviyesine düştüğü belirtilmiştir (Harper's Weekly 20 Nisan 1878: 305).

Sokak arasındaki diyalogları gösteren karikatürün solunda ince uzun biçimde Amerika'yı temsilen Sam Amca[7] tasvir edilmiştir. Karikatürist Thomas Nast'in 1877 yılında Stanley Matthews tarafından senatodan geçirilen "gümüş çözümü" konulu politikaya karşı tutumunun olumsuz olduğu bilinmektedir. Matthews'un ulusal borçları kapatırken Amerikan tahvillerinin yerine gümüş koyma düşüncesi basında önemli bir gündem olarak yerini korumuştur. Nast, Sam Amca'yı bir tuzağa sıkışmış biçimde resmettiği karikatürleriyle para politikasına karşı olan tutumunu sıkça göstermiştir. Sam Amca'nın ayağındaki kapanın ucunda ise "bu bir tuzak değildir" yazılıdır. Sam Amca'nın karşısında ise yüksek oranlarla borçlanan diğer ülkeleri temsil eden figürler vardır. Sağdaki fesli ve kilolu figür ise Osmanlı'yı temsil etmektedir. Sağdaki temsilcilerin tümü yaşadıkları çatışmalar ve savaşlar nedeniyle sargılarla veya bastonlarla gelmiş durumdadır. Osmanlı'yı temsil eden figürün ise bacakları yoktur ve yerden destek almayı sağlayan bir tür yürüteç kullanmaktadır. Arka bölümde ise miğferlerinden ve askeri üniformalarından Almanya ve Fransa'yı temsil ettiği anlaşılan figürlerle birlikte İngiltere'yi temsil eden John Bull'u görmek mümkündür.

[7] Amerika'nın kişileştirilmiş hali olan Sam Amca, Amerikan İç Savaşı'yla beraber medyada kendine yer bulmuş bir figürdür. Günümüzdeki politik karikatürlerde hala Sam Amca tasvirini görmek mümkündür (Wilde ve Denson 2022: 154).

Görsel 7: Thomas Nast, Parayla İlgili Uluslararası Bir Konferans, Ahşap Gravür, 20 Nisan 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

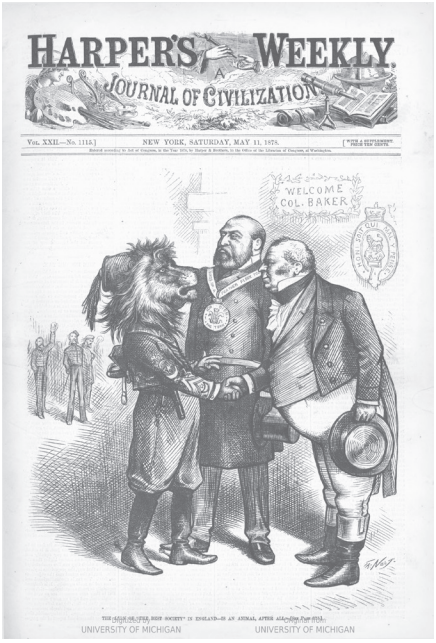
Harper's Weekly'nin 11 Mayıs 1878 tarihli sayısında yer alan Thomas Nast imzalı karikatür, "Aslan Sonuçta Bir Hayvandır" şeklinde isimlendirilmiştir. Karikatürün merkezinde üç figür bulunmaktadır. Bunlardan aslan formundaki soldaki kişi Valentine Baker'dır (1827-1887). Diğer iki kişiden sağdaki John Bull'dur. Ortadaki figürün kim olduğu anlaşılmamaktadır. Fakat boynundaki madalyonda Almanca[8] "Türk'e hizmet ediyorum" yazılıdır. Madalyonun kuşağında İngilizce[9] "Tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş" atasözü yazılıdır. Detaylar kimliği belirsiz figürün Alman olduğunu göstermektedir. Ayrıca karikatürün sağ üst bölümünde "Hoş geldin Albay Baker" ve İngilizlerin mottosu[10] olan, "Onun hakkında kötü düşünenler utansın" yazılı madalyon çizimi vardır. New York Tribune Gazetesi'nin

8 "Ich dien the Turk" yazılıdır.

9 "Birds of feather flock together" yazmaktadır.

10 Fransızca "Honi soit qui mal y pense" yazmaktadır.

Londra muhabirinin haberine yer verilen köşe yazısında; artık Osmanlı ordusuna hizmet eden Valentine Baker Paşa için Sutherland Dükü tarafından ve Marlborough Kulübü'nde olmak üzere iki ayrı yemek organizasyonu düzenlendiği belirtilmiştir. Yazıda, Baker Paşa'nın yeniden İngiliz ordusunda hizmet edebileceğinden bahsedilmektedir. Fakat İngiltere'de görev yaptığı dönem genç bir kızı taciz suçlamasıyla karşı karşıya kalan Baker Paşa'yla ilgili kötü anıların ülkede hala taze olduğu üzerinde durulmuştur. Bu nedenle Baker Paşa'nın İngiliz ordusunda yeniden görev yapabilmesi için bir devrime ihtiyaç duyulduğu aktarılmaktadır (Harper's Weekly 11 Mayıs 1878: 375).



Görsel 8: Thomas Nast, Aslan Sonuçta Bir Hayvandır, Ahşap Gravür, 11 Mayıs 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

Harper's Weekly'nin 22 Haziran 1878 tarihli sayısında yer alan karikatür, "Avrupa Kongresi" şeklinde isimlendirilmiş olup Thomas Nast imzalıdır. Ayastefanos Antlaşması'nın Ruslara büyük fayda sağlayacağını **ön**gören başta İngilizler olmak üzere Avrupalı güçler, kararları görüşmek üzere bir konferans düzenleme kararı almıştır. Berlin'de gerçekleştirilen konferansa İngiltere, Almanya, Avusturya-Macaristan, Fransa, İtalya, Rus-

ya, Romanya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Karadağ ve Osmanlılar katılmıştır. Türk tarafını temsilen Mehmet Ali Paşa, Sadullah Bey, Aleksandros Karatodori konferansta hazır bulunmuştur (Gencer 1992: 516-517). Harper's Weekly'nin konuyla ilgili haberinde 13 Haziran'da konferansın açılış konuşması, toplantının gündemi ve katılım gösteren ülkeler ve temsilcileri sıralanmış ve yapılacak anlaşmanın içeriğine değinilmiştir (Harper's Weekly 22 Haziran 1878: 486).

Karikatürün altında "Hadi arkadaş olalım ve canımız pahasına o kartalların eğlenmelerine engel olalım" yazılıdır. Nast'in "Avrupa Kongresi" başlıklı karikatürü fabl özellikleri sergilemektedir. Ön planda bir ayı ve aslan yer alırken arkada ise tepeler üzerine tünemiş dört kel kartal vardır. Öndeki aslan Osmanlı'yı, yanındaki ayı ise Rusya'yı sembolize etmektedir. Arka kısımdaki kartalların yer aldığı tepelerde ise soldan sağa Amerika, Fransa, Avusturya ve Almanya yazmaktadır. Avusturya kartalı çift başlı olarak resmedilmiştir. Özellikle Balkanlarda güçlü bir Rusya istemeyen milletlerin kendi çıkarlarını gözetme yarışına dönen konferans, sorunlara çözüm üretmemiş aksine yeni sorunlara kapı aralamıştır.

Görsel 9: Thomas Nast, Avrupa Kongresi, Ahşap Gravür, 22 Haziran 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

Harper's Weekly'nin 13 Temmuz 1878 tarihli sayısında Thomas Nast imzalı karikatürde, Ezop Masalları'ndan bir hikâyeye yer verilmiştir: *"İki adam birlikte seyahat ederken, bir ayı aniden onların yoluna çıkmış, biri çabucak ağaca tırmanarak kendini gizlemiştir. Diğeri, saldırıya uğrayacağını anlayınca kendini yere atmış, ayı gelip burnuyla her tarafını koklayınca, nefesini tutarak ölü taklidi yapmıştır. Ayı ölü olduğunu düşünerek cesede dokunmamıştır. O gittiğinde, diğer yolcu ağaçtan inmiş ve arkadaşına yaklaşarak şakacı bir şekilde ne olduğunu sormuştur. Ayı, yerde yatarken kulağıma fısıldayarak bana şu nasihati verdi: Tehlike yaklaşırken sizi terk eden biriyle asla seyahat etmeyin"* (Harper's Weekly 13 Temmuz 1878: 553).

Karikatürün merkezinde yerde yüzüstü yatan bir erkek, üzerinde de bir ayı vardır. Arkadaki ağaçta ise bir başka erkek figürü bulunmaktadır. Ezop'un masalındaki kurgunun İngiltere, Osmanlı ve Rusya arasındaki ilişkiyi yorumlamak için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Karikatürde yerde yatan kişi Osmanlı'yı, üzerindeki ayı Rusya'yı temsil etmektedir. Arka kısımdaki ağaç üzerindeki figür ise İngiltere'nin kişileştirilmiş hali olan John Bull'dur. Türk figürün ay yıldızlı fesi ve ayağındaki yemenisi çıkmış ve kılıcı iki parçaya bölünmüş vaziyettedir. Harper's Weekly, İngiltere'nin Osmanlı'ya vaat ettiği sözleri tutmamasını Ezop Masallarındaki hikâyenin kurgusunu kullanarak eleştirmektedir.

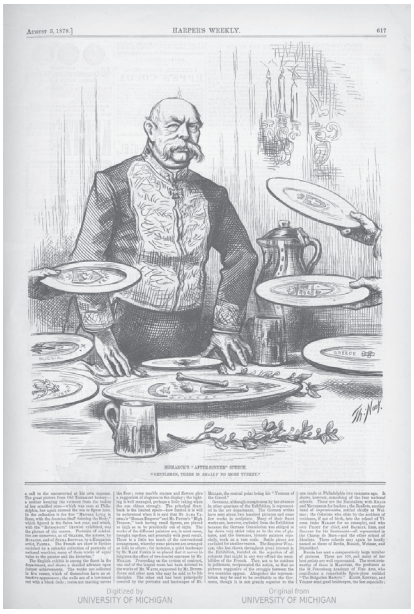
Görsel 10: Thomas Nast, Rus-Türk Savaşı'nın Ahlakı, Ahşap Gravür, 13 Temmuz 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

Harper's Weekly'nin 27 Temmuz 1878 tarihli sayısının kapağında, Thomas Nast imzalı, "Türkiye'nin Yeni Haritası" isimli karikatür kullanılmıştır. Gazetenin ilgili sayısında yer alan haberde, Berlin Kongresi'nde İngilizlerle Türkler arasında geçen pazarlıklar sonucu, İngilizlerin Osmanlı çıkarlarını gözetmeleri karşılığında Kıbrıs'ın yönetimini ele geçirmesi konu edinmiştir. Akdeniz'deki İngiliz hâkimiyetinin öneminden bahseden köşe yazısında, İngilizlerin daha önceden bu amaçla kullandıkları Cebelitarık ve Malta adalarının tarihçelerine yer verilmiş olup, Kıbrıs'taki hegemonyanın sadece Süveyş Kanalı ve Basra Körfezi üzerinde etkili olmayacağı ayrıca Küçük Asya'nın kontrolü açısından önemi vurgulanmıştır (Harper's Weekly 27 Temmuz 1878: 597-598). Yani Kıbrıs'ın kaybedilmesinin ileride Anadolu'nun da ele geçirilmesi konusunda başlangıç olduğu belirtilmiştir.

Nast imzalı karikatürde Alman Şansölye Otto van Bismarck, ileri atılmaya çalışan köpeği tasmasından tutmaktadır. Arkada gözüken tabloda, bir tabak içinde üzerinde "çekişme" yazan bir kemik vardır. Ayrıca burada "Türkiye'nin yeni haritası" ve "basitçe bu" yazılıdır. Kısacası Otto van Bismarck liderliğinde, Almanya'nın ev sahipliğinde düzenlenen Berlin Konferansı'nın zaten zor günler geçiren Osmanlı'yı koruma amacıyla düzenlendiği izlenimi uyandırılmaktadır. Fakat Bismarck, tasmasından tuttuğu Avrupa'ya bir kemikten ibaret Osmanlı'yı yem etmekle etmemek arasında tasvir edilmiştir.

Görsel 11: Thomas Nast, Türkiye'nin Yeni Haritası, Ahşap Gravür, 27 Temmuz 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

Harper's Weekly'nin 3 Ağustos 1878 tarihli sayısında, Thomas Nast imzalı, "Artık Türkiye Kalmadı" isimli karikatür kullanılmıştır. Gazetenin ilgili sayısında yer alan haberde bir kez daha Berlin Kongresi'ne atıfta bulunulmuş, Balkanlar ve Girit'te tansiyonun yükselmesi konu edinmiştir (Harper's Weekly 3 Ağustos 1878: 616-622). Otto van Bismarck'ın bir yemek masasında ayakta görüldüğü karikatürde, masanın ortasında üzerinde "Türkiye" yazılı bir tabak vardır. Karikatürün sağından ve solundan boş tabaklar Bismarck'ın önüne doğru gelmekte ve yemek istenmektedir. Bu tabakların üzerinde ise Avusturya, Rusya, Fransa, Yunanistan, İngiltere ve İtalya yazmaktadır. Türkiye'nin servis edildiği akşam yemeği organizasyonunda, masadaki boş tabaktan da anlaşılacağı üzere hiç Türkiye kalmamıştır. Karikatürün alt yazısında da buna istinaden "Beyler gerçekten hiç Türkiye kalmadı" yazmaktadır. Osmanlı'nın Berlin Konferansı katılımcılarının ana yemeği olduğu masanın üzerindeki zeytin dalı, Harper's Weekly'nin konferansa ve Avrupa'daki devletlerarası ilişkilerin tezatlığına bir eleştiridir.


Digitized by UNIVERSITY OF MICHIGAN Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Görsel 12: Thomas Nast, Beyler Gerçekten Daha Fazla Türkiye Kalmadı, Ahşap Gravür, 3 Ağustos 1878, Harper's Weekly (https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015034617483&view=1up&seq=580)

4. Değerlendirme ve Sonuç

Harper's Weekly'de yayınlanan Osmanlı konulu on iki karikatürün tamamı ahşap gravür tekniklidir. Karikatürlerin altısı gazetenin kapağında (Görsel 1, 2, 7, 8, 9, 11), diğer yarısı ise iç sayfalarda yer almaktadır (Görsel 3, 4, 5, 6, 10, 12). On iki karikatürün sanatçısı imzalarından yola çıkılarak tespit edilmiştir. Bunlar Frank Bellew (Görsel 1), Thomas Worth (Görsel 3) ve Thomas Nast'tir (Görsel 2, 4-12). Harper's Weekly için Osmanlı konulu karikatürler resmeden üç sanatçı içerisinde on karikatür resmetmiş olan Thomas Nast dikkat çekmektedir. Amerikan'ın gelmiş geçmiş en ünlü karikatüristlerinden birisi olarak kabul edilen Thomas Nast'in Harper's Weekly'deki karikatürleri çağının politik olaylarını özgün bir dille hicveden önemli çalışmalardır. Bu hicivden Osmanlılar da nasibini almıştır.

Konu itibariyle uluslararası ilişkilerin ön plana çıktığı karikatürlerde, Osmanlı'yı temsilen bazen insan bazen ise hayvan ya da bir imge kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı'yı temsilen insan kullanılan yedi karikatür vardır (Görsel 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10). İnsan kullanılan yedi karikatürden dördünde insan figürünün II. Abdülhamid'i sunmak için oluşturulduğu (Görsel 1, 3, 4, 5, 6), diğer üç karikatürde ise Hobart Paşa ve asker görünümlü Türklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır (Görsel 2, 7, 10). Beş karikatürde ise doğrudan ya da dolaylı yoldan Osmanlı bir hayvan ile özdeşleştirilerek sunulmuştur. Bu beş karikatürün üçünde Osmanlı'nın dolaylı yoldan bir hindi olarak sunulduğu (Görsel 5, 11, 12) ikisinde ise aslan biçiminde resmedildiği görülmektedir (Görsel 8, 9). Hindi olarak resmedilen karikatürde figürün gövdesi hayvan, başı ise insan formundadır (Görsel 5). Diğer hindi formlu karikatürlerde ise hindi yenmiş ve geriye sadece kemikleri kalmıştır (Görsel 11, 12). Baker Paşa'nın aslan formunda karikatürize edildiği çalışmada ise Paşa'nın vücudu insan başı ise aslan biçiminde resmedilmiştir (Görsel 8).

Osmanlı konulu karikatürlerde diğer devletlerin temsiline de rastlanmaktadır. 1877-1878 yılında meydana gelen Osmanlı-Rus Savaşı ve sonuçlarını aktaran, iki devletle ilgili yedi karikatür bulunmaktadır (Görsel 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10). Bu karikatürlerin üçünde Rusya ayı ya da çift başlı kartal şeklinde sembolize edilmiştir (Görsel 1, 9, 10). Diğer karikatürlerde ise Ruslar Çar II. Alexander ve Rus askeri ile temsil edilmiştir (Görsel 3, 4, 5, 6). Ruslar dışında İngiliz ve Almanların temsili de söz konusudur. Altı

karikatürün beşinde İngilizleri John Bull figürünün temsil ettiği (Görsel 2, 6, 7, 8, 10), birinde ise kartal kullanıldığı görülmektedir. Almanlar da İngilizler gibi altı karikatürde resmedilmiştir. Almanların temsilinde Otto van Bismarck ve I. Wilhelm kullanılmıştır (Görsel 5, 6, 7, 11, 12). Bir karikatürde ise Almanları kartal sembolize etmektedir (Görsel 9).

Devletlerin siyasal, sosyal ve kültürel özelliklerini yansıtan Nast imzalı karikatürler bugün dahi ilgi çekici sanatsal bir hazine niteliğindedir. Nast'in Harper's Weekly için resmettiği sayısız karikatür arasındaki Osmanlı-Rus Savaşı konulu olanlar Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Bu karikatürlerden 3 Kasım 1877 ve 8 Aralık 1877 tarihli olan iki karikatür, Hem Harper's Weekly'deki hem de dönemin Avrupa'daki önemli karikatürlü dergilerindeki II. Abdülhamid karikatürlerinden ayrılmaktadır. Bunun nedeni, karikatürlerde yer alan Osmanlı sultanı, gazetenin sayıları göz önüne alındığında II. Abdülhamid olmalıdır. Fakat iki karikatür incelendiğinde, II. Abdülhamid'i temsil eden figürlerin V. Murad'ın fiziksel özelliklerini yansıttığı sonucuna ulaşılmaktadır. Karikatürdeki figürün yüz hatları, gözleri, burnu, kulakları, bıyığı ve ağzı gibi detayların V. Murad'a ait olduğu açıktır. Yani V. Murad'a ait fotoğraf veya gravürlerden esinlenerek II. Abdülhamid'in karikatürü oluşturulmuştur (Görsel 13- 14). 3 Kasım 1877 ve 8 Aralık 1877 tarihli iki karikatürdeki Sultan resmedilirken Nast'in bir fotoğraftan ya da illüstrasyondan ilham aldığı düşünülebilir. Nast'in bu iki karikatürü resmettiği tarih II. Abdülhamid'in tahta çıkışından yaklaşık on beş-on altı ay sonrasıdır. V. Murad'ın tahtan indiği 31 Ağustos 1876 yılının akabinde karikatürler resmedilmiş olsa, sanatçının elinde gerekli materyal olmadığı için karikatürleri yaparken V. Murad'ın fotoğraf ve tasvirlerini kullandığı düşünülebilirdi. Fakat zaman zarfı çok uzun olduğu için Nast, V. Murad'ın fotoğraf veya gravürlerinden yararlanarak II. Abdülhamid karikatürünü resmetmiş olmalıdır. Gravürler yapıldığı dönem Amerika'da II. Abdülhamid'in nasıl bir görünüme sahip olduğu kimse tarafından bilinmediği için Nast, II. Abdülhamid'i bu şekilde resmetmiş olabilir. Belki de Nast iki sultan arasındaki ayrımı yapamamıştır. Ya da Nast, bunu bilmesine rağmen konuya önem vermemiştir. Tabi bu düşüncelerin hepsi bir varsayımdır. Ama gerek V. Murad, gerekse II. Abdülhamid'in kamuoyuna servis edilen fotoğrafları ve Avrupa'da çeşitli gazetelerde yayınlanmış gravürleri göz önüne alındığında Nast'in II. Abdülhamid konulu iki karikatürde de V. Murad'dan esinlendiği net biçimde anlaşılmaktadır (Görsel 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21).

Görsel 13-14: Görsel 4 ve 5'teki Sultan Figürlerinden Detay

Görsel 15: Abdullah Biraderler, Murad V, 1867

Görsel 16: W & Downey, Murad V, 1867

(http://img.xooimage.com/files110/b/8/f/sultan-murad-v-as...sarian-f-47c8bfe.jpg;

https://www.abebooks.com/photographs/unsigned-carte-visite-photo-D.Downey-1840-1904/7274213485/bd)

Abdullah Biraderler ve W & Downey'nin 1867 ve 1869 tarihli V. Murad ve II. Abdülhamid fotoğrafları iki sultanın yabancı basında en sık kullanılan

fotoğraflarıdır. Sırasıyla tahta çıktıkları vakit Osmanlı liderlerini tanıtan yazılar kaleme alan gazete ve dergiler bu fotoğraflardan yararlanarak gravürler ve litografiler resmetmiş ve haberler üretmiştir. 10 Haziran 1876 tarihli Le Monde Illustré kapağındaki V. Murad gravürü, 9 Eylül 1876 tarihli L'Illustration Journal Universel ve 21 Şubat 1897 tarihli Le Petit Journal'in kapağındaki II. Abdülhamid tasviri bunun en güzel örneklerindendir.

Görsel 17: É. G. Bocourt-L. A. Tourfaut, Sultan V. Murad ve Jön Türkler, 10 Haziran 1876, ahşap gravür, Le Monde Illustré (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63714669)

Görsel 18: Abdullah Biraderler, II. Abdülhamid, 1869

Görsel 19: W. & D. Downey, II. Abdülhamid, 1867

(https://smarthistory.org/photograph-of-abdulhamid-ii/)

Görsel 20: Joseph Burn Smeeton – Auguste Tilly, Sultan Abdülhamid, 9 Eylül 1876, ahşap gravür, L'Illustration (https://smarthistory.org/photograph-of-abdulhamid-ii/)

Görsel 21: F. L. Méaulle, II. Abdülhamid, litografi 21 Şubat 1897, Le Petit Journal (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716214s/f1.image)

Yapılan araştırmada II. Abdülhamid'i, kendisinden önce tahtta kısa bir süre kalan abisi V. Murad ile karıştıran karikatürlere rastlanmamıştır. Bu açıdan Nast'in iki karikatürü ayrıca kıymetlidir.

Sonuç olarak bir Amerikan gazetesi olan Harper's Weekly, 19 ve 20. Yüzyılda geniş kitlelere yayılan karikatürleri vasıtasıyla, Osmanlı Devleti'ni hasta, zayıf adam ve kaderi İngiltere ile Almanya'nın elinde olan bir ülke olarak sunmuştur. Çok sayıdaki karikatürde masadaki Avrupalı devletlerin ana yemeği olarak gösterilmesi ise tüm Batı'nın Osmanlı'nın geleceğine dair ortak beklentisini yansıtmaktadır. Amerika'da oldukça önemli bir gazete olan Harper's Weekly'nin dolayısıyla Amerika'nın da benzer bir bakış açısına sahip olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Alkan, Necmettin (2016). *Karikatürlerle Oryantalizm Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı*, İstanbul: Selis Kitaplar.

Alkan, Necmettin (2019). *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid*, İstanbul: Kronik Kitap.

Aydın, Mahir (1994). "Doksanüç Harbi", *TDV İslam Ansiklopedisi* 9, İstanbul, s. 498-499.

Badem, Candan (2011). "Amiral Adolphus Slade'in Osmanlı Donanmasındaki Hizmetleri ve Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Gözlemleri", *Türkiyat Mecmuası* 21, s. 115-140.

Bellew, Frank (1866). *The Art Of Amusing: A Collection Of Graceful Arts, Games, Tricks, Puzzles, and Charades*. New York: G.W. Carleton and Co.

Chariton, Jesse. D. (2011). "The Mesopotamian Origins of the Hittite Double-Headed Eagle", *UW-L Journal of Undergraduate Research* 14, s. 1-13.

Engin, Vahdettin (2017). *II. Abdülhamid ve Dış Politika, Erhan Afyoncu* (Ed.), İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Gencer, Ali İhsan (1992). "Berlin Konferansı", *TDV İslam Ansiklopedisi* 5, İstanbul, s. 516-517.

Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (2002). *Constantinople and the Orientalists*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gretton, Tom (2000). "Difference and Competition: The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine", *Oxford Art Journal* 23 (2), s. 145-162.

Gülbudak, Özgür (2022). "Le Rire Dergisi'nde Yer Alan II. Abdülhamid Konulu Karikatürler Üzerine Bir İnceleme", *Sanat Tarihi Dergisi* 31 (1), s. 561-597.

Harper's Weekly, 2 Haziran 1877.

Harper's Weekly, 9 Haziran 1877.

Harper's Weekly, 22 Eylül 1877.

Harper's Weekly, 3 Kasım 1877.

Harper's Weekly, 8 Aralık 1877.

Harper's Weekly, 6 Nisan 1878.

Harper's Weekly, 20 Nisan 1878.

Harper's Weekly, 11 Mayıs 1878.

Harper's Weekly, 22 Haziran 1878.

Harper's Weekly, 13 Temmuz 1878.

Harper's Weekly, 27 Temmuz 1878.

Harper's Weekly, 3 Ağustos 1878.

Harper, J. Henry (1912). *The House of Harper*, New York-London: Harper & Brothers Publishers.

Hobart Hampden, Augustus Charles (1925). *Hobart Pasha*, (Ed. Horace Kephart), Outing Publishing, New York 1925.

Honour, Hugh ve Fleming, John (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, (Hakan Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Dağıtım.

Hunt, Tamara L. (2003). *Defining John Bull Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*, Londra: Routledge.

Hülagü, Metin (2007). "Plevne Muharabeleri", *TDV İslam Ansiklopedisi* 34, İstanbul, s. 304-305.

Işık Yayla, R. (2020). "Osmanlı Tarihsel Anlatısına Görsel Bir Kaynak: Dirk van der Hagen Atlası'na Yansıyan Savaş Gravürleri", *Journal of Universel History Studies* 3 (2), s. 242-274.

Ivins, William M. (1953). *Prints and Visual Communication*, Cambridge: Harvard University Press.

Karal, Enver Ziya (1983). *Osmanlı Tarihi VIII*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kaya, Mehmet ve Acarlı, Meltem (2018). "Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kadar Türkiye'de

Karikatürün Tarihsel Gelişimi", *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi* 2 (2), s. 127-133.

Küçük, Cevdet (1988). "Abdülhamid II", *TDV İslam Ansiklopedisi* 1, İstanbul, s. 216-224.

Küçük, Cevdet (2020). "Murad V", *TDV İslam Ansiklopedisi* 31, İstanbul, s. 183-185.

Lazari, Andrzej de, Riabov, Oleg ve Zakowska, Magdalena (2019). "The Russian Bear and the Revolution: The Bear Metaphor for Russia in Political Caricatures of 1917–1918", Вестник СПбГУ 9 (2), s. 325-345.

Le Monde Illustré, 8 Eylül 1877.

Le Petit Journal Supplément Illustré, 21 Şubat 1897.

L'Illustration Journal Universel, 25 Ağustos 1877.

Pamukciyan, Kevork (2003). *Biyografileriyle Ermeniler*, İstanbul: Aras Yayıncılık.

Şakir, Ziya (1943). Çırağan Sarayı'nda 28 Sene: Beşinci Murad'ın Hayatı, İstanbul: Anadolu Türk Kitap Deposu.

Şakir, Ziya (2010). *Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1944)."Ali Suâvi ve Çırağan Sarayı Vak'ası", *TTK Belleten* 8 (9), s. 71-118.

Topuz, Hıfzı (1997). "Karikatür", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 2, İstanbul, s. 955-957.

Şimşirgil, Ahmet (2019). *Kayı X II. Abdülhamid Han*, Zeynep Bektaş (Ed.), İstanbul: Timaş Yayınları.

Sönmez, Ali (2007). "Jandarma Teşkilatının Kuruluşu Sürecinde Baker Paşa'nın Rolü", İstanbul

Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Dergisi-Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları (6) 11, s. 163-173.

Sönmez, Nedim ve Ağırbaş, Seda (2012). *Ege Üniversitesi Kâğıt ve Kitap Sanatları Müzesi*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Vinson, John, Chalmers (2014). *Thomas Nast Political Cartoonist*, Georgia: University of Georgia Press.

Wilde, Lukas R. A. ve Denson, Shane (2022). "Historicizing and Theorizing Pre-Narrative Figures-

Who is Uncle Sam?", *Narrative* 30 (2), s. 155-168.

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 10.10.2022)

https://victorianweb.org/art/illustration/worth/bio.html (Erişim: 9.12.2022)

http://img.xooimage.com/files110/b/8/f/sultan-murad-v-as...sarian-f-47c8bfe.jpg (Erişim: 20.11.2022)

https://www.abebooks.com/photographs/unsigned-carte-visite-photo-D.Downey-1840-1904/7274213485/bd (Erişim: 11.12.2022)

https://smarthistory.org/photograph-of-abdulhamid-ii/ (Erişim: 11.12.2022)

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63714669 (Erişim: 17.12.2022)

HARPUT İÇ KALE KAZILARINDA GÖRÜLEN KÜREVÎ KONİK KAPLAR

Prof. Dr. İsmail AYTAÇ[1]

Özet

Bu nitel çalışmada, Harput İç Kale'sinde birinci (2005-2009) ve ikinci dönem (2014-2019) arkeolojik kazılarında, pişmiş topraktan yapılmış kürevî konik kaplar incelenmiştir.

Harput İç Kale kazılarında, 1 adet sağlam kürevî konik kap dışında toplamda 84 adet fragman ele geçmiştir. Bunların tümü incelenmiş olup sağlam 1 kürevî konik kap, diğerleri çeşitli bölümlere ait toplamda 45 adet fragman makalemizde değerlendirmeye alınmıştır. Bütün olan kürevî konik kabın yüksekliği 12 cm, ağız delik çapı 1.6 cm, ağız çapı 2.9 cm, boyun çapı 2.6 cm, gövde çapı 9.4 cm, ağırlığı ise 341 gr. olarak ölçülmüştür. Kazıda, dairevi bir omuzla başlayan silindirik ve gövdede keskin bir profil ile birbirinden ayrılan üst kısmı kürevî, alt kısmı konik olmak üzere iki farklı tipoloji tespit edilmiştir. Söz konusu kapların basit, bant, ve mantar/kürevî formlu olmak üzere üç adet ağız, kademeli olarak genişleyen ve çok kısa silindirik bir boyun ile sivri ve düğme sivri sonlanan iki adet boyun ve dip form ile karşılaşılmıştır. Makalede, kürevî konik kapların tanımı yapılarak ve bu kapların dip formlarından dolayı zeminde dik duruşları ve taşınmaları, ağızlarının kapanış biçimi, yapım tekniği ve fonksiyonları ile ilgili birçok araştırmacının ileri sürdüğü farklı görüşlere de kısaca değinilmiştir.

Günümüze gelen örneklerin tamamında çark izine rastlanmıştır. Çoğu yeşilimsi olmakla birlikte kiremit kırmızısı, siyah, kırmızımsı siyah**,** gri, bej, kahverengi ve tonları ile yeşilimsi sarı renk hamurlu ve az gözeneklidir. Bu kapların bir kısmı dış-iç astarsız, dış astarlı-iç astarsız, dış astarsız-iç astarlı veya dış-iç aynı renkte astarlı olmakla birlikte farklı renklerde de astarlanmış örnekler de bulunmaktadır. Harput İç Kale kazılarında

[1] Fırat Üniversitesi Öğretim Üyesi; Harput İç Kale Kazı Başkanı

görülen bir adet turkuaz sırlı ağız ve bir adet patlıcan moru gövde fragmanı dışındaki tüm kürevî konik kaplar sırsızdır. Bir adet boya bezemeli fragman dışında eserler bezemesiz, kalıp baskı, kazıma, oyma ve barbutin/yapıştırma teknikleri ile yapılmış geometrik, bitkisel ve yazı bezemelerden oluşmaktadır. Yazılı bezemelerden biri kaba gelişigüzel kazılmış Küfi yazı, diğeri ise kabın işlevi ile ilgili Arapça "Naki" yazılı damga bulunmaktadır. Eserlerin bezemelerinin yapımında birden fazla teknik bir arada kullanılmıştır.

Söz konusu olan bu kapların ilk örneklerine, Orta Tunç döneminde rastlanılmış olup 15. yy.'a kadar kullanılmıştır. Fakat bu kaplar, araştırmacılar tarafından en çok 10-13 yy.'a tarihlendirilmiştir. Harput İç Kale kazılarında ele geçen kürevî konik kapları, 12-13. yüzyıla tarihlendirmekteyiz. Söz konusu kaplar; kürevî konik kap, ağız ve boyun, gövde ve dip fragmanları sıralamasına göre katalog oluşturulmuştur. Eserler; form, yapım tekniği, hamur rengi, hamur yapısı, astar, sır, bezeme tekniği, bezeme çeşitleri ve ölçüleri katalog bilgilerinde verilmiştir. Ayrıca bu eserler diğer kazılarda görülen benzer örneklerle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Harput İç Kale, Kürevî Konik Kaplar, 12.-13. yy.

SPHERİCAL CONİCAL VESSELS THAT WAS FOUND İN HARPUT İNNER CASTLE EXCAVATİONS

Summary

In this qualitative study, spherical conical vessels made of terracotta were examined in the first (2005-2009) and second period (2014-2019) archaeological excavations in Harput Citadel. In the excavations of Harput Citadel, 84 fragments were found in total, apart from 1 solid spherical conical vessel. All of these have been examined and a solid 1 spherical conical vessel and a total of 45 fragments belonging to various sections have been evaluated in this article. The height of the whole spherical-conical container is 12 cm, the rim hole diameter is 1.6 cm, the mouth diameter is 2.9 cm, the neck diameter is 2.6 cm, the body diameter is 9.4 cm, and the weight is 341 gr. was measured. During the excavation, two different typologies were identified, cylindrical starting with a circular shoulder and spherical upper part and conical lower part, separated from each other by a sharp profile on the body. Three rims, simple, band, and mushroom/spherical in shape, a very short cylindrical neck that expands gradually, and two necks and bottom forms with a pointed and button pointed end were encountered in the vessels. In this article, the definition of spherical conical vessels and the different views put forward by many researchers about their upright standing and transport on the ground due to their bottom form, the way their mouths are closed, the construction technique and functions are briefly mentioned.

Traces of a wheel have been found in all of the examples that have survived to the present day. Although most of them are greenish, some of are brick red, black, reddish black, gray, beige, brown and their tones and greenish yellow paste and less porous. Some of these vessels are without outer-inner lining, outer-lined-unlined, outer-inner-lined or outer-inner slipped in the same color, but there are also examples of different colors. All spherical conical vessels are unglazed except for a turquoise glazed rim and an eggplant purple body fragment found in the Harput Citadel excavations. Except for one paint-decorated fragment, the artifacts are undecorated and consist of geometric, floral and inscription decorations made with die-cutting, scraping, carving and barbutine/gluing techniques.

One of the inscribed decorations is Kufic script engraved in the rough, and the other is a stamp with the Arabic “Naki” inscription regarding the function of the vessel. More than one technique was used together in the making of the decorations of the works.

The first examples of these vessels were found in the Middle Bronze Age and were used until the 15th century. However, these vessels are mostly dated to the 10th-13th centuries by researchers. Spherical conical vessels found in the excavations of Harput Citadel dates back to 12-13th century. The vessels; a catalog was created according to the order of spherical conical vessel, rim and neck, body and bottom fragments. Works; form, construction technique, dough color, dough structure, slip, glaze, decoration technique, decoration types and dimensions are given in the catalog information. In addition, these artifacts were compared with similar examples seen in other excavations.

Keywords: harput inner castle, spherical conical vessels, ceramics

GİRİŞ

Batı dillerinde "flacon", "grenade", "eolipile", sphero-conical", bizde "kürevî-konik" olarak isimlendirilen kapların üst bölümü yarım küre, alt bölümü konik olduğundan dolayı bu isim ile nitelendirilmiştir (G. Tunçel 2014: 1039-1042), (H. Seyrig 1959: 81-899, (R. Ettinghausen 1965: 219), (J. Dumarçay 1965: 75), (D. Whitcomb 2016: 179).

Söz konusu bu kapların balık, kuş ve dört ayaklı hayvan ile farklı formlarda olduğu tespit edilmiştir (R. M. Dzhanpoladyan, 1958: 207), (Ghouchanı ve Adle, 1992: 72), (J. Dumarçay 1965: 78), (S. R. Dar 2007: 54, 85, 92), (G. Tunçel 2011: 415). Genel biçimleri; silindir ağız delikli olan bu kapların ağızları, mantar/yarım küre şeklindedir. Kısa boyunlu, kürevî konik gövdeli ve sivri bir dip ile sonlanmaktadır. Bunların yükseklikleri 10-15 cm, gövde genişlikleri 7.5-10 cm, ağız delik çapları ise 0.3-0.7 cm, dibe doğru kalınlaşan cidar kalınlıkları ise 1-2 cm aralıklarında tespit edilmiştir. Boş olarak ölçüldüğünde ağırlıklarının da 430 gr ile 531 gr arasında değiştiği görülmüştür (M. Çeken 2013: 348).

Çoğunlukla sırsız olmakla birlikte az sayıda sırlı örnekleri de mevcuttur. Kalın cidarlı, sık dokulu ve sert hamur yapısına sahip olan kürevî konik kaplar, bazı araştırmacılar tarafından "taş hamur" olarak da nitelendirilmektedir (M. Çeken 2013: 348). Bu tür kaplarda kazıma, baskı ve barbutin teknikleri ile yapılan geometrik, bitkisel, mask şeklinde insan figürleri ve yazı bezemeleri kapların üst kısmında veya gövdenin orta bölümünde görülmüştür.

Birçok araştırmacı, kürevî konik kapların dip formlarından dolayı zeminde dik duruşları ve taşınmaları, ağızlarının ne ile kapandığı, yapım tekniği ve fonksiyonları ile ilgili çok sayıda farklı görüşler ileri sürmüştür. Yaşar Çoruhlu, sivri dipli bir forma sahip olan kapların zeminde dik duruşları ve taşınmaları ile ilgili, içindeki sıvının akmaması için ağızları uygun bir tıpa ile kapatılarak veya kabın içine konulan bir ip yardımı ile taşındığını, ayaklar üzerinde raflarda ya da gövde genişliğinde delikleri olan sehpalar üzerinde istiflendiğini ileri sürmektedir (2010a:123-124). Muharrem Çeken de 12-13. yy. İslâm seramiğinde üzeri yuvarlak delikli sırlı seramikten yapılmış sehpaların bilindiği dile getirmektedir (2013: 350-351). Ahmet Önal da Harran kazılarının bazı mekânlarında, yuvarlak delikli sırlı sehpa-

ların görüldüğünü belirterek (2019b:379-380) bu tezi ile Yaşar Çoruhlu'yu ve Muharrem Çeken'i desteklemektedir. Ayrıca Ahmet Önal, sehpa görülmeyen mekânlarda ise kürevî konik kapların, delikleri olan ahşap raflarda istiflendiği veya boyun kısımlarında yer alan derin yivlere geçirilen bir iple ya da kılıf içine konularak yüksekçe bir yere asıldığı veya kabın doğal formuna uygun olarak yatık bir şekilde konulduğu yönünde görüşler de öne sürmüştür. Ayrıca Harran kazılarında görülen bazı kaplarda dibin hemen üst kısmında, dibi çevreleyen çizgi yer aldığını, bu çizgilerin kabın kaidede sağlam durabilmesi için yapılmış olabileceğini düşünmektedir (2019b: 380). Antalya Kaleiçi kazılarında da bir kabın dip kısmına yakın iki kenarında, kaba aplike edilmiş memecik şeklinde çıkıntılar ve dipten çıkıntılara kadar uzanan askı izleri görülmüştür. Azize Yener bu izlerin, kapların kullanım veya taşınmasında bir askı yardımı ile yapıldığını gösterdiğini ifade etmektedir (2001: 18). Mehmet Önder ise kabın içine ip veya ince bir tele bağlı yatay gelecek şekilde bir çubuk yerleştirildiğini ve askı bağı haline gelen bu ipin, denge sağlayıcı amaçlı kandil topu olarak kandillerle birlikte çubuklara bağlanıp asıldığı yönünde görüş belirtmiştir (1977: 75-76,81).

Söz konusu bu kapların yapım tekniği ile ilgili olarak İsmail Aytaç (1989: 93-95, 103,104) özellikle bütün kabartma desenli seramiklerin gövdelerinin, önceden hazırlanmış ve hamuru içine konulmuş kalıpların çark üzerine yerleştirilerek döndürülmek suretiyle üretildiğini, diğer bölümlerinin sonradan eklendiğini belirtmektedir. Bu durum kürevi konik kaplar için de geçerlidir. Daha sonra bu görüşe katılanlar olmuştur. Gül Tunçel (2014: 1039) ve Sevinç Gök Gürhan (2007b: 163) ağız, boyun ve gövde olmak üzere üç bölümden oluştuğunu, gövdenin tek, ağız ve boynun ayrı fragmanlar olarak yapılıp sonradan birleştirildiği söylemektedir. Ayrıca Gül Tunçel, ağız ve boynun imalatında çarkın kullanılmış olabileceğini, Sevinç Gök Gürhan da çarkta yapılmış olmakla birlikte ancak çarka çekilemeyecek kadar kalın cidarlı olduklarını ve formu itibari ile elde yapılmış örneklerinin de bulunduğunu belirtmektedir. Ahmet Önal ise dip, gövde ve ağız fragmanların ayrı ayrı yapılıp birleşmediğini, boyun, dip ve karın kısımlarında çark izlerinin görüldüğünü ve kabın tamamının aynı anda çark ustasının elinden çıktığını ifade etmektedir (2019b: 378). Muharrem Çeken de çarkta veya kalıpla şekillendiğini yönünde görüşlerini belirtmiştir (2013: 349) .

Kullanım amaçları konusunda ise el bombası/Rum ateşi/neft yağı kabı (F. De Saulcy, 1874: 25-34), (H. Seyrig 1959: 87), (E. J. Keall, 1992: 34), (F. Sezgin, 2008: 122-123), (A. N. Özdal 2019: 203), (J. Sharvit 2008: 101-112), (D. Nicolle, 2017: 163-177), ateş körüğü/ateş tutuşturucusu (H. Seyrig 1959: 88), (J. Dumarçay 1965: 75), (D. Whitcomb 2016: 185), kandil topu (M. Önder 1977: 75-76), zemzem suyu kabı, mimari eleman, yağ lambası ve dokuma tezgâh ağırlığı (R. Ettinghausen 1965: 219 M. Önder 1977: 74-75, A. Yener 2001: 18), tütün nargileleri (E. J. Keall 1993: 275-285), haşhaş/esrar kabı (E. J. Keall: 1993: 281-282), (A. O. Uysal 2007: 715), bira/fukka/malt kabı (Guhouchanı ve Adle 1992: 72-92), (E. Savage Smith 1997: 324-325), (Arman ve Kouhestani, Zareie 2020: 41-58), cıva (R. Ettinghausen 1965: 219, 222), (A. Yener 2001: 19), ilaç kabı (C. Lesoon 2022: 317-329), hoş koku (parfüm) kabı (A. Önal, 2019b: 382), yağ kabı, ilaç kabı, parfüm/esans/gül suyu kabı veya çeşitli sıvıların konulduğu kap (A. Lane 1947: 27), (R. Ettinghausen 1965: 224), (C. K. Wilkinson 1973: 293-294), (J. Sharvit 2008: 101-112), (A. Yener 2001: 20), (G. Tunçel 2006: 527), (L. Bulut 2007: 190-191), (Gök Gürhan 2007a: 50), (Y. Çoruhlu 2010a: 125), (M. Çeken 2013: 351), (Yılmaz Çalışkan ve Demir 2022: 274), (Matheson, ve Vickruck, Mcevoy, Vernon, Mason 2022: 1-19), savaş topuzu (S. Pradines, 2016b: 236-240), (Yılmaz Çalışkan ve Demir 2022: 264-365) olarak kullanıldığına dair birçok araştırmacı tarafından ileri sürülen görüşler vardır. Bu fikirlerin yanı sıra 15. yüzyılda yaşamış olan İbn Eca (İbn Eca 2018: 53) adlı gezgin, mukhule olarak kullandığı bir kelimeden bomba / top anlamı çıkmaktadır. Ayrıca mukhule, sürmedanlık (Muallim Naci 1891: 826), (Cezerî 2014: 41) ve mil yağı (Cezerî 2014: 676) anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla bu tür kapların sürmedanlık, mil ağı olarak da kullanılmış olabileceği düşünülebilir.

Kürevî konik formları dışında tespit edilen balık ve kuş formları için de daha çok kadınlar tarafından parfüm kabı olarak kullanılmış olabileceği, hatta bazı kapların üzerinde kadınlar tarafından kullanıldığına dair bezemenin yanı sıra kadın isimlerinin de olduğu belirtilmektedir (R. Ettinghausen 1965: 224), (G. Tunçel 2011: 415), (G. Tunçel 2014: 1042). Ayrıca Suriye'de Emevîler Dönemi'ne ait Kasr-el Hayr-el Garbi (Qasr al-Hayr al Gharbi) Sarayı'nın duvar fresklerinde bir kadın figürünün sol elinde kürevî konik kap tuttuğu (R. Ettinghausen, 1965: 224), (G. Tunçel 2011: 415), (G. Tunçel, 2014: 1042), (A. Önal 2019b: 381), (M. V. Fonta-

na 2020: 148), aynı şekilde Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'nde ayakta duran kadın mermer heykellerin (M. V. Fontana 2020: 145) ve Orta Asya'da Göktürk Devri'nde yapılan Fundukistan Manastırı'nın E-nişinin freskinde (Kabil Arkeoloji Müzesi'nde M.S. 7. yy.) Tanrıça Maitraya'nın sol elinde kürevî konik kap (A. Önal 2019b: 381), (Y. Çoruhlu, 2010a: 125, 140) bulunduğu ifade edilmektedir.

Araştırmacılar ilk örneklerinin ortaya çıkması konusunda farklı tarihler vermektedir. Orta Asya'nın farklı bölgelerinde görülen bu kaplar, 6-8. yy.'a (Y. Çoruhlu 2002: 312, 316), (Y. Çoruhlu, 2010a: 125), (M. Çeken 2013: 349) tarihlendirilmektedir. İslâm dünyasında ise en erken örnekleri, 8. yy. ilk yarısında Emevîler Dönemi'ne ait Hırbet el-Mefcir ve Hırbet el-Minya saraylarında görülmüştür (R. Ettinghausen 1965: 224). Oysaki bu kapların en erken örneklerine, Orta Tunç Çağ'a tarihlendirilen ve "Harput Kabartması" adıyla bilim dünyasına tanıtılan kabartmanın bir kuşağında, ahşap kulenin üzerinde yer alan savaşçıların ellerindeki nesnenin sapan taşı veya kürevî-konik kap yer aldığı düşünülmektedir[2] (Demir ve Abay, Sevin 2016: XII, XV). Araştırmacılar, bu kapları çoğunlukla 10-13. yy. (Y. D. Arnon, 2007: 68), (Ghouchanı ve Adle 1992: 72), (E. Sönmez, 2006: 8) tarihlendirmiştir. Fakat bunların 15. yüzyıla (Stănică ve Szmoniewski 2016: 327), (S. Pradines, 2016a: 157) kadar devam ettiği görülmüştür. Kanaatimizce de bu tip eserlerin üretimi 15. yüzyıla kadar sürmüştür. Bu fikrimizin en net kanıtı ise aynı yüzyılda yaşamış olan İbn Eca adlı Türk seyyahın eserinde Mukhule kelimesini top/bomba anlamında kullanmış (İbn Eca 2018: 53) olmasıdır.

Bu tür seramik kaplar, Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya kadar geniş bir coğrafyada görülmekle (G. Reitlinger 1951: 12), (Y. Çoruhlu 2010a: 123-158), (G. Tunçel 2014: 1053) birlikte Doğu Avrupa ve Çin'de de yayılım alanı göstermiştir (A. Önal 2019b: 380), (Stănică ve Szmoniewski 2016: 327). Bu kapların ilk örneklerinin Göktürk Devri'nde ve Orta Asya'da üretildiği, İpekyolu ticareti ile birçok bölgeye taşındığı, Oğuzlar ile Anadolu'ya geldiği

[2] Eşref Abay tarafından 09.12.2022 tarihindeki Arkeoloji Söyleşileri "Mezopotamya Zafer Anıtı Geleneğine Anadolu'dan Eşsiz Bir Örnek: Harput Kabartması" ve 17.12.2022 tarihindeki Savaş ve Şiddet Sempozyumunda "Mezopotamya Zafer Anıtı Geleneğinin Bir Örneği Olarak Harput Kabartması" konulu sunumlarında ahşap kulenin üzerindeki bir kuşakta resmedilen savaşçıların ellerindeki nesnenin sapan taşı veya kürevî-konik tutuğu yönünde görüş bildirmiştir.

ve Anadolu'da da üretimi yapılmaya başlandığı yönünde ifade edilmektedir (Y. Çoruhlu 2010a: 126). Bu kadar geniş bir coğrafyada görülmesinin sebebi olarak da usta transferleri, birbirine yakın ilişkiler içerisinde olunması veya ticaret kaynaklı olduğu düşünülmektedir (G. Tunçel 2014: 1053).

KATALOG

Katalog oluşturulurken sağlam ele geçmiş kürevi konik kaptan başlanmıştır. Günümüze ulaşmış fragmanlardan ağız, boyun, gövde ve dip fragmanları sıralaması yapılmıştır.

Katalog No: 1 Kürevî Konik Kap: Harput İç Kale Kazılarında 2023 yılına kadar sağlam olarak elde edilmiş tek örnektir. Eser, 2021 yılında 6. Bölge, O-4 Açması Sarnıç-II'de , -6.25 m kodunda bulunmuştur. Kiremit kırmızısı renk hamurlu olan kabın, dış ve iç yüzü astarsızdır. Hamuru, kireç ve ince siyah taş katkılıdır. Ağız delik çapı 1.6 cm, ağız çapı 2.9 cm, boyun çapı 2.6 cm, yüksekliği 12 cm, karın çapı 9.4 cm, ağırlığı ise 341 gr'dır. Bezemesiz kap kalın bir bant şeklinde olan ağız, silindirik deliklidir. Kısa boyunlu, kürevî konik gövdeli, sivri bir dip ile sonlanmaktadır.

Foto. 1: Kürevî Konik Kap

Katalog No: 2 Kürevî Konik Kap Fragmanı: Çarkta yapılmış, kırmızımsı siyah renk hamurlu, dış yüzü yeşilimsi, iç yüzü ince beyaz astarlıdır. Hamuru sık dokulu, gözeneksiz, yoğun ince beyaz taş, şamot ve mika katkılı olup iyi pişirilmiştir. Ağız delik çapı 0.7 cm, ağız çapı 2 cm, ağız yüksekliği 2 cm, boyun çapı 2 cm, mevcut yüksekliği 7.8 cm, gövde çapı: 7.8 cm, cidarı 0.9-1.5 cm arasındadır. Mantar veya yarım kürevî ağızlı ve kısa silindir boyunludur. Hafif bombeli dairevî bir omuzla başlayan eser, silindirik gövdeli olup dibe doğru daralmaktadır. Gövdede, kabın formuna

ters yönde kazıma yöntemiyle yapılmış Kûfi yazı, gelişigüzel ve kabaca işlendiği için bir usta adından ziyade temenni ibaresi ya da kullanıcısının sonradan eklediği adı olarak yorumlanabilir. Gövde üzerinde ayrıca birbirini çapraz kesen çizgilerin yer aldığı bir adet siyah boya bezemeli daire mevcuttur. Kazımayla yapılmış Kûfi yazılı örnekleri Harran kazılarında da (A. Önal 2019b: 417) görmekteyiz.

Foto. 2: Kürevî Konik Kap Fragmanı

Katalog No: 3 Kürevî Konik Kap Fragmanı: Çark yapımlı olan fragmanın iç kısmı korozyonludur. Siyah renk hamurlu, dış ve iç astarsızdır. Hamuru sık dokulu, gözeneksiz, ince beyaz taş katkılı ve iyi pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 8.5 cm, mevcut. gövde genişliği 9.2 cm, cidarı 0.9-1.1 cm arasındadır. Gövde kısmı keskin bir profille birbirinden ayrılmaktadır. Fragmanın üst kısmı kürevî ve bezemesizdir. Alt kısmı ise kademeli bir şekilde dibe doğru daralıp konik bir form almaktadır. Bant şeklinde olan yivler yuvarlak kesitlidir.

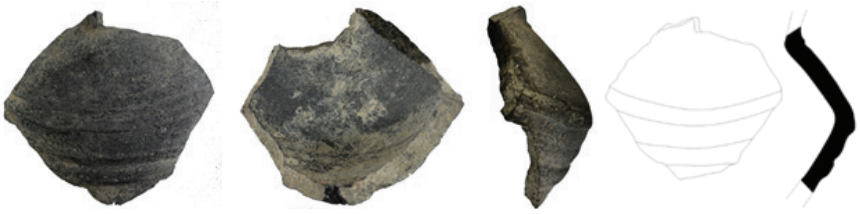


Foto. 3: Kürevî Konik Kap Fragmanı

Katalog No: 4 Kürevî Konik Kap Fragmanı: Kap kalıp kullanılarak çarkta yapılmıştır. Yeşilimsi renk hamurlu, dış yüzü hamur renginde, iç yüzü beyaz astarlıdır. Hamuru sık dokulu, seyrek ince beyaz ve irili ufaklı siyah renk taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Ağız delik çapı 0.7 cm, ağız

çapı 2.6 cm, mevcut ağız yüksekliği 1.3 cm, boyun çapı 2.4 cm, mevcut yüksekliği 3.8 cm, cidarı: 0.9-1 cm arasındadır. Mantar veya yarım kürevî ağızlı, delikli kısa silindir boyunlu ve yarım kürevî gövdelidir. Süslemesinde kalıp baskı ve kazıma tekniği bir arada kullanılmıştır. Omuzun üst kısmında, içi geometrik bezemeli iç içe iki sıralı üçgenler; hemen altında iki adet altıgen köşeli damgada muhtemelen kabın içeriğiyle ilgili Arapça **"Naki"** yazılıdır. "Naki" yazılı damgalar, Harran kazıları ile Banias'da bulunan kürevî konik kapların üzerinde de görülmüştür. Konuyla ilgili kaynaklarda (J. Sharvit 2008: 109), (A. Önal 2019b: 384, 441-412), kap üzerindeki Nâki / ناقي kelimesi temiz, saf, pak (Ahmed Vefik Paşa 1293: 1423) anlamında düşünülmüştür. Bu bilgi görece doğrudur; çünkü temiz, saf, pak anlamındaki naki / نقي kelimesinde elif okutucusu / ا yoktur. Ancak, kap üzerindeki yazıda bir elif okutucusu olduğuna göre, buradaki kelimenin anlamı *temizleyen* olmalıdır. Dolayısıyla yazıda geçen elif okutucusu*; temiz, pak, saf* manasını, *temizleyen* olarak okumamızı sağlamaktadır. Buradan da, kabın işlevine uygun bir ad konulduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, hem kabın fonksiyonu ile ilgili ve hem de usta isminin yazılı olduğu Rayy (Ghouchanı ve Adle 1992: 75-76, 78, 81-82) kazılarında da bordür şeklinde yazılı kapları görmekteyiz. Yazılı damgaların iki yanında da yıldız merkezli yaprak, çevresi oyuklarla çevrili iki adet yarım damga mevcuttur.

Omuzdan gövdeye geçişte ise kazıma bezemeli kısa eğik çizgilerle çevrili yarım daire görülmektedir. Doğu İran'da görülen benzer örneklerine (O. Watson 2004: 129) istinaden bu yarım dairenin yuvarlak olduğu ve içte de bir adet barbutin tekniği ile yapılmış çiçekli rozet bezemenin yer aldığını düşünmekteyiz.

Foto. 4: Kürevî Konik Kap Fragmanı

Katalog No: 5 Kürevî Konik Kap Fragmanı: Yeşilimsi hamur ile çarkta yapılmıştır. Dışı hamur renginde, iç beyaz renkli kil ile astarlanmıştır. Hamuru sık dokulu, ufak siyah ve ince beyaz taş katkılı olup orta pişirilmiştir. Ağız delik çapı 0.7 cm, ağız çapı 2.5 cm, ağız yüksekliği 1 cm,

boyun çapı 2.4 cm, mevcut. yüksekliği 4.5 cm, gövde çapı: 7.5 cm, cidarı 0.9-1 cm arasındadır. Mantar veya kürevî ağızlı, ortası delikli kısa silindir boyunlu ve yarım kürevî gövdelidir. Bezemeler, kalıp baskı ve kazıma tekniği ile yapılmıştır. Omuz ve gövdeyi çevreleyen bezemeli üç bordür sırası mevcuttur. Birinci bordürde, birbirini tekrarlayan oldukça derin kazımalı ikişerli dikey dilimler arasında çiçek rozetler yer almaktadır. İkinci bordür dikey çentiklerden, üçüncü bordür ise çiçek rozetlerden oluşmaktadır. Birleştirilmiş iki fragmandan oluşan kabın, ağız kısmında kopmalar bulunmaktadır.

Foto. 5: Kürevî Konik Kap Fragmanı

Katalog No: 6 Ağız Fragmanı: Silindir ağız delikli, basit yuvarlak ağızlı ve aşağıya doğru genişleyen silindir boyunludur. Dudak çevresi dışında mevcut olan fragman, turkuaz sırlıdır. Fragmanın yüzeyi, korozyonludur. Kahverengi hamurlu, dış yüzü siyah renk astarlı ve turkuaz sırlı, iç yüzü astarsızdır. Hamuru sık dokulu, yoğun ince siyah ve seyrek ince beyaz taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Ağız delik çapı 1.1 cm, boyun çapı 3.3 cm. mevcut yüksekliği 3.3 cm, cidarı 1.1 cm. İran (12-13. yy) (O. Watson 2004: 132), Kahire (S. Pradines 2016a: 154-155), Antalya Kaleiçi (A. Yener 2001: 17, 19) ve Akşehir kurtarma kazıları (S. Gök Gürhan 2007a: 42, 59, 215, 226), (S. Gök Gürhan 2007b: 162) ile Aksaray Müzesi (12-13. yy) (Bozer ve Çeken 2016: 91), Konya Karatay Müzesi (E. Sönmez 2006: 9) ve Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi'nde (A. Dönmez 2010: 28-30) tek renkli turkuaz ve firuze renkli; Harran kazılarında (A. Önal, 2019b: 417) ise dışı yeşil renk astarlı, içi mavi sırlı kürevî konik kap ve fragmanları görülmüştür.

Foto. 6: Sırlı Ağız Fragmanı

Katalog No: 7 Ağız Fragmanı: Yeşilimsi sarı hamurlu olup dışı ve içi astarsızdır. Hamuru sık dokulu, şamot, seyrek irili ufaklı siyah ve ince beyaz taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Ağız delik çapı 0.7 cm, ağız çapı 2.7 cm, ağız yüksekliği 1.6 cm, boyun çapı 2.4 cm, mevcut yüksekliği 2.4 cm. Silindir ağız delikli, mantar veya kürevî ağızlı ve kısa silindir boyunludur.

Foto. 7: Ağız Fragmanı

Katalog No: 8 Ağız ve Boyun Fragmanı: Ağız ve boynun bir kısmı kırık ve eksiktir. Yeşilimsi renk hamurlu olarak çarkta yapılmış, orta ısı derecesinde pişirilmiştir. Dışı hamur renginde astarlı, içi ise astarsızdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah beyaz ve seyrek mor renkli taş katkılıdır. Ağız delik çapı 0.7 cm, , ağız çapı 2.5 cm, ağız yüksekliği 1.4 cm, boyun çapı 2.3 cm, mevcut yüksekliği 4.5 cm, cidarı: 0.9 cm'dir. Mantar veya kürevî ağızlı, delikli ve kısa silindir boyunludur. Boyun, omuza doğru kademeli olarak genişlemektedir.

Foto. 8: Ağız Fragmanı

Katalog No: 9 Bezemeli Gövde Fragmanı: Yeşilimsi sarı hamurlu olarak kalıp ile çarkta yapılmış olup dış ve iç astarsızdır. Hamuru gevşek dokulu, gözenekli, ince siyah-beyaz taş ve kuvars katkılı olup iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 6.3x8.4 cm, cidarı 1.3 cm'dir. Mevcut hali kabın hem kürevî hem de konik kısmını aittir. Bezemeler kalıp baskı ve kazıma tekniği ile yapılmıştır. Omuzu çevreleyen kabartmalı iki diş sırasından oluşan dendane frizi şeklinde bezemeler, omuz bitiminde bir sıra yiv sırası ve konik kısmına da nokta merkezli oyuk daireler serpiştirilmiştir.

Foto. 9: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 10 Bezemeli Gövde Fragmanı: Dış ve iç yüzü korozyonlu olan fragman, çarkta yapılmıştır. Yeşilimsi sarı renk hamurlu, dış ve iç astarsızdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah ve beyaz taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 6.3x4.9 cm, cidarı 0.9 cm'dir. Günümüze ulaşan kısmında barbutin tekniği ile yapılmış 3 cm çapında bir adet kabartmalı çiçek rozet ve yanında kalıp baskı tekniği ile yapılmış 1.3 cm çapında çevresi ışınlı damga yer almaktadır.

Foto. 10: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 11 Bezemeli Gövde Fragmanı: Kazıda elde edilen kısım, kabın gövdesinin üst bölümüne aittir. Boyundan ağza geçişte boğum bulunmaktadır. Kalıp baskı tekniği ile çarkta yapılmış yüzeyi bezemeli kabartmalı iri damlalar arasında, geometrik bezemeli damgalar yer almaktadır. Gri renk hamurlu, dış yüzü yeşilimsi astarlı, iç yüzü astarsızdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş ve kireç katkılı olup orta pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.8x6 cm, cidarı 1.1-1.3 cm arasındadır.

Foto. 11: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 12 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çarkta kalıp baskı tekniği ile yapılmış çiçekli rozet ve hemen yanında yarısı mevcut kabara yer almaktadır. Yeşilimsi renk hamurlu, dış astarsız, iç beyaz renk astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah taş katkılı ve iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.9x3 cm, cidarı 1-1.3 cm arasındadır.

Foto. 12: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 13 Bezemeli Gövde Fragmanı: Kazıda elde edilen kısım, kabın gövdesinin üst bölümüne aittir. Çarkta kalıp kullanılarak yapılmıştır. Yeşilimsi renk hamurlu, dış astarsız, iç hamur renginde astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı olup orta derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.5x6.5 cm, cidarı 0.9-1 cm arasındadır. Barbutin ve kazıma tekniği bir arada kullanılmıştır. Omuzu çevreleyen kazımalı yatay ve dikey dilimler içerisinde oldukça iri kabartmalı damla motifleri yer almaktadır.

Foto. 13: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 14 Bezemeli Gövde Fragmanı: Fragmanın yüzeyinde, kopmalar mevcut olup ve aynı zamanda korozyonludur. Yeşilimsi renk hamurlu, dış hamur renginde, iç beyaz astarlıdır. Sık dokulu, ince beyaz taş katkılı hamuru iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 7x5.8 cm, cidarı 1.1 cm'dir. Çarkta kalıp baskı tekniği ile yapılmış, yüzeyi bezemeli kabartmalı ters iri damlalar arasında, içi geometrik motifli üçgen damgalar yer almaktadır.

Foto. 14: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 15 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çarkta kalıp kullanılarak yapılmıştır. Gri renk hamurlu, dış yeşilimsi, iç beyaz renk astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz ve az miktarda kırmızımsı taş ve mika katkılı olup ve iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 6.8x5 cm, cidarı 1 cm'dir. Kabartmalı iri damla motifleri arasında, iç içe halkalı damgalılar yer almaktadır.

Foto. 15: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 16 Bezemeli Gövde Fragmanı: Yüzeyinde kopmalar bulunmaktadır. Yeşilimsi renk hamurlu olarak çarkta yapılmış, dış astarsız, iç beyaz renk astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı ve iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.5x6.5 cm, cidarı: 1-1.3 cm arsındadır. Bezemeler, kazıma ve kalıp baskı tekniği ile yapılmıştır. Gövdeyi çevreleyen derin ve geniş ikişerli adet yiv sırasından oluşan bant içerisinde, belli aralıklarla yapılmış birbirini tekrarlayan geometrik damga bezemeliler mevcuttur.

Foto. 16: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 17 Bezemeli Gövde Fragmanı: Yüzeyinde kopmalar bulunmaktadır. Yeşilimsi renk hamurlu olarak çarkta kalıp kullanılarak yapılmıştır. Dış ve iç yüzey hamur renginde astarlanmıştır. Hamuru sık dokulu, irili ufaklı siyah, ince beyaz taş ve kireç katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 8.1x6.3 cm, cidarı 1.3-1.8 cm arasındadır. Gövdesinde kalıp baskı tekniği ile yapılmış nokta merkezli eş kenar dörtgen bezemeli iki adet ters "V" şeklinde bant vardır. Bantların arasında da bir adet çiçek damga bulunmaktadır.

Foto. 17: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 18 Bezemeli Gövde Fragmanı: Yüzeyinde kopuklar bulunan konik kürevi kap çarkta kalıp tekniği ile yapılmıştır. Yeşilimsi renk hamurlu, dış ve iç hamur renginde astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince beyaz taş ve kireç katkılı olup orta derece pişirilmiştir. Mevcut ebadı 7.4x6.3 cm, cidarı: 1.6-1.2 cm arasındadır. Fragmanın tüm yüzeyi, dönüşümlü olarak birbirini tekrarlayan bir sıra ışınlı kabara ve bir sıra da ne olduğu pek anlaşılmayan kabartmalı bezemeler yer almaktadır.

Foto. 18: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 19 Bezemeli Gövde Fragmanı: Gri renk hamurlu olarak çarkta kalıp kullanılarak yapılmıştır. Dış yüzü patlıcan moru sırlı (mangan moru), içi kahverengi astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.2x5 cm, cidarı 1.6 cm'dir. Bezemeler, kalıp baskı ve kazıma tekniği ile yapılmıştır. Dibe doğru daralan iki yiv sırası ile oluşturulmuş dilimler arasında, tam ve yarım bırakılmış daireler yer almaktadır. Fragmanın, bezeme bakımından birebir örneklerine Anadolu dışında 10-11. yüzyıla tarihlendirilen Mısır (O. Watson 2004: 131) ve Royal Ontario Müzesi'nde (E. J. Keall 1993: 277), Anadolu'da ise Adana Müzesi'nde (G. Tunçel, 2014: 1043, 1057) rastlanmaktadır. Sır rengi bakımımdan benzeri Ahlat (B. Karamağaralı, 1982: 399, 422) kazılarında görülmüştür.

Foto. 19: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 20 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çarkta kalıp kullanılarak üretilmiştir. Gri renk hamurlu, dış yüzü yeşilimsi sarı astarlı, iç yüzü astarsızdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı ve orta derece pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.5x6.1 cm, cidarı 1.1 cm'dir. Fragmanın bütün yüzeyi kabartmalı damla bezemelidir.

Foto. 20: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 21 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çarkta kalıp kullanılarak yapılmıştır. Gri renk hamurlu, dış yeşilimsi, iç ince beyaz renk astarlıdır. Hamuru sık dokulu, seyrek ince siyah-beyaz taş katkılı ve orta pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.6x4.5 cm, cidarı: 0.9-1.1 cm arasındadır. Kabın yüzeyinde birer sıra aralıklarla tekrarlanan üç sıra yatay bezeme mevcuttur. En üst ve altta kabartmalı damla, ortada ise ışınlı kabaralar yer almaktadır.

Foto. 21: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 22 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çarkta kalıp kullanılmış, yeşilimsi renk hamurlu, dış ve iç astarsız olarak yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı ve orta pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.3x3.2 cm, cidarı 1 cm olup üzerinde bir adet altı yapraklı çiçek rozeti görülmektedir.

Foto. 22: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 23 Bezemeli Gövde Fragmanı: Yüzeyine aplike edilmiş hamur parçacıkları ve kopukluklar bulunmaktadır. Çark üzerinde kalıp kullanılarak üretilmiştir. Yeşilimsi renk hamurlu, dış ve iç hamur renginde astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı ve orta derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 7.5x4 cm, cidarı: 1.3-1.6 cm arasındadır. Bezemeler, kalıp baskı ve oyuk tekniği ile yapılmıştır. Belli aralıklarda eşkenar çerçeve içerisinde altı yapraklı çiçek ve geometrik bezemeler yer almaktadır. Aralarına da oyuk noktalar serpiştirilmiştir.

Foto. 23: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 24 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp kullanılarak üretilmiştir. Bej renk hamurlu, dış ve iç astarsızdır. Hamuru sık dokulu, yoğun ince siyah, az miktarda beyaz taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.8 x4.9 cm, cidarı 1.3 cm'dir. Dibe doğru kademeli olarak genişleyen iki adet bombeli dilim sırası ile oluşturulmuş boyun ve hemen alt kısmında, kalıp baskı tekniği ile yapılmış muhtemelen gövdeyi çevreleyen ters ve düz şeklinde iki sıra kabartmalı damla bezeme yer almaktadır.

Foto. 24: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 25 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp kullanılarak yapılmıştır. Yeşilimsi sarı renk hamurlu, dış ve iç astarsızdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.3x3.8 cm, cidarı: 1 cm'dir. Barbutin tekniği ile yapılmış kabartmalı eğik damla motifleri ile süslenmiştir.

Foto. 25: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 26 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp kullanılarak üretilmiştir. Yeşilimsi renk hamurlu, dış yüzü hamur renginde, içi beyaz astarlıdır. Hamuru sık dokulu, seyrek ince siyah-beyaz taş ve kireç katkılı olup yüksek derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 6.6x8.3 cm, cidarı: 1.6-1.1 cm arasındadır. Kalıp baskı ve oyma tekniği ile yapılmış bezemeler, muhtemelen kabın tümüne uygulanmıştır. Yüzeyi bezemeli ve bezemesiz kabartmalı iri damlalar arasında iç içe halkalar ve içi geometrik şekilli, köşeleri yuvarlatılmış kare ve eşkenar formlu damgalılar gibi birbirinden farklı çeşitli motifler görülmüştür. Ayrıca boşluklara da oyuklar serpiştirilmiştir.

Foto. 26: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 27 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp kullanılarak üretilmiştir. Yeşilimsi renk hamurlu, dış hamur renginde, iç ince beyaz astarlıdır. Hamuru; sık dokulu, seyrek ince siyah beyaz taş katkılı ve iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 6.5x5.3 cm, cidarı: 0.9-1 cm arasındadır. Bezemeler, kalıp baskı tekniği ile yapılmıştır. Yüzeyinde iri damlalar ile içi bombeli, çevresi geometrik bezemeli yuvarlak damgalılar yer almaktadır.

Foto. 27: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 28 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp kullanılarak üretilmiştir. Yeşilimsi renk hamur ile dışı astarsız, iç ince beyaz astarlı olarak yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş ve şamot katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.2x4.7 cm, cidarı 0.9-1.1cm arasındadır. Kalıp baskı tekniği ile yapılmış yüzeyinde kabartmalı iri damlalar ile geometrik bezemeli beşgen damgalılar mevcuttur.

Foto. 28: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 29 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp kullanılarak yapılmıştır. Yeşilimsi renk hamurlu, dış ve iç yüzeyi astarsızdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş ve şamot katkılı olup orta derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.8x7.7 cm, cidarı: 0.9 -1.2 cm arasındadır. Kalıp baskı tekniği ile yapılmış fragmanın iki tarafında, net olmamakla birlikte yüzeyi bezemeli iki adet iri dikey dilimli kabartma, ortada ise geometrik bezemeli damla şekli bulunmaktadır.

Foto. 29: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 30 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çarkta açık kahverengi hamurlu, dış yeşilimsi astarlı, iç astarsız olarak yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, irili ufaklı siyah, ince beyaz taş, kuvars ve mika katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.4x4.9 cm, cidarı: 0.9-1.6 cm arasındadır. Kalıp baskı tekniği ile yapılmış güneş ışınlı damga ve eşkenar dörtgen kesimli dikey bant bezeme mevcuttur.

Foto. 30: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 31 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde **k**alıp kullanılarak yeşilimsi sarı renk hamur ile dışı ve iç astarsız olarak yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, gözenekli, seyrek ince siyah-beyaz ve seyrek kırmızımsı taş ve şamot katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.5x6.2 cm, cidarı: 0.9-1 cm arasındadır. Kalıp baskı tekniği ile yapılmış üstte sıralı kabartmalı dikey dilimler, ortada ufak damla dizisi ile gövde çevrilmektedir. En alt kısmı ise bombelidir.

Foto. 31: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 32 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark yapımlı olan eser kahverengi hamurlu, dış yüzü sarımsı renk astarlı, iç yüzü astarsızdır. Hamuru sık dokulu, gözenekli, ince siyah-beyaz taş, mika ve şamot katkılı olup orta derecede pişirilmiştir. Boyun kısmındaki ağız delik çapı 1 cm, mevcut ebadı 6.7x5.7 cm, cidarı 1.2 cm'dir. Kabın kürevî kısmına ait frag-

manın silindirik ağzı diğerleri gibi deliklidir. Boyun bölümü kademeli olarak genişleyen iki adet dilimden oluşmaktadır. Baskı tekniği ile yapılmış muhtemelen omuzu çevreleyen yan yana dizili Süleyman mührü damgasından iki tanesi mevcuttur. Süleyman mühürlü damgalı kap örneklerinden biri de Konya Karatay Müzesi'nde (E. Sönmez 2006: 27) bulunulmaktadır.

Foto. 32: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 33 Bezemeli Gövde Fragmanı: Çark üzerinde kalıp tekniği ile yeşilimsi sarı renk hamurlu, dış astarsız, iç hamur renginde astarlı olarak yapılmıştır. Hamuru; sık dokulu, ince siyah-beyaz taş ve şamot katkılı olup iyi pişirilmiştir. Mevcut ebadı 4.2x4.8 cm, cidarı 1.5 cm'dir. Süslemeler kazıma ve barbutin tekniği ile yapılmıştır. Sivri kesitli iki kalın şerit sırasından oluşan bordür içerisinde, kabartmalı ufak halka bezemeler yer almaktadır.

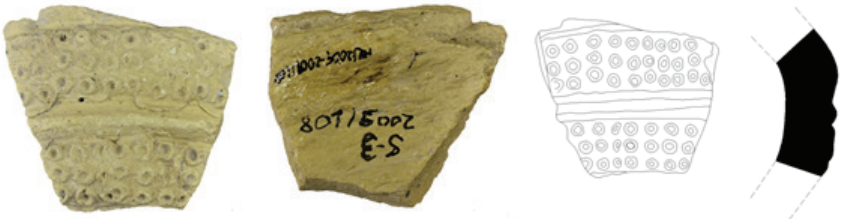


Foto. 33: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 34 Bezemeli Gövde Fragmanı: Yeşilimsi renk hamur ile çarkta üretilmiştir. Dış astarsız, iç yeşilimsi sarı renk astarlıdır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 6.2x3.7 cm, cidarı: 0.9 cm'dir. Kalıp baskı tekniği ile yapılmış yüzeyinde kabartmalı iri damla ve iç içe daire damga yer almaktadır.

Fragmanda ayrıca barbutin tekniği ile yapılmış ağ bezemeli dikey dilimli kabartma mevcuttur.

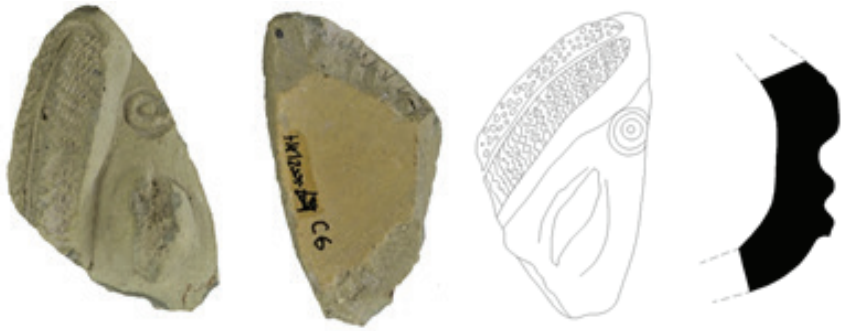


Foto. 34: Bezemeli Gövde Fragmanı

Katalog No: 35 Bezemesiz Gövde Fragmanı: Gri renk hamurlu, dış kırmızımsı astarlı, iç astarsız olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, yoğun miktarda ince beyaz-siyah taş, kireç, seyrek kuvars ve mika katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.4x6.9 cm, cidarı 0.8-1 cm arasındadır. Kabın kürevi ve konik bölümlerine keskin bir profil ile geçilmiştir. Üzerinde bezeme uygulanmamıştır.

Foto. 35: Bezemesiz Gövde Fragmanı

Katalog No: 36 Bezemesiz Gövde Fragmanı: Kiremit kırmızısı hamurlu, dışı sarımsı renk astarlı, iç astarsız olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, az miktarda ince siyah, yoğun miktarda ince beyaz taş ile kuvars katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut ebadı 5.4x6.1 cm, cidarı 0.9 cm'dir. Kabın kürevi ve konik bölümlerine keskin bir profil ile geçilmiştir.

Foto. 36: Bezemesiz Gövde Fragmanı

Katalog No: 37 Dip Fragmanı: Gri renk hamurlu, dış astarsız, iç beyaz astarlı olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, şamot, ince siyah-beyaz taş katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 6.1 cm, cidarı 2 cm'dir. Sivri dibin bitiminde iç bükey yapılarak gövdeye geçiş yapılmıştır. Mevcut bölümün yüzeyi bezemesizdir. Fragmanın dibe yakın kısmında kaba aplike edilmiş ve yüzeyi aşınmış memecik şeklinde bir çıkıntı mevcuttur. Fragmanın diğer kısmı eksik olduğundan bu çıkıntıların karşılıklı olduğunu düşünmekteyiz.

Foto. 37: Dip Fragmanı

Katalog No: 38 Dip Fragmanı: Gri renk hamurlu, dış yeşilimsi astarlı, iç beyaz astarlı olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş ve mika katkılı olup orta derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 4.3 cm, cidarı 1.6 cm'dir. Sivri dipli kabın mevcut yüzeyi bezemesizdir.

Foto. 38: Dip Fragmanı

Katalog No: 39 Dip Fragmanı: Gri renk hamurlu, dış ve iç astarsız olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, seyrek kahverengi, ince siyah-beyaz taş ve mika katkılı olup orta derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 3.8 cm, cidarı 1.6 cm'dir. Sivri dipli kabın mevcut yüzeyi bezemesizdir.

Foto. 39: Dip Fragmanı

Katalog No: 40 Dip Fragmanı: Kalıp kullanılarak çarkta yapılmıştır. Yeşilimsi renk hamurlu, dışı hamur renginde, iç beyaz astarlıdır. Hamuru sık dokulu, gözenekli, ince siyah-beyaz taş ve kireç katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 4.7 cm, cidarı 1.5 cm'dir. Sivri dipli kabın yüzeyi baskı tekniği ile yapılmış kabara damla bezemelidir.

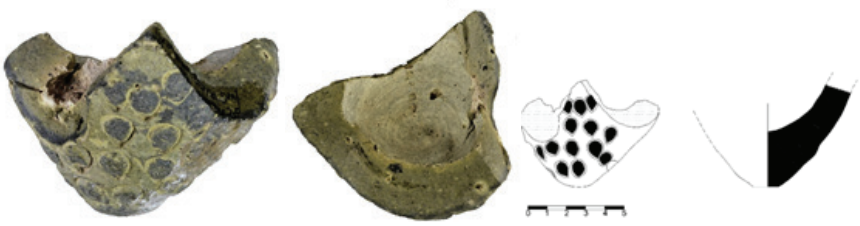


Foto. 40: Dip Fragmanı

Katalog No: 41 Dip Fragmanı: Yeşilimsi renk hamurlu, dış ve iç astarsız olarak çarkta yapılmıştır. Düğme dibin çevresi ince ve derin olmayan kazıma bezemelidir. Hamuru sık dokulu, seyrek ince siyah-beyaz taş ve mika katkılı olup orta derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 4 cm, dip çapı 2.2 cm. cidarı 1.5 cm'dir.

Foto. 41: Dip Fragmanı

Katalog No: 42 Dip Fragmanı: Düğme diplidir. Fragman, kazıma tekniği ile yapılmış yuvarlak kesitli dilim bezeme ile çevrilmektedir. Yeşilimsi renk hamurlu, dış hamur renginde, iç beyaz astarlı olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, irili ufaklı siyah ve ince beyaz taş katkılı olup iyi pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 3.9 cm, dip çapı 2 cm, cidarı 1.3 cm'dir.

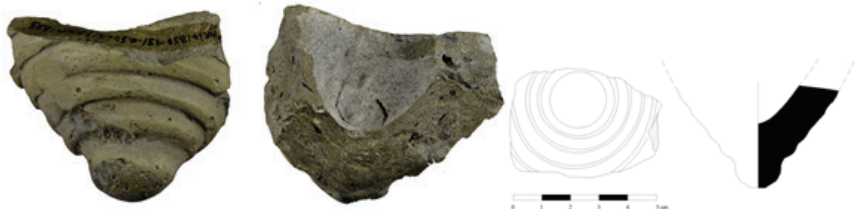


Foto. 42: Dip Fragmanı

Katalog No: 43 Dip Fragmanı: Düğme dipli, yeşilimsi renk hamurlu, dış ve iç astarsız olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, seyrek ince siyah-beyaz taş ve mika katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 4.3 cm, dip çapı 2.3 cm, cidarı: 0.8-1.1 cm arasındadır. Kazıma tekniği ile yapılmış kabın çevresi oluk benzeri dilimlerle bezenmiştir.

Foto. 43: Dip Fragmanı

Katalog No: 44 Dip Fragmanı: Kalıp kullanılarak çarkta üretilmiştir. Yeşilimsi renk hamurlu, dış astarsız, iç beyaz astarlıdır. Hamuru sık doku-

lu, seyrek siyah, yoğun ince beyaz ve kahverengi taş, mika ve kireç katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 6.9 cm, dip çap: 2.3 cm, cidarı 2-1.4 cm arasındadır. Düğme diplidir. Gövdede, içten iç bükey yapılarak kürevî kısmına geçiş yapılmıştır. Kazıma ve kalıp baskı tekniği birlikte kullanılmıştır. Dip ve gövdeyi çevreleyen ikişer sıralı iki adet kazıma profil görülmektedir. Gövdede, dikey oluk ve bordür içerisinde çift sıra ile çevrili damla motifi yapılmıştır.

Foto. 44 Dip Fragmanı

Katalog No: 45 Dip Fragmanı: Yeşilimsi renk hamurlu, dış astarsız, iç beyaz renk astarlı olarak çarkta yapılmıştır. Hamuru sık dokulu, ince siyah-beyaz taş ve kireç katkılı olup iyi derecede pişirilmiştir. Mevcut yüksekliği 4.7 cm, Dip çapı 2.00 cm, cidarı 1.8 cm'dir. Düğme şeklindeki dibi derin ve geniş bir adet yiv çevrelemektedir.

Foto. 45: Dip Fragmanı

DEĞERLENDİRME

Harput İç Kale kazılarında, toplamda 84 adet kürevî-konik kap fragmanı ele geçmiştir. Makalemizde bir sağlam kürevî konik kap ve 45 adet fragman değerlendirilmiştir. Kürevî konik kap fragmanları, en yoğun olarak 2017 yılı kazı sezonunda Artuklu Saray önünde 1. Bölge, D-1 ve D-4 plan karelerinde 17 adet ele geçmiştir. Bu buluntular kaplara ait ağız, boyun, gövde ve dip parçalarından oluşmaktadır. Kazıda görülen kürevî konik kap fragmanları; form, hamur rengi, astar rengi, hamur yapısı, bezeme tekniği ve cidar kalınlıklarında ortak özellikler göstermekle birlikte bazı farklılıklar da görülmüştür.

Buluntularda İki kap tipolojisi belirlenmiştir. Birincisi, üst kısmı kürevî, alt kısmı konik **(kat. no.:1)** ikincisi ise dairevi bir omuzla başlayan silindirik biçimli **(kat. no.:2)** olanlardır. Bir adet silindir **(kat. no.:6)** ve üç adet de kademeli olarak genişleyen boyun **(kat. no.:8, 24, 32)** örnekleri dışında hepsi çok kısa ve silindirik boyunludur. Kazıda, sivri **(kat. no.:37-40)** ve düğme dip **(kat. no.:41-45)** ile sonlanan iki adet dip form ile karşılaşılmıştır. Sivri dipliler, yalın olmakla birlikte aynı zamanda damla bezemelidir. Düğme dipliler ise diplerin hemen üst kısmında bu alanı çevreleyen ince yiv, yuvarlak kesitli veya oluk benzeri dilimli bezemeler yer almaktadır. Bir adet sivri dip **(kat. no.: 37)** fragmanın bir kenarında, kaba aplike edilmiş yüzeyi aşınmış memecik şeklinde bir adet çıkıntı görülmüştür. Dip fragmanı eksik olduğundan muhtemelen bu çıkıntıların karşılıklı olduğunu düşünmekteyiz.

Kazıda, tüm olarak ele geçen kabın yüksekliği 12 cm, ağız delik çapı 1.6 cm, ağız çapı 2.9 cm, boyun çapı 2.6 cm, gövde çapı 9.4 cm, ağırlığı ise 341 gr. **(kat. no.:1)** olarak ölçülmüştür. Diğer 4 adet fragmanın **(kat. no.:2-5)** mevcut yükseklikleri 7.8 cm ve 8.5 cm; gövde çapları da 7.8 ve 9.2 cm, cidarları ise 0.9-1.5 cm aralığındadır. Genel olarak da fragmanların cidarları 0.9-1.8 cm arasında değişmektedir. Fakat dibe doğru gittikçe kalınlaştığı ve dibe yakın cidarları yaklaşık 2 cm olarak ölçülmüştür. Bezemesiz **(kat. no.:35-36)** iki adet gövde fragmanın cidarları ise 0.8 ile 1cm arasında değişmektedir. Düğme diplilerin çapları 2-2.3 cm aralığındadır.

Ağız delikleri silindirik olan kapların, birbirinden farklı üç adet ağız formu ve delik çapları tespit edilmiştir. Bant ağızlının ağız delik çapı 1.6

cm **(kat. no.:1)**, basit ağız formlu **(kat. no.:6)** fragmanın ağız delik çapı 1.2 cm olarak ölçülmüştür. Bu ağız formluların dışındakilerin hepsi mantar (yarım kürevî) formlu olup **(kat. no.:2, 4, 5, 7, 8)** ağız delik çapları 0.6-0.7 cm'dir. Ağız çapları ise 2 cm ile 2.4-2.9 cm, ağız yükseklikleri ise 2 cm ile 1.3-1.6 cm arasında değişmektedir. 3.3 çapında olan sırlı ağız boyun çapı dışındakiler, 2-2.4 cm aralığındadır. Kürevi konik kapların tamamının boyun, gövde ve dip kısımlarında çark izine rastlanmıştır. Bunların çoğunluğunun gövdesi kalıbın çark üzerinde döndürülmesi ile üretilmiştir.

Bir adet yumuşak dokulu gövde fragmanı **(kat. no.:8)** dışında genel olarak hamur yapıları taş görünümünde olup sık dokulu, irili ufaklı ve ince siyah-beyaz, mor, kahverengi ve kırmızımsı renklerde taş, kum, kuvars, şamot ve kireç katkılıdır. Hamur renklerinin çoğu yeşilimsi olmakla birlikte **(kat. no.:4, 5, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 45),** yeşilimsi sarı **(kat. no.:7, 9, 10, 25, 31, 33),** siyah **(kat. no.:3),** kırmızımsı siyah **(kat. no.:1),** gri **(kat. no.:11, 15, 19, 20, 21, 35, 37, 38, 39),** bej **(kat. no.: 24),** kahverengi ve tonları **(kat. no.: 6, 30, 32)** ve kiremit kırmızısı **(kat. no.: 1, 36)** renklerinde de hamurlular mevcuttur. Hamurların çoğu iyi derecede pişirildiği görülmekle birlikte bazı hamurlar da orta derecede pişirilmiştir.

Söz konusu bu fragmanların bir kısmı dış-iç astarsız iken **(kat. no.:1, 3, 7, 9, 10, 22, 24, 25, 29, 31, 39, 41, 43)** bir kısmı da astarlıdır. Şöyle ki; dış astarsız-iç yeşilimsi astarlı **(kat. no.:13),** dış astarsız-iç yeşilimsi sarı **(kat. no.:33, 34),** dış astarsız-iç beyaz astarlı **(kat. no.:12, 16, 28, 37, 38, 42, 44, 45),** dış kırmızımsı astarlı-iç astarsız **(kat. no.:35),** dış sarımsı astarlı-iç astarsız **(kat. no.:32, 36),** dış yeşilimsi astarlı-iç astarsız **(kat. no.:8, 11, 20, 30),** dış-iç yeşilimsi astarlı **(kat. no.:17, 18, 23)** ve dış yeşilimsi astarlı-iç beyaz astarlı **(kat. no.:2, 4, 5, 14, 15, 21, 26, 27, 40, 42)** renklerinde astarlıdır.

Harput İç Kale Kazılarında bir adet ağız fragmanın dışı turkuaz sırlı-içi sırsız **(kat. no.:6)** ve bir adet de gövde fragmanın dışı patlıcan moru sırlı-içi kahverengi astarlı **(kat. no.:19)** olmak üzere iki adet sırlı konik kürevi kap ele geçmiştir. Kürevî konik kap fragmanlarında; kalıp baskı, oyma, kazıma ve barbutin teknikleri ile yapılmış geometrik, bitkisel ve yazıdan oluşan oldukça geniş bir bezeme repertuarı göze çarpmaktadır.

Bütün elde edilen örnek ve bazı fragmanlar **(kat. no.:1, 35, 36, 37, 38, 39)** bezemesizdir. Bezemeli fragmanlarda ise birden fazla teknik bir arada kullanılmıştır. Örneğin kalıp baskı **(kat. no.:11, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 40)**, barbutin (**kat. no.:25)** ve sadece kazıma **(kat. no.:2, 3, 8, 41, 42, 43, 45)** tekniği kullanılmıştır. Kalıp baskı ve kazıma **(kat. no.:4, 5, 9, 16, 19, 24, 32, 44),** kalıp baskı ve oyma **(kat. no.:23-26),** kalıp baskı ve barbutin **(kat. no:10, 34)**, kazıma ve barbutin (**kat. no.:13, 33)** gibi iki teknik bir arada kullanılmış eserler vardır.

Konik kürevi kapların üzerlerindeki süslemeler çeşitlilik göstermektedir. Geometrik bezemeli üçgen damgalılar **(kat. no.:4, 14)**, yıldız merkezli yaprak, çevresi oyuklu **(kat. no.:4)**, geometrik bezemeli köşeleri yuvarlatılmış kare ve eşkenar damgalılar **(kat. no.:26)**, geometrik bezemeli beşgen damgalılar **(kat. no.:28),** bitkisel ve geometrik bezemeli eşkenar dörtgen damgalılar **(kat. no.:23)**, iç içe halkalı damgalılar **(kat. no.:15, 26, 34),** çiçek damgalı rozetler **(kat. no.:4, 5, 12, 17, 22)**, geometrik **(kat. no.:11, 16, 27)**, güneş ışınlı **(kat. No:30)** ve Süleyman mührü **(kat. No:32)** damgalılar ile eşkenar dörtgen kesimli dikey bantlar **(kat. no.:30)**, ışınlı kabaralar **(kat. No:18, 21)**, gövdeyi çevreleyen kabartmalı dikey dilimli bezemeler **(kat. no.:31)**, omuz, gövde veya dibi çevreleyen kazıma bezemeli yivler, yuvarlak kesitli ve oluklu dilim bezemeler **(kat. no.:41, 42, 43, 44, 45)**, dibe doğru daralan iki yiv sırası ile oluşturulmuş dikey dilimler aralarında tüm ve yarım bırakılmış daire ve elips bezemeler **(kat. no.:19)** bulunmaktadır. Ayrıca yüzeyi bezemeli kabartmalı dikey dilimler **(kat. no.:29, 34)**, dendane frizi **(Kat. no.:9)**, yüzeyi bezemeli-bezemesiz iri kabartmalı damlalar **(kat. no.:11, 13, 14, 15, 26, 27, 28, 34),** kabartmalı ufak damlalar **(Kat. no.:20, 21, 25, 31, 40)**, ters-düz ufak kabartmalı damlalar **(kat. no.:24),** dikey bordür içesinde ufak damlalar **(kat. no.:44),** oyuk bezemeler **(kat. no.:4, 9, 23, 26)**, nokta merkezli oyuk **(kat. no.:9)** ve bordür içerisinde kabartmalı halka bezemelilerden **(kat. no.:33)** oluşmaktadır. Bunlardan başka kabartmalı çiçek rozetli **(kat. no.:10)** örnekler de görülmektedir**.** Bezeme türleri içerisinde en çok, farklı şekillerden oluşan bitkisel ve geometrik baskı damgalılar ile badem de dediğimiz irili ufaklı kabartmalı damla bezemelerin kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Bitkisel ve geometrik bezemeler dışında incelenen fragmanlardan birinde, kabın içeriğiyle ile ilgili Arapça "Naki" yazılı altıgen köşeli damga

(kat. no.:4) bulunmaktadır. Arapça "Naki" yazılı damga, Harran kazıları ile Banias'da bulunan kürevî konik kapların üzerinde de görülmüştür. Konuyla ilgili kaynaklarda (J. Sharvit 2008: 109), (A. Önal 2019b: 384, 441-412), kap üzerindeki Nâki / ناقي kelimesi temiz, saf, pak (Ahmed Vefik Paşa 1293: 1423) anlamında düşünülmüştür. Bu bilgi görece doğrudur; çünkü temiz, saf, pak anlamındaki naki / نقي kelimesinde elif okutucusu / ا yoktur. Ancak, kap üzerindeki yazıda bir elif okutucusu olduğuna göre, buradaki kelimenin anlamı *temizleyen* olmalıdır. Dolayısıyla yazıda geçen elif okutucusu*; temiz, pak, saf* manasını, *temizleyen* olarak okumamızı sağlamaktadır. Buradan da, kabın işlevine uygun bir ad konulduğu anlaşılmaktadır. Aynı fragmanda, birbirini çapraz kesen bir adet siyah boya bezemeli daire yer almaktadır. Bir diğer fragmanda **(kat. no.:2)** ise Kûfi yazı bulunmaktadır. Gövdede, kabın pişirimi ve astarı tamamlandıktan sonra kabın formuna ters yönde kazıma yöntemiyle yapılmış yazı, gelişigüzel ve kabaca işlendiği için bir usta adından ziyade temenni ibaresi ya da kullanıcısının sonradan eklediği adı olarak yorumlanabilir.

Kazıda, bu kaplara ait fragmanlar ele geçtiğinden dolayı bezemelerin kabın tümüne mi yoksa kabın kürevî veya konik kısmına mı uygulandığına dair genel bir yorum yapılamamıştır. Fakat bir adet tüm kap **(kat. no.:1),** üç adet sivri dip **(kat. no.:38, 39, 43)** ve iki adet gövde fragmanı **(kat. no.:35-36)** dışında bezemeler, kabın hem üst hem de alt kısmına ait tüm fragmanlarda da görülmüştür.

Kürevî konik kaplar; Anadolu Ortaçağ kazıları olan Harran (1031-1190 Zengi Atabeyliği Dönemi) (A. Önal, 2019a: 637), (A. Önal 2019b: 377-418), (F. R. Kılıç 2019: 71-72), Akşehir (Selçuklular) (S. Gök Gürhan, 2007a: 42, 59, 215, 226), (S. Gök Gürhan 2007b: 162), Antalya Kaleiçi (13. yy. Selçuklular Dönemi) (A. Yener 2001:17-20), Ani (11-12. yy.) (Balkan ve Sümer 1965: 106), (B. Karamağaralı, 2003: 235), (Karamağaralı ve Yazar 2007: 123-124), (Y. Çoruhlu 2010a: 147-158), (Y. Çoruhlu 2010b: 177), Ahlat (13-14. yy.) (B. Karamağaralı 1982: 399-400), Kubad Abad (11-14. yy. Anadolu Selçuklu Devleti ve Beylikler Dönemi) (R. Arık 1992: 462, 470), (R. Arık 2000: 176), (M. Çeken 2013: 354-363), (M. Çeken 2017: 119), Samsat (12-14. yy. Artuklu-Selçuklu Dönemi) (G. Öney 1982: 79), (G. Öney 1984: 223), (L. Bulut 1991: 232-234), (L. Bulut 1994: 8-9), (L. Bulut 2007: 190-191), Komana/Sisiyye (9-13. yy./Orta Bizans Döne-

mi) (Erciyas ve Sökmen: 2012: 96), (D. B. Erciyas 2013: 140, 150;), (Erciyas ve Tatbul, Sökmen, Kocabıyık, Sünnetçi 2015: 28, 51) , Konya'daki modern temel kazısında (12-13. yy. Selçuklu Dönemi) (A. O. Uysal, 2007: 713-724), Konya Sahib Ata Cami kazısı (Ö. Yörükoğlu 1981: 899, 402), Cizre Kalesi (Kozbe ve Gök, 2018: 312-313), Kuşadası/Kadıkalesi-Anaia (Mercangöz ve İnanan 2010: 437), (Z. Mercangöz 2018: 98-99), Kız Kalesi ve Küçük Saray (12-13. yy.) (M. Yıldıztekin 2006: 31, 34, 88), Erzurum Kale Kazısı (Erkmen ve Günaşdı, Topaloğlu, Öztürk, Ceylan 2011: 165), Milet (13. yüzyılın son çeyreği- 15. yüzyılın başları) (B. Böhlendorf Arslan 2007: 91, 94, 97), (B. Böhlendorf Arslan 2008: 393), Tepebağ Höyük (Özkul Fındık ve Yaşin 2020: 625, 633) kazılarında da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Keban baraj göl sahası altında kalan tarihi alanları kurtarma projeleri kapsamında birçok höyüğün kurtarma kazısı yapılmıştır. Bunlardan biri de Pulur (Sakyol) Höyük (H. Z. Koşay 1976: 61) kazısıdır. Söz konusu bu kaplar, hiçbir tabakaya bağlanamayan höyüğün yüzeyi ile güney teras kazısında bulunmuştur.

Adana Müzesi, Mardin Müzesi, Şanlıurfa Müzesi, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (12-14. yy. Artuklular Dönemi) (G. Tunçel 2002: 196-198), (G. Tunçel 2014: 1039-1062), (G.Tunçel, 2006: 528), (Bozer ve Çeken 2016: 472-475), Adıyaman Müzesi (13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 70-71) Aksaray Müzesi (12-13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 100-101), Diyarbakır Müzesi (12-13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 274-275), Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi (12-13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 475-477), Kırşehir Müzesi (12-13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 14-17), Konya Koyunoğlu Müzesi (12-13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 354-356), Konya Akşehir Müzesi (12-13. yy.) (Bozer ve Çeken 2016: 458-4619), Konya Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi (12-13. yy.) (M. Özcan, 2019: 47-59, 103-108), (Bozer ve Çeken 2016: 334-337) Akşehir Taş Medrese Müzesi (S. Gök Gürhan 2007: 38-50), Kars Müzesi (Yılmaz Çalışkan ve Demir 2022: 257-284), Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi (A. Dönmez 2010: 22-23), Elazığ Müzesi ve Malatya Müzesi'nde de (12-13. yy. Selçuklu-Artuklu Dönemi) (İ. Aytaç 1996: 231, 241, 247) kürevî konik kap örneklerini görmekteyiz.

Anadolu coğrafyası dışında ise; Eyyubi, Memlük, İsrail (Avıssar ve Stern, 2005: 119, 120-121), Mısır (O. Watson 2004: 131, Resim 3), Filistin, Suriye (A. Lane 1947: 27), İran (O. Watson 2004: 129-130), (C. K.

Wilkinson, 1973: 353), Irak, Afganistan, Romanya, Bulgaristan (A. Nuretdinova, 2015: 103-112), Orta Asya, Kırım ve çok sayıdaki merkez (R. Ettinghausen 1965: 218) ile müzelerde (Eravşar ve Karpuz 2013: 50, 173-, 175, 208-209) görülmektedir.

SONUÇ

Kullanım amaçları konusunda el bombası/Rum ateşi/neft yağı kabı, ateş körüğü/ateş tutuşturucusu, zemzem suyu kabı, mimari eleman, yağ lambası, dokuma tezgâh ağırlığı, haşhaş/esrar kabı, bira/fukka/malt kabı, yağ kabı, ilaç kabı, parfüm/esans/gül suyu kabı veya çeşitli sıvıların konulduğu kap, savaş topuzu, olarak kullanıldığına dair birçok araştırmacı tarafından ileri sürülen görüşler vardır. Ayrıca, 15. yüzyılda yaşamış olan gezgin İbn Eca, mukhule olarak kullandığı bir kelimeden bomba / top anlamı çıkmaktadır. Ayrıca mukhule, sürmedanlık ve mil yağı anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla bu tür kapların sürmedanlık, mil ağı olarak da kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Yukarıda da belirtildiği üzere, bazı araştırmacılar tarafından yapılan analizler ve kapların içeriği ile ilgili üzerinde yer alan yazılı damga, beyit ve bezemelerden kürevî-konik kapların çok işlevli olduğunu göstermektedir.

Araştırmacılar konik kürevi kapların ilk üretimleri hakkında farklı tarihler önermektedirler. Orta Asya'nın farklı bölgelerinde görülen bu kaplar, 6-8. yy., İslâm dünyasında ise 8. yy. ilk yarısında görüldüğü, oysaki bu kapların en erken örnekleri Orta Tunç dönemine tarihli "Harput Kabartması"ındaki bir resim panelinde yer almaktadır. Fakat araştırmacılar tarafından yoğun olarak 10-13. yy. tarihlendirilmiş olmakla birlikte 15. yy. kadar kullanımına devam edilmiştir. Harput İç Kale'de yapılan kazılar sonucunda kürevî-konik kap fragmanları, en yoğun olarak Artuklu Saray Önü de dediğimiz 1. Bölgede çıkmış olması dolayısıyla kürevî-konik kapları, 12.-13. yüzyıla tarihlendirmekteyiz.

Araştırmaya konu olan bu kapların Harput'ta üretilmediği düşüncesindeyiz. Harran Kazıları ile Banias'ta Arapça usta isminin yazılı damgaların birebir örneklerinin Harput İç Kale kazılarında da **(kat. no.:4)** görülmüş olması bu kapların aynı ustanın elinden çıktığını göstermektedir. Harput'a da olan ticari ilişkiler sonucunda geldiğini düşünmekteyiz.

TEŞEKKÜR

Harput İç Kale Kazı çalışmalarında maddi ve manevi katkılarından dolayı; Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğüne, Elazığ Valiliğine, Fırat Üniversitesine, Elazığ İl Özel İdaresine, Elazığ İl Kültür ve Turizm Müdürlüğüne, çeşitli müzelerden gelip görev yapan kazı temsilcilerimize, kazı ekibimizde bulunan uzman arkeolog, sanat tarihçi, restöratörler ile usta ve işçilere, ayrıca kaynak taraması sırasında yardımlarını esirgemeyen arkeolog Ruşen Taşdöğen'e katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca benden önceki dönem kazılarının bilimsel danışmanlığını yapan Prof. Dr. Veli Sevin, Prof. Dr. Necla Sevin ve kazı ekibine de teşekkür ederim

KAYNAKÇA

Ahmed Vefik Paşa (1293). *Lehce-i Osmanî*, Konstantiniyye: Tabhâne-i Âmire Matbâası.

Arık, Rüçhan (1992). "Kubad Abad 1990 Yılı Kazı Çalışmaları", *XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı*, II, (Çanakkale 27-31 Mayıs 1991), Ankara, s. 457-471.

Arık, Rüçhan (2000). *Kubad Abad: Selçuklu Saray ve Çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arman, Hessamedin, Hossein Kouhestani, Ali Zareie (2020). "Sphero-Conical Vessels in Islamic Pottery Survey and Explaining of Function", *Journal of Archaeological Studies*, 12(2), p. 41-59.

Arnon, Ya'el D. (2007). ''Excavation in Marcus Street, Ramla: Pottery, Oil Lamps and Carved Stone Vessels'', *Contract Archaeology Reports*, Vol. 2, Ramla, p. 68-70.

Avıssar, Mırıam ve Edna J. Stern (2005). P*ottery Of The Crusader, Ayyubıd, And Mamluk Perıods In Israel*, Israil.

Aytaç, İsmail, (1989) "Elazığ Müzesindeki Selçuklu Dönemi Sırsız Seramikleri", Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Aytaç, İsmail (1996). "Türkiye Müzelerindeki Selçuklu-Artuklu Dönemi (12-13. YY.) Süslemeli Sırsız Seramikleri", *Milli Kültür Araştırmaları, (50. Kültür ve Sanat Yılında Dr. Mehmet Önder'e Armağan)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 233-249.

Balkan, Kemal ve Osman Sümer (1965). "1965 Yılı Ani Kazıları Hakkında Kısa Rapor", *Türk Arkeoloji Dergisi*, (22), s. 103-118.

Bozer, Rüstem ve Muharrem Çeken (2016). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri,* Konya: Selçuklu Belediyesi Yayınları.

Böhlendorf Arslan, Beate (2007). "Beylikler Döneminde Milet'te Seramik Üretimi", *Konya Kitabı* X, s. 87-98.

Böhlendorf-Arslan, Beate (2008). "Keramikproduktion İm Byzantinischen Und Türkischen Milet", *Istanbuler Mitteilungen*, 58, p. 371-407.

Bulut, Lale (1991), "Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Bulut, Lale (1994). "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri", *Sanat Tarihi Dergisi* VII, İzmir, s.1-18.

Bulut, Lale (2007), "Samsat Kazısı Buluntuları", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.173-197.

Çeken, Muharrem (2013). "Kubad Abad Kazısında Bulunan Bir Grup Kürevî Konik Kap", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53(2), s. 345-363.

Çeken, Muharrem (2017). "Kubad Abad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 111-119.

Cezerî (2014). *Tercüme-i Hiyel*, (Haz.: İhsan Fazlıoğlu-Mustafa Koç), İstanbul: Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2002), "Göktürk Devri Keramik Sanatı Üzerine Bir Deneme", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (08-10 Nisan 2002) Bildirileri*, (Ed. M. Denktaş, Y. Özbek, A. Sağıroğlu Aslan), Kayseri: Erciyes Üniversitesi, s. 299-319.

Çoruhlu, Yaşar (2010a), "Orta Asya'dan Anadolu'ya Kürevî-Konik Kapalar ve Yeni Dönem Kars/Ani Kazılarından Elde Edilen Örnekler", *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ-4*, Ankara: Akvad (Anadolu Kültür Varlıklarını Araştırma Derneği), s. 123-158.

_____ (2010b), "Kars /Ani Kazıları 2008 Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı*, III, (25-29 Mayıs 2009 Denizli), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 145- 178.

Dzhanpoladyan, R. M. (1958). "Sferokonicheskiye Sosudi iz Dvina i Ani", *Sovetskaya Arkheologiya*, 1, 201-213.

De Saulcy, Félicien (1874). Note sur des projectiles à main, creux et en terre cuite, de fabrication arabe, Mdmoires de la Socidtd Nationale des Antiquaires de France, XXXV, p. 25-34.

Demir, Bülent ve Eşref Abay, Veli Sevin (2016). Harput Kabartması: Anadolu Uygarlıklarına Yeni Bir Katkı. *Arkeoloji ve Sanat*, *153*, s. 1-10.

Dar, Saifur Rahman (2007). "Kuza-I-Fuqqa'a Or Huqqa-I Aatısh A Neglected Collectıon Of Some Ceramıc Vessels Of Early Muslım Perıod In Pakıstan", *Ancient Pakıstan*, Vol. XVIII, p. 49-93.

Dönmez, Aylin (2010). "Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi Koleksiyonundaki Seramikler" (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Dumarçay, Jacques (1965). "Eolipiles", Syria, Revue D'art Oriental Et D'archeologie, *Tome* XLII, Paris, p. 75-79.

Eca Et-Türki (2018). *İbn Ecâ Seyahatnâmesi,* Terc. Mehmet Şeker, İstanbul: Ötüken Neşriyat AŞ.

Erciyas, D. Burcu ve Emine Sökmen (2012). "Komana'dan Bir Buluntu Beş Öneri" *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, Sayı: 26, s. 92.

Erciyas, D. Burcu (2013). "Komana/Sisiyye'de Bir Ortaçağ İşliği: Bizans'dan Danişmendliler'e Tokat'ın Değişen Çehresi", *Güneş Karadeniz'den Doğar*, *Sümer Atasoy'a Armağan Yazılar*, Ankara: Hel Yayıncılık, s. 141-159.

Erciyas, D. Burcu ve Mustafa N. Tatbul, Emine Sökmen, Coşku Kocabıyık, Sünnetçi Rüştü (2015). "Komana'da 2009-2014 Yılları Arasında Yapılan Kazı Çalışmalarının Ön Değerlendirmesi", *Komana Ortaçağ Yerleşimi*, Yerleşim Arkeolojisi Serisi 5, İstanbul: Ege Yayınları, s. 21-61.

Eravşar, Osman ve Haşim Karpuz (2013). *Büy*ük Selçuklu Mirası: *Müzeler*, C 1-2, *İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Selçuklu Belediyesi Yayınları*.

Erkmen, Mustafa ve Yavuz Günaşdı, Yasin Topaloğlu, Fikret Öztürk, Alpaslan Ceylan (2011). "2009 Yılı Erzurum Kale Kazısı", *32. Kazı Sonuçları Toplantısı*, Cilt 3, (24 - 28 Mayıs 2010), Ankara, s. 148-166.

Ettinghausen, Richard (1965), "The Uses of Sphero-Conical Vessels in the Muslim East", *Journal of Near Eastern Studies*, V. XXIV (January-October), Chicago, s. 218-229.

Fontana, Maria Vittoria (2020). Islam and the West, "An Islamıc Sphero-Conical Object in a Tuscan Medieval Marble", Arabıc Inscriptions And Psudo Inscriptions, Vol. 35, *Universitas Studiorum*, s. 113-151.

Guhouchanı, Abdullah ve Chahriyar Adle (1992). "A Sphero-Conical Vessel as Fuqqa'a or A Gourd For "Beer", *Muqarnas Online*, Vol. IX, s. 72-92.

Gök Gürhan, Sevinç (2007a). "Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir.

_____ (2007b). "Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.157-169.

Karamağaralı, Beyhan (1982). "Ahlat Seramik Ekolü", *AÜ İlahiyat Fakültesi İslami İlimler Dergisi*, Ankara, s.391-462.

Karamağaralı, Beyhan (2003). "2000-2001 Yılı Ani Kazısı", *24. Kazı Sonuçları Toplantısı* (27-31 Mayıs 2002), Cilt 2, Ankara, s. 233-242.

Karamağaralı, Beyhan ve Turgay Yazar (2007), "Ani Kazı Buluntuları", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed.Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.123-131.

Keall, Edward J. (1992). "Smokers'pıpes And The Fıne Pottery Tradıtıon Of Hays", In Proceedings Of The Seminar for Arabian Studies, *Seminar for Arabian Studies*, p. 29-46.

Keall, Edward J. (1993), "One Man's Mede Is Another Man's Persian; One Man's Coconut Is Another Man's Grenade", *Muqarnas,* Vol. 10, 275-285.

Kılıç, Fikret Ruhan (2019). "8. ve 13. Yüzyıllar Arası Harran'da**,** İslami Dönem İmar Faaliyetleri", Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa.

Koşay, Halit Ziya (1976). *Keban Projesi Pulur Kazısı 1968-1970*, ODTÜ Keban Projesi Yayınları, Seri: III, (I), Ankara.

Kozbe, Gülriz ve Sevinç Gök (2018). "Cizre Kalesi Ortaçağ Barbutin ve Kalıba Baskı Bezemeli Sırsız Seramikleri", *XIth Congress AIECM3 on*

Medievaland Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings I, Ankara, p. 309-318.

Lane, Arthur (1947). *Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia*, London, Faber and Faber.

Lesoon, Courtney (2022). "The Sphero-Conical as Apothecary Vessel: An Argument for Dedicated Use", *Muqarnas Online*, 39(1), s. 317-331.

Mercangöz, Zeynep ve Filiz İnanan (2010), "Kuşadası/Kadıkalesi-Anaia Kazısı 2009 Yılı Çalışmaları", *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildileri*, (14-16 Ekim 2009), İstanbul: Ege Yayınları, s. 433-442

Mercangöz, Zeynep (2018). "Doğu Akdeniz İslam Topraklarından Bir Bizans Kalesine: Kuşadası, Kadıkalesi'nde Orta Çağ İslam Seramikleri", *Tüba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi,* (17), s. 93-117.

Matheson, Carney D. ve Cory R. Vickruck, Chris J. McEvoy, Kim K. Vernon, Robert Mason (2022). "Composition of trace residues from the contents of 11th–12th century sphero-conical vessels from Jerusalem", PloS one, 17(4).

Muallim Naci (1891). *Lugat-ı Naci*, Konstantiniyye: Asır Matbaası.

Nicolle, David (2016). "Medieval Islamic Fire Grenades: Further Evidence from a Military Contex", *Journal of İslamic Archaeology* 3(2), 163-177.

Nuretdinova, Alsu (2015). "Sphero-conical vesssels of Volga Bulgaria", In GlobalPottery 1: historical archaeology and archaeometry for societies in contact, *Archaeopress*, p. 103-116.

Önal, Mehmet (2019a). "Harran 2017 Yılı Çalışmalar"ı, *40. Kazı Sonuçları Toplantısı,* 2. Cilt, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 633-650.

_____ (2019b). "Harran Kazısında Bulunan Kürevî Konik Kaplar", (Ed. A. Önal, S. İ. Mutlu, S. Mutlu), *Harran ve Çevresi Arkeoloji*, Şanlıurfa: Şurkav Yayınları, s. 361-418.

Öney, Gönül (1982). "1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, İzmir, s.71-80

Öney, Gönül (1984). "Samsat Kazılarında 12.-13. Yüzyıl Seramiği (Özet)", *2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınevi.

Önder, Mehmet (1977). "Türk ve İslam Sanatında Kürevî-Konik Şeklinde Seramik Kaplar Üzerine Bir Araştırma", *Türk Etnografya Dergisi*, S. XVI, Şereflikoçhisar, s.73-81.

Özcan, Merve (2019), "Konya Karatay Müzesi Çini Eserler Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Sırsız Seramikler", Konya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

Özdal, Ahmet N. (2019). *Türklerin Savaş Sanatı*, *Aldatıcı Taktikler ve Farklılaşan Stratejiler (XI-XVI)*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Özkul Fındık, N. ve Deniz Yaşin (2020). "Islamic Period Ceramics Unearthed in Dumpsites in the Adana/Tepebağ Höyük Excavations", Amato, F. Adelheid Otto, Michael Herles ve Kai Kaniuth. s. 621-634.

Pradines, Stéphane (2016a). "The Sphero-Conical Vessel: A Difficult İnterpretation Between Historical Sources And Archaeology", *Journal of Islamic Archaeology*, 3(2), s. 153-162.

_____ (2016b). "A late military use of the sphero-conical in the 19th century Sudan", *Journal of Islamic Archaeology*, 3(2), s. 233-242.

Reitlinger, Gerald (1951), "Unglazed Relief Pottery Form Northern Mesopotamia", *Ars Islamica,* V.XV-XVI, Baltimore, 1951, s. 11-22.

Savage Smith, Emilie (1997). "Sphero-conical vessels: A typology of forms and functions", Science, Tools and Magic, Part Two: Mundane Worlds, *Oxford: The Nasser D. Khalily Collection of Islamic Art,* s. 324-337.

Seyrig, Henri (1959). "Flacon? Grenades? Eolipiles?", Syria, XXXVI, Paris, s. 81-89.

Sezgin, Fuat (2003), "Savaş Tekniği", İslam'da Bi*lim ve Teknik*, Cilt V, İstanbul: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür A. Ş.Yayınları, s. 91-136.

Sharvit, Jacob (2008). The Sphero-Conical Vessels. *Paneas*, *2*, 101-112.

Daniel, Aurel Stănică and Bartłomiej Szymon Szmoniewski (2016). "The sphero-conical vessels form the Lower Danube in the light of new discoveries from Isaccea, Tulcea county, Romania", *Sprawozdania Archeologiczne*, 68, 327-344.

Sönmez, Erkan (2006). "Konya Karatay Müzesi'nde Bulunan Kürevî-Konik Kaplar", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Tunçel, Gül (2002). "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri", *Türkler Ansiklopedisi*, 8, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 114-125.

Tunçel, Gül (2006). "Sırsız Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),* (Ed. Ali Uzay Peker-Kenan Bilici), C. 2, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 525-531.

Tunçel, Gül (2011). "Türk Sanatında Kuş Gövdesi Formunda Seramik Kaplar ve Fonksiyonları Üzerine", *Ekev Akademi Dergisi*, 15(48), 411-419.

Tunçel, Gül (2014). "Anadolu'dan Kürevî-Konik Kap Örnekleri", *Electronic Turkish Studies*, 9(10), s. 1039-1062.

Uysal, A. Osman (2007). "Konya'daki İnşaat Hafriyatlarında Ele geçen Sırsız Selçuklu Seramikleri", *Konya Kitabı X, Rüçhan Arık, M. Oluş Arık'a Armağan*, (Ed. Haşim Karpuz-Osman Eravşar), Konya: Konta Ticaret Odası, s. 711, 724.

Yener, Azize (2001). "Antalya Kaleiçi'nde Bulunmuş Kürevî-Konik Kaplar" *Arkeoloji ve Sanat Dergisi,* Yıl 23, Sayı 105, s. 17-20.

Yörükoğlu, Ömer (1981). "Sahip Ata Araştırması", *VIII. Türk Tarih Kongresi*, (11-15 Ekim 1976), II. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu, s. 899-404.

Yıldıztekin, Mürvet (2006). "Kubad-Abad Sarayı Kazılarında Ele Geçen Sırsız Seramik Buluntular (1982–1990)", Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans), Çanakkale.

Yılmaz Çalışkan, Güler ve Mustafa Demir (2022). "Kars Müzesi'nde Bulunan Kürevî-Konik Kapların İşlevselliği Üzerine Bir Değerlendirme" *Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Teori ve Araştırmalar*-II, Ankara: Serüven Yayınevi, s. 257-284.

Watson, Oliver (2004). *Ceramics from Islamic Lands*: The al-Sabah Collection Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, London: Thames and Hudson. s. 94-123

Whitcomb, Donalt (2016). "A Note On "Granedes" As Fire-Starter Flasks", *Journal Of Islamic Archaeology*, 3/2, s. 179-186.

Wilkinson, Charles K. (1973). *Nishapur: Pottry of the Early Islamic Period*, Metropolitan Museum of Art, Newyork.

HASANKEYF KAZI BULUNTULARI (2021)

Doç. Dr. Zekai ERDAL[1]

Özet

Hasankeyf, Batman ilinin güneydoğusunda yer almaktadır. Hasankeyf'in doğusunda Siirt'in Kurtalan ve Eruh ilçesi yer almaktadır. Güneyden, Mardin'in Dargeçit ilçesi ve Batman'ın Gercüş ilçesi ile çevirili olan ilçe kuzeyde Batman ili ve Beşiri ilçesi ile sınırlanmaktadır. Dicle Nehri'nin kıyısında yer alan eski Hasankeyf (Aşağı Şehir), Ilısu Barajı'nın yapımıyla sular altında kalmıştır.

Eski kent dokusunun tamamı 1981 yılında I. derece arkeolojik sit alanı ilan edilmiştir. 1986 yılında başlayan kazı çalışmaları Mardin Müze Müdürlüğü Başkanlığında, Prof. Dr. M. Oluş ARIK tarafından sürdürülmüştür.1991 yılında GAP Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı'nın desteğiyle "Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi" adı altında kapsamı genişletilmiştir. 2004 yılına kadar devam eden kazılarla, Sultan Süleyman ve Koç Camileri ile civarlarındaki külliye yapıları, Aşağı Şehir'in merkezi dokusu ve seramik fırınları ortaya çıkarılmıştır.

2004 yılında Bakanlar Kurulu Kararı ile Hasankeyf kazı ve araştırmaları Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM'a devredilen kazı 2017 yılına kadar onun başkanlığında devam etmiştir.

2017-2021 yılları arasında Hasankeyf Arkeolojik Kazıları öncesinde Batman Müzesi başkanlığında, sonrasında Hasankeyf Müzesi başkanlığında yapılmıştır.

2021 yılı itibariyle de Hasankeyf Kazıları Mardin Artuklu Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Zekai ERDAL başkanlığından yürütülmeye başlanmıştır.

[1] *Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*

2021 yılında Büyük Sarayın doğusunda yer alan mezarlık alanda, A, B, C, B1, C1 plankarelerinde kazı çalışmaları yapılmıştır. 3332 adet sırlı ve sırsız seramik parçası kırık halde ele geçirilmiş ve bunlar istatistik formu üzerine işlenmiştir. Bunlardan 1039 adet seramik parçası sırlı, 2293 adet sırsız seramiktir. B, C, B1 ve C1 açmaları genelinde 30 adet mezar tespit edilmiştir. 2021 yılına ait kazı çalışmalarında 25 adet sikke, 1 tane yüzük, 1 adet çift gümüş küpe ve 5 adet farklı materyallerden obje; 10 adet boncuk dizini, 1 adet cam halka ve cam parçaları; 4 taş gülle, 1 adet akik taşından yüzük; 1 adet zihgir, (okçu yüzüğü) 1 adet halka ve 1 adet oyun zarı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hasankeyf, Artuklular, Eyyubiler, Kale, Kazı Buluntuları

HASANKEYF EXCAVATION FINDS (2021)

Abstract

Hasankeyf is located in the southeast of Batman province. Kurtalan and Eruh districts of Siirt are located to the east of Hasankeyf. It is surrounded by Dargeçit district of Mardin and Gercüş district of Batman in the south and bordered by Batman province and Beşiri district in the north. The old Hasankeyf (Lower City), located on the banks of the Tigris River, was flooded by the construction of the Ilısu Dam.

The entire old city texture was declared a Grade I archaeological site in 1981. Beginning in 1986, excavations were carried out by Prof. Dr. M. Oluş ARIK under the direction of Mardin Museum Directorate. In 1991, with the support of the GAP Regional Development Administration, the scope was expanded under the name of "Hasankeyf Historical and Archaeological Site Research, Excavation and Salvage Project". Until 2004, the excavations revealed the Sultan Suleiman and Koç Mosques and the complex structures around them, the central texture of the Lower City and ceramic kilns.

In 2004, Hasankeyf excavations and researches were transferred to Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM by the Decree of the Council of Ministers and continued under his presidency until 2017. Between 2017-2021, Hasankeyf Archaeological Excavations were carried out first under the presidency of the Batman Museum and then under the presidency of the Hasankeyf Museum. As of 2021, Hasankeyf Excavations started to be carried out under the chairmanship of Mardin Artuklu University faculty member Assoc. Prof. Dr. Zekai ERDAL.

In 2021, excavations were carried out in plan-squares A, B, C, B1, C1 in the cemetery area located east of the Great Palace. 3332 glazed and unglazed ceramic sherds were recovered in broken state and these were processed on the statistical form. Of these, 1039 sherds are glazed and 2293 are unglazed. 30 graves were identified throughout Trenches B, C, B1 and C1. During the 2021 excavations, 25 coins, 1 ring, 1 pair of silver earrings and 5 objects of different materials; 10 bead strings, 1 glass ring and glass fragments; 4 stone cannonballs, 1 agate stone ring; 1 mindgir (archer's ring), 1 ring and 1 game dice were found.

Keywords: Hasankeyf, Artuqids, Ayyubids, Fortress, Excavation Finds.

1. Giriş

Hasankeyf, Batman ilinin güneydoğusunda yer almaktadır. Hasankeyf'in doğusunda Siirt'in Kurtalan ve Eruh ilçesi yer almaktadır. Güneyden, Mardin'in Dargeçit ilçesi ve Batman'ın Gercüş ilçesi ile çevirili olan ilçe kuzeyde Batman ili ve Beşiri ilçesi ile sınırlanmaktadır. Dicle Nehri'nin kıyısında yer alan eski Hasankeyf (Aşağı Şehir), Ilısu Barajı'nın yapımıyla sular altında kalmıştır.

Eski kent dokusunun tamamı 1981 yılında I. derece arkeolojik sit alanı ilan edilmiştir. 1986 yılında başlayan kazı çalışmaları Mardin Müze Müdürlüğü Başkanlığında, Prof. Dr. M. Oluş ARIK tarafından sürdürülmüştür.

1991 yılında GAP Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı'nın desteğiyle "Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi" adı altında kapsamı genişletilmiştir. 2004 yılına kadar devam eden kazılarla, Sultan Süleyman ve Koç Camileri ile civarlarındaki külliye yapıları, Aşağı Şehir'in merkezi dokusu ve seramik fırınları ortaya çıkarılmıştır.

Büyük Saray ile Dicle Nehri kenarındaki Mardinike Camîi'nde başlanan çalışmalar tamamlanamamıştır. Alman Arkeolojisi Enstitüsü'nden Dr. Peter SCHNEIDER ve ekibi 2001- 2003 yılları arasında Er-Rızk Camisi'nde kazı yapmış, harimin bir bölümü ortaya çıkarılmıştır. TACDAM projesi kapsamında Doç. Dr. A. Uzay PEKER ve ekibi tarafından İç Kale'de sivil yerleşmeye ait örnekler üzerinde belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

2004 yılında Bakanlar Kurulu Kararı ile Hasankeyf kazı ve araştırmaları Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM'a devredilen kazı 2017 yılına kadar onun başkanlığında devam etmiştir.

2017-2021 yılları arasında Hasankeyf Arkeolojik Kazıları öncesinde Batman Müzesi başkanlığında, sonrasında Hasankeyf Müzesi başkanlığında yapılmıştır.

2021 yılı itibariyle de Hasankeyf Kazıları, Mardin Artuklu Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Zekai ERDAL başkanlığından yürütülmeye başlanmıştır.

Batman İli, Hasankeyf İlçesi'ndeki 2021 yılı kazı çalışmaları 07/08/2021 tarihinde başlamış; 27/12/2021 tarihinde sona ermiştir. 2021

yılı kazı çalışmaları kazı sezonunda 2 alanda yürütülmüştür. Kazı çalışmaları 2017 kazı sezonunda kazılan, ancak tamamlanamayan

Büyük Saray ile, Büyük Saray'ın güneydoğusundaki Büyük Saray müştemilatının kuzey duvarının kuzeyindeki alanda gerçekleştirilmiştir.

37.42.35 N-41.24.30 E Koordinatlarında bulunan Hasankeyf kalesi Büyük Saray'ın kuzey-güney uzantılı "L" şeklindeki blok kesme taşlardan örülü beden duvarının kuzey tarafındaki köşe kısmında kazı çalışmalarına başlanmıştır. Kazı çalışmalarına yüzey ot temizliğiyle başlanmış olup, doğu–batı yönünde HKFK-21-BSD koduyla A-B-C ve kuzey paralelinde B1 ve C1 açmalarından oluşan 5 adet açma belirlenmiştir.

Açmaların mezarlık alanda olması, mezarların çapraz ve birbirleriyle kesişecek şekilde konumlanması sebebiyle açmaların arasında araba yolu bırakılmamıştır.

Kazı alanı ve açmalarda ele gecen seramik ve diğer buluntulardaki çeşitlilik ile toprak dolgu malzemesi, kazı yapılan alanın bir dönemin hafriyat ve çöplük alanı olduğu, Büyük Saray'ın ana beden duvarının yukarı kısmından buraya boşaltıldığı kanaatini güçlendirmektedir.

Tüm açmalarda toplam 25 adet aşırı korozyonlu sikke buluntu, 1 adet zıhgir yüzük, 1 adet kırmızı renk akik yüzük, 1 adet fildişi halka, 1 adet cam yüzük ve 2 adet aşırı korozyonlu metal yüzük parçası, 1 adet çift küpe ve 2 adet aşırı korozyonlu tel şeklinde küpe parçası, 1 adet pişmiş topraktan at figürini, 1 adet muhtemelen Roma dönemi zar buluntu ve farklı mezarlardan ele geçen yakın dönem mavi renk ağırlıklı boncuk dizini genelde boyun ve ayak bilekleri bölgesinde toprakla karışık eleme yoluyla ele geçmiştir.

2. Kazı Buluntuları

2.1. Mezarlar

2021 yılı kazı sezonunda A açması hariç B, C, B1 ve C1 açmaları genelinde 30 adet mezar tespit edilmiş olup rölöveleri alınmış, fotoğraflanmış ve krokileri çizilmiştir. Bunlardan 4 tanesi çocuk, diğerleri ise yetişkin bireylere ait olduğu tespit edilmiştir. Mezarda yapılan çalışmalar mezar bilgi formalarına işlenmiştir.

Mezarların tipi ve sayıları

Baş ve Ayak Şahideli, Pehleli	1	B1
Baş Şahideli, Pehleli	1	C1/3
Baş Şahideli	2	B2 ve B9
Şahidesiz Basit Tipte Mezarlar	26	
Toplam	**30**	

2.2. Seramikler

Büyük Sarayın doğusunda yer alan mezarlık alanda, A, B, C, B1, C1 plan karelerinde kazı çalışmaları yapılmıştır. 3332 adet sırlı ve sırsız seramik parçası kırık halde ele geçirilmiş ve bunlar istatistik formu üzerine işlenmiştir. Bunlardan 1039 adet seramik parçası sırlı, 2293 adet sırsız seramiktir. Sayısal döküm tablosu sırlı ve sırsız olmak üzere başlıca iki gruba ayrılmıştır. Kendi içerisinde ise; kap türlerine, süsleme tekniğine ve formuna göre alt başlıklar oluşturularak tasnif edilmiştir. Bu seramiklerden belirli form, tür, yapım ve süsleme tekniği gibi farklı özellik taşıyan A-B-C-B1-C1 açmalarına ait 125 seramiğe envanter numarası verilerek, gerekli incelemeler ve çizimleri yapılmıştır. Envanter numarası verilen seramikler laboratuvarda mekanik ve kimyasal temizlikleri yapılarak, birleşen eserler yapıştırılmıştır.

Mezarlık alanında bulunan sırsız seramikler; küp, testi, pişirme kabı, kase, tabak, lüle, çömlek ve farklı kap türlerine ait kenar, gövde, dip, kulp, kapak, kapak tutamağı ve emzik parçalarından oluşmaktadır. Sırsız buluntularda ağırlıklı olarak kazıma, rulet, barbutin, kalıp baskı, baskı ve perdah tekniği görülmektedir. Çalışmalar kapsamında değerlendirmeye alınan kalıp baskı ve kazıma teknikli seramiklerde bitkisel, kıvrık dallar, palmet, rumi, yazı taklidi bezemeler, rozetler içine yerleştirilmiş kuş ve çift başlı kartal motifleri görülmektedir. Çok sayıda su sistemi için kullanılan künkler, mimaride hafifletme unsuru olarak kullanılan pöhrenk parçaları bulunmuştur. Bulunan seramik buluntuların büyük çoğunluğunu form vermeyen sırsız amorf parçalar oluşturmaktadır.

Mezarlık alandaki sırsız seramiklerin hamur rengi; krem rengi, kahverengi, gri, kırmızı ve bu renklerin tonlamalarıdır. Sırsız seramiklerin

hamurları genel olarak sert dokulu, orta yumuşaklıkta ve iri gözeneklidir. Gözenekler tam kaplardan gözlemlendiği üzere kenar kısımlarında daha yoğun, dibe yakın kısımlarda küçülerek sayıları azalmıştır. Hamur katkılarında genel olarak orta büyüklükte taş ve kireç parçaları, mika ve şamot katkıları küçük boyutlu ve orta yoğunluktadır. Katkı madde dağılımı kapların kenar kısımlarında daha seyrek oranda yer alırken, gövdeden başlayarak dip kısmına doğru yoğunluğu artmaktadır. Buluntulardan sırlı seramikler, tekniklerine göre alt gruplara ayrılıp değerlendirilmeye alınmıştır. Tek renk sırlı, kazıma (sgraffito) boyalı kazıma, sıraltı boyama, turkuaz sıraltı siyah boyama, mavi-beyaz sıraltı boyama, lüster, seledon teknikleri görülmektedir. Selçuklu döneminde yaygın olarak görülen, sırüstü boyama tekniği olan lüster teknikli seramikler sadece Büyük Saray restorasyon dolgu tahliyesi sırasında ortaya çıkarılmıştır. Sırlı seramikler arasında kase, tabak, kandil, çanak ve bunlara ait kenar, gövde, dip, kulp, boyun parçası yer almaktadır. Sırlı seramiklerin hamur rengi, tek renk sırlı, boyalı kazıma ve kazıma eserlerinde sarımsı kırmızı, kırmızımsı sarı, mavi-beyaz sıraltı boyama ve lüster eserlerde krem, beyaz, pembemsi beyaz, gri ve bu renklerin çeşitli tonlarıdır (Fot. 1). Genel olarak sert ve sık dokulu hamurların gözenekleri küçük boyutlu ve orta yoğunluktadır. Katkı malzemesi olarak kireç, kum, ince taneli kuvars, şamot, mika ve taş görülmektedir. Bu katkılar kırmızı hamurlularda iri taneli ve seyrek orandayken, beyaz hamurlularda küçük boyutlu ve orta yoğunluktadır. Buluntuların sır rengi yeşil, sarı turkuaz tonlamaları ve şeffaftır. Astar rengi, krem beyaz ve deve tüyü rengidir. Buluntular içerisinde Selçuklu dönemi 12.-13.yüzyıla ait tek renkli sekiz kollu yıldız ve haçvari formlu ve formu belirlenemeyen duvar çinileri de yer almaktadır. Çiniler turkuaz, mor, yeşil, kobalt mavisi sırlı olup beyaz, krem renkli hamurludur.

Seramiklerde görülen süsleme teknikleri ise bitkisel, geometriktir. Bitkisel bezeme içinde palmet, rumi, yaprak, yazı taklidi bezeme, yazı kuşağı, insan ve hayvan figürü birlikte yer almaktadır. Geometrik motifler arasında dilimli kompozisyonlar, baklava dilimleri, zikzaklar, birbirini takip eden ok ucu motifleri, altı kollu yıldızlar yer almaktadır. Hayvan figürleri içerisinde kuş, ördek, çift başlı kartal yer almaktadır.

Seramik buluntuların en yoğun grubunu tek ren sırlı seramikler oluşturmaktadır. 953 adet tek renk sırlı seramik parça incelenip istatistik formu-

na işlenmiştir. Tüme yakın kase, tabak, testi, kandil, küp, çanak formunda kaplar ile bunlara ait kenar, gövde, dip, kulp, boyun e tutamak parçaları bulunmuştur. Tüme yakın tabak ve kaselere ek olarak 327 kenar, 502 gövde, 18 kulp, 99 dip, 6 kandil ve 1 parça tutamak ele geçmiştir. Bunlardan 19 parça numara verilerek etüt için ayrılmıştır. Kenar parçaları, düz, hafif dışa çekik, dışa çekik, hafif içe çekik formdadır. Dip parçaları düz dipli, kısa halka kaideli ve yüksek halka kaidelidir. Kandiller çanak formlu, yüksek kaideli ve kaidesiz hazneli formdadır.

İkinci yoğun grubu boyalı kazıma teknikli seramikler oluşturmaktadır. Toplam 195 adet boyalı kazıma teknikli 90 kenar, 84 gövde, 21 dip parçası incelenip istatistik formuna işlenmiştir. Bunlardan 22 parça numara verilerek etüt için ayrılmıştır. Yeşil, krem, sarı sırlı, boyalı kazıma tekniğindeki seramiklerde, yeşil, mor, hardal sarı, kahverengi renklerinde boyama yapılmıştır. Krem rengi tonlarında kullanılan astar bazı parçalarda daha kalın uygulanmıştır. Boya ve sırda olan bozulmalar motiflerde kayma ve deformelere neden olmuştur. İnce kazıma (fine sgraffito) olan seramiklerde çizgiler daha keskin ve boyamalar daha net haldedir. Boyalı kazıma teknikli bir tabağa ait gövde parçası üzerinde ince dilimler arasına yerleştirilmiş Arapça yazı kuşağı yer almaktadır (Fot. 2).

Sıraltı boyama teknikli seramiklerde farklı üsluplar görülmektedir. 56 kenar, 52 gövde, 9 dip parçasına ait toplamda 117 sıraltı boyama teknikli seramik istatistik formuna işlenmiştir. Bunlardan 13 parçaya numara verilerek etüt için ayrılmıştır. Renkli ya da renksiz, şeffaf sır altına tek ya da çok renkte boyama yapılmıştır. Rakka tipi (N.Ö. Fındık: 2000), olarak adlandırılan turkuaz sıraltı siyah boyama teknikli seramikler sınırlı sayıda ortaya çıkmıştır. Sıraltı boyama eserler genellikle şeffaf sır altına mavi ve tonları ile yapılmış bezemeye sahiptirler. Beyaz hamurlar yumuşağa yakın, gevşek dokulu olup krem rengi astarlıdır. Kırmızı ve pembe hamurlular orta yumuşaklıkta ve sık dokuludur. Sır tabakasının özellikle tabak ve kase formlarında dibe doğru birikinti yapıp kalın bir tabaka oluşturduğu görülmektedir. Turkuaz sıraltı siyah boyama seramiklerden ikisi kırmızı hamurlu, tek bir dip parçasında hamur rengi muhtemelen pişirim kaynaklı olarak siyah renktedir. Sıraltı boyama tekniğinde bitkisel bezemelerden kıvrık dallar, cepheden çizilmiş çiçekler görülürken, geometrik bezemelerde uzun sonsuza açılan ışınlar yanında altı kollu yıldız motifleri dikkat

çekmektedir. Şeffaf sıraltı boyama tekniğinde yapılmış bir tabağa ait kenar parçasında karmaşık bitkisel bezemeler görülmektedir (Fot. 3).

Kazılarda en yoğun buluntuları sırsız seramikler oluşturmaktadır. 2808 adet kırık halde bulunmuş olan sırsız seramik parçası incelenip istatistik formuna işlenmiştir. Sırsız kaplatın büyük bir bölümü tornada şekillendirilmiş, yüzeyleri bezemesiz, sade olduğu gibi 366 adet kazıma, 2 adet barbutin, 64 adet kalıp baskı, 135 adet rulet bezemelidir. Sırsız seramiklerde hamur, kırmızı, krem rengi, kahverengi, gri-siyah renkler ile tonlamaları olup taş, kireç, kuvars, şamot, mika katkıları kullanılmıştır. Hamurları sert dokulu, orta gözenekli ve katkılar orta büyüklüktedir. Astar rengi krem rengi ve tonlarıdır. Roma dönemine tarihlendirilen iki örnekte kırmızı astar kullanılmıştır. Buluntular arasında iki adet çömlek tam, bir adet testi tüme yakın halde bulunmuştur.

Kalıp baskı seramikler içerisinde HKFK-21-BSD-I-51 envanter numaralı eserde çift başlı kartal motifi yer almaktadır. Dairesel madalyonlar içerisinde kıvrık dal motifleri ile birlikte yer alan çift başlı kartalların sadece gövde hatları belirlenmiş, yüzleri, kanat kısımları ve kuyruklarında bezeme görülmemektedir. Yan yana birbirleri ile kesişecek şekilde yerleştirilen madalyonlar testi gövdesini çevrelemektedir (Fot. 4).

Aynı şekilde kalıp baskı tekniği ile yapılmış bir örnekte karşılıklı yerleştirilmiş kuşlar vazodan su içerken betimlenmiş, başka bir örnekte ise tek başına yan cepheden verilen daha küçük kuş figürleri yer almaktadır. Bu örneklere süsleme kompozisyonu olarak çok benzerlik gösteren seramik kaplar, Elazığ Müzesi koleksiyonunda görülmektedir (K. Sürmeli 2019:519-528). Bu kaplar Zengi Atabekler dönemine tarihlendirilmiştir. Sadece bir örnekte başının iki yanında kuş motifi yer alan, başında börk bulunan, yüzü tahrip olmuş insan figürü yer almaktadır.

Buluntulardan HKFK-21-BSD-I-118 envanter numaralı, M.Ö. birinci bin yıla tarihlendirilen hayvan figürini el ile şekillendirmedir. Ayak ve kuyruğu kırık olan figürinin gözleri ve çenesinin altından kulaklarına doğru uzanan yuları apliktir. Yüz kenarlarındaki aplikler ve sırtındaki semer benzeri çıkıntıdan dolayı at olabileceği düşünülmektedir. Gövdenin biçimi ve üzerinde yer alan parmak izleri el yapımı olduğunu kanıtlamaktadır. Coğrafi olarak yakın olan Şanlıurfa Müzesinde yer alan 83/160 envanter

numaralı, Erken Tunç Çağı'na tarihlendirilen pişmiş toprak boğa figürininin göz aplikleri ve boynuz formları yakınlık göstermektedir (Ç. Yücel 2017:149-171).

Kazılarda bulunan HKFK-21-BSD-I-128 envanter numaralı pişmiş toprak figürin, yüz hatları ve formu, Cizre Ulu Camii kapı tokmağında karşılıklı iki ejder figürünün ortasında yer alan aslan ile büyük benzerlik göstermektedir (O.C. Tuncer 1981: 95-136). Ön ayakları ve sırt kısmında kırıklar olan figürin, Hasankeyf'te önceki yıllarda kazılarda ortaya çıkarılmış seramik oyuncaklar ile büyük benzerlik göstermektedir (N.Ö. Fındık 2014: 101).

Roma dönemine tarihlenen kırmızı astarlı seramiklerden HKFK-21-BSD-I-119 numaralı kenar parçası Afrika üretimi kırmızı astarlı seramik grubunda yer alır Formu, Hayes Form61 olup en geç M.S. 7. Yüzyıla tarihlendirilmektedir (J. W. Hayes 1972). HKFK-21-BSD-I-110 numaralı terra sigillata örneği ise Hayes Form 4b olup, M.Ö. 1. Yüzyılın 2. Yarısı ile M.S. 1. Yüzyılın başına tarihlendirilmektedir (E. Cooper 1972).

2.3. Metaller

2021 yılına ait kazı çalışmalarda bulunan 25 adet sikkenin 5 tanesi gümüş, geriye kalan 20 sikkenin bakır alaşımlı tunç (bronz) olduğu tespit edilmiş ve metallerin alaşım özelliklerine göre müdahale edilmiştir. Kazı çalışmalarında bulunan ve konservasyondan geçirilen gümüş 1 yüzük, 1 çift gümüş küpenin ve 5 adet farklı materyallerden objenin konservasyon ve belgeleme işlemleri gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

Kazı alanının, kullanıldığı dönemde bir nevi çöplük olarak değerlendirilmesinden dolayı, kronolojik bir tabaka vermemektedir. Bu nedenle de kronolojiye uymayan farklı dönemlere ait eserlerin çıkmış olması tarihlendirme ve dönemleme de sorunlar çıkarmaktadır.

2021 yılında Büyük Saray'ın doğusunda yer alan Mezarlık kazı alanında Ortaçağ Hasankeyf'inde günlük yaşamdan izler taşıyan çok sayıda sırlı ve sırsız seramik parçalar tüm, tüme yakın ya da parçalar halinde ele geçmiştir. Bulunan seramiklerin büyük bölümü, Hasankeyf'te Eyyubi Döneminde üretim yapılan Salahiye Atölyesinde üretilmiştir. Sırlı ve sırsız seramiklerde hamurun renk ve dokusu, formlar, bezeme teknikleri bu atölye üretiminin ürünleri olduğunu göstermektedir (M. Çeken 2005). Alanı mezarlık olarak kullanılması ve buna bağlı olarak taşınan toprak ile birlikte çok farklı kültür katmanlarının bir arada varlığı tespit edilmiştir. Buradaki geç döneme yani Osmanlı dönemine kadar yerleşimin varlığı yine seramiklerden anlaşılmaktadır. Kazı alanında ele geçen 2 adet lüle, buradaki 17-18.yüzyıl Osmanlı izlerini yansıtmaktadır.

Özellikle Osmanlı dönemine ait mezarlarda tabut kullanımının tespit edilmesi, dönemim gömü anlayışı ile İslam anlayışının günümüzdeki uygulamalardan farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Bir diğer ilginç olay ise İslami dönem mezarlardaki kadın cesetlerinde tespit edilen boncuk takılardır.

KAYNAKÇA

Cooper, Emmanuel (1972). *History of Pottery*, London.

Yücel, Çağatay (2017). "Şanlıurfa Müzesinden Bir Grup Hayvan Biçimli Pişmiş Toprak Figürin", *The Journal of Social Siciences 18/18*, s. 149-171.

Çeken, Muharrem (2005). "Anadolu'da Bir Seramik Üretim Merkezi Hasankeyf", *ÇANAK, I. uluslararası Seramik Sempozyumu*, s. 469-487.

Hayes, W. John (1972). *Late Roman Pottery*, London.

Sürmeli, Kader (2019). "Elazığ Müzesi'ndeki Sırsız Figürlü Seramiklerin Yeniden Yorumlanması", *Journal of International Social Research 12/67*, s. 519-528

Fındık, Nurşen Özkul (2008). *Hasankeyf Seramikleri: 2004-2006*, Ankara.

_____ (2014). "Anadolu Arkeolojisinde Bazı Seramik Oyuncaklar (XII-XV. Yüzyıllarda)", *Milli Folklor*, 101, s. 252-264.

Tuncer, Orhan Cezmi (1981). "Cizre Ulu Cami ve Medresesi", *Yıllık Araştırmalar Dergisi* 3, s. 96-136.

Fot. 1: Lüster Tekniğinde Seramik

Fot 2: İnce Kazıma (Fine Sigraffito) Seramik

Fot 3: Şeffaf Sıraltı Boyama Tekniğide Tabak Parçası

Fot. 4: Çift Başlı Kartal Bezemeli Kalıp Baskı Seramik

HAZAR DÖNEMİ KALE DUVARLARINDAKİ TASVİRLER ÜZERİNE

J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ[1]

Özet

Erken devirlerden başlayarak bazı Türk toplulukları ve onlarla ilişkili bozkır toplulukları Karadeniz'in kuzeyine, Doğu Avrupa'ya yayılmış ve söz konusu topraklara yerleşmişlerdir. Bu dönemlerde kurulan şehirlerin ortak özelliklerinin başında kare şeklinde iç kalelerinin bulunması ve bunların duvarlarla çevrilmiş olmaları gelir. Bu gelenek dahilinde Hazar Dönemi'ne ait olarak kabul edebileceğimiz Sarkel, Semikarakorsk, Mayatsk gibi kale duvarları üzerindeki tasvirler dikkat çekmektedir.

Sarkel'in inşâsında kullanılan bir kısım kerpiç blok tuğlalar üzerinde çeşitli işâret, harf, simge, hayvan ve insan figürleri olan ve çoğunluğu tamga niteliği taşıyan kazımalar tespit edilmiştir. Bunların birden fazla anlam içerdiği düşünülebilir; tuğlaları imal edenleri belirlemek ve inşaatın başarıyla bitirilmesi ya da şehrin güvenliği için Şamanist inanç altında bir nevi tılsımlı güçleri yanlarında tutmak vb. gibi.

Sarkel'de ve bahsedeceğimiz Mayatsk gibi diğer Hazar Dönemi kalelerinde de takip edileceği gibi düz beyaz duvar bloklarının üzerinde kazıma tekniği ile işlenmiş pek çok işaret, tasvir ve Türk Runik karakterli yazıt yer almaktadır. Usta, bunları herhangi ucu sivri bir aletle yapabilmektedir hâttâ en uygun olarak bıçak kullanılmıştır. Buradaki kompozisyonlar arasında da çoğunlukla kahramanlık, Şamanist inançla le ilgili ifadeler yer alır. Ayrıca Semikarakorsk Kalesi'ndeki tasvirler de diğerleriyle uyumluluk göstermektedir.

Muhtemelen yerel işçiler tarafından yapılmış, sur duvarlarındaki bu tasvirler oldukça fazla çeşide sahiptir. Bunları genel anlamda geometrik

[1] Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr, 0000-0002-5345-1935.

desenli, tamgalı/tamga görünümlü, insan ve hayvan tasvirli olarak gruplandırmak mümkündür. Bu tasvirlerin önemli bir kısmı özellikle Göktürk Dönemi sanatı kaya resmi örneklerine oldukça fazla benzemeleriyle dikkat çekmektedir. Usta, atölye ya da boy işaretleri olarak nitelendirilebilecek benzeri örneklere ise yine çeşitli Türk dönemlerinde rastlamak mümkündür. Söz konusu çalışmamızda yukarıda adı geçen Hazar Dönemi kaleleri üzerindeki tasvirler tanıtılıp değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hazar Dönemi, Kale, Tasvir, Şamanizm, Türk sanatı

ON THE REPRESENTATONS OF KHAZAR PERIOD FORTRESSES

Abstract

Starting from the early ages, some Turkish communities and their associated steppe communities spread to the north of the Black Sea and Eastern Europe and settled in these lands. One of the common features of the cities established in these periods is the presence of square inner fortresses that were surrounded by walls. Within this tradition, the depictions on the fortress walls such as Sarkel, Semikarakork and Mayatsk, which we can accept as belonging to the Khazar Period, draw attention.

On some of the mud-bricks that were used in the construction of Sarkel, scrapings with various signs, letters, symbols, animal and human figures and mostly of tamga quality were found. It can be thought that these have more than one meaning such as to identify the brick manufacturers and to keep some kind of talismanic forces with them under the Shamanist belief for the successful completion of the construction or the safety of the city, etc.

As can be seen in Sarkel and other Khazar Period castles such as Mayatsk, which we will mention, there are many signs, depictions and inscriptions with Turkish Runic characters on the plain white wall blocks. The master can do these with any sharp tool, even a knife is used most appropriately. Among the compositions, there are mostly expressions related to heroism and shamanistic belief. In addition, we can say that the depictions in the Semikarakorsk Fortress are compatible with the others.

These depictions on the fortress walls, probably made by local workers, have a great variety. In general, it is possible to group them as geometric patterns, tamga / tamga appearance, human and animal depictions. A significant part of these depictions draws attention with their similarity to rock painting samples of Gokturk Period art. It is possible to come across similar examples that can be described as master, workshop or clan signs in various Turkish periods. In this study, the depictions on the Khazar Period fortresses that are mentioned above will be introduced and evaluated.

Keywords: Khazar Period, fortress, representation, shamanizm, Turkish art.

Erken devirlerden başlayarak bazı Türk ve onlarla ilişkili bozkır toplulukları Karadeniz'in kuzeyine, Doğu Avrupa'ya yayılmış ve söz konusu topraklara yerleşmişlerdir (Görsel 1). Doğu Avrupa Türk toplulukları arasında önemli bir yere sahip ve siyasi bakımdan 630 yıllarında kurulan Hazarlar genel anlamda Don-Volga ve Kafkasya üçgeninde yerleşim yerinde varlık göstermişlerdir (Y. Çoruhlu (2007): 53). Kağanlığın merkezi önceleri Terek Irmağı'nın başlangıcıdır ve ilerleyen zamanlarda Aşağı İtil boyu olmuştur. Söz konusu kısım İtil, Yayık (Ural), Don ve Kuban gibi dört büyük nehrin havzasın meydana getirmekte ve dönemin en önemli ticaret yollarının kavşağını oluşturmuştur (T. Korkmaz: 369). Bu bölgede hem siyasi hem de ticari yönden önemli bir noktaya gelen Hazarlar şehircilik alanında da oldukça yüksek bir seviyeye ulaşmışlardır.

Hazar Dönemi'nde kurulan şehirlerin ortak özelliklerinin başında genelde kare şeklinde iç kalelerinin bulunması ve bunların duvarlarla çevrilmiş olmaları gelir. Bu gelenek dahilinde Hazar Dönemi'ne ait olarak kabul edebileceğimiz Sarkel, Semikarakorsk, Mayatsk, Derbent gibi kale duvarları üzerindeki tasvirler dikkat çekmektedir. Konumuzun detaylarına girmeden önce yukarıda adı geçen ve diğer Hazar Dönemi şehirlerine değinmekte fayda vardır.

1. HAZAR ŞEHİRLERİNE KISA BİR BAKIŞ

İtil, Atil: Hazar Kağanlığı'nın Semender'den sonraki başkenti olan İtil, ismini İtil (Volga) Nehri'nden almaktadır (Görsel 2). Bu isim en eski 8. yüzyılın sonlarına ait Got metropolüne bağlı piskoposlukların listesinde yer almaktadır. Ayrıca Hazar başkentinin Kafkasya'dan İtil'e geçmesi de yine aynı yüzyıl olarak kabul edilmektedir. Bilimsel olarak yeri tam tespit edilememekle birlikte Kağanlığın idari merkezi olan İtil, güneyde İran ve Arap coğrafyasına, doğuda Harezm'e, kuzeyde Bulgar ve Slav ülkelerine, batıda Kiev'e oradan ise Avrupa'ya uzanan bir geçit şehriydi (T. Korkmaz: 372). Dört kapılı bir surla çevrili şehrin batı kısmında tuğladan yapılmış hakanın sarayı yer almaktaydı (M. Uydu Yücel: 448).

Sarkel: Hazar dilinde *Şarkel*, Yunanca *Sarkel*, Rusça ise *Belaya Veja* olarak adlandırılan kale *Beyaz Ev*, *Aksaray*, *Beyaz Kule* anlamlarına gelir. 125x186 ölçülerinde dikdörtgen planlı bu sınır kalesi dört kuleye, iki kapıya ve bir sığınağa sahiptir (Görsel 3). 835-38 yıllarında inşası tamamlanan

Sarkel Kalesi, Don Nehri'nin sağ sahilinde bugünkü Tsimilyanka yakınlarındaydı (K. A. Brook: 379). Kalenin yapımında Bizanslı mühendislerden yararlanılmış ancak inşasında Türkler bulunmuştur. Gerek kaleyi oluşturan blokların Bizans'takilerden ölçü olarak farklılığı gerekse bloklar üzerindeki Türk kültürüne ait tasvirler bu görüşü destekler niteliktedir. Kalede beyaz kireç taşı yanı sıra yer yer pişmiş tuğla da kullanılmıştır (V. S. Flörov (2014): 104). Söz konusu şehir günümüzde Tsimilyanski su rezevlerinin altında kalmıştır.

Belencer: Dağıstan'daki bu şehrin, Ulluçay Nehri'nin aşağı kısımlarında olduğu düşünülmekte ve Yukarı Çiryurt (Şimdi Gelbak) bölgesine dikkat çekilmektedir. 7. yüzyıldan itibaren kaynaklarda ismi geçen Belencer şehri adına daha çok Arap-Hazar savaşı anlatımlarında geçer. Yukarı Çiryurt bölgesi de günümüzde sular altındadır.

Semender: Kağanlığın ikinci başkentidir. Semender kaynaklarda *Tarki*, *Tarku* olarak da geçmektedir. Söz konusu şehrin adı Ak Saray anlamına gelmektedir. Semender'in günümüzde Mahaçkale bölgesinde (Dağıstan) olduğu saptanmıştır (V. S. Flörov (2014): 104).

Tamatarhan: Samkerts, Samkuş olarak ifade edilen şehir Taman Yarımadası'ndaki şehirlerdendir ve günümüzde Krasnodar eyaletinin Temryukski ilçesine bağlıdır. 7. yüzyılda Hazar yönetimine geçmiş ve buraya Hazar garnizonları yerleştirilmiştir. İki kelimeden oluşan kale-şehrin adı da Türkçe askerî terimlerden oluşmaktadır; Tümen-Tarkan-on bin askerlik birliğin tarkanı (komutanı) anlamına gelmektedir (V. S. Flörov (2014): 110).

Derbent: *Çor, Çur, Çola, Bab-el-Ebvab, Demir Kapı* adlarıyla kaynaklarda yer almaktadır (Görsel 4a-b). Derbent şehrinin kale duvarlarında Artamonov Hazar dönemine ait tasvir ve işaretlerin olduğunu tespit etmiştir. Bunların Similyan şehri, Sarkel ve Mayatsk yerleşim yerinde ortaya çıkardığı tasvirlerle benzeştiğini ifade eden Artamonov bulgular arasındaki benzerliklerin hayvan tasvirlerinde, özellikle uzun gövdeli at tasvirlerinde olduğunu belirtmektedir. Söz konusu tasvirler insan boyu hizasında olduğundan bunların duvar örüldükten sonra yapıldıkları düşünülmektedir.

Tsimilyan: 8.yüzyılın sonlarında kurulduğu bilinmektedir. Söz konusu kale, topografik şartlardan ötürü 110x130x135 metrelik üçgen bir dü-

zenlemeye sahiptir. Beyaz kireç taşı bloklardan inşa edilmiştir (Görsel 5).

Semikarakorı: Hazar Kağanlığı'nın batı kısmında yer alan kale, ilerleyen zamanlarda kale-şehre dönüşmüştür. Ana malzemesi kerpiçtir ve bazı kısımları pişmiş tuğladandır (V. S. Flörov (2014): 152). Dış kale 200x215 m., iç kale ise 80x85 m. ölçülere sahiptir. Aşağı Don kısmındaki Sal nehrinin sol kıyısında bulunan kale şimdiki Semikarakorsk şehrinin Rostov bölgesinde yer almaktadır (Görsel 6) (T. Korkmaz: 378).

Humara: Karaçay-Çerkeziya bölgesinde yer alır. Aslen iç kale, hisar ve mustahkem yerleşim şeklinde üç kısımdan oluşan Humara'nın toplam alanı 40 hektardır (Görsel 7a-b). Humara duvar blokları Sarkel, Mayatsk (taş) ve Semikorı ile kıyaslandığında biraz daha kalındır (J. Treyman: 12.10.2022).

Mayatsk: Konumuz dahilinde ele alacağımız Don Vadisi'nin en kuzeyinde, Don ve Tihaya Sosna Nehri'nin (Afanes'ev, 1993, s. 148) kesişim noktasında yani burunda yer alan Mayatsk Şehri (8.-9. yüzyıl) Voronejsk Bölgesi'nde bulunmaktadır (Görsel 8). Ayrıca Mayatsk adının söz konusu şehir burnunda yer aldığından dolayı "fener (kule)" kelimesinden türediği ileri sürülmektedir. Bununla birlikte burunda yer alması gereken fener (kule) günümüze ulaşmamıştır. Söz konusu şehirde dış kısımda surlar, ufak bir kale, yerleşim, mezarlık, depo, atölye gibi yerler tespit edilmiştir. Özellikle duvarların üzerindeki Türk Runik yazıtlar ve çeşitli tasvirler Türk sanat tarihi açısından (J. Ö. Oktay Çerezci (2019a): 286) oldukça önemli veriler ortaya koymaktadır (Pletneva (1967): 42). Söz konusu kale kerpiçten yapılmıştır.

Saksin: İtil şehrinin yıkımından sonra 9. yüzyılın başları 13. yüzyılda İtil nehrinin başlangıcında ortaya çıkmıştır (T. Korkmaz: 379).

2. HAZAR DÖNEMİ KALE DUVARLARINDAKİ TASVİRLER

Bu başlık altında ve çalışmamız çerçevesi içinde ele aldığımız Sarkel, Derbent, Mayatsk, Humara, Semikarakorsk gibi Hazar Dönemi kalelerinin çoğunda kerpiç, beyaz kireç taşı ve pişmiş tuğla malzemeye rastlanmıştır (V. S. Flörov (2014): 104). Kale duvar bloklarının üzerinde çeşitli işâret, harf, simge, hayvan ve insan figürleri olan ve çoğunluğu tamga niteliği taşıyan kazımalar tespit edilmiştir. Bunların birden fazla anlam içerdiği

düşünülebilir; tuğlaları imal edenleri belirlemek ve inşaatın başarıyla bitirilmesi ya da şehrin güvenliği için Şamanist inanç altında bir nevi tılsımlı güçleri yanlarında tutmak vb. gibi (K. A. Brook: 85-87).

Sarkel'de ve bahsedeceğimiz diğer Hazar Dönemi kalelerinde de takip edileceği gibi duvar bloklarının üzerinde kazıma tekniğiyle işlenmiş pek çok işaret, tasvirin yanı sıra Türk Runik karakterli yazıtlar da yer almaktadır. Usta, bunları herhangi ucu sivri bir aletle yapabilmektedir hâttâ en uygun olarak bıçak kullanılmıştır. B. Ögel'in (:229) de yerel işçiler tarafından yapıldığını belirttiği kale duvarlarındaki bu tasvirler oldukça fazla çeşide sahiptir (V. E. Flörova (1997): 24, 45). Genel anlamda Hazar Dönemi kale duvar blokları üzerindeki tasvirleri insan, hayvan, tamga ve runik harfler olarak belli başlı üç grup altında toplayabiliriz.

2.1. İNSAN TASVİRLERİ

2.1.1. SAVAŞÇI VE AVCI TASVİRLERİ

Mayatsk'da atlılar önemli bir yer tutmaktadır kale duvarındaki bir kompozisyonda süvari ile mücadele eden piyade konumuz açısından oldukça ilgi çekici bir sahnedir (Görsel 9a). Piyade, okunu yaya yerleştirir ancak mızraklı süvari sadece rakibine silahını doğrultur ama ona dokunur vaziyette değildir. Süvarinin kemerinde kılıç bulunmaktadır. Binicinin gövdesi ve atın boynu arasında yay için sadak görülmektedir. Atın boyun hizasındaki iki çizgi, dizginleri temsil eder. Atın gövdesi ile başı arasında oran bozukluğu vardır. Gövdesi üzerindeki tekrarlanan eşkenar dörtgen formlar Göktürk Dönemi zırhlı atlarını hatırlatırcasına (Görsel 9b) bu atın da zırhlı olduğunu düşündürtmektedir. Bir dönem özelliği olarak, burada da görüldüğü üzere, atların kuyruğu genelde "dünya ya da hayat ağacı" şeklinde gösterilmiştir ki bu özellik de yine sembolik açıdan Şamanizmle bağlantılı olarak bir takım Göktürk Dönemi kaya resimlerindeki ve şaman davullarındaki atlarda karşımıza çıkar (Görsel 11d-e). Binicinin göğüs hizasından yukarı kısmı, bulunduğu bloğun kırık olmasından dolayı seçilememektedir (J. Ö. Oktay Çerezci (2019a): 287).

Ayrıca atlı tasvirlerinden birinde atını dizginlerinden tutan ve başında başlığıyla kurdelesi seçilen bir figür yer almaktadır, atının koşum takımları da mevcuttur. Söz konusu tasvirdeki başlık ve kurdele detayı Göktürk Dö-

nemi kaya resimlerinde de görülmektedir (Tablo1.5A; Tablo 1.5B; Tablo 1.6A; Tablo 1.6B). Bunların dışında Sarkel'de de karşımıza çıkacağı üzere oklular da vardır (Tablo 1.3.F; Tablo 1.5.F; Tablo 1.6.F; Görsel 11c).

Yine aynı yerden bazı araştırmacılar tarafından ritüel bir sahne içinde değerlendirilen başka bir kompozisyonda (Görsel 10a) muhtemelen bir güreş teması işlenmiştir. Bu tarz sporlar bir yandan eğlence bir yandan savaşçıları mücadeleye karşı hazır tutmak için yapıldığından oldukça önemli uygulamalardır. Yakın bir tarihte Avar Dönemi savaşçı mezarından çıkan kemer pandantifinde de benzeri bir tasvir karşımıza çıkar (Görsel 10b). Her ne kadar Hazar Dönemi örneğindeki sahne net olarak seçilemese de söz konusu iki sahnedeki erkeklerden birinin baş aşağı bakması ve Avar örneğindeki mücadele sahnesine benzerliği bu görüşü destekler niteliktedir (Tablo 1.5C; Tablo 1.6C).

Sarkel'de de savaşçılarla ilgili tasvirlere rastlamak mümkündür. Bir elinde yayı diğer elinde muhtemelen okuyla, zırh giymiş bir savaşçı ve kollarını yukarı kaldırmış bir erkek figürü (Görsel 11a) yer almaktadır, benzeri bir figür Mayatsk'ta da vardır ancak bunun oku seçilmekte; zırhı görülmemektedir. Ayrıca Sarkel'de başka bir blok üzerinde sağ elinde silahı olan bir süvari figürüyle kırık olduğu için seçilemeyen iki kişi tasviri daha bulunmaktadır (J. Ö. Oktay Çerezci (2019c): 5-6). Diğer bir blok üzerinde yayını kaldırmış bir atlı muhtemelen bir savaş ya da av esnasında betimlenmiştir (Görsel 11b). Savaşçı ve avcı tasvirlerindeki üslup; iki boyutlu profilden ele alınan kompozisyonlar Göktürk Dönemi kaya resimleriyle karşılaştırma yapılacak özelliktedir (Görsel 11d). Bunlar dışında Humara, Sarkel ve Mayatsk'da olduğu gibi stilize edilmiş tasvirlere de yer verilmiştir (Tablo 1.3.G; Tablo 1.5.G) hâttâ bunların bazıları tamgaları andırır niteliktedir (Tablo 1.1.H; Tablo 1.2.H; Tablo 1.3.H; Tablo 1.5.H; Tablo 1.6.H). Bunlara ek olarak stilize edilmiş insan biçimli işaretleri saymazsak, Özellikke Mayatsk ve Sarkel'de kol, bacak, ayak gibi uzuvlar nadir de olsa karşımıza çıkar (Tablo 1.3.I; Tablo 1.5I.).

2.1.2. DİNİ SAHNELER

Dini sahneler başlığı altında ele aldığımız kompozisyonlar ilk başta savaş ya da mücadele sahnelerini andırsalar da detaya inildiğinde onların daha çok sembolik anlam taşıdıklarını görmek mümkündür. Örneğin, Ma-

yatsk kale duvar bloğu üzerinde maskeli ve silahlı iki çıplak adamın ritüel dansı konu edilmiştir (V. E. Flörova (2001): 123). Figürlerin maskeli ve çıplak olması, Şamanizm'de "biçim değiştirme teması" kapsamında değerlendirilebileceğinden söz konusu tema "ritüel dans" olarak ele alınmıştır. Sol taraftaki figür açıkca mücadeleyi kazanmaktadır; mızrağını karşısındakine batırmıştır, karşısındaki ise saldırının şiddeti ile hafif öne doğru eğilmiştir. Bu noktada değinmek gerekir ki böyle sahnelerle yine Şamanizm çerçevesinde, erken dönem Türk sanatında kaya resimlerinde de karşılaşılmaktadır (Görsel 12a-b; Tablo 1.1.D; Tablo 1.6.D) (J. Ö. Oktay Çerezci (2019b): 251-255).

Humara kale duvarı üzerinde de benzer temalı bir sahne bulunmaktadır (Görsel 13a). Kale suru üzerinde yer alan tasvirde figürlerden biri baş aşağı pozisyondadır diğeri ise her iki elini dirsekten yukarı kaldırmış ve sanki dans ediyor belki de galibiyetini kutluyor pozisyondadır. Söz konusu figürler antropomorfiktir; kafa kısımları yırtıcı kuşu anımsatır. Bu kompozisyon da bir öncekinde olduğu gibi "biçim değiştirme teması" (Y. Çoruhlu (1987): 54-58) içinde değerlendirilebilir. Ki bu husus bizi yine Şamanist geleneklere götürmektedir. Birtakım araştırmacıların bu şekilde dans eden? antropomorfik figürleri "şamanları işâret eden göstergeler" (M. Hoppál (2014): 54) olarak yorumlamaları görüşümüzü destekler niteliktedir. Ayrıca Sibirya'da kuş, muhtemelen kartal, şekline giren şamanların varlığı bilinmektedir ve bir Hakasya petroglifinde Humara antik şehrinden sur duvarı üzerindekilere benzer tasvire rastlanması bu bağlamda pekiştiricidir (Görsel 13b). Şamanizmle ilişkilendirilebilecek başka bir örnek Mayatsk'daki bir mask tasviridir, gövdesi olmayan ve üzgün ifadedeki bu örnek gerek şaman davullarındaki "eezi" gerekse ölüm ve Şaman masklarına benzerliğiyle dikkat çekmektedir (Tablo 1.5.J; Tablo 1.6.J)

2.2. HAYVAN TASVİRLERİ

En çok karşımıza çıkan hayvan tasvirlerinden bir grubu süvarisiz yani binicisiz atlar oluşturmaktadır (Görsel 14a). Yukarıda da değinildiği üzere bunlara özellikle Sarkel, Mayatsk ve az olmakla birlikte Derbent'te rastlanmaktadır (Tablo 2.2.A; Tablo 2.3.A; Tablo 2.4.A; Tablo 2.5.A; Tablo 2.6.A) (I. Artamonov: 393). Bu atlar genelde profilden verilmiştir, bazılarında koşum takımları seçilebilmektedir. Çoğunlukla yürür yani hareket

eder vaziyettedirler. Bunlar dışında geyik, dağ keçisi, av köpeği vd. hayvan tasvirleri de karşımıza çıkmaktadır (Tablo 2. 1.B; Tablo 2.3.B; Tablo 2.5.C) (S. A. Pletneva (1984): 69, 76). Benzeri bazen de neredeyse aynı tasvirler proto Türk ve Göktürk Dönemi'ndekilerle parallelik göstermektedir (Görsel 14b, Tablo 2.6.B; Tablo 2.6.C).

Bahsi geçen hayvanlar dışında başka bir örnek de çift hörgüçlü develi kompozisyondur (Görsel 15a). Çok fazla detay verilmeyen bir tasvirde deve, dizgin takımını tutan bir figür tarafından çekilmektedir. Yine yakın sahneleri erken Türk dönemlerine tarihlendirilen Kazakistan'daki kaya resimlerinde görmek mümkündür (Görsel 15b, Tablo 2.5.D; Tablo 2.6.D) (J. Ö. Oktay Çerezci (2019a): 287).

2.3. TAMGA, RUNİK HARFLER ve İŞARETLER

Bu başlık altında yukarıdaki eserlerde olduğu gibi Derbent, Sarkel, Mayatsk, Semikarakorsk ve Humara kale duvarları üzerindeki örnekler ele alınmıştır.

Runik harflerin, tamgaların ve işaretlerin çoğunluğunun 6.yüzyıla tarihlendirildiği **Derbent'te** "+", haç, çapraz işaretler, şaman davullarındakini anımsatan stilize kuş formları, yine uçan kuşa ya da boynuza benzetilen tamga benzeri işaretler, çarkıfelek, daire, daire içinde daire ya da nokta, ok uçlarıyla ilişkilendirilebilecek eşkenar dörtgen gibi geometrik formlar, daireden çıkan bir ve birden çok ışınlı kollar, güneş şekilleri, flamaları anımsatan formlar, kuyruğu kıvrık ve bazen noktalı "Y" harfleri, başları aşağı ve yukarı bakan iki dişliler, çeşitli yönlere bakan "E", "U", "C" harfler ve yay benzeri formlar başta gelmektedir (Tablo 3.2.A-B; Tablo 3.2.Ç-F;Tablo 3.2.H-Ş;Tablo 3.2.U-Ü).

Sarkel'de şaman davulları üzerindekileri anımsatan daire içinde dört yön, Dört ya da sekiz yönde kolları olan iç içe kareler/dörtgenler, dama gibi yerleştirilmiş dörtgenler, yıldızlar, çarkıfelek, yedi kollu menorah, çeşitli yönlerde tek ya da çift çizgiler, "V", "Y", "E" ve ok şekilliler, balık sırtı, kavisli ya da yay şekilliler (stilize dağ keçisi benzeri) , üç (kaz ayağı) ve iki dişliler, başları aşağı ve yukarı bakan iki dişliler, stilize insan formlular, parantez ve köşeli "C" olmak üzere birkaç ana grup altında toplanabilir. Bunların çoğu kendi içlerinde çeşitlere sahiptir. Örneğin "Y"

şekilli olanların bazılarının uç kısımları kıvrıktır ve yine bazı durumlarda iki yanda birer dikey çizgiyle "IYI" tamgasını anımsatırlar. Bu gruptaki bazılarının başka bir özelliği de balık kuyruğuna benzer biçimde ya da aşağıda yatay bir çizgiyle sonlanmalarıdır. Bazen de bu gruptakilere parantez işareti eşlik eder. İç içe yerleştirilmiş dörtgen formlular kafes gibidir ve iç içe dörtgen sayıları farklılık göstermektedir; üç dişli yani kuş ayağı şekilli olanların bazıları ise stilize edilmiş ve ellerini yukarı kaldırmış insanlara benzer ayrıca bacak ifadesi de aşağı bakan parantezle sağlanmıştır, "V" şeklinde olanlar da bazı durumlarda tek başlarına bazı durumlarda tek ya da paralel çizgilerle verilmiştir (Tablo 3.3.A-D; Tablo 3.3.F-I; Tablo 3.3.K; Tablo 3.3.M-R; Tablo 3.3.Ş).

Mayatsk kale duvarları üzerindeki işaretler arasında "+" formları, iç içe kare ya da dikdörtgenler, "V", "Y" harfleri benzerleri yer almaktadır. Ayrıca ok ucu, kaz ayağı olarak da nitelenen 3 dişli biçimler, bazen bir tarafları kıvrık başları aşağı ve yukarı bakan iki dişliler ve yıldız formları başta gelir (Tablo 3.5.A-B; Tablo3.5.Ç-G; Tablo 3.5.I-İ; Tablo 3.5.K; Tablo 3.5.M-R; Tablo 3.5.Ş-T).

Aşağı Don'da 8-9.yüzyıllara tarihlendirilen **Semikarakorsk Kalesi'nin** pişmiş tuğladan sur duvarları üzerindeki tamga ve işaretler gerek Sarkel gerekse Mayatsk örneklerinden biraz farklılık göstermektedir. Buradaki işaretleri, iki dişli, üç dişli ya da "E" şekilli, üçgen ya da çan şekillli olarak birkaç grup altında değerlendirebiliriz (V. S. Flörov -V. E. Flörova: 92, 114). Bunların pek azı parmakla yapılmıştır. Diğerleri üretim sürecinde, bloklar fırınlanmadan ince aletle kazınarak meydana getirilmişlerdir. Buradan özellikle "çan şekilli" olanlar fazla benzerlerinin bulunmaması ile öne çıkmaktadır. Söz konusu kalenin sur duvarlarında nadir olmakla birlikte "U şekilli", "yay şekilli" ve başları aşağı ve yukarı bakan çift dişli tamga benzeri işaretler bulunmaktadır (Tablo 3.4.A-B; Tablo 3.4.I; Tablo 3.4.R).

Humara, çoğunlukla karşımıza çıkan tamga ve işaretler arasında uçları yukarı bakan ve kuyruk kısımları genelde kıvrık iki dişliler ve bunların hem aşağı hem de yukarı bakan türevleri yer almaktadır. Bunlardan sonra kaz ayağı ve tırmık benzeri olan üç dişliler, "V", "Y" harflerle beraberinde iki çizgili "V" olanları bulunmaktadır. Ayrıca bir ucu ok diğer ucu çatallı örnekler, az olmakla birlikte ok ucu, stilize insan ve kuş, köpek gibi tasvirler, çarkıfelek, "E", haç ve yıldız formları da mevcuttur (Tablo 3.1.A-B;

Tablo 3.1.Ç-G; Tablo 3.1.I-İ; Tablo 3.1.K; Tablo 3.1.M; Tablo 3.1.O-R; Tablo 3.1.Ş; Tablo 3.1.Ü).

Buradaki detaylardan biri de işaretlerin aynı olmasına rağmen kendi içlerinde üslup bakımından farklılık taşımasıdır. Bu da göstermektedir ki aynı atölyede çeşitli ustalar tarafından hazırlanan blokların varlığı söz konusudur. Ayrıca usta işaretlerinin blokların ön düzleminde değil kalın yerinde bulunması da düşündürücü bir husustur. Adı geçen kale duvar blokları için ele alacağımız diğer bir nokta da bloklar üzerinde sadece tamga benzeri işaretlerin yer almasıdır; bu husus da kompozisyon bakımından Sarkel ya da Mayatsk'la karşılaştırma yapmayı engellemektedir. Genel bir hesaplamaya göre Sarkel'de 125 blok başına bir işaret; Tsimliyanska'da 300 blok başına 5 işaret ve Semikarakorsk'da 280 blok başına bir işaret düşmektedir (V. S. Flörov -V. E. Flörova: 96).

Tamga olarak gözüken gibi birtakım işaretlerin harf karakteri taşıdığı başka bir deyişle bir kelime ya da cümle ifade ettiği unutulmamalıdır. Özellikle Humara ve Mayatsk kale duvarlarında tam olarak okunamamakla birlikte kitabeli duvar blokları tespit edilmiştir (Görsel 16). Yeri gelmişken değinmek gerekir ki kitabeler sadece duvar bloklarında sınırlı değildir; kemik, keramik ve madeni pek çok eser üzerinde benzer yazıtlar karşımıza çıkmaktadır.

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu işaretlerden en çok uçları yukarı ve hem yukarı hem aşağı bakan çift dişliler ve "ok ucu" benzeri olanların, yukarıda değinilen beş şehirde de ortak olduğu tespit edilmiştir. Bunlar dışında iç içe kare veya dikdörtgenler, "V", "Y", "üç dişli" ve çarkıfelek şeklinde olanlar Semikarakorsk; binicisiz atlar Semikarakorsk ve Humara hariç diğer kale duvarlarında görülmektedir. Tasvirlerin içinde insanların yer aldığı sahneler ise Sarkel ve Mayatsk'dadır. Yine Mayatsk bu beş kale arasında süvari, av ve mücadele sahnelerini en çok barındıran yerdir En çok ortak olan harfler arasında "E" bulunmaktadır. Ayrıca Humara ve Mayatsk'daki harflerin birbirlerine oldukça benzemesi oldukça dikkat çekmektedir (Görsel 17)

Hazar Dönemi'ndeki tamga, usta, atölye ya da boy işâretleri olarak nitelendirilebilecek benzeri örneklere ise yine Asya Hunları, Göktürk ve

Oğuzlar gibi çeşitli Türk dönemlerinde rastlamak mümkündür. Örneğin, aşağı ve yukarı yönde çift dişli tamgalar Asya Hunlarına ait Pazırık Kurganı 7'de **(**Görsel 18; Tablo 3.1.A; Tablo 3.2.A; Tablo 3.3.A; Tablo 3.4.A; Tablo 3.5.A; karşılaştırma Tablo 3.6.A**)** de karşımıza çıkmaktadır ve yine benzeri işaret Nogaylarda (N. Güllüdağ: 143) da bulunmaktadır. Yeri gelmişken söz etmek gerekir ki bunların paralel örneklerine yani Hazar Dönemi şehirleri olan Sarkel, Semikarakorsk sur duvarlarında örneklere ile Tuna Bulgarlarının başkenti Pliska'daki tuğlalar üzerinde rastlanmaktadır. Bununla birlikte Sarkel sur duvarlarına ait parçaların bir kısmı yakın köylerde ya da çiftliklerde günümüzde dâhi kullanıldığından bazı veriler eksik kalmaktadır (V. S. Flörov (2016): 8-22; V. S. Flörov-V. E. Flörova: 92-100). Başları yukarı bakan çift dişli olanlar (Tablo 3.1.B; Tablo 3.2.B; Tablo 3.3.B; Tablo 3.4.B; Tablo 3.5.B) da Türk kültüründe çok eskilerden beri varlığını sürdürmektedir (Tablo 3.6.B). Nadir de olsa yine bu tamgalardan oluşturulan menorahlar da dikkat çekmektedir (Tablo 3.3.C). Haç formları ise daha çok Humara ve Derbent'te bulunmaktadır (Tablo 3.1.Ö; Tablo 3.2.Ö).

Ok şekilli formlar da benzerlerini önceki paragrafta belirttiğimiz gibi çeşitli Türk dönemlerinde, örneğin Göktürk Dönemi'nde kaya resimlerinde (G. Babayar-A. Habibullayev: 25-54), sikke, maşrapa gibi madeni eserlerde bulmaktadır. Bunlar arasında özellikle gövdesiyle tasvir edilen Mayatsk'daki oklar dikkat çekmektedir (Tablo 3.5.R; Görsel 19a-b). Uybat Çaatas 19 Mezarı'ndan ele geçen gümüş bir maşrapanın dip kısmında kıvrık gövdesiyle ele alınmış eşkenar dörtgen ok ucu bu anlamda kıyaslanabilir (Tablo 3.6.R) olması bakımından önemlidir.

Kale duvar blokları üzerindeki bir takım tamga benzeri işaretler ise özellikle Göktürk Dönemi'nde görülen dağ keçisi tamgalarını andırmaktadır (Tablo 3.5.T; Tablo 3.6.T; Görsel 20 a-b). Profilden verilmiş, stilize dağ keçilerinin her iki dönemde de tek boynuz dallarının geriye doğru kıvrık biçimde tasarlandıkları ve birbirlerine oldukça benzedikleri gözden kaçmamaktadır. Uçları kıvrık "U" formlu olanlar da yine Göktürk Dönemi koç boynuzlu ya da uçan kuş olarak tanımlayabileceğimiz tamgalarla (Tablo 3.2.U; Tablo 3.6.U; Görsel 21a-b) kıyaslanabilir. Benzer durum çarkıfelek tamgalar için de geçerlidir (Tablo 3.6.P). "IYI" gibi olanlar Oğuzlardakini anımsatmaktadır (Görsel 23). Bu noktada değinmek gerekir ki ok yay, kaz

ayağı örneklerinde olduğu gibi bazı işaretler bir yandan tamgalara bir yandan Türk runik alfabesindeki harflere benzemektedir (N. Görgünay Kırgızoğlu: 598-600).

Bazı işaretleri ve tasvirleri Şaman davulları üzerindeki sembollerle yani figürlerle ilişkilendirmek mümkündür. Örneğin, genelde kare içinde daire, daire içinde dört yön vb şekiller şaman davullarındaki sembollere benzemektedir (Tablo 3.1.M; Tablo 3.2.M; Tablo 3.3.M; Tablo 3.5.M; karşılaştırma Tablo 3.6.M). İç içe yerleştirilmiş kareler ise bir yandan Okunyev Dönemi'nden beri Türk kültüründe süre gelen dört yön yani merkeziyetçilik fikrini vurgulamakta diğer yandan yine Şaman davullarındaki tasvirlere benzerlik göstermektedir (Görsel 22a-c, Tablo 3.3.O; karşılaştırma Tablo 3.6.O). Kuş tasvirleri, yıldız formları bu çerçevede değerlendirilebilecek diğer örnekler arasındadır (Tablo 3.1.Ü; Tablo 3.2.Ü karşılaştırma için Tablo 3.6.Ü)

Özellikle mücâdele ve ritüel dans sahneleri, Şaman törenlerini anımsatan nitelikler içermektedir. Karşılaştığımız antrofomorfik figürleri yine aynı inanç doğrultusunda, "biçim değiştirme teması" çerçevesi içinde ele alabiliriz. Hayvanların yer aldığı örneklere baktığımızda ise kuş at, geyik gibi canlılar ile karşılaşılmaktadır. Bunlar bilindiği üzere Orta ve İç Asya'da, Erken devir Türk sanatında da oldukça sık karşımıza çıkan hayvan tasvirleridir ve gerek sembolizm gerekse Şamanizm açısından Türkler için önemlidirler. Şaman, tören esnasında ya bu hayvanların biçimine girer ya da bu hayvanlar onun yardımcı ruhu olur ki kale duvarları üzerindeki yıldız, güneş gibi işaretleri de göz önüne aldığımızda bu düşünce biraz daha bütünlük kazanır. Ayrıca atlı tasvirlerde Türk bozkır geleneğinin devamını görmek mümkün olmaktadır. Bazı atların yelelerinin dünya ağacı şeklinde olması da tesadüf değildir. Söz konusu durum da güç, kahramanlık ve dünya ağacının ifade ettiği hakimiyetle ilişkilendirilmektedir. Ancak söz konusu ağaç hayat ağacı olarak da yorumlanabilir ki bu durumda sonsuzluk temasıyla karşımıza çıkar. Bu noktada belirtmek gerekir ki bu tarz ağaç şekilleri Özbekistan'da Göktürk Dönemi'ne ait keramik eserlerde de fazlasıyla sık yer alır (Görsel 11f).

Geometrik formlar arasında ise çoğunlukla kare, daire, daire içinde dört yön, dört yön, iç içe kare gibi örnekler vardır ki bunlar da Şaman davulları üzerindeki pek çok detayla örtüşmektedir aynı zamanda Türk kül-

türünde çok erken devirlerden beni önemli olan merkeziyetçilik sembolü olarak varlık göstermektedir.

Teknik açıdan baktığımızda da söz konusu örneklere benzer pek çok tasvir, tamga ve işâret Orta ve İç Asya'da proto Türklerden itibaren Türk sanatında bulunmaktadır. Özellikle Göktürk Dönemi kaya resimlerinde karşımıza çıkan figürlerin profilden, iki boyutlu olarak tasviri Hazar Dönemi kale duvarlarında da mevcuttur.

Genel anlamda Hazar Dönemi kale duvar blokları üzerindeki tasvirleri

İnsan

Savaşçı; Avcı; Atlı; Şamanizmle ilgili; Stilize insan

Hayvan

At başta gelmek üzere dağ keçisi, kuş vd.

Tamga ve runik harfler olarak belli başlı üç grup altında toplayabiliriz.

Dağılım bakımından tamgalar değindiğimiz beş kalede de, stilize insan ve hayvan tasvirleri ise Semikarakorı dışında dört kalede yer alır; şamanizmle ilgili konular Humara ve Mayatsk'da bulunurken av-savaş sahnelerine Sarkel ve Mayatsk'da rastlanılmaktadır (Tablo 4). Bu beş kale içinden bütün tasvirleri ve tamgaları içeren Mayatsk ve sadece tamgaya ya da yazıta sahip olan Semikarakorı'dır (Tablo 4).

Sonuç olarak, anlaşılacağı üzere Hazar Dönemi kale duvar blokları üzerindeki tasvir, tamga, harf ve işaretlerin çoğu pek çok erken dönem Türk sanatı ama özellikle Göktürk Dönemi eserleriyle karşılaştırılabilir. Ayrıca tanıtmaya çalıştığımız örneklere baktığımızda bunların birden fazla anlam içerdiği düşünülebilir: tuğlaları imal edenleri belirlemek ve inşaatın başarıyla bitirilmesi için Şamanist inanç altında sihirli güçleri başka bir deyişle tılsım, koruyuculuk, güç ve kudret gibi unsurları olarak onları yanlarında tutmak vb. gibi.

Başka bir deyişle diyebiliriz ki Hazar Dönemi kale duvarları üzerindeki tasvirlerin pek çoğu hem sembolik hem de üslup açısından erken Dönem Türk geleneğinin Doğu Avrupa'daki önemli bir parçasıdır ve Türk sanatındaki kültürel bağın ne kadar derin olduğunu göstermektedir.

KAYNAKLAR

Artamonov, M. İ. (2004), *Hazar Tarihi, Türkler, Yahudiler, Ruslar*, (çev. Ahsen Batur), İstanbul: Selenge Yayınları.

Babayar, G., ve Habibullayev, A. (2019), "Köktürk Kağanlığının Hakimiyet Simgeleri: Damgalar ve Mühür", *Türk Dünyası Araştırmaları,* S.122, s. 25-54.

Bidjiev, H. H. (1983), *Humarinskoe Gorodishe*, Çerkessk.

Brook, Kevin Alan (2002), "Hazar-Bizans İlişkileri", *Türkler Ansiklopedisi*, C. II, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 473-480.

Çoruhlu, Yaşar (1987), "Türk Şamanizminde ′Biçim Değiştirme′ (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, No.I, s. 54-58.

Çoruhlu, Yaşar (2007), "Osmanlılardan Önce Kuzey Karadeniz ve Doğu Avrupa'da Türk Sanatı", *Gora Halk Sanatları*, İstanbul: Uluslararası Kalkınma ve İşbirliği Derneği (UKID) Kültür Yayınları, s. 33- 68.

Çoruhlu, Yaşar (2017), *Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Domozhakov, Aias (2019), *Hakas Milli Bölge Etnografyası Müzesi'ndeki Okunyev Dönemi Taş Heykelleri,* yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duran, R. (2019). Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış. *Akdeniz Sanat Dergisi, 13, (23)*, 679-698.

Flörov, V. S. (2011), *"Goroda" i "Zamki" Hazarskogo Kaganata: Arheologiçeskaya Real'nost'*, Moskva: İerusalim.

Flyörov, V. S. (2014), "Stroitel'nyye Materialy Vizantiyskogo Proiskhozhdeniyav Khazarskikh Krepostyakh Nijnego Dona" *Hazariya v Krosskul'turnom Prostranstve* , Moskva: Rukopisanıe Pamyatniki Drevney Rusi, s. 101-148.

Flörov, V. S. (2016), "Çetvertnıy İzmeryaemıy Priznak Hazarskih Kiripiçey-Udelnıy Ves", *Povolskaya Arheologiya,* No.4 (18), s. 8-22.

Flörov, V. S. ve Flörova, V. E. (2015), "Znaki na Kirpiçah Semikarakorskoy Kreposti", *Povoljskaya Arheologiya,* No.4, 14, s. 92-115.

Flörova, V. E. (1997), *Graffiti Hazarii,* Moskva.

Flörova, V. E. (2001), *Obrazı, Syujeti Mifologii Hazarii*, Moskva: Evreyskiy Universitet v Moskve.

Gorelik, M. V. (1993), "Zashitnoe Voorujenie Stepnoy Zonı Evrazii i Primıkayushih k ney Territoriy v I tıs.n.e.", *Voennoe Delo Naseleniya Yuga Sibiri i Dal'nego Vostoka*, Novosibirsk: Rossiyskaya Akademiya Nauk Sibirskoe Otdelenie İnstitut Arheologii i Etnografii, s. 149-178.

Görgünay Kırzıoğlu, Neriman (2005), "Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin Dokumalarımızda Yaşayan Örnekleri", *XIV. Türk Tarih Kongresi: Ankara 9-13 Eylül 2002: Kongreye Sunulan Bildiriler*, C.III, Ankara: TTK, s. 593-604.

Güllüdağ, Nesrin (2015), "Türklerde Damga Geleneği ve Nogay Türklerinin Damgaları Üzerine Bir İnceleme", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 6, s. 132-150.

Hoppál, Mihály (2012), *Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergebilim*, (çev. Fatih Sel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hoppál, Mihály (2014), *Avrasya'da Şamanlar*, (çev. Bülent Bayram), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İbekeyeva, Saule (2015), *Göktürk Devri Kazakistan Kaya Resimleri*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Görgünay Kırzıoğlu, Neriman (2005), "Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin Dokumalarımızda Yaşayan Örnekleri", *XIV. Türk Tarih Kongresi: Ankara 9-13 Eylül 2002: Kongreye Sunulan Bildiriler*, C. III., Ankara: TTK, s. 593-604.

Kızlasov, İ. L. (1994), *Runiçeskie Pis'mennosti Evraziyskih Stepey*, Moskva: Vostoçnahaya Literatura RAN.

Korkmaz, Telli (2022). "Hazar Devleti'ne ait Şehir ve Kaleler", *XVIII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, C II, s. 367-385.

Kudryavtsev, A. A., (1982), Drevniy Derbent, Moskva: İzd. Nauka.

László, Gyula, (1972), *L'art des nomades : des Scythes aux Hongrois*, Budapest: Editions Corvina.

Oktay Çerezci, Jale Özlem (2019a), "Doğu Avrupa Türk Şehirciliği'ne Hazar Dönemi'nden bir Örnek: Mayatsk", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, S.20, s. 280-291.

Oktay Çerezci, Jale Özlem (2019b), "Hazar Dönemi Sanatında Şamanizm İzleri", *Ahmet Taşağıl Armağanı*, ed. Tuğba Eray Biber, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, s. 249-264.

Oktay Çerezci, Jale Özlem (2019c), "Hazar Dönemi Sarkel Şehri, Kalesi ve Bir Kısım Arkeolojik Buluntu Örnekleri (Orta ve İç Asya Türk Sanatı Bağlantıları)", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 28, s.1-22.

Oktay Çerezci, Jale Özlem (2020), *Göktürk Dönemi Maden Sanatı ve İşçiliği*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1984), *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Pletneva, S. A. (1967), *Ot Koçevniki k Gorodom Saltovo-Mayatskaya Kul'tura.* Izd. Moskva: Nauka.

Pletneva, S. A. (1984), "Risunki na Stenah Mayatskogo Gorodişa", *Mayatskoe Gorodişe Trudı Sovetsko-Bolgaro-Vengerskoy Ekspeditsii,* Moskva: İzdatel'stvo "Nauka", s. 57-94.

Rogozhinskii, A. ve Yatsenko S. (2015), "The Ancient Tamga-Signs of Southeast Kazakhstan and Their Owners: The Route from East to West in the 2nd Century BCE – 2nd Century CE", *Silk Road*, V.13, s. 109-125.

Samaşev, Z. vd. (2014*), Petroglifi Sauıskandıka*, Astana: Filial İnstituta Arheologii İM. A. X. Margulan.

Treyman, Julia (2020), "The Chronology of the Hillforts of Western Alania according to Historical, Archive and Archaeological Materials",

E3S Web of Conferences 164, 11015, https://www.e3s-conferences.org/articles/e3sconf/pdf/2020/24/e3sconf_tpacee2020_11015.pdf, erişim tarihi:12.10.2022

Yücel, Muallâ Uydu (2002), "Hazar Hakanlığı", *Türkler Ansiklopedisi*, C. II, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 445-463.

https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/3072167/Jewish-city-feared-by-Stalin-is-rediscovered.html. Erişim tarihi: 10.08.2022.

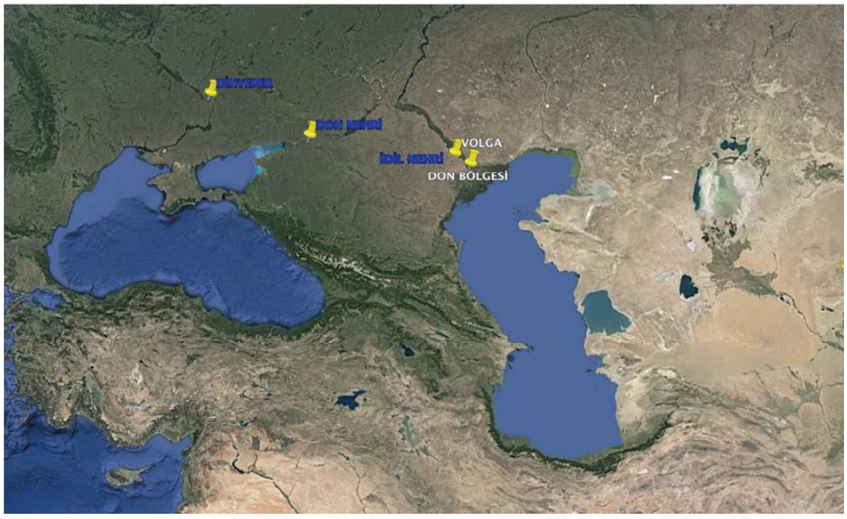
http://sarkel.ru/istoriya/sarkel_belaya_vezha_krepost_kotoruju_mi_poterjali/, Erişim tarihi: 08.08.2022

https://en.wikipedia.org/wiki/Derbent#/media/File:Derbent.jpg, Erişim tarihi: 20.09.2022

http://www.divnogor.ru/about/museum/foto?_type=1479, Erişim tarihi: 28.07.19.

https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, Erişim tarihi: 07.07.2022.

GÖRSELLER

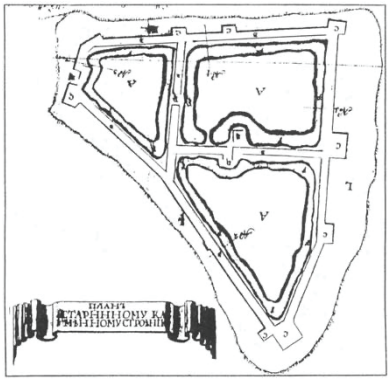


Görsel 1: Hazarların önemli şehirlerinin bulunduğu coğrafya.
(Googlearth,erişim: 22.02.2019.)

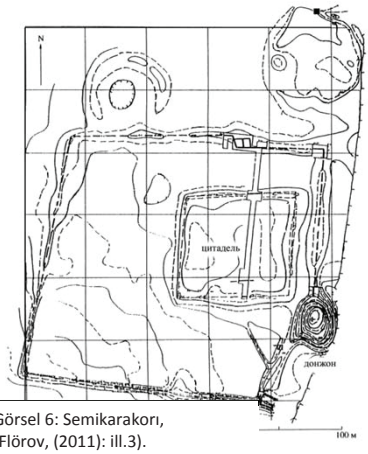
Görsel 2: İtil şehri ve kalesi.
(https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/3072167/Jewish-city-feared-by-Stalin-is-rediscovered.html. Erişim: 10.08.2022.)

Görsel 3: Sarkel Kalesi, maket.
(http://sarkel.ru/istoriya/sarkel_belaya_vezha_krepost_kotoruju_mi_poterjali/, Erişim: 08.08.2022)

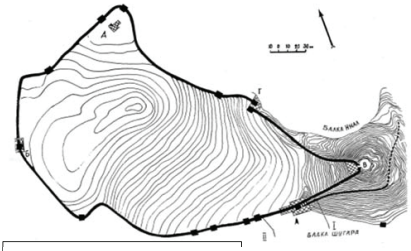
Görsel 4a-b: Derbent şehri ve kalesi
(https://en.wikipedia.org/wiki/Derbent#/media/File:Derbent.jpg
erişim: 20.09.2022).



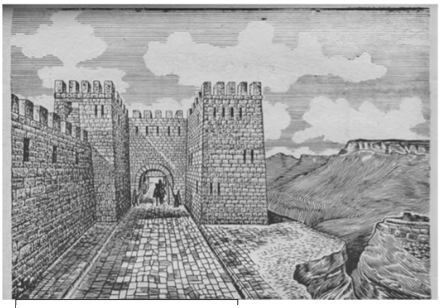
Görsel 5: Tsimilyan Kalesi,
(Flörov, (2011): ill.8).



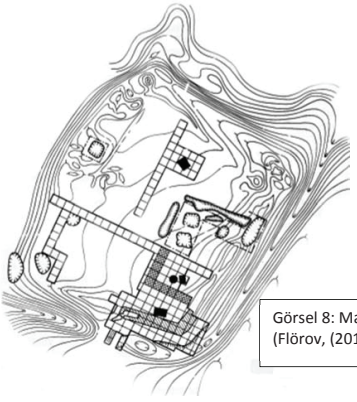
Görsel 6: Semikarakorı,
(Flörov, (2011): ill.3).



Görsel 7a: Humara,
(Flörov, (2011): ill.20).



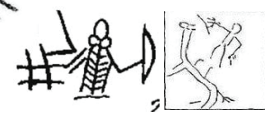
Görsel 7b: Humara Kalesi,
(Bidjiev: ris. 29).



Görsel 8: Mayatsk Şehri.
(Flörov, (2011): ill.11).

Görsel 9a: Mayatsk Kalesi duvarları üzerinden tasvir. (http://www.divnogor.ru/about/museum/foto?_type=1479, Erişim: 28.07.19) .

Görsel 9b: Harhad Dağı, Moğolistan 5-8.yüzyıl. (Gorelik: çiz.5.15).



Görsel 11a; c: Sarkel ve Mayats kaleleri sur duvarları üzerindeki savaşçı ve/veya avcılar . (Flörova, (1997): XXII, XXI., tablo 2.30).

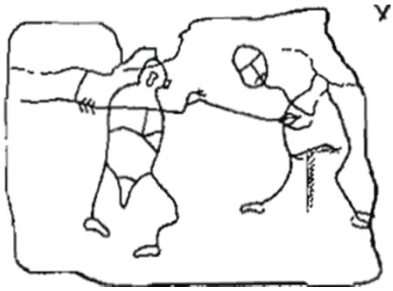
Görsel 11d: Göktürk Devri kaya resmi, Eşkiölmez Dağı. (İbekeyeva: 142).

Görsel 11e: Hakas şaman davulu.
Hoppal, (2014), fig. 455.

Görsel 11f: Beşkapa, Tuytepa, Taşkent'den ossuar, İnsan başlı tutamağa ve dünya/hayat ağacı süslemeye sahip 6-7.yüzyıl. Taşkent, Özbekistan Devlet Tarihi Müzesi (Fot.: J. Özlem Oktay Çerezci).

Görsel 10a: Mayastk Kalesi, güreş sahnesi, (Flörova (1997): tabl.1.212).

Görsel 10b: Avar Dönemi, kemer pandantifi, (László: ill. 26).

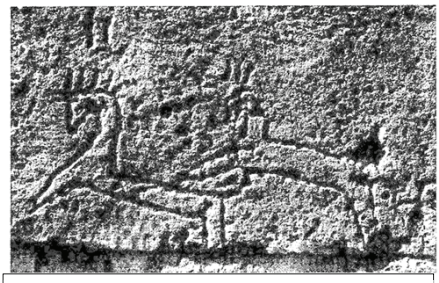


Görsel 12a: Mayatsk Kalesi duvarları üzerinden tasvir. Ritüel Dans" sahnesi, (Flörova (1997): tabl.2.34).

Görsel 12b:
Şaman tasviri,
(Hoppál, (2014) :58, II.2.6).

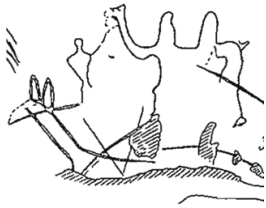
Görsel 13a: Humara şehri sur duvarı üzerinde "Ritüel Dans" sahnesi,
(Bidjiev, ris.12).

Görsel 13b: Şaman tasviri
(Hoppal (2014): 58, II.2.5).



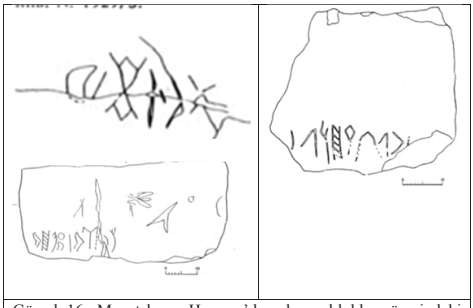
Görsel 14a: Derbent'teki taş duvar üzerinde yer alan iki at. 7.yüzyıl.
(Kudryavtsev: 96).

Görsel 14b: Kaya resmi, at tasviri.
(Samaşev vd.: ill.84).

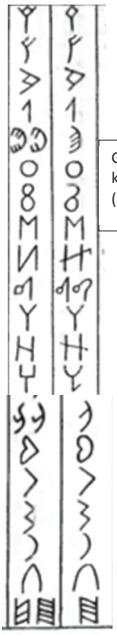


Görsel 15 a: Mayatsk Kalesi duvar bloğu üzerinden deve tasviri,
(Pletneva (1984): 79).

Görsel 15b: Deve tasvirli sahne
(Samaşev vd.: ill.10).



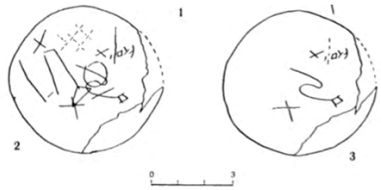
Görsel 16: Mayatsk ve Humara'dan duvar blokları üzerindeki yazıtlar.
(Kızlasov: 224,255,269).



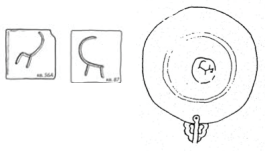
Görsel 17: Mayatsk ve Humara kalelerindeki benzer Runik harfler
(Kızlasov: tabl.IV).

Görsel 18: Asya Hunlarına ait çeşitli tamgalar.
Rogozhinskii - Yatsenko, fig.20

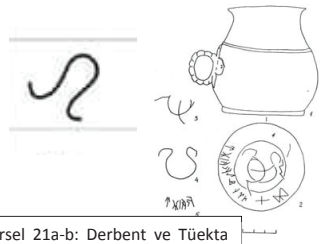
Görsel 19a: Mayatsk kale duvar blokları üzerindeki ok işaretleri (Flörova (1997): tabl. 1 .179-182).



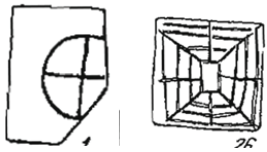
Görsel 19b: Uybat Çaatas 19 mezarından 8. yüzyıl sonu - 9. yüzyıl başı. Gümüş maşrapa. (Kızlasov: 303).



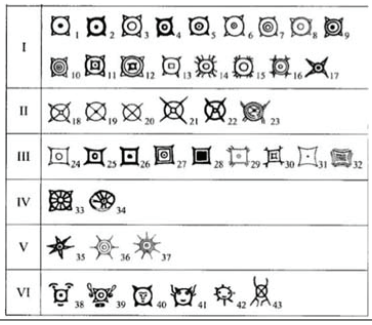
Görsel 20ab: Mayatsk kale duvar bloğu ve Yustıd XII (Altay), 8-9. Yüzyıl, gümüş maşrapa. (Oktay Çerezci, (2020): 145).



Görsel 21a-b: Derbent ve Tüekta Kurgan 3'den koç boynuzu/uçan kuş şeklinde tamgalar.
(Oktay Çerezci, (2020): 145).



Görsel 22a: Sarkel'den örnekler.
(Flörova (1997): tabl. VI.1, 26).

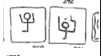


Görsel 22b: Okunyev işaretlerinin çeşitleri.
(Domozhakov: şekil 22).

Görsel 22c: Şaman davulları üzerindeki dört yön, yıldız vd tasvirler
(Hoppal (2014): 1.I.6).

BOYUN ADI	YAZICIOĞLUNA GÖRE	REŞİDEDDİNE GÖRE	KAŞGARLIYA GÖRE
KAYI			
BAYAT			
ALKA-EVLİ			
KARA-EVLU			
YAZIR			
DÖGER			
DODURĞA			
YAPARLI			
AVŞAR			
KIZIK			
BEGDİLİ			
KARKIN			
BAYINDUR			
BİÇENE			
ÇAVINDIR			
ÇEBNİ			
SALUR			
EYMÜR			
ALAYUNDLU			
ÜREGİR			
İĞDİR			
BÜĞDÜZ			
YIVA			
KINIK			

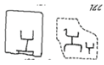
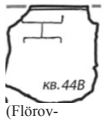
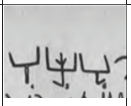
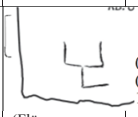
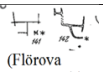
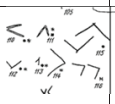
Görsel 23: Oğuz boyları tamgaları.
(Kırgızoğlu: 599).

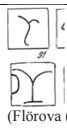
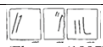
	Tablo 1					
	HUMARA	DERBENT	SARKEL	SEMİKARAKORSK	MAYATSK	KARŞILAŞTIRMA
	1	2	3	4	5	6
A					(Flörova (1997): tabl. 2.27)	Har-Had, Moğolistan, (Gorelik: ris.5.15).
B			(Flörova (1997): tabl. VI.285)		(Flörova (1997): tabl. 2.28)	Göktürk Dönemi kaya resmi, (İbekeyeva: fig. 2.4).
C					(Flörova (1997): tablo 1.212)	Avar Dönemi kemer pandantifi, Laszlo, ill. 26.
D	Bkz. Görsel 13a					Bkz. Görsel 13b
E					Bkz. Görsel 12a	Bkz. Görsel 12b
F			(Flörova (1997): tabloVI.287)		(Flörova (1997): tablo2.30)	(İbekeyeva: 142).
G			(Flörova (1997): tabl. VI.286)		(Flörova (1997): tabl. I.287)	
H	(Bidjiev: ris.51.76).	(https://en.wikipedia.org/wiki/Derbent#/media/File:Derbent.jpg erişim: 20.09.2022).	 (Flörova (1997): tablo 250-251)		(Flörova (1997): tabl. 1.283-284)	Göktürk Dönemi kaya resmi, (İbekeyeva: kat.no.126).

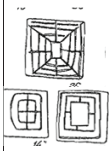
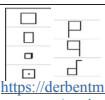
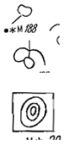
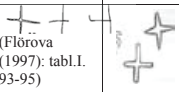
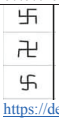
I			(Flörova (1997): tabl. VI. 268,297)		(Flörova (1997): tablo 1.208)	
J					(Flörova (1997): tablo 2.32)	(Çoruhlu: 56)

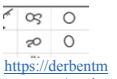
	Tablo 2					
	HUMARA	DERBENT	SARKEL	SEMİKARAKORI	MAYATSK	KARŞILAŞTIRMA
	1	2	3	4	5	6
A		(Kudryavtse: 96)	(Flörova (1997): tabl. VI. 272-276)		(Flörova (1997): tablo 2. 1, 3-5).	D. Kazakistan, Göktürk Dönemi (İbekeyeva: 246)
B	(Bidjiev: ris.51.93)		(Flörova (1997): tabl. VI. 270-271)			Karakır Dağı, Göktürk Dönemi (İbekeyeva: 205).
C					(Flörova (1997): tabl. 2.21)	Doğu Kazakistan, Göktürk Dönemi (İbekeyeva: 241.
D					Bkz. Görsel 15	Bkz. Görsel 15

Tablo 3

	HUMARA	DERBENT	SARKEL	SEMİKARA-KORSK	MAYATSK	KARŞILAŞTIRMA
	1	2	3	4	5	6
A	(Bidjiev: ris.51.46)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	 (Flörova (1997): tabl. VI.127-128)	 (Flörov-Flörova, ris. 3.15)	(Flörova (1997): tabl.I. 145-147)	Minusinsk Havzası'ndan gümüş kap, (Kızlasov: ris.2)
B	 (Bidjiev: ris.51.4-7)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI. 117-119)	 (Flörov-Flörova, ris. 6.2; 3.10)	 (Flörova (1997): tabl.I. 141-142)	Pazırık Kurgan 7, çatal/orak biçiminde tamga-işaret (Görgünay: r.1)
C			(Flörova (1997): tabl. VI. 243)			
Ç	(Bidjiev: ris.51.11-12)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI. 80-82)		(Flörova (1997): tabl.I. 121)	
D	(Bidjiev: ris.51.10)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI.109)		(Flörova (1997): tabl.I. 131-133)	
E	(Bidjiev: ris.51.1-2)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)			(Flörova (1997): tabl.IV. 69)	
F	(Bidjiev: ris.51.45)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022.	(Flörova (1997): tabl. VI. 58,66, 68-70)		 (Flörova (1997): tabl.I. 110-116)	

G	(Bidjiev: ris.51.80-81)		 (Flörova (1997): tabl. VI. 88, 91)		(Flörova (1997): tabl.I. 152-155)	
H		https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022.	(Flörova (1997): tabl. VI. 102-105)			
I	(Bidjiev: ris.51.31)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI. 157-158; 165-166.	(Flörov-Flörova, ris.1)	(Flörova (1997): tabl.I. 126-127)	
İ	(Bidjiev: ris.51.58)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)			(Flörova (1997): tabl.I. 131)	
J		https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)				
K		https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	 (Flörova (1997): tabl. VI. 185-187		(Flörova (1997): tabl.VI. 88)	
L		https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)				

M	(Bidjiev: ris.51.53)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	 (Flörova (1997): tabl. VI. 14-15, 26)		(Flörova (1997): tabl.I. 46, 48-49)	(Hoppal (2014): 1.I.6)
N		 https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI.6-8)		(Flörova (1997): tabl.IV. 4-6)	
O	(Bidjiev: ris.51.34)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI.1)		 (Flörova (1997): tabl.I. 20,188-189)	(Hoppal (2014): 1.I.6)
Ö			(Flörova (1997): tabl. VI.53)		 (Flörova (1997): tabl.I. 93-95)	(Hoppal (2014): 1.I.6)
Ö	(Bidjiev: ris.51.24)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022.				
P	(Bidjiev: ris.51.3)	 https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022.	(Flörova (1997): tabl. VI.3)		(Flörova (1997): tabl.I. 22)	Saymalıtaş, (Duran: 687)

O	(Bidjiev: ris.51.34)	 https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI.1)		(Flörova (1997): tabl.I. 20,188-189)	(Hoppal (2014): 1.I.6)
Ö			(Flörova (1997): tabl. VI.53)		(Flörova (1997): tabl.I. 93-95)	(Hoppal (2014): 1.I.6)
Ö	(Bidjiev: ris.51.24)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022.				
P	(Bidjiev: ris.51.3)	https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022.	(Flörova (1997): tabl. VI.3)		(Flörova (1997): tabl.I. 22)	Saymalıtaş, (Duran: 687)
R	(Bidjiev: ris.51.18,61)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI. 99-100)	(Flörov-Flörova, ris. 3.1-4)	(Flörova (1997): tabl.I. 179-182)	(Kızlasov:303)
S		(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)				
Ş	(Bidjiev: ris.51.62)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)	(Flörova (1997): tabl. VI.4, 263		(Flörova (1997): tabl.I. 2-3)	Hoppal (2014): 1.I.6)

T					(Flörova (1997): tabl.I. 56)	Bkz. Görsel 20
U		(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)				Bkz. Görsel 21
Ü	(Bidjiev: ris.51.79)	(https://derbentmuseum.ru/stroitelnye-znaki-derbenta-vi-veka/, erişim: 07.07.2022)				Altay şaman davullarındaki kuşlar Hoppal (2014): 1.4)

Tablo 4	Av-Savaş Sahneleri	Şamanizmle İlgili Sahneler	Stilize insan	Hayvan Tasvirleri	Tamga/Runik Yazıtlar
Humara		X	X	X	X
Derbent			X	X	X
Sarkel	X		X	X	X
Semikarakorı					X
Mayatsk	X	X	X	X	X

TURABDİN BÖLGESİ SÜRYANİ DİNİ MİMARİSİNDE İNZİVA MEKANLARI (BETH MANEM KÖYÜ'NDE BİR KAYA MANASTIRI "HEBİS")

Tahsin KORKUT[1]

Özet

Turabdin Bölgesi'nin hem Süryaniler hem de Hıristiyanlık âlemi için önemi, burada oluşturulan ve kökleri erken dönem Hristiyanlığa kadar giden güçlü dini bir geleneğin varlığından kaynaklanmaktadır. Günümüz Mardin İli'nin Midyat İlçesi ve civarını kapsayan Turabdin Bölgesi'nde, çok sayıda manastır ve kilise gibi dini mimari yapısı, bu toprakların Süryaniler tarafından kutsal bir bölge olarak kabul edildiğini ortaya koymaktadır. Aslında, Turabdin isminin genel kanıya göre; "Tanrı'nın Hizmetkarlarının Dağı" anlamına geldiği bilinmektedir. Bu da bölgedeki dağlarda bulunan manastırların ve münzevi Hıristiyan yaşamının yoğunluğu ile açıklanabilir. Yöredeki dağların kolay işlenebilen kalker kayaçlara sahip olması, buraların ruhaniler tarafından oyularak ihtiyaç duyulan çeşitli ibadet mekanlarına dönüştürülmesini sağlamıştır. Bu ibadet mekanları bazen tamamen kayaların oyulması ile oluşturulurken bazen de cephe açıklıkları duvarlarla kapatılarak mimari bir yapıya dönüştürüldükleri görülmektedir. Mardin İli, Nusaybin İlçesi, Beth Manem Köyü kırsalındaki Bagok (İzlo) Dağı'nda bu şekilde oluşturulmuş çeşitli kaya manastırlarının yanı sıra özellikle inziva amaçlı olarak yapılmış bazı münzevi manastır yapıları bulunmaktadır. Yöre halkı tarafından "Hebis" olarak adlandırılan bu ilgi çekici mekanlardan biri çalışmamızın ana konusunu oluşturmaktadır. Araştırmalarımıza göre Beth Manem Köyü kırsalında benzer tipolojik özellikler gösteren üç farklı Hebis Manastırı tespit edilmiştir. Bunlardan bir örnek çalışmamız kapsamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnziva, Manastır, Turabdin, Nusaybin, Hebis, Münzevi

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, tahsinkorkut@hotmail.com, ORCİD: 0000-0002-2888-662X

PLACES OF RETREAT IN THE SYRIAC RELIGIOUS ARCHITECTURE OF THE TURABDIN REGION (A ROCK MONASTERY IN THE VILLAGE OF BETH MANEM "HEBIS")

Summary

The importance of the Turabdin Region for both the Assyrians and the Christian world is due to the existence of a strong religious tradition created here, the roots of which go back to early Christianity. Religious architectural structures such as numerous monasteries and churches in the Turabdin Region, which covers the Midyat District and the vicinity of modern-day Mardin Province, reveal that these lands are considered a sacred region by Assyrians. In fact, according to the general opinion, the name Turabdin is known to mean "The Mountain of the Servants of God". This can also be explained by the intensity of monasteries and ascetic Christian life located in the mountains in the region. The fact that the mountains in the region have limestone rocks that can be easily processed has enabled these places to be carved by the spirits and converted into various places of worship that are needed. It is seen that these places of worship are sometimes created entirely by carving rocks, and sometimes they are converted into an architectural structure by closing the facade openings with walls. There are various rock monasteries created in this way on the Bagok (Izlo) Mountain in the countryside of Beth Manem Village, Nusaybin District, Mardin Province, as well as some hermit monastery structures made especially for seclusion purposes. One of these interesting places, called "Hebis" by the local people, constitutes the main subject of our study. According to our researches, three different Hebis Monasteries showing similar typological features have been identified in the Beth Manem Village countryside. A sample of these has been considered within the scope of our study.

Keywords: Stylite, Monastery, Turabdin, Nusaybin, Hebis, Secluded.

Giriş

İnsan hayatında önemli bir yeri olan dinler, kendilerine özgü öğretileri, ahlaki-hukuki normları ve geleneklerle harmanlanan özellikleriyle tarih boyunca toplumsal hayatı etkilemişlerdir. Dinî geleneklerin kültürel, coğrafi ve toplumsal normları farklılaştıkça dinlerin yorum biçimleri de çeşitlenmekte, böylece aynı din içerisinde değişik düşünce ve eylem çeşitlikleri meydana gelmektedir. Kutsal metinlerin farklı yorumları, tarihsel-sosyolojik arka plan ve dinî düşünceler hususunda insanın geniş bir yorum alanına sahip olması gibi nedenlerle bu çeşitliliğin yaşandığı söylenebilir. Bu bakımdan tarih boyunca aynı dinin üyeleri arasında çeşitli görüşleri benimseyip, ibadet ve pratiklerde birbirinden farklılaşan mezhep, cemaat ve geleneklere mensup insanlar var olagelmiştir.

Mezopotamya havzasının en önemli geçiş noktalarından biri olan Mardin ve çevresinde Hıristiyanlıktan önceki tarihsel süreç içerisinde, Putperestlik ve Güneş Kültü[2] gibi politeist inançlar görülmektedir. (M. Ürek, 2013: 104) Hristiyanlığın doğuşu sürecinde Turabdin Bölgesi'nin büyük bir kısmı Roma İmparatorluğu'nun egemenliği altında bulunmaktaydı. Geçmiş dönemlerden beri Roma İmparatorluğu'nun uyguladığı şiddet ve baskıların yanı sıra savaşların yarattığı tahribatın yol açtığı kaos, toplumun maneviyatını ve moral değerlerini olumsuz etkilemiştir. Halkın medet umduğu ancak çözüm bulamadığı eski inançlar, insanlarda yeni bir kurtarıcı ihtiyacını doğurmuştu. Halkların bu ihtiyacı İsa Mesih'in Kudüs ve çevresinde Hristiyanlık öğretisini yaymaya başlamasıyla büyük bir cevap bulmuştur. Bu temelde, Hristiyanlık Mezopotamya ve çevresinde hızla yayılmaya başlamıştır (T. Çelik-S. Aksoy 2013:163)

Hıristiyanlık 2. yüzyılda, Turabdin'e yayılmaya başlamış ve bölgede bulunan Beth Zabday (bugünkü Şırnak/İdil) kentine ulaşmıştır. Hıristiyanlığı bu bölgede müjdeleyenler ise bizzat İsa Mesih'in 72 müjdecisinden ikisi olan Adday'ın (Taddeus) öğrencisi Aggay ve Mara olmuştur. Bu iki müjdeci Kudüs'ten Urhoy (Urfa)'ya gelmişlerdir. Hıristiyanlığı, Urfa'da müjdeledikten sonra İdil'e gelmişler (Y. Bilge 2012:517). Mşiha Zha, "Erbil Vakayinamesi"nde (yaklaşık MS. 4. yüzyıl) Beth Zabday'ın ilk pisko-

[2] Eski Arami güneş tapınaklarında doğu tarafında güneşin ilk ışınlarının süzülmesi için belli bir alanda pencere bırakılırdı. Pencereden sızan ışığa halk tapınma ritüelini gerçekleştirirdi. Bkz: (M. Ürek, 2013: 104).

posu olarak MS. 120'de yaşayan Mazra'yı anmaktadır (M. Şimşek 2010: 2). Süryaniler, Hıristiyanlığı kabul ettikten sonra atalarının sahip olduğu eski inançları tamamen terk edip hayatlarını Hıristiyanlık dinine göre şekillendirmişlerdir.

Bu çalışmamızda, Turabdin'in kırsal Bagok Dağı'nda yer alan, henüz tescil kaydı bulunmayan ve günümüze kadar birçok araştırmacının gözün kaçmış eremitik bir inziva mekanını incelenecektir. Bölgenin eremitik manastır yapılarından biri olan II. Hebis Manastırı, çevresindeki benzer örneklerle karşılaştırılarak değerlendirilecektir.

II. Hebis Manastırı[3]

Mardin İli Nusaybin İlçesi'nin kuzeyinde yer alan ve doğu-batı doğrultusunda uzanan Bagok (İzlo) Dağı ve civarında, inziva amaçlı olarak kullanılan ve tipolojik olarak birbirine benzeyen üç Hebis yapısı olduğu yazılı ve sözlü kaynaklarda ifade edilmektedir (G. Wiessner 1993:90). Çalışmamızda bu münzevi mekanlardan sadece II. Hebis Manastırı incelenmiştir.[4]

II. Hebis Manastırı, Mardin İli, Midyat İlçesi ile Şırnak İli, İdil ilçesi arasındaki karayolu güzergahı üzerinde bulunan Beth Man'em Köyü kırsalında bulunmaktadır.[5] Köyün güneyinde, doğu-batı doğrultusunda uzanan Bagok (İzlo) Dağı, sahip olduğu işlenebilir kaya yapısıyla birçok münzevi (hermit) için tercih sebebi olmuştur.

---

3 Yöre halkı tarafından bu tür münzevi, inziva yapıları "Hebis" olarak adlandırılmaktadır. "Hebis" kelimesi Arapça "ḥbs" kökünden gelen" ḥabs"(حبس) tutsak etme, kapatma, tutsaklık yeri anlamları taşımaktadır. Bkz: "Hapis" Maddesi, Türk Dil Kurumu Sözlükleri, Erişim: [https://sozluk.gov.tr/]; "Habs" Maddesi, Luggat, Osmanlıca-Türkçe Sözlük, Erişim: [https://www.luggat.com/index.php#ceviri]

4 Bölgede bulunan her üç farklı yapının adı aynı adla "Hebis" olarak adlandırılmaktadır. Wisner, bu yapıları ayırmak için Hebis I, Hebis II ve Hebis III olarak numaralandırmıştır. Anlatım bütünlüğünü bozmamak için söz konusu yapılarda Wisner'in vermiş olduğu numaralandırmaların kullanılması uygun görülmüştür (G. Wiessner 1993:90).

5 Enlem: 37;14;45.8183000, Boylam:41;34;19.3133000 GPS koordinatlarında bulunan yapının tescil kaydı bulunmamaktadır.

Harita 1: Bagok (İzlo) Dağı ve Çevresi

Harita 2: II. Hebis Manastırı konumu ve çevresi

Yapı, Beth Man'em Köyü'nden Bagok Dağı'na doğru patika yoluyla yaklaşık 4 km uzaklıkta olup, Bagok Dağı'nın kuzey yamacında ve ovaya hakim bir tepe üzerinde yer almaktadır. Günümüzde terk edilmiş olan bu manastır, kayaya oyulmuş olarak her katta birer şapel ve hücrelerden oluşan iki katlı bir plan şeması göstermektedir. Yapıda herhangi bir inşa kitabesi bulunmamakta olup, yapının tarihlendirilmesi konusunda herhangi bir kaynağa ulaşılamamıştır.[6]

[6] Bu yapı ile ilgili ulaşabildiğimiz tek yayın Alman araştırmacı Gernot Wissner'e ait olan ve Turabdin bölgesi açısından oldukça kapsamlı bir eser olan "Christliche Kultbauten

Fotoğraf 1: II. Hebis Manastırı genel görünüm

Zemin kat; üç hücre ve bir şapelden oluşmaktadır. Manastırın kuzeydoğu cephesinde bulunan hücre, 2,20x2,15 m ölçülerinde kareye yakın bir plan göstermektedir. Duvarlarda yüzeysel olarak düzeltilen oyma izleri gözlenmekte olup, herhangi bir bezeme öğesi bulunmamaktadır. Kabaca oyulmuş dikdörtgen formlu giriş açıklığı ile hücreye giriş sağlanmaktadır. Bu hücrenin ilerisindeki kemerli açıklık zemin kattaki şapel ile muhtemelen barınma amaçlı olarak kullanılmış bir odaya geçiş sağlamaktadır. Beşik tonozlu şapel, 2,00x1,50 m ölçülerinde oldukça küçük bu mekândan oluşmaktadır. Şapelin doğu duvarını sınırlayan kayanın oyulmasıyla elde edilmiş 1,10 m yüksekliğinde bir sunak masası, kduşkudşin[7] görevi görmektedir. Şapelin güneybatı köşesinde bulunan basamaklı kapı, dışa kapalı bir başka hücreye giriş sağlamaktadır. Hücre, 2,5x2,4,00 m ölçülerinde kare planlı olup, kaya yüzeyleri sade tutulmuştur. Hücre ve şapelin batısında bulunan zemin kattaki son yapı ise eyvan şeklinde yerden yaklaşık 1 m kadar yükseklikte zemini oldukça düzgün bir mekân bulunmaktadır.

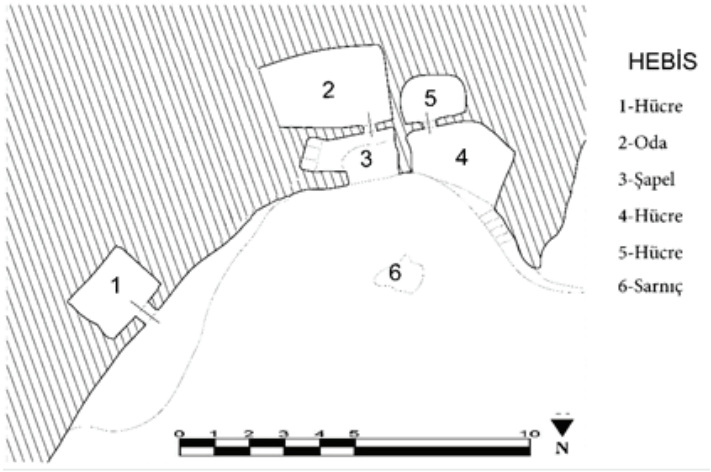
---

im Tur Abdin" adlı kaynaktır. Kendisi 1990'lı yıllarda bu araştırmayı yaparken çatışmaların yaşandığı bir dönemde bölgeyi ziyaret ettiğini bu nedenle de yapıyı inceleme sürelerinin sınırlı olduğunu dolayısıyla detaylı araştırma yapamadıklarını ifade etmektedir (G. Wiessner 1993:90).

7 Kduşkudşin, liturjik ve mimari açıdan Hıristiyan kiliselerinde altar ve kiborium unsuruna karşılık gelmektedir. Hıristiyan liturjisinde bu unsurlara atfedilen sembolik anlamlar, kduşkudşinlerin sunak imgesi ve kutsiyeti ile örtüşmektedir. Bkz: (E. Telli 2022: 13)

Eyvanın kuzeydoğu köşesinde bulunan kapı açıklığı ile tek kişilik küçük bir hücreye geçilmektedir. Zemin katın ön kısmında yer alan avluya açılan yaklaşık 5,00 m derinliğindeki sarnıç da doğal kayanın oyulmasıyla oluşturulmuştur.

Fotoğraf 2: II. Hebis Manastırı, genel görünüm (G. Wissner, 1993)



Plan 1: II. Hebis Manastırı, zemin kat vaziyet planı ve bölümler

Fotoğraf 3: II. Hebis Manastırı, güney cephesinden genel görünüm

Fotoğraf 4: II. Hebis Manastırı, zemin kattaki mekanlar

Fotoğraf 5-6: II. Hebis Manastırı, zemin katın önündeki sarnıç ve şapel

Fotoğraf 7: II. Hebis Manastırı, zemin kattaki hücrenin iç mekânı

Üst kat; zemindeki eyvanlı mekânın çevresinden dolanıp birkaç metre tırmandıktan sonra erişilebilen ve tepenin güneybatı yönüne açılan oldukça dar tutulmuş dikdörtgen formlu kapı açıklığı ile manastırın üst katına giriş sağlanmaktadır. 0,83 m genişliğinde ve 1,50 m uzunluğunda oldukça dar bir geçide açılan bu kapı söveleri ve lentosu yekpare düzgün kesme taşlarla yapılmıştır. Üst kata bu kapıdan sonra bir geçit aracılığıyla koridorun sonundaki 0,80 m çapındaki dairesel açıklıktan ulaşılmaktadır.

Fotoğraf 8: II. Hebis Manastırı, üst kat genel görünüm

Fotoğraf 9-10: II. Hebis Manastırı, üst kata giriş kapısı, dıştan ve içten görünüm

Fotoğraf 11-12: II. Hebis Manastırı, üst kat, geçit açıklığı

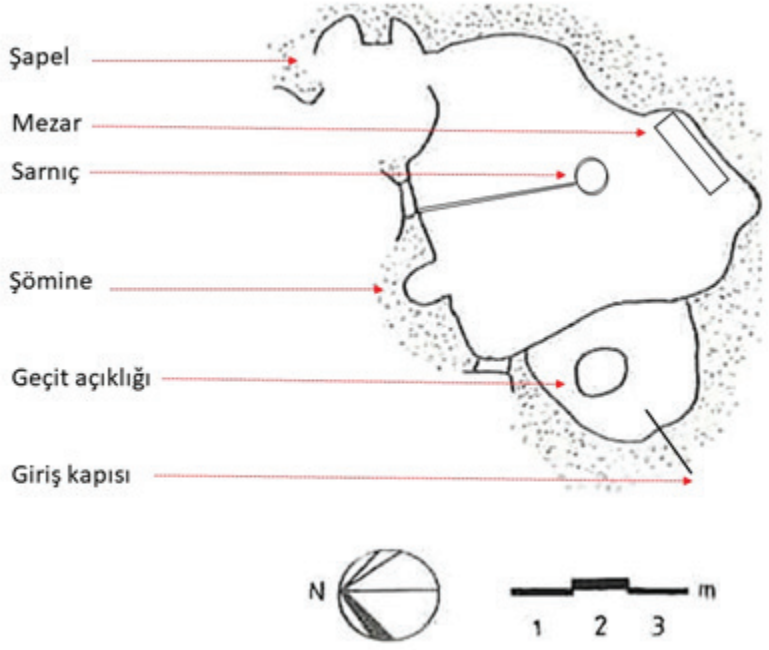
Üst kat, şömineli ve sarnıçlı bir yaşam odası ile bu odanın doğusunda yer alan küçük bir şapelden oluşmaktadır.[8] Yaklaşık 4.00x5.35 m ölçülerindeki yaşam odasının yüksekliği 1,80 m olup düzensiz bir plan şeması göstermektedir. Odanın kuzey tarafına basitçe düzenlenmiş bir şömine ve bunun yaklaşık 1,00 m doğusuna da dikdörtgen formlu bir pencere açıklığı yerleştirilmiştir. Üst katın terasından başlayarak bu pencereye ulaşan, buradan da üst katın zeminine açılan sarnıca kadar devam eden oluk, biriken yağmur sularının kontrollü olarak sarnıca ulaşmasını ve toplanmasını sağlamaktadır. Odanın güney tarafına kayanın oyulmasıyla bir mezar yeri açılmıştır. Doğu-batı yönünde 0,60-0,70 m derinlikte ve 2,20 m uzunlukta olan bu mezar içerisinde insan kemik parçaları bulunmaktadır.[9] Odanın doğu eksenine küçük bir şapel yapılmıştır. 2,40x2,60 m ölçülerinde kare-

---

8 Buranın yaşam odası olduğu fikrini Wiessner,de belirtmiştir. Bkz; (G. Wiessner 1993:95).

9 Süryaniler, din adamlarını (patrik, mafiryan, metropolit, rahip, horepiskopos ve papaz) sivillerden farklı bir şekilde gömerler. Yukarıda belirtilen ruhban sınıfına ait olan cesetler, özel şekilde hazırlanarak gömülür. Yıkanan ve takdis edilen cesedin, hayatta iken bulunduğu ruhban sınıfının özelliklerini yansıtan giysileri, üzerine giydirilir. Ahşap ve arkadan destekli sandalye üzerine oturtulmuş vaziyette manastır veya kiliselerin duvar, yer veya özel mekanlarına gömülür. Bu gömülüşte, ruhbanı cesedi toprak ile teması bulunmaz. Detaylı bilgi için bakınız: Mehmet Çelik, *Süryaniler ve* Diyarbakır, İstanbul, 2006, s. 257.

ye yakın plandaki şapelin batısındaki duvara açılan küçük dairesel formlu pencere ile mekân aydınlatılmıştır. Buradaki sunak masası yine zemin kattaki ile benzer özelliklere sahiptir.



Plan 2: II. Hebis Manastırı, üst kat vaziyet planı (G. Wiessner, 1993)

Fotoğraf 13: II. Hebis Manastırı, üst kat, yaşam odası genel görünüm

Değerlendirme ve Sonuç

Hıristiyan münzevi yaşam biçimi, III. yüzyılın sonlarında insanların manevi arınma ve tefekkür amacıyla çöllere ve dağlara çekilmeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu insanlar çok geçmeden küçük ibadet mekanlarına (oratory) veya kiliselere bitişik hücreler inşa ederek buralarda inziva hayatını sürdürmeye çalışmışlardır (K. Kingsley 2003: 350).

Turabdin bölgesinde kapsamlı araştırma yapan Gernot Wiessner çalışmaları sonucunda bu bölgede benzer tipolojik unsurlara sahip toplam üç Hebis Manastırı olduğunu ancak bunlardan sadece ikisine gidebildiğini ifade etmektedir. (G. Wiessner 1993:90). Kendisinin tespit etmiş olduğu I. Hebis Manastırı, çalışmamızda ele aldığımız II. Hebis Manastırı ile yakın konumlarda ve birbiriyle birçok benzer özellik göstermektedir. Söz konusu I. Hebis Manastırı, Beth Manem Köyü kırsalında ve İdil'e bağlı Mağara (Kivex) Köyü'nün güneyinde ve "Ralte" olarak adlandırılan bir muhitte yer almaktadır.

Fotoğraf 14: I. Hebis Manastırı (Ralte) genel görünüm. (G. Wiessner, 1993)

Yapının görüntü, vaziyet planı ve Wiessner'in tanımlamalarına göre her iki Hebis manastırının doğal kayanın oyulması ile oluşturulmuş olmaları, iki katlı olmaları, mekânsal düzenlemeleri ve şapel ile kduşduşkin unsurları arasındaki ortak üslup özellikleri gibi unsurlardan bu yapıların birçok açıdan benzerlik gösterdikleri anlaşılmaktadır. Hatta güvenlik açısından tercih edildiği düşünülen dar geçitler ve rahatça kapatılabilecek dairesel, dar çaplı giriş açıklıkları da belki ortak kaygılar sonucu benzer şekilde yapılmıştır. Bu yapıların önemli diğer bir özelliği eremitik[10] anlayışla yerleşim yerlerinden ve toplumdan uzak dağlık yerlerde, münzevi bir hayat sürdürmek isteyen keşişler tarafından kullanılmış olmalarıdır.

Plan 3: I. Hebis Manastırı, vaziyet planı. (G. Wiessner 1993)

[10] Eremitik manastırcılık olarak da adlandırılan (Yunanca "Eremos", "çöl"), Hıristiyanlıkta manastır yaşamının orijinal biçimi, Mısırlı Aziz Anthony (MS. 250–355). Genelde çölde yaşamak üzere toplumdan tamamen çekilme ve sürekli zihinsel dua uygulamasından oluşuyordu. Eremitik manastırcılığın tefekkür ve mistik eğilimi aynı zamanda "Hesychasm" olarak da bilinir. Bkz; (S. İnci 2019: 929) Hıristiyan Doğu›da, «kendine özgü» sistem (Yunanca idios, "özel"; ritimler, "kural" veya "disiplin") her zaman kenobitik manastırcılık anlayışıyla bir arada var olmuştur. Bkz; (B. Baş 2013: 195).

Tarihi Turabdin coğrafyasının farklı bölgelerinde eremitik anlayışla yapılmış çeşitli dini mimari yapılarla karşılaşmak mümkündür. Mardin Merkez İlçesi, Eskikale (Kal'at al-mara) Köyü sınırları içinde bulunan Deyrulzafaran Manastırı'nın kuzeyinde yer alan ve Hazro Dağı olarak bilinen tepede bu türden kaya oyma manastır yapıları bulunmaktadır. Bunlar Deyruzaferan Manastırı gibi bir çok yönüyle aktif bir manastır yaşamından ziyade, eremitik anlayışla sükunet ve inziva içinde münzevi bir hayatı tercih edenler için seçkin mekanlar olmuştur. Palmer, Hazro dağı'ndaki bu dini yapılarda dönem dönem Deyrulzafaran Manastırı'ndan daha fazla rahibin bulunduğunu belirtmektedir (A. Palmer 2010: 190).

Hazro Dağı'nda, Suruçlu Mor Yakup Manastırı, Azozoyel (İzozoel) Manastırı ve Meryem Ana Manastırı'nın yanı sıra birkaç tane daha benzer kaya oyma yapının izleri görülmektedir. Suruçlu Mor Yakup Manastırı ve Meryem Ana Manastırı'nın güneye bakan ön kısımları örme taş duvarlarla kapatılmışken arkaya doğru devam eden bölümler ise daha çok kaya oyma sonucu oluşturulmuştur. Azozoyel (İzozoel) Manastırı, Hebis manastırlarında olduğu gibi tümüyle kaya oyma tekniğiyle yapılmış bir manastırdır.[11] Palmer, bu manastırın varlığına dair ait erken tarihli verilerin 1165 yılına kadar dayandığını ifade etmektedir (A. Palmer 2010: 190).

Fotoğraf 15: Hazro Dağı, genel görünüm

[11] Yerden yüksek olduğu için Mor ʿAzozoyel Manastırı'na girilememiştir.

Fotoğraf 16: Mor Azozoyel (İzozoel) Manastırı

Suruçlu Mor Yakup Manastırı Kilisesi'ndeki apsis formu ve kduşkudşin ile II. Hebis şapelindeki apsis ve kduşkudşinlerin benzer özellikler gösterdiği görülmektedir. Her iki yapıda da kaya, beşik kemerli bir niş şeklinde oyulmuş ve nişin merkezine dikdörtgen planlı kduşkudşin yapılmıştır. Kduşkudşinlerin erken tarihli örneklerinin sunak masası biçiminde olduğu, günümüze ulaşan verilerden anlaşılmaktadır (E. Telli 2022: 18).

Fotoğraf 17: Suruçlu Mor Yakup Manastırı, apsis.

Turabdin ve komşu sanat çevresinde benzer tipolojiye sahip bir çok kaya oyma manastırına rastlamak mümkündür. Mardin İli, Midyat İlçesi Barıştepe (Salah-Salhe) Köyü'nde yer alan Mor Barsavmo Manastırı, 9,00-10,00 m yüksekliğe sahip bir tepenin batı yamacına kurulmuştur. Kayaların oyulması ile şekillendirilmiş olan manastır, kuzey-güney doğrultusunda uzanmakta olup küçük ölçekli yapılardan oluşmaktadır. Manastırın ana merkezinde yer alan kilise, 3.65x7.40 m ölçülerinde dikdörtgen planlı olup diğer kaya kiliselerine göre oldukça düzgün bir plan özelliği göstermektedir. Kilisenin doğusunda yer alan apsis, yarım daire şeklinde derin bir nişten oluşmakta ve nişin üst kısmı yarım kubbe şeklinde sonlanmaktadır. Kilisenin kuzey cephe duvarında bulunan ve zemine yakın şekilde yatay olarak yazılmış bir kitabe mevcuttur.[12]

Plan 4: Mor Barsavmo Manastırı (E. Keser-Kayaalp)

[12] Fransız Arkeolog Pognon'a göre bu kitabe, Barhadbsabbo adında bir keşiş ve Tanrının Annesi (Meryem Ana) kilisesiyle ilgilenen Hah'lı (Midyat-Anıtlı) kardeşi Thomas'tan bahsetmektedir. Bkz; (E. Keser 2017: 278)

Fotoğraf 18: Mor Barsavmo Manastırı, (Midyat/Mardin)

Benzer kaya manastırlarından bir örneği de; Batman İli, Gercüş İlçesi sınırları içerinde kalan Arıca (Kafro) Köyü'nün kuzeyindeki kayalık alanın batı yamacında yer alan Mor Barsavmo Manastırıdır. Bu manastır da iki katlı olarak kaya oyma tekniği ile oluşturulmuştur. Manastıra giriş, zemin katın kuzeybatısına bulunan kapı açıklığından sağlanmaktadır. Girişin açıldığı mekanın doğusunda bulunan niş içinde bir sunak masası (Kduşkudşin) bulunmaktadır. Manastır zemin katı kuzey-güney doğrultusunda ard arda sıralanan çeşitli mekanlardan oluşmaktadır. Manastırın zemin katında çeşitli ek mekânlar ile Beth Slutho (Yazlık Apsis- Dua Evi) olarak adlandırılan bir bölüm bulunmaktadır

Fotoğraf 19: Mor Barsavmo Manastırı, üst kat iç mekan (Gercüş/Batman)

Turabdin bölgesinde sürdürdüğümüz araştırmalar neticesinde inziva amaçlı olarak kullanılmış münzevi yapılarından ve yörede "hebis" olarak bilinen kaya oyma bir manastır örneği çalışmamızın ana konusunu oluşturmuştur. Bilindiği gibi manastır yapıları zaten din adamlarının inzivaya çekildikleri şehir hayatından uzak; dağlık ve tenha yerlerde inşa edilmiş, aynı zamanda din eğitimini ve öğretimini de üstlenen kompleks yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak buradaki örnekte dikkatimizi çektiği gibi; hebis yapıları, ruhsal ve dinsel bir amaç uğruna, yaşamın birçok gereklerinden kendini bilerek ve isteyerek soyutlayan münzevilik gibi ağır çileci bir anlayışa hitap eden farklı bir anlayışa hizmet etmektedir. Süryanilerin yaşadığı coğrafyayı dikkatlice incelediğimizde, bu zühd ve takva hayatını tercih eden birçok keşişin bu amacını gerçekleştirmek için manastırların dışında çeşitli mekanları seçtikleri anlaşılmaktadır. Bu münzevilere göre manastır hayatı ve orada yaşayan ruhaniler, bir nevi "yakın çevre" oluşturmaktadırlar. Hatta manastırlar, bu anlamda gösterişli mekânlar olarak görülmüştür. Bir keşişin gerçek anlamda nefsini terbiye edebilmesi için sadece bedenine güç, kuvvet, haz ve zevk veren yiyeceklerden kaçınması yeterli görülmeyip, düzenli, ferah ve estetik kaygılarla iyi döşenmiş manastır mekânları da zühd hayatı için uygun mekânlar olarak tercih edilmemiştir (U. Elyiğit 2020: 78) Bu nedenle Süryani dünyasında birçok keşiş "inziva"yı gerçek anlamda yaşamak için manastırların civarındaki dağlarda bulunan mağara inlerinde yaşamayı tercih etmiştir. Dar ve kasvetli mekânları bu asketik yaşam tarzı için daha uygun bulmuşlardır. Turabdin ve çevresinde monastik hayatın en canlı olduğu dönemler 4. ve 7. yüzyıllar arası olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde Turabdin adeta bir manastırlar coğrafyası haline gelmiştir. Doğu Hristiyanlığının en büyük din adamları, ilahiyatçıları, filozofları ve mistikleri bu dönemde yetişmiştir (Çelik ve Yaşar 2012:491).

Günümüzde birçok araştırmacı, Hıristiyan geleneğinde pre-monastik asketizm uygulamalarının var olduğu konusunda hemfikirdir. 4. yüzyılda manastırların bir kurum olarak ortaya çıkışlarını ise belki de çok çeşitli tarzlarda asketik yaşam süren ve sayıları ciddi artış gösteren Hıristiyan zahitlerini, Hıristiyan toplum düzeninin ve kilisenin menfaatlerine uygun olarak bir nizam ve intizama sokmak amacıyla yapılan bir reform şeklinde algılamak gerekmektedir (A. Louth, 2004: 373).

Hakikate ulaşabilmek için ruhu arzu ihtiraslardan arındırmak gerektiği düşüncesini savunan Helenistik felsefe, Erken dönem Hıristiyan çileci yaşam anlayışını etkilemiş ve bu görüş manastırlar kuruluncaya kadar, Hıristiyanlığın yayıldığı birçok coğrafyada taraftar toplamıştır (P. Brown 2008: 604)

Bu maksatla, yerleşim yerlerinden uzak bir Çölün sessizliğinde veya dağlık mekanlara çekilenler, tüm dünyevi karmaşalardan uzak ya bir mağara ya da doğal bir kaya oyuğu içinde bir hücrenin yalnızlığında hayatını sükûnete erdirmeye çalışan azizler, 4. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başlayan manastır hayatının şekillenmesinde de etkili olmuşlardır (B. Baş 2013: 187).

Manastırlar kurulmadan önce, Hıristiyan zahitlerinin bir bölümünü çöl münzevileri oluşturmuştur. Thecla gibi birçok inançlı yaşadıkları şehirlerin sakin bölgelerinde Hıristiyan züht hayatını benimsemişlerdi. Ancak, Aziz Antonios/Anthony 270'li yıllarda İskenderiye'nin 95 km batısındaki Nitrian Çölü'ne çekilerek farklı bir münzevi yaşam biçimini başlatmıştır. İlk eremitik ve ilk manastır kurucusu olduğu ifade edilen Antonios, öğrencilerini bir topluluk halinde organize etmiş ve daha sonra yaşam öyküsünün yayılmasını takiben Mısır ve diğer komşu coğrafyalardaki benzer topluluklar için ilham kaynağı olmuştur (A. Tiryaki 2007: 51).

Mısır'da ortaya çıkan Hristiyan monastisizmi çok geçmeden Anadolu, Filistin, Suriye, Urfa, Diyarbakır, Nusaybin, Mardin ve daha birçok yere etkisini ulaştırmıştır. Hristiyanlık kitleler arasında daha da yaygınlaştıkça, Bizans'ın tüm doğu eyaletlerinde keşişlerin sayısında oldukça artış meydana gelmiştir. Kapadokya'da Basil'in kuruduğu sistem ile keşişler daha sade bir davranış şekli benimsemişlerken, yine 4.yüzyıl da Süryanilerin bulunduğu doğuda, monastisizm farklı bir gelişme göstermiştir. Turabdin'deki monastik teolojik eğitimler ve buna bağlı olarak gelişen inziva hayatı bu Erken dönem manastırlarında şekillenerek sürdürülmüştür.

Kaya manastırları olarak adlandırdığımız manastırlar, genel itibariyle yerleşim yerlerine uzak mesafelerde yer alan dağlık araziye inşa edilmişlerdir. Kaya kütlesinin oyulması ile şekillendirilmiş olan bu yapıların bünyesinde kiliseler ve çeşitli ebatlara sahip hücre benzeri mekânlar bulunmaktadır. Bu kaya oyma manastırlarında, geleneksel mimaride kullanılan

kemer, sütun, kubbe ve tonoz gibi mimari formların oyularak oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Bu yapıların meydana getirilmesinde bölgede bulunan kayaların kolay şekillendirilebilme özelliği en önemli etken olarak dikkat çekmektedir. Manastırda yer alan kiliseler ve ek mekânların bir kısmı kayaların düzgün şekilde kesilmesi ile yapılmışken bazı kısımlarda ana kayanın kendisi kilisenin cephe duvarlarını oluşturmuştur. Söz konusu kaya manastırları, genel olarak zemin ve üst kat olmak üzere iki katlı olarak planlanmış olup, üst örtü, düz tavan ya da tonoz şeklinde değişkenlik göstermektedir.

Süryani Ortodoks dini mimarisinde en çok kullanılan yapı malzemesi buralarda yaygın olarak görülen kireç taşıdır. Bu günkü mimari dokudan da anlaşıldığı üzere, Turabdin Bölgesi'ndeki taş yapı ustalığı, kendisini Mardin ve Midyat'ta en etkili şekilde hissettirmektedir. Mardin'in taş işçiliği bakımından önemli bir merkez olduğu, tarihi belgelerle de ortaya konmaktadır.

KAYNAKÇA

Aksoy, Suphi ve Çelik, Tuma (2013). *Mezopotamya Uygarlığında Süryani Tarihi* Nika Yayınevi.

Baş, Bilal (2013). "Hıristiyan Manastırcılığının Doğuşu" *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (44), 183-204.

Bilge, Yakup (2012). "Turabdin: Süryani Kilise ve Kültürünün Beşiği" Uluslararası Midyat Sempozyumu (7-9 Ekim 2011), Mardin.

Brown, Peter, "Asceticism: Pagan and Christian", *The Cambridge Ancient History,* vol. 13, *The Late Empire, A.D. 337-425*, Averil Cameron and Peter Garnsey (derl.), Cambridge 2008, s. 601-31.

Çelik, Mehmet (2006). *Süryaniler ve* Diyarbakır, İstanbul.

Çelik, Mehmet (2010). "Süryani Kaynaklarında İdil (Betzabday-Hazak)", Erişim: [http://www.suryaniler.com/makale-havuzu.asp?id=662], Erişim Tarihi: 20.01.2021

Çelik, Mehmet-Yaşar, Şükran (2012). "Tur Abdin'de Manastır Hayatı" Uluslararası Midyat Sempozyumu, Mardin, s. 491 vd.

Elyiğit, Ufuk. (2020). Mardin İli ve İlçelerindeki Manastır Mimarisi Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

İnci, Salih (2019). "Selanik Piskoposu Grigorios Palamas ve Ortodoks Hristiyan Kilisesinde Hesyatik Gelenek", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *21*(2), s. 929-948.

Keser-Kayaalp, Elif (2017) The Monastery of Mor Barṣawmo in the Ṭur ʿAbdin: Artistic Continuities and Encounters. In *Discipuli dona ferentes: Glimpses of Byzantium in honour of Marlia Mundell Mango* (pp. 261-290).

Kingsley, Karen. (2003). "Manastır Mimarisi Üzerine". (Çev: Salih Çift). c.12, S.2. Bursa: Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

Louth, Andrew (2004). "The Literature of the Monastic Movement", The Cambridge History of Early Christian Literature, Francis Young, Lewis Ayres ve Andrew Louth (drl.), Cambridge.

Palmer, N. Andrew (1990). *Monk and Mason on the Tigris Frontier: the Early History of TurAbdin,* Cambridge University Press.

Telli, Evin (2022). "Süryani Kiliselerinde Kduşkudşin (Mardin, Diyarbakır, Şırnak, Adıyaman Örnekleri)" Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Tiryaki, A. (2007). Erken Hırıstiyanlık Döneminde Manastır Sisteminin Doğuşu. *Sanat Tarihi Dergisi*, *16*(2), 49-65.

Ürek, Melki (2013). "Süryaniler'in Tarihi ve Sosyolojik Yapısı." *Milel ve Nihal,* 10.2 s. 104.

Wissner, Gernot (1981). *Christliche Kultbauten im Tur Abdin, 3,* Kultbauten mit Transversem Schiff und Felsanlagen-Tafelband. Harrassowitz.

KÜLTÜREL BELLEĞİN İZLERİ: İSKİLİP MIMARİSİNDE KAPI VE TOKMAKLAR

Oktay GÜNDOĞDU[1]

Öz

İskilip geleneksel konut mimarisi, 19. ve 20. yüzyılın örneklerini sergilemesi ve tarihi dokusunu koruması nedeniyle önemli veriler sunmaktadır. Hem geleneksel Türk konutlarının tipolojik çeşitliliğini yansıtması hem de üzerinde barındırdığı kültürel belleğin izleri bu çalışmanın yapılmasını gerekli hale getirmiştir. Medeniyetlerin önemli remizlerinden birisi belleklerdeki kimliğin nüvelerde takip ediliyor olmasıdır. İlçe merkezinde yapılan taramalar nitelik ve nicelik açısından fark edilebilecek bir dokümanı ortaya çıkartmaktadır. Osmanlı geç dönemlerine tarihlenen konutlardan başlamak koşuluyla Cumhuriyet ve sonrasına tarihlenen çok sayıda konutun giriş kapılarının tasarımlarında geleneksel kapı tokmağı ve halkasının kullanılıyor olması burada yaşayan bir kültürün mirası olarak görülmelidir. İlçenin Osmanlı döneminden bu yana geleneksel Türk el sanatlarına bağlı olması ve farklı alanlarda ustaların yetişmesi bölgenin sanatsal açıdan zenginliğine işaret etmektedir. Marangozların ve demir ustalarının tasarımları ve teknikleri kapılarda kendini göstermektedir. Çalışmada tespit edilen mevcut kapı, tokmak ve halkalarının tipolojik sınıflandırması yapılmaya çalışılmıştır. Malzeme analizleri, formlar ve tasarımların özgünlüğü üzerine incelemeler yapılarak dönem üslubu belirlenmiştir. İncelenen kapılarda süslemenin az olduğu, kapı tokmaklarında ise çeşitliliğin olduğu görülmektedir. Kapılar ahşap malzemeden olup çoğunlukla kapı halkalarında demir, tokmaklarında ise pirinç malzeme kullanılmıştır. Teknik olarak bakıldığında ise döküm ve dövme ön plandadır. Malzemenin tezyin edilmesinde büyük oranda oyma ve ajur tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Buradaki bağlantıların Kastamonu, Çankırı, Çorum gibi çevre illerdeki

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Sanatları Anabilim Dalı, Çorum, Türkiye. oktaygundogdu@hitit.edu.tr

benzerleri hem işçiliği hem de kaynağı işaret etmesi nedeniyle karşılaştırmalı olarak verilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda İskilip mimarisindeki kapı (tek veya çift kanatlı, tablalı veya çakma kapı gibi) tipolojilerini de ortaya koyacaktır. Geleneksel İskilip mimarisinde dönem üslubunu yansıtan kapıların tokmak, halka ve sistemlerinin vurgulandığı bu çalışma fotoğraf ve çizimlerle belgelenerek kayıt altına alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: İskilip, Kapı, Tokmak, Halka, Maden Sanatı.

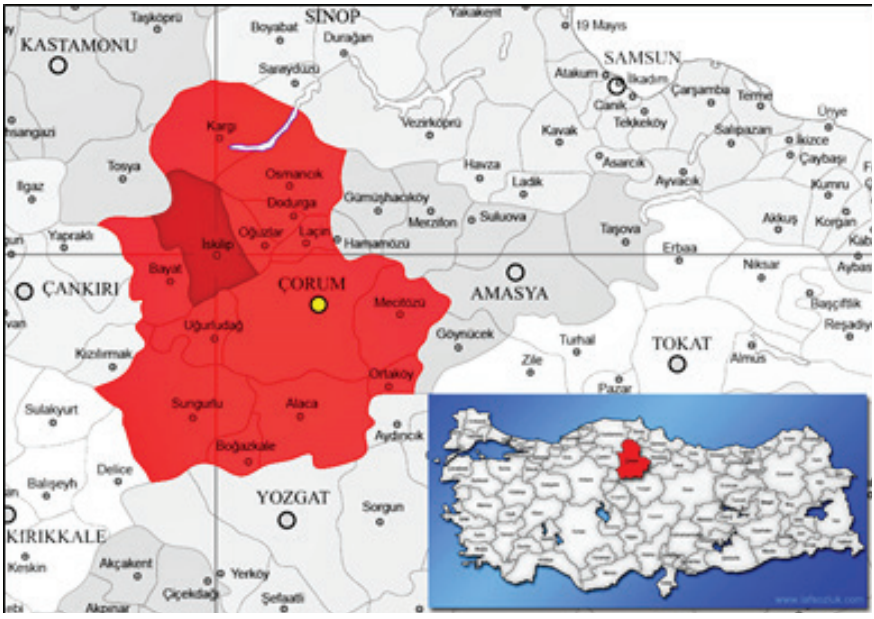
Abstract

Iskilip provides important data as it exhibits traditional residential architecture, examples of the 19th and 20th centuries and preserves its historical texture. Both the typological diversity of traditional Turkish houses and the architectural details necessitated this study. One of the important symbols of civilizations is that the identity in the memories is followed in the cores. The examinations made in the district center reveal a result that can be noticed in terms of quality and quantity. Traditional doorknobs and rings were used in the designs of the entrance doors of many houses from the Ottoman period to the Republic. This should be seen as the legacy of a living culture. The fact that the district has been connected to traditional Turkish handicrafts since the Ottoman period and the training of masters in different fields shows the artistic richness of the region. The designs and techniques of carpenters and blacksmiths are seen on the doors. In the study, typological classification of doors, knockers and rings was made. Based on material analyzes and designs, their dates were examined. It is seen that there is little ornamentation on the doors examined, and there is diversity in the door knockers. Wood was used on the doors, iron on the door rings, and brass on the door knockers. Technically, casting and forging materials are used. Carving technique was generally used in decorations. Similar ones in neighboring provinces such as Kastamonu, Çankırı and Çorum are important because they indicate both the workmanship and the source. This study will also determine the door typology in Iskilip architecture. This work, in which the door elements are emphasized in the traditional İskilip architecture, has been documented with photographs and drawings.

Keywords: İskilip, Door, Knocker, Ring, Metal Art.

1. Giriş

Çorum il merkezine bağlı olan İskilip, coğrafi olarak İç Anadolu bölgesinin kuzeyinde, Kızılırmak nehrinin orta kısımlarında Obruk Barajına yakın bir konumda bir vadi içerisinde yer almaktadır. Malazgirt zaferinden sonra Emir Karatekin tarafından (1075) İskilip Kalesi fethedilmiş, 1175'e kadar Danişmentliler tarafından yönetilmiştir. Candaroğlu ve Germiyan Beyliği'nin hâkim olduğu bölgede İskilip, Candaroğulları Beyliği'nin sınırları içerisinde kalmıştır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan ilçe, Kadı Burhaneddin'in (1390) bölgede Moğol istilasına sebep olması üzerine Yıldırım Bayezid tarafından 1391 yılında Osmanlı hâkimiyeti altına girmiştir (N. Tanay 2018:8,9). Ancak Ankara Savaşı sonrası tekrar Candaroğulları Beyliği'ne geçen İskilip, 1423 yılında II. Murat tarafından Osmanlı Beyliği içerisine dâhil edilmiştir (N. Tanay 2015:17).



Harita 1: *Çorum-İskilip İlçesi Coğrafi Konum*

https://3.bp.blogspot.com/AnlXoDedyi4/XFntWkVjq_I/AAAAAAAAAvTA/ARioC0Rx328E_9W_CYLPDT_Avbd-6SZACLcBGAs/s1600/iskilip_corum.jpg (Erişim:05.10.2022, 12:00)

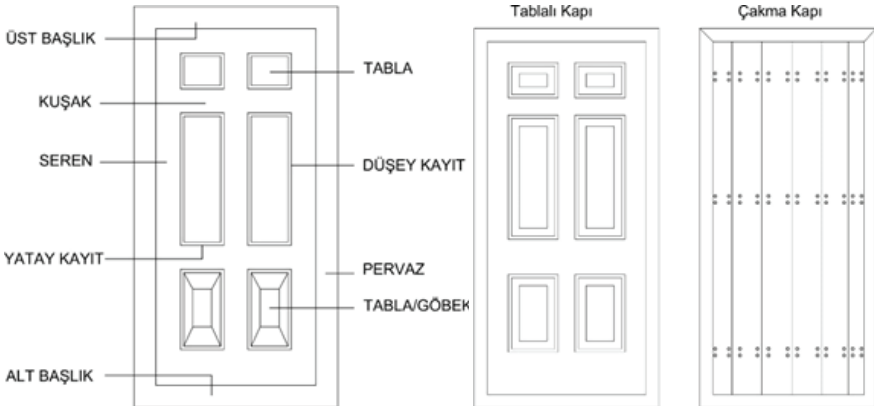
İskilip ilçesi mevcut haliyle geleneksel dokunun korunduğu ve yaşatıldığı nadir kentler arasında yer almaktadır. Antik dönemler, Osmanlı ve Cumhuriyetin erken dönemlerinden izler taşıması bakımından güçlü bir turizm potansiyeline sahiptir. Korunabilmiş eserlerin az olması, gerekli araştırmaların yetersiz kalması kültürel çeşitliliğin azalmasına ve yok olmasına sebep olsa da hala yok olmamak için direnen kültür varlıklarıyla önemli bir şehirdir. İlçe sınırları içerisinde tarihi dokunun izleri ilk olarak konut mimarisinde görülmektedir. Türk ev tipolojisinin farklı örneklerini bizlere sunan çok sayıda sivil mimarlık eseri günümüzde hala ayaktadır. Sokak ve cadde kültürünün farklı türlerini sunan bu kent, Osmanlı şehir gelişimi içinde özgün verileri saklamaktadır. Şehrin kimliğini oluşturan bu yapılaşma, ir taraftan bölgenin kültür envanterini zenginleştirmiştir.

Karadeniz ikliminden kısmen de olsa etkilenen İskilip, ormanlarla çevrili bir alanda yerleşim bulmuştur. Bu durum mimarinin ana malzemesi olarak ahşabı öne çıkarmıştır. Bunların yanı sıra taş, kerpiç ve metal kullanımları da görülmektedir. Ahşap malzeme sivil mimarlık örneklerinde özellikle iç ve dış alanlarda; taş malzeme temel seviyelerinde; metal malzemeler ise büyük oranda yapı elemanlarında kullanılmıştır. Özellikle bu çalışmada metal malzemelerle yapılmış kapı bileşenlerinden birisi olan halka ve tokmaklar ele alınmaya çalışılmıştır. Mimarinin geleneksel yapısını yansıtan formların estetik ve sanatsal inceliklerini sunan, çoğu zaman görmezden geldiğimiz kapı tokmakları kültürel belleğin korunmuş izleri olarak tespit edilmelidir.

Türk konut mimarisinde geleneksel yapı, bütüncül bir organizasyonun ve birlikte işleyen bir düzenin sonucu olarak tanımlanabilir. Küçük parçalardan mimarinin genel yapısına kadar her şey bir bileşen olarak tamamlayıcı olmuştur. Bu bileşenlerden birisi de avlu, ev, duvar, giriş-çıkış, mahremiyet gibi unsurların belirleyicisi olan kapı kavramıdır. Geleneksel konut mimarisinin her bir elemanı gibi kapı ve bileşenleri de mimari ile kültür alışverişinin sanat tarihi temelinde değerlendirilmesi gereken önemli araçlarıdır. Açık veya kapalı belirli bir alanda iç-dış arasındaki bağlantıyı sağlamak için beden duvarlarına açılan boşluklara giriş/çıkış; sistemli mimari elemanına ise kapı denilmektedir (D. Hasol 1998:234-235, C.E. Arseven 1947:941). Kapılar bir geçiş elemanı olmalarının yanı sıra üzerlerinde, medeniyetin nakışlarının tezyin edildiği kültür örgelerini de barındırmaktadır.

2. İskilip Evlerinde Kapılar

Türkiye'nin farklı bölgelerinde kapı üzerindeki elemanların isimleri üzerine değişik kullanımlar olduğu görülmektedir; Seren, alt-üst başlık, pervaz, kayıt-kuşak, ayna-tabla gibi (M. Binan 1981:68). İskilip evlerindeki ana giriş kapıları ve avlu kapıları incelendiğinde kapılar, çift/tek kanatlı olarak ayrılmaktadır. Kanatların yapım tekniğinde ise iki yöntemle karşılaşılır: Dikey ahşap tahtaların kuşak/çapraz olarak adlandırılan parçalar üzerinde yan yana çivilenerek birleştirilmesiyle oluşturulan *lata veya çakma kapı* olarak adlandırılan kanat türüdür. Diğeri ise *tablalı veya aynalı kapı* olarak adlandırılır bu türde ise başlık, seren ve kayıtlar arasındaki boşlukta tahta, ince levha ya da kontrplakla tablalar oluşturulur (D. Hasol 1998:235-237, M. Binan 2000:58-59,64). İncelediğimiz örnekler içerisinde; avlu kapılarında genellikle çakma kapıyla karşılaşırken evlerin ana giriş kapılarında tablalı kapıların yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Avlu kapılarında üst başlık üzerinde ahşap desteklerle oluşturulmuş ışıklıklar varken konut kapılarının bazı örneklerinde de farklı form ve malzemeden yapılmış ışıklıklar bulunmaktadır. Boyutları değişiklik gösteren bu ışıklık pencerelerinin malzemelerinde cam; pencere korkuluklarında ise demir ve ahşabın kullanıldığı görülür.



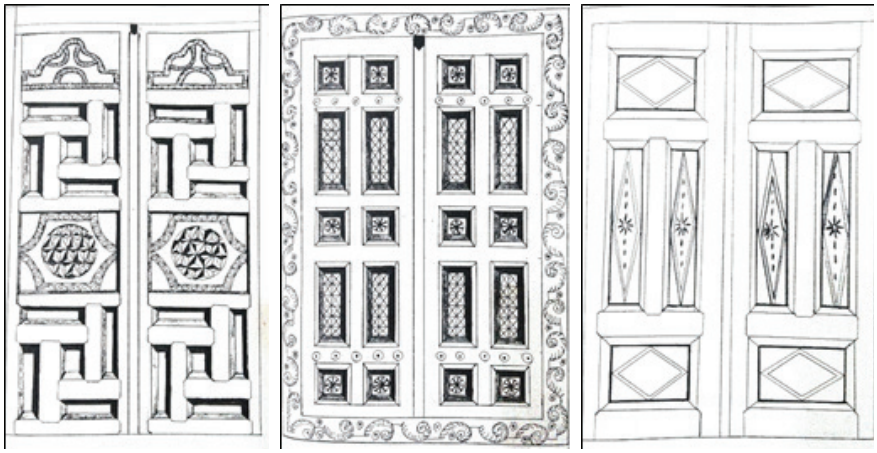
Çizim 1: *Kapı Bileşenleri, Tablalı ve Çakma Kapı*

Bölgede konu kapsamında ele alınan 30 ahşap kapıdan 19 tanesi çakma kapı; 11 tanesi ise tablalı kapı türündedir. Tablalı kapıların İskilip konut mimarisinde daha çok konut içerisinde oda kapılarında ve eve doğrudan giriş çıkış sağlayan dış kapısında kullanıldığı görülmektedir. Bu kapıların

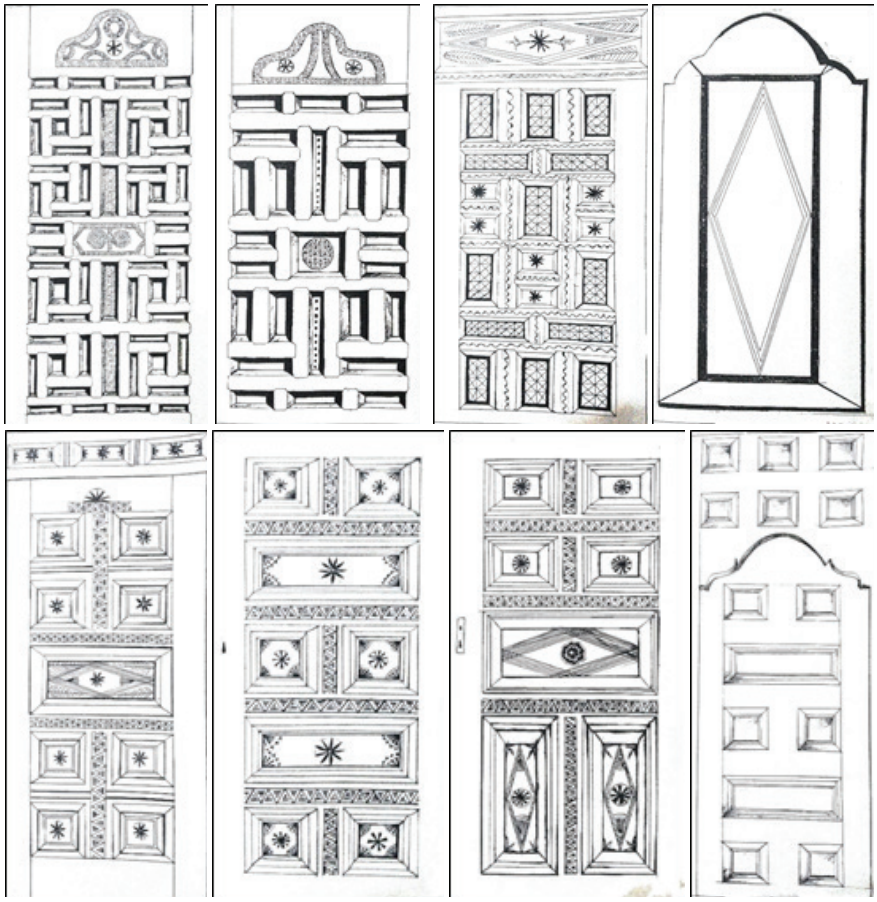
büyük evlerde iç avlu denilen kısımlarına ya da sofalarına açılanları üstünde genellikle boyutları ve formları değişiklik gösteren ışıklık pencereleri yer almaktadır. Çift kanatlı kapılarda kapı genişliğince uzanan, dikdörtgen formlu, ahşap korkuluklu pencerelerin yanı sıra tek kanatlı veya çift kanatlı kapı üzerinde normal pencere boyutlarında ya da daha küçük, metal-ahşap korkuluklu pencereler de görülmektedir.

Fotoğraf 1: *İskilip Mimarisinde, Kapı Üzerinde Yer Alan Işıklık Pencerelerinden Örnekler*

Tablalı kapıların yüzeylerinde oluşturulan dikdörtgen veya kare formlu tablaların/aynaların sayısı kapının boyutuna ya da ustanın zevkine göre değişiklik gösterebilir. Kapıların ahşap malzemesinde daha çok çam kerestesinin tercih edildiği görülür. Çamın uzun ömürlü ve bölgede yaygın bir malzeme olması nedeniyle tercih edildiği anlaşılmaktadır. Mevcut kapıların büyük kısmında vernik, boya vb. koruyucu madde kullanılmamıştır. Sonraki dönemlerde birkaç örneğin boyanmış olduğunu söyleyebiliriz. Geçme tekniğiyle yapılan kapıların sayısı günümüzde az olsa da bazı çalışmalara konu olmuş ve incelenmiş on bir adet kapının varlığını biliyoruz (Çizim 2-3). Çivi kullanılmayan bu kapılarda tablalar birbirine geçme tekniğiyle tutturulmuştur. Süsleme özellikleri açısından değerlendirildiğinde ise ayna yüzeylerinde kabartma ve oyma tekniğiyle yapılmış geometrik ve bitkisel bezemelere rastlanmaktadır.



Çizim 2: *Çift Kanatlı Tablalı Kapı Örnekleri (Okutan, 1997)*



Çizim 3: Tek Kanatlı Tablalı Kapı Örnekleri (Okutan, 1997)

Fotoğraf 2: *İskilip Evlerinde, Tablalı Kapı Örnekleri*

19. yüzyıla tarihlendirilen bu kapıların üzerinde ayna sayısının tasarıma göre değişiklik gösterdiği söylenebilir. Tek kanatlı kapılarda en az 1; en fazla 19 ayna kullanılan örnekler görülürken çift kanatlı kapılarda en az 2; en fazla 20 ayna kullanıldığı görülmektedir. Ayna yüzeyleri birer süsleme alanı olarak kullanılmıştır. Bu bölümlerde stilize çiçekler, çarkıfelekler, baklava dilimleri, eğrisel çizgiler, geometrik formlar, yıldız ve lale gibi motifler oyma tekniğiyle tezyin edilmiştir. Süslemeler sadece aynalar üzerine yapılmamış, birkaç örnekte kapının serenlerinde, kuşaklarında ve pervazlarında da zengin süslemelerin varlığı dikkat çekmektedir. Biraz daha geç dönemlere tarihlendirilen kapı yüzeylerinde sütun başlığı şeklindeki eklentiler, S ve C kıvrımlarının olduğu hatlar dikkat çekmektedir.

Yaygın olarak görülen diğer kapılar ise çakma kapılardır. Lata kapı olarak da adlandırılan bu kapı türlerine İskilip evlerinde genellikle ve büyük oranda avlu/bahçe ya da iç avlu/sofa girişlerinde rastlanmaktadır. Dikey formda kesilen tahtaların, yatay tahtalarla arkalarından çivilenmesiyle oluşturulmaktadır. Kalpaklı veya normal çiviler kapının ön yüzünde görülür. Avlu duvarı üzerinde olması sebebiyle çoğunda yağmur suyundan korunma amacıyla yapılmış sundurmalar bulunmaktadır. Çakma kapılar

bazen tek kanatlı bazen ise çift kanatlı olarak yapılmıştır. Yüzeyleri sade olup herhangi bir süslemeye rastlanılmamaktadır.

***Fotoğraf 3**: İskilip Evlerinde Çakma Kapı Örnekleri*

3. İskilip Evlerinde Kapı Halkaları ve Tokmakları

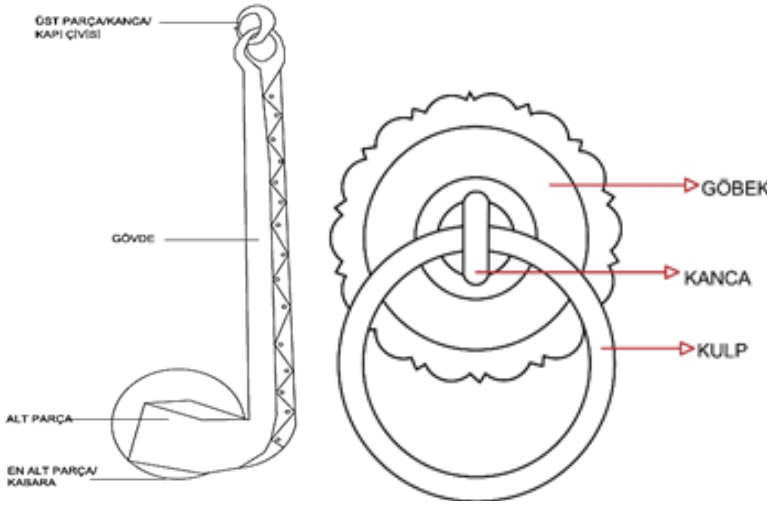
Tarihi süreç içerisinde geçmişin izlerini taşıyan halkaların bilinen ilk örneklerine Kırgızistan-Abakan'da (M.Ö.1.bin) rastlanmıştır. Batıda kapı halkaları M.Ö.9.yy.'dan itibaren görülmeye başlanmıştır. Romalılarda kapı halkası kullanımından söz edilirken; Mısırlıların kilit yaptıkları ancak halka veya tokmak kullanmadıkları bilinmektedir (E. Şapolyo 1970:13, L. Göktaş Kaya 2010:344). Anadolu'da günümüze ulaşan en eski örnek ise (13.yüzyıl başı), döküm tekniğinde yapılmış, Cizre Ulu Camii'nin ejder formlu kapı tokmağıdır (H. Çal 1999:277). 15.yüzyıldan itibaren mimaride kapı halka ve tokmaklarını yaygın olarak kullanmaya başlamış ve bu gelenek günümüze kadar ulaşmıştır.

Ana malzemesi ahşap olan kapılarda metal malzeme kullanımını varsa ışıklık pencerelerinin korkuluklarında, kapı üzerinde çivi, tokmak, halka ve kilit sistemlerinde görmekteyiz. Maden sanatının ürünleri olarak karşımıza çıkan bu elemanlar, bölgedeki sanatkâr ustalarının dokunuşlarıyla

birer kimlik kazanmıştır. Tokmaklar, halkalar, kilitler ve zemberekler kapının işlevine yönelik birer eklenti olarak vazifelendirilmiştir. Geleni haber verme, kapıyı açabilme, güvenliği sağlama gibi görevler üstlenmişlerdir.

Kapı üzerinde tokmak, anahtar yuvası, şakşak, frenk (kilit), kabara ve zırzı (sürgü) olarak adlandırılan (B. Bingöl 2011:9) işlevsel elemanlar yer almaktadır. Bu elemanlar aynı zamanda birer süsleme elemanı olarak kapının estetik görünüşüne de katkı sağlamaktadır. Demir, tunç ve pirincin dökme tekniğiyle kapı elemanlarında tercih edilen malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Kapı halkalarında demir malzeme; tokmaklarda ise tunç ve pirinç alaşımı tercih edilmiştir.

Kapı tokmakları, halkalar, kilit sistemleri form, tasarım ve süslemeleri ile dönem özelliklerini ve sanat anlayışını yansıtan objeler olması bakımından önemlidir. Günümüzde kapıların zil fonksiyonunu karşılayan tokmaklar, ev ahalisine geldiğini haber vermek amacıyla kullanılmıştır. Halkalar ise daha çok kapı kolu fonksiyonunda, tutup çekme işlevine yönelik yapılmıştır (H. Çal 1999:275, M. Denktaş 2005:114). Tokmaklar dört parçadan oluşmaktadır: Ana elemanı olan gövde, kapı ile tokmağı birbirine bağlayan ve kapı çivisi olarak da adlandırılan üst parça, alt parça ve vurduğunda ses çıkarması için kapı yüzeyine yerleştirilmiş kabara olarak adlandırılan metal parça (H. Çal 1999:276). Halkalar ise göbek, kanca ve kulp olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır.



Çizim 4: *Kapı Tokmağı ve Kapı Halkası Bölümleri (Gündogdu 2022)*

Çalışma kapsamında halkalar ve üç farklı kapı tokmağı ile karşılaşılmış ve tipoloji de mevcut örnekler doğrultusunda oluşturulmuştur. Yaygın olarak kullanılan kapı halkaları; figürlü tip, soyut bitkisel dokulu tip, geometrik biçimli tip[2] olmak üzere 3 farklı tipolojide incelenmiştir.

3.1. Kapı Halkaları

Kapı halkaları ahşap yüzeye iki çiviyle tutturulan ayna veya göbek olarak adlandırılan metal parça, kulp ve kancadan oluşmaktadır. ‘‘Şakşak, çekçek’’ gibi isimlerle de anılan halkalar (M. Efe 2019: 70) tokmaklara nazaran daha az ses çıkarır ve haber verme özelliğinden ziyade kapı kanadını çekerek açma işlevine uygun bir eleman olarak kullanılmaktadır. İskilip konut mimarisinde 21 kapı halkası çalışma kapsamında incelenmiş bu örnekler içerisinde farklı tasarıma sahip olan halkalar aşağıda (Foto.4) gösterilmiştir. İncelenen örneklerde çapları 3-10 cm. arasında farklılık gösteren, sade formlu, göbeksiz, bezemesiz ve çiçek formlu göbekli halkalara sık rastlanırken zikzak çerçeveli/dişli/testere dişli ve oymalı göbekli halkalarla az sayıda örnekte karşılaşılmıştır. Halka/kulp ve kancalarda döküm tekniği, göbek kısımlarında ise dövme ve döküm tekniği uygulaması görülmektedir. Süsleme alanı olarak tercih edilen göbeklerin dış kenarlarında dilimli, düz ve zikzaklı çerçevelere rastlanılmaktadır. Delikişi, tekniğini süslemede kullandıkları da söylenebilir.

---

[2] Tipoloji belirlenirken Gülten Sönmez ve Mervenur Efe’nin oluşturduğu tipolojilerden faydalanılmıştır. Bkz. Gülten Sönmez, ‘‘Tokat Evlerinin Bekçileri: Kapı Tokmağı’’, *I.Genç Türkologlar Çalıştayı Bildiri Kitabı (22-23 Mart 2018*), Ordu, 2018, s. 161-172.; Mervenur Efe, *Geleneksel Ayvalık Konut Mimarisinde Kapı ve Kapı Tokmaklarının Tipolojisi,* İzmir Demokrasi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2019, s.61-71.

Fotoğraf 4: *İskilip'teki Kapı Halkaları*

3.2. Kapı Tokmakları

Kapı tokmakları, kapı kanadının dış yüzeyinde yer almaktadır ve kapı çalma işlevini yerine getiren mimari yapı elemanlarından birisidir. Metal malzemeden (tunç, pirinç, demir) yapılmış tokmaklarda döküm tekniği yaygın olarak kullanılmıştır. Tokmaklarda, gövde, kapı çivisi/üst parça, alt parça ve kabara olarak adlandırılan metal elemanlar bulunmaktadır. Gövde ve diğer elemanların formlarına göre tokmaklar farklı tiplerde karşımıza çıkmaktadır. Bu kapsamda İskilip konut mimarisindeki kapı tokmakları kendi içerisinde üç başlık altında incelenmiştir.

3.2.1. Figürlü Tokmaklar

A. El Biçimli/Hanımeli Formlu Kapı Tokmakları

İnsan eli formunda olan bu kapı tokmakları tasarım ve zarafeti ile maden sanatının önemli örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da sıkça rastlanılan bu tokmaklarda, kolun bilek kısmından kesilmiş sağ/sol el şeklinde olup, dört parmak bitişik başparmak ayrı olarak yapılmıştır. Bilek kısmında kıyafet detayı, kumaş kıvrımı ve aksesuar/takı işlendiği görülmektedir (H. Çal 2001:174). Bazı örneklerde yüzük parmağında veya orta parmakta taşlı yüzük detayları ile karşılaşılmaktadır. Yüzüğün bulunduğu parmak veya el üzerinde yüzük detayının olmaması ev sahibinin medeni durumu (evli, bekâr, dul, gibi) hakkında bilgi vermektedir (Y. Selvi 2017:1005). Avuç içerisine yerleştirilen metal topun kapı kanadı yüzeyindeki metal parçaya temas ettirilmesiyle ses çıkar ve ev halkı haberdar edilir. Seri üretime uygun olan döküm tekniğinin tercih edildiği bu tokmaklarda malzemede genellikle pirinç, tunç ve demir kullanılmıştır.

Batı kökenli bir malzeme olarak Avrupa'dan dünyaya ithal edilen bu tokmaklar, Anadolu coğrafyasında yaygın olarak kullanılmıştır. El biçimli kapı tokmaklarının çok sayıda örneği ile karşılaşılması; geleneksel konut mimarisinde kapı elemanlarının varlığını devam ettirmesi ve kentin tarihi dokusunu korumuş olmasıyla açıklanabilir. Çoğunun kaybolması, yerinden sökülmesi, çalınması ve pazar haline gelmesi sonucunda İskilip'te bu türdeki mevcut tokmak sayısı 14 olarak belirlenmiştir (Foto 5). Sol el olarak yapılmış bu tokmaklardan 2 tanesi yüzüksüzken 2 tanesinde yüzük orta parmakta 10 tanesinde ise yüzük parmağındadır. Bileklik kısımlarında büzgülü kıyafet detayı ve stilize çiçek formlu bileklik/takı detayları görülmektedir (E. Çalış 2020:48). Çoğu iyi durumdadır ancak birkaçı üzerinde oksitlenmeler meydana gelmiş, birkaçı ise boyanmıştır.

Fotoğraf 5: *İskilip'teki Figürlü (El Biçimli/Hanımeli formlu) Kapı Tokmakları*

3.2.2. Soyut Bitkisel Dokulu Kapı Tokmakları

Ucu kıvrımlı C biçimli veya oval kapı tokmağı olarak da adlandırılan bu grupta tokmaklar, uç kısımları volütlü, ters C formlu metal gövdenin kapı kanadı yüzeyindeki kapı çivisine geçirilmesiyle oluşturulmuştur. Döküm tekniğiyle yapılmış gövdenin alt bölümünde yüzeyden dışa taşkın bitişik üç oval şekil (parmak izi gibi) bulunmaktadır. Malzemeleri tunç olan tokmakların ayna kısımları farklılık gösterebilir ancak yaygın olarak kapı çivisi üzerinde dikey yaprak formu görülmektedir. En alt kısımda yer alan kabara da ayna ile benzer ancak biraz daha boyutları küçük olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yaprak formu bazı örneklerde aşağı doğru uzanırken bazılarında yukarı doğrudur. Bazı örneklerde ise sade düz kabaralarla karşılaşılmaktadır. Kapı çivileri de tokmağın tasarımına göre ufak farklılıklar gösterebilir. Bu tokmaklar yaygın olarak Anadolu coğrafyasında karşılaştığımız örneklerdir. Avrupa kökenli olduğu düşünülmektedir ancak Tokat'ta bu tokmakların üretiminin yapıldığı belirtilmektedir (H. Çal 1999:280).

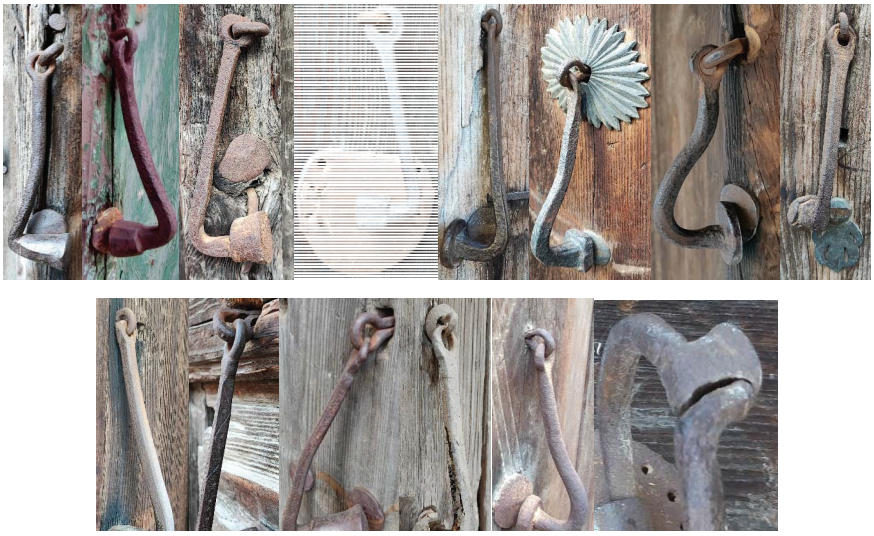
İskilip'te kapı üzerlerindeki kalıntılara bakıldığında yaygın kullanımı anlaşılmaktadır fakat çoğu günümüzde yerinde değildir. Çoğunun kaybolması, yerinden sökülmesi, çalınması sonucunda İskilip'te bu türdeki mevcut tokmak sayısı 10 olarak belirlenmiştir (Foto 6). Bu tokmakların tasarımları hemen hemen aynıdır. Farklar ise sadece kabaralarında görülmektedir. İkisinde yaprak formu yukarı doğru yapılmışken üçünde aşağı doğrudur. Bir tanesinde ise kabara kısmı bulunmamaktadır. Malzemelerinde tunç ve demir kullanılmıştır.

Fotoğraf 6: *İskilip'teki Soyut Bitkisel Dokulu Kapı Tokmakları*

3.2.3. L Biçimli Kapı Tokmakları

Anadolu'daki geleneksel konut mimarisinde en yaygın kullanılan kapı tokmaklarından birisi demirden yapılmış L formlu kapı tokmaklarıdır. Dövme tekniğiyle yapılan bu tokmaklarda sade ve basit tasarımlar görülmektedir. 1 veya 2 cm. kalınlığa sahip gövdenin üst kısmına açılan delik kanat üzerine yerleştirilen kapı çivisine geçirilerek tokmak kanada tutturulur. Alt parçanın kısa kolu kanat yüzeyine dönük olacak şekilde getirilir (H. Çal 1999a:124). Alt parçanın formu kare, yuvarlak, dikdörtgen formda tasarlanmış olabilir. Kanat üzerinde parçanın denk geldiği kısımda ise kabara/en alt parça bulunmaktadır.

İskilip'te bu türdeki örnek sayısı sahada yapılan incelenenlere göre belirlenmiştir. Çalışmamızda tokmak sayısı 70 olarak sınırladık fakat bu sayının çok daha fazlasını bulmak mümkündür. Aşağıda farklılık gösteren 6 örnek gösterilmiştir (Foto 7). L biçimli tokmaklarda farklılıklara alt kısımda, gövdede ve kapı çivisinde rastlamaktayız. Çoğunda kapı çivisi kullanılan tokmaklardan sadece ikisi tanesinde yuvarlak formlu aynalık kullanıldığı görülmektedir. Bezeme ile karşılaşılan örnek sayısı ise ikidir. Bu tokmaklarda gövde ve alt parçanın yan ve ön yüzlerinde kazıma tekniğinde yapılmış süslemeler görülmektedir. Birinde yıldız motifleri varken diğerinde nokta, zikzak ve çizgisel bezemeler bulunmaktadır.



Fotoğraf 7: İskilip'teki L Biçimli Kapı Tokmaklarından Örnekler

4. Değerlendirme ve Sonuç

Yüzyıllar boyu toplumların kültürel zenginliklerini yaşadıkları bölgelere taşıdıkları görülmektedir. Yerleşik hayata geçen insanların öncelikle barınma ihtiyacına yönelik hareket etmeleri günümüz konut mimarisinin temelini atan bir süreci başlatmıştır. Toplumun, ekonomik, kültürel ve mimari yapısı hakkında veriler sunan konutların birer tarihi kaynak ve sanat eseri olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Geçmişten günümüze izler taşıyan ve hala zamana karşı ayakta kalabilmeyi başaran geleneksel konutlar, birer kültür varlığı olarak kabul edilmektedir. Mimarisi çeşitli araştırmalarda incelenen konutların mimari elemanları ise ayrı ele alınmalı ve sanatsal inceliklerine değinilmelidir. İskilip, tarihi dokusunu koruyan bir kent olarak günümüzde konut mimarisinin zengin örnekleriyle çalışmalara konu olmuştur. Çalışmada; İskilip geleneksel konutlarının üzerinde taşıdıkları ahşap sanatının başarılı örneklerini yansıtan kapıları ve üzerinde yer alan halka ve tokmakları ele aldık.

Araştırmamızda saha çalışmasıyla tespiti yapılan yaklaşık 100 ahşap kapı; malzeme, süsleme ve tipoloji bakımından incelenmeye çalışılmıştır. Bütüncül bakıldığında iki tip kapıyla karşılaşılmaktadır: tablalı kapı ve lata/çakma kapı. Bu kapılar kendi içerisinde tek kanatlı ve çift kanatlı

olarak ayrılarak üzerinde aydınlık/ışıklık penceresi olan kapılar belirlenmiştir. Bu pencerelerin formları, korkulukları malzeme ve teknik olarak ele alınmıştır. Kapıların biçimi, boyutları ve bulunduğu konuma bağlı olarak pencerelerin formlarının değişebildiği görülmüştür. Tablalı kapılarda süslemelerin daha zengin olduğu belirlenmiştir. Lata kapılar genellikle avlu girişlerinde tercih edilmişken tablalı kapılarla evlere doğrudan giriş sağlayan kapılarda karşılaşılmıştır. Tabla sayılarında farklılıklar görülmüştür. Oyma tekniğinde yapılmış zengin süslemelerle karşılaştığımız kapılarda genellikle, baklava dilimi, lale, çarkıfelek, geometrik formlar, stilize çiçekler, eğrisel çizgiler, yıldız motifleri görülmektedir. Süslemeler sadece aynalar üzerine yapılmamış, birkaç örnekte kapının serenlerinde, kuşaklarında ve pervazlarında da zengin süslemelerin varlığı dikkat çekmektedir. Biraz daha geç dönemlere tarihlendirilen kapı yüzeylerinde sütun başlığı şeklindeki eklentiler, S ve C kıvrımlarının olduğu hatlar dikkat çekmektedir. Zengin ahşap oyma sanatının birer eseri olarak korunmaya değer örnekler olarak kabul edilmeli ve bu değerlere sahip çıkılmalıdır.

Geleneksel İskilip evlerinin mevcut kapıları üzerinde yer alan kapı halkaları ve tokmaklarının saha çalışmasıyla tespitleri yapılmış, tipleri belirlenmiş ve sanat tarihi disiplini içerisinde incelenmiştir. Mevcut bulunan bu kapı tokmakları için 4 ayrı tipoloji belirlenmiştir. Bölgede toplam 65 kapı halkası ve 90 kapı tokmağı tespit edilmiştir. Bunların 65 tanesi kapı halkası, 14 tanesi figürlü tokmak gurubundan el formlu kapı tokmağı, 6 tanesi soyut bitkisel dokulu kapı tokmağı, 70 tanesi ise L formlu kapı tokmağı olarak gruplandırılmıştır. Dövme ve döküm tekniğiyle yapılmış tokmaklarda demir, tunç ve pirinç malzeme görülmektedir. Süslemede delik işi ve kazıma tekniğinde yapılmış, geometrik ve çizgisel bezemelerle karşılaşılmıştır. Tarih bilgileri eserlerin üzerinde yazmamaktadır. Ancak ait oldukları evlerin üzerinde yer alan inşa tarihleri, 18-19.yy. arasına, Geç Osmanlı dönemine işaret etmektedir.

Küçük ebatlara sahip taşınabilir bu mimari yapı elemanları, maden sanatı açısından önemli eser niteliği taşımaktadır. Ancak yerinden sökülmesi, çalınması ve özellikle pazar haline gelmesi durumunda geçmişin izlerini taşıyan bir kapı elemanımızı kaybetmiş oluyoruz. Kültürel dokusunu korumaya çalışan İskilip'teki kapılar, halkalar ve tokmaklar kültür belleğin hafızası ve remzidirler. Bu çalışma ile geleneksel dokunun bir parçası olan

bu önemli eserlerin belgelenmesi, korunması ve gelecek nesillere aktarılması hedeflenmiştir. Bu eserleri yok olmadan koruyabilmek ve yaşatabilmek için İskilip Kaymakamlığı ve İskilip Belediyesi ve halkına büyük görevler düşmektedir.

1. KAPI HALKALARI			
1	Ulaştepe Mah.Tabakhane Cad. No:39	**34**	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:27
2	UlaştepeMah.Tabakhane Cad. No:39A	**35**	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:28
3	Ulaştepe Mah.Tabakhane Cad. No:196	**36**	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:24
4	Ulaştepe Mah. Helvacı Sok. No:4	**37**	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:30
5	Ulaştepe Mah. Helvacı Sok. No:9	**38**	Çavuş Mah. Çıkmaz Sok. No:31
6	Ulaştepe Mah. Helvacı Sok. No:30	**39**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:38
7	Ulaştepe Mah. Helvacı Sok. No:19	**40**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:40
8	Ulaştepe Mh. Yukarı Oymak Sk. No:44	**41**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:44
9	Ulaştepe Mh. Yukarı Oymak Sk. No:46	**42**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:6
10	Ulaştepe Mh.Yukarı Oymak Sk. No:50A	**43**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:8
11	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:17	**44**	Çavuş Mah. Sakarya Cad. No:52
12	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:14	**45**	Çavuş Mah. İğci Sok. No:24
13	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:45	**46**	Mutaflar Mah. Pazarbaşı Sok. No:2
14	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:42	**47**	Mutaflar Mah. Ahlatlı Sok. No:4
15	Ulaştepe Mah. Ağdacı Sok. No:6	**48**	Mutaflar Mah. Tatlılar Sok. No:8

16	Ulaştepe Mah. Ağdacı Sok. No:32	**49**	Mutaflar Mah. Arküstü Sok. No:23
17	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No: 6	**50**	Mutaflar Mah. Oduncu Sok. No:3
18	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No: 7	**51**	Mutaflar Mah. Oduncu Sok. No:103
19	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No: 18	**52**	Mutaflar Mah. Oduncu Sok. No:16
20	Ulaştepe Mah. Hindoğlu Sok. No: 6	**53**	Mutaflar Mah. Oduncu Sok. No:5
21	KaleboğazıMh.Turgut Reis Sk.No: 13D	**54**	Mutaflar Mah. Oduncu Sok. No:1
22	Kaleboğazı Mah. Ulaş Cad. No: 34	**55**	Mutaflar Mah. Erenler Sok. No:7
23	Kaleboğazı Mah. Şerbetçi Sok. No: 22	**56**	YeniCami Mah. Yeni Cami Cd. No:79
24	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:40	**57**	YeniCami Mah. Yeni Cami Cd. No:73
25	Kaleboğazı Mah. Bayraktepe Sok. No:6	**58**	Yeni Cami Mah. Yeni Cami No:55
26	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:29	**59**	Yeni Cami Mah. Aşkınlar Sok. No:4A
27	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:29A	**60**	Meydan Mah. Menekşe Sok. No: 7
28	Mutaflar Mah. Mutaflar Cad. No:12	**61**	Meydan Mah. Menekşe Sok. No: 9
29	Mutaflar Mah. Mutaflar Cad. No:17	**62**	Meydan Mah. Tokatlı Sok. No: 17
30	Meydan Mah. Hasanfaki Sok. No: 112	**63**	Meydan Mah. Tokatlı Sok. No: 15
31	Meydan Mah. Efendi Ağa Sok. No: 8	**64**	Ekizoğlu Mah. Kanlıdere Sok. No:8
32	Ekizoğlu Mah. Kanlıdere Sok. No:7A	**65**	Ekizoğlu Mah. Kanlıdere Sok. No:5
33	Ekizoğlu Mah. Sakarya Sok. No:29A	**66**	Ekizoğlu Mah. Adalı Sok.

2. FİGÜRLÜ KAPI TOKMAKLARI			
1	Ulaştepe Mah. Hallıoğlu Sok. No: 20	**8**	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:9
2	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No: 16	**9**	Mutaflar Mah. Tosya Cad. No:161
3	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No: 4	**10**	Mutaflar Mah. Tosya Cad. No:45
4	Dabahane Mah. Ulaş Cad. No: 9	**11**	Yeni Cami Mah.Yeni Cami Cd. No:41
5	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:34 A	**12**	Bahabey Mah. Hasırcı Sok.
6	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:38	**13**	Çavuş Mah. Yeni Yolcu Sok. No:48
7	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No: 4	**14**	Kaleboğazı Mah. Hamam Sk. No: 19

3. SOYUT BİTKİSEL DOKULU KAPI TOKMAKLARI			
1	Kaleboğazı Mah. Ulaş Cad. No: 9	**4**	Yeni Cami Mah. Yeni Cami Cad. No:75
2	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:11	**5**	Yeni Cami Mah. Yeni Cami Cad. No:75
3	Yeni Cami Mah. Yeni Cami Cd. No:41A	**6**	Yeni Cami Mah. Yeni Cami Cd. No:73B

4. L BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI			
1	Ulaştepe Mah.Tabakhane Cad. No:186	**36**	Yeni Cami Mah. Ekizoğlu Cad. No:24
2	Ulaştepe Mah Tabakhane Cad. 133A	**37**	Yeni Cami Mah. Ekizoğlu Cad. No:26
3	Ulaştepe Mah.Tabakhane Cad. No:39	**38**	Çavuş Mah. Çıkmaz Sok. No:34
4	Ulaştepe Mah. Helvacı Sok. No:7	**39**	Çavuş Mah. Çıkmaz Sok. No:30
5	Ulaştepe Mah. Helvacı Sok. No:30	**40**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:38

6	Ulaştepe Mah.Yukarı Oymak Sok. No:44	**41**	Çavuş Mah. Çavuş Sok. No:42
7	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:17	**42**	Mutaflar Mah. Pazarbaşı Sok. No:2
8	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:12	**43**	Mutaflar Mah. Pazarbaşı Sok. No:22
9	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:18	**44**	Mutaflar Mah. Ahlatlı Sok. No:4
10	Ulaştepe Mah. Kabalar Sok. No:42	**45**	Mutaflar Mah. Tatlılar Sok. No:3
11	Ulaştepe Mah. Ağdacı Sok. No:32	**46**	Mutaflar Mah. Tatlılar Sok. No:8
12	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No:5	**47**	Mutaflar Mah. Odauncu Sok. No:3
13	Ulaştepe Mah. Zobarlar Sok. No:18	**48**	Mutaflar Mah. Arküstü Sok. No:23
14	Ulaştepe Mah. Hindoğlu Sok. No:6	**49**	Mutaflar Mah. Oduncu Sok. No:7
15	Ulaştepe Mah. Hindoğlu Sok. No:15	**50**	Mutaflar Mah. Mutaflar Cad. No:31
16	Kaleboğazı Mah.Turgut Reis Sk.No: 13C	**51**	Mutaflar Mah. Mutaflar Cad. No:3
17	Kaleboğazı Mah. Ulaş Cad. No: 34	**52**	Mutaflar Mah. Mutaflar Cad. No:5
18	Kaleboğazı Mah. Şerbetçi Sok. No: 34	**53**	Mutaflar Mah. Aksu Sok. No:
19	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:34	**54**	Mutaflar Mah. Erenler Sok. No:7
20	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:42	**55**	Mutaflar Mah. Erenler Sok. No:9
21	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:48	**56**	Mutaflar Mah. Aksu Sok. No:19
22	Kaleboğazı Mah. Kale Sok. No:46	**57**	YeniCami Mah. Yeni Cami Cad. No:73
23	Kaleboğazı Mah. Kandıralı Sok. No:25	**58**	Yeni Cami Mah. Yeni Cami Cd. No:73B

24	Kaleboğazı Mah. Kandıralı Sok. No:22	**59**	Yeni Cami Mah. Yeni Cami Cd. No:55
25	Kaleboğazı Mah. Kandıralı Sok. No:13	**60**	Yeni Cami Mah. Aşkınlar Sok. No:4
26	Kaleboğazı Mah. Bayraktepe Sk. No:13	**61**	Meydan Mah. Menekşe Sok. No: 8
27	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:7	**62**	Meydan Mah. Tokatlı Sok. No: 17
28	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:29	**63**	Meydan Mah. Efendi Ağa Sok. No: 14
29	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:30	**64**	Meydan Mah. Efendi Ağa Sok. No: 10
30	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:24	**65**	Ekizoğlu Mah. Ekizcioğlu Cad. No:10
31	Yeni Cami Mah. Alibey Cad. No:43A	**66**	Bahabey Mah. Yenidemirciler Cd. No: 8
32	Mutaflar Mah. Mutaflar Cad. No:18	**67**	Ekizoğlu Mah. Sakarya Sok. No:14
33	Mutaflar Mah. Arküstü Sok. No:1	**68**	Ekizoğlu Mah. Kanlıdere Sok. No:13
34	Mutaflar Mah. Arküstü Sok. No:3	**69**	Ekizoğlu Mah. Kanlıdere Sok. No:16
35	Mutaflar Mah. Arküstü Sok. No:5	**70**	Kaleboğazı Mah. Kaleboğazı Sok.

KAYNAKÇA

Arseven, Celal Esat (1947). *Sanat Ansiklopedisi,* C.2, İstanbul: MEB Yayınları.

Binan, Muhittin (1981). *Doğramalar 2. Ahşap Kapılar,* İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.

Binan, Muhittin (2000). *Ahşap Kapılar ve Metal Tamamlayıcı Elemanları,* İstanbul: YEM Yayınları.

Bingöl, Battal (2011). *Malatya Evleri Kapı Tokmaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya.

Çal, Halit (1999). ‘‘Osmanlı Kapı Halkaları ve Kapı Tokmakları’’, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi,* C.11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s.275-284.

Çal, Halit (1999a). ‘‘Niğde’de Kapı Tokmakları’’, *Art- Decor Dergisi* 77, İstanbul, s.122-125.

Çal, Halit (2001). ‘‘Hatay Kapı Halkaları ve Tokmakları’’, *Ortadoğu’da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (25-27 Ekim 2000),* C.1, S.1, Hatay: AKM Yayınları, s.173-354.

Çalış, Ercan (2020). ‘‘Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Ögelerinden Örnekler’’, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 9/1, s. 44-57.

Denktaş, Mustafa (2005). ‘‘Divriği’nin Kapı Tokmakları ve Kapı Halkaları’’, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 19, s.113-139.

Efe, Mervenur (2019). *Geleneksel Ayvalık Konut Mimarisinde Kapı ve Kapı Tokmaklarının Tipolojisi,* İzmir Demokrasi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Göktaş Kaya, Lütfiye (2010). ‘‘Geleneksel Kapı Halka ve Tokmakları: Safranbolu’’, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi,* C.6, S.12, s.341–369.

Hasol, Doğan (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü,* İstanbul: YEM Yayınları.

Selvi, Yeliz ve Yahya Melikoğlu (2017). ‘‘Sınırın Estetik Nesneleri: Şanlıurfa’da Tarihi Kapı Tokmakları ve Halkaları’’, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.10, S.53, s.1002-1012.

Sönmez, Gülten (2018). ‘‘Tokat Evlerinin Bekçileri: Kapı Tokmağı’’, *I. Genç Türkologlar Çalıştayı Bildiri Kitabı (22-23 Mart 2018)*, Ordu, s.161-172.

Şapolyo, Enver (1970). ‘‘Kapı Tokmakları’’, *Önasya* 56, s. 13-14.

Tanay, Nurettin (2015). *İlim ve Hilm Kenti İskilip*, Ankara: Ofset Basım Matbaacılık.

Tanay, Nurettin (2018). *Osmanlı Arşiv Belgelerinde İskilip Tarihi Kataloğu (1456-1923*), İskilip: İskilip Belediyesi Kültür Yayınları.

Yılmaz Erkovan, Nisa ve Nazmiye Gizem Arı (2018). ‘‘Alanya Geleneksel Konutlarında Kapılar’’ *Amisos Dergisi,* C.3, S.5, s.493-514.

İSLAM RESMİNDE ORTAK MOTİFLER: ŞEHNAME DESTANI VE PEYGAMBER KISSALARI[1]

Derya AYDIN[2]

Özet

Şehname (11.yüzyıl), İran'ın İslamiyet öncesi milletlerinin, hükümdarlarının ve kahramanlarının savaşlarını anlatan hikâyelerden oluşturmaktadır. *Kısas-ı Enbiya* ise İslam peygamberinin hayat hikayeleri ve mucizelerini anlatan kitaplardır.

*Şehnamel*er ve *Kısas-ı Enbiyal*ar zaman içerisinde görsel kültür içinde karşılık bulur. Böylece bu eserler, İslam resim sanatı içerisinde sevilen ve resimlenen el yazmaları arasına girmişlerdir. Farklı içeriğe sahip olan bu eserlerin hikayelerindeki birçok ortak motif dikkati çekmektedir. Bu ortaklıklar hikayelerin sahnelerinde belirgin bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Hikayeler arasındaki incelemelerle örneğini çoğaltabileceğimiz pek çok sahne bulunmaktadır Bunlar arasından, *Şehname* destanın yer alan, Siyavuş'un ateşten geçmesi ve *Kısas-ı Enbiya*'da İbrahim peygamberin ateşe atılması sahnelerindeki ateş motifi, benzer şekilde Bijen'in kuyuya atılması ve Yusuf peygamberin kuyuya atılmasındaki kuyu motifi, Cemşit'in saltanatı ve Süleyman Peygamber'in saltanatı sahnelerinde hükümdarlık motifi örnek olarak gösterilebilir. Bu motiflerin, hem İslamiyet öncesine ait bir metinde geçmesi hem de İslam peygamberlerin kıssalarında yer alması ve hikayelerin resimlenirken ikonografik olarak ana öge başka bir deyişle sahnede ana motif olarak kullanılmaları dikkat çekicidir. Bu kapsamda inceleme yapıldığında, çok sayıda resimli *Şehname* nüshasının varlığı ile benzer şekilde resimli *Kısas-ı Enbiya* nüshası karşımıza çıkmaktadır. Ko-

---

[1] Bu makaledeki görseller koleksiyonların bilgisi ve izni ile kullanılmıştır. Görsel kullanımı için T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi dijital arşivinden izin alınmıştır

[2] Dr. Öğr. Üyesi Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, ayderya.85@gmail.com

nuyu inceleyebilmek için aynı dönemlerde yapılmış resimli *Şehnameler* ve Farsça olarak yazılmış resimli *Kısas-ı Enbiya* nüshalarına bakmak hikayelerdeki ortaklıkla birlikte, sahnelerdeki ortaklığı da belirgin bir şekilde ortaya koymayı sağlayacaktır.

Bu çalışmada aynı dönemlerde yapılmış resimli *Şehnameler* ve Farsça olarak yazılmış resimli *Kısas-ı Enbiya* nüshalarını incelenerek hikayelerdeki ve sahnelerdeki ortak motifler ortaya çıkarılıp, incelenecektir. Bu bağlamda aynı dilde yazılmış farklı türden kitapların sahnelerinde yer alan ana öğe ve motiflerin aktarımı irdelenip, bu konu üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şehname, Kısas-ı Enbiya, İslam Resim, Motif, El yazma, Ateş, Kuyu, Hükümdarlık

COMMON MOTIFS IN ISLAMIC PAINTING: SHAHNAMA EPIC AND THE STORIES OF THE PROPHET

Shahnama (11th century) is composed of the stories telling about the wars of the pre-Islamic nations, rulers and heroes in Iran. On the other side, the Stories of the Prophets are books telling about the life stories and miracles of the Islamic Prophet.

Shahnamas and *Stories of the Prophets* gain ground within the visual culture over time. Thus, these works take part among the popular and illustrated manuscripts in Islamic painting. Many common motifs draw attention in the stories of these works, each bearing a different content. These commonalities stand prominently out in the scenes of the stories. There are many such scenes that we can indicate by examining the stories. Among these, the fire motif both in the scenes of Siyavush passing through the fire in the *Shahnama* epic and of the Prophet Abraham thrown into the fire in *Stories of the Prophets*; similarly the well motif in the scene of Bijen thrown into the well and Yusuf being thrown into the well; and the reign motif in the scenes of the reign of Jamshid and the Prophet Solomon can be given as examples. It is remarkable that these motifs are not only mentioned in a pre-Islamic text but also included in the Stories of the Islamic Prophets, and that they are used iconographically, while the stories are illustrated, as the main element, in other words, as the main motif in the scene. Analyzed within this context, we encounter a large number of illustrated copies of *Shahnama* and the illustrated copy of *Stories of the Prophets*. In order to examine the subject, looking at the illustrated *Shahnamas* composed in the same period and the illustrated copies of *Stories of the Prophets* written in Persian will clearly reveal the commonality in the scenes as well as the one in the stories.

In this study, the common motifs in the stories and scenes will be found out and examined by looking through the illustrated *Shahnamas* and the illustrated copies of *Stories of the Prophets* written in Persian. In this context, the transfer of main elements and motifs in the scenes of different types of books written in the same language will be examined and evaluations will be made on this subject.

Keywords: Shahnama, Stories of the Prophets, Islamic Painting, Motif, Manuscript, Fire, Well, Reign.

1. Giriş

Bu çalışma kapsamında Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde yer alan, resimli *Şehname* ve *Kısas-ı* Enbiya nüshalarının tanıtım yapılacak ve farklı içeriğe sahip bu el yazmaları arasında seçilen örnekler değerlendirilecek ardından bu örneklerde yer alan bazı sahnelerdeki kullanılan motifler üzerinde durulacaktır. Hikayelerle doğrudan bağlantılı olan bu motiflerin ortaklıklarına değinilirken temeldeki farklılıkları üzerinde durularak kıyaslamalar yapılacaktır.

Konu kapsamı içerisinde değerlendirecek sahneler aynı dönemde ve çoğunlukla yakın tarihlerde yapılmış *Şehname*ler ve *Kısas-ı Enbiya* nüshalarından seçilmiştir. Ana konuya geçmeden önce, *Şehname* ve *Kısas-ı Enbiya* nüshaları hakkında bazı bilgileri aktarmak gerekli olacaktır. İki kitabın içeriğine değinilecek olursa; *Şehname* İran'ın milli destanı olarak kabul edilmektedir. Ebül Kasım Firdevsi (ö.411/1020?) tarafından 11. yüzyılın başlarında tamamlanan destanda büyük bir kısım İran'ın İslamiyet öncesi milletlerinin hükümdarların saltanatlarını boyunca başından geçen olaylardan ve bu olaylarla bağlantılı olarak savaşlardaki başarıları ve hünerleri ile ön plana çıkan kahramanların hikâyelerinden oluşturmaktadır. *Kısas-ı Enbiya* ise İslam peygamberinin hayatını ve mucizelerini anlatan kitaplardır.

*Şehname*ler 14. yüzyılın başından itibaren resimli örnekleri ile karşımıza çıkan eserlerdir. Günümüze kadar pek çok resimli nüshası dünya müzelerinin ve kütüphanelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Benzer şekilde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde de oldukça fazla sayıda resimli *Şehname* nüshası bulunmaktadır.Bu durum *Şehname*lerin resimleri üzerinde çalışmayı kolaylaştırmakta, kıyaslamalar yapmak için elimizde çok fazla örnek bulunmasına fırsat vermektedir. Diğer taraftan da bu kadar çok örneğin arasında inceleme ve kıyaslamanın yapılabilmesi için belirli sınırlanın da olması gerekmektedir. Konumuz kapsamında, resimli *Şehname*lerden Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan 16. yüzyıl ve bu yüzyılın ikinci yarısına gelen nüshalar seçilmişidir.

Resimli *Kısas-ı Enbiya* nüshalarından Farsça olarak hazırlananlar sayı olarak daha azdır. Farklı koleksiyonlarda yer alan 21 adet resimli *Kısas-ı Enbiya* nüshası tespit edilmiş olup bunlardan sekiz adedi Topkapı Sarayı

Kütüphanesinde bulunmaktadır. 16. yüzyıla tarihlendirilen bu sekiz nüshanın sahip oldukları resim sayıları birinden farklıdır. Dolaysıyla bu nüshalar üzerinde çalışma yaparken daha az sayıda sahneden yararlanılabilmektir. Ancak konu kapsamında Topkapı Kütüphanesinde olan bu nüshaların hepsi incelemeye alınmış ve konu ilgili sahnelerden sadece bazıları çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

Bu kapsamda 16. yüzyıla tarihlendirilen resimli *Şehnameler* ve aynı yüzyılda yapılmış Farsça olarak yazılmış resimli *Kısas-ı Enbiya* nüshalarını incelenecek, hikayelerdeki ve sahnelerdeki ortak motifler ortaya çıkarılıp değerlendirmeye alınacaktır.

2. İslam Resminde Ortak Motifler: Şehname Destanı ve Peygamber Kıssaları

Bilindiği üzere, İslam resim sanatında, resimlerin metinle olan bağlantısının incelenmesi sahnenin anlaşılabilmesinin en temel yoludur. Resimlerde genellikle hikâyenin belli bir bölümü sahnelenir. Zaman içerisinde farklı nüshalarda aynı hikâyenin çok sayıda resmi ile karşılaşabilmektedir. Bu resimlerde hikâyeye yapılan vurgu, sahnede hikâyenin canlandırıldığı bölüm ve bu bölümde yer alan motiflerle kendini göstermiştir. Konu kapsamında bakıldığında benzer durum, *Şehname* destanında ve *Kısas-ı Enbiya*larda karşımıza çıkmaktadır. Bazı motifler özellikle bu eserlerde yer alan hikayelerin sahnelerinde ayrılmaz parçalar haline gelmişleridir.

Motiflerin sahne içerisinde nasıl yer aldıklarını görebilmek için öncelikle hikayelere bakmak gereklidir. Bu motiflerden ilki ateş olmuştur. Ateş motifi hem *Şehname*de hem de *Kısas-ı Enbiya'*da karşımıza çıkmaktadır. *Şehname*de, Siyavuş'un ateşten geçme sahnesindeki ateş ana motif olarak görülür. Hikâyeye göre, Siyavuş, üvey annesi Sûdâbe'nin aşkına karşılık vermez. Sûdâbe bu duruma karşılık Siyavuş'a bir tuzak kurarak iftira atar. Siyavuş bu olay karşısında utanarak yaşamaktansa kendisini ateşe atamayı tercih eder. Siyavuş için bir ateş hazırlanır ve bu ateşin içerisinden atının üstünde zarar görmeden geçer böylece suçsuzluğunu ispatlamış olur (M. N. Lugal, 2009: 424-426).

Ateş motifi, *Kısas-ı Enbiya*'da İbrahim Peygamber'in hikayesinde yer alır. Bu hikâyeye göre, İbrahim peygamberin halkı putlara tapmaktadır. Halkın şenliğe gittiği bir gün İbrahim peygamber putların olduğu yere gi-

derek, bütün putları kırar büyük putu bırakır. Halkı şenlikten döndükten sonra İbrahim peygamberi bu konudan sorumlu tutup cezalandırmaya kalkışırlar ve Onu ateşe atarlar. Bazı anlatılara göre ise İbrahim peygamberin Tanrılık iddiasında bulunan Nemrut tarafından ateşe atıldığı ifade edilir. Ancak İbrahim peygamber ateşe atıldığı zaman, ateş ona zarar vermez (M.A. Köksal 2013:154-160; Ö.F. Harman 2000: 272-273) .

Diğer bir motif ise kuyudur. *Şehname* destanında Bijen'in kuyuya atılması hikayesinde kuyu motifi ön plana çıkar. Bijen arkadaşı Gurgin ile domuz avına gittikleri bir gün, Efrasiyab'ın kızı Menije'nin de bulundukları yere gelip eğlendiklerini öğrenirler. Bijen bu eğlenceye katılmak ister ve burada Menije ile tanışıp âşık olur. Menije, birlikte geçirdikleri zaman sonunda Bijen'den ayrılmak istemez ve bir ilaç verip onu sarayına götürür. Bijen ve Menije sarayda eğlencede iken yakalanırlar ve Efrasiyab'ın huzuruna çıkarırlar. Bijen'in idam edilmesi için darağacı kurulurken Piran gelip Efrasiyab'la konuşur ve Bijen'i öldürmenin tekrardan Turan'da savaşa sebep olacağını söyler ve bunun üzerine Efrâsiyap, Bijen'i idam etmek yerine zindana atmaya karar verir. Bijen bu sebepten dolayı kuyuya atılır. Ancak bir zaman sonra Keyhüsrev Bijen'i kurtarması için Rüstem'i görevlendirir. Rüstem Menije'nin yardımıyla Bijen'i kuyudan kurtarır (M.N. Lugal 2009: 789-818; D. Örs 2009: 308-309).

Yusuf Peygamber'in kuyuya atılma hikayesinde ise, Yakup peygamberin on iki oğlu arasında oğlu Yusuf'u daha çok severdi. Yusuf peygamber bir gün rüya görüp, on bir yıldız, güneş ve ayın kendisine secde ettiğini babasına söyler. Yakup peygamber bu rüyayı anlayıp, oğlu Yusuf'a rüyasının kimseye anlatmamasını ister. Bir süre sonra Yusuf peygamberin kardeşleri onu kıskanarak öldürmeye kalkışırlar. Birlikte zaman geçirmek ve Yusuf 'u yanlarında götürmek için babalarından izin isterler. Ancak gittikleri yerde bu kararlarından uygulanmaktan vazgeçerek O'nu boş bir kuyuya bırakıp geri dönerler. Kardeşleri babalarına ise Yusuf'u kurt yediğini söylerler. Yusuf peygamber bir zaman burada kaldıktan sonra, yoldan geçen bir kervan onu görüp kuyudan çıkarır (M.A. Köksal 2013: 271- 282; Ö.F. Harman 2013:1-5).

Bir diğer motif ise taht motifidir. Taht motifi *Şehname* destanında oldukça sık karşılaşılan bir motiftir. Bu sahnelerden *Şehname* hükümdarı Cemşid'tin tahta çıkışı konu kapsamında dikkat çekicidir. Cemşid yüzyıl

boyunca tahtta kalmıştır. Hükümdar tahtta geçmesinden sonra devleri, cinleri, perileri, kuşları emri altına almıştır. Cemşîd, halkına da demirden zırh yapmayı ve iplikleri eğirerek kumaş dokumayı öğretmiştir. Ayrıca harç yapmayı ve bina inşa etmeyi özellikle etrafındaki devlere, öğreterek pek çok bina, saray yaptırır. Cemşîd değerli taşları ve mücevherleri keşfetmiştir ve hekimlikle ilgili bilgilere de sahip olmuştur. Saltanatı iyice genişleyip güçlenen Cemşîd, kendisini istediği her yere taşıması için, emrindeki cinlere değerli taşlardan büyük bir taht yaptırır (M.N. Lugal 2009: 68-72).

İslam peygamberleri arasında ise, Süleyman Peygamber ise hükümdar veya kral peygamber olarak geçmektedir Süleyman peygamberin adaleti ile ilgili hadiseler bulunmaktadır ve ona şimdiye kadar kimseye verilmeyen bir saltanat verilmiştir. İnsanları yönetebildiği gibi, cinler, kuşlar ve rüzgâr da onun emri altında olmuştur. Süleyman peygamber mescide girdiği zaman kuşlar onun başı etrafında uçar, mescitte ise insanlar ve cinler, kendisin onun karşısında beklemişlerdir (M.A. Köksal 2013: 213-218; Ö.F. Harman 2010: 56-60).

Bahsi geçen motiflerin ortaklıklarıyla birlikte, hikayelerde de az olsa ortaklıklar mevcuttur. İlk motif olan ateş, *Şehname*de ve *Kısas-ı Enbiya'da* yer alan sahnelerde suçsuzluğun ispat edilmesi için içerisinden geçilmesi ile ön plana çıkılmıştır. Bu aşamada motiflerin temel olarak içerikleri anlamlara bakılması, hikayelerde var olma biçimleri hakkında yol gösterici olacaktır. Ateş ya da ateş motifi tek başına ele alındığında genel olarak kutsal sayılmakla birlikte manevi olarak arınma ve cezalandırma gibi bir takım sembolik anlamlara sahip olabilmektedir. Ayrıca farklı kültür ve inanışlarda ateş değişik anlamlara sahiptir. *Şehname*de yer alan ateş motifini anlayabilmek için ateşin İran coğrafyası içeresindeki yerine bakılabilir. Araştırmalarda ateşin en eski dönemlerden beri devam ettiği kültürden birinin İran'da olduğu belirtilmiştir. İran'da Antik dönemden beri ateşin, yalan söylemek veya bir sözleşmeyi bozmak ile suçlanan kişilerin ateşle verilecek cezaya katlanmak zorunda olduğu belirtilmiştir. Bu cezalar ateşin içerisinden geçmek veya ateşle dağlanmak şeklinde olmuştur. Eğer cezaya uğrayan kişi masum ise Mithra ve diğer ilahi varlıklar tarafından korunur ve ölmeden bu cezadan kurtulurdu. Eğer suçlu ise verilen ceza sonucu ölürdü (M. Boyce, 2011). Diğer taraftan inançların etkisi ile, ateşperesttik ve Zerdüşlik inancı ile ateştin

bağlantısına vurgu yapılmaktadır. İnancın içerisinde ahiret anlayışında var olan kötülerin cezalandırılması ve kötülükleri temizleme olarak gösterilmiştir (H. Tanyu 1991: 53). Dolaysıyla İran kültürü içerisinde yer alan ateş anlayışın suçsuzluğun ispatlanması için önemli bir unsur olarak *Şehname*-de de yer aldığını söyleyebiliriz.

Ateşin İslam inancındaki yerine bakıldığında kutsallaştırılması ilgili bir durum söz konusu değildir. Ateş, ısı ve ışık sağlayan Allah'ın gücünü gösteren bir delil olarak görülmüştür. Ateşin yakıcı ve yıkıcı gücü Allah'ın emrindedir ve bu emirle ateş İbrahim peygamberi yakmamıştır. Ayrıca Şeytan'ın yalın (dumansız bir) alevden meydana geldiği ifade edilir. Bunun dışında İslam inancında ateş cehennem ile ilişkili durumdadır ayrıca bu bağlantı ile cezalandırma ve arınma konusuyla birlikte düşünülmüştür (H. Tanyu 1991: 55; B. Topaloğlu 93: 227-228).

İkinci motif olan kuyu *Şehname*de ve *Kısas-ı Enbiya* da cezalandırılmak üzere içerinse atılan yer olmuştur. Kuyu, farklı kültürlerde değişik anlamlara sahip olmakla birlikte anlatılarda kuyunun ceza verilmek ve hapsedilmek için kullanıldığı ifade edilmiştir. Hatta kuyuya hapsedilmek, Tevrat'da, Kuran'da yer alan Yusuf kıssası ayrıca *Şehname*de Bijen'in hikâyesiyle ilişki bir biçimde aktarılmaktadır. Ancak hapsedilme ve cezalandırma çoğunlukla Yusuf peygamberin hikayesiyle bağlantılı bir şekilde ilerlemiştir (Ş. Köktürk 2006:391). Bunların dışında ayrıca kuyunun bir cezalandırma yeri olması bakımından Bakara suresinde 102. ayetinde geçen Harut ve Marut meleklerin başına gelenler gösterilmiştir (A. İnce, 2007; E. Balkaya 2014: 61). Bunun dışında farklı kültürlerde kuyunun bir hapsedilme mekânı olarak kullanılması daha çok göçebe yaşantısında hapis için kullanılacak mekân olarak düşünülmüştür (Ş. Köktürk 2006: 391). Ayrıca hapsedilme konusunda kuyunun kullanılması Türk destanlarında sıklıkla geçtiği üzerinde vurgu yapılmıştır. Tasavvufta ise kuyu çile çekmek ile ilişkilendirilmiştir ve yeniden Yusuf peygamberin kuyuya atılmasında onun çile çekerek yükselmesi için bir yol olduğuna dikkat çekilmiştir (İ.Pala 2009: 97; N. Işık 2020: 286-287; A. Doğan 2005: 182-183). Edebiyatta ise kuyu ve aşk konuları bir arada düşünülmüş ve aşka düşmek, kuyuya düşmek hatta aşkın bir kuyuya düşmesi bir arada değerlendirilmiştir (A. Doğan 2005: 182-183).

Son motif ise hükümdarlık olarak karşımıza çıkar. Bahsi geçen hikayelerdeki hükümdarların ortak noktası canlılara hükmedilmesidir. Bu canlılar içerisinde en dikkat çeken ise cinlere hükmedilmesi olmuştur. Cinler ruhani varlıklar olmakla birlikte farklı kültür ve inanışlarda yer bulmuştur

. Görünüşleri, yetenekleri ve görevleri hakkında değişik bilgiler mevcuttur. Cinlere hükmedilmesi konusunda Cemsit ve Süleyman peygamber akıllara gelmekte ve onlar cinlere hükmeden hükümdarlar olarak gösterilmektedirler. Hatta cinlerin binaları inşa etmelerinde yetenekli oldukları belirtilmekte ve bu duruma örnek olarak Süleyman Peygambere bina inşa etmekteki hünerleri gösterilmektedir. (M. Omidsalar, 2000). Süleyman peygamber ve *Şehname* hükümdarından Cemsid'in hükümdarlığının cinlerle ilgili ortak noktası ile birlikte asıl olarak iki hükümdarın hikayelerinin karıştırıldığı ifade edilmektedir. Özellikle İran'ın Araplar tarafından fethedildiği zaman, bu bölgedeki var olan mitolojik hikâye ve efsanelerdeki kahramanların İslam tarihi ve İsrailoğullarına ait kahramanlarla karşılattırıldığı belirtilmektedir. Bu örneklerden birisinin de Cemşid ve Süleyman peygamber olarak gösterilmiştir. Hatta iki hikâyenin ortaklığındaki en belirgin nokta, her iki hükümdarın da ihtişamlı ve süslü tahtlara sahip olmaları ve bu tahtların havada hareket edebiliyor olmasıdır (N. Yıldırım 2008: 205). Ayrıca Cemsid ve Süleyman peygamberin aynı kişi oldukları düşünülmüş, bir taht ve yüzüğe sahip olmalarının yanı sıra cinler, kuşlar gibi pek çok canlıya hükmetmelerindeki ortaklıklar bu durumu kuvvetlendirmiştir.

Bahsi geçen ortak motiflerle birlikte *Şehname* ve *Kısas Enbiya*lardaki hikayelerinin temel aldığı hususlar ve metinlerini oluşturan kaynakların farklığı ön plana çıkmaktadır. *Kısas Enbiya*'da yer alan peygamberle ait anlatılanların birçoğu Kuran'ı Kerimde yer almaktadır. Fakat zaman içerisinde bu bilgiler farklı türden kaynaklarla genişletilerek *Kısas-ı Enbiya* türü oluşturulmuştur . *Şehname*nin temel aldığı kaynaklar ise genel olarak 9. yüzyıla ait sözlü gelenekler ve mensur, mazlum *Şehname*lerden oluşmaktadır. Bunlar arasında Sâsânî Hükümdarı I. Hüsrev (Enûşirvân) devrinden (531-579) kalma bir tür resmî İran tarihi olan mensur *Ḫudâynâme*, Şehnameden önce yazılan *Şehname*ler, Şehname-i Mes'ûdî-yi Mervezî, *Şâhnâme-yi Ebû Manşûrî* (346/957) ve Şehname-yi Ebu Alî-yi Belhî (6-10. yy) dört manzum *Şehname*den oluşmaktadır. Avesta, Tevrat, Kuran gibi dini metinleri örnek aldığını belirtmektedir. Özellikle giriş bölümünde Allah'ı öven beyitler, evrenin yaradılışı canlıların ve insanın yaradılışı gibi olayların anlatıldıktan sonra, elde olan bütün kaynaklarsan yararlanılarak İran tarihi ve mitolojisini aktardığı söylenmektedir (M.N. Lugal 2009: 21-22).

Bahsi geçen ateş, kuyu ve hükümdarlık motiflerinin hikayelerdeki yer alma biçimleri ve temel olarak içerdikleri bu anlamalarına değindikten sonra bunların sahnelerde ana motif olarak kullanılmasını örnek resimler

üzerinden yapılacak değerlendirilmeler ortaya çıkaracaktır. Öncelikle belirtmek gerekir ki bu motiflerin işleniş biçimleri hikâyede anlatılanlar ve sanatçıların yorumu ve dönemin resim üslubu ile birleşerek var olmuşlardır. Ayrıca konu kapsamında odaklandığımız 16. yüzyıla ait bu sahneler için yerleşik bir ikonografiğinin mevcudiyetini göz önünde bulunmak gereklidir. Örnek resimler üzerinden yapılan değerlendirmede, Sivavuş'un ateşten geçmesi ve İbrahim Peygamberin ateşe atılması sahnelerinde ateş motifi birbirlerinden oldukça farklı şekillerde gösterilmiştir. Bu motif, her iki hikâyede anlatıldığı şekillerde sahnelerde yer alır. Siyavuş bir ateş kütlesinin içerisinden atıyla geçerken İbrahim peygamberde mancınık ile uzaktan ateş içerisine atılmış haldedir ve ateşe onu çevrelemiştir ve ona zarar vermez durumdadır (Görsel: 1-5). Sahnelere baktığımız zaman ateş motifinin aslında hikâye ile bağlantılı şekilde resmedilmiş olması nakkaşların konuya olan bağlılığı şeklinde yorumlanabilir.

Kuyu motifi ise ateşe motifine göre biraz daha farklı bir durumdadır. İncelenen örnekler üzerinden değerlendirildiğinde hem Bijen hem de Yusuf peygamber ilgili sahnelerde, düştükleri kuyudan, sarkıtılan ip sayesinde yukarıya çekilerek kurtarılmışlardır (Görsel: 6-11). Bu durum nakkaşların hafızasında kuyu motifi ile ilgili bilginin mevcudiyetinin gösterebilir. İki hikayedeki benzerlik de göz önüne getirildiğinde, nakkaşlar sahne içerisinde, muhtemelen bildikleri ve hafızalarında var olan bu motifi hikâye ile bağlantılı şekilde yeniden kullanmak istemişlerdir. Kuyu motiflerinin sahne içerisine işlenişindeki benzerlikleri de durumu kuvvetlendirmektedir. Böylece bu motif hikayedeki benzerliğini görsel olarak da benzer bir biçimde sahneye aktarılması ile ön plan çıkmaktadır.

Son motif olan hükümdarlık motifi Cemsid ve Süleyman peygamberin birbirlerine oldukça benzeyen hikayelerinden ortaya çıkmıştır. Örnek sahnelerin en belirgin özelliği ise sahne içerisinde görülen hükümdarlık tahtı ve cinler olmuştur. Cemsid ile ilgili sahnede bir cin tarafından taht taşınırken, Süleyman peygamber ile ilgili sahnede bir cin tahtın hemen karşısında yer almaktadır. İki sahnedeki benzerlik, çok fazla olmasa da her iki hükümdarın farklı türden canlılara hükmetme özelliğini ön plana çıkaran unsur sahne içerisinde yer alan birer taht ve cin motifi gösterilmiştir (Görsel: 12-13).

Bahsi geçen üç motifi ikonografik açıdan düşündüğümüz zaman, sahneyi tamamlayan diğer unsurlar bu motiflerin ait oldukları hikâyeyi tamamlar niteliktedirler. Böylece ana motif, ait olduğu konuyu tamamlayanlar ile bir bütünlük oluşturduğu söylenebilir.

Görsel 1:Siyavuş'un ateşten geçmesi, Firdevsi Şehname, TSMK, H. 1475, 16. yüzyıl,111a

Görsel 2: Siyavuş'un ateşten geçmesi, Firdevsi Şehname, TSMK, H.1481,1543,.122a

Görsel 3: Siyavuş'un ateşten geçmesi, Firdevsi Şehname, TSMK, H. 1477, 1563, 105b

Görsel 4: İbrahim Peygamber'in ateşe atılması,
Kısas-ı Enbiya, TSMK, H. 1228,16. yy, 22b

Görsel 5: İbrahim Peygamber'in ateşe atılması, Kısas-ı Enbiya, TSMK, H. 1227, 1575-76, 33a

Görsel 6: Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması, Firdevsi, Şehname, TSMK, H.1497, 1574, 182a.

Görsel 7: Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması, Firdevsi, Şehname, TSMK, H. 1487, 16. yüzyıl, 188b

Görsel 8: Rüstem'in Bijen'i kuyudan kurtarması, Firdevsi, Şehname, TSMK, H.1500, 16yy, 225b

Görsel 9: Yusuf Peygamber'in kuyuya atılması, Kısas-ı Enbiya, TSMK B.250, 1575-76, 94b

Görsel 10: Yusuf Peygamber'in kuyuya atılması, Kısas-ı Enbiya, TSMK, H. 1228, 16.yy, 40a

Görsel 11: Yusuf Peygamberin kuyuya atılması, Kısas-ı Enbiya, TSMK, H.1226, 16. yy, 58a

Görsel 12: Cemşid'in Tahtının cinler tarafından taşınması, Firdevsi, Şehname, TSMK, H.1494, 16. yüzyılın ilk yarısı,16a

Görsel 13: Süleyman Peygamber'in meclisi, Kısas-ı Enbiya, TSMK, H. 1227,1575-1576,138a

SONUÇ

Şehname ve *Kısas-ı Enbiya* eserleri içerik olarak birbirinden oldukça farklı eserlerdir.

Üzerinde durulan ateş, kuyu ve hükümdarlık temaları farklı kültürlerdeki içerdikleri anlamalarının yanı sıra, bu hikayelerin canlandırıldığı farklı türdeki eserin bazı hikayelerin sahnelerinde ana motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motiflerin kullanılması hususunu değerlendirirken dönemin üslubu ile birlikte nakkaşların etkisi ön plana çıkmakta ve onların sahneyi canlandırmadaki etkileri söz konusu olmuştur. Nakkaşların metinde geçen hikayeleri bildikleri ve benzer sahneleri ile ilgili daha hafızalarında var olan birleştirerek sahneye aktardıkları bilinmektedir. Hangi hikâyenin öncelikli olarak yapılmaya başladığını belirlemek ilk aşamada zordur. Ancak günümüze ulaşan en eski *Şehname* nüshası 14. yüzyıla aittir ve günümüze çok sayıda resimli *Şehname* nüshası ulaşmıştır. Günümüze ulaşan Farsça *Kısas-ı Enbiya*lar ise çoğunlukla 16. yüzyıla aittir özellikle *Şehname* nüshaları ile kıyaslandığı zaman sayı olarak oldukça azdır. Dolaysıyla daha çok sayıda sahnenin yapılmış olması sanatçılarının *Şehname* konularına daha hâkim olduklarını sonucunu çıkarılabilir. Nakkaşların hâkim oldukları bu bilgileri farklı türden eserleri resimlerken kullandıkları varsayımı yapılabilir. Dolaysıyla bu resimlerdeki ortak motifler hikayeler ile bağlantılı bir şekilde sahneye aktarılmıştır. Diğer taraftan farklı türdeki eserlerin sahnelerinde görülen benzerlikleri ile İslam resim sanatı içerisinde yer almışlardır.

KAYNAKÇA

Ahmet İbn Muhammed Tha'labi (2013). *Kısas-ı Enbiya (metin, sözlük- dizin, notlar),* (E. Yılmaz, N. Demir ve M. Küçük Haz.), Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ahmet Cevdet Paşa (2011). *Kısas-ı Enbiya ve Tevârih-i Hulefâ 1,* İstanbul: Bedir Yayınları.

And, Metin (2010). Minyatürlerle *Osmanlı- İslam Mitologyası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydemir, Abdullah. (2012). *İslâmî Kaynaklara Göre Peygamberler*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Balkaya, Âdem (2014). "Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma", *Millî Folklor 26 (102),* s. 53-64.

Bayram, Enver (2019). "Hz. İbrahim'in Ateşe Atılması ve Bu hususta Ön Plana İşârî Yorumlar", *Gazi Osmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 7/2*, s. 62-77.

Boyce, Mary (2011). Ātaš, *Encyclopaedia Iranica*, Vol. III, Fasc. 1, pp. 1-5, https://www.iranicaonline.org/articles/atas-fire (Erişim: 14.12.2022).

Çağman, Filiz (1993). "Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın Minyatürlerinin İkonografisi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi 4, s. 87-116.

Davidson, Gustav (1967). A *Dictionary of Angels Including The Fallen Angels,* United States of America.

Doğan, Ahmet (2005). "Hüsn ü Aşk'ta Kuyu Sembolü", *Millî Folklor 17/68*, s.180-189.

Harman, Ömer Faruk (2000). "İbrâhim", *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı 21,* s. 272-273.

Harman, Ömer Faruk (2010). "Süleyman", İslam *Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı 38*, s. 56-60.

_____ (2013). "Yûsuf", İslam *Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı 44*, s.1-5.

Işık, Nursel (2020). "İşlevsellik Açısından Kuyu Motifinin Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sinemasına Yansımaları", *Folklor/Edebiyat 26(102),* s. 281-296.

İnal, Güner (1972). *Topkapı Sarayı Müzesindeki Şehname Yazmalarının Minyatürleri Üzerinde Analitik Bir Çalışma.* İstanbul: Yayımlanmamış Doçentlik Tezi.

İnce, Adnan (2007). "Kuyu Cadısı ve Düşündürdükleri", *Türklük Bilimi Araştırmaları 21,* s. 109-122.

Karatay, Fehmi Edhem (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yayınları.

Köksal, M. Asım. (2013). *Peygamberler Tarihi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Köktürk, Şahin (2006). "Türk Destanlarında Hapsedilme Motifi" *Türklük Bilimi Araştırmaları*, *19,* s. 383-400.

Lugal, M. Necati (2009). *Şahname I*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Milstein, Rachel ve Rührdanz Karin, Schmitz Barbara (1999). *The Stories And Their* İllusrations*, Stories Of The Prophets:* İllustrated *Manuscripts Of Qiṣaṣ Al-Anbiyā', Mazda* Publishers.

Muhammed bin Muhammed Efendi (2011). Altıparmak *Peygamberler Tarihi*, (M. Karaca haz.) Hisar Yayınevi.

Omidsalar, Mahmoud (2000). Genie, *Encyclopaedia Iranica*, (Erişim: 25, 12.2022). Vol. X, Fasc. 4, pp. 418-422. https://www.iranicaonline.org/articles/genie-

Örs, Derya (2009). "Siyâvuş", *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı 37,* s. 308-309.

Pala, İskender (2009). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları,

Schmidt, Hanns Peter (2006). "Mıthra", *Encyclopaedia Iranica*, (Erişim: 29. 12.2022). https://www.iranicaonline.org/articles/mithra-i#article-tags-overlay .

Soucek, Priscilla (2006). "Solomon", *Encyclopaedia of the Qurʾān 5*, (ed. J. D. Mc Auliffe), Brill, s.76-77.

Şahin, M. Süreyya (2022). "Kısas-ı Enbiyâ", *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı, 25,* s. 494-495.

_____ (1993). "Cin", *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı, 8*, s. 5-8.

Taberî (1991). *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi I,* İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

_____ (1991). *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi II*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tanyu, Hikmet (1991). "Ateş", *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı, 4*, s. 52-55.

Tezcan, Gülsen (2009). "İslam Tasvir Sanatında İkonografik Çözümleme", *Türk Dünyası Araştırmaları*, *183*, s. 451- 458.

Topaloğlu, Bekir (1993). "Cehennem", *İslam Ansiklopedisi Türkiye Diyanet Vakfı, 7,* s. 227-233.

Yazıcıoğlu, Ahmet Bican (1977). *Envârü'l Âşıkîn (Aşıkların Nurları),* (H. Mahmud Serdaroğlu ve A. Lütfi Aydın Sadeleştiren), Çile Yayınevi.

Yıldırım, Nimet (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Görseller:

Görsel 1: Firdevsi, *Şehname*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1475,16. Yüzyıl, 111a .

Görsel 2: *Firdevsi, Şehname, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.1481,1543, 122a.*

Görsel 3: *Firdevsi*, Şehname, *Topkapı Sarayı Kütüphanesi,* H. 1477, 1563, 105b.

Görsel 4: *Kısas-ı Enbiya, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1228,16. yy, 22b.*

Görsel 5: *Kısas-ı Enbiya, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1227, 1575-76, 33a.*

Görsel 6: *Firdevsi, Şehname, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.1497, 1574, 182a.*

Görsel 7: *Firdevsi, Şehname,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, *H. 1487, 16. yüzyıl, 188b.*

Görsel 8: *Firdevsi, Şehname,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, *H.1500, 16yy, 225b.*

Görsel 9: *Kısas-ı Enbiya, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, B.250, 1575-76, 94b.*

Görsel 10: *Kısas-ı Enbiya,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, *H. 1228, 16.yy, 40a.*

Görsel 11: *Kısas-ı Enbiya,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi*, H.1226, 16. yy, 58a.*

Görsel 12: Firdevsi, Şehname, Topkapı Sarayı Kütüphanesi*,* H.1494, 16. yüzyılın ilk yarısı, 16a.

Görsel 13: *Kısas-ı Enbiya,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi*, H. 1227,1575-1576, 138a.*

İSLAM SANATINDA MA'KILÎ YAZININ TANIMI VE TİPOLOJİSİ: YENİ BİR YAKLAŞIM

Alper ALTIN[1]

Özet

Satrançlı kûfi olarak da bilinen ma'kılî yazı, hat sanatında önemli yazı çeşitlerinden biridir. Ma'kılî yazı, geometrik süsleme ile yazılı süslemeyi ortak bir paydada buluşturan tek yazı tarzıdır. Bu açıdan ma'kılî yazı, hat sanatının konusu olduğu kadar geometrik süslemenin de konusu olmuştur. Sözlüklerde bu yazının tanımı genel itibariyle yuvarlak ve kavisli harflerin bulunmadığı, bütünüyle düz harflerden oluşan yazı çeşidi olarak açıklanmaktadır. Kısmen doğru olan bu tanımlamanın yeterli bir tanımlama olmadığı düşünülmektedir. Çeşitli biçimlerdeki geometrik ızgara ile ortaya konulan bu yazı çeşidinde ekseriyetle kullanılan ızgara, kare ve üçgen biçimli olduğu için böyle bir tanımlama yapılmıştır. Söz konusu yazı tarzında sadece düz hatlar kullanılması zorunlu değildir. Yuvarlak ya da eğri formların olduğu farklı ızgaralar da mevcuttur. Benzer biçimde kavisli hatlarla da aynı ifadenin yazılması mümkündür. Süsleme sanatlarındaki geçmiş ve yeni biçimlerle vereceğimiz örneklerle tanımlamanın yetersiz kaldığı delillendirilecek, yuvarlak ve kavisli harflerin de kullanılabildiği gösterilecektir. Hem düz hem de kavisli şekilleri içine alacak biçimde oluşturacağımız yeni tanımlama ile bu yazı tarzının doğru tanımlamasının yapılmasına çalışılacaktır. Bunun yanında daha önce hiç tipolojisi verilmemiş olan bu hat üslubunun üretiminde kullanılan ızgaralarla tipolojisinin yapılması sağlanacaktır. Oluşturduğumuz tipolojideki örnekler fotoğraflar ve çizimlerle desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Hat Sanatı, Ma'kılî Yazı, Satrançlı Kûfi, Tipoloji

[1] Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Nevşehir/TÜRKİYE, alperaltin@nevsehir.edu.tr, alperaltin38@gmail.com orcid.org/0000-0002-9295-3428

DEFINITION AND TYPOLOGY OF MA'QILI CALLIGRAPHY IN ISLAMIC ART: A NEW APPROACH

Abstract

Ma'qili calligraphy, also known as square kufic, is one of the important writing types of Islamic calligraphy. Ma'qili writing is the only calligraphy style that combines geometric ornament and written ornament on a common denominator. In this respect, Ma'qili writing has been the subject of geometric ornament as well as the subject of calligraphy. The definition of this script in the dictionaries is described as a type of writing consisting entirely of straight letters, without round and curved letters in general. It is thought that this definition, which is partially correct, is not an adequate definition. The grid, which is mostly used in this type of writing, created with a geometric grid of various shapes, is square and triangular. Therefore, such a definition has been made. It is not obligatory to use only straight lines in the writing style in question. There are also different grids consisting of round or curved forms. Similarly, it is possible to write the same expression with curved lines. It will be proved that the definition is insufficient with the examples we will give with the past examples and new forms in the ornamental arts, and it will be shown that the round and curved letters can also be used. With the new definition that we will create to include both straight and curved shapes, we will try to make the correct definition of this writing style. In addition, the typology of this calligraphy style, which has never been given a typology before, will be provided with the grids used in the creation. The examples in the typology we created will be supported by photographs and drawings.

Keywords: Islamic Art, Calligraphy Art, Ma'qili, Square Kufic, Typology

Giriş

Bilginin, kültürün veya lafzın kuşaktan kuşağa aktarılmasında en önemli araç olan yazı insanlığın gelişimindeki dönüm noktalarından biridir. Tarihin erken çağlarında insanlar bilgi birikimlerini veya tecrübelerini gelecek nesillere çeşitli yollarla aktarmak istemişlerdir. Bu bazen simgelerle bazen ise resimlerle yapılmaya çalışılmış ancak iptidai dönemlerde ortak simgeler yaygınlaşmadığından dolayı amacına tam olarak ulaşamamıştır. Resimlerin simgelere, simgelerin belli bir sese dönüşmesi ile alfabe ortaya çıkmıştır. Böylece insanlar konuştuklarını simgeler vasıtası ile yazıya dökebilmişlerdir. Tarih sahnesinde önemli olsa da yazıya sanat dalı olarak hiçbir din sanatında İslam dünyasındaki kadar ihtimam gösterilmemiştir. İslam'ın ilk yıllarında kutsal sözlerin yani vahyin çağdaşlarına ve sonraki nesillere aktarılmasında önemli bir vasıta vazifesi görmesinden dolayı yazı mukaddes bir boyut kazanmıştır (S. Mülayim 2009: 25). İslam sanatında yazı, adeta ifade aracı olmaktan çok sanat dalı haline getirilmiştir.

Sanat bir kültürün, medeniyetin ya da topluluğun hayata bakış açısını, estetik değerlerini, duygu ve düşüncelerini dönemin teknik ve bilgisi ile dışa yansıttığı maddi, manevi değerleri bütünüdür. Hz. Muhammed önderliğiyle başlayan İslam Sanatı başta Arap coğrafyası ve kavminin ürettiği eserlerle sınırlıyken dinin hızlı bir şekilde yayılması ile birlikte farklı coğrafyalara erişerek beynelmilel bir hal almıştır. İslam sanatı çerçevesinde mimariden süsleme sanatlarına pek çok farklı sanat dallarında eserler ortaya konulmuştur. Kuşkusuz İslam Sanatı denilince ilk akla gelenlerden biri hat sanatı olmuştur. Arapça'da çizmek, çizik atmak, kazımak ve yazmak gibi anlamları bulunan "hatt" kökünden türeyen "hat" kelimesinin yazı, çizgi, yol gibi manaları bulunmaktadır (M. U. Derman 1997: 427). Hz. Muhammed'in "Kuran'ı sesinizle süsleyiniz" hadisini rehber edinerek vahyi estetik tını ile kulaklara, hüsn-i hat ile gözlere ve gönüllere açmışlardır. Diğer din sanatlarının imajla vermeye çalıştıklarını İslam sanatçısı güzel yazı ile aksettirmeye çabalamıştır. Yazı hiçbir kültürde olmadığı kadar ön plana çıkarılmış, bilhassa kutsal metinler farklı üsluplarda yazılarak İslam'ın estetik algısı yansıtılmıştır.

Arap elifbasının kökeni için birkaç görüş ortaya çıkmış olsa da elifba üzerine kurulan yazıların tümünün kökeni Fenikelerin icat etmiş olduğu alfabeye dayanmaktadır (M. B. Yazır 1972: 61). Bundan dolayı Arap ya-

zısının kökenine indiğimizde ilk olarak Fenike yazısı ile karşılaşırız. Nabatîler, Fenikelilerden aldıkları elifbayı geliştirip yuvarlak ve bitişik harfli kendilerine özgü Nabatî yazısını ortaya çıkarmışlardır. Sonrasında Araplar, M.S. 3. yüzyılın sonu ile 4. yüzyılın başlarında Nabatî yazısını iyileştirerek kendi yazılarını geliştirmişlerdir (N. M. Çetin 1991: 276). Akabinde Hz. Muhammed'in kurduğu İslam devletinden itibaren Arap yazısı ve dili, İslam yazısı ve dili haline gelmiştir. İslam'ın erken dönemlerinde yazı konusunda belli şehirlerin ön plana çıktığını ve yazı örneklerine şehir adları ile anılan isimler verildiğini görmekteyiz. Kuşkusuz bu şehirlerden en önemlisi Hz. Ömer'in hilafet yıllarında kurulan Kûfe şehridir (İ. Özkeçeci 2017: 96). Kûfe şehrinde icra edilmeye başlanan yazıdan dolayı buradaki yazı kûfi adıyla anılmıştır. Yuvarlak, düz ve köşeli harf karakterleri ile kendine has bir formu olan kûfi yazı, pek çok malzeme üzerine yazılmıştır (M. Serin 2010: 67-68). Diğer yazıların doğmasına sebebiyet veren kûfi "Ümmü'l-Hutût" (yazıların anası) diye bilinmektedir. İslam hüsn-i hattında "Aklâm-ı Sitte" ya da "Şeşkalem" (Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhânî, Tevkî, Rik'â) olarak anılan diğer yazı karakterlerinin kaynağı da kûfi olmuştur (M. Ülker 1987: 12). Kûfi yazı ile bağdaştırılan ma'kılî yazıya geldiğimizde ise aslında kûfi yazıdan bağımsız olarak kendine has özellikleri ile inşai bir yazı olarak ortaya çıktığını ifade edebiliriz.

Ma'kılî Yazı

"Ma'kılî", Arap harfleriyle yazılan istifli hat çeşitlerinden biridir. Literatürde satrançlı kûfi, kare kûfi, murabba kûfi, köşeli kûfi, hendesi kûfi, geometrik kûfi, kûfi-i bennai gibi isimlerle de anılmaktadır. Farisi dünyası banna'i (inşaatçı tekniği) ya da hezar baf (bin örgü) terimlerini tercih etmiştir (T. Majeed 2022: 474). Ma'kılî kelimesine etimolojik açıdan yaklaşıldığında tam olarak bu kavramın nasıl türetilip günümüze geldiği muammadır. Genelde Arapça sığınak, sığınılacak yer veya kale manalarına gelen "ma'kıl" kelimesinden türetilmiş bir kelime olduğu aktarılmaktadır. Ekseriyetle harflerin sarp yani dik bir şekilde yazılması ve yazıdaki bilhassa bazı harflerin arka arkaya gelmesi ile kale mazgallarını (diş-dendan) andırdığından dolayı bu isim verilmiş olabilir. İçindeki lafzı kale gibi çevrelediğinden dolayı da bu adla anıldığı belirtilmektedir (Z. C. Özsayıner 2009: 277). İslamın erken dönemlerinde yazı karakterlerine üretildiği şehre ya da bölgeye nispet edilerek isimler verilmiştir. Örneğin Medine'de

"medeni" Mekke'de "mekki" Kûfe'de "kûfi" Basra'da "basri" ya da Hicaz bölgesinde "hicazi" gibi isimlerle karşılaşılmaktadır. Buradan hareketle ma'kılî yazının ma'kıl isimli bir yerleşim yerinden gelmiş olabileceği üzerinde durulmaktadır. Lakin tarihi kaynaklarda ve günümüzde bu isimle anılan bir şehre rastlanılmamıştır (A. Alparslan 1989: 464). Şehrin yanı sıra bir kişinin isminden gelmiş olabileceği de ileri sürülmektedir (Y. Durul 1966: 1). Ma'kılî isminin "ma'kilit" kelimesinden gelebileceği de belirtilebilir. Arapçada "ile" ve "birlikte" gibi anlamlara sahip bir ön ek olan "ma'a" eki ile Farsça kilit kelimesinin birleşmesiyle kilitli anlamındaki bu kelimenin ortaya çıktığını sonrasında ise "ma'kılî" halini aldığını da düşünebiliriz. Çünkü bilhassa mimarideki kalıplanmış malzemenin farklı şekilde dizilmesi ile meydana getirilen yazı çeşidine ma'kılî denilmektedir. Günümüzde benzer şekilde kalıplanmış malzemelerden biri de kilitli parke taşıdır. Günümüz inşaat malzemesinin ismi alelade konulmuş bir isimle değil muhtemelen geçmişten beri kullanılagelen bir kavramdan yola çıkılarak verilmiştir. Tuğlaların farklı şekilde dizilmesi ile oluşturulan geometrik süslemelere de bu kavramın kullanılmış olabileceği ifade edilebilir. Bazı yabancı araştırmacıların ma'kılî kelimesi için iddia ettiğimiz kilitli kavramına yakın bir şekilde "interlocking kufic" (birbirine kenetlenen) gibi bir isim kullanması benzer kavramın İngilizce karşılığı hüviyetinde olmuştur (R. Pinder-Wilson 2001: 162).

Ma'kılî yazının etimolojisi gibi ne zaman ortaya çıkışı hususunda da benzer problemler vardır. Ma'kılî yazının ilk defa ne zaman kullanıldığı kesin olarak bilinememektedir. Bu yüzden farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bilhassa Müslüman hattatlar ya da araştırmacılar bu yazının iptidai Arap hattı olduğunu iddia etmişlerdir (M. B. Yazır 1972: 87), (M. Ülker 1987: 9), (B. Ayvazoğlu 1992: 71). Aslında kûfinin ma'kılî yazıdan doğduğu belirtilmesine rağmen ma'kılî yazı kûfinin bir çeşidi halinde görülmüştür (Z. Şimşir 2001: 312). Ma'kılî hattın İslam öncesinde 5. yüzyılda Arap coğrafyasında doğduğunu ifade etmişlerdir (M. Akar 2004: 13). Hatta Kur'an-ı Kerim'in ilk nüshalarının ma'kılî yazı karakteri ile yazıldığı belirtilmiştir (R. Ertem 1995: 40). Ancak bu iddiayı delillendirecek herhangi bir kanıtları yoktur. Arap alfabesini ortaya çıkaran Arami, Turisina, Fenike ve Nabati alfabelerinin hiçbirinde harflerin bütünü köşeli yapıda değildir. Zaten tamamı köşeli harflerin el yazısına uygunluğu da bulunmamaktadır. Günümüzde İslam'ın erken dönemlerine tarihlenen Britanya kütüphane-

sinde ya da Taşkent'te bulunan Kur'an-ı Kerim nüshalarında düz ve kavisli harflerin bir arada bulunduğu hicazi denilen bir yazı karakteri ile karşılaşılmaktadır. Söz konusu görüşe sahip araştırmacılar aslında çıkarımda bulunarak yazının gelişim sürecini akıl yürütmeyle anlamaya çalışmışlardır. Yazıyı öncelikle düz ve köşeli harflerden başlatmışlar ve sonra köşeli ve kavisli harflere geçildiğini belirtmişlerdir. Böylece kûfi karakterin ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir. Ancak bu iddia hiçbir arkeolojik ve tarihi veriye dayanmadan doğrudan rivayetlerle açıklanmıştır. Ma'kılî yazıda kullanılan harflerin sadece köşeli ve düz çizgiden meydana gelmesi ilkel bir görünüm arz ettiğinden dolayı daha eski bir yazı gibi algılanmasına sebebiyet vermiş olmalıdır. Genelde gelişim eğilimi ilkelden gelişmişe doğru tahayyül edildiği için ma'kılîden kûfiye doğru doğrusal bir sınıflandırma çabasında olmuşlardır. Bu tarz sınıflandırmalar umumiyetle doğru gibi görülse de istisnai örnekleri de vardır. Örneğin Kübizm sanat akımı Rönesans, Barok veya Realizm akımları gibi gerçekçi tutumdan uzak bir şekilde biçime ve çizgiye odaklanan bir sanat akımı olmuştur. Diğerlerinden çok sonraları 20. yüzyılda ortaya çıkan Kübizmi ve diğer sanat akımlarını tarihi göz ardı ederek bir sıralamaya dizme teşebbüsünde bulunsak muhtemelen ilkel gibi göründüğü için Kübizmin diğer akımlardan önce geldiğini tasavvur ederiz. Ancak belirttiğimiz örnekte olduğu gibi tarihi verileri göz ardı ederek bir sıralama her zaman doğru sonuca erişim sağlamayabilir.

Diğer bir grup araştırmacı ise tam tersi olarak bu yazı türünün başlı başına bir yazı karakteri olduğunu ve kûfi ile bir bağlantısının bulunmadığını izah etmişlerdir (İ. Enveroğlu 2017: 644-645). Şahsi kanaatimize göre de bu yazı stilinin kûfi yazı ile herhangi bir ilgisi yoktur. Taşın olmadığı yerde ekseriyetle Türkistan ve İran coğrafyasında istifade edilen malzeme kerpiç veya tuğladır. Bu iki kalıplanmış malzemenin üretiminde standart ölçüler kullanılmaktadır. İslam öncesinde standart ölçülerdeki bu malzemenin farklı şekilde dizilmesi ile meydana getirilen geometrik süslemeler mevcuttur. İslam'ın özellikle İran ve Türkistan coğrafyalarına yayılması ile birlikte malzeme ile yazıyı birleştirme imkânı aranmış ve bu dönemde ilk ma'kılî yazı denemeleri ile karşılaşılmıştır. Tarihi veriler ışığında bu yazı türüne baktığımızda Arabistan coğrafyasında erken örneklerinin olmadığını belirtebiliriz. Ma'kılî yazı aslında ilk ortaya çıktığı dönemlerde mimari eserlerde kullanılan bir yazı çeşidi olmuştur (Ö. Bakırer 1982: 2). Günümüze ulaşan en erken tarihli ma'kılî yazı örneklerine 11. yüzyılda

Türkistan coğrafyasında rastlanılmaktadır (Görsel 1). Gazneli döneminde III. Mesut minaresinde (S. Flury 1967: 1743-1745) ve Karahanlı döneminde Daya Hatun Kervansarayı'nda (E. Esin 1967: 129) en erken örnekler görülmektedir. III. Mesut Minaresi'nin gövdesi üzerindeki panolarda tuğlaların farklı şekilde dizilmesi ile bu yazı karakterinde süsleme meydana getirilmiştir (S. S. Blair 1998: 82). Tarihi bağlamda önce kûfi yazı, sonrasında ma'kılî yazı türemiştir. Ma'kılî yazının aslında kûfi yazının alt kolu olmadığı başlı başına yepyeni bir form olarak doğduğu görülmektedir (İ. C. Schick 2022: 198). Yazıların ortaya çıktığı dönemlerde kullanım yerleri de tamamen farklıdır. Kûfi karakter ilk başlarda kalemle kâğıt üzerine yansıtılan bir yazı olmuşken ma'kılî yazı ise öncelikle kâğıdın dışında inşai malzemelerle yapılmıştır. Bu bağlamda kûfi yazı önce kâğıt üzerinden sonra mimariye geçmiş, ma'kılî yazı ise önce mimari yapılarda şekil almış sonrasında tüm alanlarda kullanılmış olmalıdır (Görsel 2). Türkistan coğrafyasında 11. yüzyıldan itibaren ma'kılî yazı karakterini pek çok dönemde ve malzemede görmekteyiz. En erken örneklerden yola çıkarak Türklerin mimari süslemeye kattıkları bir yazı olduğunu belirtebiliriz. Lakin İranlı araştırmacılar bir delil göstermeden bu sanatı "İran mozaik sanatı" olarak adlandırarak kendilerine mal etme çabasında olmuşlardır (M. Sabetfard-H. Nadimi 2020: 278). Ancak erken dönemdeki tüm örnekler Türklerin kurmuş olduğu Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu devletlerinin mimari yapılarında yer almaktadır.

İki görüşün dışında Herzfeld, yazının nesih hattan türediğini belirtip kare nesih terimini ortaya atmış, Myron Bement Smith ise Herzfeld'i takip ederek dikdörtgen nesih terimini kullanmıştır (S. S. Blair 1998: 82). Löytved eserinde ma'kılî yazı tipinin köşeli ve düz hatlara sahip olmasından dolayı gotik yazı karakterine benzediğini belirtmektedir (J. H. Löytved 1907: 99). Lakin bu yazı karakterinin aynı zamanda geometrik tasarım kurallarına bağlantılı olduğunu göz ardı etmiştir. Bir diğer görüşe göre tamga motifleri Türkistan coğrafyasında mimariye ma'kılî olarak aksetmiştir (E. Esin, 1962: 173-174). Ma'kılî yazı İslam medeniyetinde ortaya çıktıktan sonra Moğolları dolayısıyla doğu Türkistan ve Çin bölgelerini etkilemiş Cengiz Han'ın torunu Kubilay Han'ın kurduğu Yuan Hanedanlığı döneminde "Phags-pa" olarak bilinen yazının doğmasına sebebiyet vermiştir (S. S. Blair 2007: 272-273). Moğolcada da "Kareli Yazı" (дөрвөлжин үсэг) olarak geçen bu yazıda tüm harflerin köşeli olması dikkat çekmek-

tedir. Özellikle mühürlerde kullanılmasından dolayı "mühür yazısı" olarak da bilinmektedir. Bu yazının kullanımı ile İslam dünyasındaki ma'kılî yazının kullanım tarihlerinde anakronik hatalara düşüldüğünden dolayı ma'kılî yazının bu yazıdan dolayısıyla Çin ya da Uygur etkili olabileceği iddia edilmiştir (İ. Enveroğlu 2017: 645), (Ş. Çakır 2018: 28). Ancak bu yazı stilini meydana getiren Phags-pa'nın yaşadığı dönem 13. yüzyılken (M. Nakano 1977: 7) ma'kılî yazının en erken örneği 11. yüzyılın sonlarıdır. Bundan dolayı ma'kılî yazı etkilenen değil, etkileyen olmuştur. Zaten Çin'deki güzel yazı sanatı kalemden ziyade fırça ile icra edilmiştir (A. Soysal 2004: 62). Fırça, Çin yazı sanatına hız ve dinamizm getirmiştir. Ancak fırça ile bütünüyle köşeli yazı yazmanın kaleme göre daha zor olduğu ifade edilebilir.

Mahmud Bedreddin Yazır, ma'kılî yazıyı şöyle tanımlamıştır. *"Tamâmı hurûf-u musattah olup harf-i müdevver anda yoktur". Yani harflerinin hepsi düz, köşeli, hendesi ve donuktur. Bu sebepten sertlik ve kat'ilik ifade eder. Sarp, kübik bir yazıdır. Bundan dolayı, gözlü ve başlı harfler, hep muntazam murabba (kare) resmederler. Her harf değilse de çoğu, dört hareketle meydana gelir. Bu sebepten ma'kılîye hatt-ı satrancılî de denilmiştir."* (M. B. Yazır 1972: 76). Tanımlama yanlış olmasa da bütünüyle kapsayıcı bir tanımlama değildir. Araştırmacıların ve hattatların büyük çoğunluğu ma'kılînin düz hatlarını ön plana çıkararak bu yazı karakterinde kavisli harflerin olmadığını sadece düz hatların bulunduğunu belirtmektedirler (M. B. Yazır 1983: 8). Lakin kavisli harflere de müsait olmasına rağmen başta düz şekildeki kalıplanmış malzeme kullanıldığı ve sonrasında gelenek halini alıp düz ızgaralarla üretimine devam edildiği için geçmiş örneklerimizde çok fazla kavisli hatlara rastlanılmamaktadır. Ancak nadir de olsa kavisli ve köşeli örnekler ile karşılaşılmaktadır. Bilhassa terkipli ızgara olarak belirttiğimiz ızgara sisteminde iki ayrı geometrik biçimden meydana getirilmiş ızgaradan yararlanabildiğimiz için kavisli hatlar da kullanılabilmektedir. Bunun dışında alışık olmadığımız farklı formlardaki ızgara sistemlerine müsait olan ma'kılî yazı stilinde kavisli ve köşesiz örnekler verilebilir. Bundan dolayı tanımın biraz daha genişletilerek ele alınmasının daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Yeni ve kapsayıcı tanımlamamıza göre ma'kılî yazı üçgen, dörtgen ya da altıgen biçimindeki düzenli şekillerden veya birden fazla şeklin terkibinden meydana getirilen ızgaralarla icra edilen, kendine özgü kuralları ile Arap harfleri kullanılarak oluşturulan, düz veya kavisli hatlara sahip yazı tasarımıdır.

Ma'kılî yazının metin içeriğinde genel itibariyle ayetler, dini ifadeler, Allah'ın, peygamberlerin ve önemli dini kişilerin isimleri yer almaktadır (Görsel 3). Zaten ma'kılî yazı kalemle yazmanın kolay olmadığı bir yazı çeşidi olduğundan dolayı kitabe ve vakfiye gibi uzun metinlerde tercih edilmemiş, madalyon ve levhalar halinde bazen düz, bazen de döndürülerek geometrik bir kalıbın içerisini dolduracak biçimde istiflenmiştir. Bugün bilinen erken örneklerden birinde dini ibare yerine "Es sultan el-Azam, Alaüddevle, Mesud Ebu Said" halinde banisinin yüceltici ifadelerle isminin yer aldığına şahit olmaktayız (R. Pinder-Wilson 2001: 159). Şahsına münhasır olarak belirtebileceğimiz örnekten sonra hiçbir ma'kılî yazıda bani isminin bulunmadığı görülmektedir. Ma'kılî yazıda dini olmayan kişilerin isimlerini yazmak sanki yasaklanmış gibi karşılaşmadığımız bir durumdur. Ma'kılî yazı oluşum sürecinde muhtemelen tam bir mana kazanmadığı için böyle bir uygulamaya gidilmiş olmalıdır. Yazı, başlangıçta inşai bir süsleme özelliği gösterse de zamanla bir tür tılsım özelliği kazanmıştır (T. Majeed 2006: 175). Bu tılsımı sadece içerdiği metinle değil şekil itibariyle de gösterebilen bir yazı olması münasebetiyle önemlidir. İslam sanatında bilhassa geometrik kurgunun bir nazarlık unsuru olarak görüldüğünü ifade edebiliriz. Özellikle bazı tılsımlı gömleklerin bezenmesinde katı geometri uygulanması ve temsillerin, süslemelerin, yazı karakterlerinin özenle seçilmesi ve geometrik kurgu dahilinde yerleştirilmesi söz konusudur. Tılsımlı gömleklerde kullanılan yazı karakterlerinin birinin ma'kılî yazı olması tesadüf değildir. Çünkü geometrik kurguya en yatkın hat çeşidi ma'kılî yazıdır (Görsel 4). Mühür muska gibi çeşitli taşınabilir objelere de işlenen ma'kılî yazı daha çok mimaride kullanılmıştır. Ma'kılî yazı panolar eserlerin belirli bölümlerine yerleştirilerek bir nevi nazarlık işlevi görmüştür.

Araştırmacılar ve hattatlar ma'kılî yazının tarihi konusunda hangi görüşe sahip olurlarsa olsunlar hemfikir oldukları husus bu yazının inşai bir yazı olduğudur. Zaten bu yazı mimaride doğduğu için bazı hattatlar ma'kılîyi gerçek yazı olarak düşünmeyip itibarî (saygın) olarak nitelendirmişlerdir (M. Akar 2004: 14). Ma'kılî yazı tasarımcısı, metni istiflerken izleyiciye bir nevi bulmaca sunar. İzleyici bunu çözümlemek için hafıza, akıl, mantık ve dikkat gibi zihinsel becerilerini kullanır. Hem tasarlayan hattat hem de çözümleyebilen izleyici için maharet isteyen bir yazı sanatıdır. Buradaki güzellik anlayışı doğal veya gerçekçi bir güzellikten ziyade

matematiksel bir güzelliktir. Ma'kılî yazıda harflerin belirli kalıpları vardır. Bu kalıpların dışına fazla çıkılmamaktadır. Dolayısıyla zor okunabilen bir hat örneği olmuştur (B. O'Kane 2022: 558). Noktalı harfleri genelde noktasız olarak gösterme eğiliminde olsalar da noktanın kullanıldığı örnekler vardır. Yazının özelliği olarak harekeler yer almamaktadır. Arka planında katı bir geometrik ızgara bulunduğu için harflerin ve harfler arasındaki boşluğun aynı kalınlıkta ızgara hücresi dahilinde verilmesi gerekmektedir. Kare meydana getirecek şekilde dört birim karelik hücrenin tamamı dolu ya da boş verilmez. Harfler diğer bir harfin altından ya da üstünden kesişecek şekilde uzatılmaz. Yazının ve boşluğun kalınlığı, arka plandaki ızgara hücreleri tarafından belirlenmektedir. Genelde boşluklar bir ifade içermez. Ancak bazı istifler vardır ki hem pozitif hem negatif kısımda metin yer almaktadır. Ma'kılî yazıda metinden ziyade tasarım önemlidir. Çünkü aşina olmayanların okuyabileceği bir yazı değildir. Zaten bazen tasarımdan dolayı yazıyı anlayamadıkları için geometrik süsleme olarak algılayanlar olmuştur. Tasarımcı yani hattat, metni istiflerken çerçeve dahilinde dolu boş alanın tamamını kullanmak zorundadır. Bu zorunluluktan dolayı harflerin uzatılması ve kısa tutulması söz konusudur. Bilhassa sarmal istiflerde genel bir kural olmadığı için metnin nereden başladığını tespit etmek güçtür. Metinler düz bir şekilde yazıldığı gibi simetri çeşitlerinden de faydalanıldığı örnekler vardır. Öteleme, aynalama ve döndürme simetrisi istiflerde kullanılmıştır.

Ma'kılî Yazının Tipolojisi

Ma'kılî yazının tipolojisi hususunda önceki yayınlarda yeterli bir gruplama yapılmamıştır. Mahmud Bedreddin Yazır, eserinde ma'kılî yazıları insicamlı-insicamsız, kesirli-kesirsiz olarak tanımlamış, kalın ve ince olmak üzere ikiye ayrıldığını belirtmiştir (M. B. Yazır 1972: 75-78). Ali Alparslan ise kolay, mutavassıt (orta) ve müşkül (zor) olmak üzere üç grupta değerlendirmiştir (A. Alparslan 2009: 30). Bu gruplamayı İranlı Habibullah Fazaili'den almıştır (H. Fazaili 1971: 161-172). Ancak iki araştırmacının gruplandırmaları da tam anlaşılamadığı için diğer yayınlarda kullanım bulmamıştır. Bundan dolayı karmaşık bir tipoloji yerine basit bir tipoloji denemesine giderek ma'kılî yazının istifinde kullanılan ızgara düzenlerinden yola çıkıp gruplama yapmanın daha uygun olacağını ifade edebiliriz. Yararlanılan ızgaralara baktığımızda geneli dörtgen ızgarada

icra edilmiştir. Ancak üçgen ızgaralı örnekler de bilinmektedir. Bunun dışında hiç örnek ile karşılaşmasak da altıgen ızgarayla örneklerin verilebileceği belirtilebilir. Üçgen, dörtgen ve altıgen dışında sadece aynı şekillerin sürekli tekrar ettiği başka bir ızgara bulunmamaktadır. Terkipli ızgara adını verdiğimiz ızgara ile birden fazla biçim bir araya getirilerek farklı bir ızgara oluşturulmaktadır. Bu ızgaraların dışında köşeli karakteri ile ma'kılî yazı stiline benzeyen ancak geometrik kuralların göz ardı edildiği taklit ma'kılî ismini verdiğimiz son bir gruptan söz edebiliriz.

Üçgen Izgara: Kapalı geometrik bir şekil meydana getirebilmek için üç veya üçten daha fazla kenara ihtiyacımız vardır. Binaenaleyh üçgen, en az kenarla yapabileceğimiz ilk kapalı şekildir. Üçgenlerin belirli intizamda sürekli tekrar etmesi ile üçgen ızgara ortaya çıkmaktadır. Basit olarak birbirine altmış derecelik açılarla yerleştirilmiş üç doğrunun düzenli aralıklarla ve sürekli tekrar etmesiyle oluşturulmaktadır (Görsel 5). Üçgen ızgaranın dörtgen ızgaraya göre bazı farklı formları verebilme imkânı vardır. Örneğin dörtgen ızgarada verev yapan harf ile yazmak mümkün değilken üçgen ızgara, vereve müsait olduğu için yapılması mümkündür (Görsel 6). Ayrıca üçgen ve altıgen gibi şekillerde bu ızgarada meydana getirilebilir (Görsel 7). Genelde üçgen ızgara ile madalyon tarzında istiflerle karşılaşılmaktadır (A. Altın 2019: 23-54) (Görsel 8). Ma'kılî yazılı örneklerde ekseriyetle ızgaraların kenar çizgileri düz tercih edilmiştir. Lakin düz çizgi dışında kavisli çizgiyle de ızgara meydana getirilebilir (Görsel 9). İslam mimarisinin şaheserlerinden biri olan El Hamra sarayının çinilerinde kavisli üçgen ızgaranın kullanıldığı geometrik bir form vardır (Görsel 10). Bu form ızgara olarak kullanıma müsait olmasına rağmen hiç ma'kılî yazılı bir örnekte kullanılmamıştır. Ancak geçmişte faydalanılmasa da İslam mimarisinde geometrik süsleme tasarımlarından yararlanılarak bu ızgarayı ma'kılî yazıya uyarlayabiliriz. Farklı yapılarda yer alan "Ali" isminin yazdığı madalyonu bu ızgarada denediğimizde kavisli olarak ma'kılî yazının yazılabileceği görülebilir (Görsel 11).

Dörtgen Izgara: Ekseriyetle birbirine doksan derecelik açılarla gelen dört çizgiden meydana getirilmektedir (Görsel 12). Bu çizgiler yatay ve dikey eksende birbirine eşit aralıklarla yapıldığında kare ızgara ortaya çıkmaktadır (Görsel 13). En çok tercih edilen kare ızgarada çizgiler düz çizgi, açılar dik açılı olarak verilmiştir (M. Sakkal 2006: 79). Kare ızga-

ranın dışında bir dar bir geniş aralıklı çizgilerle kare ve dikdörtgenlerden müteşekkil münavebeli ızgara da yapılabilir (Görsel 14). Bundan dolayı kapsayıcı olması sebebiyle dörtgen ızgara tanımı kullanılmıştır. Örneklerin büyük çoğunluğu aslında dörtgen ızgarada icra edilmiştir (Görsel 15). Dörtgen ızgara farklı şekillerde de tatbik edilmiştir. Örneğin Gırnata Maristanı'nda karşılaştığımız gibi yamuklaştırılmış bir ızgara kullanılmıştır (Görsel 16) (M. M. Garcia-J. A. Garcia Granados 1984: 18). Bu ızgaranın benzeri İşbiliye (Sevilla) El-Kasr'ında (Alkazar) yer almaktadır. (M. Sakkal 2019: 60-61). Yamuklaştırılmış ızgarada verilmiş örnekler az olsa da bu tip ızgaralar da ma'kılî yazı açısından müsaittir (Görsel 17). Yamuklaştırılmış ızgaralardan faydalanarak prizmatik şekiller vermek mümkündür (Görsel 18). Bunun dışında üçgen ızgarada olduğu gibi sadece düz çizgiler değil kavisli çizgilerden de faydalanılabilir (Görsel 19). Doğada karşılaştığımız şekiller aslında soyuttur ve herhangi bir karşılığı bulunmaz (A. Altın 2020: 11). Dikdörtgen bir bayrağı düşünecek olursak bunu bir direğe astığımızda, doğal dikdörtgen biçimini düzgün bir şekilde algılayamayız. Esinti yoksa kapalı, esintiyle birlikte dalgalanacağı için yüzey kavisli olarak görünecektir. Dalgalı bir dikdörtgenin algılayabildiğimiz görüntüsünü ızgaralarda da yansıtabiliriz. Bunu düzgün dikdörtgen ızgarayı çarpıtarak verebiliriz. Çarpıtılmış ızgarada Kelime-i Tevhid ibaresinin nasıl verilebildiğini görmek mümkündür (Görsel 20).

Altıgen Izgara: Ma'kılî yazıda geçmiş örneklerde henüz bir örneği ile karşılaşılmasa da altıgen ızgara da ma'kılî yazı hattına uygun yapıdadır. Altıgen form, dörtten fazla kenar ile yalnızca tek bir form kullanılarak alanın doldurulabileceği tek şekildir. Bundan fazla kenar sayısına sahip çokgenlerin hiçbiri ile ızgara yapmak mümkün değildir. Altıgen dışındaki çokgen şekillerin ancak birkaç çeşidini kullanarak yüzeyi doldurma imkanı vardır. Fakat bu tarz geometrik örüntülerin alt planları, mutlaka üçgen, dörtgen veya altıgen ızgaralarla tasarlanmış olması gerekir. Altıgen ızgaranın ma'kılî yazı formunda kullanılmamasının sebebi aslında bu formun üçgen ızgara ile elde edilebiliyor olmasıdır. Lakin altıgen ızgaranın da kendine özgü bir biçimi vardır. Izgarayı kâğıt üzerine aktarmak diğerlerine göre biraz zahmetlidir. Çünkü üçgen ve dörtgen ızgarada çizgiyi bir düzlem boyunca çizme imkânınız varken altıgen ızgarada bu çizgilerin kesintiye uğraması söz konusudur. Muhtemelen bu saydıklarımızdan dolayı çok tercih edilmemiştir. Ancak altıgen ızgara kullanılarak da örnekler vermek mümkündür (Görsel 21).

Terkipli Izgara: İlk olarak dörtgen, sonrasında üçgen ızgara kullanımı ile karşımıza çıkan ma'kılî yazıda tasarım ızgara üzerinden yapıldığından dolayı farklı bir düzen elde etmek için ızgarayı değiştirmeniz gerekmektedir. Dörtgen ve üçgen ızgaranın dışında daha farklı bir ızgara meydana getirmek maksadıyla iki geometrik şekli bir araya getirerek terkipli (birleşim) dediğimiz ızgara icat edilmiştir (Görsel 22). Terkipli ızgarada genel itibariyle dörtgen ızgara ile birlikte merkezden dışa doğru kademe kademe genişleyen iç içe verilmiş çokgen ya da daire şekilleri bir arada kullanılmıştır (Görsel 23). Yazı tasarımında tıpkı diğer ızgaralarda olduğu gibi katı geometrik düzen hâkim olup kuralların hiçbir şekilde dışına çıkılmamaktadır (Görsel 24). Terkipli ızgarada Dörtgen hücrelerin bilhassa dış çerçeveye gelen kısımlarında diğer geometrik şeklin düzeni esas alınmaktadır (Görsel 25). Böylece bir yerde köşeli ve düz çizgiler görebiliyorken diğer bir yerde kavisli çizgilerle karşılaşılabilmektedir (Görsel 26).

Taklit Ma'kılî: Bu gruptaki ma'kılî yazılar görünüş itibariyle köşeli ve düz harf karakterleri ile ma'kılî yazıyı andırmaktadır. Ancak herhangi bir ızgara sistemine ve geometrik kurala dayanmamaktadır. Harf kalınlıklarının ve aralardaki boşlukların nispetlerinde uyumsuzluk gözle görülür bir şekildedir (Görsel 28). Bunun yanı sıra ma'kılî yazının yazılı olmayan ancak kendine özgü kurallarına uyulmadığı görülmektedir. Örneğin dörtgen ızgarada istisnalar dışında verev söz konusu olmazken taklit ma'kılî örneklerde buna imkân verilmiştir. Harflerin belirli kalıpları vardır. Bu kalıpları bozmadan levhanın bütününe dağıtması gerekirken bazı örneklerde harfleri sığdırabilmek için harflerin küçültüldüğü ya da büyütüldüğü görülmektedir. Harfin bir sonraki harfle arasındaki olması gereken boşluğa doğru kaydırıldığı örnekler de vardır. Genelde taklit ma'kılî ile kalemişi süslemelerde daha fazla karşılaşılmaktadır. Lakin taş, ahşap ve metal malzemelerde de taklit ma'kılî örneklere rastlamak mümkündür. Taklit ma'kılîye en iyi örnek Mardin Ulu Camisi'nde yer alan Talak Suresi 3. Ayet'in yazılı olduğu ma'kılî panodur. Yazılar ızgara dahilinde verilmesi gerekirken herhangi bir ızgaraya uymadığı, harflerin dik köşeli olması gerekirken bazılarının üstlerinde verevli verilmesi, birleşmemesi gereken harflerin bitişik verilmesi, harf kalınlıklarının bütününde eşit olması gerekirken daha küçük verilmesi ve levhanın bütününe harflerin yayılması gerekirken köşelerin boş bırakılması gibi pek çok hata yer almaktadır (Görsel 27). Köşeli yazı kullanımını bir kenara bırakırsak geometrik süslemenin

katı kurallarının ihlali sebebiyle bu tarz yazılara taklit ya da sahte ma'kılî demek daha doğru olur.

Değerlendirme

Kendine has özellikleri ile geometri ve yazıyı ortak paydada buluşturan ma'kılî yazı, kalıplanmış inşai malzemede doğmuş bir hat çeşididir. İslam öncesinde tuğlaların farklı şekilde dizilmesi ile meydana getirilen geometrik süslemeleri, ismini bilemediğimiz bir sanatçı Arap harflerine uygulamış, sonrasında popülerlik kazanarak inşa dışındaki alanlarda da hat çeşidi olarak kullanılmıştır. Ma'kılî yazının şablonunu çıkarmak için tıpkı kalıplanmış malzemede olduğu gibi geometrinin kurallarını dikkate almak gerekmektedir. Bunun için çeşitli formlardaki ızgaralardan faydalanılmıştır. Genelde tuğlaların köşeli yapısından dolayı dörtgen ızgara tercih edilmiştir. Lakin üçgen, dörtgen, altıgen ve terkipli ızgaraya dayanan düz ve köşeli olsun olmasın tüm kalıplanmış malzemede uygulanabilen bir yazıdır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de standart özelliklere sahip tüm kalıplanmış malzemede yazının icra edilmesi mümkündür. Hatta yapboz (puzzle) gibi gayri nizami olan bir örüntüsü bulunan ızgaralara da kısmen uygulanabilir. Gerek Topkapı gerekse Viktoria&Albert müzesindeki parşömenlerde ma'kılî yazının kullanıldığı şablonlarda üçgen, dörtgen ve terkipli ızgara örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Ma'kılî yazının geleneksel metotlarla üretilmiş örneklerinde ekseriyetle dörtgen ızgara ve düz hatlar kullanıldığı için örnekler birbirine benzemektedir. Lakin ma'kılî yazıda düz hatlar kullanmak zorunluluk değildir. Temelinde üçgen dörtgen veya altıgen ızgaraya dayanmak koşuluyla ızgaralar kavisli ve köşesiz bir hale de getirilebilir. Bu tarz bir ızgara sistemini ma'kıli yazıda deneyen bir hat sanatçısı olmamıştır. Ancak batılı bir sanatçı var ki İslam sanatından öykünerek ızgaralarla eserler meydana getirmiştir. Maurits Cornelis Escher adlı sanatçı İslam mimarisindeki geometrik süslemeleri özümsemiş ve ürettiği ızgaralarla dünyaca meşhur olmuştur.

Hollanda doğumlu sanatçı Escher (1898-1972); aslen baskı ressamlığı yapmasının yanı sıra teknik, kitap ve duvar ressamlığı gibi farklı alanlarda da çalışmalar yapmıştır. Matematiği teorik olarak anlamasa da pratik olarak üst düzey çalışmalara imza atan sanatçı öğrenim hayatında gösteremediği başarıyı stereometri (katı geometrisi) ile tanışmasıyla birlikte

göstermiştir. Sanatçı farklı tarzda eserler vermiş olsa da özellikle yaratıcılığını ortaya çıkaran alan stereometri olmuştur. "The regular division of the plane" (düzlemin muntazam taksimi) adını verdiği çalışmalarını ilk olarak 1922 yılında ortaya koymuştur (M. C. Escher 2009: 7). Bu yıl aynı zamanda Escher'in Gırnata'daki El-Hamra Sarayı'nı ilk ziyaretini gerçekleştirdiği tarih olması bakımından önemlidir. İspanya gezisinden sonra yaşamını İtalya'da sürdürmüş 1936 yılına kadar stereometri çalışmalarına ara vermiştir. 1936 yılında El-Hamra Sarayı'nı ikinci ziyareti, ara verdiği çalışmalarına tekrar dönmesini sağlamıştır (D. Schattschneider 1999: 9-10). Escher'e gezileri, düzen ve simetri konusunda son derece faydalı olmuştur. Özellikle İslam mimarisindeki geometrik örüntülere hayranlık duymuş, çalışmalarında faydalanmak için geometrik kompozisyonların modellerini çıkarmıştır (Görsel 29). El-Hamra Sarayı için "Gördüğüm en zengin ilham kaynağı" ifadesini kullanmıştır (B. Ernst 1976: 36). Escher El-Hamra'da yer alan ve doğada karşılığı olmayan geometrik mozaikleri, zihinde canlandırılması daha mümkün olan şekillere dönüştürmüştür. Yani düz çizgiler yerine figür meydana getirecek çeşitli çizgiler kullanarak düzlemde sürekli tekrar eden tasvirler oluşturmuştur. Bu hususta İslam sanatına öykünerek eser veren Escher'den İslam sanatının öyküneceği mutlaka bir şeyler olmalıdır. Escher'in stereometri çalışmalarının büyük çoğunluğu İslam mimarisinde miras aldığı ızgara sistemine dayanmaktadır. Ma'kılî yazının meydana getirilmesi için de aynı şekilde ızgaraya ihtiyaç duyulmaktadır (Görsel 30). Söz konusu Escher'in ızgaralarının pek çoğu aslında ma'kılî yazı stiline doğrudan uygulanabilir (Görsel 31). Çünkü çizimleri üçgen, dörtgen ve altıgen ızgaralara dayanmaktadır. Çizimlerine dikkatli bakılırsa referans almak için çizdiği üçgen, dörtgen ve altıgen ızgaralar arka planda görülebilir (Görsel 32). İslam sanatçıları, Escher'in İslam sanatından emanet aldığı ve geliştirdiği ızgara sistemini tekrardan ele almalı ve ma'kılî yazıda sadece geleneksel metotlarla değil çağdaş metotları da kullanarak yeni örnekler vermelidir (Görsel 33).

KAYNAKÇA

Akar, Metin (2004). *Hoca Ahmet Yesevî Külliyesinin Ma'kılî Güzelleri*, Ankara.

Alparslan, Ali (1989). "İslam Yazı Sanatı", *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi* 14, İstanbul, s.441-522.

Alparslan, Ali (2009). "Yazı Çeşitleri", Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara, s.27-45.

Altın, Alper (2019). "Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsminin Üç Kollu Çarka Uyarlanması", *Akademik Hassasiyetler* Sanat Tarihi Özel Sayısı, Ankara, s.23-54.

Altın, Alper (2020). *Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Geometrik Süslemelerde Restorasyon Hataları*, Konya

Ayvazoğlu, Beşir (1992). *İslam Estetiği*, İstanbul.

Bakırer, Ömür (1982). "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi* 1, İzmir, s.1-20.

Blair, Sheila S. (1998). *Islamic Inscriptions*, New York.

Blair, Sheila S. (2007). *Islamic Calligraphy*, Edinburg.

Çakır, Şerife (2018). *Ma'kıli Yazının Tasarım Özellikleri ve Kullanım Alanları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Çetin, Nihad M. (1991). "Arap II. Yazı", *DİA* 3, İstanbul, s.276-309.

Derman, M. Uğur (1997). "Hat", *DİA* 16, İstanbul, s.427-437.

Durul, Yusuf (1966). "Halılarda Kûfiye Benzer Bordürler", *Türk Etnografya Dergisi* VII-VIII, İstanbul, s.1-4.

Enveroğlu, İlham (2017). "Ma'kıli Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım", *Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat*, Amasya, s.641-660.

Ernst, Bruno (1976). *The Magic Mirror of M. C. Escher*, New York.

Ertem, Rekin (1995). "Elifba", *DİA* 11, İstanbul, s.39-44.

Escher, Maurits Cornelis (2009). *The Graphic Work Introduced and Explained by the Artist*, Köln.

Esin, Emel (1962). "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyetten Evvelki Türkistanın Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, s.152-174.

Esin, Emel (1967). "Türk San'at Tarihinde Kara-hanlı Devrinin Mevkii", *VI. Türk Tarih Kongresi*, Ankara, s.100-130.

Fazaili, Habibullah (1971). *Atlas-ı Hat*, İsfahan.

Flury, Samuel (1967). "Ornamental Kufic Inscription on Pottery", *A Survey of Persian Art* 2, London-New York, s.1743-1745.

García, Mariano Martín-García Granados, Juan Antonio (1984). "El Maristan De Granada Tras El Hallazgo De Sus Restos", *Cuadernos de Art* 16, s.7-55.

Löytved, J. H. (1907). *Konia Inschriften der Seldschukischen Bauten*, Berlin.

Majeed, Tehnyat (2006). *The Phenomenon of the Square Kufic Script: The Cases of Īlkhānid Iṣfahān and Baḥrī Mamlūk Cairo*, University of Oxford Faculty of Oriental Studies, Yayımlanmamış Doktora Tezi

Majeed, Tehnyat (2022). "Mardin Ulu Camii'ndeki Ma'kıli Kitabeler: Üslup ve Epigrafik Bağlam", *İslam Dünyasında Hat ve Mimari*, Çev. Ayşen Anadol, İstanbul, s.471-489.

Mülayim, Selçuk (2009). "Kutsal Yazılar", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara, s.17-25.

Nakano, Miyoko (1977). *A Phonological Study in the Phags-pa Script and the Meng-ku Tzu-yün*, Canberra.

O'Kane, Bernard (2022). "Orta Çağ Kahiresi'nde Anıtsal Kitabelerin Mecra ve Mesajları", *İslam Dünyasında Hat ve Mimari*, Çev. Ayşen Anadol, İstanbul, s.547-566.

Özkeçeci, İlhan (2017). *Hat Sanatını Tanımak*, İstanbul.

Özsayıner, Zübeyde Cihan (2009). "İshak Paşa Camisinde Ma'kıli Hatlar Bağlamında Osmanlı Mimarisinde Makıli Hatlar", *II. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh'un Gemisi Sempozyumu*, s.277-285.

Pinder-Wilson, Ralph (2001). "Ghaznavid and Ghūrid Minarets", *Iran Journal of the British Institute of Persian Studies* 39/1, s.155-186.

Sabetfard, Mojtaba-Nadimi, Hadi (2020). "Generating Square Kufic Patterns Using Cellular Automata", *Nexus Network Journal* 22, s.275–290.

Sakkal, Mamoun (2006). "Square Kufic Calligraphy in Identity Design", *Identity Magazine* 8, s.78-82.

Sakkal, Mamoun (2019). "Square Kufic Tessellations", *Abgadiyat* 14, s.40-69.

Schattschneider, Doris (1999). *Visions of Symmetry Notebooks, Periodic Drawings, and Related Work of M. C. Escher*, New York.

Schick, İrvin Cemil (2022). "II. Abdülhamid Döneminde Küfi Hattın Yeniden Canlandırılması", *İslam Dünyasında Hat ve Mimari*, Çev. Ayşen Anadol, İstanbul, s.177-202.

Serin, Muhittin (2010). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul.

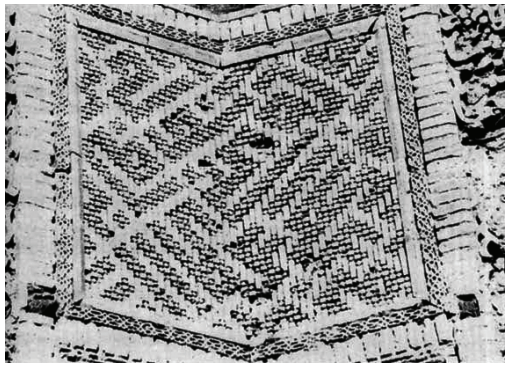
Soysal, Ahmet (2004). *Hüsnühat*, İstanbul.

Şimşir, Zekeriya (2001). "Konya'daki Selçuklu Çini Dekorasyonunda Kufi ve Ma'kıli Yazı", *I. Uluslar Arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler* II, Konya, s.311-331.

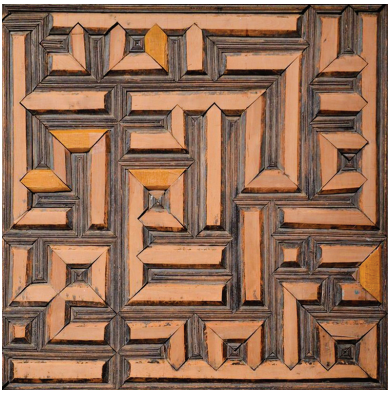
Ülker, Muammer (1987). *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara.

Yazır, Mahmud Bedreddin (1972). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli* 1, Ankara.

Yazır, Mahmud Bedreddin (1983). *Eski Yazıları Okuma Anahtarı*, Ankara.



Görsel 1 III. Mesud Minaresindeki Ma'kılî Pano (R. Pinder-Wilson'dan)

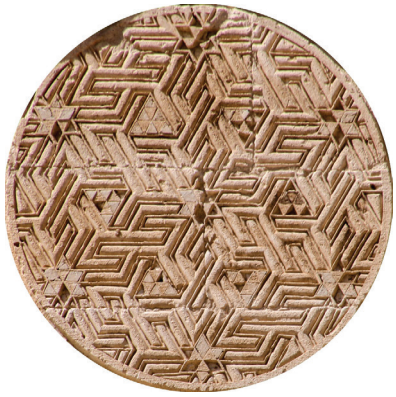


Görsel 2 Beyşehir Eşrefoğlu Camisi Dörtgen Izgarada Allah, Muhammed ve Dört Halife İsimleri

Görsel 3 Almanya Bergama Müzesi'nde Sergilenen Dörtgen Izgarada Muhammed İsmi

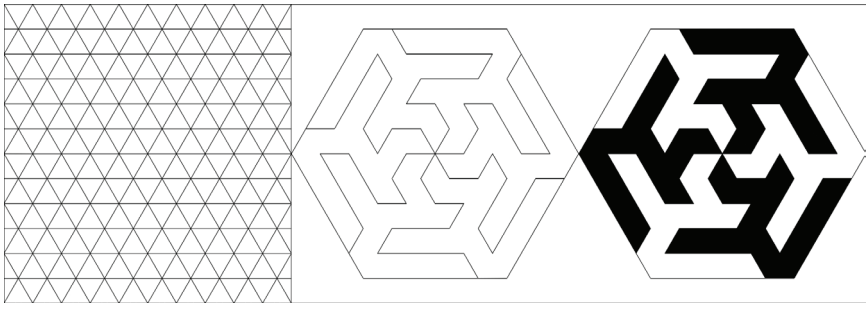
Görsel 4 Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 13/1184 Nolu Tılsımlı Gömlek (M. Sülün'den)

Görsel 5 Üçgen Izgarada Yapılmış Ma'kılî Şablonu (Topkapı Sarayı Müzesi'nden)

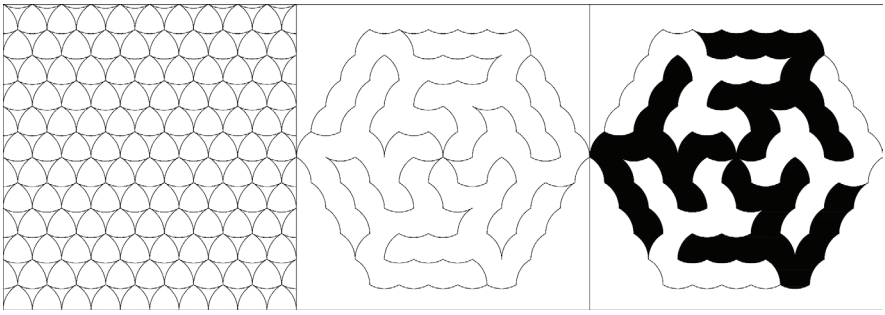


Görsel 6 Batman Hasankeyf Er-Rızk Camisi Üçgen Izgarada Ali İsmi

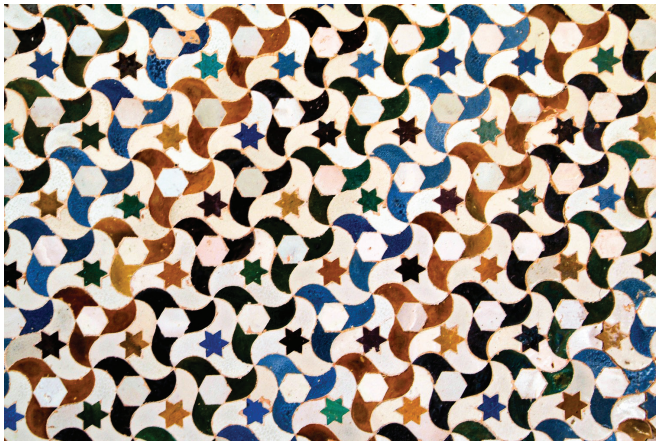
Görsel 7 Bursa Yıldırım Camisi Üçgen Izgarada Ali İsmi



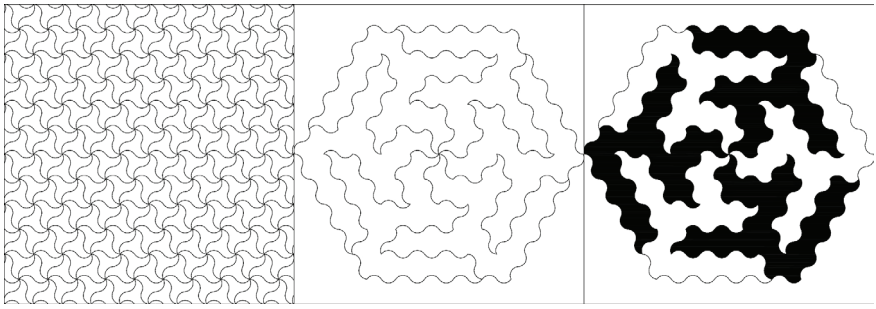
Görsel 8 Üçgen Izgarada Ali İsmi



Görsel 9 Reuleaux Üçgeni Izgarada Ali İsmi

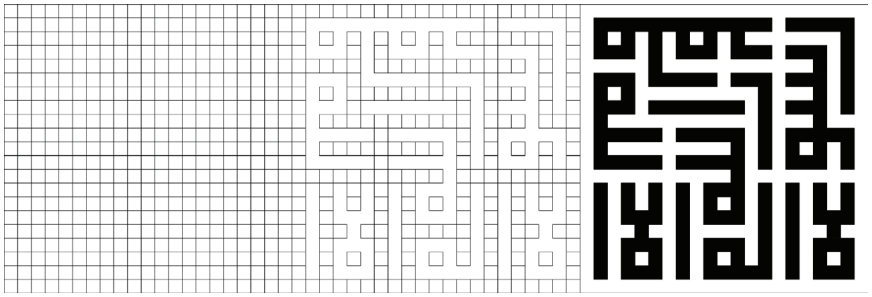


Görsel 10 El-Hamra Sarayından Geometrik Süslemeli Çini Pano (J. Beltrame'den)

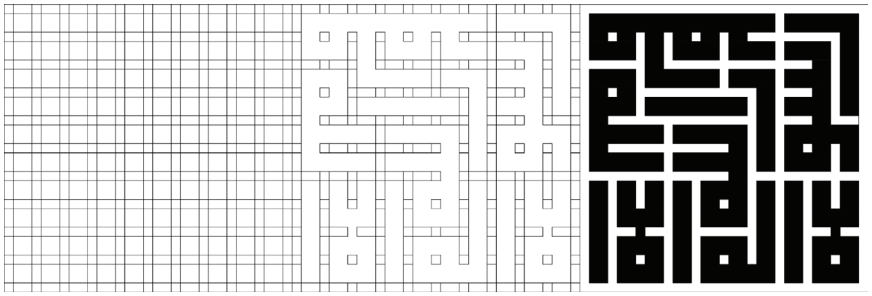


Görsel 11 El-Hamra Sarayı Çini Modelindeki Üçgen Izgarada Ali İsmi

Görsel 12 Dörtgen Izgarada Yapılmış Ma'kılî Şablonu (Victoria&Albert Müzesi'nden)

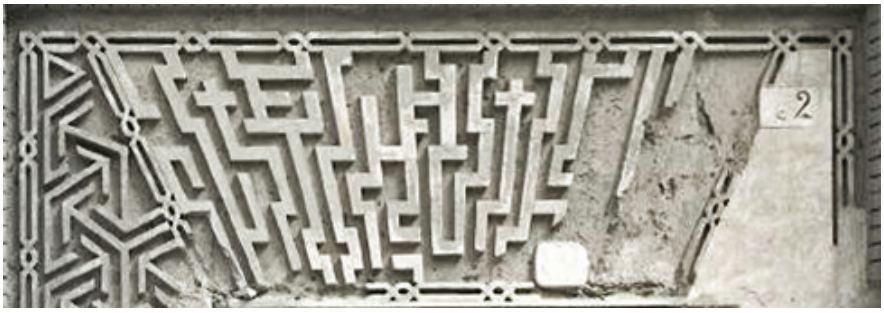


Görsel 13 Dörtgen Izgarada Kelime-i Tevhid

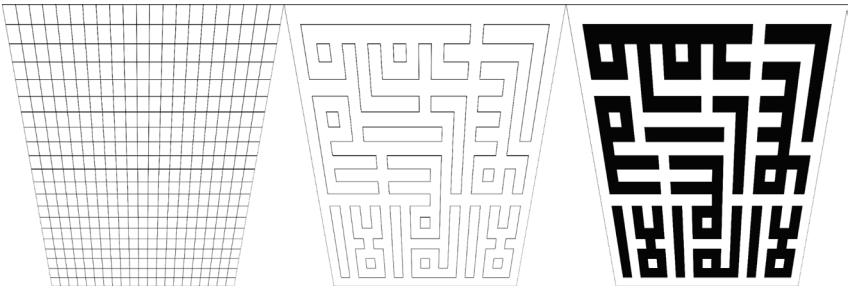


Görsel 14 Münavebeli Dörtgen Izgarada Kelime-i Tevhid

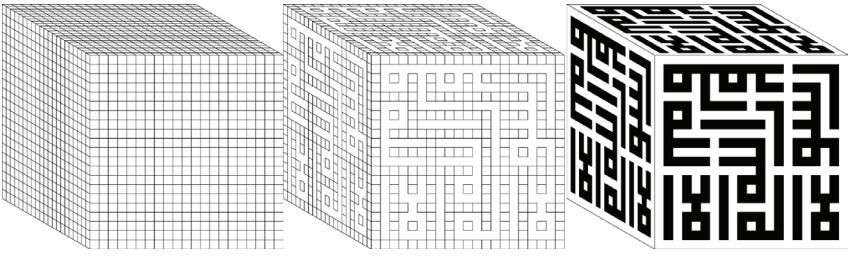
Görsel 15 Batman Hasankeyf Sultan Süleyman Camisi Dörtgen Izgarada Kelime-i Tevhid



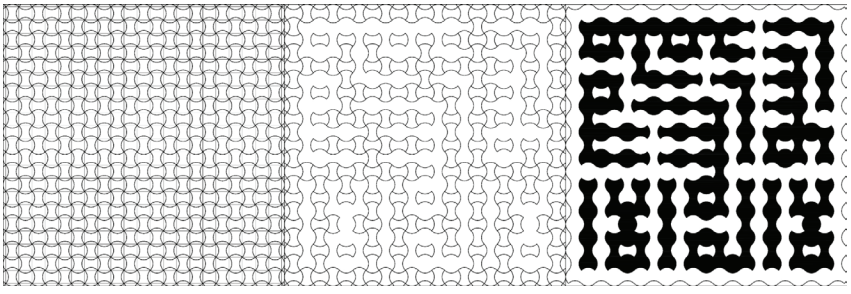
Görsel 16 Gırnata Maristanı Alttan Yamuklaştırılmış Dörtgen Izgarada Vela Galibe İllallah (Museo Arqueológico Nacional'dan)



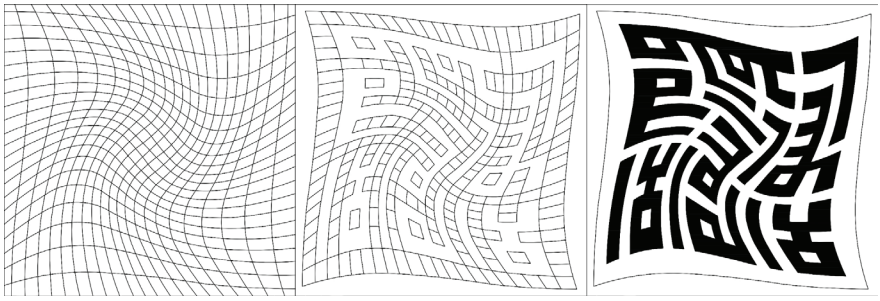
Görsel 17 Alttan Yamuklaştırılmış Dörtgen Izgarada Kelime-i Tevhid



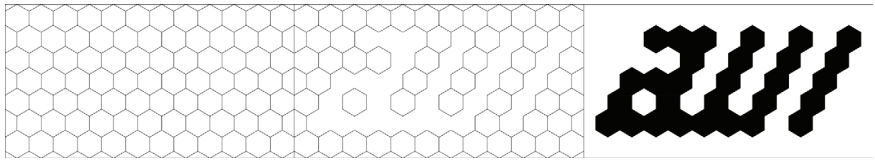
Görsel 18 Dörtgen Prizma Izgarada Kelime-i Tevhid



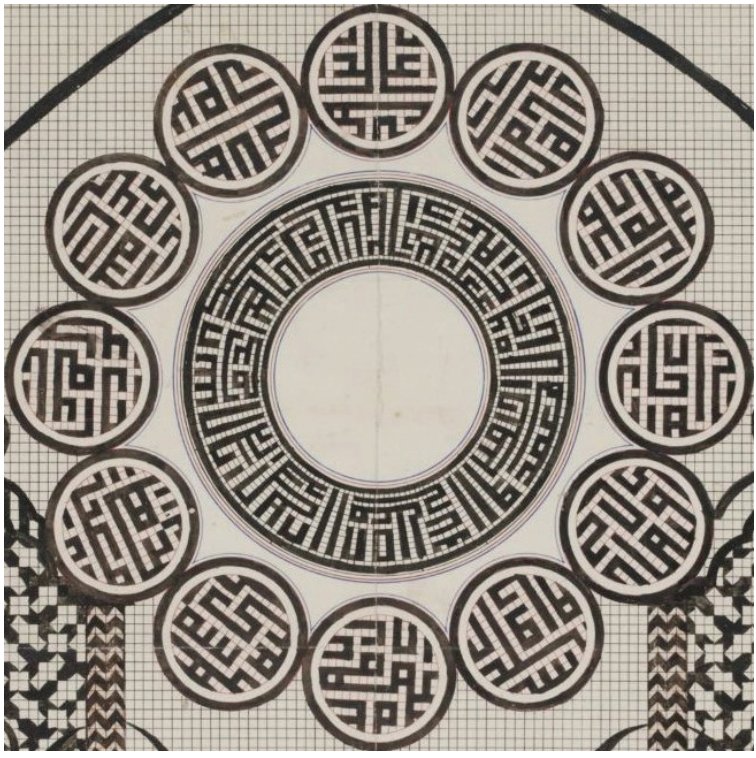
Görsel 19 Kavisli Dörtgen Izgarada Kelime-i Tevhid



Görsel 20 Çarpıtılmış Anaforlu Dörtgen Izgarada Kelime-i Tevhid

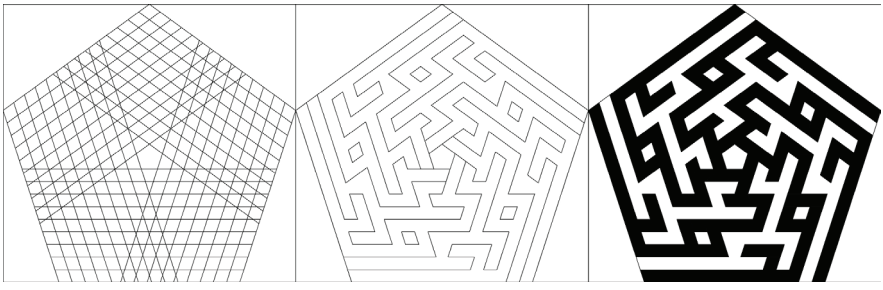


Görsel 21 Altıgen Izgarada Allah İsmi

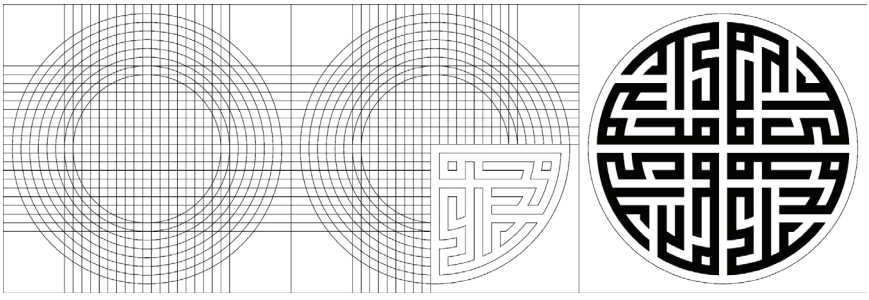


Görsel 22 Terkipli Izgarada yapılmış Ma'kılî Şablonu (Victoria&Albert Müzesi'nden)

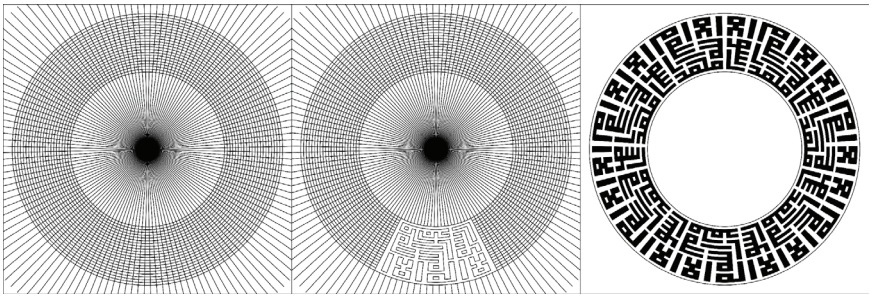
Görsel 23 Amasya Bayezid Paşa Camisi Terkipli Izgarada Muhammed İsmi



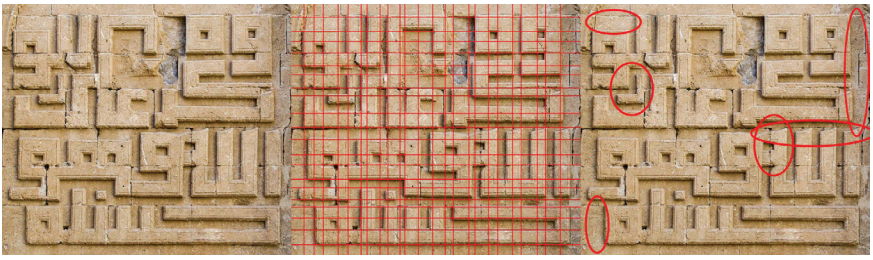
Görsel 24 Terkipli Izgarada Beş Kere Tekrar Eden Muhammed ve Ali İsmi



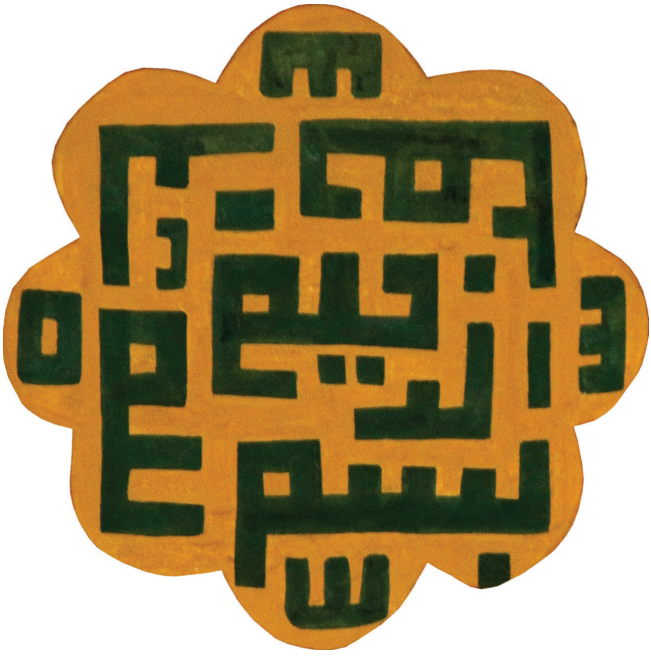
Görsel 25 Terkipli Izgarada Dört Kere Tekrar Eden Muhammed ve Ali İsmi



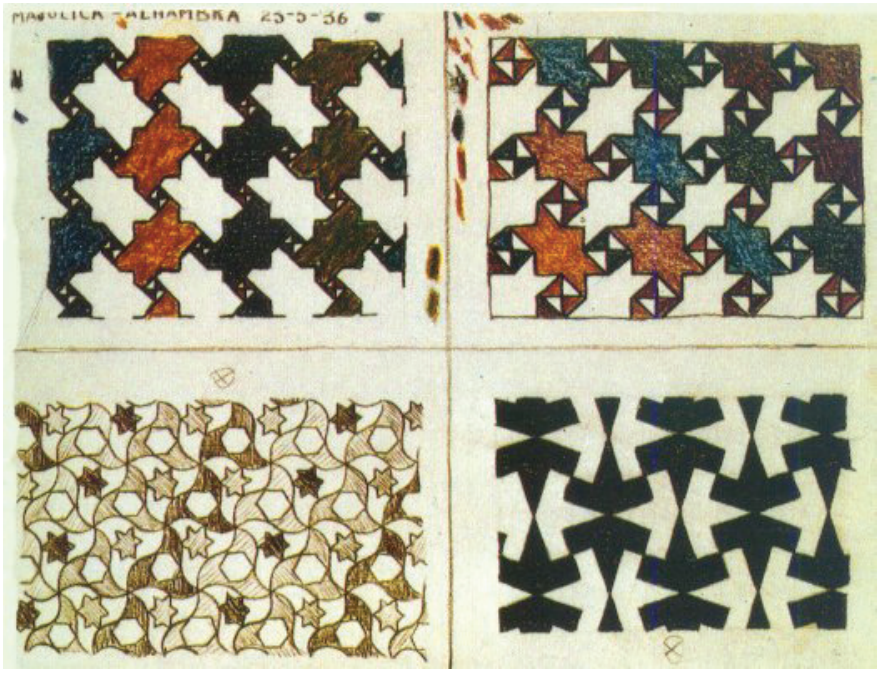
Görsel 26 Terkipli Izgarada Yedi Kere Tekrar Eden Kelime-i Tevhid



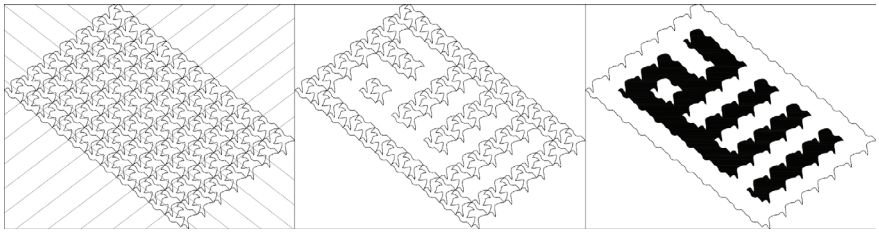
Görsel 27 Mardin Ulu Camisi, Taklit Ma'kılî Izgara ve İşaretle Hataların Yerleri



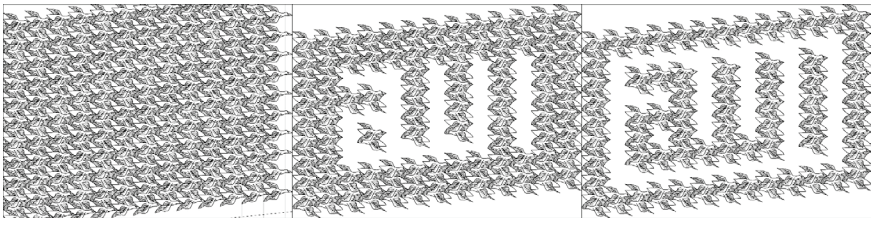
Görsel 28 Bursa Cem Sultan Türbesi Taklit Ma'kılî Yazıda Besmele



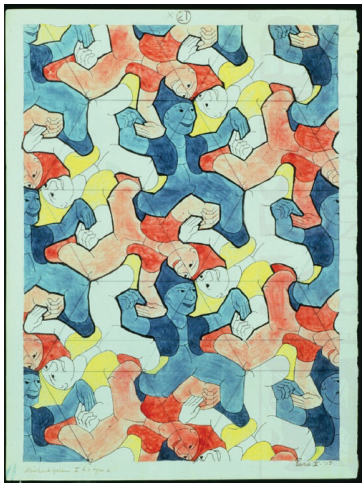
Görsel 29 Escher'in El-Hamra Sarayı Çini Modelleri Çizimi (M. C. Escher'den)



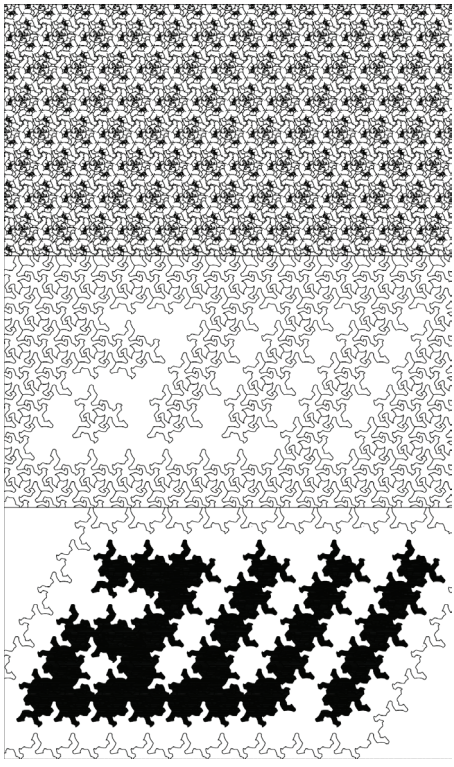
Görsel 30 Escher'in Dörtgen Izgarada Tasarladığı Eserinin Ma'kılî Yazıda Kullanımı



Görsel 31 Escher'in Dörtgen Izgarada Tasarladığı Eserinin Ma'kılî Yazıda Kullanımı



Görsel 32 Escher'in Altıgen Izgarada Tasarladığı Çizimi (M. C. Escher'den)



Görsel 33 Escher'in Altıgen Izgarada Tasarladığı Eserinin Ma'kılî Yazıda Kullanımı

İZNİK ORHAN İMARETİ CAMİİ'NDE 2022 YILI ÇALIŞMALARI

Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU[1] ♦ Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU[2]
Ahmet TÜRKMENOĞLU[3]

Özet

İznik'te sur dışında Yenişehir Kapısı yakınında yer alan Orhan İmareti Camii'ne ve hamama ait kalıntılar günümüze ulaşmıştır. İki ayrı alan üzerinde bulunan yapılardan cami güneyde, hamam ise bundan yaklaşık 200 m. kadar kuzeyde inşa edilmiştir. 1963 ve 1964 yıllarında Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında yapılan kazı çalışmaları ile taş ve tuğla ile almaşık örgülü duvarlara sahip yapının tabhaneli/zaviyeli olarak tanımlanan tipte bir plan gösterdiği tespit edilmiştir. Kazıda birkaç parça halinde bulunan ve birleştirilerek müzeye teslim edilen taş kitabe H.735 (M.1334-1335) olarak yapının inşa tarihini vermektedir. Ayrıca duvarlardaki izlerden ve dökülmüş halde bulunan yeşil ve firuze çini parçalarından caminin içinin vaktiyle altıgen çinilerle kaplanmış olduğu anlaşılmıştı.

Yakın zamana kadar özel mülkiyette olan ve etrafı zeytin ağaçları ile çevrelenmiş bir alan içinde bulunan caminin temel kalıntıları 55 yılı aşan süre zarfında ilgisizlik, bakımsızlık ve insan eli ile yapılan müdahalelerden dolayı tekrar içerisi toprakla dolmuş, etrafı taş, toprak ve çalılarla kapanmıştı. İznik Belediyesi tarafından etrafı kamulaştırılarak yolla bağlantısı sağlanan yapıda 2022 Nisan-Mayıs-Haziran aylarında İznik Müzesi denetiminde bir temizlik çalışması gerçekleştirilmiştir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, avefacob@istanbul.edu.tr

[2] Dr. Öğr.Üyesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, aysednb@istanbul.edu.tr

[3] Arkeolog, İznik Müze Müdürü, ahturkmenoglu@hotmail.com

Daha önce Prof. Dr. Oktay Aslanapa zamanında yapılan tespitlerin yanı sıra, bu çalışmada özellikle dış duvarların açığa çıkarılması gerçekleştirilmiştir. Farklı noktalarda açılan sondajlarla da yapının temel durumu izlenmeye çalışılmıştır. Yapıda çok sayıda iri blok taşlardan oluşan devşirme malzemenin kullanıldığı görülmüştür. Son cemaat yerinde yıkılan revakların kemer izleri, devrilen sütunlar, revakların arasındaki mermer şebekelere ait parçalar, yoğun miktarda döşeme tuğlası, kapı ve pencerelere ait olabilecek silmeli mimari parçalar, yeşil sırlı altıgen çiniler bu çalışma esnasında tespit edilmiştir.

İzlenebildiği kadarıyla duvarlarındaki kireç harcının bağlayıcılığı ortadan kalkmış ve duvarları neredeyse temel seviyesine inmiş olan yapı hızla yok olmak üzeredir. Mevcut durumun tespiti, yapının varlığını koruyarak gelecek kuşaklara aktarılması önem arz etmektedir. Bu amaçla bildiride yapıda 2022 çalışmasında elde edilen veriler üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: İznik, Erken Osmanlı Mimarisi, Orhan İmareti Camii, Tabhaneli Cami/Zaviye

WORKS OF 2022 IN İZNİK ORHAN IMARET MOSQUE

Summary

The ruins of the Orhan Imaret Mosque and the bath, located outside the city wall in İznik, near the Yenişehir Gate, have survived to the present day. Among the structures located on two separate areas, the mosque was built in the south, and the bath was built approximately 200 m. to the north. With the excavations carried out in 1963 and 1964 under the direction of Prof. Dr. Oktay Aslanapa, it was determined that the building, which has walls alternated with stone and brick, showed a plan of the type defined as a tabhane / zawiyah. The stone inscription found in several pieces during the excavation and delivered to the museum gives the construction date of the building as H. 735 (M. 1334-1335). In addition, it was understood from the traces on the walls and the pieces of the green and turquoise tiles on the ground that the interior of the mosque was once covered with hexagonal tiles.

The main ruins of the mosque, which was in private ownership until recently and was surrounded by olive trees, was filled with soil again and surrounded by stones, soil and bushes due to apathy, neglect and human interventions over a period of more than 55 years. A cleaning work was carried out under the supervision of the Iznik Museum in April-May-June 2022 in the building, whose surroundings were expropriated and connected to the road by the Iznik Municipality.

In addition to the determinations made in the time of Prof. Dr. Oktay Aslanapa, in this study, especially the outer walls were exposed. The foundation of the building was tried to be detected with the soundings dug at different points. It has been observed that spolia material consisting of many large blocks of stones was used in the building. Arch traces of the collapsed porticos in the narthex, collapsed columns, marble fragments, a large amount of floor bricks, architectural pieces that may belong to doors and windows, and green glazed hexagonal tiles were identified during this study.

As far as can be seen, the binding of the lime mortar on its walls has disappeared and the building, whose walls are almost at the level of

the foundation, is about to disappear rapidly. It is important to determine the current situation and to transfer the structure to future generations by preserving its existence. For this purpose, the paper will focus on the data obtained in the 2022 study on the structure.

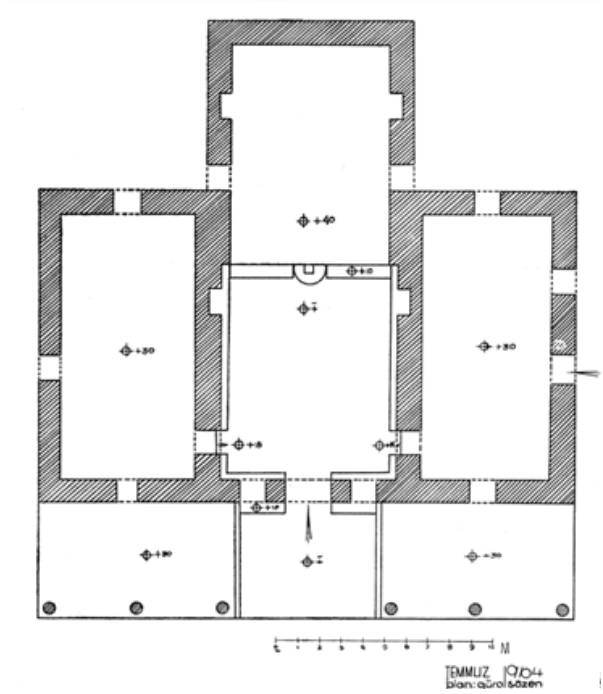
Key Words: İznik, Early Ottoman Architecture, Orhan Imaret Mosque, Mosque with Tabhane/Zawiyah Building

Sultan Orhan İmareti / Camii, İznik İlçesi'nin güneyinde Yenişehir Kapısı dışında sura yaklaşık 400 metre kadar mesafede Bursa istikametine giden yolun solunda etrafı zeytin ağaçlarıyla çevrili bir bahçe içinde yer almaktadır. 29-L-II-D pafta, 142 ada, 60 parsel üzerinde bulunan yapı I. grup korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillidir.

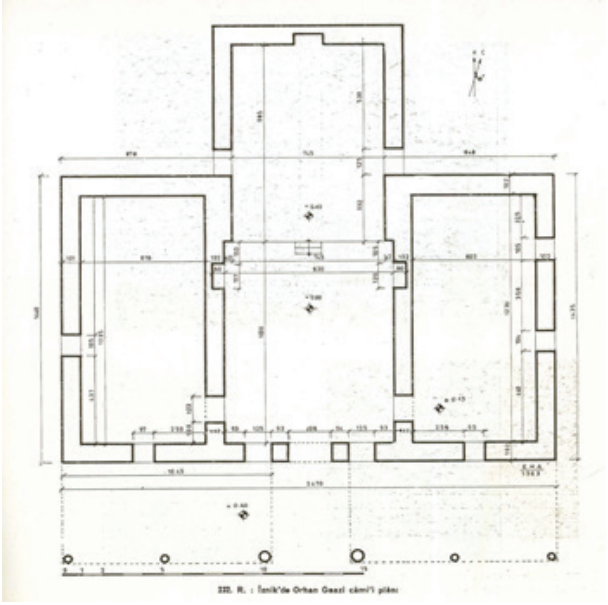
Caminin 200 metre kadar kuzeyinde yer alan ve Sultan Orhan Hamamı olarak tanımlanmış olan yapı ile birlikte caminin bir külliye olarak düzenlenmiş olduğu, ayrıca günümüze ulaşamayan bir imaret (aşhane-mutfak) yapısının da bu külliyenin bünyesinde yer almış olabileceği tahmin edilmektedir.

1963 ve 1964 yıllarında Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında yapılan kazı çalışmaları neticesinde ortaya çıkarılan yapının zaviyeli, tabhaneli, yan mekânlı, kanatlı, ters T planlı, çok fonksiyonlu gibi farklı adlandırmalarla tanımlanan şekilde bir plana sahip olduğu tespit edilmiştir. Yapıyı oluşturan mekânlar (sofa, cami bölümü ve tabhaneler) dikdörtgen planlıdır.

Oktay Aslanapa'nın yapmış olduğu kazılarda elde edilen veriler 1965 yılında yayınlanan makale ile ilim dünyasına tanıtılmıştır (O. Aslanapa 1965: 16-38). 1963 yılında yapıyı ziyaret eden Ekrem Hakkı Ayverdi'nin tespitleri de 1966 yılında yayınlanmıştır (E. H. Ayverdi 1966: 167-171). Bu yayınlara göre yapının moloz taş ve tuğlalarla (30 x 30 santim) almaşık örgülü duvarları yaklaşık olarak 1.00 metre kalınlığındadır. Yalnızca cami bölümünde yan duvarların tabhanelerle ortak olan kısımları yaklaşık olarak 1.45 – 1.50 metre olup daha kalındır.



1- 1963-1964 kazıları sonrasında yapının planı (O. Aslanapa 1965)



2- E.H. Ayverdi tarafından hazırlanmış olan yapının planı (E. H. Ayverdi 1966)

Tamamen yıkılmış olan yapıda[4] son cemaat yerine ait ikisi gri granit (55 santim çapında ve 4.20 ile 4.40 metre boyunda) dördü mermer sütun (39 santim çapında) olmak üzere toplamda altı sütun tespit edilmiştir[5]. Orta birime göre iki yanı yüksek olan son cemaat yerinin beş birimli olduğu anlaşılmıştır. Son cemaat yerinde, mihrap aksında olan kapının hemen iki yanında sofaya açılan birer pencereden başka, tabhanelere açılan birer pencere daha yer almıştır.

Dikine dikdörtgen planlı sofadan kuzey yöndeki köşelere yakın konumda birer kapı ile tabhanelere geçilmektedir. Yan duvarlarda ayrıca kıble istikameti yönünde birer dikdörtgen planlı niş yer almıştır. Sofa mekânı geçişlerin yer aldığı açıklıklar dışında duvarların önünde mermer ile kaplandığı anlaşılan bir sekiyle çevrelenmiştir[6]. Zeminin horasan harç üzerinde mermer ile kaplı olduğu tespit edilmiştir[7]. Sofanın kıble istikameti yönünde ve mihrap aksında altta yarım yuvarlak, üstte kareye yakın dikdörtgen şeklinde iki basamaktan sonra cami bölümüne ulaşılmaktadır.

Dikine dikdörtgen planlı cami mekânında iki yanda tabhane mekânlarının bitiminde birer pencere yer almıştır. Ayrıca yan duvarların yaklaşık orta kısımlarında dikdörtgen planlı birer niş bulunmaktadır. Kıble duvarı hemen hemen döşeme seviyesine kadar yıkılmış olduğundan mihrap nişi tespit edilememiştir[8]. Döşeme horasan harç üzerinde 19 x 19 santim ölçülerinde kare tuğlalarla kaplıdır.

---

4 Evliya Çelebi 1314: III/7'de "Orhan Mescidi" olarak adlandırdığı yapının terk edildiğini belirtir. 19 yüzyılın sonunda yapıyı gören C. Goltz harabe halinde olduğunu yazmaktadır. Bkz. C. Goltz 1896: 432; 1941 yılı öncesinde yapıyı gören K. Otto-Dorn ise kalıntılarının görünemeyecek şekilde olduğundan bahsetmektedir. Bkz. K. Otto-Dorn 1941: 13-14.

5 E. H. Ayverdi 1966: I/168 ve O. Aslanapa 1965: 23'te altıncı sütunun biraz ileride tarla içerisinde tespit edildiğini belirtmiştir.

6 E. H. Ayverdi 1966: I/168'de bu sekiyi temel ampatmanı olarak değerlendirmiştir. Oysa sofanın kuzey duvarının batı ucunda yıkılan sekinin arkasında muntazam duvar örgüsü görülebilmektedir.

7 Ayverdi sofa mekânındaki bu mermer kaplı döşemenin "ince ve makina biçmesi olduğunu" ve sonraki aşamada önceki zeminden 40 santim kadar düşürülerek elde edilmiş olabileceğini, dolayısı ile de cami mekânı ile kot farkının 82 santime çıktığını belirtmektedir. Bkz. E. H. Ayverdi 1966: I/168.

8 Zemin seviyesinden biraz yukarıda olması gereken mihrap nişini Ayverdi eserinde dikdörtgen planlı olarak çizmiştir. Bkz. E. H. Ayverdi 1966: I/169.

Orta aksta duvar yüzeylerinin altıgen çinilerle kaplandığı yer yer tespit edilen çini ve harç izlerinden anlaşılmış, çinilerin yeşil ve firuze renklerde sırlanmış olduğu görülmüştür. Firuze renkteki çinilerin daha kaliteli ve 1 santim kalınlıkta, mat olan yeşil sırlı çinilerin ise 1.5 santim kalınlıkta oldukları tespit edilmiştir. Hamurları farklı olan çinilerden yeşil renkli olanların firuze renklilere göre biraz daha geç tarihte yapılmış olabileceği belirtilmektedir (O. Aslanapa 1965: 17).

Yapının duvarlarında tespit edilen bazı sıvaların kırmızı renkte olduğu, yer yer bazı sıvaların birkaç kat olarak uygulanmış olduğu, bir kısmının kırmızı aşı boyası ile dekore edildiği görülmüştür. Yapı içerisinde yüzeyleri baklavalı, geometrik ve bitkisel süslemeli alçı silmelere ait parçalar bulunmuştur[9].

İki yanda yer alan tabhaneler dikine dikdörtgen planlıdır. Tabhaneler üç yönde birer pencere ile dışa açılmıştır[10]. Ayrıca batıdaki tabhanede dördüncü bir açıklık kapıya dönüştürülmüştür. Tabhane mekânları sofa bölümünden 30 santim yüksek olup zeminlerinin horasan harç üzerinde kare tuğlalarla kaplı olduğu anlaşılmaktadır.

Kazıda birkaç parça halinde (sol tarafı büyük oranda eksik) bulunan taş kitabe birleştirilerek müzeye teslim edilmiştir (Env. No: 505). Kitabedeki Sultan Orhan ibaresi ile kitabe sonunda yazı ile tarihi belirten beş (hamse) sayısı dikkate alınarak yapının Hicri 735 (Miladi 1334-1335) tarihinde inşa edilmiş olduğu yaygın olarak kabul edilmiştir[11].

Kitabe şöyledir:

Emera hâzihi'l-imârete'ş-şerîfeti es-sultânü'(l-azam)
A'la a'lâhü 'llâhü Sultân Orhân bin 'Osmân halleda'llâhü
Mülkehû li'l- hidmeti zeyne'l-hâcci ve'l-haremeyni Hâcî Pâ(şâ)……
ve bereketühû ecerahüma'llahü ecra'l-muhsin(îne)……
Rebiu'l-evveli ve itmâmuhâ fî şehri şevvâli'l-mübârek li seneti hamse……

---

9 E. H. Ayverdi 1966: I/168'de alçı süslemelerin mihrap çevresinde ve kapının çevresinde kullanılmış olabileceğini bunun da Papadopulos'un tarifine uyduğunu belirtmektedir.

10 Ayverdi çizmiş olduğu planda tabhanelerin kıble yönlerindeki duvarlarını penceresiz olarak ele alınmıştır. Bkz. E. H. Ayverdi 1966: I/169.

11 O. Aslanapa 1965: 23-25'te yapının H. 735 (1334-1335) tarihinin isabetli olduğu görüşündedir. Buna mukabil E. H. Ayverdi 1966: I/168'de yapının Hicri 725 (Miladi 1324-1325) tarihli olmasının akla yakın olduğunu belirtmiştir.

Anlamı

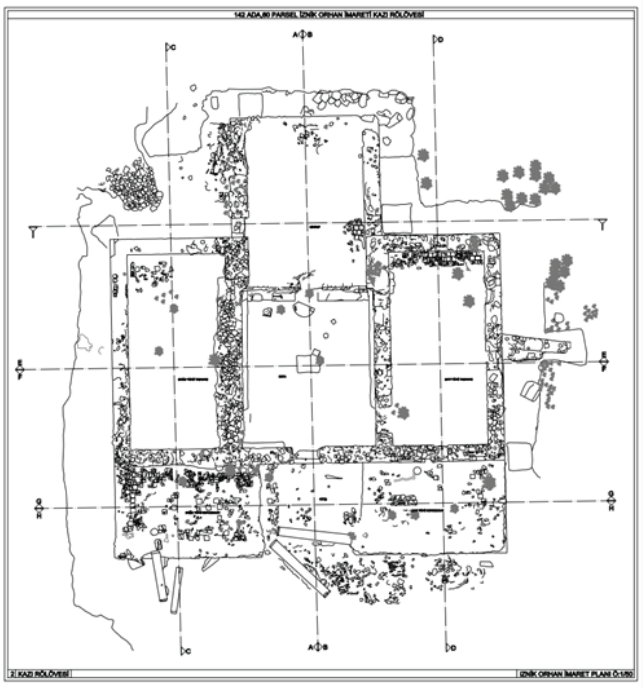
Allah'ın yücelttiği, Osman oğlu Sultan Orhan -Allah onun mülkünü hizmet etmek için ebedi kılsın,- bu şerefli imaretin yaptırılmasını hacıların ve haremeynin süsü olan Hacı Paşa'ya emretti, Allah o ikisini en güzel mükâfatlarla mükâfatlandırsın. Rebîu'l evvelde inşasına başlandı. İmaretin tamamlanması (yediyüz otuz) beş senesinin şevval ayındadır[12].

3- Bitki temizliği sonrasında yapının görünüşü (İznik Müzesi Arşivi 2022)

4- Hava fotoğrafında çalışma öncesi yapının görünüşü (İznik Müzesi Arşivi 2022)

[12] Kitabe için ayrıca bkz: A. Tüfekçioğlu 2001: 19-22.

5- Yapı ve etrafında açılan gözlem çukurları (İznik Müzesi Arşivi 2022)



6- Yapılan temizlik sonrası son ölçümlerle yapının rölövesi (Konak Mimarlık 2022)

* * *

2022 yılında yapılan temizlik çalışmalarında ortaya çıkan verilere göre yapının değerlendirilmesi:

Günümüzde etrafı zeytin ağaçları ile çevrelenmiş bir alan içinde bulunan caminin temel kalıntıları 58 yılı bulan zaman içerisinde ilgisizlik, bakımsızlık ve insan eli ile yapılan müdahalelerden dolayı zarar görmüş, etrafı taş, toprak ve çalılarla kapanmıştı.

Tamamen yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan yapıda mevcut durumun tespiti ve güncel rölövenin hazırlanabilmesi için 2022 yılı içerisinde İznik Müzesi Müdürlüğü kontrolünde temizlik çalışmaları yapılmıştır.

7- Son cemaat önünde yıkılmış kemer kalıntıları (İznik Müzesi Arşivi 2022)

08 Nisan 2022 tarihinde başlayan ve 05 Temmuz 2022 tarihine kadar devam eden bu çalışma sürecinde içten ve dıştan yapının duvarları görünür hale getirilmiş, hava fotoğraflarıyla da desteklenen belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Bu temizlik çalışmasında mevcut duvar bakiyelerine ve döşemeye zarar vermeden yapının içinde ve duvarlarında çıkmış olan ağaç ve bitkiler titizlikle dikkatlice temizlenmiş, zamanla oluşan moloz kontrollü olarak alınmıştır. Yapıya ait olduğu dikkate alınarak moloz taş ve tuğlalar yapının yakınında istiflenmiştir.

Daha önce yapılmış olan kazıda bina içinden çıkan moloz dolgu yapının dış duvarları önüne dökülmüş, etrafı çoğunlukla zeytin ağaçları dikili arazinin işlenmesi esnasında toplanan taş ve tuğla benzeri molozların da buraya yığılmasından dolayı yapının duvarları zamanla dıştan tam olarak algılanamaz duruma gelmişti. Yapıda mekânları oluşturan duvarlar kısmen ayakta olmakla birlikte (yaklaşık 2.00 metre) yer yer döşeme kotuna yakın veya sıfır olacak şekilde yıkılmıştır. Yapının oturduğu arazinin kotu dikkate alınarak duvarların temel durumunun anlaşılabilmesi için özellikle doğu, batı ve güney yönde çepeçevre toprak seviyesi kontrollü olarak indirilmiştir. Rölöveye katkı sağlayacağı düşünülen yerlerde temelin detaylı durumu ve ulaştığı derinliğin anlaşılabilmesi için de dört tane gözlem çukuru açılmıştır.

Yapının doğu, batı ve güney yönlerinde duvarların dış tarafında gerçekleştirilen çalışmalar neticesinde yer yer duvarların temel seviyesine kadar izlenebilir olması sağlanmıştır. Çoğunlukla çeşitli şekillerde işlenmiş iri blok devşirme taşlar ve sütun parçalarının temelde ve temele yakın seviyelerde duvarlarda kullanıldığı görülmektedir. Mihrap duvarının sağ köşesi başta olmak üzere bazı kısımlarda ağaç köklerinin verdiği zararlar neticesinde yer yer duvar kaplamalarının patlayarak döküldüğü tespit edilmiştir. Yıkılmış olan kıble duvarın temellerinde kullanılmış olan birçok devşirme malzemenin yanı sıra önde yıkılmış taşlar arasında yapıda devşirme olarak kullanıldığı anlaşılan iki adet kırık stel parçası tespit edilmiştir.

8- Son cemaat yerinde kullanıldığı anlaşılan ajurlu şebeke parçası (A.V. Çobanoğlu 2022)

Yapının dışında batı yönünde tabhanenin duvarına hafif çarpık (tam dik olmayan) olarak birleşen bir duvarın varlığı tespit edilmiştir. Duvarın yapıya birleştiği yerde kuzey yönde yer alan açıklığın geçmişte kapı olarak düzenlenmiş olduğu belirtilmiştir[13]. Ayrıca bu yönde iri bir taş blok açığa çıkmıştır. Batıdaki tabhanenin güney duvarı önünde kitabeli bir mezar steli tespit edilmiştir. Doğu yöndeki tabhanenin güney doğu köşesinde açılan gözlem çukurunda iri taş bloklarla küçük kademelenmeler (yaklaşık 10'ar santim) yapılarak temel ampatmanlarının oluşturulduğu görülmüştür[14]. Ayrıca yapının güneyinde kıble duvarının doğu köşesine yakın konumda, batı yöndeki tabhanenin güneyinde cami mekânı ile birleştiği köşede ve batı yönde son cemaat yerinin yapı ile birleştiği kısımda açılan gözlem çukurlarından devşirme olduğu anlaşılan iri taş blokların temelde kullanılmış oldukları tespit edilmiştir.

Kuzey yönde yapının son cemaat yerinin batıdaki sekisi önünde yapılan çalışmada yıkılmış olan tuğla kemerler, ajurlu ve geometrik kompozisyonlu mermer korkuluk parçaları tespit edilmiştir[15]. Böylelikle son cemaat yerinin dışarıya kemerlerle açılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu alanda kemeri oluşturan tuğla yığını arasında toprağa gömülü olan mermer bir babanın üst bölümü kısmen görülebilmektedir. Son cemaat yerinin orta kısmı önünde iki granit sütun, doğu yöndeki sekinin köşesi önünde ise iki mermer sütun devrilmiş olarak durmaktadır[16]. Bu sütunların altında Roma dönemine ait bir mezar stelinin bütüne yakın vaziyette durduğu anlaşılmaktadır.

---

13 O. Aslanapa 1965: 29'da burada yer alan açıklığın kapı olarak düzenlenmiş olduğunu belirtmiş, s. 31'deki planda da açıklık kapı olarak işlenmiştir.

14 Belirtilen kademelenme güney duvarında görülmektedir. Doğu yönde benzer kademelenme görülmemektedir.

15 Mermer korkuluk parçalarının geometrik kompozisyon ve işçilik olarak benzerleri Mahmud Çelebi Camii'nde ve Yeşil Cami'de bulunmaktadır.

16 O. Aslanapa 1965: 23'te son cemaat yerinde yıkılmış olarak beş sütun, biraz ileride tarla içinde altıncı sütunun bulunduğunu belirtmektedir. Ayrıca E. H. Ayverdi 1966: I/168'de biri daha kısa olmak üzere altı adet sütunun varlığını belirtmektedir. Bu durumda iki mermer sütunun bugün mevcut olmadığı anlaşılmaktadır.

9- Ajurlu şebekenin kenar parçası (A.V. Çobanoğlu 2022)

10- Son cemaat yeri genel (İznik Müzesi Arşivi 2022)

Son cemaat yerinde iki yanda yer alan sekilerin orta alana göre yaklaşık 45 – 50 santim yüksek oldukları, zeminlerin kare tuğlalarla kaplı olduğu kalan parçalardan anlaşılmaktadır[17]. Yapılan bu çalışma ile son cemaat yerinin sınırları tam olarak belirlenmiştir. Ortada mihrap aksında yer alan ve sofaya geçişi sağlayan kapı açıklığında yer alan yekpare taş seki ile bunun iç yönündeki mermer kaplama özgün konumunu muhafaza etmiştir. Vaktiyle tespit edilmiş olan kapının iki yanında yer alan ve sofaya açıldığı anlaşılan pencere açıklıkları duvarın üst kısımlarında zaman içinde oluşan yıpranmalar nedeniyle bugün için belirginliğini kaybetmiştir. Buna mukabil iki yanda yer alan ve tabhanelere açılan pencereler oldukça yıpranmış olmakla beraber belirginliğini muhafaza edebilmiştir.

11- Sofaya geçişi sağlayan kapı açıklığındaki eşik (A.V. Çobanoğlu 2022)

[17] Özellikle son cemaat yerinde yayılmış olan nar ağaçlarının kökleri zemindeki tuğla kaplamasını büyük oranda tahrip etmiştir.

12- Sofa mekânı (İznik Müzesi Arşivi 2022)

Dikine dikdörtgen planlı sofa mekânında yapılan çalışmalarda vaktiyle zemini kapladığı bilinen mermer döşemeye rastlanmamıştır. Zaman içinde bu mermer kaplamanın yok olduğu anlaşılmaktadır. Alanın ortasında zeminde yapılan 5-10 santimlik bir incelemede bozulmuş olmakla beraber kireç harçlı sıkıştırılmış zeminin varlığı görülmüştür. Yan duvarların kuzey yönünde tabhanelere geçişi sağlayan kapı açıklıklarındaki basamaklar tahrip olmuşsa da açıklıkların varlığı belli olmaktadır. Aynı şekilde duvarların güney yönünde yer aldığı bilinen nişlerden batıdaki arka duvarı yıkılmış şekilde mevcudiyetini kısmen sürdürse de doğu yöndeki çöken duvar nedeniyle anlaşılamaz durumdadır[18]. Sofa mekânında kapı açıklıkları hariç duvar önlerinde yer alan sekinin kuzeydeki kapının batı yönünde artık mevcut olmadığı tespit edilmiştir. 1963 ve 1964 yıllarında yapılan çalışmalarda bu kısımda sekinin var olduğu fotoğraflarda izlenebilmekte ve O. Aslanapa'nın planında da işlenmiş olduğu görülmektedir. Sofanın güneydoğu köşesinde sekinin özgün mermer kaplaması çok az bir kısımda tespit edilmiştir. Sekinin diğer kısımlarda da aynı şekilde mermer kaplamalı olarak devam etmiş olacağı anlaşılmaktadır. Bu köşeye yakın konumda serbest halde bir adet mermer sütun kaidesi vardır. Cami yönündeki mermer seki de aynı şekilde özgündür ve yanlardaki seki ile küçük

[18] E. H. Ayverdi 1966: I/169'da yer alan planda bu nişleri yaklaşık olarak genişlik 1.20, derinlik 0.60 metre olarak işlemiştir.

bir kot farkına sahiptir. Mihrap aksında yer aldığı bilinen basamaklardan yarım daire şeklindeki basamak, yerinden ayrılmış olmakla beraber yakın konumda varlığını muhafaza edebilmiştir. Koyu gri renkteki mermer basamağın sekiye saplanan düz yönünde görülen silmeler ve dendanlı dizi taşın devşirme olduğunu göstermektedir.

13- Sofa mekânında sekiler ve devşirme malzemeler (İznik Müzesi Arşivi 2022)

14- Basamak olarak kullanılan devşirme taşın arka tarafı (A.V. Çobanoğlu 2022)

15- Cami mekânı (İznik Müzesi Arşivi 2022)

16- Cami mekânının batısında tespit edilen kare tuğla döşeme (İznik Müzesi Arşivi 2022)

İki basamakla ulaşılan cami mekânı dikine dikdörtgen planlıdır. Kıble yönündeki duvarı döşeme seviyesine kadar yıkılmıştır. Bu nedenle mih-

rap nişinin tespiti mümkün olamamıştır[19]. İki yan duvarda tabhanelerin bitiminde olacak şekilde dışa açılan pencereler mevcudiyetini muhafaza edebilmiştir. Bu duvarların ortasında vaktiyle tespiti yapılan nişler bu kısımlarda duvarların çökmüş olması sebebiyle bugün anlaşılamamaktadır. Zeminin kare tuğlalarla kaplı olduğu bilinen mekânda mihrabın önünde ve batıdaki pencere önünde tahrip olmuş olmakla beraber kare tuğla döşemenin varlığı görülmektedir.

17- Cami mekânı (İznik Müzesi Arşivi 2022)

Dikine dikdörtgen planlı tabhanelerin zemin kotları farklıdır. Batıdaki tabhane kotu sofa zeminine yakın olup yaklaşık olarak 25-30 santim yukarıdadır. Doğudaki tabhanenin zemini ise batıya göre yaklaşık 40 santim daha yukarıdadır. Her iki mekânda güney yönde bozulmuş olmakla birlikte kare tuğla döşemeler bulunmaktadır[20]. Doğu yöndeki tabhanenin doğu ve güney duvarında dışarıya açılan pencerelerin varlığı anlaşılamamıştır. Batı tabhanede

[19] Orta aksta yer alması gereken mihrap nişinin formu 1963 ve 1964 yıllarındaki çalışmalarda da tespit edilememiştir. Ekrem Hakkı Ayverdi'nin çalışmasında plana ölçüsüz dikdörtgen bir niş işlenmiştir. Bunun için bkz. E. H. Ayverdi 1966: I/169. Nişin ölçülerinin verilmemiş olması tahmini olarak işlendiğini göstermektedir. Formun bu şekilde olması kuvvetli bir ihtimaldir. Bunun yakın bir benzeri İznik Nilüfer Hatun İmareti'nin cami mekânında bulunmaktadır.

[20] O. Aslanapa 1965: 31'de planda tabhane mekânlarının zemin kotunu +30 santim olarak işlemiştir. E. H. Ayverdi 1966: I/169'daki planda batı tabhanesini +0.15 olarak işlemiştir.

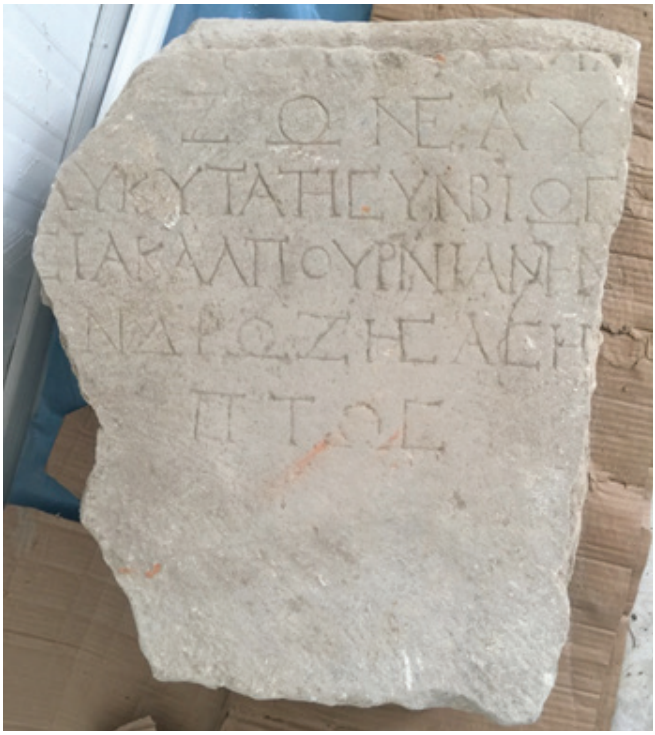
ise güneydeki duvarda pencere olması muhtemel bir açıklık seçilebilmektedir. Batı duvarında ise ortaya yakın konumda Oktay Aslanapa'nın kapı olarak düzenlendiğini belirttiği ve plana da bu şekilde işlemiş olduğu açıklık anlaşılır şekilde varlığını korumuştur. Oktay Aslanapa'nın plana işlediği batı duvarının güneyindeki pencere ise tam olarak anlaşılamamıştır. Ayrıca batı yöndeki tabhanenin batı duvarında bir adet mermer impost başlık tespit edilmiştir. Yaklaşık olarak 50 x 50 santim ölçülerinde kare olan üst kısmı dışa dönük olacak şekilde duvara yerleştirilmiş olan başlığın ortasında bir haç, köşelerinde de akant yaprakları kabartma olarak işlenmiştir. Başlığın Orta Bizans döneminden muhtemelen 9. yüzyıl sonrasına ait olduğu düşünülmektedir.

18- Doğu yöndeki tabhane mekânı (İznik Müzesi Arşivi 2022)

19- Doğudaki tabhanenin güneydoğu köşesinde açılan gözlem çukurunda tespit edilen temel ampatmanı (İznik Müzesi Arşivi 2022)

20- Batı yöndeki tabhane mekânı ve güneyindeki kare tuğla döşeme (İznik Müzesi Arşivi 2022)

21- Batı yöndeki tabhanenin batı duvarında tespit edilen Orta Bizans dönemi impost başlık (İznik Müzesi Arşivi 2022)



22- Batı yöndeki tabhanenin güney duvarı önünde tespit edilen M.S. II. Yüzyıla ait mezar steli (İznik Müzesi Arşivi 2022)

23- Batı yöndeki tabhaneye dıştan bitişen duvar (İznik Müzesi Arşivi)

24- Yapıda kullanılmış olan profilli devşirme parça (A.V. Çobanoğlu 2022)

25- Yapıda kullanılmış olan yeşil sırlı altıgen çini parçası
(A.V. Çobanoğlu 2022)

İznik Sultan Orhan Camii'nde Nisan – Temmuz 2022 döneminde gerçekleştirilmiş olan temizlik çalışmaları sırasında yapıda kullanılan altıgen çinilerden az bir miktar parçalar halinde ele geçmiştir. Oktay Aslanapa'nın çalışmasında da tespit edildiği gibi çiniler firuze ve değişen tonlarda mat yeşil sırlı olup bisküvi hamurları ile kalınlıkları farklıdır (yaklaşık 1 ve 1.5 santim). Çok sayıda değişik boy ve kalınlıkta tuğlalar, son cemaat yerine ait olduğu anlaşılan geometrik kompozisyonlu ajurlu mermer şebeke parçaları ve korkuluk babası yapının mimari ayrıntıları için önemli bulgulardır. Yapının planı, duvar işçiliği, dekorasyonunda çininin kullanımı, son cemaat yerine ait olduğu anlaşılan ajurlu şebekelerin kompozisyon düzeni ve işçilik detayları yakın çevrede dönemin mimarisi içinde de görülmektedir.

1335 tarihli İznik Sultan Orhan Camii'nde görülen ve tabhaneli / zaviyeli / ters T planlı / yan mekânlı / çok fonksiyonlu gibi isimlerle tanımlanan plan tipi daha sonra Bursa Orhan Camii (1339), İznik Nülüfer Hatun İmareti (1388), İznik Yakup Çelebi Zaviyesi/Camii (14. yüzyıl sonu), Bilecik Orhan İmareti (14. yüzyıl ortası), Balıkesir Yıldırım İmareti (1389)'nde devam ettirilmiştir. Bursa Yeşil Cami (1419) ile Bursa Muradiye Camii (1429) ise İznik Orhan Camii'nden sonra çininin kullanıldığı önemli yapılardır. Son cemaat yerinde kullanıldığı anlaşılan ajurlu mermer şebekelerin benzerleri ise İznik Yeşil Cami (1392) ve İznik Mahmud Çelebi Camii'nde (1443) görülmektedir.

İznik Sultan Orhan Camii'nin üst örtüsü hakkında elimizde somut bir belge mevcut değildir, 17. yüzyılın içinde kullanım dışı kalmaya başladığı anlaşılan yapı zaman içinde oldukça harap olmuştur. Oktay Aslanapa ve Ekrem Hakkı Ayverdi yapıdaki duvarların zayıflığını yapının özensiz ve acele ile tamamlandığı şeklinde değerlendirmiştir. Dikine dikdörtgen planlı mekânlarında üst örtünün kubbe ya da tonoz olamayacağı, Balıkesir Yıldırım İmareti'nin (1389) orta mekânında olduğu gibi iki yana eğimli bir çatı ile yapının üstünün kapatılmış olabileceğini belirtmektedir (O. Aslanapa 1965: 25; E. H. Ayverdi 1966: I/168).

2022 yılında yapılan çalışmada yapının temellerinde devşirme iri blok taşların kullanılmış olduğu görülmüştür. Temel duvarlarında görülen özenli işçilik yapının ele alınmasında itinalı yaklaşıldığını göstermektedir. Kireç harçla örülen duvarların bağlayıcılığı zamanla bozulmuş ve duvarların mukavemeti azalmıştır. Yapının yıkılması ve duvarların hızla yok olması kireç harcındaki pirizlenme sorunu ile alâkalı olmalıdır.

935 (1334-1335) yılında inşa edilmiş olan Orhan İmareti Camii, Osmanlı'da ele alınan tabhaneli / zaviyeli plan tipindeki ilk yapı olması açısından dikkat çekicidir. 20. yüzyılın ilk yarısında artık görülemeyecek derecede yok olan yapının 1963 ve 1964 kazılarında tespiti akabinde 1965 yılında Oktay Aslanapa tarafından yayınlanan makalesi ile tanınır olmuştur. Uzun yıllar kaderine terk edilmiş olan yapı hızlı bir yok oluş süreci içinde iken bu defa gelecek kuşaklara aktarılması yönünde başlatılan çalışmalar neticesinde 2022 yılında yapılan temizlik çalışmalarıyla daha detaylı tespitlerle rölövesi güncellenmiştir. Önceki tespitlere ilave edilecek olan güncel veriler sayesinde yapılacak olan restitüsyon çalışmaları daha sıhhatli olabilecektir.

SEÇME KAYNAKÇA

Aslanapa, Oktay (1965). "İznik'te Sultan Orhan İmaret Camii Kazısı (2-12 Temmuz 1963 – 9-17 Temmuz 1964)", *Sanat Tarihi Yıllığı,* I, s. 16-38.

Aslanapa, Oktay (2004). "İznik'te Türk Mimari Eserleri", *Tarih Boyunca İznik*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 223 – 234.

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1966). *Osmanlı Mimarisi'nin İlk Devri*, I, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.

Budak, Ayşe (2016). "İmaret Kavramı Üzerinden Erken Osmanlı Ters T Planlı Zaviyeleri İle Aşhanelerin İlişkisi: Osmanlı Aşhanelerinin Kökenine Dair Düşünceler", *METU, JFA*, 33/1, s. 21-36.

Demiriz, Yıldız (1979). *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Evliya Çelebi (1314). *Seyahatname,* III, İstanbul:

Evliya Çelebi (1970). *Seyahatname,* 3, (Çev. Z. Danışman), İstanbul:

Eyice, Semavi (1963). "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi, Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Mecmuası,* XXI/1-4 den ayrı basım, İstanbul: İktisat Fakültesi Yayını. s 1-80.

Goltz, Colmar von der (1896). *Anatolische Ausflüge. Reisebilder.* Berlin:

Otto-Dorn, Katharina (1941). *Das İslamische İznik,* Berlin: İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Yayını.

Ötüken, Yıldız ve diğerleri (1986). *Türkiye'de Vakıf Abideleri ve Eski Eserler,* IV, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını.

Papadopoulos Khrysostomos (1914). "He Nikaia hetoi monographia istoriki, arkhaiologike, palaiographike kai ekklesiastike tes poleos tavtes", *Ho en Konstantinopoleos Hellenikos Philologikos Syllogos*, 33, s.143.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2021). *Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,

KARMA YAPILARA BİR ÖRNEK: TRABZON ESKİ PTT BİNASI (GABAYANİ KONAĞI/İŞYERİ)

Temel SAĞLAM[1]

Özet

Trabzon tarihi kent mimarisi, antik dönemden itibaren yapılmış binalarıyla çok kültürlü katmanlar içermektedir. Trabzon şehrinin, özellikle Roma döneminden itibaren önemli bir liman kenti kimliği elde etmesi, ticari mal mübadele merkezlerinden birisi olmasını ve çok uluslu ticaretin yapıldığı şehirler arasında yerini almasını sağlamıştır. Bizans İmparatorluk ailelerinden Komnenos Hanedanı'nın Latin istilasını müteakiben şehre gelmeleri ve devlet kurmaları ile Trabzon İmparatotluğu'na başkentlik eden şehir, mimarisi ile de başkent üslubuna evrilmiştir. Osmanlı dönemindeki şehzadeler şehri hüviyeti ile bu gelişim evresini devam ettiren şehir, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarından itibaren batılılaşma üslubuyla yapılan büyük konak ve işyerleri ile İstanbul ve İzmir'i hatırlatmaktadır. Şehrin ana arterleri konumundaki Uzun Sokak, Kunduracılar ve Semerciler Caddeleri başta olmak üzere, sosyo-ekonomik bakımdan daha canlı olan sokakları, Avrupa kent mimarisi etkisiyle gelişen, İstanbul-Karaköy ve Beyoğlu, İzmir-Karşıyaka ve Buca'da Levanten aileler tarafından yapılmış aynı işlevli yapılarıyla benzer bir görüngü oluşturmaktadır. Neo-Klasik ve Neo-Rönesans sanat akımları ile inşa edilen bu yapılardan birisi de Eski PTT binasıdır. Karma işleve sahip olan yapı, 1904 yılında, günümüzdeki Atatürk Köşkü'nün de eski sahibi olan tüccar Gabayani (Kabayanidis) ailesi tarafından yaptırılmıştır. Tamamen kesme taş malzeme ile inşa edilen yapının zemin katı işyeri olarak tasarlanmış, üst katı ise ikametgâh olarak kullanılmıştır. Caddeye bakan ön yüzü simetri esaslı bölünmeler ile kat silmeleri, kornişler, plaster, pencere ve çıkmalarla hareketli kılınmıştır.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, temel.saglam@ktu.edu.tr, Orcid Id: 0000 0002 4633 5688

Eğimli çatı akroterleri ve üçgen alınlıklarıyla dış cephe kısmında dönemin batılı tarzını tam olarak yansıtan binanın geometri esaslı volta tavanları ve desenli taban karo mozaikleri de iç düzenlemenin önemli unsurlarındandır. Duvar içerisine yerleştirilen ve sınırlı sayıda üretilen aynı zamanda dönemin ender çelik kasaları arasında yer alan İngiliz üretimi Milners Çelik Kasa, 1845 yılı Londra yerel üretim atölyesi ürünüdür.

Bu bildiride başkent dışındaki yerleşim alanlarından biri olan Doğu Karadeniz Bölgesindeki Trabzon şehrinin, genelleme olarak eyalet üslubu tanımlamasına aykırı tarihi kent mimarisine bir örnek yapı incelenmiştir. Başkent üslubu yapılaşma örnekleminin ender olduğu Anadolu'da, tarihi arka planının da yönlendirmesi ile gelişen Trabzon kent mimarisine ayrı bir bakış açısı getirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Trabzon, kent mimarisi, sokak örgüsü, karma yapı, Eski PTT binası.

AN EXAMPLE OF MIXED BUILDINGS: TRABZON OLD PTT BUILDING (GABAYANI MANSION/WORKPLACE)

Abstract

The historical city architecture of Trabzon includes multicultural layers with its buildings built since ancient times. The city of Trabzon, which developed depending on the satraps of the Miletus, gained the identity of an important port city especially since the Roman period, making it one of the centers of trade goods exchange and taking its place among the cities where multinational trade was made. The city, which was the capital of the Trabzon Empire, has evolved into the capital style with its architecture, after the Byzantine Empire families, the Komnenos Dynasty, came to the city after the Latin invasion and established a state. Trabzon city architecture, which enriched with the reflections of the western architectural style as a result of the concessions given to the Venetian and Genoese in the 13th and 14th centuries, is distinguished from many other cities in Anatolia with its cosmopolitan building examples. The city, which continued this development phase with its identity as the city of princes in the Ottoman period, reminds Istanbul and Izmir with its large mansions and workplaces built in the style of westernization since the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. With its socio-economically more lively streets, especially Uzun Sokak, Kunduracılar and Semerciler Streets, which are the main arteries of the city, and the same functional structures built by Levantine families in Istanbul-Karaköy and Beyoğlu, İzmir-Karşıyaka and Buca, which developed with the influence of European urban architecture. creates a similar phenomenon. One of these structures, which was built with Neo-Classical and Neo-Renaissance art movements, is the Old PTT building. The structure, which has a mixed function, was built in 1904 by the merchant Gabayani (Kabayanidis) family, who is also the former owner of the present Atatürk Mansion. The ground floor of the building, which was completely built with cut stone material, was designed as a workplace, and the upper floor was used as a residence. The additional floor, which was added to the building, which was designed as a basement floor, installation rooms, service preparation areas and a warehouse, was built after the 1940s. Trabzon Old Post Office Building shows eclectic stylistic features in a parallel development with the structures of the

Ottoman capital architecture of the same period. The front side facing the street has been made active with symmetry-based divisions, floor moldings, cornices, plaster, windows and overhangs. Baroque, rococo and art nouvea influences can also be observed in the façade decoration details of the building, which fully reflects the neo-classical western style of the period, on the exterior with its sloping roof acroteres and triangular pediments. The plaster stucco decorations of the geometry-based volta ceilings, the dialectical motif contours in the pencil works and the color world and the patterned floor tile mosaics are among the eclectic style elements of the interior arrangement. The British production Milners Steel Safe, which is placed inside the wall and produced in limited numbers and is among the rare steel safes of the period, is the product of the London local production workshop in 1845.

In this paper, an example of the historical city architecture of the city of Trabzon in the Eastern Black Sea Region, which is one of the residential areas outside the capital, which is contrary to the definition of the state style as a generalization, has been examined. A different perspective is brought to the city architecture of Trabzon, which has developed with the guidance of its historical background in Anatolia, where the capital-style construction sample is rare.

Keywords: Trabzon, urban architecture, street pattern, mixed structure, Old PTT building.

1. GİRİŞ

Karadeniz'in güneyinde, Anadolu'nun kuzeydoğusunda tarih boyunca büyük ticari döngünün yapıldığı önemli bir liman şehri olan Trabzon, farklı kültürlere sahip medeniyetlerin kesişme noktasında yüksek ekonomik gücüyle çok uzun süreler, şehir devletleri kadar olmasa da, yarı bağımsız bir yapı göstermiştir. Şehrin bulunduğu alanın Kafkas coğrafyasına yakınlığı ve İpek ticaret yolu kavşaklarının birinin üzerinde olması tarih boyunca önemini korumasını sağlamıştır.

Antik kaynaklarda Kolkhis olarak tanımlanan bölgede Yunan kolonileri dönemi öncesinde "Pelasglar"ın ve Amazonlar'ın yaşadığı birçok araştırmacı tarafından savunulmaktadır (Fallmerayar 2011: 4; Karagöz 2003: 13; Büyüka, 1971: 87). Yakın zaman bilim çevrelerince Miletoslular tarafından koloni olarak kurulduğu tezinin aksine Fallmareyar tarafından tam tersi görüş iddia edilmektedir. Fallmareyar: "*Avrupa'nın boş satıhları bataklık ve ormanlarla kaplıydı. Kafkasya berzahındaki vadiler ise o dönemin insan kültürünün en batı noktasını teşkil etmekteydi. Kırım bölgesinde Karadeniz kıyısında kurulan Trabzon şehri, Yunan Arkadia'sında kurulan Trapezuntia olarak bilinen Trabzon şehri, Kızıldeniz kıyısında kurulan Trabzon şehri, Çanakkale Boğazı yakınında kurulan Trabzon şehri, Anadolu'daki mevcut Trabzon şehrinden gidenler tarafından kurulmuştur. Ancak tüm bu kardeş şehirler yeryüzünden silindikleri halde, esas ana şehir 4500 yıl boyunca varlığını ve ismini muhafaza etmiştir."* diyerek, en eski olan günümüz Trabzon'unun komşu ülkelere koloniyal (müstemlekçi) kavimler göndermiş olduğu kesin bir dille ifade edilmektedir (Falmerayer 2011: 5). Şehrin bulunduğu bölgenin çok daha eski yerleşmelere ev sahipliği ettiği son yapılan arkeolojik yüzey araştırmaları ile ortaya koyulmuştur (Akgül vd. 2022: 58).

Kaynaklarda, Zağnos Vadisi ile Tabakhane Vadisi arasındaki "masa" biçimli görünüşü sebebiyle, Trapezus olarak isimlendirildiği kabul edilen (Goloğlu 2013: 16) Trabzon şehrinin mimari yapılanması ile ilgili belirlenebilen kalıntılar çok daha geç dönemlere aittir. Ne yazık ki Kolkhide Pelasglar'ının hâkimiyetleri sırasından da Miletosluların kolonisi olduğu (Ksenophon 2011: 22) dönemlerden de Hellen yerleşimi (Strabon 1987: 28) zamanından da herhangi bir yapı kalıntısına henüz ulaşılamamıştır. Pers hâkimiyeti sırasında Pontus (Karpov 2016: 210) sınırlarında oldukça

önemli bir yeri olan şehir, MÖ 63 yılında Roma İmparatorluğu idaresine katılması (Fallmerayer 2011: 13) ile ticari açıdan önemi artmış ve büyük çaplı imar faaliyetleri görmüştür. Özelikle Roma İmparatoru Hadrianus döneminde (117-138) kentte, dini ve askeri binalar, yollar, su kemerleri ve büyük bir liman inşa edildiğini Arrianus nakletmektedir (Arrianus 2005: 6). 3. yüzyılın ortalarında şehrin iki sur duvarı ile çevrili olduğunu ve şehirde kalabalık bir nüfusun yaşadığını, Gotlar'ın Trabzon işgalini eserinde kaydeden Zosimos'un ifadelerinden anlamaktayız (Zosimus 1982: 33).

Şehrin 6. yüzyılın ikinci çeyreğinde Bizans İmparatoru Justinianus zamanında (527-565) önemli bir imar daha gördüğünü Martyr Eugenius Su Kemeri'nin yapılışı ve birçok kilisenin onarılması gibi inşa faaliyetlerinden çıkarmaktayız (Procopius 1971: 7/1). Trabzon'un Bizans dönemi bir diğer büyük boyutlu imarı da 9. yy'da Khaldia Theması'nın başkenti olmasını takip eden zamandadır. İç kalenin onarımı ve idare sarayının inşası, Azize Anna Kilisesi onarım ve genişletilmesi, Khrysokephalos Kilisesi'nin onarımı gibi birçok inşa faaliyetlerinin görüldüğü bu dönemde şehir İpek Yolu ticaretinin önemli limanlarından biri olarak ön plana çıkmıştır (Türkaslan 2019: 3). Bu dönemde Adrian (Hadrianus) Limanı sebebiyle ticari faaliyetler ve gelişmişlik Moloz bölgesinde Pazar Kapı civarındadır.

Bizans İmparatorluk hanedanlarından Komnenoslar'ın Latin İstilası (1204) sonrası Trabzon'a gelerek burada devlet kurmaları, şehrin imar faaliyetlerinin de başkent üslubu ile yeniden yapımını doğurmuştur. Büyük kilise ve manastırların onarımı yanında çeşitli ekleme ve yeniden yapılanmanın olduğu bu dönemde Aşağı Hisar da inşa edilmiştir. Trabzon İmparatorluğu zamanında Komnenos hanedanlığı, 13. yüzyılın ortalarında Cenevizliler ile yapılan anlaşmalar gereği ticari koloni faaliyetlerinin arttığı (Tellioğlu 2008: 37) üslerden birisi de Trabzon olmuştur. Daha sonra denge siyaseti olarak devlet, 1300'lü yılların başında günümüzdeki Meydan bölgesini de içine alacak şekilde Adrian Limanı'ndan Ganita'ya kadar olan bölgeyi ticaret merkezi olarak Venediklilere vermiştir[2] (Küçükuğurlu 2018: 618). Limanın doğusunda Leontokastron denilen kaleyi (Kalepark) 14.yy ortalarında Cene-

[2] Günümüzde Trabzon şehir yerleşkesinin merkezi konumundaki "Gavur Meydanı" etrafındaki büyük çember yayı içerisine inşa edilen ve Avrupa kent mimarisi etkisiyle gelişen, batılılaşma üsluplu yapıların kaynağının, Cenevizler-Venedikliler tarafından yapılan bu mimari dokuya dayandığı, ileri sürülebilir bir savdır.

vizliler yaptırmıştır (Falmerayer 2011: 179; Bryer ve Winfield 1985: 197). Nitekim İspanya kralı tarafından Semerkant'taki Timur'un sarayına gönderilen Ruy Gonzales de Clavijo, 1403 yılında, şehrin o dönemdeki durumu hakkında, bilgi verir ve deniz kıyısında, Cenevizlilere ve Venediklilere ait birer kale (Tellioğlu 2008: 39) bulunduğundan bahseder.

1461 yılında Trabzon İmparatorluğu'na son vererek şehri idaresi altına alan Osmanlı Devleti, beldenin idari yapısının temel hususiyetlerine dikkat ederek yönetime, imar ve iskânına başlamıştır. Şehzade Selim'in sancakbeyi olmasıyla Trabzon'un idari bağımsızlığa kavuştuğu ve esaslı bir imar görerek "mutluluk yuvası, cennet gibi iklimi olan yer" (Emecen 2021: 128) tanımlamasının yapıldığı mamur bir şehir haline geldiği anlaşılmaktadır. 1486 yılı tahririnde Cami-i Atik adıyla gelişen Müslüman mahallesinin yanında şehrin Hristiyan tebaasına ait "Cemaat-ı Gebran" olarak isimlendirilen 15 mahalle adı sayılmaktadır (Bostan 2021: 175). Trabzon'da 1550-1650 yılları arasında kayıtlara geçen 62 vakfın yanında (Tosun 2021: 213) Gayri Müslimlere ait ticari işletmelerin de varlığı azımsanamayacak büyüklüktedir. Çok uluslu ticaretin artması ile birlikte yapı sanatı numuneleri de zenginleşerek çoğalmıştır. Osmanlı devletinin güçlü ekonomik yapısı ve barışçıl siyasi yönetimi sayesinde Trabzon-İran transit ticareti çok büyümüş ve devletin güç kaybettiği dönemler de dâhil ara sıra kesintilere uğrasa da çoğunlukla 20 yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir.

Osmanlı Devleti'nin yönetim düzeninin Tanzimat'la birlikte yeniden örgütlenmesi neticesinde illerde kamu binalarının yeniden yapım gerekliliği ortaya çıkmıştır. 1867 yılında Teşkilat-ı Vilayet Nizamnamesi'nin yürürlüğe girmesi (Gençoğlu 2011: 35) ile vilayet ve liva merkezlerinde hükumet binaları yapılmaya başlanmıştır. İlerleyen süreçte bu resmi binalar arasına; hastane, adliye, telgrafhane, postane, iş yerleri ve müze gibi farklı fonksiyonlu yapılar da eklenmiştir.

Osmanlı coğrafyasında özellikle ticaretin yoğunlaştığı liman kentlerinde 19. yy sonu 20. yy başlarında otel, pansiyon ve restoranlar artmaya başlamıştır. İstanbul'da Galata, Pera, Büyükdere, Tarabya ve Büyükada'da inşa edilen oteller gibi Trabzon'da da Hotel Suisse, Marengo Pansiyon, Yeşilyurt Otel-Restoran, Şems Oteli, Cihan oteli gibi binalar yapılmıştır. Ayrıca diğer liman şehirlerinde olduğu gibi Ebniye Nizamnamesi'nin yürürlüğe girmesi (Özcan 2006: 159) ile birlikte (1839-49) yangınların ön-

lenmesi için kâgir yapı tekniği kullanılarak yeni binalar Trabzon'da da inşa edilmiştir. İstanbul Tarabya, Kadıköy, Adalar, Altunizade, Çamlıca, Kadıköy ve Göztepe gibi semtlerde yaptırılan ve sayfiye de denilen köşk yapıları, Trabzon Soğuksu mevkii gibi alanlarda da gözlenmektedir.

Bu yıllarda gelişen ticari hayatın yönlendirmesi ile banka, şehir içi han binaları, rüsumat (gümrük) binaları, liman işletme binaları, iş yeri ve dükkanlar da şehirlerde artan imar faaliyetlerinden diğer bir yapı grubunu oluşturmaktadır. Levanten aileler tarafından İstanbul ve İzmir'de batılılaşma üslubunun yerel yaklaşımlarla harmanlanarak inşa edildiği ticari ve sivil mimari örnekler gibi yapıların Trabzon tarihi kent mimarisinin biçimlenişini de etkilediği anlaşılmaktadır. Şehrin ana arterleri konumundaki Uzun Sokak, Kunduracılar ve Semerciler Caddeleri başta olmak üzere, sosyo-ekonomik bakımdan daha canlı olan sokakları, Avrupa kent mimarisi etkisiyle gelişen, İstanbul-Karaköy ve Beyoğlu, İzmir-Karşıyaka ve Buca'da Levanten aileler tarafından yapılmış aynı işlevli yapılarıyla benzer (Yavuz, 2007: 428) bir görüngü oluşturmaktadır. Milli rönesans üslubu da denilen Neo-Klasik ve Neo-Rönesans sanat akımları ile inşa edilen bu yapılar, günümüzde de Trabzon'un eski cadde ve sokaklarının belirleyicileridir.

Tarihi süreç içerisinde farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan bu çok hareketli liman şehrinin tarihi kent mimarisi de oldukça geniş ve farklı üslupları bir arada bulunduran yapı sanatı örnekleri ile doludur. Doğudaki Trabzon şehrinin batıya dönük yüzünü yansıtan kozmopolit kent mimarisi, batılı insanının da dikkatini çekmiş ve tarih boyunca tercih edilen yer kimliğini korumuştur. Özellikle 19. yüzyıldan sonra Osmanlı liman şehirlerde ticaret işletmeleri artan ve büyük imar faaliyetlerine girişen gayri müslim aileler ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu açıdan bakılınca, Selanik'te İtalyan Fernandez ailesinin (İpek 2011: 93-127) yaptırdığı yapı topluluğuna benzer bir inşa faaliyetini Trabzon'da Kostaki ve Kabayanidis ailelerinin üstendiğini rahatlıkla görebilmekteyiz. Trabzon tarihi kent mimari mirasının yukarıda ifade edilen siyasi tarihi ve toplumsal yapısını temsil eden yapı sanatı örneklerinden birisi de Kabayanidis ailesinin yaptırdığı Trabzon Eski PTT binasıdır. Eski PTT binası, şehirdeki aynı dönem yapılarından; Atapark Kalcıoğlu Konağı, Eski Askeri Rüştiye Binası, Eski Cihan Oteli, Alemdarların Evi, Eski İş Bankası Binası, Gazeteciler Cemiyeti Binası, Belediye Sağlık Müdürlüğü Binası, Uzun Sokak İdare Mahkemesi Binası gibi yapılarla benzeşmektedir.

2. TRABZON ESKİ PTT BİNASI (GABAYANİ KONAĞI/İŞ YERİ)

Sahilden güneye doğru aniden yükselen dağların teraslı yamaçlarına kurulmuş olan Trabzon şehir yerleşkesi günümüzde birbirine paralel üç ana caddenin gelişmesi ile biçimlenmiştir. En üstte modern dönemde açılan Yavuz Sultan Selim Bulvarı (Tanjant Caddesi), şehrin doğu batı istikametinde ana yükünü taşımaktadır. Bu caddenin hemen altında şehrin kuruluş ve genişlemesi dönemlerinin izlerini üzerinde barındıran ve ana omurgalarından birisini oluşturan Uzun Sokak yerini almıştır. Uzun Sokak'ın altında 1916 Rus işgali sırasında Ruslar tarafından açılan Maraş Caddesi, nihayet sahile en yakın ve organik yapısı ile geleneksel sokak düzenini koruyan Kunduracılar Caddesi, şehrin yerleşimini belirleyen ana belirleyicilerdendir. Trabzon Eski PTT binası, şehrin nüfus hareketliliği bakımından en kalabalık alanı olan Çarşı Mahallesi'nde, Kunduracılar Çarşısı ile bu caddeleri dikine keserek sahile inen Cumhuriyet Caddesi'nin kesişme noktasında Postane Sokağı'nın kuzey yakasında inşa edilmiştir.

Görsel 1. Eski Ptt Binası 1944-47 Sonrası ve Öncesi Fotoğrafları

Trabzon İli, Ortahisar İlçesi, Çarşı Mahallesi, Postane Sokak, kentsel sit alanında, 32 pafta, 174 ada, 30 parselde yer alan tarihi bina, 1963 yılında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Daha sonra Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu'nun 25.01.1985 tarih ve 647 sayılı kararı ile taşınmaz kültür varlığı olarak tescili yenilenmiştir. 2016-2019 yılları arasında Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü tarafından alınan kararlarla, mülkiyeti Posta İşletmesi Genel Müdürlüğü

adına kayıtlı ve 421,84 m² alana sahip olan yapının projelendirilmesi ve PTT müzesi olarak (TKVKBM)[3] yeniden kullanımı planlanmıştır. Trabzon Eski PTT binasını, Trabzon'un yerli Rum halkından olan iş insanı Konstantin Kabayanidis[4] ve ailesi yaptırmıştır. Güneye bakan cephenin üst katında ortadaki kör niş üzerine taç biçiminde yerleştirilen kitabelik içinde Latin harfleriyle[5] 1904 yılı yazılmıştır. Bu tarih kitabesi, yapının ilk inşa evresini kesin olarak ortaya koymaktadır. İlk yapıldığı dönemde "Kabayanidis/Kabayani Bankası" olarak bilinen yapı, bankanın iflası sonrasında Kabayanidis Konağı ya da Trabzon halk ağzı ile "Gabayani Konağı" diye isimlendirilmiştir. Kabayani Bankası, Birinci Dünya Savaşı yıllarında sıkıntılı ekonomik duruma düşse de faaliyetlerine bir süre devam etmiş, Eylül 1915'ten itibaren Emval-i Metruke kanunu ile üzerine ihtiyati tedbir konulmuş ve nakdi varlığı da Dâhiliye Vekâleti namına Zıraat Bankası'na aktarılmıştır[6]. 24 Şubat 1918 Trabzon'un düşman işgalinden kurtuluşunu

---

3 Trabzon Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Müdürlüğü (TKVKBM) Arşivi, Trabzon Eski PTT Binası dsyası.

4 **Konstantin Kabayanidis**/Kostas Kapagiannidis (Κωνσταντίνος Καπαγιαννίδης) **(1868-1915)**: Trabzon'un yerli Rum halkından olan tüccar Grigoris Kapagiannidis (1836-1907?) ile Domna Amirogli (1843-1935) çiftinin ikinci çocukları olan Konstantin Kabayanidis, 1868 yılında Trabzon'da doğmuştur. Konstantin Kabayanidis'in doğduğu zaman babası işletmekte olduğu küçük toptancı iş yerini çoktan büyük bir şirket haline getirmeyi başarmıştı. Şirketin bir anda büyümesi, halk arasında değişik bir anlatım konusu olmuştur. Bir çalışanının (muhasip) şeker alım esnasında attığı yanlış sıfırlar yüzünden çok yüklü miktarlarda şeker alma durumunda kalınmış ve şirket iflas eşiğine gelmiştir. Kırım Harbi sırasında şeker kıtlığı çekilen bölgede aşırı yükselen fiyatlar nedeniyle bu yanlış sıfırlar, çok yüklü miktarlarda kazanca dönüşmüştür. 1890'lı yıllarda şirketin idaresini eline alan Konstantin Kabayanidis, babası ile kardeşi Alcibiades ile birlikte 1904 yılında Kapagiannidis Bankası'nı (Trabzon Eski PTT binası) kurdu. Uluslararası deniz ticaretine de dâhil olan Konstantin Kabayanidis Trabzon kent merkezinde birçok imar faaliyetlerinde de bulunmuştur. Rum uyruğunun yanında Rus vatandaşı olmasının da kolaylaştırdığı ithalat ve ihracat ticareti sayesinde dünyanın farklı ülkelerinden inşa malzemesi getirebilmiştir. Birinci Dünya Harbi yıllarında sıkıntılı bir sürece giren Kabayanidis 1915 yılında yaşamını yitirmiştir.

5 Trabzon yapı sanatı örneklerinde, Gayri Müslim yapılarında harf inkılabı öncesinde, Latin harfleri ile tarih düşme sıkça karşılaşılan bu durumdur.

6 272-0-0-10 dosya numaralı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'ndeki 1-6-2 sıra ve sayfadaki belge bu durumu açıklamaktadır. Bu belgede: 04.10.1919 tarihinde Trabzon Vilayeti tarafından, Emval-i Metruke parası olarak Dahiliye Vekaleti namına Zıraat Bankası'na yatırılan meblağın şehre iadesinin istendiği görülmektedir. Nitekim aynı dosya numaralı ve 06.10.1919 tarih 1-6-4 sıra ve sayfa numaralı belge de de iki gün sonra bu paranın Trabzon Vilayeti Ziraat Bankası şubesine iade edildiği anlaşılmaktadır.

takip eden yıllarda devletin Dâhiliye Vekâlet'ine bağlı farklı kurumlar tarafından kullanılan Trabzon Eski PTT binası, 1923 Lozan Barış Anlaşması sonrasında resmi olarak tapu tescili ile birlikte Devlet Hazinesine aktarılmıştır. Bu tarihten sonra Hazine tarafından "Singer Dikiş Kumpanyası Anonim Şirketi" (Başkaya 2015: 183) gibi çokuluslu ticari faaliyetler gösteren büyük şirketlere kira karşılığında verildiğini belirleyebildiğimiz yapı, 21 Ocak 1928 tarihinde açılan İş Bankası Trabzon Şubesi'ne kiralanmıştır (Trabzon Ticaret Gazetesi: 20 Ağustos 1927 tarihli baskısı). Trabzon Eski PTT binasının mülkiyeti, 1930 yılında hazineden alınarak Trabzon Belediyesi'ne tescil edilmiştir[7].

Ancak İş Bankası ile kira sözleşmesi devam ettirilmiş, Kunduracılar Çarşısı'ndaki diğer bina (Eski İş Bankası Binası) ile birlikte işlevini banka olarak sürdürmüştür. 1943 yılında belediye ile yapılan anlaşma gereği Türkiye Posta Telefon ve Telgraf (PTT) İşletmesi Trabzon PTT Başmüdürlüğü'ne tahsis edilmiştir. Bu tarihten sonra Trabzon PTT binası olarak bilinen yapıya, Trabzon PTT başmüdürü Nurzat Arığsoy'un uğraşları sonucu 1944-1947 yılında bir kat daha ilave edilmiştir[8]. Bu tarihten sonra PTT mülkiyetiyle günümüze kadar gelen yapı, 1983 yılında ve daha sonraki yıllarda birçok niteliksiz ekleme görmüştür. PTT uhdesinde günümüze kadar; personel yemekhanesi, lojman, çocuk kreşi, evrak arşivi, idare binası gibi farklı işlevlerle kullanılmış ve nihayet 2017 yılında restorasyon için kullanım dışı bırakılmıştır. Bu işlevsel değişim ve eklemelere rağmen büyük ölçüde özgün yapısını koruyarak günümüze kadar ulaşan Trabzon Eski PTT binasının, restorasyon sonrasında "PTT Müzesi" olarak yeniden kullanımı planlanmaktadır.

Trabzon Eski PTT binasının mimarının kim olduğu konusunda değişik görüşler ileri sürülmektedir. Payitaht İstanbul merkezindeki Hassa Baş Mi-

---

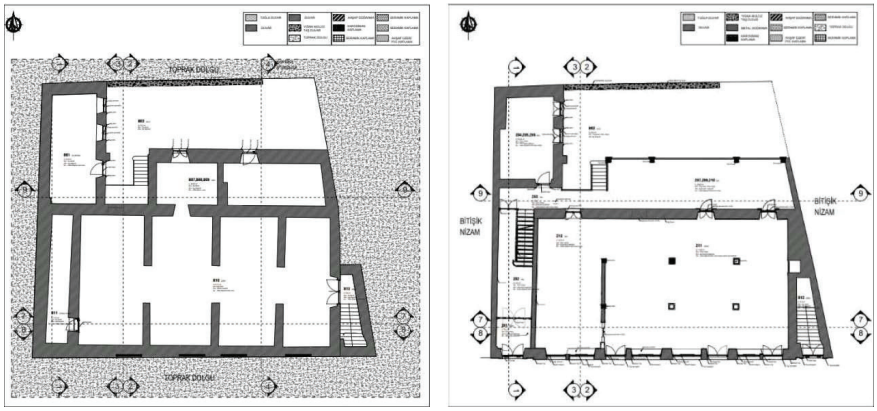
7 Trabzon Belediyesi Meclis Zabıtnamesi, 13.02.1932 tarih zabıt hülâsası, yedinci inikat, birinci celsesinde tutulan meclis zabıtname tutanağı bu durumu çok açık bir anlatımla ortaya koymaktadır. Bu belgede, 1930 meclis zabıtnamesine atıf yapılarak; savaş öncesinde Trabzon su irsaliye hattı için halktan toplanılan büyük miktardaki nakit paranın Kabayani Bankasına yatırıldığı, savaş sonrasında bu meblağın alınamadığı, bundan ötürü de Kabayani mülklerinin tamamının Trabzon Belediye'sine mülkiyet tapu aktarımı ile birlikte haczedildiği detaylarıyla anlatılmaktadır.

8 PTT arşivi, 1947 Posta, Telgraf ve Telefon Genel Müdürlüğü Bütçesi, 29. Sayı 8. sayfada bu inşaat kalemi ödemesi için bütçeden ayırılan meblağ yazılmıştır. Aynı evrakta binanın daha önceden PTT tarafından kullanılmaya başlandığını da öğrenmekteyiz.

marlığı'ndan gelen "Cani Kalfa"nın birkaç yerde adı geçse de kronolojik olarak bunun mümkün olmadığı açıktır (Yazıcı 2008: 949). 1820 yılında Trabzon'a gelerek imar faaliyetlerini yerinde takip eden Cani Kalfa (BOA., C.MF., 80/3975, 24 C 1235), 1831 yılında Hassa Baş mimarlığının yerine kurulan "Ebniye-i Hassa Müdürlğü"ne bağlı olarak da görev yapmıştır. Ebniye Halifesi Küçük Rıfat Efendi'nin Trabzon Eski PTT binasının mimarı olduğu da doğru olmasa gerektir. Küçük Rıfat Efendi, Ebniye-i Hassa Müdürlüğü tarafından 1864 yılında Vilayet Konağı yapımı için görevlendirilmiş (BOA., İ.MVL., 541/24308, 4 C 1282) ve Trabzon'a gelmiştir. 1870'li yıllardan sonra Mühendis Hane-i Berri-yi Hümayun'dan mezun olan Subay mühendisler grubunun Anadolu'da birçok imar faaliyetlerinde bulundukları hakikat (Yazıcı 2008: 954) olsa da Trabzon Eski PTT binasının yapımında görev aldıklarını gösteren herhangi bir belge ya da unsura rastlanılmamıştır. 1895-1904 yılları arasında Trabzon Vilayet mühendisi unvanı ile görev yapan İzodor Efendi (Düzenli 2021: 939) nin yapı ile alakası olmasına rağmen mimarı olmadığı anlaşılmaktadır. Trabzon Eski PTT binasının mimarı, II. Abdulhamit dönemi saray mimarı olan İtalyan Raimondo d'Aranco ile de temaslarını tespit ettiğimiz Alexander Kakulidis olmalıdır[9]. Trabzon'da; Eski Kız Mektebi, Atatürk Köşkü, Eski İş Bankası,

[9] Daha geniş bilgi için bkz. Tarih Vakfı (2018). "Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Rum Toplumunun Kültürel Katkılarından Örnekler", Sergi ve Panel: 12-15 Kasım 2018, TMMOB Mimarlar Odası/Chamber of Architects of Turkey (CAT); Veysel Usta (2021). "Trabzon Metropoliti Tarafından 1858'de Rus Çarı'na Hediye Edilen XIII. Yüzyıla Ait Rumca Bir Eser: Halk Kütüphanesindeki Trabzon El Yazması", Ortaçağ Araştırmaları Dergisi, IV/I, Haziran 2021, s. 54-63; Demosthenes Oikonomidis (1936). "Trabzon'un Peronymous Greek Preparatory'sinin Özet Tarihi", *PF*, Yıl I, Sayı 4-5, Atina 1936, s. 86-87. (Δημοσθένης Οικονομίδης (1936). «A Summary History of Trabzon's Peronymous Greek Preparatory», ΠΦ, έτος Ι', κουτί 4-5, Αθήνα 1936, σελ. 8687.); Antoni Y. Pavlidi (2004). *Trabzon Okulları (1900-1914),* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pateion Üniversitesi Kentsel Çevre ve İnsan Kaynakları Enstitüsü, s. 749; Konstantinos Papamichalopoulos (1903). *Pontus Turu*, Atina Devlet Matbaası, s. 89. (Κωνσταντίνος Παπαμιχαλόπουλος (1903). Περιήγηση στον Πόντο, Αθήνα: Κρατικό Τυπογραφείο Άρεως Πάγου, σελ. 89); Pantelis A. Demiroğlu (2015). *Pontus Rumlarının Eğitimi: Kuruluş, Teşkilat ve Argyroupoli Okullarının İşleyişi ve Manevi Hareket Bölgesi (1723-1923)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Trakya Democritus Üniversitesi Uzak Ülkeler Dili, Filolojisi ve Kültürü Bölümü Lisansüstü Eğitim Programı: Yurtdışı Alan Çalışmaları, s. 54. (Παντελής Α. Δεμίρογλου (2015). *Η εκπαίδευση των Ελλήνων στον Πόντο: Η ίδρυση, η οργάνωση και η λειτουργία των σχολείων της Αργυρούπολης και η πνευματική κίνηση στην περιοχή (1723-1923)*, Δημοκριτειο Πανεπιστημιο Θρακησ Τμημα Γλωσσασ, Φιλολογιασ Και Πολιτισμου Των Παρευξεινιων Χωρων Προγραμμα Μεταπτυχιακων Σπουδων: Σπουδεσ Στον Παρευξεινιο Χωρο, σελ. 54); Hristofor

Opera Binası gibi birçok yapının da mimarı olan Kakulidis, atölyesinde çalıştığı d'Aranco'nun art nouveau üslubunu Trabzon'a taşımıştır.



Görsel 2. Eski PTT Binası bodrum ve zemin kat planları (Ui Design Grup Mimarlık).

2.1. Plan

Trabzon Eski PTT Binası; bahçeli, sonradan eklenen ikinci kat ile birlikte bodrum ve zemin üstü iki kattan oluşan kâgir yığma tekniği ile 1904 yılında, neo-klasik ya da milli rönesans üslubu ile inşa edilmiş, karma işlevli yapı grubunda değerlendirilen anıtsal yapıdır. Banka binası olarak tasarlanmış ve doğu-batı yöndeki parsellerle bitişik nizam düzeni gösteren yapı, Trabzon Taşı da denilen (Akbulut 1953: 32) "Kavaklı Taşı" ile inşa edilmiştir.

Eski PTT Binası, kareye yakın doğu-batı doğrultulu dikdörtgen bir alan üzerine inşa edilmiştir. Parselin doğu kenarı kuzeydoğu köşesinde yapı arsası içine doğru açısal bir kırılma söz konusudur. Yapının kurulduğu alan özünde kuzey-güney yönlerinde iki bölüme (oylum) ayrılmış; ana yapı güney tarafa, bahçe ve frontal kısım ise kuzey yöne konumlandırılmıştır. İş yeri oylumu, güneydeki banka bölümü ve giriş holünden, frontal oylumu da bahçe, bahçenin güney bölümü ile iş yerinin kuzeyinde kalan

Keshanidi ve Goniadis Keşanoğlu (2012). *Pontus Rumları,* Atina: Avreamis Kallifea. (Христофор Кешаниди-Гонiáδης Keşanoğlu (2012). *Эллиноромеи Понта*, Афины: Каллифеа); Antonios Terzopulos X. (1971). "Trabzon Okulu'nun Yeniden İnşası", *PS*, Atina, s. 81-82. (Αντώνιος Τερζόπουλος Χ. (1971). «Ανασυγκρότηση της Σχολής Τραπεζούντας», *Υ.Σ.*, Αθήνα, σελ. 81-82).

mekânlar ile kuzeybatı kenarda, ana yapıdan 5 m kuzeye çıkma yapan kısımdan oluşturmaktadır. Eğimli bir arazi üzerine inşa edilen yapının kuzey tarafında ortaya çıkan yüksek irtifanın kuzeyindeki frontal bölümü çıkmasında, ara kat yapılarak mekânsal büyüme sağlanmıştır.

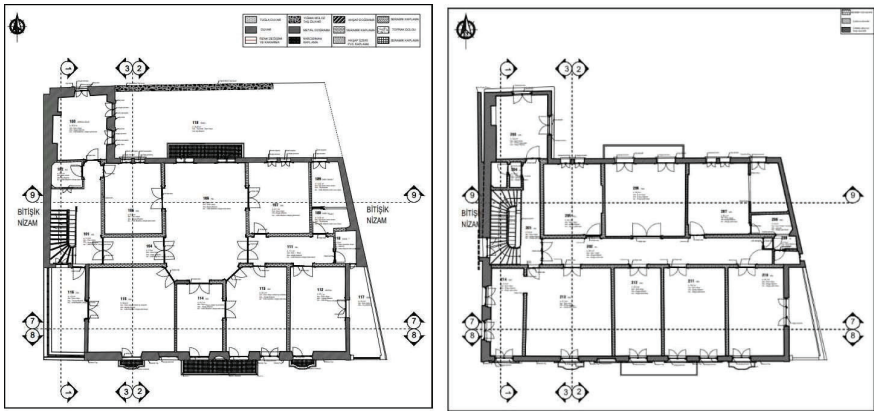
Trabzon Eski PTT Binasının esas yapısı; bodrum, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Yapının ilave kat olarak eklenen ikinci katı, 1944-47 yılları arasında yapılmıştır. Binanın doğu tarafında ana akstan dışarıya taşan ve güneydeki Postane Sokağı'na açılan bodrum kapısı (B12) ile erişilen bodrum katı, farklı ölçülerle birbirinden ayrılan beş bölümden oluşmaktadır (B10). Bu bölmelerin esasen üst yapının taşınması adına statik olarak yapıldığı, bu nedenle de kat yüksekliğinin düşük bırakıldığı 1944-47 tadilatı sırasında taban seviyesinin yaklaşık 70 cm daha derinleştirilme işleminden anlamaktayız[10] . Güneydeki sokağa açılan dört kuranglez pencere ile aydınlatılan bodrum katın en batısındaki dar bölmenin (B11) ısı merkezi ve tesisat odası olduğu anlaşılmaktadır. Diğer bölmelerin depo, odunluk, hizmet, temizlik ve hazırlama birimleri olarak işlevlendirildikleri değerlendirilmektedir. Bodrum katın iş yeri oylumu, esasen ısı merkezinin hemen doğusundaki bölmedeki bir pencere, ortada kalan bölüm ise bir kapı ile kuzeydeki frontal oylumu mekânlarına bağlanmaktadır. Son dönem niteliksiz yapılaşması esnasında en doğudaki bölüme bir pencere, hemen batısındaki bölüme de bir kapı açıklığı eklenmiştir.

Frontal bölümü (B01, B02, B07-B08-B09), dönemin kamu yapılarında olduğu gibi sütunlu galeri terası, çıkma düzeni ve merdivenli giriş yapı birimleri ile neo-klasik üslubun örnekleri şeklinde, planın kuzey cepheye yansımaları olarak biçimlenmiştir. Esas yapının galeri tarası kuzeyinde kalan yapılaşma farklı dönemlerde inşa edilen muhdes eklentilerdir. Galeri terası sütun araları da bu dönem yapılaşması esnasında duvar örülerek kapatılmıştır.

Yapının zemin katı güney yarısını teşkil eden iş yeri oylumu (Z01, Z02, Z11, Z12); 6 kare biçimli sütunun taşıdığı dikdörtgen alan ile batı yöndeki güney giriş holünden ibarettir. Zemin kat bahçe ve frontal oylumu ise kuzey giriş holü (Z03), çıkmanın ıslak zeminli mekânları (Z03, Z04,

[10] Erol Aslan, Trabzon PTT Müdürlüğü İnşaat Mühendisi, 01.12.2020 tarihli yüz yüze görüşme söyleşisi.

Z05, Z06) ile geleneksel Türk evinin hayatına (Kuban 1995: 43) benzer bir galeri terası (Z07, Z09, Z10) düzenlemesine sahip mekânlarından ibarettir. Frontal bölümün çıkmasında oluşturulan ara katın avluya iki, kuzeye bir pencere ile açılan mekânı hizmet odası olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 3. Eski PTT Binası birinci ve ikinci kat planları (Ui Design Grup Mimarlık).

Yapının birinci katı, iç sofalı (Eldem 1954: 89) konut mimarisi tasarımı göstermektedir. Zemin katın ana oylumları bu katta takip edilmemiş, ikametgâha mahsus birimlerin birbirlerinden ayrılmasını sağlayan bölme duvarları, statik kaygı nedeniyle daha hafif malzemeden yapılmıştır. Üst katın batı kenarı ortasındaki yarım dönerli orta sahanlıklı geniş merdivenden "L" biçimli giriş holüne (101-104) çıkılmaktadır. Giriş holünün kuzeybatı köşesinde hela (102) ıslak mekânı, güneydoğu köşesinde de üst katın çift kanatlı ana giriş kapısı bulunmaktadır. Giriş holünün kuzeyinde, helanın doğu yanındaki kapı ile kuzeye bir, doğudaki bahçeye de iki pencere açıklığı olan dinlenme odasına (103) girilmektedir. Giriş holünün kuzeydoğu köşesindeki kapı ve sofadan girilebilen, kuzeydeki bahçeye çifte Fransız balkonu ile açılan yaşam odası (105) yerleştirilmiştir. Giriş holünün güneyinde doğuya doğru olan uzantısından erişilen sofa (106), Türk konut mimarisi geleneğinde olduğu gibi (Eldem 1954: 89) tam anlamıyla bir dağılım merkezi konumundadır. Kuzeydeki bahçeye iki topal kapı ile açılan sofanın dar balkonu da dönemin yapılarının vazgeçilmez cephe uygulamalarındandır. Sofanın doğusunda, sofa ve güneydeki holden (111) açılan kapılarla girilen ve kuzeydeki bahçeye iki Fransız balkonu

biçimli pencere açıklığı ile bağlanan yaşam odası (107) yer almaktadır. 107 numaralı yaşam odasının doğusunda holden girilen ve parselin batıya doğru açısal kırılması nedeniyle geometrik biçimi bozuk, kuzeydeki bahçeye bakan bir Fransız balkonu penceresi ile aydınlanan küvetli hamam birimi (108-109) yer almaktadır. Bu iki odanın güneyinde sofadan erişilen holün en doğu ucunda ise günümüzde hela olarak kullanılan ancak esasında duş (banyo) olduğunu düşündüğümüz ıslak zeminli mekân (110) bulunmaktadır. Sofanın güneybatısındaki giriş kapısı ile erişilen kare biçimli yönetim odasının (115) güneydeki sokağa bakan balkonlu topal kapı açıklığının doğu yanındaki pencere içten kapatılmıştır. Bu odanın batısındaki kapı ve giriş holündeki diğer bir kapı ile erişilen batı terası (116) sonraki yıllarda oda biçimine dönüştürülmüştür. Sofanın güneyindeki çift kanatlı kapıdan girilen odanın (114) güneydeki balkona açılan topal kapısının yanında doğusundaki odaya da girilen diğer bir kapısı daha mevcuttur. Sofanın güneydoğusundaki kapı ve 111 numaralı holden açılan diğer bir kapı ile de girilen odanın (113) güney cephedeki balkona bir topal kapı, cepheye açılan bir de penceresi vardır. Plandaki 111 numaralı holden girilen oda, (112) güney cepheye balkonlu bir topal kapı ile açılmaktadır. Bu odanın doğu duvarındaki kapı ile erişim sağlanan doğu terası (117), batıdaki terasın simetriğini sağlanmış ve yapının üst kat planı tamamlanmıştır.

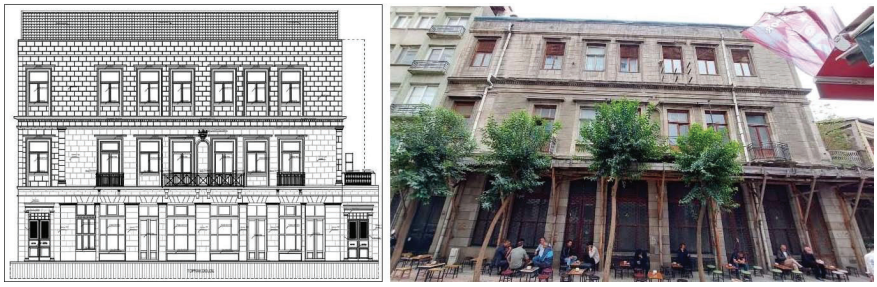
Yapıya sonradan eklenen ve ikinci dönem olarak değerlendirdiğimiz ikinci kat planında, sofanın güneye doğru uzanan kısmı "L" şeklindeki giriş holü lehine kesilerek hol (202), yapıyı doğu-batı istikametinde ikiye böler hale getirilmiştir. Birinci kat planında 108 ve 109 numaralar ile gösterilen oda güney yönünden bölünerek elde edilen mekân ocak-mutfak olarak işlevlendirilmiştir. Bu değişikliklerin yanında batı terası tamamen kapatılarak oda şekline dönüştürülmüştür. İlave katın diğer birimleri birinci katın tekrarı şeklinde tamamlanmıştır.

2.2. Mimari

Neo-klasik üslubun benimsediği anıtsal yapı tarzını izlediğimiz Trabzon Eski PTT binası, cephelerindeki klasik örme sütunlar, kompozisyon konturleri, formlar ve çizgilerin barok mimarinin aksine sadeliği yakalamak adına yapıldıklarını gözlemleyebilmekteyiz. Gereksiz detaylara, kalabalık kompozisyon ve oluşumlara yer verilmeyen yapının cepheleri huzur ve dinginliğin sükunetini yansıtmaktadır. Dengeli ve simetrinin bozulma-

mış geometrisini sunan cephelerin kat kornişleri ve üst örtü saçak yataylığı, dikine yükselmeyi muvazene eden unsurlardır.

Trabzon Eski PTT Binası'nın 14x23 metre ölçülerindeki güney cephesi, kat kornişleri ile üç yatay bölünme göstermektedir. Cephenin zemin kat bölümü, doğu ve batı köşelerindeki bina ana giriş kapılarından başka iş yerine açılan üç kapı ve beş pencere açıklığı ile sokağa bağlanmaktadır. Dönemin sevilerek kullanılan giriş kapısı özelliklerine uygun olarak yapılan ana giriş kapıları, iki sütun arasına alınmış, düz lentolu ve kademeli taçlarla nihayetlenmektedir. Çift kanatlı demir döküm kapılar ve üzerindeki parmaklık şebekeleri, Türk-İslam yapılarının yansımaları olarak 20. yy başlarındaki benzer yapıların vazgeçilmezlerindendir. Tamamı yontma taş ile inşa edilen cephenin örme sütun ve üzerlerindeki dor sütun başlıklarına yapının yükünü taşır hissi verilmiştir.

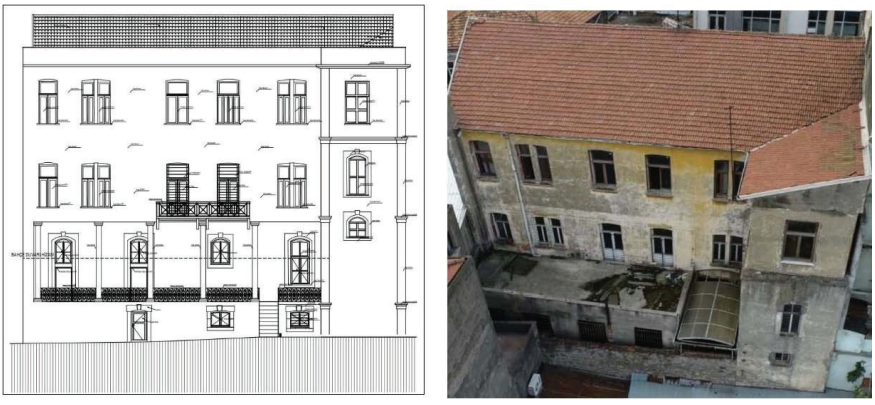


Görsel 4. Eski PTT Binası güney cephe çizimi
(Ui Design Grup Mimarlık) ve günümüzdeki görüntüsü.

Zemin katı birinci kattan ayıran kat silmesi, kademeli profillerle hareketli kılınmış, balkonları taşıyan eliböğründeler ile birlikte de hem denge unsuru hem de ışık-gölge kontrastı sağlanmıştır. Küçük balkonların dilimli şekilleri, art nouveau üslubunun biçimsel tasarım uygulamalarındandır. Cephenin birinci katı, doğu ve batı köşelerdeki simetrik teraslar arasında yine simetri esasına göre dizilmiş üç topal kapı ve iki Fransız pencere biçimli açıklıklar ile cephe ortasındaki oval kavsaralı kör niş ve art nouveau çiçek tacı tasarımlı kitabelikten oluşmaktadır. Cephenin birinci katı, terasların başlangıcından itibaren yine iki örme sütun, üst örtü saçak ve alt kat silmesi arasına alınarak dikdörtgen bir tual gibi işlenmiştir. Terasların ve balkonların el işi dövme demir parmaklıklarının da eklektik üslubu biçimlerinin bu kompozisyon temasına katkıları gözlerden kaçmamaktadır.

Sonradan yapılan ilave kat, esas yapının üst örtü saçak silmesi ile birinci kattan ayrılmaktadır. Birinci katın cephe düzenine uydurularak yedi dikdörtgen düz atkılı pencere ile tamamlanan ikinci kat cephesine balkon yapılmamıştır. İlave katın üst örtü saçağı yükseltilen semer duvarı üzerine kırma/beşik çatı ile tamamlanmıştır.

Trabzon Eski PTT Binası'nın kuzey cephesi, komşu parsel yapılanması ve bahçeye sonradan yapılan niteliksiz muhdes eklemeler neticesinde esas görüngüsünü büyük oranda kaybetmiştir. Kaba yonu ve moloz taş malzeme ile yığma tekniği kullanılarak inşa edilen cephenin günümüzde duvarları sıva üzeri boyalıdır. Kuzey cephenin zemin kat bölümünde, birinci dönem yapısında inşa edilen örme sütunların taşıdığı dört bölmeli galeri terası, sonraki dönem tadilatlarında sütun aralarının kapatılması ile bozulmuştur. Galeri terasına, kuzey avludaki merdivenden başka ana iş yerinden iki topal kapı ile de erişim sağlanmaktadır. Kuzey cephenin zemin kat düzenini, ana iş yerinin batı bölümünü (Z12) avluya bağlayan Fransız penceresi ve galeri terasının batısına açılan diğer bir pencere tamamlamaktadır. Bahçenin batı tarafında ana yapı aksından kuzeye doğru uzatılan çıkmanın zemin kat cephesinde ise bu kısımdaki topal pencerelerinin simetriği bir pencere ile bütünlük sağlanmıştır.



Görsel 5. Eski PTT Binası kuzey cephe çizimi
(Ui Design Grup Mimarlık) ve günümüzdeki görüntüsü.

Frontal bölümünün çıkmasında irtifa farkından ötürü yapılmış olan ara katın doğudaki avluya bakan cephe bölümünde iki adet ahşap doğramalı pencere yer almaktadır. Ara katın hol kısmını aydınlatan bu pencereler de

dikdörtgen formdadır. Çıkma bölümünün birinci katının plandaki 103 nolu odasına da kuzeyden bir, doğudan iki pencere açılmaktadır. Üç pencere de basık kemerli taş söveli, demir parmaklıklı, çift kanatlı ve ahşap doğramalıdır. Çıkmanın ikinci katının plandaki 203 nolu odasına da kuzey ve doğudan birer adet pencere açılmaktadır. İki pencere de dikdörtgen formda çift kanatlı ve ahşap doğramalıdır.

Çıkma dışındaki cepheye bakan kapı ve pencerelerin tamamı basık kemerli ve ahşap doğramalıdır. Cephenin birinci katının doğu köşesindeki pencere hela hücresini, bu pencerenin batısındaki ikiz pencere plandaki 107 nolu odayı, en batıdaki ikiz pencere ise plandaki 105 nolu odayı aydınlatmakta ve ortadaki iki kapı ise sofaya açılmaktadır. Aynı yükseklikteki pencerelerin tamamı demir parmaklıklıdır. Çıkma dışında cepheye açılan ikinci kattaki pencerelerin tamamı basık kemerli ve ahşap doğramalıdır. İkinci katta iki adet ikiz pencere, üç adet de çift kanatlı pencere yer almaktadır. İkiz pencereler ise tek kanatlıdır. Pencereler aynı yüksekliktedir. İkinci katın en batısındaki ikiz pencere plandaki 205 nolu odayı, ortadaki iki pencere plandaki 206 nolu odayı, en doğudaki ikiz pencere ve tekli pencere ise plandaki 207 nolu odayı aydınlatmaktadır. Cepheye bakan kapı ve pencerelerin ahşap doğramaları büyük oranda deforme olmuş durumdadır.

Trabzon Eski PTT Binası'nın doğu ve batı yöne bakan yan cepheleri, komşu parseller ile bitişik nizam düzeninde olduğundan kapalıdır. Yan cepheler, kaba yonu ve moloz taş malzeme ile yığma tekniği kullanılarak inşa edilmiş, sıva üzeri boya kaplaması ile tamamlanmıştır. Birinci katın plandaki 117 nolu teras odasının dışarıya açılan dikdörtgen formda, çift kanatlı, ahşap kapısı, doğu cephesinin birinci kattaki tek açıklığıdır. İkinci katta ise, plandaki 210 nolu odayı aydınlatan, dikdörtgen formda, üç kanatlı, ahşap doğramalı pencere açıklığı yer almaktadır.

Birinci kattan ikinci kata geçişte diş saçaklı taş silme, esasında orijinal yapının üst örtü saçağıdır. Dikdörtgen planlı ana yapının üzeri beşik çatı, çıkma bölümü üzeri de eğik çatı ile örtülüdür. Her iki çatının dış yüzeyi de dönemin yaygın kullanım malzemesi olan Marsilya kiremiti kaplamalıdır. Çatının mahya, mertek, aşık, dikme ve ızgara kadronları gibi öğeleri ahşap malzeme ile yapılmıştır. Kiremitler ve ahşap öğelerin bazıları deforme olmuş durumdadır. Çatının kuzeydoğu köşesinden sonradan yapılan niteliksiz dikdörtgen formda tuğla baca yükselmektedir.

2.3. Süsleme

Trabzon Eski PTT Binası'nın yapıldığı dönemin üslup özelliklerine uygun, değişik malzemeler ile yapılmış özgün bezeme unsurları mevcuttur. Genel olarak batılılaşma dönemi Türk süsleme sanatlarının ortak özelliklerini taşıyan bezeme kompozisyonları, şehrin muhtelif yerlerinde yapılan eş zamanlı yapılarla büyük benzerlikler taşımaktadır.

Trabzon Taşı da denilen Kavaklı Taşı ile inşa edilen yapının cepheleri taş malzeme ile oluşturulan özgün kompozisyonlar barındırmaktadır. Neo-Klasik üslubun cephe kompozisyon düzenlemesine uygun olarak, yatay saçaklar, kapı ve pencerelerin düz atkıları ya da basık kemerleri, pencere denizlikleri ile dikey plasterler cepheyi dengeli aksiyal yüzeylere bölmüştür. Cepheler simetri esasına bağlı kalınarak bölümlenmiştir. Katlar iki korniş arasına alınarak tek kat anlayışına göre biçimlendirilmiştir. Basık kemerli pencereler ve dışa taşırılan kilit taşı ile pencere kenarlarının dışbükey kademeli yapısı da I. ulusal mimarimizin yapı üzerindeki etkileri olarak tanımlanabilir unsurlardandır. Barok tarzın oynanan geometrik biçimli yapı elaman konturları, bu cephede de olduğu gibi neoklasik pencere çerçevelerinde düzgün dikdörtgen biçimine dönmüştür. Pencerelerin düz atkıları ve denizlikleri ileri taşırılarak cepheye derinlik ve hareket kazandırılmıştır. Yapının ana sokağa bakan güney cephesinin zemin katına girişi sağlayan iki yanda, dikdörtgen formdaki kapıların çerçevesini oluşturan söve sütunceleri, sütünce başlıkları, düz atkı taşı ve profilli taç kısımları ile taş süslemenin bütüncül bir kompozisyonu sunulmaktadır. Güney ve kuzey cepheyi dikine bölerek kasetleyen örme sütun ve sütun başlıkları ile kat silme kornişleri çerçevesi içerisine yerleştirilen kapı ve pencere açıklıkları, ana giriş kapılarının büyültülmüş biçimsel tasarımını yansıtmaktadırlar. Girişler özenle düzenlenmiş, çatı akroterleri zengin kademelenme geometrik düzenlemeye sahiptir. Pencere söveleri iç ve dış bükey profilli biçiminde iç içe geçmeli silmelerle yivlendirilmiş triglifler şeklindedir. İstanbul Galata Rüsumet (gümrük) binası cephelerindeki frontonların (alınlık) içlerine yerleştirilen yüksek kabartma ve plastik madalyon bitki taçlarının küçük bir örneği cephe ortasına yapılan taç kitabelik ile bu binada da yaşatılmıştır. Yapının mimarisinin art nouveau üslubu damgası niteliğindeki bu kitabeliğini, aslan ayaklı eli böğründeler taşımaktadır. Kuzey cephede özgün yapıda varlığını tespit ettiğimiz galeri terasının frontal sathı ve çık-

ma düzeni, sonradan yapılan müdahaleler ve çevre parsel binaları ile esas yapı görüngüsünden oldukça uzaklaşmıştır.

Görsel 6. Eski PTT Binası desenli karo mozak döşeme, ahşap merdiven ve hamam bölümü seramikleri.

Trabzon Eski PTT Binası'nda kullanılan desenli karo mozaiklerin orijinalinde İtalya üretimi olduğu anlaşılmaktadır[11]. Yapının zemin katında; Z01, Z02 nolu giriş holünde, Z11 nolu lokal hücresinde, Z09 ve Z12 nolu odalarının zemini özgün karo mozaiklerle kaplanmıştır. Giriş holü ve lokal hücresinin yan bordürleri, orta kısmı uzunlamasına altıgenler içerisinde lale motifleri ile bezenmiş ve bu altıgenler halka motifleri ile birbirine bağlanmıştır. Bu altıgenler her iki yandan zikzak dizisi ile zenginleştirilmiştir. Karo mozaikle süslenen söz konusu hücrelerin ana zemini ise kare formdaki (20 cm) plakalar içerisinde baklava dilimleri ile oluşturulmuş sekiz kollu yıldız motifi ile tezyin edilmiştir. Beyaz zemin üzerinde gri baklava dilimleri kullanılmıştır. Kare plakaların köşeleri siyah renkte üçgenlerle birleştirilerek siyah renkte kare bir form oluşturulmuştur. Z11 nolu lokal hücresinin güneyindeki zemininde dikdörtgen formda (60x280 cm.) çerçeve içerisinde ise merkezde siyah renkte, dikdörtgen formda plakalar, kenar bordürleri ise beyaz zemin üzerine kırmızı ve siyah renkte halat örgü motifi ile tezyin edilmiştir.

[11] 19. yy. başlarında çıkarılan bir kanun ile İtalya üretimi karolarda üretim yeri ve atölyesinin bilinmesi için damga zorunluluğu getirilmiştir. Bazı desenli karo mozaiklerinin arkalarında üretim atölyesi damgası bulunmaktadır. Daha Fazla bilgi için bkz. Ayşegül Uçar (2013). *Süsleme Tasarımı Açısından İzmir Konutlarında Döşeme Karoları, (Yayımlanmamış doktora tezi),* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sonsuzluk prensibi ile yapılmış olan ve Günümüzde Karosiman denilen desenli karo mozaiklerin, araka kısımlarındaki damgalarından İtalya Napoli'de Mosca seramik atölyelerinde üretildikleri anlaşılmaktadır. Barok ve Rokoko üsluplarının iç mekân dekorunu hareketli kılan karmaşık plastik ve figürlü desenleri, neoklasikle dingin bir hale getirilmiş geometri ve çok yapraklı bitki motiflerine dönüşmüştür. Işığın iç mekâna dağılmasına yardımcı olan bu döşeme, Türk-İslam süsleme sanatlarındaki sonsuzluk prensibi ile ulama kompazisyon içermektedir. İzmir Konak, Buca Bornova konutlarında çok benzerleri görülmektedir.

Görsel 7. Eski PTT Binası, devlet armalı, 1845 İngiltere/Londra yerel atölye üretimi Milners çelik kasa (A. Fatih Akçay).

Yapının güneydeki ana sokağa bakan ön cephesinin iki yanındaki dikdörtgen düz atkılı ana giriş kapılarındaki kapı kanatları dökme demirden yapılmıştır. Aynı form ve özellikteki çift kanatlı iki kapının da orta kısmından üzeri küçük daire formdaki deliklerle kafes tekniğinde düzenlenmiştir. Günümüze ulaşan metal kapı kolları ise son derece sade ve tezyinatsızdır. Ön cephenin zemin katındaki demir kepenkleri, birinci kattaki demir balkon korkulukları ise özgün olmayan öğelerdir. Ana iş yeri içerisindeki İngiliz devlet armalı 1845 Londra yerel atölye üretimi Milners çelik[12] kasa, yapının özgün metal elamanlarındandır.

[12] Tomas Milners ve oğulları tarafından kurulan demir atölyesi, 1843 yılında yangında zarar görmeyen çelik kasa üretimi için hükumete başvurmuştur. Tatbikatı da yapılan çelik kasa patent izni 1944 yılında alınmış ve 1945 yılında 102 adet üretilen Milners Çelik Kasaları'ndan birisi Trabzon'a getirtilmiştir. Yapı ana iş yerinin kuzey duvarı içerisine yerleştirilen bu çelik kasa üzerindeki, damga, arma ve atölye adı ile özgün bir eser olarak tanımlanabilirdir.

Yapının zemin katından, ikinci kata kadar çıkışı sağlayan merdivenlerin boğumlu sütünce parmaklık ve prestilli ahşap korkulukları ile ince işçilikli çiçek motifli kaydırmazlık şeritleri ile rıht basamakları yapıda ahşap süslemenin güzel örneklerindendir. 20. yüzyıl başlarında yapılan ahşap doğramanın özgün örneklerinden olan kapı ve pencereler, çoğunlukla esas yapıdan kalmadır. Yapının üst kat odalarının tavanlarında izlediğimiz çıtalı düz tavanlar, ahşap malzemenin bir diğer süsleme unsuru olarak yapıda kullanılmıştır. Dinlenme odasındaki nişlerde olması gereken yüklük ve hol dolaplarında da ahşap malzeme işçiliğini görebilmekteyiz.

Görsel 8. Eski PTT Binası, işyeri tavanı alçı ve kalemişi süsleme detayı (A. Fatih Akçay).

Yapının zemin katının Z11 nolu lokal hücresinin tavanı hiç boşluk kalmayacak şekilde kalem işleri iletezyin edilmiştir. Son derece grift şekilde boyanan tavan kompozisyonu üç bölüme ayrılmıştır. Yine her bölüm, üç madalyonun birbirine bağlanması ile düzenlenmiştir. Bu üç bölüm stilize bitkisel motiflerle tezyin edilen şerit bordürle ayrılmıştır. Orta bölümün merkezinde iç içe geçmiş onikigenler içerisinde bitkisel motifler (hançer yaprağı, kıvrık dallar, rozet çiçek v.b motifler) yer almaktadır.

Orta bölümün her iki yanında ise sekizgen ve diğer geometrik panolar içerisinde bitkisel kompozisyonlu madalyonlar yer almaktadır. Yan panoların merkezi ise baklava dilimli çerçeveler içerisinde yine stilize bitkisel motiflerle grift biçimde tezyin edilmiştir. Tavan mavi, sarı, yeşil, kiremit kırmızısı gibi tual renk tonlarının uyum ve kontrasları ile süslenmiştir. Özellikle merkezdeki madalyonlarda altın yaldız tonlarında varak formunda süslemeler de kullılmıştır.

Görsel 9. Eski PTT Binası, işyeri tavanı alçı süsleme detayı (A. Fatih Akçay) ve üst kat odaları kalemişleri.

Akant yaprakları, C ve S kıvrımlı dolamadallar, plastik etkili biçimi ve Türk eklektik süsleme tarzı ile Muğla Keyfoturağı Camii, Kocaeli Dilovası Demirciler Konağı duvar ve tavanlarına benzemektedir. Akant yaprağı motifleri, Avrupa örneklerinde olduğu gibi daha dolgun ve katmerli görünümü ile daha belirgin ışık-gölge etkisine sahiptir. Çelenk kompozisyonları demetler halinde işlenmiştir.

Dolamadal, S ve C kıvrımlı bitkisel bezemelerle çevrili çelenk motifleri batılılaşma dönemi ürk baroğu/Türk rokokosu süsleme tarzını yansıtmaktadır. Askı çelenk motifleri de Art Nouveau üslubunun yansımalarındandır. Egzotik görünümlü bir pencere içerisine yerleştirilen çiçek demeti, ütopik art nouveaunun tahayyül düşlerinin bir yansımasıdır. Kıvrık dallar üzerine yerleştirilen nar benzeri meyvelerle belki de hayat ağacının değişik bir türevi işlenmiştir.

Birinci katta113 nolu odanın sıva üzeri boyalı duvarlarının dört cephesi stilize geometrik bir motif içerisinde yaprak ve çiçek motifleri ile tezyin edilmiştir. Yeşil, haki ve beyaz tonları kullanılmıştır. 115 nolu odanın

duvarları da dört cepheden tüm odayı saracak şekilde birbirini tekrar eden bitkisel bir bordürle geçilmiştir. İki bordürle tezyin edilen odanın alt bordür kuşağında turkuaz zemin üzerine haki renklerde hançer yaprakları kullanılmıştır. Üst bordür kuşağında ise haki zemin üzerine kırmızı, yeşil ve beyaz tonlarının kullanıldığı çiçek motifleri yer almaktadır. Zemin kattaki tavan süslemeleri son derece özgün ve sanatsal olup, birinci kattaki odalarda yer alan duvar süslemeleri basit ve işçilik bakımından zayıftır.

2.4. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Osmanlı Devleti'nin Lale Devri ile birlikte girdiği batılılaşma dönemi imar uygulamaları, Tanzimat'la birlikte hız kazanmış, ebniye nizamnameleri, teşkilatı vilayet nizamnamesi gibi yasalarla da batılı üsluplar etkisiyle, yeni binaların yapımı devletin bütün coğrafyasına yayılmıştır. Vilayet ve liva merkezlerinde hükümet binaları gibi kamu yapıları yapılmaya başlanmış, ilerleyen süreçte bu resmi binalar arasına; adliye, telgrafhane-postane ve müze gibi farklı fonksiyonlu yapılar yanında sivil mimari örnekleri de eklenmiştir. Trabzon Tarihi PTT Binası da bu yapıların üslup özelliklerine uygun olarak inşa edilmiş anıtsal görünümlü Anadolu yapıtlarından birisidir.

Trabzon Tarihi PTT Binası'nın yapıldığı 20.yy başlarında, Doğu Karadeniz Bölgesi'nin 50-60 bin nüfuslu mütevazı bir şehri olan Trabzon'un Çarşı, Kemerkaya ve Pazarkapı Mahalleri gibi alanlarda özellikle Kunduracılar ve Semerciler Caddesi ile Uzun Sokak boyunca inşa edilen neo-klasik üsluplu ticari ve sivil yapılar bulunmaktadır. İstanbul Karaköy, Beyoğlu, Galata ve Beşiktaş ile İzmir Buca, Konak, Bornova gibi semtlerin yapıları ile benzeşen bu mimari tarz, Trabzon'u Tarihi Kent mimarlığı bakımından Anadolu'nun diğer çoğu ilinden ayırmaktadır.

Trabzon Eski PTT Binası, mimari yapılanma ciheti yanında işlev olarak da benzeştiği, karma yapılar grubunda değerlendirilen Kalcıoğlu Konağı'nı (1903) da şehrin yerli ustaları inşa etmişlerdir. Cephe taşıyıcı payanda sistemi ve kat silmeleri ile pencere düzeni bakımından Nemlioğlu Konağı (1874) ile özdeşleşen yapı, üst kat ikametgâh planı ile de Eski Vali Konağı/Sanat Evi (1902) tasarımı ile örtüşmektedir. Profilli taş pencere söveleri ve yüzeysel plasterler ve basık kemerli açıklıkları bakımından; Hacı Rüştü Konağı (1880), Başbakanlık Basın Yayın Enformasyon Müdürlüğü Binası (1899), Eski İş Bankası Binası (1902), Tiyatro Müdürlüğü Binası (1863)

gibi birçok kent içi sivil ve ticari yapısı ile benzeşmektedir. Cephelerinde kullanılan taş malzeme ve yığma tekniği bakımından; Trabzon Büyükşehir Belediyesi Sosyal İşler Daire Başkanlığı Binası (1896), İl Kültür Turizm Müdürlüğü Binası (1889), Gazeteciler Cemiyeti Binası (1891) gibi yapıları hatırlatmaktadır. Gerek alçı stuko, gerek ahşap, gerek döşeme ve gerekse metal süslemeler bakımından da; Atatürk Köşkü (1896), Kostaki Konağı (1910) gibi yapılarla büyük benzerlikler içermektedir.

Trabzon Eski PTT Binası; plan, mimari, üslup ve süsleme özellikleri bakımından neo-klasik yapı tiplemesinin karma işlevli yapılar grubunda değerlendirilmektedir. Çok uluslu bir nüfus yapısına sahip olan şehrin farklı medeniyetler eliyle biçimlenmiş tarihi kent mimarlığını yansıtan yapı, geleneksel yapı sanatı uygulamalarını da üzerinde toplayan etkili bir görüngüyü barındırmaktadır.

KAYNAKÇA

Akbulut, Ö. (1953). *Trabzon Kitabeleri*, İstanbul: Şule Yayınevi.

Akgül, H. Ç. ve Kılıç, S., Demirel, S., Yılmaz, E. (2022) "Trabzon İli Yüzey Araştırması 2021 Yılı Ön Sonuçları", *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 8/14, s. 57-74. DOI: 10.31765/karen.1071040

Arrianus. (2005). *Arrianus'un Karadeniz Seyahati (Arriani Periplus Ponti Euxini)*, Çev. M. Arslan, İstanbul: Odin Yayıncılık.

Başkaya, M. (2015). *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Trabzon'da Ekonomik Hayat (1923-1950)*, Tarbzon: Serander Yayınları.

BOA., C.MF., 80/3975, 24 C 1235.

BOA., İ.MVL., 541/24308, 4 C 1282.

Bostan, H. (2002). *XV.-XVI. Asırlarda Trabzon Sancağında Sosyal ve İktisadî Hayat*, Ankara: TTK Yayınları.

Bryer, A. ve Winfield, D. (1985). *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington DC: Dumbarton Oaks Res. Lib.

Büyüka, B. Ö. (1971). *Abhaz Mitolojisi Anaç mı?* İstanbul: İstanbul Matbaası.

Demiroğlu, Pantelis A. (2015). *Pontus Rumlarının Eğitimi: Kuruluş, Teşkilat ve Argyroupoli Okullarının İşleyişi ve Manevi Hareket Bölgesi (1723-1923)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Trakya Democritus Üniversitesi Uzak Ülkeler Dili, Filolojisi ve Kültürü Bölümü Lisansüstü Eğitim Programı: Yurtdışı Alan Çalışmaları.

Düzenli, E. (2021). "Merkeziyetçi Temayüller ve Trabzon'da Modern Kamusal Yapıların İnşası (1937-1944)", *İdealkent*, 33/12, s. 934-964, DOI:10.31198/idealkent.931829.

Eldem, S. H. (1954). *Türk Evi Plân Tipleri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Emecen, F. M. (2021). "Şehir ve İdari Yapı: Sancak ve Eyalet Merkezi", *Trabzon'da Fetih ve Şehir*, Haz. Temel Öztürk, Trabzon: Trabzon Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, s. 125 137.

Fallmerayer, J. F. (2011). *Trabzon İmparatorluğunun Tarihi*, Çev. Ahmet Cevat Eren, Ankara: TTK Basımevi.

Gençoğlu, M. (2011). "1864 ve 1871 Vilâyet Nizamnamelerine Göre Osmanlı Taşra İdaresinde Yeniden Yapılanma", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2(1)*, s. 29-50.

Goloğlu, M. (2013). *Trabzon Tarihi Fetihten Kurtuluşa Kadar*, Trabzon: Serander Yayınları.

İpek, N. (2011). *Selanik ve İstanbul'da Seçkin Yahudi Bankerler (1850–1908)*, (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karagöz, İ. (2003). *Mitolojide Doğu Karadeniz Kolkideden Herakles Sütunlarına*, Ankara: İsmat Yayınları.

Karpov. S. P. (2016). *Trabzon İmparatorluğu Tarihi*, Çev. E. Uzun, İstanbul: Kültür Bilimleri Akademisi.

Keshanidi, Hristofor ve Keşanoğlu, Goniadis (2012). *Pontus Rumları,* Atina: Avreamis Kallifea.

Ksenophon. (2011). *Anabasis Onbinlerin Dönüşü*, Çev. O. Yarlıgaş, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Kuban, D. (1995). *Türk "Hayatlı" Evi*. İstanbul: MTR Yayıncılık.

Küçükuğurlu, M. (2018). "Trabzon'da Modernleşmenin Simgesi Olarak Meydan-ı Şarkî", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (63)*, s. 617-638. DOI: 10.14222/Turkiyat4016.

Oikonomidis, Demosthenes (1936). "Trabzon'un Peronymous Greek Preparatory'sinin Özet Tarihi", *PF*, Yıl I, Sayı 4-5, Atina 1936, s. 86-87. (Δημοσθένης Οικονομίδης (1936). «A Summary History of Trabzon's Peronymous Greek Preparatory», ΠΦ, έτος Ι', κουτί 4-5, Αθήνα 1936, σελ. 86-87.)

Özcan, K. (2006). "Tanzimat'ın Kent Reformları: Türk İmar Sisteminin Kuruluş Sürecinde Erken Plânlama Deneyimleri (1839–1908)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları VII/2*, s. 149-180.

Papamichalopoulos, Konstantinos (1903). *Pontus Turu*, Atina: Devlet Matbaası.

Pavlidi, Antoni Y. (2004). *Trabzon Okulları (1900-1914),* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pateion Üniversitesi Kentsel Çevre ve İnsan Kaynakları Enstitüsü.

Procopius. (1971). *Buildings*, Çev. H. B. Dewing, Cambridge: Loeb Classical Library.

Strabon. (1987). *Geographika, Antik Anadolu Coğrafyası XII-XIII-XIV*, Çev. A. Pekman. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Tarih Vakfı (2018). "Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Rum Toplumunun Kültürel Katkılarından Örnekler", *Sergi ve Panel: 12-15 Kasım 2018*, TMMOB Mimarlar Odası/Chamber of Architects of Turkey (CAT); Veysel Usta (2021).

Tellioğlu, İ. (2009), *Komnenosların Karadeniz Hâkimiyeti Trabzon Rum Devleti (1204-1461)*, Trabzon: Serander Yayınları.

Terzopulos, Antonios. (1971). "Trabzon Okulu'nun Yeniden İnşası", *PS Atina Periodikó*.

Tosun, M. (2021). "Trabzon'da Sosyal Hayat (Klasik Dönem)", *Trabzon'da Fetih ve Şehir,* Haz. Temel Öztürk, Trabzon: Trabzon Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, s. 205-217.

Türkaslan, İ. (2019). *Trabzon Aziz Eugenius Kilisesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçar, Ayşegül (2013). *Süsleme Tasarımı Açısından İzmir Konutlarında Döşeme Karoları,* (Yayımlanmamış doktora tezi)*,* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

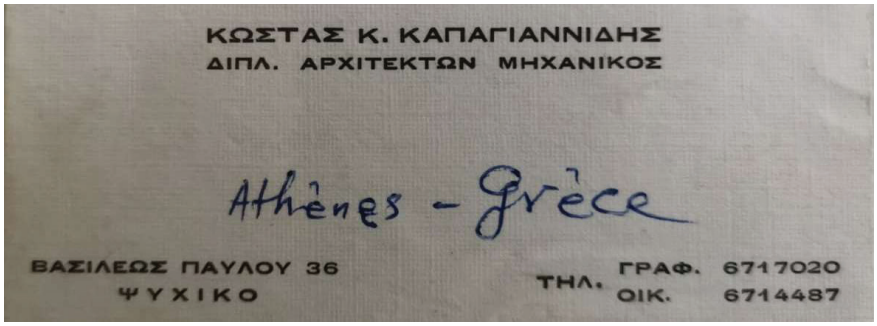
Usta, V. (2021). "Trabzon Metropoliti Tarafından 1858'de Rus Çarı'na Hediye Edilen XIII. Yüzyıla Ait Rumca Bir Eser: Halk Kütüphanesindeki Trabzon El Yazması", *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, IV/I, Haziran 2021, s. 54-63.

Yavuz, M. (2007). "Trabzon Tarihi Kent Mirasından Bir Grup Yapının Cephe Tasarımları Üzerine", *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İzmir: Dokuzeylül Üniversitesi Yayınları, s. 427-441.

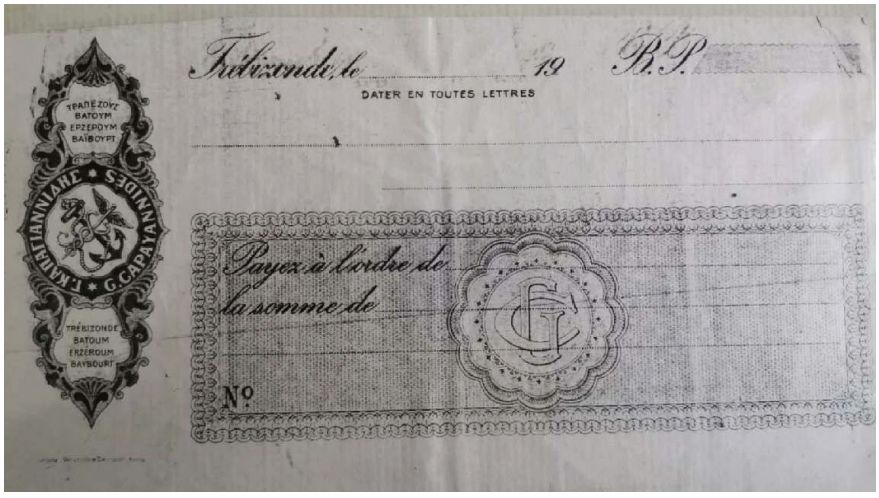
Yazıcı, N. (2008). "Trabzon Örneğinde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konağı Binaları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 1/5. s. 943-959.

Zosimus. (1982). *New History*, Çev. R. T. Ridley, Canberra: Australian Association for Byzantine Studies.

EKLER



Ek-1. Konstantin Kabayanidis ailesinin Trabzon menşeli Yunanistan Atina'da devam eden şirketlerinin kartı.



Ek-2. Kabayani Bankası'nın Trabzon, Batum, Erzurum ve Bayburt vilayetlerinde şubelerinin olduğunu gösteren 1905 tarihli çek/senet evrağı. **Ek-3.** İngiltere/Londra yerel atölye 1845 yılı üretimi Milners Çelik kasa patent başvuru evrağı.

KAYSERİ SELÇUKLU UYGARLIĞI MÜZESİNDE SERGİLENEN KEYKUBADİYE SARAYI TAŞINIR KÜLTÜR VARLIKLARI

Ali BAŞ[1] ♦ Remzi DURAN[2] ♦ Necla DURSUN[3] ♦ Şükrü DURSUN[4]
Gürcan SENEM[5]

Özet

Anadolu Selçuklu sultanı 1. Alaeddin Keykubad tarafından 1220'li yılların ortalarında Kayseri'de inşa ettirilen Keykubadiye Sarayı'nda sistemli olarak 2015 yılından itibaren Bakanlar Kurulu Kararıyla arkeolojik kazı çalışmaları yapılmaktadır. Kazının başlangıcından 2020 yılına kadar geçen süreçte önemli taşınır kültür varlıkları ele geçmiştir. Bunlar arasında seramik ve çiniler ilk sırada gelmektedir. Ayrıca söz konusu buluntular arasında 2014 yılında yapılan sondaj çalışması sırasında ortaya çıkan eserler de önemli bir yer tutmaktadır. Ele geçen buluntuların az bir kısmı envanterlik olup, büyük bir kısmı etütlük veya amorf niteliktedir. Çini ve seramiklerde farklı teknikler kullanılmıştır. Çinilerde, tek renk sırlı, sır altı ve lüster teknikleri görülürken seramiklerde sırsız-sırlı, sır altı, lüster, sgraffito ve slip teknikleri görülmektedir. Kullanılan renkler Anadolu Selçuklu döneminde sıkça karşılaştığımız turkuaz, kobalt mavisi ve patlıcan morudur. Sırlarında şeffaf, turkuaz ve opak beyaz kullanılmıştır. Bazı örneklerde astar uygulaması görülürken bazılarında astar uygulanmamıştır.

[1] Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, abas@selcuk.edu.tr

[2] Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, duranremzi@gmail.com

[3] Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, necladursun19@gmail.com

[4] Dr. Öğr. Üyesi Kayseri Üniversitesi, Mustafa Çıkrıkçıoğlu MYO, El Sanatları Bölümü, sukrudursun@gmail.com

[5] Arkeolog, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kent Tarihi ve Tanıtımı Daire Başkanı, gsenem@kayseri.bel.tr

Eserlerde geometrik, bitkisel, figürlü, yazılı ve nesnel süsleme görülmektedir. Geometrik süslemelerde çokgen, yıldız ve düğüm motifleri ağırlıktadır. Bitkisel süslemeler Anadolu Selçuklu üslubunu yansıtan stilize rumi, palmet, lotus ve çok yapraklı çiçekler biçimindedir. Yazılı süsleme eserlerde daha çok dekoratif amaçla kullanılmıştır. Figürlü süsleme motifleri natüralist ve fantastik hayvan figürleri biçiminde görülürken çok az örnekte insan tasviri bulunur.

Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Kayseri Büyükşehir Belediyesi arasında yapılan 21.02.2022 tarihli protokol çerçevesinde yukarıda bahsedilen envanterlik ve etütlük buluntuların Kayseri Büyükşehir Belediyesince düzenlemesi yapılan ve işletilen Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi'nde sergilenmesi kararlaştırılmış ve bu doğrultuda Çifte Medrese'nin (Gevher Nesibe Medresesi ve Darüşşifası) doğusundaki yapının ana eyvanı bu eserlerin sergilenmesine tahsis edilmiştir. Sergide yer alan eserler gruplandırılarak ayrı ayrı vitrinlere yerleştirilmiş ve salonun sağından itibaren sırsız seramiklerle başlayan düzenleme, lüster çinilerle son bulmuştur. Vitrinlerin arkasında ise teknikleri açıklayıcı metin bulunur.

Bu çalışmada sergileme düzeni ve sergide yer alan eserler ile ilgili genel bilgiler verilecektir.

Anahtar kelimeler: Keykubadiye Sarayı, Sergi, Çini, Seramik, Selçuklu Uygarlığı Müzesi

KEYKUBADIYE PALACE PORTABLE CULTURAL ASSETS EXHIBITED AT THE KAYSERİ SELJUK CIVILIZATION MUSEUM

Archaeological excavations have been carried out systematically since 2015 by the decision of the Council of Ministers in the Keykubadiye Palace, built in Kayseri in the mid-1220s by the Anatolian Seljuk Sultan Alaeddin Keykubat I. During the period from the beginning of the excavation until 2020, important movable cultural assets were found. Among these, ceramics and tiles come first. In addition, among these findings in question, there are artifacts unearthed during the drilling work carried out in 2014. Few of the findings are for inventory, most of them are for study or in amorphous nature. Different techniques are used in tiles and ceramics. While monochrome glazed, underglaze and luster techniques are seen in tiles, unglazed-glazed, underglazed, luster, sgraffito and slip techniques are seen in ceramics. The colors used are turquoise, cobalt blue, eggplant purple, which we frequently encounter during the Anatolian Seljuk period. Transparent, turquoise and opaque white are used in their glazes. Primer application is seen in some samples whereas primer is not applied in some samples. Geometric, herbal, figured, written and objective ornaments are seen in the works. Polygon, star and knot motifs are dominant in geometric ornaments. Herbal ornaments are in the form of stylized rumi, palmette, lotus and multi-armed flowers reflecting the Anatolian Seljuk style. Written ornaments were mostly used for decorative purposes. Figured ornamental motifs are seen in the form of naturalistic and fantastic animal figures, while there are very few examples of human depictions.

Within the framework of the protocol dated 21.02.2022 signed between the Ministry of Culture and Tourism and Kayseri Metropolitan Municipality, it was decided to exhibit the above-mentioned inventory and study findings in the Kayseri Seljuk Civilization Museum organized and operated by the Kayseri Metropolitan Municipality, thus the main iwan of the section to the east of the Çifte Madrasa was allocated for the exhibition of these works. The works in the exhibition were grouped and placed in separate showcases and the arrangement, which started with unglazed ceramics from the right of the hall, ended with luster tiles at the end.

In this study, general information about the exhibition layout and the works in the exhibition is given.

In the main iwan arrangement, showcases were determined first. The bottom of the portable metal-legged showcases, which do not give harm to the historical structure, is wooden and the top of them is glass. In order not to damage the floor, a wooden platform is placed under the metal feet. LED lighting is installed in front of this platform. The showcases are placed along the three façades of the main iwan, starting from the right in a counterclockwise direction. In order to create contrast inside the showcases, black fabric cover is made.

In the showcase, high pots were taken back, and small-sized artifacts were placed in the spaces between the high pots. Brass LED lamps with legs were used in the interior lighting of the showcase.

Information boards with photographs are hung on the wall behind the showcases, in which the techniques of the works exhibited in the showcase are given. The texts here are written in two languages; Turkish and English.

In the showcases arranged according to the characteristics of the work, the work was brought to the fore by placing an eight-pointed star-shaped base under some fragmented ceramics. Turquoise, which is frequently used in Anatolian Seljuk tiles and ceramics, was preferred as the color in these bases.

On the north wall of the exhibition, an oil painting on canvas was placed by the painter Hamza Gedik, inspired by the figured coin minted by the Anatolian Seljuk Ruler Alaeddin Keykubad when he was the Melik of Tokat.

In the middle of the iwan, there is a lightbox with a photo that gives information about the Keykubadiye Palace in Turkish and English.

The exhibition, which was specially prepared for the Keykubadiye Palace excavation findings in line with the understanding of modern museology, was presented to the visitors for two years.

Keywords: Keykubadiye Palace, Exhibition, Tile, Ceramic, Keykubadiye Exhibition, Seljuk Civilization Museum.

1. GİRİŞ

Kayseri Şeker Fabrikası sınırları içinde yer alan ve Anadolu Selçuklu döneminin önemli saraylarından olan Keykubadiye Sarayı kazılarına Bakanlar Kurulu Kararı ile 2015 yılında başlanmıştır (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 1- Keykubadiye Sarayı Kazı Alanı Genel Görünüş

Kazılarda, Sarayın mimarisine ışık tutacak önemli veriler elde edilmiştir. Bunun yanı sıra mimari süslemede kullanılan çiniler ile günlük kullanım eşyaları seramikler ise zengin bir koleksiyon oluşturmaktadır. 2015-2020 yılları arasına ait kazılarda ele geçen eserlerden büyük oranda sağlam olan veya restorasyonu gerçekleştirilen farklı teknikte ve özellikteki eserlerin sergilenmesi gündeme gelmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Kayseri Büyükşehir Belediyesi arasında yapılan 21.02.2022 tarihli protokol çerçevesinde yukarıda bahsedilen envanterlik ve etütlük buluntuların Kayseri Büyükşehir Belediyesince düzenlemesi yapılan ve işletilen Selçuklu Uygarlığı Müzesi'nde sergilenmesi kararlaştırılmış, bu bağlamda günümüzde Selçuklu Uygarlığı Müzesi olarak hizmet veren Gevher Nesibe Medresesi ve Darüşşifası'da Medrese bölümünün ana eyvanı Keykubadiye Sarayı eserlerinin sergilenmesi için düzenlenmiş ve 1. Alaeddin Keykubad'ın ölüm yıldönümü olan 31 Mayıs 2022 tarihinde açılışı gerçekleştirilmiştir[6] (Fotoğraf 2,3).

[6] İbn Bibi, Sultan I Alaeddin Keykubad'ın H. 634 yılının 3 Şevval'i 4 Şevval'e bağlayan gece yarısı vefat ettiğini belirtmektedir. Bundan dolayı Sultan'ın ölüm tarihi olarak 4 Şevval 634 (31 Mayıs 1237) dikkate alınmıştır (İbn Bibi 1997: 455-457).

Fotoğraf 2-Sergi Açılış Töreni

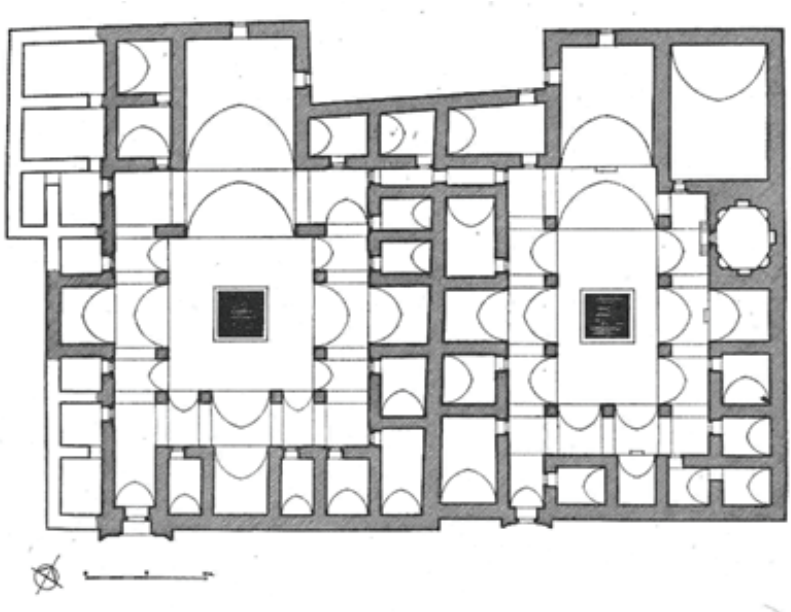
Fotoğraf 3-Sergi Açılışı Kazı Ekibi

Sergileme kısmına geçmeden önce Selçuklu Uygarlığı Müzesi (Gevher Nesibe Medresesi ve Darüşşifası) hakkında kısa bir bilgi vermek faydalı olacaktır.

Çifte Medrese olarak adlandırılan, Gevher Nesibe Medresesi ve Darüşşifası, Darüşşifa taç kapısında bulunan kitabeye göre Anadolu Selçuklu hükümdarı II. Kılıçarslan'ın kızı Gevher Nesibe Sultan'ın vasiyeti üzerine

kardeşi I. Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından 1204-1206 yıllarında inşa ettirilmiştir (M. Sözen 1970:80). Medrese ve Darüşşifa, ortasında havuzu bulunan, dört tarafından sivri tonozlu revaklarla çevrili açık avlulu, dört eyvanlı, plan şemasına sahiptir (Fotoğraf 4, Çizim 1).

Fotoğraf 4-Çifte Medrese Genel Görünüş



Çizim 1- Kayseri Çifte Medrese Planı (A.Kuran)

2010 yılında Vakıflar Bölge Müdürlüğü ile Kayseri Büyükşehir Belediyesi arasında yapılan protokolle yapının Selçuklu Uygarlığı Müzesi olarak işlevlendirilmesi kararı alınmış ve Kayseri Büyükşehir Belediyesince gerekli restorasyon çalışmaları ve müze teşhir tanzimi tamamlandıktan sonra 21 Şubat 2014 tarihinde Müze'nin açılışı gerçekleştirilmiştir.

Müze içerisinde ikisi geçici sergi alanı olmak üzere toplamda 36 sergi alanı bulunmaktadır. Bu odalarda Büyük Selçukluların kuruluş döneminden Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılışına kadar geçen süreç içerisindeki Selçuklu eserleri sergilenmektedir. Müze bünyesindeki envanter defterine 650 adet eser ve 267 adet sikke kayıtlıdır. Kayseri Müzesi'nden ise 107 adet eser geçici süre ile alınarak sergilenmektedir. Taşınır kültür varlıklarının yanında müze dijital unsurlarla da zenginleştirilmiştir.

Müzeler artık bilindiği gibi sadece eserlerin vitrinlerde yer aldığı mekânlar olmanın çok ötesinde hem okul hem de atölye olarak görülmeye başlanmıştır. Bu kapsamda müzede çocuk karşılama ve eğitim alanları tasarlanmıştır. Çocuklar yaklaşık 10 dakikalık çizgi animasyon filmi ile medrese ve darüşşifa hakkında bilgi alabilmekte, Selçuklu çini yapbozlarını birleştirip eğlenceli vakit geçirebilmektedir. Organik hamurlardan müzede gördükleri Selçuklu motiflerini yapıp istedikleri renge boyamakta, ayrıca müze ziyareti sonrası ufak bir bilgi testiyle Selçuklu Dönemi eserleri hakkında kendilerini sınayabilmektedirler. Çocuk aktivite kitabı ile öğrendiklerini evde tekrar edip içindeki uygulamalar ile bilgilerini kalıcı hale getirebilmektedirler.

Mimari donanımlarının yanında sergi konsepti olarak müze üç ana bölümden oluşmaktadır. Müze girişinin yer aldığı medrese bölümünde; tarih boyunca kurulmuş olan tüm Selçuklu Devletlerinin kronolojik süreçleri ile bu dönem içerisindeki siyasi ve kültürel olaylar ele alınmıştır. Ayrıca geçici süreli sergi salonları da bu kısımda olup Gevher Nesibe Sultan'a ait kümbete giriş de yine bu alandan sağlanmaktadır. Bunların yanında Selçuklu Dönemine ait tabaklar, kaplar, sikkeler, kandiller, ağırlık malzemeleri, mezar taşlarının bir bölümü de bu alanda sergilenmiştir. Darüşşifa bölümüne dar bir bağlantı yolundan geçilmektedir. Darüşşifa bölümündeki mekânlarda; yine Selçuklu dönemine ait pişmiş toprak süs eşyaları, mutfak malzemeleri, çini süslemeli obje ile maden sanatının en seçkin örnekleri yer almaktadır. Ayrıca tıp aletlerinin tanıtıldığı hologram kutusu, Selçuklu

döneminden günümüze ulaşmış ilaç tariflerine göre hazırlanan dijital ilaç yapım kioksu ve Selçuklu döneminden günümüze ulaşmış 18 adet kitabın dijitalleri yer almaktadır. Develi Ulu Camii'nin orijinal minber parçaları da ayağa kaldırılarak darüşşifa bölümünde sergilenmektedir. Darüşşifa bölümünden bimarhane bölümüne geçilmektedir. Bimarhane bölümüne geçişte ilk olarak hamam bölümü yer almaktadır. Bimarhane'de yer alan hücre odalarında ise dönem canlandırmaları, tedavilerde kullanılan müzik aletleri, dijital görsellerle zenginleştirilmiş hastalıklara göre farklı makamların dinletildiği odalar yer almaktadır.

Keykubadiye Sarayı eserlerinin sergiye hazırlanma sürecinde,

- Kültür ve Turizm Bakanlığı (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü) ile Kayseri Büyükşehir Belediyesi arasında yapılan 21.02.2022 tarihli protokol çerçevesinde, Keykubadiye Sarayı kazısında çıkan etütlük ve envanterlik eserlerin Selçuklu Uygarlığı Müzesi'nde sergilenmesi kararlaştırılmıştır.
- Sergide 39'u etütlük, 35'i ise envanterlik olmak üzere toplamda 74 adet eser yer almaktadır.
- 17 adet vitrinde sergilenen bu eserlerin dışında sergi salonunda, 14 adet foto blok baskı bilgi panosu, 1 adet lightbox bilgi panosu, 1 adet yağlı boya tablo bulunmaktadır.
- Sergi 1. Alaeddin Keykubad'ın vefat tarihi olan 31 Mayıs 2022 tarihinde ziyarete açılmıştır.
- Sergi, 30.09.2022 tarihine kadar 40.200 kişi tarafından ziyaret edilmiştir.
- Müze ve Keykubadiye Sarayı Sergisi pazartesi günleri dışında yaz aylarında 09.00-19.00, diğer aylarda 09.00-17.00 saatleri arasında ziyarete açıktır.

2. Keykubadiye Sergi Salonu ve Eserler

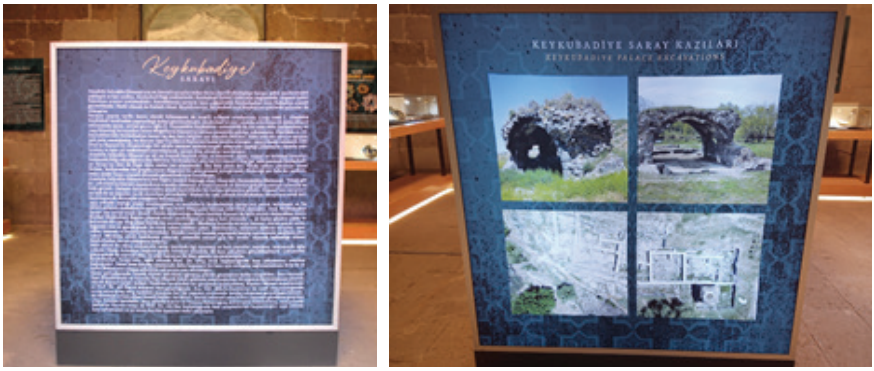
Salonda, 17 adet vitrin, ana eyvanın doğu, kuzey ve batı duvarlarının önüne U şeklinde bir düzen oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Sergiye bağlı olarak ana eyvan camla kapatılmıştır. Eyvanın doğu yönündeki vitrinlerde sırasıyla sırsız ve sırlı seramikler yer alırken, kuzey ve batı yönde-

ki vitrinlerde tek renk sırlı, sır altı ve lüster teknikli çiniler bulunmaktadır (Fotoğraf 5,6).

Fotoğraf 5

Fotoğraf 6

Sergi Salonunda, ana eyvan ortasında, Türkçe ve İngilizce olarak Keykubadiye Sarayı hakkında bilgi veren, lightbox bulunmaktadır (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 7

Sağdaki ilk vitrinde sırsız seramiklerden, üç testi ile bir adet kandil bulunmaktadır. 2015 yılı kazılarında ortaya çıkarılan iki testi, sık dokulu, krem renkte hamura sahip, yumurta gövdeli, tek kulplu ve düz kaidelidir. Bu testilerden ilkinde, gövde, boyun kısmına düz olarak bağlanmakta boyun ağza doğru genişleyerek açılmaktadır. Akıtacaklı ağızlı testide süsleme bulunmamaktadır. İkinci testi, konik ağızlıdır. Gövde, boyun kısmına ince bir hat ile bağlanmaktadır. Kulpun başladığı hizada tüm gövdeyi dolaşan baskı teknikli, yan yana sıralı bozuk şekillerle oluşturulmuş bir süsleme şeridi yer almaktadır. Süsleme şeridinin üst kısmında ve şeride paralel olarak kazıma tekniği ile yapılmış tek sıra yiv mevcuttur (Baş ve Dursun, 2019:72-73). Kaidesiz, geniş düz dipli, yumurta biçiminde gövdeli üçüncü testinin gövdesi boyun kısmına doğru daralmaktadır. Gövdenin üst bölümünde kazıma ve baskı tekniğinde süsleme görülür (Baş ve Duran, Dursun 2019:111). Bu vitrinde sergilenen 2015 yılı kazı sezonunda açığa çıkarılan kandil, açık kiremit kırmızısı, sık dokulu hamurlu, düz kaideli ve yarı küresel gövdelidir. Ağız bölümünde büzülerek fitillik oluşturulmuştur (Baş ve Dursun, 2019: 74) (Fotoğraf 8).

Fotoğraf 8

İkinci vitrinde tek renk sırlı beş eser yer almaktadır. Bunlardan üç tanesi yüksek kaideli, yeşil renkli seramik kaselerdir. Kaselerin aralarında kalan boşluklara açık formlu seramik iki kandil yerleştirilmiştir. Kandiller de kaselerde olduğu gibi yeşil sırlıdır (Fotoğraf 9, 10).

Fotoğraf 9

Fotoğraf 10

Üçüncü vitrinde sgraffito ve champlevé teknikli iki yayvan seramik kap parçası yer almaktadır. Bunlardan birincisi kuş figürlü tabaktır. Kuş figürü, tabağın dip kısmına merkezi olarak konumlandırılarak tasvir edilmiştir. Figür, sgraffito ve champlevé tekniklerinde yapılmış, kahverengiye boyanmış ve kabın iç kısmı ise tamamıyla açık yeşil renkte sırlanmıştır (Baş ve Duran, Dursun 2022:55). Bir kabın dip kısmına ait parça olan diğer örnek ise sgraffito tekniğinde oluşturulan bitkisel süslemeli ve yeşil sırlıdır (Baş ve Duran, Dursun 2022:85) (Fotoğraf 11, 12).

Fotoğraf 11

Fotoğraf 12

Dördüncü vitrinde, sır altı teknikli seramik kap parçaları yer almaktadır. Bunlardan birincisinin merkezinde, daire içerisine alınmış altı kollu yıldız yer almaktadır. Yıldızın hem içerisinde hem de etrafında bitkisel süslemeler görülür (Baş-Dursun, 2019: 65). Bir başka örnekte aynı kaba ait olduğu düşünülen dört parçadan birinde kuş figürü, diğerlerinde ise bitkisel motifler görülür (Baş ve Duran, Dursun 2022:55). Bu parçaların altına sekiz kollu yıldız formunda altlık yerleştirilmiştir (Fotoğraf 13).

Fotoğraf 13

Beşinci vitrinde, sır altı teknikli seramik tabak yer almaktadır. Eser, alçak kaideli ve yayvan gövdeli bir forma sahiptir. Merkezinde yer alan kuş figürünün etrafı bitkisel motiflerin hakim olduğu kompozisyonla süslenmiştir. 2015 ve 2016 yıllarında parçalar halinde bulunan eser 2018-2019 yıllarında yapılan restorasyon çalışmaları ile büyük oranda tamamlanmıştır. Krem renkteki hamuru sık ve ince gözenekli bir yapıya sahiptir. Süslemeler siyah boyalarla oluşturularak, şeffaf turkuaz renkte sırlanmıştır (Baş ve Duran, Dursun 2022:53) (Fotoğraf 14,15).

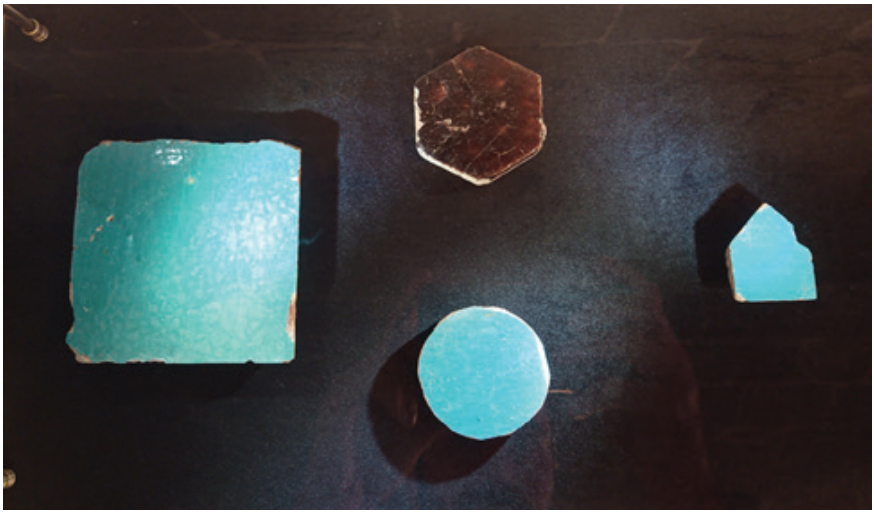
Fotoğraf 14

Fotoğraf 15

Altıncı vitrinde biri sır altı, diğeri lüster teknikli iki seramik kap bulunmaktadır. Bunlardan sır altı teknikli olanı kuş figürlü kasedir. Parçalar halinde bulunan eser 2018 yılında yapılan restorasyon işlemleri ile birleştirilmiş, eksik kısımlar ise alçı ile tamamlanmıştır. Yüksek kaideli ve yarı küresel gövdelidir. Kasenin iç ve dış yüzeyine siyah renkte süslemeler yapılmış, üzerine şeffaf turkuaz renkte sır uygulanmıştır. Kasenin iç kısmında merkeze işlenen kuş figürü ince boyunlu, şişkin gövdeli olup kanatları açık bir şekilde verilerek hareket halinde tasvir edilmiştir. Gövdesi üzerinde düzensiz olarak yerleştirilmiş iç içe daire motifleri bulunmaktadır (Baş ve Duran, Dursun 2022:52). İkinci örnek, lüster teknikli kürevi kaptır. Parçaların bazılarının bulunamaması sebebiyle gövdesinin bir bölümü ile boyun ve ağız kısmı eksiktir. Üzerinde yazılı süslemeler yer almaktadır (Baş ve Dursun 2019:66) (Fotoğraf 16).

Fotoğraf 16

Yedinci vitrinde, tek renk sırlı dört çini yer almaktadır. Bunlar kare, daire, çokgen ve haç kolu formunda olup, turkuaz ve patlıcan moru renkte sırlanmıştır (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17

Sekizinci vitrinde, baklava dilimi formunda, kobalt mavisi tek renk sırlı üç adet çini vardır (Fotoğraf 18).

Fotoğraf 18

Dokuzuncu vitrinde sekiz köşeli yıldız formunda, sır altı teknikli üç adet çini bulunmaktadır. Ortada yer alan çift başlı kartal figürlü çini diğerlerinden boyut olarak daha büyüktür. Krem renkte sık ve ince gözenekli

hamur yapısına sahip yıldız formlu çini, beyaz zemin üzerine siyah konturlarla yıldız formuna uygun olarak çerçeve içerisine alınmıştır. Zeminde yer alan motifler siyah ve patlıcan moru, heraldik duruşta çift başlı kartal ise kobalt mavisi renkte dolgulanmıştır (Baş ve Duran, Dursun 2022:45). İkinci örnek keçi veya ceylan olması muhtemel figürle süslenmiş sekiz köşeli yıldız çinidir. Genel olarak sağlam olmakla birlikte, köşelerden biri tamamen kırılmıştır (Baş ve Duran, Dursun 2019:395). Bu vitrinin son örneği, genel anlamda köpek figürleriyle de benzerlik gösterirken, sivri kulakları ve kuyruk yapısından dolayı figür, kurt olarak değerlendirilmiştir. Şeffaf sır altında, beyaz astar üzerine siyah renkte konturları çizilerek verilen figür, kobalt mavisi renkte boyanmıştır (Baş ve Duran, Dursun, 2019: 392) (Fotoğraf 19).

Fotoğraf 19

Onuncu vitrinde, 2014 yılı sondaj çalışmasında bulunan sır altı teknikli sekiz köşeli yıldız formunda çini bulunmaktadır. Çininin merkezinde elinde kürek tutan, önünde ve arkasında birer bitki ile sınırlandırılmış erkek figürü tasvir edilmiştir. Sola dönük vaziyette elinde küreğiyle toprağı bellerken betimlenen figür, muhtemelen bir bahçıvanı yansıtmaktadır. Hafif uzun, yassı başa sahip olan figür, birkaç noktasal hareketle ortaya konan saç dışında, genel olarak kel biçimdedir. Çizgisel olarak belirtilen kafasının yanlarından uzanan saçları ise oldukça uzun tutulan sivri sakalıyla birleşmiş halde verilmiştir (Baş ve Dursun, Özdemir, 2017:109) (Fotoğraf 20).

Fotoğraf 20

On birinci vitrinde, sır altı teknikli ve figürlü, altı çini parçası bulunmaktadır. Merkeze yerleştirilen iki parçalı çinide iki yırtıcı kuş figürü yer alır. Çini parçası beyaz zemin üzerine kobalt mavisi ve siyah renklerde dolgulanmış olup, şeffaf renksiz sırlanmıştır. Yanındaki bitkisel süslemeli çini bu örneğin parçasıdır. İkinci örnek, sekiz köşeli yıldız formuna sahip çini parçasıdır. Üzerinde, Umay Ana figürünün bir kanadı görülebilmektedir. Yelpaze formundaki kanat siyah ve kobalt mavisi renklerle düzenlenmiştir. Krem renkte ince ve sık gözenekli hamur yapısına sahiptir. Beyaz astar üzerine siyah konturlarla desenlemeler yapılmış turkuaz ve kobalt mavisi renkte dolgulanmıştır. Üçüncü örneğin hamuru, krem renkte, sık dokulu ve ince gözeneklidir. Beyaz astar üzerine kobalt mavisi, patlıcan moru ve turkuaz renkler kullanılmış ve üzeri şeffaf renksiz sırlanmıştır. Kompozisyonda boyun, gövde, kanat ve kuyruğu görülen bir su kuşu tasviri yer alır (Baş ve Duran, Dursun 2022:41-47). Diğer iki örnekten birinde çift başlı kartalın boyun kısmı, diğerinde ise bir hayvanın patisi yer almaktadır (Fotoğraf 21).

Fotoğraf 21

On ikinci vitrinde, sır altı teknikli, balık figürlü dört çini parça bulunmaktadır. Büyük oranda kırık olan parçaların bazılarında balığın pulları, bazılarında yüzgeçleri, bazılarında ise kafası izlenebilmektedir. Bir örnekte ise üç balık tasviri bulunmaktadır (Baş ve Duran, Dursun, 2019:398) (Fotoğraf 22).

Fotoğraf 22

On üçüncü vitrinde, sır altı teknikli ve oldukça yalın bitkisel süslemeli bir çini vardır. Yıldız formlu, krem renkte hamura sahip olan çini, beyaz renkte astarlanarak üzerine kobalt mavisi renklerle çapraz eksenlerde dört çerçeve oluşturulmuş ve aralarına siyah renkte palmetler işlenmiştir (Baş ve Duran, Dursun, 2017: 400) (Fotoğraf 23).

Fotoğraf 23

On dördüncü vitrinde, sır altı ve lüster teknikli haç formlu çini parçaları yer almaktadır. Bunlar geometrik, bitkisel ve figürlü süslemeye sahip olup turkuaz ve kobalt mavisi renklerde sırlanmıştır (Baş ve Duran, Dursun 2021:178) (Fotoğraf 24).

Fotoğraf 24

On beşinci vitrinde, sır altı teknikli, düğümlü-örgülü süslemeli plaka çiniler vardır. Bunlarda beyaz astar üzerine kobalt mavisi renkler ön plandadır. Her parçadaki kompozisyon farklı özelliktedir (Baş ve Duran, Dursun 2019:112-113) (Fotoğraf 25).

Fotoğraf 25

On altıncı vitrinde, sır altı teknikli, geometrik süslemeli plaka çiniler vardır. Turkuaz, kobalt mavisi ve patlıcan moru renklerin kullanıldığı parçalarda örgüler ve genelde bir yıldızdan gelişim gösteren geometrik motifler görülür (Fotoğraf 26).

Fotoğraf 26

On yedinci vitrinde, lüster teknikli çiniler bulunmaktadır. Ortada yer alan kartal figürlü çini parçası, krem renkte sık ve ince gözenekli hamura sahip sekiz köşeli yıldız formlu bir çiniye aittir. Kırık beyaz renkte sır üzerine işlenen süslemedeki lüster boyama hardal sarısı tonlarındadır. Çini

kırık durumda olduğundan figürün sadece bir kanadı, ayağı ve kuyruğu mevcuttur. Heraldik duruştaki kartalın etrafı, birbirine girişik-girift dal ve yapraklardan gelişen rumi-palmet motifleri ile süslenmiştir. Diğer bir örnek, turkuaz sır üstüne hardal sarısı lüster boyalarla süslenen ve merkezde yüzü birbirine dönük, kuyrukları altta kesişen tavus kuşu benzeri iki figürün yer aldığı altı köşeli çinidir. Bu iki figür etrafında bitkisel süsleme motifleri görülür (Baş-Duran vd. 2022: 48-49). Diğer üç parçadan ikisinde bitkisel, bir diğerinde de geometrik süslemeler görülür (Fotoğraf 27,28).

Fotoğraf 27

Fotoğraf 28

3. Değerlendirme ve Sonuç

2015 yılında Bakanlar Kurulu Kararı ile resmi olarak başlayan Keykubadiye Sarayı kazılarında ele geçen küçük buluntular arasında çok sayıda seramik ve çini eserler yer almaktadır. Bu eserlerden bazıları tam veya bir kısmı tahrip vaziyette ele geçirilmiştir. Büyük bir çoğunluğu kırık ve form vermeyen eserlerden tamamlanabilecek durumda olanlar restorasyonla birleştirilmiştir. Kazı buluntuları arasında yer alan bir grup eserin müzede sergilenmesinin uygun olacağı düşüncesinden hareketle Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Kayseri Büyükşehir Belediyesi arasında protokol yapılmış; bu doğrultuda eserlerin Kayseri Büyükşehir Belediyesi tarafından restore edilip Müzeye dönüştürülen (Selçuklu Uygarlığı Müzesi) Gevher Nesibe Medresesi ve Darüşşifası'nda doğudaki medresenin ana eyvanında sergilenmesi uygun görülmüştür.

Ana eyvan düzenlemesinde ilk olarak vitrinler belirlenmiştir. Tarihi yapıya zarar vermeyen portatif metal ayaklı vitrinlerin alt kısmı ahşap, üstü camdır. Zemine zarar vermemesi için de metal ayakların altlarına ahşap platform yerleştirilmiştir. Bu platformun önüne led aydınlatma döşenmiştir (Fotoğraf 29). Vitrinler ana eyvanın üç duvarının önüne yerleştirilerek, iç kısımlarına kontrast oluşturması için siyah kumaş kaplama yapılmıştır (Fotoğraf 30).

Fotoğraf 29

Fotoğraf 30

Vitrin içi aydınlatmasında ayaklı, pirinç gövdeli led lambalar kullanılmıştır. Vitrinde yüksek kaplar arkaya alınmış, küçük boyutlu eserler yüksek kaplar arasında kalan boşluklara yerleştirilmiştir (Fotoğraf 31).

Fotoğraf 31

Vitrinlerin arkasında duvara asılan fotoğraflı panolarda, vitrinde sergilenen eserlerin tekniğinin tanıtıldığı bilgiler yer almaktadır. Buradaki metinler Türkçe ve İngilizce olmak üzere iki dilde yazılmıştır (Fotoğraf 32).

Fotoğraf 32

Müzenin diğer odalarında yer alan sergi vitrinleriyle dil birliği gösterecek şekilde tasarlanan vitrinlerde, bazı küçük parçalardan oluşan seramiklerin altına sekiz kollu yıldız formunda altlık yerleştirilerek eser ön plana çıkarılmıştır. Bu altlıklarda renk olarak Anadolu Selçuklu çini ve seramiklerinde sıkça kullanılan turkuaz tercih edilmiştir (Fotoğraf 13).

Serginin kuzey duvarına Anadolu Selçuklu Hükümdarı 1. Alaeddin Keykubad'ın Tokat Meliki olduğu dönemde bastırdığı figürlü sikkesinden esinlenerek Ressam Hamza Gedik tarafından tuval üzerine yağlı boyayla yapılan 262 cm (yükseklik) x 171 cm (genişlik) ölçülerinde tablo yerleştirilmiştir. Sergiye özel olarak hazırlanan tabloda, Erciyes Dağı manzarası önünde merkezde hükümdar (Alaeddin Keykubad), elindeki mızrağı, aslan benzeri vahşi bir hayvanı avlamak üzere tasvir edilmiştir. Tüm bu kompozisyon iki sütün tarafından taşınan yarım daire formlu kemerli çerçeve içerisinde verilmiştir. Kemerin kilit taşına çift başlı kartal figürü yerleştirilmiştir. Kemer köşeliklerinde sekiz kollu yıldız motifleri bulunmaktadır (Fotoğraf 33).

Fotoğraf 33

Sergi Salonunda, ana eyvan ortasında hem Türkçe hem de İngilizce Keykubadiye Sarayı hakkında bilgi veren, fotoğraflı lightbox bulunmaktadır (Fotoğraf 7).

Sonuç olarak Keykubadiye Sarayı buluntularının sergilenmesi için özel olarak hazırlanan sergi salonu, modern müzecilik anlayışı doğrultusunda tasarlanmış ve halkın beğenisine sunulmuştur.

KAYNAKLAR

Baş Ali ve Duran Remzi, Dursun Şükrü-Kayın Ayben (2019). "2017 Yılı Keykubadiye Sarayı Kazısı", *40. Kazı Sonuçları Toplantısı 07-11 Mayıs 2018 Çanakkale* 1, Ankara: 103-122.

Baş Ali ve Dursun Şükrü (2019). "Keykubadiye Sarayı Kazısı 2015 Yılı Seramik Buluntuları", *Akdeniz Sanat Dergisi 13 Özel Ek Sayı*, Antalya: 57-77.

Baş Ali ve Duran Remzi, Dursun Necla, Dursun Şükrü (2022). "Keykubadiye Sarayının Kuşları", *25.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları,* Konya: .63-87.

Baş Ali ve Duran Remzi-Dursun Necla, Dursun Şükrü, Bağırlı Rasim (2022). "2019 Yılı Keykubadiye Sarayı Kazısı", *2019-2020 Yılı Kazı Çalışmaları,* Ankara: 75-95.

Baş Ali ve Duran Remzi, Dursun Şükrü (2019). "Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017)", *Sanat Tarihi Dergisi XXVIII/2*, İzmir: 387-405.

Baş Ali ve Dursun Şükrü, Özdemir Yurdagül (2017). "Keykubadiye Sarayı Sondaj Çalışması Çini Buluntuları", *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014),* Aydın: 105-123.

Baş Ali ve Duran Remzi, Dursun Şükrü (2017). "2016 Yılı Keykubadiye Sarayı Kazısı", *39. Kazı Sonuçları Toplantısı 22-26 Mayıs,* Bursa: 395-410.

Baş Ali ve Duran Remzi, Dursun Şükrü, Dursun Necla (2021). "Keykubadiye Sarayı Haç Formlu Çinileri", *24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı (7-9 Ekim 2020),* Nevşehir: 162-181.

İbn Bibi (1997), *El Evamirü'l-Ala'iye Fil Umuri'l-Ala'iye*, C. I, Çev. M. Öztürk, Ankara: TTK Yayınları.

Kuran Abdullah (1969). *Anadolu Medreseleri***,** Ankara: O.D.T.Ü Mimarlık Fakültesi.

Sözen Metin (1970). *Anadolu Medreseleri (Selçuklular ve Beylikler Devri),* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

KEMAH KALESİ BEY CAMİİ REKONSTRÜKSİYONU[1]

Hüseyin YURTTAŞ[2] ♦ Haldun ÖZKAN[3] ♦ Zerrin KÖŞKLÜ[4]

Öz

Kemah şehri, MÖ 4000'lere kadar inen tarihiyle, Anadolu'nun önemli yerleşim merkezlerinden biri olmuştur. Asıl kimliğini Türklerin 1071 yılında Anadolu'yu yurt edinmeleriyle kazanan Kemah, Mengücekli Beyliğinin bu bölgede hâkim olmasıyla başkent olmuş ve imar çalışmalarıyla Orta Çağın önemli kentlerinden biri haline gelmiştir. 12. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar yerleşim yeri olarak kullanılan Kemah şehri, Evliya Çelebi'nin seyahatnamesine de konu olmuştur. Çelebi eserinde, Kemah'ın kalesinde 11 mihrap olduğu belirtmekte, bunlardan üçünün cami olarak kullanıldığını ve en eskisinin de Bey Camii olduğunu ifade etmektedir. 2011 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü tarafından gerçekleştirilen Kemah Kalesi kazı çalışmalarında iç kalede, mevcut ikinci kapıdan hemen sonra kuzeydoğu yönde Evliya Çelebi'nin bahsettiği Bey Camiinin harimin batı cephesi, minare kaidesi ve mihrap nişi ortaya çıkarılmıştır. Yamuk duvarın ortasındaki mihrap alttan iki sıra taş sırasına sahiptir. Kazı çalışmalarında minare kaidesinin tüm kesme taş kaplamasının sökülerek götürüldüğü, sadece toprak seviyesinde ve toprak içinde iki-üç sıra kaplamanın kaldığı tespit edilmiştir. Bu taşların birbirine demir kenetlerle bağlı olduğu görülmüştür. Kaide kısmı yeniden taş kaplama ile örülürken kaidenin batı tarafından bir pencere açıklığı kadar taş çerçeveli bir bölüm yapılarak, içteki orijinal dolgu malzemenin görünmesi sağlanmıştır. Kazı

---

1 Metinde kullanılan plan, çizim, fotoğraf görselleri Kazı Başkanlığı Arşivi ve yapı yüklenici firmaya aittir.

2 Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. hyurttas@atauni.edu.tr https://orcid.org/0000-0002-3968-5321

3 Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü hozkan@atauni.edu.tr https://orcid.org/0000-0003-2601-2731

4 Dr. Öğr. Üyesi Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü zkosklu@atauni.edu.tr https://orcid.org/0000-0002-3968-5321

öncesinde caminin hariminin, tamamen toprak altında olduğu belirlenmiş yapılan kazı neticesinde cami duvarlarının sınırları belirlenmiştir. Bu haliyle yapının ahşap direkli ve ahşap tavanlı camiler grubunda olduğu anlaşılmıştır. 2011-2012 yılında camide gerçekleştirilen kazı çalışmalarında seramik ve alçı süsleme buluntuları Bey Caminin ilk inşasının Mengüceklıler dönemine kadar indirilebileceğini düşündürmektedir. 2014 yılında Bey Camii'nin koruma ve restitüsyon çalışmaları yapılmış, 2021 yılında da Bey Camii'nin ayağa kaldırma çalışmaları başlamıştır. 2022 yılında devam eden bu çalışmalar neticesinde tespit edilen plana göre, caminin dış duvarları tamamlanmış, minare kaidesi bitirilmiş, taşıyıcı ve üst örtülerini tamamlama aşamasına getirilmiştir. Bölgedeki ahşap destekli camiler örnek alınarak gerçekleştirilen restitüsyon ve restorasyon projeleri neticesinde tamamlanacak olan cami (Kale Cami) Anadolu'nun Türkleşmesinde ve İslamlaşmasında ilk Türk Beylikleri tarafından ortaya konulan dini yapıların erken örneklerinden birini oluşturması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Kemah, Bey Camii, Rekonstrüksiyon

KEMAH CASTLE BEY MOSQUE RECONSTRUCTION

Abstract

The city of Kemah, with its history dating back to 4000 BC, has been one of the important settlements of Anatolia. Kemah, which gained its original identity with the Turks acquiring Anatolia in 1071, became the capital with the dominance of the Mengücekli Principality in this region and became one of the important cities of the Middle Ages with its reconstruction works. The city of Kemah, which was used as a settlement from the 12th century to the 20th century, has also been the subject of Evliya Çelebi›s travel book. Çelebi states in his work that there are 11 mihrabs in the castle of Kemah, three of them were used as mosques and the oldest one is the Bey mosque. During the Kemah Castle excavations carried out by Erzurum Atatürk University Art History Department in 2011, the west side of the sanctuary, the minaret base and the mihrab niche of the Bey Mosque, which Evliya Çelebi mentioned, were unearthed in the northeast direction, right after the existing second door. The mihrab in the middle of the trapezoidal wall has two rows of stones from below. During the excavations, it was determined that the entire cut stone covering of the minaret base was removed and only two or three rows of covering remained at the ground level and in the soil. It was observed that these stones were connected to each other with iron clamps. While the pedestal part was rebuilt with stone cladding, a stone-framed section was made on the west side of the plinth, as much as a window opening, allowing the original filling material to be seen. Before the excavation, it was determined that the sanctuary of the mosque was completely underground, and as a result of the excavation, the borders of the mosque walls were determined. As such, it was understood that the building was in the group of mosques with wooden pillars and wooden ceilings. The ceramic and plaster ornament finds during the excavations carried out in the mosque in 2011-2012 suggest that the first construction of the Bey Mosque can be traced back to the Mengüceks period. In 2014, the preservation and restitution works of the Bey Mosque were carried out, and in 2021 the restoration works of the Bey Mosque began. According to the plan determined as a result of these works that continued in 2022, the outer walls of the mosque were completed, the base of the minaret was completed, and the carrier and top covers were

brought to the stage of completion. The mosque (Kale Mosque), which will be completed as a result of the restitution and restoration projects carried out by taking the wooden supported mosques in the region as an example, is important in terms of forming one of the early examples of religious structures put forward by the first Turkish Principalities in the Turkification and Islamization of Anatolia.

Key Words: Kemah, Bey Mosque, Reconstruction

Giriş

Erzincan ilinin güneybatısında yer alan ve il merkezine 50 km mesafede ki Kemah, Mengücekli Beyliği'nin başkentliğini yapmış, Anadolu'nun kadim geçmişine sahip önemli kale şehirlerinden biridir. Erzurum'un Dumlu Dağından (yaklaşık 3000 m yükseklikte) çıkan Karasu'un güney kenarında doğal bir kayalık üzerinde kurulan ve yaklaşık 220 dönümlük bir alan olan Kemah Kalesi, muazzam dağ silsilesinin kuzey yamacında kaya kütlesi üzerine surların inşa edilmesi ile doğal savunmaya sahip olmuş stratejik bir kaledir. Dört yönden yaklaşık 40 ile 60 metre arasında değişen bir yükseltiyle sahip olan Kalenin batısında Tanasur Deresi akmaktadır. Tarihte yaşadığı büyük depremler sonucunda oluşan çöküntü ve yapı kalıntılarından anlaşıldığı üzere kaleye ulaşım önceleri doğu yönden gerçekleştirilmekteydi. Ancak depremler ve suyun aşındırması neticesinde bu yöndeki giriş ve yol zamanla ortadan kalkmış, bu nedenle kaleye ulaşım şimdiki batı yönden gerçekleştirilmiştir (Çiğdem ve Topaloğlu, Kılıç 2020: 1, 7).

Foto. 1. Kemah Kalesi (Kazı Başkanlığı Arşivi)

Foto. 2. Kemah (Google Maps)

Kalede 2010 yılından itibaren yapılan bilimsel kazılar sonucu ele geçen buluntular, Kale yerleşiminin Erken Roma dönemine kadar indiğini göstermektedir[5]. Kalede bulunan seramik ve bazı taş duvar örgüleri Helenistik ve Roma dönemine işaret etmektedir (Detaylı bilgi için; Yurttaş ve Özkan, Köşklü, Kındığılı 2013). Bölgenin Doğu Roma (Bizans) dönemi egemenliğinde kaldığı yıllarda Kemah Kalesi'ndeki yapılanma hakkında fazla bir buluntu ve bilgiye sahip değiliz. Kemah'ın Türk dönemi tarihi bizim açımızdan ilk yerleşimler bakımından önemlidir. Büyük Selçuklu döneminde askeri birliklerin Anadolu içlerine kadar ilerlemelerine rağmen, Bölgedeki yerleşik yaşama geçiş Malazgirt Savaşı'nın akabinde gerçekleşmiştir. İlk kurulan Türk beylikleri arasında yer alan Mengücekliler, Kemah Kalesi'ne yerleşmiş ve çevresini beyliklerinin sınırları içerisine katmışlardır. Melik Ahmet Gazi'nin vefatından sonra beylik, Kemah, Erzincan ve Divriği kolları olarak üçe ayrılmıştır. Bir süre sonra Kemah'la Erzincan kolu birleşmiş, Türkiye Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad tarafından ortadan kaldırılmıştır (Şahin 2002: 219). Divriği kolu ise 1270'li yıllarda yıkılmış, toprakları yeni kurulan beylikler tarafından işgal edilmiştir. İl-

[5] Bölgede önemli bir yere sahip Erzincan Altıntepe, saray, tapınak ve mezar odaları Urartu dönemine ait önemli buluntulardır. Urartu'nun batıdaki en uç noktasını oluşturan bu alan dışında Kemah'ın da bir Urartu yerleşimi olasılığı olmakla beraber net bir buluntu ele geçirilememiştir.

hanlı hükümdarı Ebu Said Bahadır Han'ın 1335'de ölümünden sonra Kemah ve Erzincan çevresi Eratna oğullarının idaresine geçmiş, Kemah ve çevresi 1381-1398 yılları arasında Erzincan Emiri Mutahharten ile Kadı Burhanettin Ahmet arasında mücadelelere sahne olmuştur. 1394 yılında Kemah Akkoyunlu Kara Yülük Osman Bey'in saldırısına uğramıştır.1400 yılında Erzincan ve Kemah Yıldırım Beyazıd tarafından alınmış ve burayı Mutahharten'ne geri vermiş, ancak Kemah Kalesini vermemiştir. Mutahharten'in ailesini de Bursa'ya göndermiştir.1400 yılında Timur, Kemah Kalesini zapt ederek ele geçirmiştir. Kemah ve Erzincan civarı 1467'ye kadar Akkoyunlu ve Karakoyunlular arasında sürekli el değiştirmiştir. Kemah Kalesi 1503'den sonra Safaviler'in eline geçmiş, 15 Mayıs 1515'de Kemah Kalesi Osmanlı idaresine girmiştir. Fetihten sonra Yavuz Sultan Selim kaleyi gezerek yıkılan yerlerin tamirini emretmiş ve büyük bir burç ilave ettirmiştir. Bundan sonra kalenin içine muhafızlar koyup Kemahı koruma altına almış ve Karaçinoğlu Ahmet Bey'in idaresine vermiştir. Tabu tahrir defterleri kayıtlarında Kemah ve civarı, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, II.Selim ve III.Murat devirleri'nde tahrir edilmiştir[6]. Erzincan ve çevresinde 1046, 1138, 1290, 1457, 1583, 1888, 1930, 1939 ve 1992 yıllarında büyük yıkıcı depremler yaşanmıştır. (H.Yurttaş v.d.Kemah Kalesi Kazıları 2020,s.80).

Foto. 3. Kemah Kalesi Kazısı

[6] Kemah ile ilgili tahrir defterleri; 922-924(1516-1518) tahriri, 926(1520-1521) tahriri, 928-931(1522-1525) tahriri, 937 (1530) tahriri, 976(1568) tahriri, 1000(1591-1592) tahriridir.

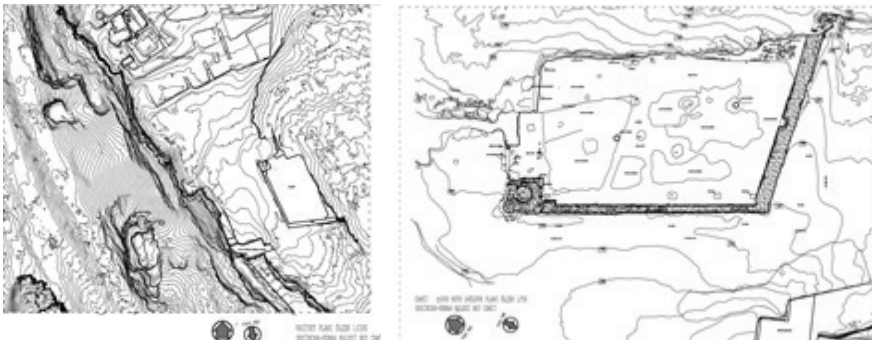
Kemah Kalesi stratejik konumu gereği düşman tarafından ele geçirilmesi son derece zor bir yerleşim yeridir. Dört bir tarafı uçurum ve sur duvarlarıyla çevrilidir. Dolayısıyla kaleye ulaşım sadece kapılarla korunan kale yoluyla gerçekleşebilir. Kemah Kalesi 220 dönümlük bir alana sahip olup doğu-batı doğrultusunda burçlarla desteklenmiş bir sur duvarıyla ikiye ayrılmıştır (Yurttaş ve Özkan, Köşklü, 2019). Savunma tesisleri, kentlerin en belirgin ve olmazsa olmazını oluşturan unsurların başında gelir. Bu unsurların en başında ise iç kale, surlar ve burçlar geliyordu. Surlarının belirli bir plan formu ve inşa tarzı yoktur çünkü kalenin kurulduğu alanın coğrafi yapısına göre şekillenir. Güney tarafı tarım ve mezarlık alanı olarak, sur içinde olan kısım da yerleşim alanı olarak kullanılmıştır. Türk İslam şehirlerinin fiziki ve içtimai unsuru olan mahalleler, genellikle bir mescit, cami veya tekke-zaviye etrafında gelişiyordu. Bu tanımlamaya göre mahalle, cami veya zaviye etrafında kuruluyor, bu yapıların çevresinde yer alan evlerden meydana geliyordu. 17. yüzyıl ortalarında Kemah'ı ziyaret eden Evliya Çelebi, kale ve içerisindeki yapılar ile ilgili bilgi vermektedir[7]. Bu anlatımdan anlaşılacağı üzere kale içerisinde 600 civarında ev ile 11 ibadet yapısı bulunmaktadır. Bunlardan biri kâgir olmak üzere üçü minareli, diğerleri mescit niteliğinde minaresiz yapılardır. Kale girişi yakınında olduğu belirtilen ve "Bey Camii" olarak isimlendirilen cami, tıpkı Evliya Çelebi'nin belirttiği gibi taş minarenin iç dolgusuyla toprak üzerinde yer almaktaydı (Seyahatname, C.1-2: 615-618).

2010 yılında Kültür Bakanlığı adına Atatürk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü olarak başlanılan kazıda (Yurttaş ve Özkan, Köşklü, vd. 2020) ilk çalışma Bey Camii (Yurttaş ve Özkan, Köşklü, Kındığılı, 2013: 226; Yurttaş, 2020:121-140) olarak nitelendirdiğimiz alanda başlamıştır. Yapılan kazı çalışması sonucunda mihrap duvarı yamuk olan, güney ve batı duvar kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Yamuk duvarın ortasındaki mihrabın alttan iki sıra taşı yapılan kazı çalışmalarında gün yüzüne çıkarılmıştır. Ka-

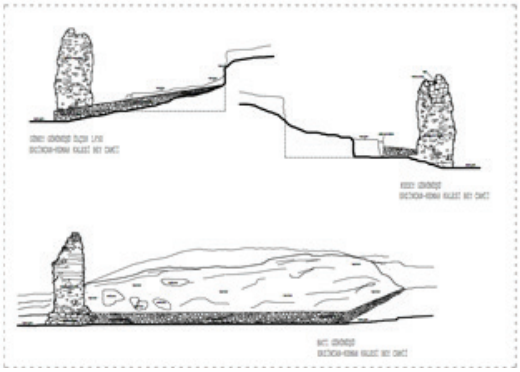
---

[7] Evliya Çelebi Seyahatnamesinde; …*Bu iç kalede 11 mihrap vardır* Üçü de camidir. *Kale kapısından sonraki Bey Cami çok büyük ve eski tarzdadır. Bir kağgir minaresi vardır. Bunun dışındakiler tahta minareli olup diğerleri minaresiz mescitlerdir. Kalenin kuzeyinde Şehitler Kalesi üstünde büyük küçük 32 adet top vardır. Kapının aşağısından ta nehre kadar inen kayadan kesme su yolu vardır. Kuşatmada oradan su alıp susuzluğu giderirler. Aşağıdaki birbirine yakın üç sarnıcı vardır. Birisi Ab-I Hayat, biri Güherçileli Su, diğeri Tuzlu Su'dur. Bu şehrin de güzelleri dünya güzelleridir.* (Seyahatname, C.1-2: 615-618).

zının ilk yıllarında zemine ulaşıldıktan sonra, duvarlar belli bir yükseklikte çamur harçlı moloz taş örgüyle yükseltilip alan belirgin hale getirilmiştir. Kuzey duvarında yer alan giriş, eşik ve kapı söve yerlerinin belirginliğiyle tespit edilebilmiştir. Kuzey batı köşede yer alan minarenin kare kaidesinin taş kaplamaları sökülmüş, sadece horasan harçlı ve moloz taş malzemeli iç dolgusu mevcut haliyle tespit edilmiştir. Minarede belirli bir yükseklikten sonra merdiven kovasının bulunması, minareye çıkışın bacadan olduğunu göstermektedir. Minarenin alt kısmında kesme taş sırası yerinde bulunuyordu. Buradan hareketle kemerlerle birbirine bağlanmış taşların tüm minarede uygulandığını söylemek mümkündür.



Çizim 1. Kemah Bey Camii Vaziyet Planı ve Kemah Bey Camii Rölöve Planı

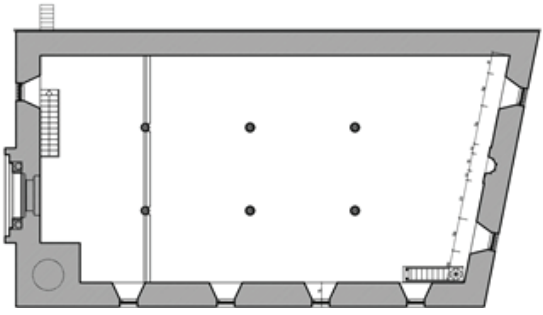


Çizim 2. Kemah Bey Camii Güney-Kuzey ve Batı Görünüşü
(Ali Kadı)

Caminin ilk inşasından sonra Osmanlı döneminde esaslı bir değişikliğe uğradığı anlaşılmaktadır. İlk inşasında düzgün bir dikdörtgen şeklinde kuru-

lan caminin mihrabının kıbleden 40°'ye yakın sapmış olduğu belirlenmiştir. Caminin tümünün değiştirilmesindense mihrap duvarının yıkılarak eğimli bir şekilde inşa edilip sapmanın bir nebze giderilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Yapılan mihrap duvarı sonrası, mihrap kıblenin 27° doğusunda kalmıştır. 2021 yılında Kemah Kaymakamlığı'nın[8], kalenin aydınlatılması ve Tanasur Deresinin yürüyüşe elverişli hale gelmesi için maddi imkânın oluştuğunu belirtmesi üzerine, kalenin aydınlatılmasının yapılması, ancak Tanasur Deresi çalışmasının yerine Bey Camii'nin ayağa kaldırılması önerilmiş ve bu önerinin olumlu karşılanmasıyla da çalışmalara başlanılmıştır.

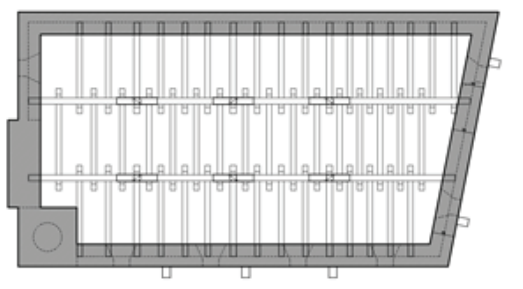
Bu doğrultuda caminin restitüsyon, röleve ve restorasyon projeleri hazırlanmıştır. Bu çalışmada caminin plan ve mimari özelliklerinin belirlenmesinde benzer yöre camileri ve Divriği Kale Mescidi dikkate alınmıştır. Daha sonra eldeki bulgularla birlikte hazırlanan restitüsyon ve restorasyon çizimleri doğrultusunda, 2021 yılında caminin inşası, Kemah Kaymakamlığı'nın direktifleri doğrusunda ihale edilmiştir. Kemah Kaymakamlığının ve Kemah Belediyesi'nin[9] çabalarıyla caminin inşasında kullanılacak moloz taş malzeme ve minare için kullanılacak olan kesme taş malzeme Kemah'ta yıkılmış, kullanılmayan yapı kalıntılarından temin edilmiştir. Çizimler doğrultusunda başlanan yapım işi, kazı sonucu ortaya çıkarılan cami temel duvarları dikkate alınarak başlanmıştır.



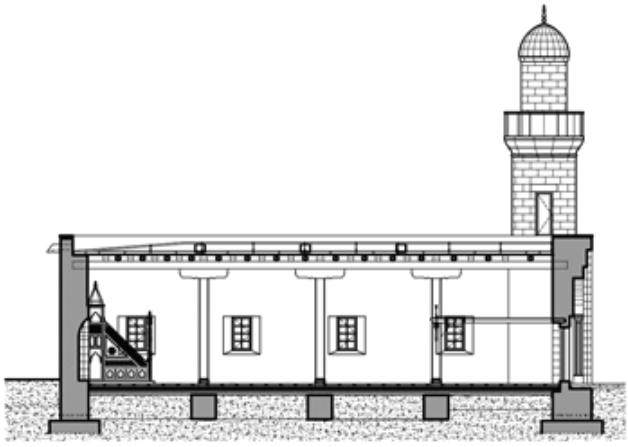
Çizim 3. Kemah Bey Camii Harim Planı (Ali Kadı)

[8] Caminin yeniden ayağı kaldırılması konusu gündeme getirildiğinde Kemah Kaymakamı İsmail Demir'in büyük desteği ve katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

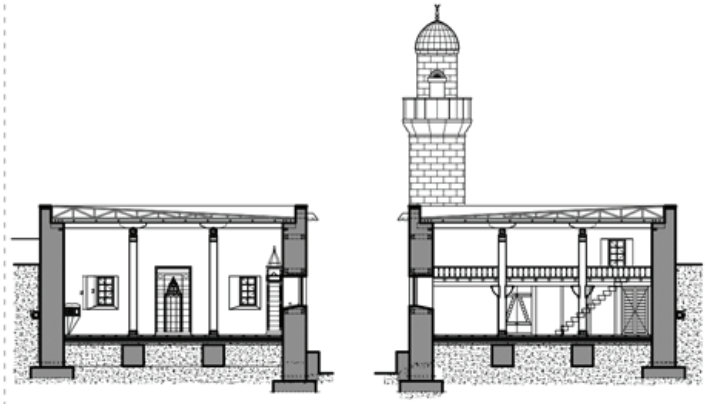
[9] Kemah Kaymakamı Muhammet Şükrü Pekpak başta olmak üzere Kemah Kaymakamlığına, Kemah Belediye Başkanı Osman Kemal Aslan başta olmak üzere Kemah Belediyesine ve Erzurum Rölöve ve Restorasyon Müdürlüğüne ayrıca hayırsever Kemah halkına cami inşaatının yapın süresince vermiş oldukları destek için de teşekkürlerimizi sunarız.



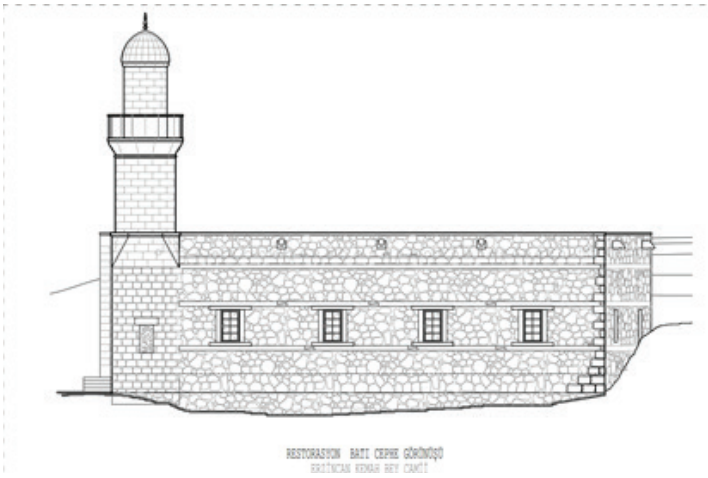
Çizim 4. Kemah Bey Camii Rekonstrüksiyon Tavan Planı (Ali Kadı)



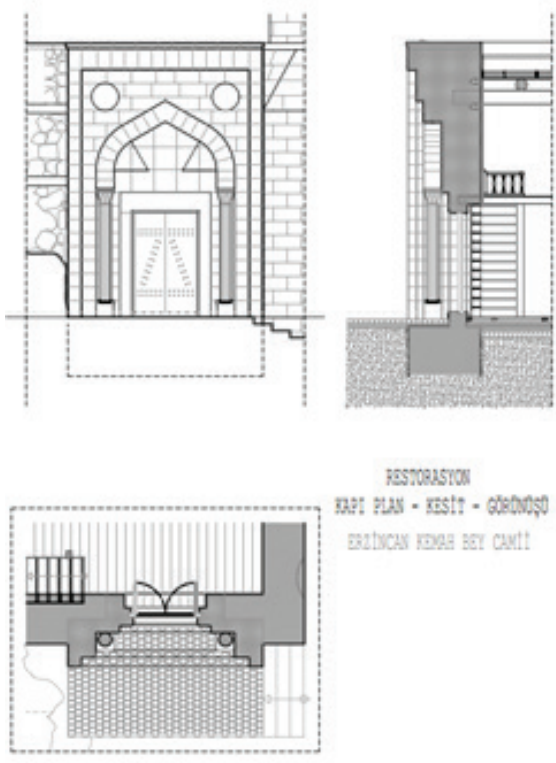
Çizim 5. Kemah Bey Camii Rekonstrüksiyon Boy Kesiti (Ali Kadı)



Çizim 6. Rekonstrüksiyon En Kesiti 1-2 (Ali Kadı)



Çizim 7. Rekonstrüksiyon Batı Cephe Görünüşü (Ali Kadı)



Çizim 8. Kemah Bey Camii Rekonstrüksiyon Kapı Plan-Kesit Görünüşü (Ali Kadı)

Caminin inşa süreci, temel kısmı Kemah Kalesi kazıları sırasında ortaya çıkarılmış olduğundan, aynı izler üzerinden duvarların inşasına başlanmıştır. Kuzey-batı köşede yer alan minare, Evliya Çelebi'nin de belirttiği üzere kâgir bir yapıdadır. Minare dış kesme taş kaplaması sökülmüş, iç dolgusu ile kalıntı halinde günümüze ulaşmış durumdaydı. Caminin duvar örgüsünde, aşağı yerleşim alanından ele geçirilen moloz taşlar kullanılmış, minare kaidesinde ise yine Aşağı Kemah'ta kullanılmayan yıkıntı halindeki yapıların, (bunların hepsi evlerdedir) sağa sola saçılmış kesme taşları toplanarak kullanılmıştır.

Foto. 4-5. Kemah Bey Camii Kazı Sonrası

Foto. 6-7-8-9. Kemah Bey Camii Rekonstrüksiyonu

Foto. 10-11. Kemah Bey Camii Minaresi Rekonstrüksiyonu

Caminin beden duvarları, içi dolgulu kaide kısmından üst kısma kadar yükseltilerek tamamlanmıştır. Minarenin beden duvarları seviyesinde olan merdiven kısmı da aynı şekilde başlanarak Kayseri'den getirilen kesme taşlarla inşa edilmeye başlanmıştır. Kazı çalışmalarında kaidenin tüm kesme taş kaplamasının sökülerek götürüldüğü, sadece toprak seviyesinde ve toprak içinde iki-üç sıra kaplamanın kaldığı tespit edilmiştir. Bu taşların birbirine demir kenetlerle bağlı olduğu görülmüştür. Götürülen kesme taşın içindeki moloz taş ve harç görünür vaziyette idi. Kaide kısmı yeniden taş kaplama ile örülürken kaidenin batı tarafından bir pencere açıklığı kadar taş çerçeveli bir bölüm yapılarak, içteki orijinal dolgu malzemenin görünmesi sağlanmıştır.

Foto. 12-13. Kemah Bey Camii Rekonstrüksiyonu

Caminin ahşap hatıllı, moloz taş örgülü duvarları dört yönde de örülerek beden duvarları tamamlanmıştır. Duvar köşelerinde kesme taş malzeme kullanılmıştır. Caminin batı cephesinde dört, güneyde iki, kuzeyde bir olmak üzere açılan pencerelerinde kesme taştan sövelere yer verilmiştir.

Bey Camii'nin (Kale Camii) iç plan düzenlemesinin, iki sırada üçer ahşap sütunun oluşturduğu derinlemesine bir plana sahip olduğu yapılan kazı sonucunda anlaşılmıştır. Ahşap malzemeden hiçbir parçaya ulaşılamamıştır. Yapı terkedilip yıkıldıktan sonra, tıpkı günümüzde baraj suyu altında kalacak olan evlerin kullanılabilir tüm malzemelerinin sökülmesi gibi Kemah Kalesi'nde de işe yarayabilecek tüm malzemenin götürüldüğü düşünülmektedir.

Caminin iç kısmı taş sütun kaidelerine yerleştirilen altı sütun taşıyıcı üzerine, ahşap kirişlerle oluşturulan ahşap örtü ile kapatılmıştır.

Foto. 14-15. Kemah Bey Camii Harim Bölümü Rekonstrüksiyonu

Foto. 16. Kemah Bey Camii Harim Rekonstrüksiyonu

Caminin dış örtüsü, günümüzde modern malzemeden faydalanılarak gizli çatı ile tamamlanmıştır. İçteki ahşap kirişlerin üzeri tahtalarla kapatıl-

mış, bunun üzerine membran çekilerek su yalıtımı sağlanmaya çalışılmıştır. Membran üzerine profil demirle makaslar yapılarak, üzeri sac levhalarla kaplanmıştır. Yağan kar ve suyun tahliyesi, güney ve batıya eğim verilerek, duvarların üst kısmına konulan çörtenler vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir.

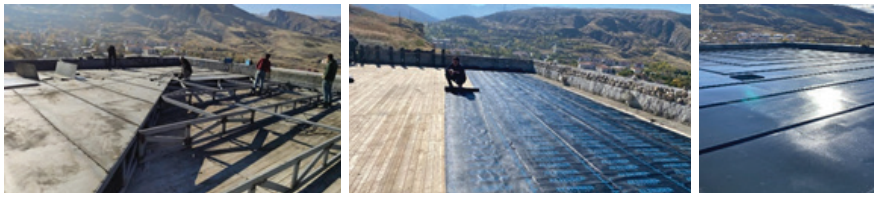


Foto. 17-18-19. Kemah Bey Camii Üst örtü Rekonstrüksiyonu

Cami içerisindeki mihrabın, kazı sırasında bulunan bir sıra halindeki taş kalıntısı üzerine bir mihrabın yapılması planlanmıştır.

Foto. 20. Kemah Bey Camii Mihrabı

Caminin orijinalinde doğu duvarı bulunmamaktadır. Doğudaki doğal kayanın üzeri sıvanarak, caminin ahşap örtüsü bu kısım üzerine oturtulmuştur. Caminin rekonstrüksiyonunda, doğu kısmına da duvar örülerek dıştan su yalıtımı sağlanmış, drenaj eklenmiş, caminin doğudan su alması

engellenmiştir. Doğu duvarı, dıştan kaya yüzeyinden 0,50 m yükseltilerek yapı koruma altına alınmıştır.

Foto. 21-22. Kemah Bey Camii Taçkapı Rekonstrüksiyonu

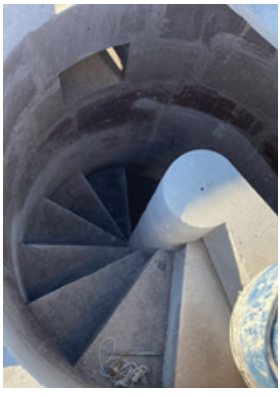


Foto. 23-24-25. Kemah Bey Camii Rekonstrüksiyonu

Caminin belki de en önemli kısmı kuzeydeki giriş cephesidir. Bu kısmın tasarımında, caminin ilk yapıldığı dönemin özellikleri dikkate alınmıştır. Bu nedenle kazı sonucu, günümüze kadar ulaşan ve kesme taştan olan eşik seviyesindeki kalıntılardan yola çıkarak kapının kesme taşla yapıldığı kanaati doğmuştur. Bu hususta minarenin de kesme taşla kaplı ol-

ması etkendir. Ama asıl dayanak noktası Türkiye Selçukluları zamanında inşa edilen yapıların, moloz taşla inşa edilenlerinde, giriş cephesinin bazen tamamen taştan, bazen de sadece kapı kısmı taştan olarak inşa edilmesiydi. Bu husus Türkiye Selçuklarında olduğu gibi Danişmentlilerde, Artuklularda, Saltuklularda ve Mengücekli yapılarında da izlenmektedir.

Foto. 26. Gülabi Bey Camii (1347) (Kındığılı 2016: 74; Fotoğraf Kazı Başkanlığı Arşivi)

Foto. 27. Bozoğlak Köyü Camii (1877) (Kındığılı 2016: 82; Fotoğraf Kazı Başkanlığı Arşivi)

Foto. 28. Ayranpınar Köyü Camii (17. Yüzyıl) (Kındığılı 2016: 82; Fotoğraf Kazı Başkanlığı Arşivi)

Özellikle taç kapının oluşturulmasında, Divriği Kale Camii'nin (1180) taç kapı tasarımı model olarak dikkate alınmıştır. Bu modelin, ana hatları ile sade bir tasarım olarak tamamlanması planlanmıştır.

SONUÇ

Kemah ve çevresinde, günümüze ulaşmış olan camilerin genel görünümleri, plan ve mimari özellikleri incelendiğinde, yaklaşık sekiz asır boyunca bu mimarinin pek fazla değişmediği gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda Kemah'ta bulunan camilerle birlikte bölgede mevcut olan erken dönem cami yapıları da dikkate alınmıştır. Bilhassa Divriği Kale Camii veya Mescidi olarak bilinen, Anadolu'nun en erken yapılarından biri olan orijinal plan ve mimarisi ile günümüze gelen bu yapı, Kemah Bey Camii'nin rekonstrüksiyonunda önemli bir örnek teşkil etmiştir (Yurttaş ve Özkan, Köşklü, Kındığılı 2014: 295). 2010 yılında Kemah Kalesi kazı çalışmaları ile tespit edilen Bey Camii'nin inşa süreci hazırlanan bu proje doğrultusunda devam etmektedir. Kemah Kalesi Bey Camii rekonstrüksiyonu tamamlandıktan sonra Anadolu'nun en erken tarihli camilerinden birinin ayağa kaldırılmış olması ile bölge halkı ve turizmine katkı sağlayacağını ümit ediyoruz.

KAYNAKÇA

Çiğdem, Süleyman ve Topaloğlu, Yasin ve Kılıç, Murat (2020). "Kemah'ın Tarihi Coğrafyası ve Tarihi", *Erzincan Kemah Kalesi Kazıları*, (Ed.: Muhammet Lütfü Kındığılı), ss. 1-76. Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları.

Başıbüyük, A. (2004) Kemah İlçesi'nin Coğrafyası, Ankara.

Darkot,B. (1993) "Kemah" Mad. İslam Ansiklopedisi C.6, İstanbul, ss.559-561.

Evliya Çelebi, Seyahatname (1966). (Çev.: M. Zıllioğlu), C.1-2, İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Kındığılı, Muhammet Lütfü (2016). "Gülabi Bey Camii Işığında Kemah Camilerine Genel Bir Bakış", *Sanat Dergisi,* S.30, ss. 73-90.

Miroğlu,İ. (1990) Kemah Sancağı ve Erzincan Kazası (1520-1566) Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Şahin, İlhan (2002). "Kemah" *TDV. İslam Ansiklopedisi*, C. 25, ss. 2019-220.

Turan,O.(1973) Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi, İstanbul.

Yurttaş, Hüseyin (2020). "Kemah Kalesi Bey Camii", *Erzincan Kemah Kalesi Kazıları*, (Ed.: Muhammet Lütfü Kındığılı), Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları.

Yurttaş, Hüseyin ve Özkan, Haldun, Köşklü, Zerrin, Kındığılı, Muhammet Lütfü (2014). "Kemah Kalesi Kazıları 2011-2012", *Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40 Yılı*, ss. 291-308, (Haz.: Hasan Kasapoğlu- Mehmet Ali Yılmaz), Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Yurttaş, Hüseyin ve Özkan, Haldun, Köşklü, Zerrin, Kındığılı, Muhammet Lütfü (2013). "Kemah ve Kemah Kalesi Kazıları", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.31, ss. 223-248.

Yurttaş, Hüseyin ve Özkan, Haldun, Köşklü, Zerrin, vd. (2019). "Kemah Kültür Varlıkları ve Kemah Kalesi Kazıları", Uluslararası Erzincan Tarihi Sempozyumu, 26-28 Eylül 2019, Erzincan. ss. 212-230.

Yurttaş, Hüseyin ve Özkan, Haldun, Köşklü, Zerrin, vd. (2020). *Erzincan Kemah Kalesi Kazıları*, (Ed.: Muhammet Lütfü Kındığılı), Erzincan: Erzincan Valiliği Kültür Yayınları.

KÜTAHYA KALESİ 2020 VE 2021 YILI KAZILARI

Sevinç GÖK[1]

Özet

Kütahya il merkezinde yer alan kale, şehre hâkim bir tepe üzerinde konumlanmaktadır. Duvar inşa tekniği göz önüne alındığında kalenin bugünkü sur ve özellikle burçlarının Bizans Dönemi'nde inşa edildiği düşünülmektedir. Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde iskân gördüğü bilinen Kütahya Kalesi; Yukarı Kale, İç Kale ve Aşağı Kale şeklinde üç bölümden oluşur. Bugüne kadar düzenli bir arkeolojik kazı çalışmasının yapılmadığı kalede, burçların güçlendirilmesine yönelik restorasyon çalışmaları esnasında Kütahya Müzesi Müdürlüğünce çeşitli sondajlar gerçekleştirilmiştir.

2020 yılında, Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun izniyle hazırlanan *"Kütahya Kalesi Aydınlatma Projesi"* kapsamında bir kurtarma kazısı yapılmıştır. Kalede, yetmişli yıllardan itibaren çeşitli dönemlerde izinsiz olarak inşa edilen restoran ve kafeteryanın çevresinde kanallar açılmış, elektrik kabloları ile elektrik sağlayıcı panolar yerleştirilmiştir. Hem kablo kanalları, hem de ışıklandırma için gerekli olan aparatlar, alana zarar vermeden döşenmiş, ayrıca işlemler geri dönüşümü mümkün olacak şekilde tasarlanmıştır. Çalışmalar esnasında açılan kanallar, daha önceki müdahalelerle stratigrafisi bozulmuş alanlarda yer aldığı için, buluntular karışık bir şekilde ele geçmiştir.

2021 yılı kazı sezonunda ise düzenli kazılara geçilmiş, Yukarı Kale'de ZZ-21, AB-21 ve ZZ-22 karelajlarında kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. 28. ve 29. Burçların iç bölümünde belirlenen 10x10'luk açmalarda seviye inme çalışmaları gerçekleştirilmiş, tuğla, kabayonu taş düzenindeki almaşık duvarların yanı sıra kabayonu taş duvar sistemleri tespit edilmiştir.

[1] Doç. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, TÜRKİYE, u.sevinc.gok@gmail.com

Duvarların Bizans ve Beylikler dönemlerinde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Mekânların işlevi özellikle gelecek dönemlerde yapılacak kazılarda belirlenecek niteliktedir. Ancak, bu alanın cephanelik olduğuna ilişkin çeşitli veriler tespit edilmiştir.

İki kazı sezonunda ortaya çıkarılan küçük buluntular arasında seramikler ilk sırada gelmektedir. Roma, Bizans, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait sırlı ve sırsız seramik buluntular, genellikle tabak, kâse, testi, küp ve pişirme kapları ile lülelerden oluşmaktadır. Osmanlı Dönemi'nde Konstantiniyye'de (İstanbul) ve Mısır'da basılmış iki gümüş sikke ise önemli buluntular arasında yer alır. Sikkeler haricinde çeşitli madeni eşyalar ile cam buluntular ortaya çıkarılan diğer eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aydınlatma, burç, seramik, gümüş sikke, lüle.

KÜTAHYA CITADEL EXCAVATIONS OF 2020 AND 2021

Abstract

Located in the city center of Kütahya, the citadel is situated on a hill overlooking the city. Taking into consideration the wall construction technique, it is thought that the present city walls and the bastions of the citadel, in particular, have been constructed during the Byzantine Period. Kütahya Citadel, known to have been inhabited during the Roman, Byzantine, Seljuk and Ottoman periods, is formed by three sections as Upper Citadel, Inner Citadel and Lower Citadel. Various drilling processes have been carried out by the Kütahya Museum Directorate during the restoration works with the aim of strengthening the bastions in the citadel, where no regular archaeological excavations have been carried out until now.

Drawn up in 2020 with the authorization of the Kütahya Cultural Heritage Preservation Board, a recovery excavation has been performed within the scope of the "*Kütahya Castle Lighting Project"*. In the castle, canals have been opened around the restaurant and cafeteria, which have been built unauthorizedly within various periods since the seventies, and electrical cables and electricity supply panels have been placed. Both the cable ducts and the apparatus required for the lighting have been laid without inflicting any damage to the area, and the processes have been designed to be recyclable. Since the canals opened during the works were located in areas whose stratigraphy was disturbed by previous interventions, the finds have been obtained irregularly.

Regular excavations have been initiated in the 2021 excavation season, and excavations have been conducted in ZZ-21, AB-21 and ZZ-22 grids in the Upper Citadel. Leveling works have been performed in the 10x10 trenches determined in the inner part of the 28th and 29th bastions. Alternative walls in brick and coarse stone order as well as coarse stone wall systems have been identified. It is acknowledged that the walls have been built during the Byzantine and (Beylik) Principalities periods. The function of the spaces shall be determined by means of the future excavations. However, various data has been revealed that this area served as an arsenal.

Ceramics are amongst the first small finds unearthed within the two excavation seasons. Glazed and unglazed ceramic finds from the Roman, Byzantine, (Beylik) Principalities and Ottoman periods generally consist of plates, bowls, jugs, jars, cooking pots and bowls. Two silver coins minted in Constantinople (Istanbul) and Egypt during the Ottoman Period are also amongst the substantial finds recovered. Apart from coins, various metal objects and glassware finds appear as other artifacts unearthed.

Keywords: Bastions, lighting, ceramics, silver coin, pipe bowl.

Giriş

Kütahya ili, Merkez, Maruf Mahallesi, Büyük Hisar mevkiinde yer alan Kütahya Kalesi'nde kazı çalışmaları iki kazı döneminde gerçekleştirilmiştir (Foto. 1). 2020 yılındaki kazı çalışmalarına; Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 21.05.2020 tarih ve 5734 sayılı kararıyla onaylanan *"Kütahya Kalesi Aydınlatma Projesi"* kapsamında, bilimsel danışmanlığımda, Kütahya Müzesi Müdür Vekili Arkeolog Serdar Ünan Başkanlığı'nda başlanılmıştır[2]. İki ay süren kazı çalışmaları esnasında hem aydınlatma projesi tamamlanmış, hem de Yukarı Kale'de açmalarda çalışma yapılmıştır. 2021 yılındaki kazı çalışmaları ise yine bilimsel danışmanlığımda, Kütahya Müzesi Müdür Vekili Sanat Tarihçi Seher Altunaynak Duğan Başkanlığı'nda gerçekleştirilmiştir[3]. Yine iki ay süren kazı kampanyası kapsamında Yukarı Kale'de düzenli kazıların başlanması sağlanmıştır.

1970'lerde İç Kale'de izinsiz gerçekleştirilen inşai faaliyetler esnasında alan büyük tahribata uğramış, beton zemin üzerine döner mekanizmalı

---

[2] Kütahya Kalesi Kurtarma Kazısı'nın 2020 yılı çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünün 02.06.2020 tarih ve 51337267-160.02.02-E.368883 sayılı kazı ruhsatı, Kütahya Valiliğinin 04.08.2020 tarih ve 93226932-160.02.02-E.556733 sayılı oluru doğrultusunda, Müze Müdür Vekili Serdar Ünan başkanlığında, Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Öğr. Üyesi Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu danışmanlığında; Sanat Tarihçisi Doktorant Begüm Buğdaycı, Lisans Üstü Eğitim öğrencileri Sanat Tarihçisi Nurdan Eskemen ve Ayça Seda Aydınlı ile Sanat Tarihçisi Gamze Güneş'ten oluşan bir teknik ekip ile Kütahya Valiliği, İl Özel İdaresi'nce sağlanan işçilerden oluşan bir ekipçe 04.08.2020 tarihinde başlatılmış ve 02.10.2020 tarihinde sona erdirilmiştir. Kütahya Müzesi Müdürlüğü ile Kütahya Belediyesi ve Kütahya İl Özel İdaresi arasında imzalanan 06.04.2020 tarihli protokol kapsamında kazı çalışmalarına destek veren Kütahya Belediyesi ve Kütahya Valiliği, İl Özel İdaresine, Arkeolog Arda Şen'e, Arkeoloji Bölümü Lisans öğrencisi Ahmet Uz ve Tarih Bölümü Lisans öğrencisi İsmail Barış Yavaş'a desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

[3] Kütahya Kalesi Kurtarma Kazısı'nın 2021 yılı çalışmaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 31.03.2021 tarih ve E. 51337267 sayılı ruhsatı, Valilik Makamı'nın 23.12.2021 tarih ve 980145 sayılı oluru doğrultusunda, Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 16.03.2001 tarih ve 1384 sayılı kararı ile I. Derece Arkeolojik Sit olarak tescillenen Kütahya Kalesi'nde 05.08.2021 tarihinde başlatılmıştır. Kütahya Kalesi Kazısı çalışmaları Müze Müdür Vekili Seher Altunkaynak Duğan başkanlığında; Arkeolog Serdar Ünan ve Sanat Tarihçisi Mahmut Togay'ın denetiminde, Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu'nun Bilimsel Danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. Doktorant/Sanat Tarihçisi Begüm Buğdaycı, Yüksek Lisans Öğrencisi/Sanat Tarihçisi Ayça Seda Aydınlı, Yüksek Lisans Öğrencisi/Sanat Tarihçisi Nurdan Eskemen, Sanat Tarihçisi Gamze Güneş, Arkeolog Arda Şen, Arkeolog Ahmet Uz ve Arkeolog Refref Coşğun çalışmalara teknik personel olarak destek vermiştir.

bir restoran yapılmıştır. Günümüzde de işler vaziyette bulunan restoran haricinde, İç Kale'nin hemen alt bölüme, yerel yönetimler tarafından yine izinsiz uygulamalarla büyük bir otopark ile kafeterya inşa edilmiştir. Bu faaliyetler esnasında alan düzeltilmiş ve parke taş ile kaplanmıştır.

Foto. 1- Kütahya Kalesi genel. Google *Earth'den (Erişim tarihi: 27.12.2022)*

Kütahya Kalesi'nin günümüze ulaşabilen sur duvarları ve burçlarının yapım tekniği dikkate alındığında, kabaca Bizans Dönemi'ne tarihlendirilebilmektedir (Foto. 2) (Uzunçarşılı 1932: 12), (Gökbilgin 1977: 1119), (Karakaya 2002: 584-587), (Uysal 2006: 286-294), (Öztürk 2010: 715), (Türktüzün 2015: 123), (Gök ve Buğdaycı 2019: 259). Aşağı Kale, Yukarı Kale ve İç Kale'den oluşan Kütahya Kalesi'nin 22'inci, 23'üncü ve 24'üncü burçlarında 2018 ve 2019 yıllarında restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Burçların güçlendirilmesine yönelik yapılan restorasyon çalışmalarına Kütahya Müzesi Müdürlüğü'nce yapılan sondaj kazıları da eşlik etmiştir. Sondaj kazılarında ortaya çıkarılan Türk Dönemi seramikleri de yayımlanmıştır (Gök ve Buğdaycı 2019: 259), (Gök ve Altunkaynak-Duğan, Buğdaycı 2020: 177).

2020 ve 2021 yıllarında ikişer aylık kazı kampanyalarıyla sürdürülen Kütahya Kalesi kazıları; Kültür Bakanlığı, Kütahya Valiliği İl Özel İdaresi'nin ve Kütahya Belediyesi'nin destekleriyle, bilimsel başkanlığımda gerçekleştirilmiştir. Ancak, 2022 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'n-

dan kazı iznimiz gelmesine karşın yerel yönetimlerden gerekli desteğin sağlanamaması, Kütahya Müzesi Müdürlüğü'nün katılımlı kazılara sıcak bakmaması, ayrıca yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle, Kütahya Kalesi kazılarındaki bilimsel danışmanlığımı, sürdürmeme kararı tarafımca alınmıştır.

Foto. 2*- Kütahya Kalesi (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

1- KÜTAHYA KALESİ 2020 YILI KAZI ÇALIŞMALARI

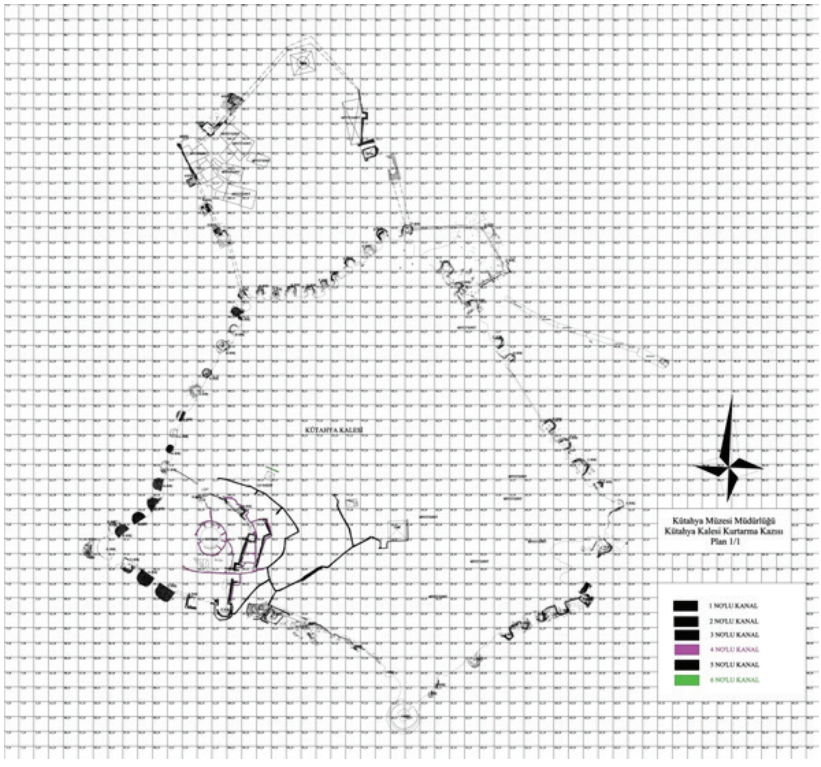
2020 yılının Ağustos ve Eylül aylarında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında, kalenin üç farklı alanında çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar; *"Kütahya Kalesi Aydınlatma Projesi"* kapsamında Yukarı Kale'de, Yukarı Kale Kuzeydoğu Kapısı'nın yol güzergâhında ve Yukarı Kale'de (NN-29 açmasında) yürütülmüştür.

1.1- Yukarı Kale, Aydınlatma Projesi Kapsamında Gerçekleştirilen Çalışmalar:

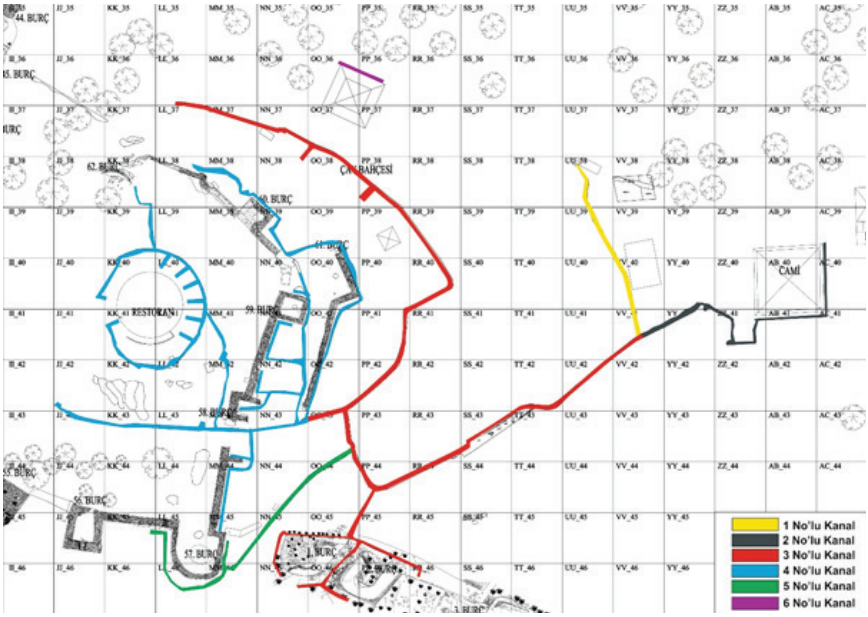
Aydınlatma projesi kapsamında hazırlanmış olan planlar doğrultusunda, aydınlatma kutuları ile elektrik hatlarının geçeceği alanlar belirlenerek

kazı çalışmaları başlatılmıştır. Alanın yapısı dikkate alınarak ve herhangi bir katmana zarar vermemek amacıyla küçük sondajlar açılarak kanal yolları belirlenmiş ve özellikle, yukarıda da bahsettiğimiz kafeterya ve otopark yapılırken açılan ve maalesef stratigrafisi bozulan alanlar, kanal güzergahı olarak seçilmiştir (Plan 1).

UU-38 karelajında bulunan elektrik trafosunun kuzeybatı köşesinden güneybatı doğrultusunda 4,80m uzaklıkta bir sondaj kazısı gerçekleştirilmiş ve **1 No'lu sondaj** adı verilmiştir (Foto. 3). 1 No'lu sondaj 1,00x1,00m ölçülerinde ve 0,40m derinliktedir. Çalışmalar esnasında herhangi bir mimari unsur ile karşılaşılmaması, bu alanda 0,80m genişliğinde ve 0,40m derinliğinde bir kanal kazısının yapılmasına olanak sağlamıştır. 1 No'lu sondaj kazısından referans ile 29,15m uzunluğunda ve UU-38, UU39, VV-39, VV-40 ve VV-41 karelajlarına dâhil, kuzeybatı-güneydoğu doğrultulu bir kanal kazısı gerçekleştirilerek alana **1 No'lu Kanal** adı verilmiştir (Plan 2) (Foto. 4).



Plan 1:*Kütahya Kalesi planı (genel) (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*



Plan 2: *Yukarı Kale. 2020 yılında gerçekleştirilen Aydınlatma Projesi kapsamında açılan kanallar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi).*

Foto. 3:*Yukarı Kale. 1 no'lu sondaj (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 4: *Yukarı Kale. 1 No'lu Kanal (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

VV-41 karelajındaki alanda kuzeydoğu yönü ile güneybatı yönünde iki yeni kanal kazısı başlatılmıştır. Kuzeydoğu doğrultusunda VV-41, YY-41, YY-40 karelajlarında gerçekleştirilen kanal kazısı **2 No'lu Kanal** (bkz. Plan 2, Foto. 5); VV-41, UU-42, TT-42, TT-43, SS-43, RR-43, RR-44, RR-43, RR-44, PP-44, OO-43, OO-42, PP-42, PP-41, RR-40, RR-39, PP-39, PP-38, OO-38, OO-37, NN-38, NN-37, MM-37, LL-37, LL-36 karelajları

dâhil gerçekleştirilen kanal kazısı ise **3 No'lu Kanal** olarak adlandırılmıştır (bkz. Plan 2, Foto. 6, 7, 8). SS-43, TT-42, TT-43 ve UU-42 karelajlarında bulunan 3 No'lu kanalın devamı niteliğindeki kanal kazısı çalışması esnasında düzenli taş dizisi, künk ve kayrak taşın üst kısmı açığa çıkarılmıştır. Açığa çıkartılan mimari unsurların belirlenmesi adına, mevcut olan genişliğe 0.80m daha eklenerek genişlik 1.45m'lik alana yayılmıştır.

Foto. 5: *Yukarı Kale. 2 No'lu Kanal (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 6: *Yukarı Kale. 3 No'lu Kanal (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Foto. 7: *Yukarı Kale. 3 No'lu Kanal, Kafeterya bölümü (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 8: *Yukarı Kale. 3 No'lu Kanal, Kafeterya bölümü (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

TT-43 karelajından açığa çıkartılan ve **1 No'lu duvar** olarak adlandırılan duvar hattının kuzeydoğu yüzü temizlenmiş ve 0,80m derinliğe ulaşılmıştır (Foto. 9). 3 No'lu Kanal'ın kuzeybatı sınırı hizasından gerçekleştirilen kazı çalışmaları esnasında 1 No'lu duvarın devam ettiği görülmüştür. Yapılan seviye inme çalışmaları neticesinde TT-43 karelajından

çok sayıda pişmiş toprak lüle, seramik parçaları ve cam buluntular ele geçmiştir (Foto. 10).

Foto. 9: *Yukarı Kale. 1 No'lu Duvar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 10: *Yukarı Kale. 1 No'lu Duvar önünde bulunan lüle (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

3 No'lu kanalın güneybatısında RR-44 karelajı dâhil bir kanal kazısı gerçekleştirilmiştir. Yüzey toprağının alınmasının ardından bir tahribat alanı ile karşılaşılmıştır. Bu tahribat alanı, geçmiş dönemlerde bölgeye su ve elektrik getirilmesi adına izinsiz kazılmış, bazı hatlara zarar vermiştir. 3 No'lu kanal içerisinde bulunan 1 No'lu duvarın güneybatı köşesinde 0,88m derinlikte bir elektrik kablosu tespit edilmiştir.

PP-41 ve PP-42 karelajlarında 3 No'lu kanalın devamı niteliğinde kanal kazısı başlatılmış, PP-42 karelajı sınırları içerisinde bir duvar hattı ile karşılaşılmıştır. Bu duvar **2 No'lu** olarak numaralandırılmıştır. 3 No'lu kanal içerisinde OO-43, OO-44, OO-45, OO-46, NN-45, NN-46, PP-44, PP-45, PP-46 ve RR-46 karelajlarında kanal açma çalışmaları devam ettirilmiştir (bkz. Plan 1) (Foto. 11).

Foto. 11: *Yukarı Kale. Kafeterya ve otopark alanında gerçekleştirilen kanal çalışmaları (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

OO-42, OO-41, OO-40, PP-40, OO-39, NN-39, NN-38, MM-38, LL-38, NN-43, NN-42, NN-41, NN-40, MM-41, MM-42, MM-43, MM-44, MM-45, LL-43, LL-42, LL-41, LL-40, LL-39, KK-38, KK-39, KK-40, KK-41, KK-42,KK-43, JJ-40, JJ-42 ve JJ-43 karelajlarında yeni kanal açma çalışmaları gerçekleştirilmiştir bu kanal **4 No'lu kanal** olarak numaralandırılmıştır (bkz. Plan 1, 2, Foto. 12, 13).

Foto. 12, 13: *Yukarı Kale. 4 No'lu kanal çalışmaları (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Kale-i Bala Camii'nin etrafında yer alan ZZ-41, AB-41, AC-39, AC-41, AC-40 ve YY-40 karelajları içerisindeki alanda 2 No'lu kanalın devamı niteliğinde çalışmalar gerçekleştirilmiştir (bkz. Plan 2).

5 No'lu kanal kazısı OO-43, OO-44, NN-44, NN-45, MM-45, MM-46, LL-45, LL-46 ve KK-45 karelajlarında tamamlanırken, **6 No'lu kanal** kazısı kapsamında PP-36, OO-36 karelajları içerisinde 9,45m'lik bir kanal kazısı yapılmıştır (bkz. Plan 2).

NN-42 karelajından itibaren burç dipleri ve hizasında 0,20m derinlikte seviye inme çalışması gerçekleştirilmiş, NN-43 ve NN-42 karelajlarına dâhil olan alanın dik bir eğim yapması nedeniyle toprağın kaymaması ve alanın görünüşünü bozmamak adına kanal, kayrak taşları ile desteklenmiştir (Foto. 14, 15). NN-41, OO-41, OO-45 ve OO-46 karelajlarındaki eğimden dolayı buralarda da aynı teknik uygulanmıştır.

Foto. 14, 15: *Yukarı Kale. Açılan kanalların doğal kayrak taşlarla sınırlandırılması (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

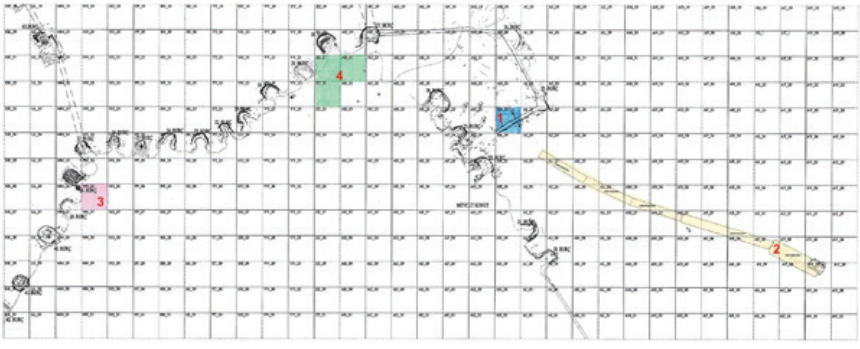
Kanal kazılarının tamamlanmasının ardından OEDAŞ ekipleri tarafından elektrik aktarım kablolarının yerleştirilmesi işlemleri tamamlanmıştır (Foto. 16, 17). Kale burçlarının aydınlatılması amacıyla alana yerleştirilmesi planlanan armatürlerin oturacağı aksam belirlenmiş, burçlara ve alana zarar verilmeden, tamamen geri dönüşümlü materyalin yerleştirilmesi sağlanmış, ardından Kütahya Kalesi aydınlatılmıştır (Foto. 18, 19).

Foto. 16, 17: *Yukarı Kale. Kanallara elektrik hattının döşenmesi işlemi (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Foto. 18: *Yukarı Kale. Işıklandırma aparatı (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 19: *Yukarı Kale'nin ışıklandırması (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

1.2- Yukarı Kale Kuzeydoğu Kapısı'nda Gerçekleştirilen Çalışmalar:

Kütahya Kalesi kazı çalışmalarının bir bölümü Yukarı Kale'nin kuzeydoğu kapısında gerçekleştirilmiştir. Kalenin kuzeydoğu kapısına günümüzde ulaşımın sağlandığı mevcut yolun temizliği (Foto. 20) ve düzenlenmesiyle başlatılan bu çalışmalar AV-29, AT-28, AT-29, AS-28, AR-27, AR-28, AP-27, AO-27, AN-27, AN-26, AM-26, Al-25, AL-26, AK-25, AK-26, AJ-24, AJ-25, AI-24 ve AI-25 karelajlarını kapsamaktadır (bkz. Plan 1, Plan 3/2). Yukarı Kale kuzeydoğu kapısını kapsayan karelaj AH-23'tür ve mevcut konumunda "Kütahya Kalesi I. Etap Restorasyon" çalışmalarının gerçekleştirildiği alan dâhilindedir (bkz. Plan 3/1). Arazide öncelikle, 2019 yılında hafriyat döküm alanı olarak kullanılan bölgenin temizlenmesi ve fazla hafriyat toprağının başka bir alana nakledilmesi ile başlanılmıştır (Foto. 21). AH-23 karelajındaki çalışmalarda, dolgu toprağın alt seviyesinde düzgün kesme taş ile moloz taştan meydana getirilmiş bir sıra duvar izine rastlanmıştır (Foto. 22). Buradaki dolgu topraktan çeşitli dönemlere ait sırlı ve sırsız seramikler ile bir adet Osmanlı Dönemi gümüş sikke bulunmuştur (Foto. 23).



Plan 3- *Yukarı Kale. NN-26, ZZ-21, AB-21, ZZ-22, AH-23 karelajları (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Foto. 20: *Yukarı Kale Kuzeydoğu yolundaki temizlik çalışmaları (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 21: *Yukarı Kale Kuzeydoğu Kapısı çevresindeki çalışmalar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

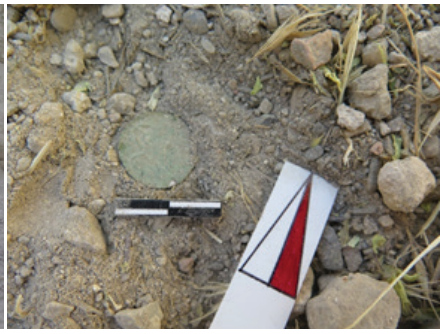


Foto. 22: *Yukarı Kale. AH-23 karelajında bulunan kesmetaş* sırası *(Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 23: *Yukarı Kale. AH-23 karelajında bulunan gümüş sikke (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Temizliği tamamlanan kuzeydoğu kapıya ulaşımı sağlayan yolu üzerinde olası arkeolojik kalıntıları tespit etmek ve bölge hakkında bilgi sahibi olmak amacıyla arkeo-jeofizik çalışmaları yapılmış, bu kapsamda 411m^2 alan taranmıştır[4]. Çalışmada; mevcut kottan 6,00m derinliğe kadar tespit yapılabilmiş, grid yöntemi şeklinde 0.50cm'de bir zikzak veri alınmıştır. Arkeo-jeofizik çalışmaları sonucunda, yolun ana kaya üzerinde şekillendiği tespit edilmiş; herhangi bir arkeolojik kalıntıya rastlanmamıştır (Foto. 24, Plan 3/2).

[4] Arkeo-jeofizik çalışmalarını ücretsiz olarak gerçekleştiren Jeofizikçi Mustafa Kaymak ve ekibine çok teşekkür ederiz.

Foto. 24: *Yukarı Kale Kuzeydoğu Kapı'ya ulaşımı sağlayan yol üzerinde gerçekleştirilen arkeo-jeofizik çalışmaları (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

1.3- Açma Çalışmaları:

Kütahya Kalesi aydınlatma projesi kapsamında çalışmaların tamamlanmasının ardından, Germiyanoğulları Dönemi'nde inşa edilen Aşağı Kale'nin batısından Yukarı Kale'ye çıkan patika yolun sonunda yer alan ve Yukarı Kale'ye girişi sağlayan tali kapının bulunduğu NN-26 karelajı, açma alanı olarak belirlenmiştir (Plan 3/3, Foto. 25, 26). Alanda çevre temizliğinin sağlanmasının ardından NN-26 açması, dört eşit parçaya bölünerek kuzeydoğu, kuzeybatı, güneydoğu ve güneybatı şeklinde bölümlere ayrılmıştır. Seviye tespit çalışmalarından sonra (kuzeydoğu köşesi 1091,71m, kuzeybatı köşesi 1091,55m, güneydoğu köşesi 1092,05m ve güneybatı köşesi 1093,42m) açmanın güneybatısından seviye inme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. 1092,14m seviyesinde bir adet lüle parçası ele geçmiş, seviye inme çalışmaları esnasında 38 No'lu burcun uzantısı olabileceği düşünülen taş döküntüleri gözlemlenmiş, ayrıca tuğla örgülü bir alan tespit edilmiştir (Foto. 27, 28). Tuğla örgüsünün kuzeydoğu sınırında toprak üstünde harç izine de rastlanmıştır. Alanda orta yoğunlukta çeşitli seramik parçaları ele geçirilmiştir.

Foto. 25: *Yukarı Kale. 38. Burç içerisinde yer alan tali kapı (dış) (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 26: *Yukarı Kale. 38. Burç içerisinde yer alan tali kapı (iç) (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Foto. 27: *Yukarı Kale. NN-26 açmasındaki çalışmalar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 28: *Yukarı Kale. NN-26 açmasındaki ortaya çıkarılan tuğlalar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

2- KÜTAHYA KALESİ 2021 YILI KAZI ÇALIŞMALARI

2021 yılı kazı sezonundaki çalışmalarına 05.08.2021 tarihinde, 27, 28, 29 ve 30. burçların yer aldığı ZZ-21, ZZ-22, AB-21, AB-22, AC-21 ve AC-22 karelajlarında yüzey temizliği yapılarak başlanılmıştır (bknz. Plan

3/4). Yukarı Kale Kuzeydoğu kapısında restorasyon ekibinin çalışması nedeniyle kazısı planlanan AH-23, AI-23, AH-22 ve AI-22 karelajlarındaki kazı gerçekleştirilememiştir.

AB-21 plankaresinin köşe seviyeleri sırasıyla tespit edilmiş (kuzeydoğu yönünde 1074.41m. kuzeybatıda 1075.61m. güneydoğuda 1072.92m. ve güneybatıda 1074.63m.), açmanın kuzeybatı köşesinde ilerleyen çalışmalar batı-doğu yönünde devam ettirilmiş; arazinin engebeli yapısı nedeniyle tesviye çalışmalarına ağırlık verilmiştir (Foto. 29).

Foto. 29: *Yukarı Kale. AB-21 açmasındaki çalışmalar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

AB-21 açmasında, kuzeydoğu yönünde yapılan çalışmalar sırasında dağınık halde taş dizileri ile karşılaşılmıştır. Burçtan dökülmüş olabileceğini düşünülen bu taşlar herhangi bir mimari unsur oluşturmadığından seviye inme çalışmalarında alandan kaldırılmış, AB-21 ve AB-22 açmaları içerisinde sütun kaideleri bulunmuştur. Kuzeybatı yönünde ortaya çıkarılan düzensiz taş yığınlarının ilerleyen günlerde yapılan çalışmalarda güneybatı yönünde de devam ettiği tespit edilmiştir. Yapılan seviye inme çalışmalarında kuzeybatı yönünde moloz taş dizisi ve harç ile karşılaşılmış, ayrıca bir adet testi parçası, Osmanlı dönemi seramikleri, mermi kovanı, frit yumağı ve bir adet gülle bulunmuştur (Foto. 30-32).

Foto. 30, 31: *Yukarı Kale. AB-21 açmasındaki çalışmalar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

ZZ-21 açmasındaki çalışmalara 17.08.2021 tarihinde 5x5 metrelik bir alanda başlanmıştır (bknz. Plan 3/4). ZZ-21 açmasının kuzeybatısında başlanılan çalışmalarda kuzeybatı yönünde ağırlıkta olmak üzere zemin döşemesi veya duvar kalıntısına ait olmadığı anlaşılan düzensiz taş yığınları ile karşılaşılmıştır. Seviye inme çalışmalarında kuzeybatı yönünde duvar olduğunu düşündüğümüz taş dizisi içinde yivli sütun parçası bulunmuştur. Aynı alanda bir başka yivli sütun parçası daha bulunmuş; herhangi bir duvar ya da mimari unsura ait olmadığından belgelenerek araziden kaldırılmıştır. Kuzeydoğu yönünde 1074.44 metre seviyesinde düzenli taş ve tuğla dizine rastlanmıştır. Bir sıra taş iki sıra tuğla dizisi şeklinde görülen bu duvar hattının AB-21 açmasının kuzeybatısında ortaya çıkarılan duvar kalıntısı ile aynı aksta olduğu düşünülmektedir. Kuzeybatı-güneybatı aksında bir duvar izine daha rastlanmıştır. Açmanın kuzey yönünde, düzenli bir şekilde taş-tuğla malzemenin görüldüğü duvar hattı kenarında da ayrı bir çalışma yürütülmüştür. Alanda çeşitli seramik parçalarının yanı sıra bir çini parçası da ele geçmiştir (Foto. 33)

ZZ-21 açmasının kuzeydoğu yönünde yıkılma tehlikesi arz eden 28. Burç yer almaktadır. Buradaki çalışmalar, bir bölümü yıkık durumdaki burca zarar vermemek için burca yakın kısımdan güneydoğu yönündeki duvar hattına yakın bir alana çekilmiştir. Burç ve yakınındaki alanın bir kısmı günümüzde yıkık durumdadır ve bu alanlarda yoğun bir şekilde dökküntü taş, tuğla ve harç dolgulu toprak bulunmaktadır.

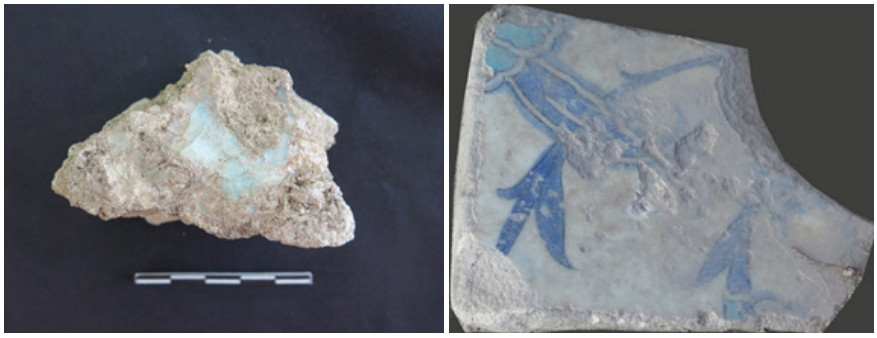


Foto. 32: *Yukarı Kale. AB-21 açmasında bulunan frit yumağı (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 33: *Yukarı Kale. ZZ-21 açmasında bulunan* çini *(Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

ZZ-21 açmasının batısında yer alan ve YY-21 açmasının çok az bir dilimini içine alan kısımda üç adet tuğla ortaya çıkarılmıştır (Foto. 34). Düzenli bir şekilde devam eden tuğla dizisinin duvar hattı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Alanda fotoğraflanarak belgelenen tuğlalar 30x30 cm ölçülerinde, kare formdadır ve kalınlıkları 3-4 cm arasındadır. 28. Burç'a ve AB-21 açmasının batı sınırına doğru devam eden bir duvar izine rastlanmış; bu nedenle ZZ-21 açmasının kuzeydoğu yönü kazılmaya başlanmıştır. Buradaki çalışmalar esnasında 1075.68 metre seviyesinde ahşap hatıl parçası ele geçirilmiştir. Ahşap hatıl parçalarına ZZ-21 açmasının güneydoğu yönünün batı sınırındaki toprak dolguda da rastlanmıştır (Foto. 35). Aynı alandan ahşap hatılın yanı sıra 1075.51 metre seviyesinde sırsız seramik şamdan ve lüle de ele geçmiştir.

Foto. 34: *Yukarı Kale. ZZ-21 açmasındaki bulunan tuğla ve taş duvar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*
Foto. 35: *Yukarı Kale. ZZ-21 açmasında ortaya çıkarılan ahşap hatıl parçası.*

ZZ-21 açmasının güneybatı yönünde sürdürülen çalışmalarda 1075.90 metre seviyesinde ve alanın güney sınırına yakın bölümde toprakta is izleri ve odun kömürlerine rastlanmıştır. Döküntü taş dizisi üzerinde yüzey temizliği yapılarak açmanın kuzey yönündeki yıkık ve eğimli alan temizlenmiş; burç duvarının aksları belirginleştirilmiştir. Diğer çalışmalar ise 28. Burç hizasında ve açmanın doğu sınırında yer alan duvar hattında yürütülmüştür. Burç önüne doğru devam eden kazı çalışmaları ile duvar hattının devam ettiği anlaşılmıştır (Foto. 36, 37). Statik açıdan zayıf durumda olan 28. Burç'a zarar verilmemesi adına çalışmalar sonlandırılmıştır. Güney yöndeki duvar kalıntısında ahşap hatıl ortaya çıkarılmıştır.

Foto. 36, 37: *Yukarı Kale. ZZ-21 açmasından görünüm (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

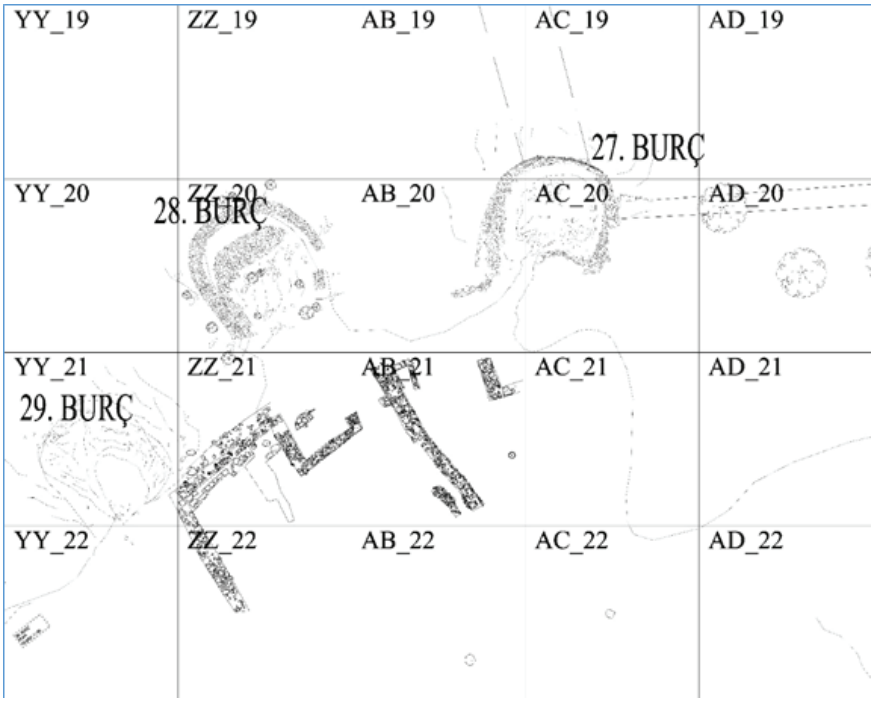
ZZ-21 açmasının kuzeydoğu yönündeki almaşık duvar hattındaki tuğlaların yüzeyi temizlenmiştir. Ortaya çıkarılan tuğlalar dikdörtgen ve kare formda karışık olarak kullanılmıştır. Çoğunluğu dikdörtgen formdaki tuğlalar 20x30 cm'dir. Kare formdaki tuğlalar ise 30x30 cm ebatlarındadır. İki sıra tuğla döşeli duvarda üst katmandaki tuğlalar değerlendirilebilmiştir. Alt sırada yalnızca tuğla kalınlıkları ölçülebilmiştir. Alt sıra tuğla parçalarının eni 4 ile 6 cm arasında değişkenlik göstermektedir. Bir üst kottaki tuğla kalınlıkları ise 2.5 cm'dir. Üst kotta duvar hattı boyunca ortaya çıkarılan tuğlalar belirli bir kısma kadar devam etmektedir. 1074.69 metre seviyesindeki tuğla dizisinin belirli bir düzende ve özenli yerleştirilmediği tespit edilmiştir. Ayrıca alt kottaki tuğlaların kuzey yönü hattında devam ettiği dikkati çekmektedir. ZZ-21 açmasının 1075.66 metre seviyesinde yaklaşık 12 cm uzunluğunda ahşap parçası ve yanmış kömür ele geçmiştir. Tesviye çalışmalarında alanın kuzey yönü sınırındaki duvar kalıntısına

yakın bir alanda tek sıra taş dizisi ortaya çıkarılmıştır. Şimdilik buradaki hattın başka bir yapının temeline ait olabileceği düşünülmektedir.

ZZ-21 açmasında yürütülen seviye inme çalışmalarında, açmanın kuzey yönündeki duvar hattında ve 1075.56 metre seviyesinde dört sıra tuğla dizisi ortaya çıkarılmıştır (Foto. 38, 39). 30 cm uzunluğundaki tuğlaların eni 3 ile 4 cm arasında değişmektedir. Buradaki almaşık duvar hattı, ZZ-21 açmasının kuzeydoğu ve güneydoğu yönündeki almaşık duvar ile aynı aksta birleşmektedir (Plan 4, Foto. 40).

İki ay süren kazı kampanyası sonucunda, ZZ-21, AB-21 ve ZZ-22 karelajlarında, çeşitli dönemlerde inşa edildiği anlaşılan duvar hatları tespit edilmiştir. Bu duvar hatlarının işlevi, ileride yapılacak kazılar sonucunda netlik kazanacaktır (Foto. 41).

Foto. 38, 39: *Yukarı Kale. ZZ-21 açması-güneybatı yönünde ortaya çıkarılan tuğla duvar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*



Plan 4: *Yukarı Kale. ZZ-21, AB-21ve ZZ-22 Karelajlarında ortaya çıkarılan duvar hatları (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

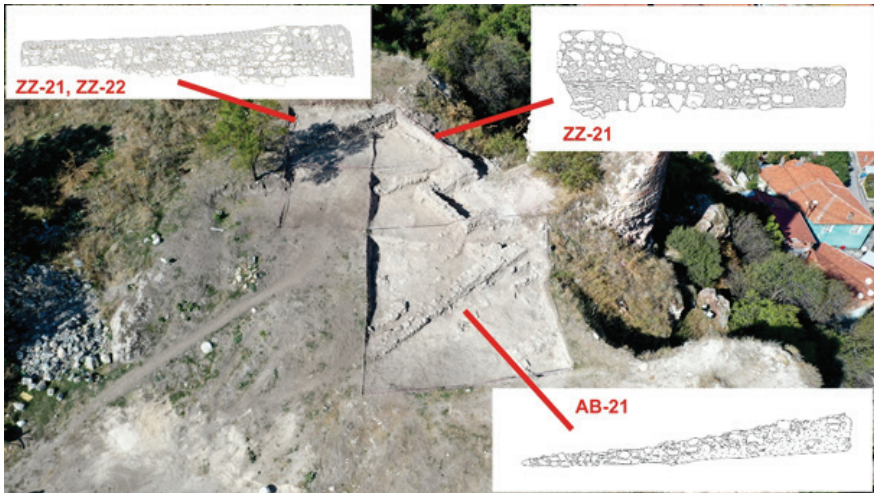


Foto. 40: *Yukarı Kale. ZZ-21, AB-21, ZZ-22 karelajlarında ortaya çıkarılan duvarlar ve kesitleri (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Foto. 41: *Yukarı Kale. ZZ-21, AB-21, ZZ-22 karelajlarında gerçekleştirilen çalışmalar (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Kazı çalışmaları esnasında kale ve çevresinde araştırmalar yapılmış, kalenin özellikle kapıları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmalar esnasında; kalenin doğu ucunda, iç kalenin olduğu alanda, 51. Burç'un duvar örgüsü içerisine yerleştirilmiş, üzerinde bir yapım işinden bahseden yazıt olduğunu yorumlayabileceğimiz mimari parça tespit edilmiştir. Bu yazıt, Kaledeki yerleşim ve Kütahya'nın tarihi açısından son derece önemli bir veri niteliğindedir. Kale kazısı çalışmaları ve kalede ortaya çıkarılan buluntular, Kütahya Kalesi ve kent ile ilgili bilinmeyen noktaların hızla aydınlatılmasını sağlayacak niteliktedir (bknz. 1, Foto. 42).

Foto. 42: *Yukarı Kale. 51. Burç duvar örgüsü içinde bulunan mimari parça (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

3- 2020 VE 2021 KAZI DÖNEMLERİNDE ORTAYA ÇIKARILAN KÜÇÜK BULUNTULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ:

Kütahya Kalesi kazılarında çoğunluğu seramik olmak üzere cam ve metal buluntular ortaya çıkarılmıştır. 2020 yılında gerçekleştirilen kazılarda kanallar açılmış, çalışmaların neredeyse tamamı daha önceki yıllarda izinsiz uygulamalarla bozulmuş alanlarda olduğu için stratigrafik açıdan bir düzen yakalanamamıştır. 2021 yılında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında ise stratigrafiye bağlı olarak Bizans, Beylikler ve Osmanlı dönemine tarihlenebilecek küçük buluntular ortaya çıkarılmıştır.

3.1- Seramik Buluntular

Kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan Roma, Bizans, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait seramikler arasında tek renk sırlı, sgraffito ve sıraltı tekniklileri ile sırsız seramikler dikkati çeker. Buluntular içerisinde yer alan yarı mamül kap, üretime ilişkin ipuçları vermektedir. 2021 yılı kazı çalışmaları esnasında AB-21 karelajında 1073.13m seviyesinde bulunan kırmızı hamurlu kap üzerinde astar kazıma yapılmış, ancak sırlanmadan bırakılmıştır (Foto. 43). Az sayıda Beylikler/Erken Osmanlı Dönemi'nin *"Milet işi"* seramik grubu, Beylikler/Bizans Dönemi'ne ait sgraffito seramik fragmanları, bir adet seladon ağız fragmanı ile Avrupa üretimi seramikler de bulunmuştur. Ele geçen seramiklerde Osmanlı Dönemi üretimleri yoğun grubu oluşturmaktadır. Özellikle Kütahya'nın 18. yy fincan üretimlerine ait fragmanlar ile az sayıda yarı mâmül üretimler de bu grupta göze çarpar. Seramik buluntular çoğunlukla kırık parçalar şeklinde ele geçmiştir. Tam ya da tama yakın parçalar oldukça azdır. Çeşitli dönemlere ait sırlı ve sırsız seramik grubunda tabak, çanak, pişirme kabı, ibrik, testi, fincan, kapak ve şamdan gibi seramikler bulunmaktadır (Foto. 44).

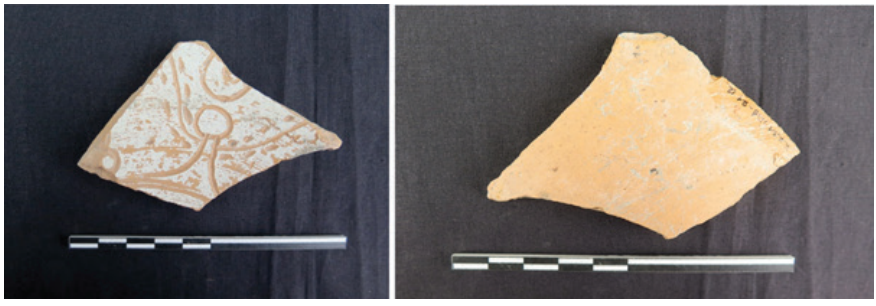


Foto. 43: *Yukarı Kale kazılarında bulunan yarı mamül kap parçası (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

TT-43 karelajında ele geçen bütün halindeki künk haricinde fragman halinde bulunan künkler de vardır. Bu künkler muhtemelen bir su yapısına aitdir. Kanal kazısı olduğu için yapı türü tespit edilememiştir.

Osmanlı Dönemi seramikleri içinde lüleler de ayrı bir grubu oluşturmaktadır. Lüle tipolojisinde karinalı çanaklı, disk kaideli ve küresel biçimli çanaklı olarak adlandırılan lüle formları ele geçen örnekler içerisinde yer alır (G. Ayhan 2010:18, 56), (H. Uçar 2020a: 193-222), (H. Uçar 2020b: 35-60) (Foto. 45, 46). Lülelerin bezemelerinde; baskı tekniğiyle yapılmış, zikzak, oval, diş, nokta, baklava, tarama, güneş kursu ve lale gibi motifler görülür. Yalnızca tütün yolu günümüze ulaşan bir lülede, kazıma ile oluşturulan "teber" motifi dikkati çeker. Tarikat eşyaları içerisinde yer alan teberlerin, Kütahya'da yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir (S. Altunkaynak-Duğan 2018: 563). Bu lüle belki de tarikat üyelerinden birine özel olarak üretilmiştir.

Foto. 44: *Yukarı Kale kazılarında ortaya çıkarılan seramik buluntular (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Foto. 45: *Yukarı Kale kazılarında ortaya çıkarılan lüleler (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

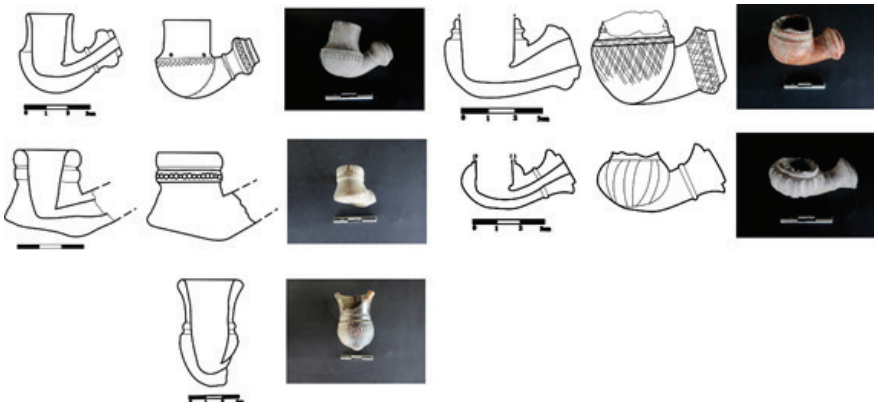


Foto. 46: *Yukarı Kale kazılarında ortaya çıkarılan lüle çizimler (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

3. 2- Cam Buluntular:

Kazı çalışmaları kapsamında az sayıda cam buluntu ele geçmiştir. Cam bilezikler her dönem aynı teknik ve formda yapılabildiğinden kesin bir tarihlendirme mümkün olmamaktadır. Ancak, İstanbul- Saraçhane, Manisa-Sardes, Antalya-Demre, Burdur-Sagalassos, Afyon-Amorium, İznik-Roma Tiyatrosu, Kuşadası-Kadıkalesi gibi çeşitli kazılarda ele geçen cam bilezikler Orta-Geç Bizans dönemine (11-13. yy) tarihlendirilmiştir (A. Yavuzyılmaz 2017: 51). Gevale Kalesi cam buluntuları arasında da yuvarlak kesitli, tek renkli, bezemesiz ve çift sıra yivli bilezik fragmanın benzerleri tespit edilmiştir. Gevale Kalesi'ndeki bu örnek de 11-13. yy Orta-Geç Bizans Dönemi'ne tarihlendirilmektedir (A. Yavuzyılmaz 2017: 53), (Z. Oral Çakmakçı 2012: 119). Kubad-Abad kazılarında ele geçen bileziklerin ise *burmalı*, *düz yüzeyli*, *sırtı profilli* ve *paralel lif sarmalı* olarak dört tipte olduğu tespit edilmiş ve 13. yüzyıla tarihlenmiştir (Z. Uysal 2010: 43-54), (Z. Uysal 2013: 134-142). Kütahya kazılarında ele geçen cam bilezikler de yaklaşık bu tarihlere ait olmalıdır (Foto. 47).

Foto. 44: *Yukarı Kale kazılarında ortaya çıkarılan cam bilezikler (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

3.3- Metal Buluntular:

Sikke, çivi, mıh, kapı aksamları, asma kilit, at nalı, düdük ve mermi kovanları, Cumhuriyet dönemi madeni paraları ve jetonlar bu grup buluntuları oluşturmaktadır. Bronz ve gümüş sikkeler kanal kazısı çalışmalarının yapıldığı AH-23, JJ-43 ve UU-39 karelajlarından ele geçmiştir. AH-23 karelajında ele geçen gümüş sikkede "*Osmanlı Durube fi Konstantiniye 1187/1773-1774"* yazısı okunmaktadır. UU-39 karelajında ele geçen bir diğer gümüş sikkede de *"Osmanlı Durube fi Mısır Sene 1142/1730-1732*" yazmaktadır. Bronz sikkeler ise Bizans Dönemi'ne aittir, ancak okunamamaktadır. Mavzer mermisi kovanının üstünde Rumi *1332* (Miladi 1916) tarihi, *Ayyıldız motifi* ve Arap harfleriyle yazılmış *mavzer* yazısı okunabilmektedir (Foto. 48).

Foto. 48: *Yukarı Kale kazılarında ortaya çıkarılan cam bilezikler (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

3.4- Mermer Buluntular:

Buluntular arasında iki adet mermer parça bulunmaktadır. 4 No'lu kanalda, NN-42 karelajında ele geçen kırık sütun başlığı iri yapılı ve beş yapraklı *akantus* yapraklarıyla bezelidir. Başlık MS. 4. yy'a tarihlendirilebilmektedir (A. Kıpramaz ve Ş. Yıldırım 2018: 179, 189), (R. Kautzsch 1936: 11). Sütun başlığının mevcut yüksekliği 23cm, üst genişliği 35cm, alt genişliği ise 16cm'dir. Diğer örnek de sütun başlığının bir parçasıdır (Foto. 49).

Foto. 49: *Yukarı Kale kazılarında ortaya çıkarılan mermer buluntular (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

Sonuç olarak, Kütahya Kalesi'nde gerçekleştirilen kazılar, kaledeki yerleşimin yoğunluğunu ve kültür katmanlarının varlığını açıkça ortaya koymuş, Roma, Bizans, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait buluntuların varlığı tatmin edici ölçülerde olmuştur. Gelecek yıllarda gerçekleştirilecek kazılarla, umarız kalenin tarihi aydınlatılmaya devam edilecektir. Kazı ekibine özverili çalışmalarından dolayı teşekkür ederim (Foto. 50, 51).

Foto. 50-51: *Kale Kazısı 2020 ve 2021 yılları kazı ekibi (Kütahya Kalesi Kazı Arşivi)*

KAYNAKÇA

Altunkaynak Duğan, Seher (2018). "Kütahya Müzesi Tarikat Eşyaları", *Kütahya Müzesi 2017 Yıllığı,* S. Ünan (ed.), Sayı V, Ankara, s. 547-599.

Ayhan, Gökben (2010). "Hasankeyf Kazısı Lüle Buluntularının Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Dergisi,* XIX/1, s. 1-22.

Gök, Sevinç ve Altunkaynak Duğan, Seher, Buğdaycı, Begüm (2020). "Kütahya Kalesi Türk Dönemi Seramikleri (2019 Yılı Buluntuları)", *Kütahya Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Tarih Araştırmaları. Kütahya Müzesi 2019 Yıllığı,* S. Ünan (ed.), Sayı VII, Ankara, s. 177-191.

Gök, Sevinç ve Buğdaycı, Begüm (2019). "2018 Yılı Kütahya Kalesi Sondaj Kazılarında Ortaya Çıkarılan Sırlı Seramikler", *Kütahya Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Tarih Araştırmaları. Kütahya Müzesi 2018 Yıllığı,* S. Ünan (ed.), Sayı VI, Ankara, s. 259-287.

Gökbilgin, M. Tayyib (1977). "Kütahya", İslam Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul, s.1118-1127.

Karakaya, Ebru (2002). "Kütahya (Mimari)", *TDVİA,* Cilt 26, Ankara, s. 584-587.

Kautzsch, Rudolf (1936). *Kapitellstüdien. Beitrage zu einer Geschichte des Spatantiken, Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin.

Kıpramaz, Ali ve Yıldırım, Şahin (2018). "Herakleia Pontika (Kdz. Ereğli) Geç Roma-Erken Bizans Dönemi Sütun Başlıkları", Çeşm-*i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, V/1, s. 177-193.

Oral Çakmakçı, Zeynep (2012). "Kuşadası-Kadıkalesi Kazılarından Süs Amaçlı Cam Objeler: Boncuklar ve Bilezikler*", II. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, 6-8 Ekim 2011, Türkiye Arkeolojisinde Cam: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar Bildiriler Kitabı, Doç. Dr. Olcay Birgül Anısına*, Ankara, s. 114-135.

Öztürk, Said (ed.) (2010). *Cihânnümâ–Katip Çelebi*, İstanbul.

Türktüzün, Metin (2015). "Kütahya'nın Kaleleri", *Kütahya Müzesi 2014 Yıllığı,* S. Ünan (ed.), Sayı II, Kütahya, s. 123-165.

Uçar, Hasan (2020a). "Kütahya Müzesinden Bir Grup Osmanlı Lülesi", *Kütahya Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Tarih Araştırmaları (Kütahya Müzesi 2019 Yıllığı)*, S. Ünan (ed.), Sayı VII, Ankara, s.193-222.

---------- (2020b). "Glazed and Unglazed Ceramics From The Excavations at the Edirne Palace (Saray-ı Cedid-i Âmire) in 2013 and 2014", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, X/19, s. 35-60.

Uysal, Ali Osman (2006). *Germiyanoğulları Beyliği'nin Mimari Eserleri,* Ankara.

Uysal, Zekiye (2010). "Kubad Abad Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler (2005-2010)", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: 19/2, Ekim, s. 43-54.

---------- (2013). *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1932). *Kütahya Şehri,* Devlet Matbaası, İstanbul.

Yavuzyılmaz, Ahmet (2017). "Gevale Kalesi Cam Bilezik Buluntuları (2013-2015)", *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri-I, 02-05 Kasım 2016*, s. 49-61.

‘KEMALEDDİN MEKTEBİ’NİN TEŞKİLATLANIŞINI YARIM KALMIŞ BİR YAPI ÜZERİNDEN İZLEMEK: KÜTAHYA HASTANESİ ÖRNEĞİ

Müjde Dila GÜMÜŞ[1]

Giriş

Bu çalışmada, 1913 senesinde temelleri atılan Kütahya Hastanesi’nin yarım kalan inşa sürecine odaklanarak, Kemaleddin Bey yönetimindeki Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Şubesi’nin teşkilatlanışına ilişkin yeni bilgilerin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bununla birlikte, hastane projesi görsel ve yazılı belgelerden yola çıkarak tanıtılmıştır. Hastanenin yarım kaldığına kimi yayınlarda değinildiyse de görsel belgeleri ve inşa süreci, şimdiye kadar yapılmış olan çalışmalarda ele alınmamıştır. Araştırmanın birincil kaynaklarını, Kemaleddin Bey ile birlikte Evkaf Nezareti’nde çalışmış Mehmet Nihat Bey’in (Nigisberk) arşivindeki belgeler oluşturmaktadır. Nihat Bey’in arşivi, mimarın ajandaları, defterleri, fotoğrafları ve çizimlerinden meydana gelmekte olup Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesince muhafaza edilmektedir. Kütahya Hastanesi’ne ilişkin bilgiler, Nihat Bey’e ait 1 numaralı defterde ve 1909’dan 1920’lere kadar kullandığı 8 numaralı ajandasında yer almaktadır.

Kemaleddin Bey ve Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Şubesi

Millî Mimari üslubunun kurucu figürlerinden Kemaleddin Bey’in yaşam öyküsü, mimari projeleri ve kaleme aldığı metinler ile ilgili çeşitli araştırmacıların kapsamlı çalışmaları bulunmaktadır. (Yavuz, 1981; Tekeli ve İlkin, 1997; Yavuz, 2009). Uzun yıllar baş mimar olarak görev yaptığı Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Şubesi’nin örgütlenme biçimine ve yapı inşa süreçlerine ilişkin bilgilerimiz ise farklı araştırmalarda da altı çizildiği üzere (Cengizkan, 2009: 201), detaylandırılmaya açıktır.

[1] Dr. Öğretim Üyesi Müjde Dila Gümüş. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

II. Meşrutiyet döneminin ilk Evkaf Nazırı Hammâde Paşa'nın vakıf idaresine getirdiği yeni düzenlemeler kapsamında, nezarette bir İnşaat ve Tamirat Şubesi kurulmuş, bu birimin başına da Kemaleddin Bey getirilmişti. Kemaleddin Bey, 1909 yılında baş mimarı olduğu birimde, vefat ettiği 1927'ye kadar bazı kısa aralıklarla görev yapmış, çok sayıda vakıf yapısının inşa ve restorasyonu kendisinin yönetiminde tamamlamıştı. Hammâde Paşa'nın ardından 1910'da Ürgüplü Hayri Efendi Evkaf Nazırlığı görevini devralmış ve yoğun bir inşa programı başlatmıştı. (Yavuz, 2009: 27-28) Nihat Bey'in aktarımına göre İnşaat ve Tamirat Şubesi'ni her zaman "sevmiş ve himaye etmiş" olan Hayri Efendi'nin döneminde inşasına başlanan yapılar arasında vakıf hanlar, Bebek ve Bostancı Camileri, Fethiye ve Sultan Selim Medreseleri, Medreset-ül Kuzat (Kadılar Mektebi), İstanbul Vakıf Gureba Hastanesi (yarım kalmış) ve Kütahya Hastanesi (yarım kalmış) bulunmaktadır. (Cengizkan, 2009: 180-181) Kemaleddin Bey, bu yoğun tasarım ve inşaat sürecinde Hendese-i Mülkiye ve Sanayi-i Nefise Mektepleri mezunlarından seçtiği mühendis ve mimarlardan oluşan bir fen heyetiyle birlikte çalışmıştır. (**Görsel 1**) "Kemaleddin Mektebi" olarak anılan bu ekibin (Çetintaş, 1944: 165) üyeleri arasında Ali Talat, Kadir, Asım, Salim, Vehbi Beyler ve Mehmet Nihat Bey bulunuyordu. (Cengizkan, 2009: 180-181) Fen heyetinin sıkı bir iş birliği içinde çalıştığını, tasarlanan yapıların çeşitli yerlerinden sorumlu özel uzmanların bulunduğunu, herkesin görevini çok disiplinli biçimde yürüttüğünü ve böylece yoğun yapım işlerinin gerçekleştirilebildiği, döneme tanıklık etmiş mimarlarca aktarılmıştır. (Yavuz, 2009:31)

Görsel 1: Evkaf Nezareti fen heyetinin çalışma odası ve mimarlar. Nihat Bey sol köşede ayakta. "Heyet-i fenniyede oturduğumuz oda" notu düşülmüş. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN.alb14.phc.20)

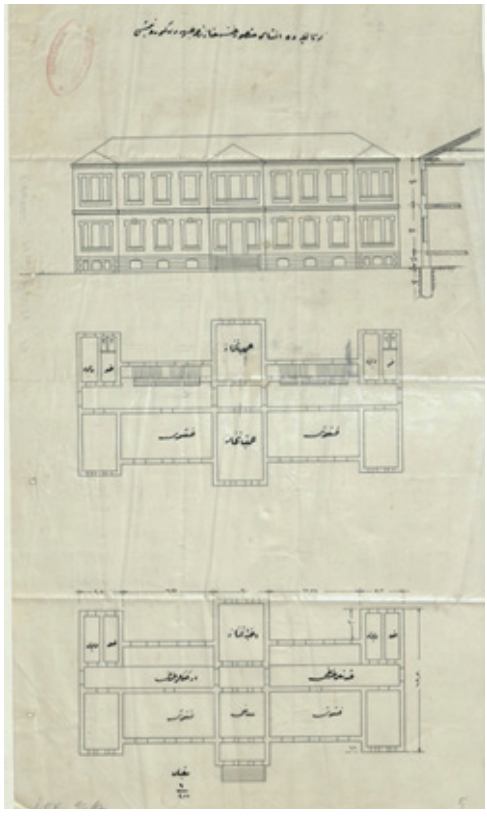
Bu çalışma kapsamında arşivine başvurulan Nihat Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi Mimari Şubesi'nden Aralık 1907'de mezun olmuş (Gececi, Bekdaş, Pilehvarian, 2021: 77) 1909'da Evkaf Nezareti'nde göreve başlamıştır. Kemaleddin Bey'in vefatına kadar kendisi ile birlikte görev yapmış, Evkaf Nezareti'nde kadar yüksek bir motivasyonla çalıştığını anılarında "Mesaimizdeki intizam, şevk ve gayretin derecesi için kitaplar yazsam hakkıyla izah edemem." sözleriyle ifade etmiştir. (Cengizkan, 2009: 179)

Nihat Bey'in düzenli olarak tuttuğu ajandalar, kendisinin fiilen üstlendiği görevleri ve çalışma temposunu anlamamıza olanak sağlamakta, İstanbul'daki vakıf yapılarının inşa ve onarımı için şehirde neredeyse dört döndüğünü ortaya koymaktadır. Bu belgelere göre, Nihat Bey hareketli ve yoğun mesaisinde hem inşası süren vakıf yapılarını denetleyerek şantiye mimarlığı yapıyor hem de farklı ölçeklerdeki vakıf yapılarının onarımla-

rıyla ilgileniyordu. (**Görsel 2**) Mesaisi büyük ölçüde İstanbul'da geçerken, zaman zaman başka şehirlerdeki inşa faaliyetlerini denetlemekle de görevlendiriliyordu. (MNN_MS08) Kütahya Hastanesi, Nihat Bey'in İstanbul dışında inşasını denetlemekle sorumlu olduğu yapılardan biriydi.

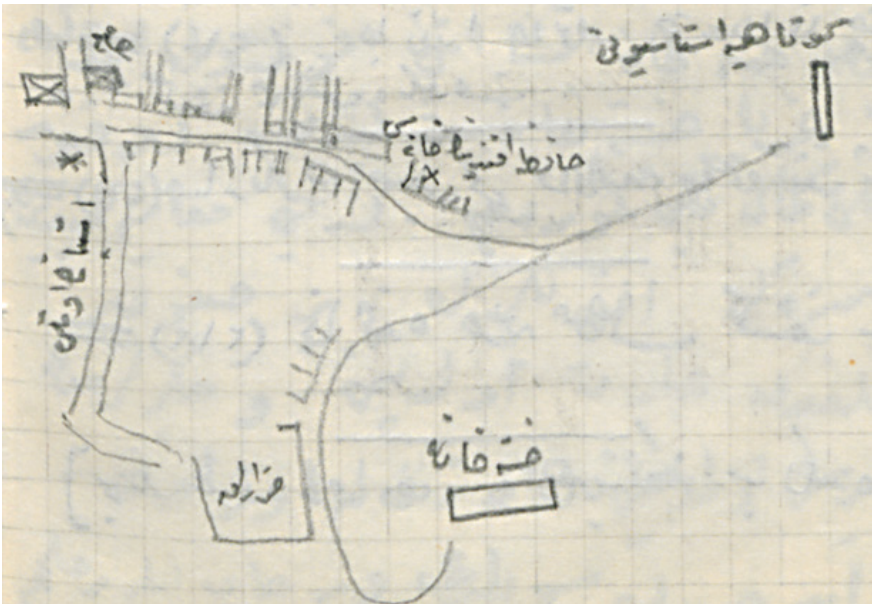
Kütahya Hastanesi'nin Konumu, Plan Özellikleri ve Mekân Dağılımı

Kemaleddin Bey'in görev yaptığı dönemde Kütahya'da Evkaf Nezareti tarafından bir hastane inşa edilmesine ilişkin bu çalışma kapsamında ulaşılabilen ilk kayıt, 5 Mart 1912'ye tarihlenmektedir. (BOA.İ.EV.54-17) Osmanlı Arşivleri'ndeki belgeye göre hastane, Germiyanzâde Yakub Çelebi Vakfına ait bir arazi üzerine inşa edilecekti. Bu karara bir cephe çizimi ve bir plan da iliştirilmişti. (**Görsel 2**)



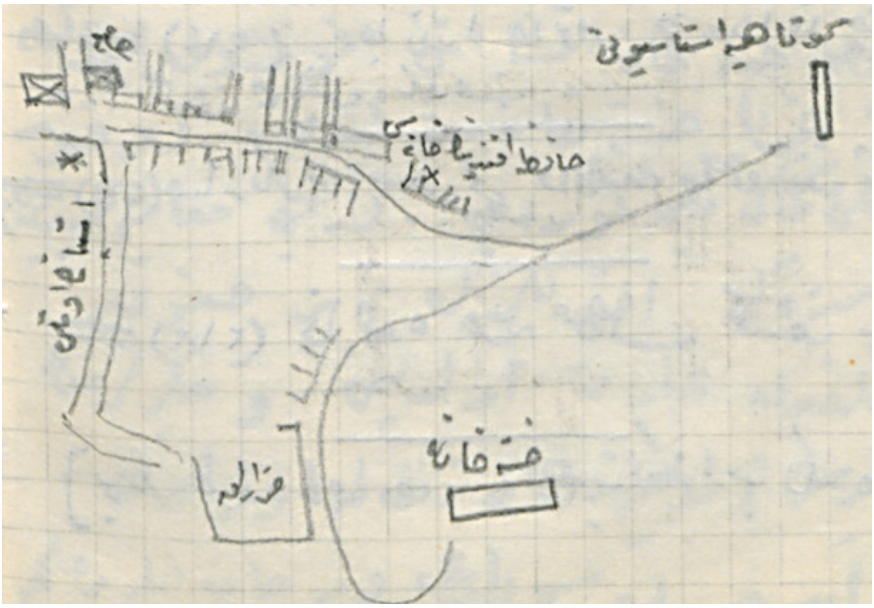
Görsel 2: Kütahya'da Evkaf Nezareti tarafından bir hastane inşa edileceğine ilişkin 5 Mart 1912 tarihli yazışmaların ekindeki cephe çizimi ve plan. (BOA.İ.EV.54-17)

Nihat Bey'in Kütahya Hastanesi ile ilgili çalışmaları, yukarıda değinilen yazışmalardan 1 sene sonra, 1913'te başlamıştır. Ajandasına, hastanenin inşasına nezaret etmekle görevlendirildiğini yazmış, hastanenin inşa edileceği alanı gösteren bir eskiz ile yapının kat planlarını çizmiştir. Bu eskize göre hastane, Kütahya Garı'na yakın bir konumda inşa edilecekti. (MNN_MS08_754) (**Görsel 3**) Anılarında ise hastanenin konumunu "şehrin yanında, ovaya nâzır bir tepe üzerinde" olarak tanımlamıştır. (Cengizkan, 2009: 181)



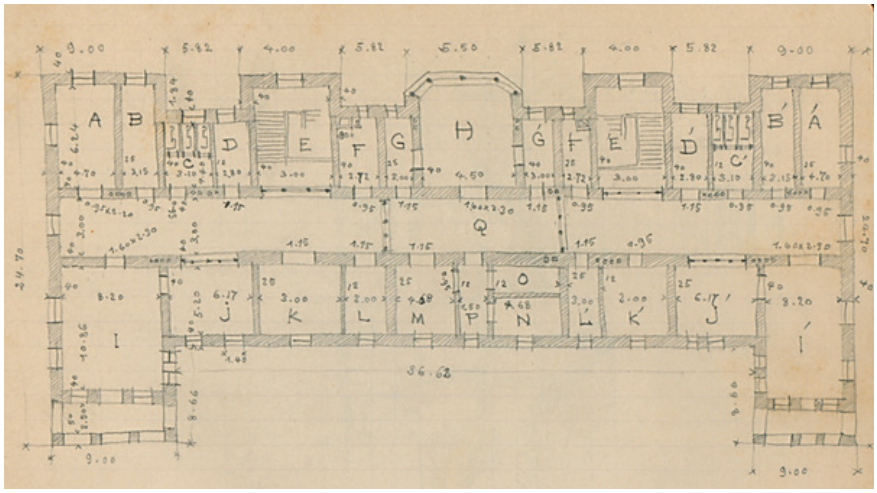
Görsel 3: Nihat Bey'in Kütahya Hastanesi'nin konumunu gösteren eskizi, 1913. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN_MS08_754)
1: Hastane, 2: Kütahya İstasyonu, 3: Hafız Efendi'nin hanesi, 4: Cami, 5: İstasyon Oteli, 6: Mezarlık.

Kütahya Hastanesi bodrum kat üzerine zemin ve birinci katlardan meydana gelecek şekilde tasarlanmıştı. Proje, Millî Mimari dönemi yapılarında sıklıkla gördüğümüz üzere köşeleri ve orta aksı öne çıkartılarak vurgulanmış enine dikdörtgen bir plana sahiptir. Mekanlar, yapıyı boydan boya dolaşan bir koridora açılmaktadır. Bu plan, yukarıda değindiğimiz 1912 tarihli plana benzemekle birlikte, mekân sayısı ve taksimatı bakımlarından eski plandan çok daha gelişmiştir. (**Görsel 4**)



Görsel 4: Kütahya Hastanesi Zemin Kat Planı. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, MNN_MS01_46)
A: Hasta yakınlarına mahsus mahal, B: El ve yüz yıkanmaya mahsus mahal, C: Helalar, D: Banyo, E: Yemek kotarılacak matbah, F: Hastaların kaydına mahsus oda, G: Hastaların muayene mahalli, H: Eczane, I: Hasta koğuşu, J: Hâl-i nekahetteki hastagânın istirahat ve taam salonu, K: İki yataklık hasta odası, L: İdare odası, M: İdare odası, N: Yatakta hastaların hava almasına mahsus üstü kapalı teras.

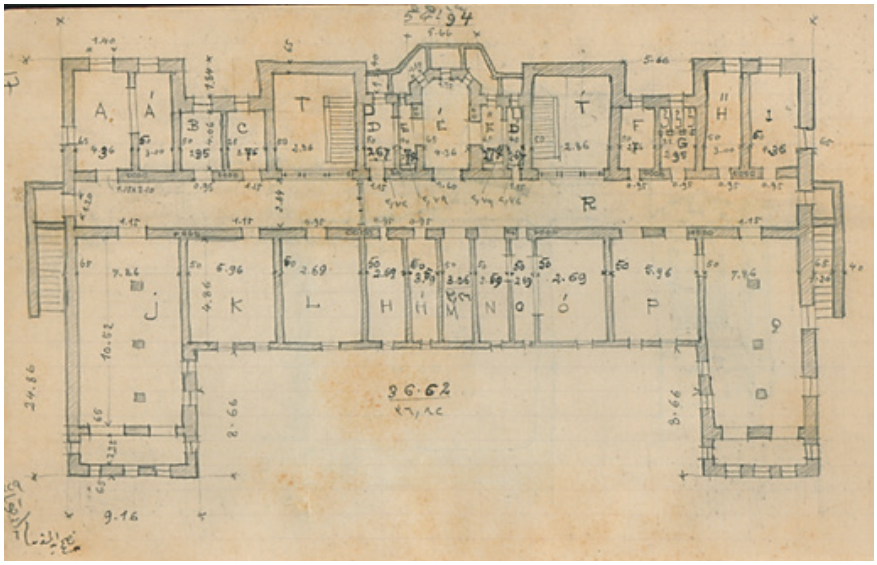
Kütahya Hastanesi'nin planında hangi mekânın ne olarak işlevlendirileceğini Nihat Bey defterine detaylıca yazmıştır. (MNN_MS01_45, 53, 39) Kendisinin notlarına göre, yapının ön cephesinde bir ana giriş ve arka cephesinde simetrik olarak yerleştirilmiş iki giriş daha bulunacaktı. Giriş aksında G ile kodlanan merkezi mekân, giriş katında hastaların muayene mahalli olacaktı. Muayene mahallinin solunda hasta kaydı yapılan oda, sağında ise eczane bulunacaktı. Bunların iki yanında mutfaklar vardı. Sonra merdivenler, banyolar, tuvaletler ve son olarak iki uçta hasta yakınlarının kullanımı için birer oda bulunacaktı. Yapının sağ kanadı erkekler, sol kanadı ise kadınlar için düzenlenmişti. Koridorun karşı tarafına baktığımızda ise idari birimleri, hastaların konaklama, dinlenme ve yemek odalarını, büyük hasta koğuşlarını ve hastaların hava almaları için üstü kapalı olarak düzenlenmiş terasları görürüz. (**Görsel 4**)



Görsel 5: Kütahya Hastanesi Birinci Kat Planı. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, MNN_MS01_54)
A: Hasta yakınlarına mahsus odalar, B: El ve yüz yıkamaya mahsus mahaller, C: Helalar, D: Banyolar, E: Merdivenler, F: Yemek kotarılmasına mahsus matbah, G: Tenvim [uyutma] odası, H: Ameliyat salonu, I: 11 yataklık hasta koğuşu, J: Hastagânın istirahat ve taam salonu, K: İki yataklık hasta odası, L: İki yataklık hasta odası, M: Röntgen odası, N: Tabip odası, O: Karanlık oda.

Üst katta, H ile kodlanan merkezi mekân ameliyathane olarak tasarlanmıştı. Bu seçim, odanın camekanlı olmasıyla, yani fazlaca ışık alacak olmasıyla ilişkilendirilerek düşünülebilir. Ameliyathaneye açılan G ile gösterilmiş küçük odalar tenvim odası olarak geçer, bunlar ameliyata girecek hastaların narkoz alacakları mekanlardır. Yanlarındaki odalar genel olarak alt kat ile aynı işlevdedirler; mutfak, merdiven, banyo, hela ve hasta odaları burada bulunur. Koridorun karşısı, alt kattan farklı olarak, doktor odası, röntgen odası ve karanlık oda barındırmaktadır. (**Görsel 5**)

Bodrum katında ise servis mekanları; mutfaklar, çamaşırhaneler ve hademelerin kullanımına ait odaların yer alması ön görülmüştür. Çatı katının planı Nihat Bey'in evrakları arasında yer almamaktadır. (**Görsel 6**)



Görsel 6: Kütahya Hastanesi Bodrum Kat Planı. "6 Teşrinievvel 1329 [19 Ekim 1913], tashih edilmiştir" notu düşülmüş. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, MNN_MS01_40)

A: Çamaşırhane, B: Çamaşırlık, C: Hasta yakınlarına mahsus oda, D: Yemeklerin kotarılacağı mahal, E: Matbah, F: Hademeye mahsus hamam, G: Helalar, H: İhtiyat odası, İ: Yemek salonu, J: İhtiyat mahalli, K: Hademelere mahsus yatak odası, L: Yatak odası, M: Matbah takımları odası, N: Yemek takımları odası, O: Matbah takımlarının yıkanmasına mahsus oda, P: Sebzevat ayıklamak ve et ayırmak için mahal, Q: Ambar ve kiler, R: Koridor, T: Merdivenler.

Elimizdeki planlar Nihat Bey'in defterine çizdiği küçük boyutlu planlardır. Özgün planlar, dönemin diğer vakıf yapıları gibi Kemaleddin Bey'in imzasını taşıyor olmalılardır. Keza Nihat Bey, Kemaleddin Bey'e aidiyetinden emin olunan kimi başka yapıların planlarını da defterlerine çizmiştir. Bu uygulamanın sebebi, olasılıkla, Nihat Bey'in inşaatları denetlerken yanında taşıdığı defterindeki planlardan faydalanmasıydı.

Kütahya Hastanesi'nin Keşif Defteri ve Şartnamesi

Nihat Bey'in çeşitli notları, hastanenin keşif defteri ve şartnamesinin kesin olarak kendisi tarafından hazırlandığını ortaya koymaktadır. Nihat Bey ajandasına Kütahya Hastanesi'nin keşif defteri için dört gün ve şartnamesi için altı gün çalıştığını, bu evrakları Kemaleddin Bey'e gösterip imzalattıktan sonra da nezarete teslim ettiğini yazmıştır. (MNN_MS08_253a-

254a) Aynı dönemde Evkaf Nezareti tarafından inşa edilmiş ve keşif ve şartname hazırlanma süreçleri belgelenmiş olan bir başka vakıf yapısı, Medreset-ül Kuzat, bir karşılaştırma zemini yaratmaktadır. Medreset-ül Kuzat'ın keşif defteri Ali Talat Bey'in imzasını taşımaktadır. İnşa esnasında yapılan ek keşifler ise Nihat Bey'indir. (Yavuz, 1999) Bu veriler, vakıf yapılarının keşiflerinin ve şartnamelerinin İnşaat ve Tamirat Şubesi fen heyeti üyelerince hazırlanabildiğini gösterirler.

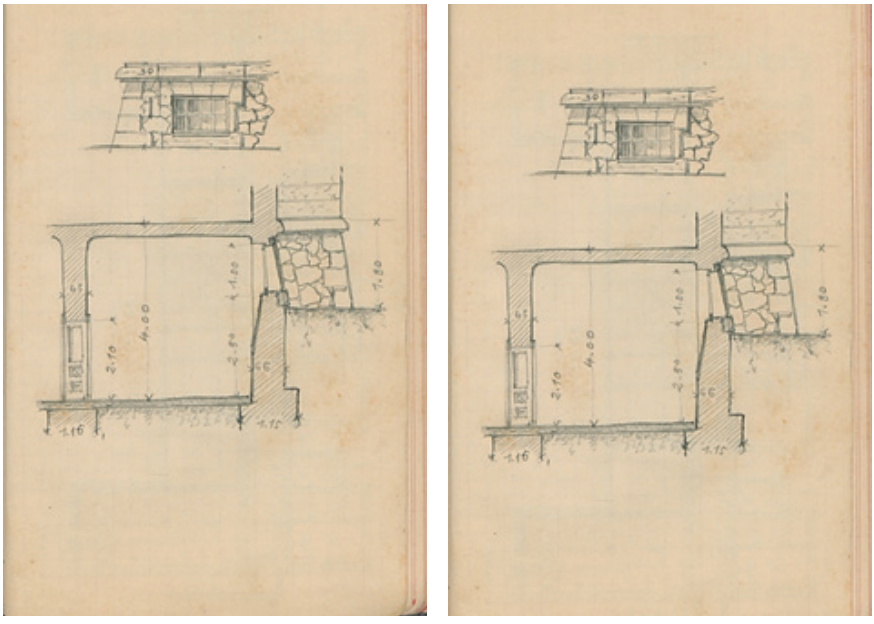
Kütahya Hastanesi'nin keşif defteri kırk iki maddeliktir. Bu maddeler toprak hafriyatından başlayarak temel ve duvarların inşası, çatı, borular, döşemeler gibi pek çok kalemi içerir. Keşifte üretim ile ilgili detay verilmemiş, yalnızca fiyat hesaplamaları yapılmıştır. Hastanenin toplam masrafı 1.421.877,20 olarak tahmin edilmiştir. (MNN_MS01_2-6) Bu fiyat hesaplamasının arkasında yoğun bir çalışma yatmaktadır. Nihat Bey Kütahya'ya yakın taş ocaklarını ve inşaat malzemesi tedarik edilebilecek yerleri öğrenmiş ve malzemelerin nakliye ücretlerini dahi hesaplamıştır. Örnek olarak: "taş ocaklarının mahalli Değirmenderesi'nde Yenice Çiftliği civarıdır, Kütahya'ya beş saattir. Tuğla yapılacak toprak mahalli Felent Çayı civarındadır. Kütahya'ya 3 kilometredir" ifadeleri verilebilir. (MNN_MS01_25)

Keşif defterinde malzeme kullanımına ilişkin ilginç bir detay, hastanenin hasta ve istirahat mekanlarının linolyum döşemeyle kaplanacağının belirtilmesidir. (MNN_MS01_3) Kolay temizlenen ve sesi emen kalın bir muşamba olan linolyum, yapının işlevi ile ilişkili olarak özellikle tercih edilmiş olmalıdır.

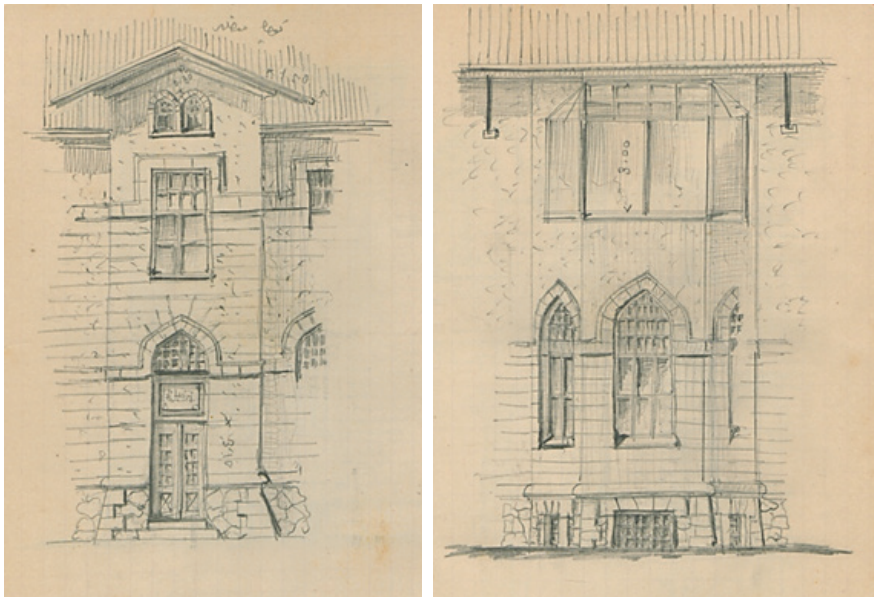
Yapıda kullanılacak malzemelerle ilgili daha detaylı bilgi, hastanenin şartnamesinde bulunur. Şartnameye göre, temelde beton ve Portland çimentosu, duvarlarda yerli tuğla kullanılacak, bodrum zeminin beton olacak, bodrum katı cephesinin kesme taşla kaplanacak, cephenin kalanının ise sıva ile kesme taş izlenimi yaratacak şekilde derzlenecekti. Ameliyathane, hamam ve banyolarda Avrupa üretimi beyaz sırlı çiniler; muayene odası, mutfak ve çamaşırhanede ise beyaz sırlı Kütahya çinileri tercih edilecekti. (MNN_MS01_6-8)

Kütahya Hastanesi'ne İlişkin Cephe Detayları

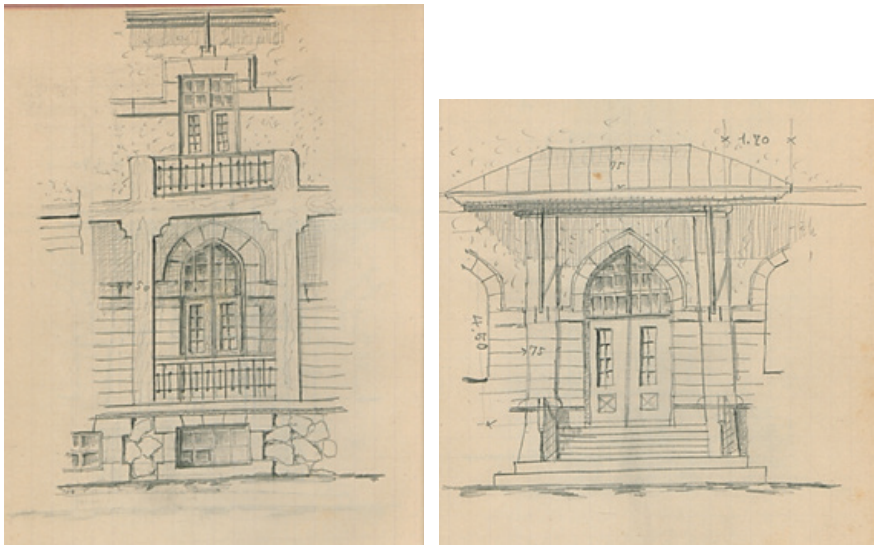
Nihat Bey'in defterinde, planlar, keşif ve şartname dışında, Kütahya Hastanesi'ne ait altı adet detay çizim bulunmaktadır. Bu çizimlerin iki tanesi, bodrum katı ve giriş katı pencerelerini ve pencere kesitlerini gösterirler. **(Görsel 7, 8)** Diğer ikisi, yapının cephe tasarımına ilişkin en fazla bilgi alabildiğimiz çizimlerdir. Soldaki, arka cephedeki simetrik iki girişten birine aittir. **(Görsel 9)** Kesme taş kaplı bodrum, kesme taş izlenimli sıvalar, sivri kemerli giriş ve kırma çatı bu çizimde algılanabilmektedir. Sağda ise yine arka cepheden bir görünüm yer alır. **(Görsel 10)** Burası, hastanenin giriş aksındaki çokgen kesitli ve merkezi kısımdır. Çizimde, giriş katındaki muayene odası ve birinci kattaki camekanlı ameliyathane gösterilmiştir. Son iki çizim, ön cepheden detayları içerir. Bunlardan soldaki, ön cephede köşelerde yer alan balkonlu düzenlemelere, sağdaki ise yapının simetri ekseninde merdivenlerle ulaşılan ve geniş bir saçağın örttüğü ana girişe aittir. **(Görsel 11, 12)**



Görsel 7, 8: Bodrum katı ve giriş katı pencereleri. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN_MS01_17, 20)



Görsel 9, 10: Arka cepheden görünümler. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN_MS01_21)

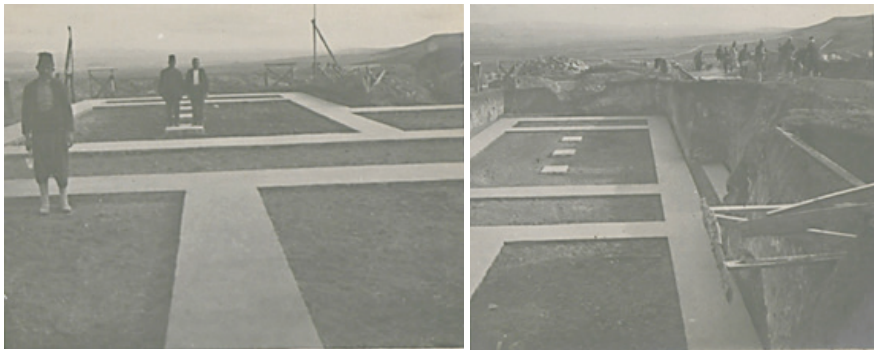


Görsel 11, 12: Ön cepheden görünüm ve ana giriş kapısı. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN_MS01_22)

Kütahya Hastanesi'nin Yarım Kalan İnşa Süreci Üzerine Tespitler

Hastanenin inşa sürecine ilişkin ilk verimiz, 1913 senesi temmuz ayı sonunda Nihat Bey inşaatın denetleyicisi, Kâmil Bey isimli bir mühendis de mutemedi olarak görevlendirilmiş olmasıdır. (MNN_MS01_1) Ağustos 1913'te Nihat Bey, hastaneyle ile ilişkili olarak ilk kez Kütahya'ya gitmiş ve bir hafta kalmıştır. Temel hafriyatını denetleyerek raporlamıştır. (MNN_MS01_9) Tuğla, kum, kireç ve kesme taş münakasalarının şartnamelerini hazırlayıp Kütahya Evkaf memurluğuna teslim etmiştir. (MNN_MS08_260b) Bu durum, malzeme münakasa şartnamelerinin İstanbul'daki merkez tarafından hazırlandığını ve yerel Evkaf memurlarına verildiğini gösterir. Nihat Bey, ayrıca, Kütahya'daki Evkaf çalışanlarından biri olduğu anlaşılan Kâmil Bey'e gün be gün yapılan harcamaları ve inşaatta çalışan işçileri kayıt defterlerine nasıl kaydetmesi gerektiğini anlatan bir yazı bırakmıştır. (MNN_MS01_86) Nihat Bey'in Kütahya'ya Eylül'deki ikinci gidişinde tuttuğu rapora göre, temel hafriyatı bitmiş ve temelin yapımına başlanmıştır. (MNN_MS08_358b) Civar ocaklardan taşlar çıkarılmış ve temel inşasına yetecek kadar malzeme tedarik edilmiştir. Ayrıca memurların yazıhane olarak kullandıkları bir de baraka inşa edilmiştir. (MNN_MS08_366a, MNN_MS01_88) Nihat Bey üçüncü gidişinde, Ekim ayında, temel tabanlarının beşte ikisinin tamamlandığını gözlemlemiştir. (MNN_MS01_9) Aralık'ta Kâmil Efendi Nihat Bey'e temellerin tamamlandığına dair bir telgraf çekmiştir. Bunun üzerine Nihat Bey yeniden Kütahya'ya gitmiş ve tamamlanan temelleri incelemiştir. (MNN_MS08_382a) Elimizdeki temel fotoğrafları, bu gidişe ait olmalıdır. **(Görsel 13-16)**

Görsel 13, 14: Kütahya Hastanesi temellerinin genel görünümü ve koridor kısmından görünüm. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN_ALB08_phc_55)



Görsel 15, 16: Hasta koğuşları, koridor ve karşı kanattan görünüm. (Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi, MNN_ALB08_phc_54)

Kütahya Hastanesine ilişkin elimizdeki son belgeler, bu fotoğraflardır. Hastanenin inşasının temelden sonra durduğu anlaşılmaktadır. Nihat Bey inşaatın tamamlanamadığını anılarında da belirtmiştir. (Cengizkan, 2009: 181) Bu durumun sebebi olasılıkla dönemin savaş koşullarıdır.

Değerlendirme ve Sonuç

Araştırma kapsamında incelenen veriler, Kütahya Hastanesi projesinin mimari üslubuna, projeyi Kemaleddin Bey'in uygulanmış sağlık yapıları karşılaştırmaya ve Kemaleddin Bey yönetimindeki Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat biriminin çalışma biçimine ilişkin değerlendirmeler yapmayı mümkün kılmaktadır.

Millî Mimari dönemi eserlerinde sıklıkla görülen ortak özellikler; yapıların simetrik biçimde planlanmaları ve girişlerin simetri eksenine yerleştirilmesi, sokaktan algılanan cephelerinin görkemli biçimde bezenmesi, aynı cephelerinin kesme taşla kaplanması veya kesme taş izlenimi verecek biçimde sıvanıp derzlenmesi, cephelerin silmeler ile yatay yönde üç ana bölüme ayrılması ve her bölümün kendi içinde bir bütün olarak düzenlenmesi, yüzey düzenlemelerinde kullanılan ögelerin genellikle erken ve klasik dönem Osmanlı mimarisinden seçilmesidir. (Yavuz, 2009: 124-125) Elimizdeki plan ve detay çizimleri ile şartnamedeki maddeler bir bütün olarak ele alındığında, Kütahya Hastanesinin bu özelliklerin tamamına uyduğu ortaya çıkmaktadır. Proje, Kemaleddin Mektebi'nce inşa edilen pek

çok yapı ile benzer özellikler taşımaktadır ve anlaşıldığı kadarıyla Millî Mimari üslubunun tipik bir örneğidir.

Kütahya Hastanesi'nin planı, İstanbul'da aynı dönemde yine Evkaf Nezareti'nce inşa edilmekte olan Vakıf Gureba Hastanesi'nden oldukça farklıdır. Gureba Hastanesi, idari mekanlar, farklı hastalıkların tedavisine yönelik klinikler, hamamlar ve birçok farklı birim için ayrı ayrı binalardan oluşan; özellikle bulaşıcı hastalıkların daha güvenli biçimde tedavi edilebilmesi bakımından tercih edilen pavyon tipindedir. (Yavuz, 1988) Kütahya Hastanesi'nde ise olasılıkla ihtiyaca, bütçeye ve tahsis edilen araziye bağlı olarak tek binadan oluşan bir kurgu tercih edilmiştir.

Kütahya Hastanesi'ne ilişkin plan ve detay çizimlerin ele alınması, aynı projenin (belki kimi ufak değişikliklerle) Zonguldak'ta uygulandığını tespit etmeyi sağlamıştır. Zonguldak Hastanesi'nin Kemaleddin Bey'e aidiyeti, belgelememesi sebebiyle kimi yayınlarda bir ihtimal olarak zikredilmiştir. (Tonbul ve Forta, 2013: 212) 1922 yılına ait Türkiye'nin Sıhhî-i İctimâi Coğrafyası Zonguldak Sancağı adlı yayın ise yapının Kemaleddin Bey'e aidiyetini ortaya koymaktadır. (Abdullah Cemal, 1922: 23) İnşasına 1920'de başlanmış olan Zonguldak Hastanesi, Kütahya Hastanesi gibi köşeleri ve orta aksı öne çıkartılarak vurgulanmış enine dikdörtgen bir plana sahiptir. Arka cephenin tasarımı, çokgen kesitli bölümün üst katındaki pencerelerdeki küçük bir değişiklik dışında Kütahya Hastanesi'ne ait çizimlerle tamamen uyumludur. Ön cephedeki sivri kemerli ve geniş saçakla örtülü giriş, köşelerdeki balkonlu düzenlemeler de Kütahya Hastanesi'nin çizimleri ile uyumludur. Bu büyük benzerlikler, Kemaleddin Bey'in Kütahya Hastanesi için hazırladığı projeyi küçük değişikliklerle Zonguldak'ta uyguladığını göstermektedir. (**Görsel 17, 18**)

Görsel 17, 18: Zonguldak Hastanesi. (Tonbul ve Forta, 2009: 152. Fotoğraf: İrfan Celal Aksoy)

İnşa sürecine ilişkin belgelere göre, Kütahya Hastanesi'nin keşfi, inşaat şartnamesi ve münakasa şartnameleri Nihat Bey tarafından hazırlanmıştır. Bu durum, nezaret içindeki iş bölümünü yansıtmaktadır. Kemaleddin Bey gerek ilgili evrakları gerekse inşaat raporlarını inceleyen ve onay yetkisine sahip olan bir pozisyondadır. Öte yandan, Nihat Bey'in ayda bir kere Kütahya'ya giderek süregiden inşaatı denetlemesi, raporlaması; oradaki iş başı, mutemet, evkaf memuru gibi görevlilere çeşitli talimatlar vermesi, İstanbul dışındaki vakıf yapıların inşa süreçlerinin Kemaleddin Mektebi tarafından denetlediğini belgelemektedir. Evkaf Nezareti'nce II. Meşrutiyet yıllarında gerçekleştirilmiş olan yoğun inşa ve onarım faaliyetleri ve yukarıda ele alınan veriler, Kemaleddin Bey'in yönetim becerilerini ve sıkı kurallar çerçevesinde örgütlenen bir kadronun varlığını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Osmanlı Arşivi

BOA.İ.EV.54-17

Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Mehmet Nihat Nigizberk Fotoğraf ve Mimari Çizimler Arşivi

MNN.ALB14.phc.20

MNN_ALB08_phc_54, 55

MNN_MS01_2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 20, 21, 22, 25, 31, 39, 40, 45, 46, 53, 54, 86, 88

MNN_MS08_253a, 253B, 254a, 260b, 358b, 382a, 388a, 754

İkincil Kaynaklar

Abdullah Cemal, (1922). *Türkiye'nin Sıhhi İctimai Coğrafyası Zonguldak Sancağı*, Ankara, Öğüd Matbaası.

Cengizkan, Ali (2009). "Mehmet Nihat Nigisberg'in Katkıları: Evkaf İdaresi ve Mimar Kemaleddin", *Mimar Kemaleddin ve Çağı Mimarlık/ Toplumsal Yaşam/Politilka*, ed. Ali Cengizkan, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, s. 117-208.

Çetintaş, Sedat (1944). "Mimar Kemalettin, Mesleği ve Sanat Ülküsü", *Güzel Sanatlar* 5, s. 160-173.

Gececi, Mekselina, Hande Düzgün Bekdaş ve Nurhan Pilehvarian (2021). "Mimar Mehmed Nihad Nigizberk ve Çalışmaları", Yakın Mimarlık Dergisi 4/2, s. 65-89.

Tekeli, İlhan and Selim İlkin, ed. (1997.) *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Yıldırım, Yavuz (1981). *Mimar Kemalettin Bey ve Birinci Ulusal Mimarlık* Dönemi, Ankara: O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları.

_____ (1988). "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi 8/2*, 123-142.

_____ (1999). "Mimar Kemaleddin Yapısı 1913 Tarihli Medreset-ül Kuzat'ın İnşaat Şartnamesi ve Keşif Defterleri", *Aptullah Kuran İçin Yazılar-Essays in Honor of Aptullah Kuran*, ed. Ç. Kafesçioğlu-L. Thys Şenocak, İstanbul, YKY, 461-499.

_____ (2009). İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Tonbul, Zehra ve Özgün Forta (2009). *Tarihi Hastaneler, Gureb*â *Hastaneleri'nden Memleket Hastaneleri'ne İlk Sivil Hastaneler*, İstanbul, Novartis Kültür Yayınları.

MANİSA - SARIGÖL İLÇESİ TÜRK DÖNEMİ YAPI ÖRNEKLERİ[1]

Serap ERÇİN KOÇER[2]

Özet

Manisa'nın ilçelerinden birisi olan Sarıgöl'ün ne zaman kurulduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bölgede var olan tarihi kalıntılardan ilçede yaşamın erken dönemlerden itibaren başladığı düşünülmektedir. 16. yüzyılda Anadolu eyaletine bağlı nahiye iken 17.yüzyılda kaza konumunda bir yerleşim yeridir. Aydın Vilayet Salnamelerinde ilçenin, Manisa'nın diğer bir ilçesi, Alaşehir'e bağlı olduğu belirtilmektedir. İlçenin adı kaynaklarda 1938 yılına kadar İnegöl olarak geçmektedir ve daha sonra Sarıgöl şeklinde değiştirilmiştir. İlçede yerleşim yerlerinin neredeyse tamamı 1969 yılında yaşanılan deprem neticesinde değişmiştir. Buna istinaden yeni yapılaşmalar söz konusu olmuştur. Bölgede Türk dönemi yapılarıyla fazla karşılaşılmamıştır. 1969 yılında yaşanılan depremin ve kültür varlıklarına gereken önemin verilmemesi bu durumda etkili olduğu düşünmek mümkündür. Çalışma kapsamında birçok caminin sadece minaresinin ayakta kaldığı görülmektedir. Bazı camilerin ise özgünlüklerini yitirmiş oldukları gözlemlenmiştir. Sarıgöl ilçesindeki Türk dönemi yapıları ile ilgili yapılan bilimsel çalışmalar henüz yeterli sayıda değildir. İlçeye bağlı köylerden Sığırtmaçlı Köyü Eski Cami daha önce bilimsel açıdan değerlendirilmiştir. Sığırtmaçlı Köyü Eski Cami 18. yüzyıla tarihlendirilmekte ve hariminde yoğun bir şekilde kalem işi bezemeler yer almaktadır. Dikdörtgen planlı, sekiz ahşap destekli, kemerli son cemaat yeri olan Baharlar Köyü Eski Caminde son cemaat yerinin doğu duvarında H.1222/ M. 1806 – 1807 tarihi

---

[1] "Baharlar Köyü Eski Cami ve Tırazlar Köyü Cami (Sarıgöl-Manisa)" başlıklı özet bildirinin alan araştırması tamamlandıktan sonra "Manisa-Sarıgöl Türk Dönemi Yapı Örnekleri" olarak tam metni güncellenmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, Fen – Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, serap.kocer@usak.edu.tr ORCID 0000-0003-2504-7836.

yazılıdır. Günümüzde kullanılmayan caminin kadınlar mahfili, harimi üç yönden çevrelemektedir. Ahşap harim tavanının merkezinde zikzak motiflerinden oluşan ahşap tavan göbeği vardır. Ahşap harim kapısı üzerinde Kululu Emirlioğlu Kızıl Ali isminin yer aldığı Dindarlı Köyü Eski Caminin beden duvarlarında ve bağdadi kubbesinde dini içerikli yazılar yer almaktadır. İlçeye bağlı Tırazlar Köyü Camisi 1910 yılında inşa edilmiştir. Onarım geçiren caminin son cemaat yeri daha sonra kapatılmıştır. Tek şerefeli minaresi ise depremden sonra yapılmıştır. Harim tavanı ahşap olup kare bir tavan göbeği bulunmaktadır. 1969 depreminden sonra bugünkü yerine taşınan Çavuşlar Köyünün girişinde tek cepheli, tek kemerli bağımsız çeşme grubunda değerlendirilen bir su yapısı tespit edilmiştir. Yarım daire kesitli kemerin altındaki kitabeden çeşmenin 1844-1845 yıllarında inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu bildiride akademik anlamda araştırılmayan Baharlar Köyü Eski Cami, Dindarlı Köyü Eski Cami, Tırazlar Köyü Cami ve Çavuşlar Köyü Çeşmesi detaylı olarak değerlendirilerek yakın bölgedeki camiler ve çeşmeler ile benzer özellikleri ele alınarak belgelendirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelime: Manisa, Sarıgöl, cami, ahşap tavan, duvar resmi, amentü gemisi

MANİSA - SARIGÖL DISTRICT TURKISH PERIOD BUILDING EXAMPLE

Abstract

It is not known exactly when Sarıgöl, one of the districts of Manisa, was founded. It is thought that life in the district started wherefrom the early periods from the historical remains in the region. While it was a sub-district of the Anatolian state in the 16th century, it was a settlement in the location of township in the 17th century. It is stated that the district is connected to another district of Manisa, Alaşehir in the Aydın Province Annual. The name of the district was mentioned as İnegöl until 1938 in the sources, and then it was changed to Sarıgöl. Almost all of the settlements in the district have changed as a result of the earthquake in 1969. Based on this, new constructions have emerged. Turkish period structures have not been encountered much in the region. It is possible to think that the earthquake in 1969 and the lack of attention to cultural assets were effective in this situation. With the extent of the study, it is seen that only the minarets of many mosques remain standing. It has been observed that some mosques have lost their originality. The number of the scientific studies on Turkish period structures in Sarıgöl district are not sufficient yet. Sığırtmaçlı Village Old Mosque, one of the villages of the district, has been scientifically evaluated before. Sığırtmaçlı Village Old Mosque is dated to the 18th century and there are intense hand-drawn decorations in its harim. The date H.1222/ M. 1806-1807 is written on the east wall of the narthex in the Baharlar Village Old Mosque, which has a rectangular plan, eight wooden supports and arched narthex. The women's gathering-place of the mosque, which is not used today, surrounds the sanctuary from three directions. In the center of the wooden sanctuary ceiling is a wooden ceiling core consisting of zigzag motifs. There are religious inscriptions on the body walls and the Dindarlı Viilage Old Mosque, on which the name Kululu Emirlioğlu Kızıl Ali is located on the wooden harim door. The Tırazlar Village Mosque of the district was built in 1910. The last congregation place of the mosque, which was repaired, was later closed. The minaret with a single balcony was built after the earthquake. The ceiling of the santuary is wooden and there is a square ceiling core. At the entrance of Çavuşlar Village, which was moved to its present location after

the 1969 earthquake, a single-sided, single-arched group was identified. It is understood from the inscrition under the semicircular arch that the fountain was built between 1844-1845. In this study, it is aimed to evaluate the Baharlar Village Old Mosque, Dindarlı Village Old Mosque, Tırazlar Village Mosque and Çavuşlar Village fountain, which have not been studied academically, in detail, and to document their similar features with the mosques and fountains in the nearby region.

Keywords: Manisa, Sarıgöl, mosque, wooden ceiling, mural painting, credo ship

1. Giriş

Manisa il merkezine yaklaşık 130 km uzaklıkta konumlanan Sarıgöl ilçesinin tam olarak ne zaman kurulduğu bilinmemektedir. Kayıtlarda ilçeden "İnegöl" adı ile Aydın Vilayeti sınırları içerisinde bahsedilmektedir (İ. Cavid 2010:138). XIX. yüzyıl arşiv kayıtlarında Saruhan Sancağına bağlı 11 kaza adı geçmektedir. Kazalardan birisi Alaşehir kazası olup, kazaya bağlı toplam 19 nahiyenin olduğu ve İnegöl'ün de bu nahiyelerden birisi olduğu kaydedilmiştir (İ.Cavid 2010:526). Yine kayıtlarda XIX. yüzyılda nahiyeye bağlı 23 karye olduğu bilgisi de yer almaktadır (İ.Cavid 2010:537). İnegöl nahiyesinin sınırları ise kuzeyden Eşme ve Alaşehir, doğudan ve güneyden Buldan ile çevrilidir. 1934 yılında gerçekleştirilen toplantıda İnegöl isminin Sarıgöl olarak değiştirilmesi gündeme gelmiştir. Saruhan Sancağı Alaşehir kazasına bağlı İnegöl nahiyesinin adının Bursa-İnegöl ile karıştırılması nedeniyle değişiklik kabul edilip 1935 yılında yürürlüğe girmiştir (Gülmez ve Bilgi 2020: 154). 1957 yılında ise Sarıgöl, Manisa'ya bağlı kaza konumuna gelmiştir (T. Sezen 2017: 662). Eski adı İnegöl olan Sarıgöl'ün adının da nereden geldiği bilinmemektedir. Zira kurulduğu yerde göl yoktur (B. Umar 2001: 185).

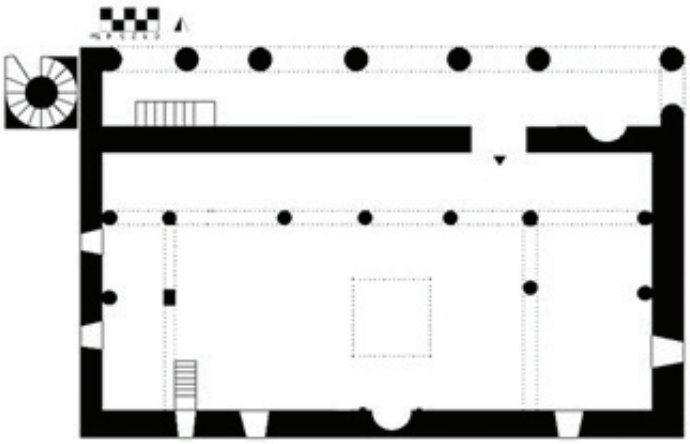
Mart-Eylül 2022 döneminde Sarıgöl ilçesine bağlı 35 mahallede/köyde gerçekleştirilen saha çalışmasında; Baharlar, Dindarlı, Tırazlar ve Sığırtmaçlı köylerinde cami, Çavuşlar köyünde ise bir çeşme yapısı tespit edilmiştir XIX. yüzyıl arşiv kayıtlarında Çavuşlar Köyünde bir imamın görevli olduğu kayda geçmiştir. Fakat 1969 yılında yaşanılan depremden sonra cami günümüze ulaşamamıştır. Sığırtmaçlı Köyü Eski Cami 2000 yılında bilimsel bir çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışma ile Baharlar, Dindarlı, Tırazlar ve Çavuşlar köylerinde tespit edilen yapıların belgelenmesi amaçlanmaktadır.

1.1. Baharlar Köyü Eski Cami

Baharlar Köyü, Sarıgöl ilçe merkezine 8 km. uzaklıktadır. Baharlar Köyünün adı Sarıgöl nahiye konumundayken Alaşehir'e bağlı köyler arasında geçmektedir (Gülmez ve Bilgi 2020: 150).

Doğu- batı yönünde eğimli bir araziye inşa edilen Baharlar Köyü Eski Caminin batı cephesinde saçak altında dikdörtgen levha şeklinde iki kitabe mevuttur. Fakat kitabeler okunamamıştır. Ayrıca son cemaat yerinde

dikdörtgen levha üzerinde yapım tarihi olarak H.1222 ifadesi bulunmaktadır. H.1222/ M.1806-1807'de inşa edilen caminin kimin tarafından inşa edildiği bilinmemektedir. Köyün girişinde bulunan cami dikdörtgen planlı ve kırma çatı ile örtülüdür. Son cemaat yeri dilimli kemerlerle bağlanmış sekiz ahşap destek tarafından taşınan ahşap örtüye sahiptir. Doğu aksında mihrap nişi bulunmaktadır. Köy halkı son cemaat yerinin doğu ve batısında seki şeklinde yükseltilen alanların daha sonra yapıldığını belirtmektedir[3] . (Çizim 1) (Fotoğraf 1-2).



Çizim 1: Baharlar Köyü Eski Cami (Serap E. Koçer)[4]

Fotoğraf 1-2: Baharlar Köyü Eski Cami Kitabeleri
(19.03.2022/06.08.2022)

[3] Son cemaat yerinin betonu 1960 yılında atılmıştır.

[4] Çizim ve fotoğraflar yazara aittir.

Dikdörtgen planlı caminin harime girişi sağlayan iki kanatlı ahşap kapısı son cemaat yerinin doğu aksında yer almaktadır. Harimin aydınlatılması batı cephede iki kare formlu pencere, doğu cephede dikdörtgen formlu bir pencere, güney cephede üç pencere açıklığının yanı sıra kuzey cephede harim kapısı üzerinde dikdörtgen formlu tepe penceresi tarafından sağlanmaktadır. Yapının ilk inşasında harim kapısı ile mihrap nişi aynı doğrulta iken sonradan yarım daire formlu mihrap nişi güney beden duvarının batı aksına alınmıştır. Ahşap minber klasik formda olup giriş kapısında Amentü Gemisi (Ş. Z. Dağlı 2015: 29-46) şeklinde yazı süslemesi mevcuttur. Harimin kuzeyinde kadınlar mahfili yedi ahşap destek tarafından taşınmaktadır. Var olan kadınlar mahfilinin ihtiyacı karşılamaması nedeniyle daha sonra harimin doğu ve batı yönlerine de mahfil eklenmiştir. Dolayısıyla kadınlar mahfili galeri şeklinde harimi üç yönden çevrelemektedir. Mahfile çıkış harimin dışında son cemaat yerinin batısında yer alan yedi basamaklı ahşap merdiven ile sağlanmaktadır. Harimin ahşap tavanın merkezinde kare bir tavan göbeği bulunmaktadır. Tavan göbeğinin merkezinden çıkan kolların sonlandırılması beş ve altı yapraklı çiçek motifleri ile sağlanmıştır. Daire içerisinde olan bu süslemeyi ise zikzak motifleri tamamlamaktadır (Fotoğraf 3-4-5-6-7-8).

Fotoğraf 3-4: Baharlar Köyü Eski Cami Kuzey ve Güneybatı Cephe (19.03.2022/06.08.2022)

Fotoğraf 5-6: Baharlar Köyü Eski Cami Harimi (19.03.2022/06.08.2022)

Fotoğraf 7[5]-8: Baharlar Köyü Eski Cami Amentü Gemisi Süslemesi ve Harim Tavan Göbeği (19.03.2022/ 06.08.2022)

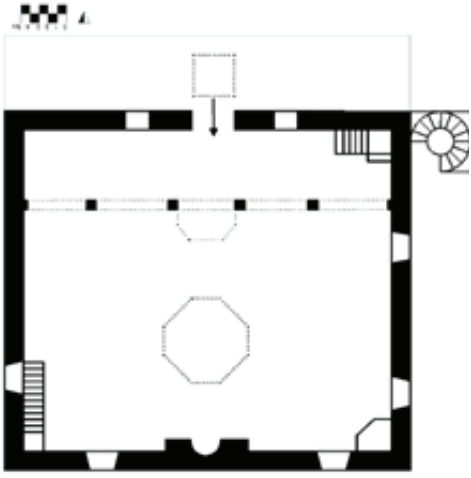
1.2. Dindarlı Köyü Eski Cami

Dindarlı Köyü; Sarıgöl ilçesinin güneydoğusunda, ilçe merkezine 12 km. uzaklıktadır. XV. yüzyıl arşiv kayıtlarında Alaşehir'e bağlı nahiyelerden bahsedilmektedir. Nahiyeler arasında İnegöl, Üzümi isimleri geçmektedir. Üzümi nahiyesi bugünkü Dindarlı köyünün bulunduğu alan olarak bilinmektedir (F. Sarıtaş 2007: 6). Sarıgöl'ün 1957 yılında kaza haline gelmesi ile Dindarlı Köyü Alaşehir'den ayrılmıştır (Gülmez ve Bilgi 2020:

[5] Amentü Gemisi; bayrakta "Maşallah", gemi Amentü metnini ifade etmektedir. Geminin üzerinde ise "Kelime-i Şehadet" yer almaktadır.

157). Köyün adının, İzmir Sancağına bağlı Tire kazasında yer aldığı bilinen Dündarlı oymağından geldiği belirtilmektedir (İ. Demir 2012: 9)

Bugün kullanılmayan Dindarlı Köyü Eski Caminin harim kapısı üzerinde "Kululu Emirlioğlu Kızıl Ali sene 1318" yazılıdır. Cami daha erken bir tarihte inşa edilmiştir. Caminin süslemeleri Kululu Emirlioğlu Kızıl Ali[6] adındaki usta tarafından H. 1318 / M. 1902-1903 tarihinde yapılmıştır. Yapı, güney-kuzey yönde hafif eğimli bir arazi üzerine konumlandırılmıştır (Çizim 2).



Çizim 2: Dindarlı Köyü Eski Cami (Serap E. Koçer)

Cami, kuzey yönden yüksek bir avlu duvarı ile çevrilidir. Avluya giriş doğudan açılan kapı ile sağlanmaktadır. Kırma çatı ile örtülü olan caminin doğu cephesinde kare kaideli tek şerefeli daha sonra yenilenen minaresi bulunmaktadır. Harimin aydınlatılması doğu ve güney cephede dikdörtgen boyutta iki pencere, batıda bir pencere ile sağlanmaktadır. Ayrıca güney ve doğu cephelerde günümüzde kapatılmış olan dikdörtgen boyutlu tepe pencereleri söz konusudur. Kuzey cephede orijinalinde iki pencere son cemaat yerine açılmaktadır. Fakat onarımlarda batı akstaki pencere kapatılarak dolap olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kadınlar mahfili duvarında yine dikdörtgen boyutlu iki pencere açıklığı, minareye çıkışı sağlayan bir de kemerli kapı bulunmaktadır.

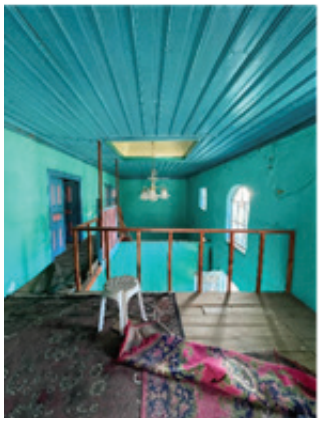
[6] Kululu Emirlioğlu Kızıl Ali hakkında herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır.

Kareye yakın dikdörtgen planlı yapının kuzeyde bulunan son cemaat yeri daha sonra kapatılmıştır[7]. Bu bölüm kapatıldıktan sonra mahfile hem içeriden hem de dışarıdan giriş yapılmaktadır. Kadınlar mahfiline dışarıdan giriş son cemaat yerindeki merdivenlerle harim kapısı üzerinde üst sıra pencereleriyle aynı hizada mükebbire ile sağlanmaktadır. Son cemaat yerini örten ahşap tavanın merkezinde kare tek bindirme (çökertme tavan) tavan yer almaktadır. Burada altı yapraklı çiçeklerden oluşan bir süsleme programı uygulanmıştır. Harime iki kanatlı ahşap kapı ile girilmektedir. Ahşap kapıda kare ve dikdörtgenler oluşturularak buralarda bezemelere yer verilmiştir. Aşağıdan yukarı doğru düzenli bir şekilde yatay ve dikey dikdörtgenler, aralarda ise kareler bulunmaktadır. Kapının iki kanadında da geometrik şekiller simetrik olarak ele alınmıştır. Geometrik şekillerin içerisinde pembe, yeşil, kırmızı ve beyaz renklerden oluşan süslemeler yer almaktadır. Merkezde beş ve altı yapraktan oluşan çiçek motiflerinin etrafında yapraklar yer almaktadır (Fotoğraf 9-10-11-12-13).

Fotoğraf 9: Dindarlı Köyü Eski Cami Kuzey Cephe (06.08.2022)

[7] Dindarlı Köyü Cami imamı Mesut Çiniz ile 06.08.2022 tarihinde yapılan görüşmeden son cemaat yerinin 1960'lardan sonra yapıldığı bilgisi edinilmiştir.

Fotoğraf 10-11: Dindarlı Köyü Eski Cami Doğu ve Güney Cepheleri (06.08.2022)



Fotoğraf 12-13: Dindarlı Köyü Eski Cami Son Cemaat Yeri ve Harim Kapısı (06.08.2022)

Harime giriş kapısı ile aynı doğrultuda yer alan mihrap nişi güney beden duvarının ortasında yarım daire formludur. Minber ahşap malzemeden yapılmış olup özgünlüğünü korumaktadır. Minberin aynalık bölümünde dikdörtgen ve karelerden oluşan geometrik süslemeye yer verilmiştir. Harimin güneydoğu köşesinde ise taş ve ahşap malzemenin kullanıldığı vaaz kürsüsü bulunmaktadır. Harim mekanının kuzeyinde, gövdesi yivli altı ahşap ayak kadınlar mahfilini taşımaktadır. Harim ahşap tavanlı olup tavanın merkezinde sekizgen bağdadi kubbe yer almaktadır. Tavan göbeği ise çakma ve yapıştırma kündekari tekniği ile yapılmıştır. Bağdadi kubbe-

nin yan yüzeyinde dini içerikli yazılar bulunmaktadır.[8] Aralarda çarkıfelek motifleri yer almaktadır (Fotoğraf 14-15-16-17).

Fotoğraf 14-15: Dindarlı Köyü Eski Cami Harimi (06.08.2022)

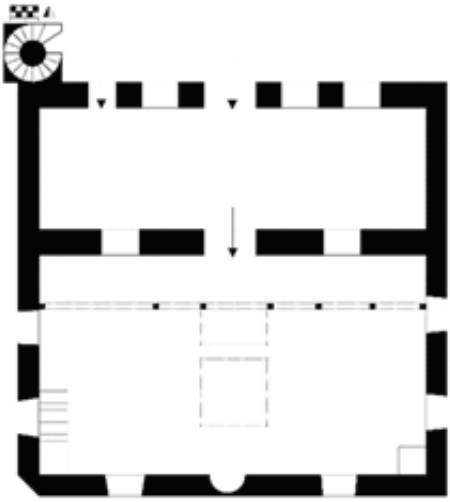
Fotoğraf 16-17: Dindarlı Köyü Eski Cami Harim ve Son Cemaat Yeri Tavan Göbekleri (06.08.2022)

1.3. Tırazlar Köyü Cami

Tırazlar (F. Devellioğlu 2013: 1333) Köyü, Sarıgöl merkeze yaklaşık 2 km. mesafededir. Arşiv kayıtlarında Tırazlar Köyü ismine, Saruhan Sancağı Alaşehir Kazasına bağlı İnegöl Nahiyesi köyleri arasında rastlanılmaktadır. XIX. Yüzyılın ilk yarısında köyün 35 hanesinin olduğu ve 256 nüfustan oluştuğu belirtilmektedir (İ. Cavid 2010: 438).İbadete açık

[8] Mihrabın batısında "Allah Celle Celalühü", "Ebû Bekir", "Ömer Faruk Radıyallahu anh"; doğusunda "Muhammed Aleyhisselam", "Osman Radıyallahu anh", "Hasan Radıyallahu anh", "Hüseyin Radıyallahu anh" yazmaktadır.

olan caminin açılış beratında 1910 tarihi yazılıdır. Fakat Tırazlar Köyü Camisinin daha erken bir tarihte inşa edildiği belirtilmektedir[9]. Kırma çatı ile örtülü yapının 1969 depreminde minaresi yıkılmış ve yeni minare eklenmiştir. Aynı zamanda son cemaat yerinin de sonradan kapatıldığı ifade edilmektedir[10]. Kare planlı caminin güneybatı köşesi iki sokağın kesiştiği yerde pahlanmıştır (Çizim 3).



Çizim 3: Tırazlar Köyü Cami (Serap E. Koçer)

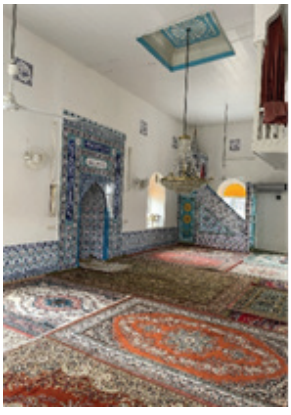
Dikdörtgen planlı harimin giriş kapısı ile mihrabı aynı doğrultudadır. Yenilenen caminin harim mekanının aydınlatılması kemerli açıklıklarla sağlanmıştır. Güney, doğu ve batı yönlerde ikişer pencere açıklığı vardır. Kuzeyde yer alan iki dikdörtgen boyutlu açıklık son cemaat yeri kapatıldıktan sonra pencereler de dolap olarak kullanılmaya başlanmıştır. Mahfil katında üç açıklık bulunmaktadır. Bunlar ikisi sonradan açılmış olup harim kapısı üzerindeki açıklık ise tepe penceresi şeklindedir. Kadınlar mahfili orijinalinde sekiz destek tarafından taşınmaktadır. Bugün taşıyıcılardan birisi yoktur. Mahfilin kemer atılımları "S-C" şeklindeki kıvrımlarla sağlanmıştır. Ayrıca mahfil çıkışı son cemaat yeri kapatılınca dışarı alınmıştır

[9] Tırazlar Köyü sakinlerinden Güllü Dayı ile 19.03.2022 tarihinde yapılan görüşmede caminin 1910 yılından daha önce inşa edildiğini hatta harim duvarlarında kalem işi bezemelerin olduğu belirtilmiştir.

[10] Tırazlar Köyü Cami imamı ile 19.03.2022 tarihinde yapılan görüşme.

(Fotoğraf 18-19-20-21). Ahşap harim tavanının merkezinde tek bindirmeli tavan göbeğine yer verilmiştir. Tavan göbeğinin merkezinde bir daireden çıkan kollar yine daire ile sonlandırılmıştır. Köşelerde çiçek motifleri bulunmaktadır. Tavan göbeğinin dış çerçevesini ise zikzak motifleri oluşturmaktadır (Fotoğraf 22).

Fotoğraf 18-19: Tırazlar Köyü Cami Kuzey ve Güneybatı Cephe (19.03.2022)



Fotoğraf 20-21: Tırazlar Köyü Cami Harimi (19.03.2022)

Fotoğraf 22: Tırazlar Köyü Cami Harim Tavan Göbeği (19.03.2022)

1.4. Çavuşlar Köyü Çeşmesi

Çavuşlar Köyü, Sarıgöl'ün kuzeyinde ve ilçe merkezine 11 km. mesafededir. 1969 yılında yaşanılan depremle köy tamamen yıkılmış ve bugün bulunduğu alanda tekrar kurulmuştur. XIX.yüzyıla ait arşiv kayıtlarında köyden 64 haneli ve 429 nüfuslu olduğu belirtilmektedir (İ. Cavid 2010: 438). Yine Çavuşlar Köyünde XIX. yüzyıl kayıtlarında bir imamın görev yaptığı belirtilmektedir (F. Sarıtaş 2007: 33). Fakat cami günümüze ulaşamamıştır.

Çeşme bugünkü köyün dışında yer almaktadır. Çeşme üzerinde beş satırdan oluşan dikdörtgen levha şeklinde inşa kitabesi bulunmaktadır. Kitabede;

"Sene 1261

Binâsını kasd eyledin bi-hamdillâh

Oldu tamâmın İlâhî? …

Kıl makâmın Dârü's-selâm Ömer oğlu

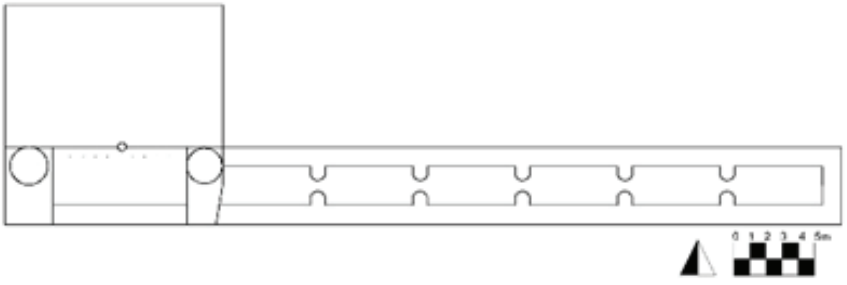
Süleymân'ın oğlu Ömer birâderi İbrâhim

Hacı Ahmed oğlu Hacı Velî birâderi Hacı Ali" yazılıdır.

Kitabeden çeşmenin, H.1261/ M.1844-1845 yılında Hacı Ahmed oğlu Hacı Velî birâderi Hacı Ali tarafından inşa edildiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 23).

Fotoğraf 23: Çavuşlar Köyü Çeşmesi (06.08.2022)

Günümüzde kullanılmaya devam eden çeşmenin inşasında moloz taş malzeme kullanılmıştır. Yapı tek cepheli, tek kemerli bağımsız çeşmeler grubunda ele alınmaktadır. Dikdörtgen prizma gövdeli yapının yarım daire kesitli kemeri iki taraftan sütunlara oturmaktadır. Yarım daire kesitli kemerin hemen altında kitabesi yer almaktadır. Ayna taşının üzerinde dikdörtgen taslık nişi mevcuttur. Dinlenme sekileri ve su yalağı dikdörtgen formdadır. Su yalağı çeşmenin doğusunda altı birim olarak devam etmektedir. Çeşmenin düz dam şeklinde ele alınan üst bölümü öne doğru hafif çıkıntılı saçak olarak düzenlenmiştir (Çizim 4) (Fotoğraf 24-25).



Çizim 4: Çavuşlar Köyü Çeşmesi (Serap E. Koçer)

Fotoğraf 24-25: Çavuşlar Köyü Çeşmesi Güney Cephe (06.08.2022)

Değerlendirme ve Sonuç

Saha çalışması esnasında Sarıgöl ilçesi ve köylerinde dört yapı tespit edilmiştir. Bu yapılardan üçü cami birisi çeşme yapısıdır. Camiler plan olarak değerlendirildiğinde Baharlar Köyü Eski Cami dikdörtgen planlı; Dindarlı Köyü Eski Cami kareye yakın dikdörtgen planlı ve Tırazlar Köyü Cami ise kare planlıdır.

Yapılardan en erken tarihli olanı Baharlar Köyü Eski Camidir. Caminin batı cephesinde saçağın hemen altında iki kitabe mevcuttur. Bahsedilen kitabeler okunamamıştır. Ayrıca son cemaat yerinin batısında caminin inşa tarihi olarak H. 1222 /M. 1806-1807 tarihi yazılıdır. Dindarlı Köyü Eski Caminin harim kapısında H.1318 /M. 1902-1903 tarihi yazılıdır. Tarihin yanı sıra Kululu Emirlioğlu Kızıl Ali ismi geçmektedir. Cami yapılarından bir diğeri Tırazlar Caminde kitabe bulunmamaktadır. Harim içerisinde yer alan beratta caminin 1910 yılında ibadete açıldığı yazmaktadır. Tespit edilen bu camilerden Dindarlı Köyü Eski Caminde bir isimle karşılaşılmaktadır. Caminin harim kapısı ve harim duvarlarında bulunan süslemeleri yapan usta olduğu düşünülmektedir. Diğer iki camide usta ismine rastlanılmamıştır.

Örtü sistemleri bakımından değerlendirildiğinde incelenen camilerin tamamı kırma çatı ile örtülüdür. Harim mekanında ise tavanlarda farklılıklar söz konusudur. Baharlar Köyü Eski Caminin harim mekanı ahşap tavan ile

örtülüdür. Merkezinde ise kare tavan göbeği yer almaktadır. Tırazlar Köyü Caminde de yine harimde ahşap tavan söz konusu ve merkezinde tek bindirme tavan (çökertme tavan) yapılmıştır. Bölgede benzer şeklide tavan uygulamalarını görmek mümkündür. Demirci Ahmetler Köyü Cami (1772-1773) (H. İ. Eryılmaz: 2021: 196), Bilecik-Kasımlar Köyü Cami (18.yy.) (G. T. Kaya 2022: 114), Demirci Köylüce Köyü Eski Cami(1826-1827), Muğla- Şeyh Cami (1865-1866) (Ş. Çakmak 2013: 47-63), Uşak-Akarca Köyü cami (19. yy. son çeyreği) (E.Gürsoy 2017: 1001-1014), Ödemiş Ulu Cami (19.yy.) (E. Daş 2016: 157-175), Aydın- Kuyucak Kayran Köyü Cami (19. yy.) (Aktuğ ve Pektaş 2016: 9-25) Denizli-Çardak Gemiş Köyü Pınar Cami (onarım 1931) (K. Pektaş 2013: 426), Denizli- Honaz Menteşe Cami (20.yy ortaları) yapıları ahşap tavanlı, merkezde kare veya dikdörtgen tek bindirme tavan göbeği uygulaması vardır. Dindarlı Köyü Eski Caminin ahşap tavanının merkezinde sekizgen bağdadi kubbe bulunmaktadır. Bağdadi kubbe ya da sembolik kubbe olarak ifade edilen tavan uygulamalarıyla Batı Anadolu Bölgesinde Karadeniz Bölgesine nazaran daha az sayıda yapıda karşılaşılmaktadır. Salihli-Hacıhıdır Köyü Cami (1791) (C. Keskin 2013: 332) Uşak-Aktaş Köyü Cami (1893-1894) (T. Acar 2019: 365), Elmalı- Tahtalı Mescit (19.yy) (S.Kılıç 2018: 408-425), Elmalı Kütük Cami (19.yy) ((S.Kılıç 2018: 408-425), Uşak- Banaz Ahat Köyü Yukarı Cami (inşa 1735-1736/ ilk onarım 1844-1845/ ikinci onarım 1948-1949), Uşak- Banaz Susuz Köyü Cami (19.yy.) (S.E. Koçer 2022: 155-168) yapılarında düz ahşap tavanın merkezinde bağdadi kubbe uygulamaları söz konusudur.

Dindarlı Köyü Eski Cami ve Tırazlar Köyü Caminin kadınlar mahfili harimin kuzey duvarı boyunca uzanmaktadır. Baharlar Köyü Eski Caminin kadınlar mahfili ise harimi üç yönden çevirmektedir. "U" şeklinde kadınlar mahfili bulunan camiler arasında Manisa- Soma Hızır Bey Cami (1791-1792/ onarım 1957-1984) (M. Çerkez 2013: 395-410), Manisa- Gördes Eski Gördes Pazar Cami (19.yy.) ((M. Çerkez 2013: 147-164) yer almaktadır.

Süsleme bakımından ele alındığında Dindarlar Köyü Eski Cami diğer iki camiye nazaran daha yoğun süsleme programına sahiptir. Harim mekanında yazı, bitkisel ve geometrik süslemelere yer verilmiştir. Süslemeler harim kapısında geometrik ve bitkisel, bağdadi kubbede yazı ve geometrik, harim beden duvarlarında ise yazı süslemesi olarak görülmektedir. Baharlar Köyü Eski cami ile Tırazlar Köyü Caminde ahşap tavan göbeklerin-

de süslemeler söz konusudur. Ayrıca Baharlar Köyü Eski Caminin minberinde "Amentü Gemisi" olarak bilinen süsleme görülmektedir. Sefine ya da gemi süslemeleri; yazı-resim süsleme grubunda değerlendirilmekte ve genellikle yazının figüratif bir şekle bürünmesi şeklindeki ifade edilmektedir. Yedi "vav" ile yapılan örneklerin bazılarında geminin sonunda köşk bulunmaktadır (M. Aksel 2010: 29). Yazı-resim grubunda ele alınan Amentü Gemi süslemesi bereket, sağlık, huzur gibi düşüncelerle ilişkilendirildiği için işyerlerinde camaltı resmi olarak daha çok yer almaktadır (E. Nas 2016: 100). Camaltı, halk resmi ifadesi ile açıklanmakta ve toplumun kültürü- inancı ile bağlantılıdır (N. Aksoy 1996: 2-21). Hat sanatının resim sanatına yaklaşması olarak yorumlanan yazı-resim grubu örnekleri arasında Amentü Gemisinin yanı sıra Ayetü'l Kürsi, Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar, Mevlevi, Bektaşilere ait sikkeler, cami, armut, testi gibi nesneler; aslan, kuş vb. hayvan figürleri ile karşılaşılmaktadır (İrvin ve Neumeier 2013: 221). Baharlar Köyü Eski Camindeki Amentü Gemisi süslemesine benzer süslemeleri yakın bölgedeki Çivril - Bayat Köyü Cami (süsleme 1872-1873/ inşa 1870) (T. Değirmenci 2021: 118-135) Isparta- Gelendost Abdulgaffar Cami (1878) (S. Yarar 2021: 1034) Manisa- Yuntdağı Yenice Mahallesi Caminde (1901-1902) (H. İ. Eryılmaz 2018: 578) görmek mümkündür. (Fotoğraf 26-27-28). Yazı-resim süslemesi ile (Amentü Gemisi, Nuh'un Gemisi, Yedi Uyurlar) mimarinin yanı sıra minyatür sanatında, camaltı levha (Erke ve Göksoy 1975: 59) örneklerinde ve çeyiz sandıklarında da karşılaşılmaktadır (Begiç ve Sarıcan 2019: 37) (Fotoğraf 29-30-31-32).

Fotoğraf 26. Bayat Köyü Cami Amentü Gemisi(T. Değirmenci)

Fotoğraf 27. Gelendost Abdulgaffar Cami Amentü Gemisi (S. Yarar)

Fotoğraf 28. Yuntdağı Yenice Mahallesi Cami Amentü Gemisi (H.İ.Eryılmaz)

Fotoğraf 29. R. Anhegger Koleksiyonu Amentü Gemisi- 19.yy. (A.Ü.Erke ve H.A.Göksoy)

Fotoğraf 30. Taş baskı Amentü Gemisi (1906) Malik Aksel Koleksiyonu (İ.C.Schick)

Fotoğraf 31: Camaltı sanatı ile Amentü Gemisi (E.Nas)

Fotoğraf 32: Amentü Gemisi-1809 Ömer Bortaçina Koleksiyonu (S.K.Bülbül)

Fotoğraf 33: Çeyiz Sandığı (H.N. Begiç ve A. Sarıcan)

Bu üç caminin dışında Sarıgöl ilçesine bağlı Çavuşlar Köyünde bir çeşme yapısı incelenmiştir. Çeşme tipolojik olarak bağımsız çeşmeler grubundadır. Çavuşlar Köyü çeşmesi kareye yakın dikdörtgen planlı, tek cepheli ve tek kemerlidir. Kitabesinden çeşmenin 1844-1845 yılında inşa edildiği anlaşılmaktadır. Çeşmenin kemeri sütunlara oturmaktadır. Gölmarmara- Kayaaltı Köyü Meydan Çeşmesi (Osmanlı dönemi) (N.Ö. Fındık 2013: 140) 20.yüzyıla tarihlendirilen Turgutlu- Sinirli Köyü Çeşmesi (2 No'lu) benzer şeklide kademeli kemeri sütunlara oturmaktadır (M. Görür 2013: 576)

Bu çalışma ile Sarıgöl ilçesine bağlı köylerde var olan, birçoğu artık kullanılmadıkları için kendi haline bırakılan kültürel değerlerin belgelenmesini amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Acar, Türkan (2019). "Uşak İli Aktaş Köyü Cami", *The Journal of Academic Social Science Studies,* S.75, s.365.

Aksel, Mahir (2010). *Türklerde Dini Resimler*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Aksoy, Neveser (1996), "Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız: Camaltı Resimleri", *Türkiyemiz*, S.79, s. 2-21.

Begiç H.N. ve Sarıcan A., (2019). II.Uluslararası Develi –Aşık Seyrani ve Türk Kültürü Kongresi, *Türk Kültürü Bildirileri, C.3*, Develi, Develi Belediyesi, s.37.

Cavid, İbrahim (2010). *Aydın Vilayet Sâlnâmesi R.1307/H. 1308*, Ankara: TTK Yayınları.

Cömertler Aktuğ ,Erbil ve Pektaş, Kadir (2016). "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Cami", İMÜ- Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2/2, s.9-25.

Çakmak, Şakir (2013). *Muğla Cami ve Mescitleri*, Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları.

Çerkez, Murat (2013). "Soma Hızır Bey Cami", *Türk Kültür Varlıkları Envanteri 45 Manisa İlçeleri,* Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK Yayınları.

Çerkez, Murat (2013). "Gördes- Eski Gördes Pazar Cami", *Türk Kültür Varlıkları Envanteri 45 Manisa İlçeleri,* Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK Yayınları.

Dağlı, Şemseddin Ziya (2015). "Türk Hat Sanatında Yazı Resimler Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Yazı Resimler*", Kalemişi Dergisi, C.3,S.5, Bahar*, s.29-46.

Daş, Ertan (2016). "Ödemiş Ulu Cami", *Sanat Tarihi Dergisi/2*, s.157-175.

Değirmenci, Tülün (2021). "Geleneğin Yeniden İcadı: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri", *Milli Folklor Dergisi*, s.118-135.

Demir, İmdat (2012). "Sarıgöl ve Yöresi Ağızları (İnceleme- Metinler –Sözlük), *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,* Kayseri (Yayınlanmamış Doktora Tezi), s.9.

Devellioğlu, Ferit (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

Erçin, Koçer Serap (2022). "Uşak-Banaz İlçesinde Bağdadi Kubbeli Cami Örnekleri", *Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Güncel Araştırmalar S.2*, s.155-168.

Erke A.Ülker ve Göksoy Hasan Ali (1975). *Minyatürlerde Gemiler*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eryılmaz, Halil İbrahim (2021). "Demirci Camilerindeki Ahşap Tavan Göbekleri", *Mizânü'l- Hak: İslami İlimler Dergisi*, s.196.

Eryılmaz, Halil İbrahim (2018). "Yuntdağ Yenice Mahallesi Camii Yazıları". *Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, S.03*, s.578.

Gemuhluoğlu, Zeynep (2015). "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?", *TSA Türk Sineması Araştırmaları 6,* s.1-6

Gülmez, Nurettin ve Bilgi, Nejdet (2020). *Yüzüncü Yılında Milli Mücadele Döneminde Manisa (Salihli- Sarıgöl- Saruhanlı- Selendi-Soma-Turgutlu),* C.4, Ankara: Berikan Yayınevi.

Görür, Muhammet (2013). "Turgutlu-Sinirli Köyü 2 No'lu Çeşme", *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri*, Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK Yayınları.

Gürsoy, Elif (2017). " Uşak İli Sivaslı İlçesi Akarca Köyü Cami", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 16/2*, s.1001-1014.

Keskin, Candaş (2013). "Hacıhıdır Köyü Cami", *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri,* Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK Yayınları.

Kılıç, Bülbül Sebahat (2021). "Camaltı Resim Sanatkârlığı", *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi, C.1*, Ankara, T.C. Ticaret Bakanlığı Yayınları.

Kılıç, Serkan (2018). "Elmalı!daki Ahşap Tavanlı Cami ve Mescitler (Osmanlı Dönemi)", *Mediteranean Journal of Humanities – MJH*, 7/2, s.408-425.

Nas, Emine (2016). "Türk Halk Resminde Eklektik Bir Üslup: Camaltı Resimler", *Milli Folklor,* S.112, s. 100.

Özkul Fındık, Nurşen (2013). " Kayaaltı Köyü Meydan Çeşmesi", *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Manisa İlçeleri,* Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK Yayınları.

Özyiğit, Halil (2021). "Denizli-Honaz Menteşe Camisi", *Dr. Nevzat Gündağ'a Vefa Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları,* Ed. Yusuf Kılıç- Ercan Haytoğlu, Konya: Çizgi Kitabevi.

Pektaş, Kadir (2013). "Çardak ve çevresindeki Türk Devri Eserleri Üzerine Bir Araştırma", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.6, s.426-427.

Sarıtaş, Fahri (2007). "Temettuat Defterlerine Göre Sarıgöl (İnegöl)'ün Sosyal ve Ekonomik Durumu*, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Manisa, s. 6.

Sezen, Tahir (2017). *Osmanlı Yer Adları*, s. 662, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayını.

Schick, İrvin ve E. Neumeier (2013). "Hat Sanatında Sefine İstifleri ve Nuh'un Gemisi", *Nuh Kitabı.* Editör Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi.

Tezcan Kaya, Gülşen (2022). "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde Kalem İşi Bezemeli Bir Yapı: Bilecik Kasımlar Köyü Cami", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 9/23, s.114.

Umar, Bilge,(2001). *Lydia*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Yarar, Sibel (2021). "Gelendost Abdulgaffar Camii Planı ve Süsleme Programı Hakkında Bir Değerlendirme", *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED) Cilt 7*, Sayı 3, Sayfa 1034.

FETHİYE KALESİ 2021 YILI KAZILARI

Kadir PEKTAŞ[1]

Özet

Fethiye Kalesi Kurtarma Kazısı 2021 yılı çalışmaları kapsamında duvar belirginleştirme çalışmaları, kazı ve sondaj faaliyetleri gerçekleştirilmiştir.

Güneyde Kayaköy'e kadar uzanan derin bir vadi, kuzeyinde ise denize hakim bir ova ile sınırlanan Fethiye Kalesi, doğu-batı doğrultusunda, çift sur sistemine sahip bir savunma yapısıdır. Kale yaklaşık olarak 220 m uzunluğunda ve 150 m genişliğinde bir alana yayılmış olup en yüksek noktası deniz seviyesinden yaklaşık 120-130 metredir.

Kalede farklı tarihsel dönemlere ait mimari anlayış söz konusudur. Kalede günümüze ulaşan iki kapı, kayaya oyma birimler erken özellikler taşırken, üst kale ve alt surlardaki burçlar Orta Çağ yapısıdır. Hammer'in 1800 yılında Fethiye'yi (Makri – Meğri) ziyaretine ait gravür, kale hakkında fikir veren en eski görseldir. Bu gravürde kalenin surları ve anıtsal kapısı açık bir biçimde görülmektedir.

Fethiye Kalesi'nde yapılan araştırmalar sırasında 1 ve 5 nolu burçlar ile 5 nolu sarnıçta Grekçe dört kitabe tespit edilmiştir. 1 No'lu Burç'un güney cephesinde yer alan 40 x 21 cm ölçülerindeki kitabe, harç üstüne kazıma tekniğiyle yazılmıştır.

Fethiye Kalesi Kazısı, 2021 yılı ağustos ayında temizlik çalışmaları ile başlatılmıştır. Bu doğrultuda kalenin bulunduğu arkeolojik sit alanında daha önce herhangi bir çalışma yapılmamış olması, kalenin topografyası ve alandaki yoğun bitki örtüsü bu çalışmayı mecburi hale getirmiştir. Temizlik çalışmaları kalenin bulunduğu alan ile sınırlı kalmayıp, alt surlar ve iç kalede yer alan nitelikli mekânların içerisinde ve çevresinde yapılmıştır.

[1] Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, D100 Karayolu Yanyol 34700 Üsküdar-İstanbul/TÜRKİYE. pektaskadir@hotmail.com

Ayrıca arkeolojik sit alanının batı kısmında yer alan moloz yığınları da temizlenmiştir.

Kazı öncesi kalenin haritası çıkartılmış ve mevcut harita üzerinde alan 10 m genişliğinde karelere ayrılmıştır. Kazı programı çerçevesinde Üst Kale ve Alt Surlar'da belirlenen mekânlarda yüzey temizliği, duvar belirginleştirme, kazı ve sondaj çalışmaları yürütülmüştür. Çalışma yapılan alanların kolay anlaşılabilmesi için mekânlara numaralar verilmiştir.

Fethiye Kalesi'nde çalışma yapılan sarnıçların dikdörtgen planlı, beşik tonozla kapatılan, içleri sıvalı olduğu görüldü. Genellikle kaba yonu taş malzemeyle inşa edilen duvarlar farklı kalınlıklara sahiptir. Bunlardan ayrı olarak temel seviyesinde veya biraz daha yüksek duvarlarla ortaya çıkarılan mekânların üst örtüsüne işaret eden herhangi bir ipucu tespit edilmemiştir. İşlevleri kısmen tahmin edilebilen mekânların sayısının önümüzdeki yıllardaki kazılarda artacağı düşünülmektedir.

Kazılar sırasında ortaya çıkarılan buluntulardan seramiklerin çoğunluğu küçük parçalar şeklinde ele geçmiştir. Sırlı seramikler içinde Milet işi örnekler ile yeşil sırlı tek renk örnekler yaygındır. Kazılarda ele geçen sikkeler Helenistik, Roma, Beylikler ve erken Osmanlı dönemlerine aittir. Henüz tamamı temizlenemediği için tümüne ilişkin bilgi veremediğimiz sikkelerden Osmanlı devrine ait olanlar Yıldırım Bayezid, II. Murad ve Fatih'indir. Buluntular arasında önemli bir grubu ok uçları oluşturmaktadır. Ok uçlarının çoğunluğu, gövdesi koni şeklinde olanlardır. Bunun yanında mühür, kolye, gibi örneklerin yanı sıra gülleler, mühürlü tuğlalar ilginç buluntular arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Fethiye, İç Kale, Sur, Orta Çağ, Sarnıç, Sikke, Seramik

FETHIYE CASTLE EXCAVATIONS IN 2021

Abstract

During the Fethiye Castle Rescue Excavation 2021 works, the works of precisification the walls, excavation and drilling activities were carried out.

Fethiye Castle, which is bordered by a deep valley extending to Kayaköy in the south and the sea in the north, is a defensive structure with a double wall system in the east-west direction. The castle is spread over an area approximately 220 m long and 150 m wide. The highest point of the castle is about 120-130 meters above sea level.

There are architectural works belonging to different historical periods in the castle. The two gates that have survived to the present day in the castle have early period characteristics. However, the bastions on the upper castle and the lower walls are of the Middle Ages. The engraving of Hammer's visit to Fethiye (Makri – Meğri) in 1800 is the oldest image that gives an idea about the castle. The walls and monumental gate of the castle are clearly seen in this engraving.

During the researches carried out in Fethiye Castle, four inscriptions in Greek were found in the bastions 1 and 5, as well as in the cistern number 5. The inscription, measuring 40 x 21 cm, located on the south front of Bastion Number 1, was written with the scraping technique.

Fethiye Castle Excavation was started with cleaning works in August 2021. No work had been done before in the archaeological site where the castle is located. For this reason, it has been studied on the dense vegetation in the area. Cleaning works were not limited to the area where the castle is located. Studies were also carried out in and around the lower walls and the spaces in the inner castle. In addition, the rubble piles in the western part of the archaeological site were also cleared.

Before the excavation, the map of the castle was drawn and the area on the map was divided into 10 m wide squares. In line direction of the plan, surface cleaning, wall precisification, excavation and sounding works were carried out on the Upper Castle and Lower Walls.Also the area are numbered so that the study areas can be easily understood.

It has been seen that the cisterns in Fethiye Castle are rectangular in plan, barrel vaulted and plastered inside. The walls, which are usually built with stone material, have different thicknesses. Apart from these, no top cover was found at the basic level or in spaces with slightly higher walls. The number of spaces whose functions can be partially predicted is expected to increase in the coming years

Most of the ceramics unearthed in the excavations are in the form of small pieces. Among the glazed ceramics, Miletus works and green glazed samples are common. The coins found in the excavations belong to the Hellenistic, Roman, Principalities and early Ottoman periods. Not all of the coins belonging to the Ottoman period were cleaned. Some of the cleaned samples belong to the period of Yıldırım Bayezid, Murad II and Fatih. An important group among the finds is arrowheads. The majority of arrowheads are cone-shaped. In addition, seals, necklaces, cannonballs and sealed bricks are among the interesting finds.

Keywords: Fethiye, Citadel, Fortification Wall, Middle Ages, Cistern, Coins, Ceramics.

Fethiye Kalesi Kurtarma Kazısı 2021 yılı çalışmaları kapsamında duvar belirginleştirme çalışmaları, kazı ve sondaj faaliyetleri gerçekleştirilmiştir.

Kalede farklı tarihsel dönemlere ait mimari anlayış söz konusudur. Öyle ki kalenin günümüze ulaşan iki kapısı biçim olarak erken özellikler taşırken, üst kale ve alt surlardaki 10 adet burç Orta Çağ yapısıdır. Hammer'in 1800 yılında Fethiye'yi (Makri - Meğri) ziyaretine ait gravür, kale hakkında fikir veren en eski görseldir. Bu gravürde kalenin surları ve anıtsal kapısı açık bir biçimde görülmektedir.

FETHİYE KALESİ'NİN MİMARİSİ

Güneyde Kayaköy'e kadar uzanan derin bir vadi, kuzeyinde ise denize hakim bir ova ile sınırlanan Fethiye Kalesi, doğu-batı doğrultusunda, çift sur sistemine sahip bir savunma yapısıdır. Kale yaklaşık olarak 220 m uzunluğunda ve 150 m genişliğinde bir alana yayılmış olup en yüksek noktası deniz seviyesinden yaklaşık 120-130 metredir (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 1. Fethiye Kalesi

Üst Kale ve Alt Surlar'dan oluşan Fethiye Kalesi'nde surları kuzey yönde genişleme göstermiştir. Güney cephede ise yamaçtan yararlanılmış olup sadece belirli yerlerde surlara yer verilmiştir. Kalenin günümüze ulaşmış kuzeybatı ve kuzeydoğu yönde dikdörtgen açıklığa sahip iki

girişi mevcuttur. Bu girişlerden kuzeybatıdaki sağlamken kuzeydoğudaki sonradan taşla kapatılmıştır. Üst Kale üç, Alt Surlar yedi burç ile tahkim edilmiştir.

Kaledeki diğer burçlardan farklı olarak 4 ve 5 No'lu burçların duvar örgüsünden tarihsel dönemleri tespit etmek mümkündür. Buna ek olarak bu burçlar çokgen planlı yapısıyla da diğerlerinden ayrılmaktadır. 4 No'lu burcun ana kaya üstünde blok taşlardan oluşturulan duvar örgüsü Roma Dönemi'ne, kasetleme tekniğinde yapılmış duvar örgüsü ise Orta Çağ'a ait olmalıdır.

KALEDE YER ALAN KİTABELER

Fethiye Kalesi'nde yapılan araştırmalar sırasında 1 ve 5 nolu burçlar ile 5 nolu sarnıçta Grekçe dört kitabe tespit edilmiştir. 1 No'lu Burç'un güney cephesinde yer alan 40 x 21 cm ölçülerindeki kitabe, harç üstüne kazıma tekniğiyle yazılmıştır (Fotoğraf 2).

Fotoğraf 2. 1 No'lu Burç'un güney cephesinde harç üzerine kazıma tekniği uygulanan yazıt

TEMİZLİK ÇALIŞMALARI

Fethiye Kalesi Kurtarma Kazısı, 2021 yılı ağustos ayında temizlik çalışmaları ile başlatılmıştır. Bu doğrultuda kalenin bulunduğu arkeolojik sit alanında daha önce herhangi bir çalışma yapılmamış olması, kalenin topografyası ve alandaki yoğun bitki örtüsü bu çalışmayı mecburi hale getirmiştir. Temizlik çalışmaları kalenin bulunduğu alan ile sınırlı kalmayıp, alt surlar ve iç kalede yer alan nitelikli mekânların içerisinde ve çevresinde yapılmıştır. Ayrıca arkeolojik sit alanının batı kısmında yer alan moloz yığınları da temizlenmiştir.

KAZI ÇALIŞMALARI

Kazı öncesi kalenin haritası çıkartılmış ve mevcut harita üzerinde alan 10 m genişliğinde karelere ayrılmıştır. Kazı programı çerçevesinde Üst Kale ve Alt Surlar'da belirlenen mekânlarda yüzey temizliği, kazı ve sondaj çalışmaları yürütülmüştür. Çalışma yapılan alanların kolay anlaşılabilmesi için mekânlara numaralar verilmiştir (Fotoğraf 4).

Üst Kale ve Çevresinde Çalışma Yapılan Mekânlar

Üst Kale'de; T-32 - T-33 plan karelerinde yer alan 2 No'lu Kaya Mekân, V-31 plan karesinde yer alan 1 No'lu Sarnıç, V-32 plan karesinde yer alan 2 No'lu Sarnıç'ta kazı ve sondaj, Y-33 plan karesinde yer alan 1 No'lu Mekân, Y-35 plan karesinde yer alan 2 No'lu Mekân ile 4 No'lu Sarnıç ve S-31 plan karesinde yer alan 3 No'lu Sarnıç'ta yüzey temizliği ve duvar belirginleştirme çalışmaları yapılmıştır.

2 No'lu Kaya Mekân

Ana kaya üstüne oyularak yapılmış mekânda kademeli kaya yapısında geçişler, farklı kotlarda yer alan doğu-batı doğrultusunda kayaya oyulmuş basamaklar ile sağlanmıştır. Alt kotta yer alan basamaklar 2 No'lu Kaya Mekâna, üst kotta yer alan basamaklar ise 1 No'lu Kaya Mekâna geçişi sağlamaktadır. 1 No'lu Kaya Mekâna geçişi sağlayan basamakların üst kısmında karşılıklı olarak yerleştirilmiş altı adet oyuk, orta kısımda ise bir oyuk bulunmaktadır. Alt kotta yer alan basamaklar ile aynı doğrultuda basamakların güney tarafında bir kanal bulunmaktadır (Fotoğraf 3).

Fotoğraf 3. 2 No'lu Kaya Mekân Temizlik Öncesi ve Sonrası

1 No'lu Sarnıç

Üst Kale'nin kuzey tarafındaki 4.60 x 5.30 m ölçülerine sahip 1 No'lu Sarnıç kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Kuzey duvarı kalenin suruna bitişik inşa edilen sarnıcın güney duvarının orta kısmında 55 cm genişliğinde giriş açıklığı bulunur. Mekânın dış duvarları 45 cm kalınlığında olup kabayonu taş, aralarda tuğla/tuğla kırıkları kullanılarak örülmüştür. Duvarların üst kısmındaki içe doğru eğim sarnıcın beşik tonozla kapatıldığını göstermiştir. Kazılarda -2 m kota inilmiş daha sonra güneydoğu köşede sondaj yapılmış, sarnıcın derinliği 4.30 m olarak belirlenmiş, duvarları tamamen sıvalı olduğu anlaşılmıştır (Fotoğraf 4). Kazı sonrası sarnıcın üzeri koruma amaçlı branda ile kapatılmıştır.

Fotoğraf 4. 1 No'lu Sarnıç 'ın Temizlik Öncesi ve Sonrası

2 No'lu Sarnıç

Üst Kale'nin kuzey tarafında yer alan 4.80 x 10.80 m ölçülerine sahip 2 No'lu Sarnıç doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Kuzey cephesi surlara bitişik inşa edilen sarnıcın güney duvarının bitişiğinde, 1 No'lu Sarnıç'ın güney duvarı ile aynı hizada 50 cm kalınlığında ek duvar bulunmaktadır. Mekânın dış duvarları 60 cm kalınlığında olup kabayonu taş ve aralarında tuğla/tuğla kırıkları ile örülmüştür. Diğerinde olduğu gibi iç mekân duvarları sıvalı, üst örtü beşik tonozdur. Beşik tonuz örtü iki konsol ile üç bölüme ayrılmıştır. Konsolların üstünde kemer olması kuvvetle muhtemeldir. Sarnıcın kuzey duvarında yer alan kanal izleriyle bağlantılı olduğu düşünülen beş oyuk, doğu duvarında ise 10 cm çapında bir künk yer almaktadır. Sarnıçtaki kazıda -1.50 m kota inilmiş, daha sonra güney-batı köşede 1 x 1 m ölçülerindeki alanda sondaj yapılmıştır. Buna göre sarnıcın derinliği 2.20 m olarak belirlenmiş ve duvarların tamamen sıvalı olduğu anlaşılmıştır (Fotoğraf 5-6-7).

Fotoğraf 5-6. 2 No'lu Sarnıç'ın Temizlik Öncesi ve Sonrası

Fotoğraf 7. 2 No'lu Sarnıç'ta yapılan sondaj çalışması

1 No'lu Mekân

Üst Kale'nin kuzey tarafında yer alan 1 No'lu Mekân doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Mekânın batı cephesinin üst kısmında, Cumhuriyet Döneminde Atatürk ışıklandırması için beton kaide yapılmıştır. Kaidenin altında 1 No'lu Mekân'a ait duvar izleri devam etmektedir. Bu izler mekânın mevcut halinden daha uzun olduğunu göstermektedir. Beton kaidenin yapı bütünlüğünü bozması nedeniyle sadece kuzey-güney doğrultusundaki 5.30 m olarak genişlik ölçüsü alınabilmiştir. 80 cm kalınlığındaki duvarları tuğla ve kabayonu taş malzemenin kullanıldığı kasetleme tekniği ile inşa edilmiştir. İç mekân duvarlarında kabayonu taş ve aralarında tuğla kırıklarında oluşan bir duvar örgüsü vardır. Mekânın güney duvarında tuğla malzemeyle oluşturulmuş bir mazgal pencere kuzey duvarında ise tahliye kanalı olduğu düşünülen üç açıklık bulunmaktadır (Fotoğraf 8).

Fotoğraf 8. 1 No'lu Mekân'ın Kazı Sonrası

Y-35 Plan Karesinde Yapılan Çalışmalar

Y-35 plan karesinin doğu kısmında 2 No'lu Mekân, batı kısmında is 4 No'lu Sarnıç olmak üzere iki yapı mevcuttur. Bu yapıların beden duvarlarının güney ve kuzey yönde aynı aks üzerinde devam etmektedir.

2 No'lu Mekân

Plan karenin doğusundaki 8.30 x 5.10 m ölçülerindeki bu mekân doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Güney cephenin dış duvarları tuğla ve kabayonu taş malzeme kasetleme tekniği kullanılarak inşa edilmiştir. İç mekânda duvarlarında kabayonu taş ve aralarında tuğla kırıklarında oluşan bir duvar örgüsü vardır. Mekânda yapılan kazılarda ele geçirilen gülleler ve ok uçları bu mekânın cephanelik olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir (Fotoğraf 9-10).

Fotoğraf 9-10. 2 No'lu Mekân'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

4 No'lu Sarnıç

Plan karenin batısında yer alan 5 No'lu Sarnıç 3.90 x 5.80 m ölçülerinde doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Duvarları 55 cm kalınlığında olup kabayonu taşla inşa edilmiş, içten sıvanmıştır. Yine kalan izlerden üzerinin beşik tonozla örtüldüğü anlaşılmaktadır. Yapının kuzey duvarındaki tahribat diğer yerlerine göre daha fazladır (Fotoğraf 11-12).

Fotoğraf 11-12. 4 No'lu Sarnıç'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

3 No'lu Sarnıç

Üst kalenin güneydoğusunda yer alan 3.60 x 5.80 m ölçülerine sahip 3 No'lu Sarnıç doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Mekânın dış duvarları 55 cm kalınlığında olup kabayonu taş ve aralarında tuğla/tuğla kırıkları kullanılarak inşa edilmiştir. Duvarları sıvalı olup kalan izlerden üzerinin beşik tonozla kapatıldığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 13-14).

Fotoğraf 13-14. 3 No'lu Sarnıç'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

Alt Surlar ve Çevresinde Çalışma Yapılan Mekânlar

Alt Surlar ve çevresinde; AB-28 – AB-29 plan karelerinde yer alan 5 No'lu Sarnıç, AC-29 – AC-30 plan karelerinde yer alan 3 No'lu Mekân, AD-36 plan karesinde yer alan Basamaklı Mekân, AF-36 plan karesinde yer alan 4 No'lu Mekân, AF-35 plan karesinde yer alan 5 No'lu Mekân, AF-34 plan karesinde yer alan 6 No'lu Mekân ve AB-28 – AC-28 plan karelerinde yer alan 2 No'lu Burç'un giriş açıklığında yüzey temizliği ve duvar belirginleştirme çalışmaları yapılmıştır.

5 No'lu Sarnıç

Kalenin kuzeydoğu kısmında yer alan 5 No'lu Sarnıç surlara bitişik olarak inşa edilmiş olup 4.35 x 4. 85 m ölçülerinde, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı, içi sıvalıdır. Yapıyı alt sur duvarları dört yönden çevrelemektedir. Sur duvarlarını iç kısmında yer alan sarnıcın kabayonu taş ve düzgün tuğlalarla örülen beden duvarlarının kalınlığı 30 ile 40 cm arasında değişmektedir (Fotoğraf 15-16-17).

Fotoğraf 15-16. 5 No'lu Sarnıç'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

Fotoğraf 17. 5 No'lu Sarnıç'ın kuşbakışı görüntüsü

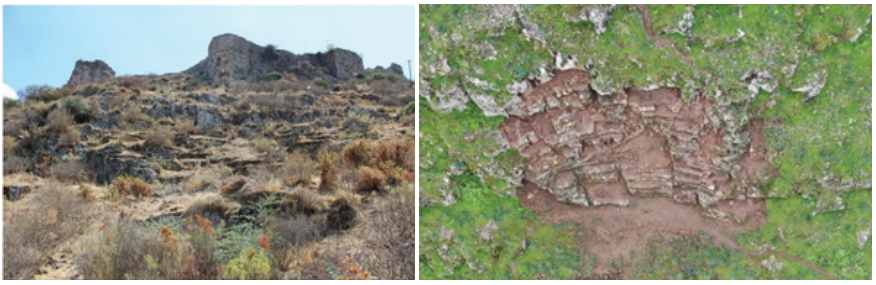
3 No'lu Mekân

Kalenin kuzeydoğu kısmındaki 3 No'lu Mekân surlara bitişik olarak inşa edilmiş, 7.00 x 11.80 m ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Mekânın batı duvarında düzgün nizamlı tuğla ile yapılmış 40 cm kalınlığındadır. Mekânın güney duvarı doğal kayaya bitişik kabayonu taş ile örülmüştür (Fotoğraf 18-19).

Fotoğraf 18-19. 3 No'lu Mekân'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

Basamaklı Mekân

Odeon veya Tiyatro olduğu düşünülen Basamaklı Mekân, Kalenin kuzeydoğu yamacında ana kayaya iç bükey eğim şeklinde oyularak inşa edilmiştir Sayısı 13 ile 16 arasında değişen oturma sıraları olan mekânın doğu ve batı köşesinde, oturma sıralarını dikey olarak kesen 2 merdiven tespit edilmiştir. Büyük kısmı tahrip olan yapı hakkında daha fazla veriye ulaşmak için kuzeyinde kazı yapılması gerekmektedir. (Fotoğraf 20-21).



Fotoğraf 20-21. Basamaklı Mekân'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

4 No'lu Mekân

Kalenin kuzey yamacında 6.60 x 7.20 m ölçülerindeki 4 No'lu Mekân, kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Güneyden kayaya yaslanmış mekânın duvarları kabayonu ve blok taşlarla örülmüştür (Fotoğraf 22-23).

Fotoğraf 22-23. 4 No'lu Mekân'ın Kazı Öncesi ve Sonrası

5 No'lu Mekân

Kalenin kuzey yamacında, 4 No'lu Mekân'ın batısında yer alan 6.00 x 9.47 m ölçülere sahip 5 No'lu Mekân kuzey-güney doğrultusunda dikdört-

gen planlıdır. Yapının güneyden kayaya yaslanmış, diğer yönlerden 65-80 cm arasında kalınlıkları değişen kabayonu ve blok taşlarla çevrilmiştir. 4 ve 5 no'lu mekânlar arasında yaklaşık l.20 m genişliğine sahip işlevi yapılacak kazılar neticesinde anlaşılacak basamaklar tespit edilmiştir. Ana kayanın oyulması ile oluşturulan bu basamakların üst kısmında devşirme parçalar bulunmaktadır.

6 No'lu Mekân

Kalenin kuzey yamacında 5 No'lu Mekân'ın batısında yer alan 6 No'lu Mekân da doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı olup güney cephesi ana kaya yaslanmıştır. Mekânın bulunduğu alanı oluşturan kaya zeminin yapısı nedeniyle farklı kot yapısı söz konusudur (Fotoğraf 25-26).

Fotoğraf 25. 5 ve 6 nolu mekânların Kazı Sonrası

Fotoğraf 26. 5 ve 6 nolu mekân'ın kuşbakışı görüntüsü

2 No'lu Burç

Burcun doğu cephesindeki kapı açıklığını belirginleştirmek için yapılan temizlik çalışmasında özgün zemin kotu da belirlenmiştir. Zemindeki kayanın (kapı eşiği) sol köşesinde kapı zıvanasının oturduğu oyuk, kaya zeminin hemen önünde basamak olarak kullanılan 90 x 45 x 50 cm ölçülerinde taş blok ortaya çıkartılmıştır. Sonraki dönemlerde burcun giriş açıklığı özgün zemin kotundan 92 cm yükseltilmiştir. Yükseltilen giriş açıklığının sağ tarafında 35 cm yükseklikte, 30 cm çapında ve 125 cm uzunluğunda tahliye amaçlı bir kanal tespit edilmiştir. Bununla beraber burcun içi, 50 cm kadar yükselen bir duvar ile "U" biçiminde sarılmıştır (Fotoğraf 27-28).

Fotoğraf 27. 2 No'lu Burç'un Kazı Sonrası

Fotoğraf 28. 2 No'lu Burçta yer alan kapı

2021 YILI SERAMİKLERİ

Yüzeyde ve kazılarda çok sayıda sırlı-sırsız seramik parçaları bulunmuştur. Bu parçaların büyük bir kısmı nitelik taşımayan amorftur. Bunlardan etüdlük olanlar AC-29 – 30 plan karesindeki Basamaklı Mekân ile 2, 3, 5, 6 nolu mekânlarda, 2 No'lu Kaya Mekân ile 1, 2 ve 4 No'lu Sarnıç'ta ele geçmiştir.

Milet İşi Seramikler

Kazılarda kırmızı hamurlu, orta sert, ince astarlı sır altı tekniğinde yapılmış seramik parçalarında koyu kobalt mavi, manganez moru ve lacivert renklerin hakim olduğu Milet işi seramikler küçük parçalar halinde ele geçmiştir. Gövdeye ait olduğu tahmin edilen 5 parçanın üzerinde kıvrım dallar gibi bitkisel motifler; zikzak ve gelişigüzel serbest fırça darbeleri ile çizilmiş yatay ve dikey çizgilerden oluşan geometrik motifler görülmektedir. Seramik parçaların üzerinde sır çatlakları ve yer yer deformasyonlar mevcuttur olup Erken Dönem Osmanlı seramiklerine benzemektedir (Fotoğraf 29-30).

Fotoğraf 29. Milet İşi Seramik Parçaları

Fotoğraf 30. Milet İşi Seramik Parçaları

Tek Renk Sırlı Seramik Parçaları

Orta sert, kırmızı hamurlu, tek renk yeşil sırlı seramik parçalarının dış yüzeyleri bezeme yoktur. Seramik gövdelerinin iç kısımları parlak yeşil sır ile kaplı iken dış yüzeyinde dibe doğru kısımlarda astar ve sır kullanılmadığı görülmektedir (Fotoğraf 31).

Fotoğraf 31. Tek Renk Sırlı Seramik Parçaları

Dip Parçaları

Halka dipli, kırmızı hamurlu, orta sertlikte, taşçık ve kireç katkılı iyi pişirilmiş dip çapı 4 cm olan parçanın iç yüzeyi astarlıdır. İç yüzeyde kahve, sarı ve yeşil tonlarda akıtma tekniğiyle yapılmış bezemeler mevcuttur. Dip kısmının dış yüzeyinde ise sır görülmemekle birlikte gövdeye doğru ilerleyen kısımlarda yer yer kahverengi sır görülmektedir.

Halka dipli, kırmızı hamurlu, orta sertlikte, taşçık ve kireç katkılı iyi pişirilmiş dip çapı 9.1 cm olan parçanın iç yüzeyi astarlıdır. İç yüzeyde sarı ve yeşil tonlarda kazıma tekniğiyle yapılmış geometrik bezemeler mevcuttur. Simetrik olmayan karelere bölünmüş her bir zeminin içeresinde, ince uçlu sivri bir aletle kazıma tekniğiyle yapılmış helozonik kıvrımlar yerleştirilmiştir. Bu kıvrımlar bazı karelerin içinde saat yönünde bazılarında saat yönünün aksine doğru çizilmiştir. Kabın dış kısmı ise sadedir.

Halka dipli, kırmızı hamurlu, orta sertlikte, taşçık ve kireç katkılı iyi pişirilmiş dip parçasının iç yüzeyi astarlıdır. Ağız çapı 21.2 cm olan kasenin dip çapı 7 cm'dir. İç yüzeyde kahve, sarı ve yeşil tonlarda akıtma tekniğiyle renklendirilmiş seramik parçasının iç yüzeyinde geometrik bezemeler görülmektedir. Merkezdeki daire yatay çizgilerle üç kısma ayrılmıştır. Etrafında ise çeşitli boyutlarda simetrik olarak yerleştirilmemiş çizgiler mevcuttur.

Kırmızı hamurlu, orta sertlikte, taşçık ve kireç katkılı gövde ve ağız parçalarının aynı kaba ait olduğu düşünülmektedir. Ağız çapı 9.1 cm olan kabın gövde ve ağız kısmındaki bezemeler birbirinin devamı niteliğindedir. Sarı, yeşil ve kahverengi ile akıtma tekniğinde yüzey boyanmıştır. Kabın iç kısmında serbest el hareketleriyle ve kazıma tekniği ile yapılmış geometrik süslemeler yer almaktadır. Birbiri ile bitişik bir şekilde kıvrımlı bir aks üzerinde ilerleyen şekillerin kabın tüm yüzeyinin kapladığı tahmin edilmektedir. Kabın dış yüzeyi ağız kısmında ise 1-5 arasında değişen ölçülerde aşağı doğru gittiği görülmektedir. Gövdenin dış yüzeyi ise sırsız ve astarsızdır (Fotoğraf 32-33-34).

Fotoğraf 32. Dip Parçaları (V-31)

Fotoğraf 33. Dip Parçaları (AC-29-30)

Fotoğraf 34. Dip Parçaları (AF-36)

Sırsız Seramik Parçaları

Kırmızı hamurlu, gözenekli, taşçık, kireç, kuvars katkılı seramikler genellikle parçalıdır. Dış ve iç yüzeyinde astar ya da sır izi görülmeyen seramiklerde küresel gövdeli iç bükey ağızlı kap ile çift kuplu, dar boyunlu, şişkin küresel gövdeli bir testinin yarısı tümlenebilmektedir (Fotoğraf 35). Testinin boyun kısmının bitip gövde kısmının başladığı yerde kazıma tekniğiyle yapılmış 1 (Bir) rakamı görülmektedir.

Fotoğraf 35. Sırsız Seramik Parçaları

2021 YILI SİKKELERİ

2021 yılı kazı döneminde kazılarında sikkeler ve bir mühür ele geçmiştir. Kazılarda kondisyonu yüksek olan ve temizlenen örneklerden bazıları aşağıda verilmiştir.

AD-36 plan karesinde yer alan Basamaklı Mekân'ın duvar belirginleştirme çalışmaları sırasında Roma İmparatorluğu'ndaki Antonine Dönemine ait bronz sikkenin ön yüzünde Probus büstüne yer verilmiş olup üstünde "IMP C M AVR PROBVS P F AVG" yazmaktadır. Arka yüzünde ise Probus'a çelenk sunan, sağ elinde küre, sol elinde asa tutan kadın figürü yer almakta ve üstünde "RESTITVT ORBIS" yazmaktadır. Sikkenin arka yüzünde tarih kısmında ise deformasyondan ötürü sadece "X.." okunabilmektedir (Fotoğraf 36). Sikke 3.71 gr ağırlığında, 2.20 cm çapındadır.

Fotoğraf 36. Antoninler Dönemi'ne ait sikke

II. No'lu kaya mekânda ele geçen bronz sikke I. Murad'a aittir. Daire içinde dört köşesi iç bükey çizgilerle çevrelenmiş alana iki satırlık yazı yerleştirilmiştir. 1.32 gr ağırlığında, 1.5 cm çapındaki sikkenin ön ve arka yüzünde iki satır halinde "Murad bin, Orhan" yazısı okunmaktadır (Fotoğraf 37).

Fotoğraf 37. I. Murad sikkesi

Kazılar sırasında ele geçen I. Bayezid (Yıldırım) Dönemi'ne (1389-1402) tarihlenen sikkelerden alt surlarda yüzeyde bulunan bir gümüş sikke üzerinde (H.792) 1389-1390 tarihi verilmektedir. 1.14 gr ağırlığında, 1.20 cm çapındaki sikkenin ön yüzünde "Bayezid bin, Murad"; arka yüzünde "Hallede mülkehu, (ortada) sene, 792" yazıları okunmaktadır. (Fotoğraf 38).

Fotoğraf 38. I. Bayezid Dönemi'ne ait sikke

Kazılarda Fatih devrinden sikkeler yoğun olarak ele geçmiştir. AC-29/30 plan karelerinde yer alan 3 No'lu Mekân'ın toprak eleme çalışmasında Fatih Dönemine ait 1470 tarihli sikkede yazılar daire içine satır çizgisi olmadan yerleştirilmiştir. 0.87 gr ağırlığında, 1.20 cm çapında sikkenin ön yüzünde "Mehmed bin, Murad Han, azze nasruhu, 875"; arka yüzünde "hallede, mülkehu duribe, …" yazısı okunabilmektedir (Fotoğraf 39).

Fotoğraf 39. Fatih Dönemi'ne ait sikke

V-32 plan karesinde yer alan 2 No'lu Sarnıçta 1 adet tutamaklı mühür bulunmuştur. Mühür üzerinde kazıma tekniğiyle Osmanlıca "Muhammed İhsan bin Haydar 328" yazmaktadır. Mühür üzerinde ayrıca basit kıvrımlardan oluşan süslemeler bulunmaktadır (Fotoğraf 40).

Fotoğraf 40. Tutamaklı Mühür

METAL OBJELER

2021 kazı döneminde toplam nitelikli 50 adet metal obje ortaya çıkarılmıştır. Bu metal objelerin 46 adedi demir, 4 adedi bronzdur. Çeşitli kullanım alanlarına sahip olan bu metal objeler; 44 adet ok ucu, 2 adet nal parçası, 4 adet takı parçası ve çivilerden oluşmaktadır.

Y-35 plan karesinde yer alan demir ok ucu 5.5 cm uzunluğundadır. Ağız genişliği 5 cm olan objenin uç kısmı üçgen formda çıkıntılıdır. Okun ahşap kısmının girdiği gövdesi koni şeklinde aşağı doğru genişlemektedir (Fotoğraf 41).

Fotoğraf 41. Metal Ok Ucu

AF-35 plan karesinde yer alan 5 No'lu Mekân'dan ele geçen ok ucu 8.4 cm uzunluğundadır. Yassı kesitli okun omuz bölümü geniş, bel kısmı uzun olup bileziği kısmen tahrip olmuştur (Fotoğraf 42).

Fotoğraf 42. Metal Ok Ucu

2021 YILI TAŞ VE TUĞLA PARÇALAR

Yüzey buluntusu olarak ele geçen üzerinde Grek harflerinden oluşan damgaya sahip yer alan tuğla dikdörtgen tuğla parçasının üzerindeki damga Bizans Dönemi'ne aittir (Fotoğraf 43).

Fotoğraf 43. Tuğla

V-31 plan karesinde yer alan kazı çalışmalarında dikdörtgen formda, üzerinde Arapça 14 sayısı okunan Türk devrine ait bir tuğla parçası bulunmuştur (Fotoğraf 44).

Fotoğraf 44. Damgalı Tuğla

Kazılar sırasında 89 adet taş gülle ele geçirilmiştir. Çeşitli büyüklükte olan küre şeklindeki güllelerin büyük bir kısmı Y-35 plan karesindeki 2 No'lu Mekân'dan gün yüzüne çıkartılmıştır (Fotoğraf 45).

Fotoğraf 45. Gülleler

Alınan Tedbirler

Kale ve çevresinde açıklıkların olduğu güney ve batı cephelerine izinsiz girişleri engellemek amacıyla tel çit çekilmiştir. Kaleye girişi sağlamak için batı cepheye sürgülü kapı yapılmış olup kapının iki yanına uyarı ve bilgi uyarı levhaları konulmuştur (Fotoğraf 46).

Fotoğraf 46. Kale Güvenliği İçin Yapılan Çitler

Üst Kale'de; V-31 plan karesinde yer alan 1 No'lu Sarnıç'ın ve V-32 plan karesinde yer alan 2 No'lu Sarnıç'ın örtü sistemi günümüze ulaşmamıştır. Bu durumdan ötürü sarnıçların iç mekânının tahrip olmaması ve olumsuz dış etkenlerden korunması için üst kısmına branda çekilmiştir. Böylelikle restorasyon projesi yapılıncaya kadar geçici olarak koruma altına alınmıştır.

Kalenin kuzeybatısında yer alan kapının lentosunun oturduğu kuzeydeki ayak devrilmiştir. Lentonun yükü güneydeki ayak ve kuzey yöndeki harçlı duvarın üst kısmına binmektedir. Lentonun olası bir yıkılma ihtimaline karşın restorasyon projesi yapılıncaya kadar geçici olarak ahşap desteklerle koruma altına alınmıştır .

Kazı Hafriyatı

Duvar belirginleştirme ve kazı çalışmaları sırasında çıkan hafriyat kazı programı çerçevesinde belirlenen yerlerde çalışma alanından çıkarılmak üzere toplatılmıştır. Bu doğrultuda Üst Kale ve Alt Surlar'da çalışma yapılan mekânlarda biriken toprak yığını, taşlar ve tuğlalar öbekler haline getirilmiştir.

Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları

Kazı döneminde ele geçirilen seramik, sikke, metal obje ve taş buluntulardan nitelikli olanlar müze tarafından belirlenecektir. Müze tarafından belirlenen buluntuların Bakanlık ile gerekli izin ve protokoller sağlandıktan sonra Beçin Kalesi Kazı Başkanlığı'na ait laboratuvarda restorasyon ve konservasyon işlemlerinin yapılması hedeflenmektedir.

ESKİ ANTAKYA KONAKLARINDA TAŞA İŞLENEN SEVGİ: KUŞ FANUSU/TAKASI

Zülfiye BAYTAR[1]

Özet

Türk-Arap kültürünün yoğun olduğu Eski Antakya bölgesindeki evler, Anadolu'daki ''sofalı ev'' plan şeması açısından farklılık gösterir. Daha çok Kuzey Suriye tipi dediğimiz geniş avlulu ev plan tipini yansıtmaktadır. Antakya evleri, dar sokalar üzerine inşa edilmiş yüksek ve kalın beden duvarları arkasında, içe dönük rahat bir ev yaşamı sunmaktadır. Narenciye ağaçlarının serinletici etkisi altında geniş bir avlunun yer aldığı konutlar olarak dikkat çekmektedir. Genelde yaptıranın sosyo-ekonomik durumuna göre inşa edilen konutlar, süsleme çeşitliliği açısından da dikkat çekmektedir. İçeride, boyalı-nakışlı ahşap işçilikli dolapları, kapı, pencere ve tavan süslemeleri yer alırken bunu avluya bakan dış cephelerde, taş teyzinatlı farklı motif ve kompozisyonda süslenmiş, kuş takaları ve sebil takaları ile dikkat çekmektedir. Antakya geleneksel konut mimarisinde, taş bezeme önemli yer tutmaktadır. Araştırma kapsamında 18.yüzyıl sonu ve 19.yüzyılda inşa edilen bazı konakların dış cephelerini hareketlendiren sebil takaları ve kuş takaları veya kuş fanusu olarak adlandırılan aydınlık pencerelerinin, bezeme programları açısından irdelenilecektir. Avlunun dış cephesini süsleyen bu takaları, alçak rölyef kabartma ve şebekeli oyma tekniğinde yapılmış olup, Barok tarzı s-c kıvrımlı kemer çeşitleri ve natüralist üslupta vazo, kırık dal, yaprak, lale, papatya gibi motiflerin yanı sıra farklı tezyinatta; bal peteği, ışınsal yıldız, baklava, rozet gibi geometrik bezemeleri ile oldukça etkileyici bir cephe tasarımına sahiptirler. Hem geleneksel hem de Batı tarzında ele alınmış bu süslemelerin; motiflerin kaynağı, çeşitliliği, dönemsel benzerlikleri ve farklılıkları açısından bazı değerlendirmeler yapılmaya çalışılacaktır.

[1] Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Doktora Öğrencisi.

LOVE ENGRAVED IN STONE IN OLD ANTAKYA MANSIONS: BIRD FANUS/TAKASI

Abstract

The houses in the Old Antakya region, where Turkish-Arabic culture is intense, differ in terms of the "house with sofa" plan scheme in Anatolia. It mostly reflects the plan type of house with a large courtyard, which we call the Northern Syria type. Antakya houses offer a comfortable introverted home life behind high and thick body walls built on narrow streets. It attracts attention as residences with a large courtyard under the cooling effect of citrus trees. The houses, which are generally built according to the socio-economic status of the builder, draw attention in terms of decoration diversity. Inside, there are cabinets with painted and embroidered wooden workmanship, door, window and ceiling decorations and while on the exterior facades facing the courtyard, it attracts attention with bird lanterns (tags) and fountain lanterns decorated with stone ornaments in different motifs and styles. Stone decoration has an important place in the traditional house architecture of Antakya. Within the scope of the research, the fountain lanterns that animate the exteriors of some mansions built in the late 18th and 19th centuries and the luminous windows called bird lantern or bird tag / exchange will be examined in terms of decoration programs. . These lanterns, which adorn the exterior of the courtyard, are made in stone relief and grid carving technique. In addition to Baroque style S-C curved arch types and naturalist motifs such as vases, broken branches, leaves, tulips, daisies, in different decorations, they have a very impressive facade design with geometric decorations such as honeycomb, raystar, lozenge and rosette. These ornaments, which are handled in both traditional and Western styles; some evaluations will be made in terms of the source, diversity, periodic similarities and differences of the motifs.

GİRİŞ

Eski Antakya, bugün Türkiye'nin en güneyinde yer alan Hatay ilimizin bir İlçesi olup, tarihte birçok medeniye ve kültüre ev sahipliği yapmış, çok katmanlı ve çok kültürlü bir kenttir.

Hatay, kuzeyinde Amanos dağları, güneybatısında Kel dağları ve doğusunda Antik Çağda Silpius dağı bugünkü adı Habib-i Neccar Dağı'nın yamaçlarına kurulmuş bir kenttir. Eski Antakya, tarihte olduğu gibi bugünde Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarının göç yolları üzerinde olmasının ötesinde, önemli ticaret yolları olan İpek ve Baharat yollarının kesişim noktasında olması, kente Doğu ile Batının harmanlandığı önemli ticaret merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Ayrıca Hac yollarının üzerinde olması ve güney Levant bölgesi başlangıç noktasında yer alması şehre ayrı bir zenginlik ve önem kazandırmıştır (Harita:1-2)[2]

Harita. 1: Tarihi ticaret yoları haritası

[2] https://listelist.com/antik-ticaret-yollari.

Harita. 2: Güney Levant Bölgesi

Eski Antakya kent tarihi, Paleolotik Çağlara kadar inmektedir. Tarihte birçok kültüre ve medeniyete ev sahipliği yapan Antakya kenti, tarihi kaynaklarda, Büyük İskender'in meliklerinden olan Selevkos'un, M.Ö.301 tarihinde, babası Antiyohsan adına inşa ettiğini yazmaktadır. Roma döneminde gelişen ve o dönemde askeri üst olarak kullanılan bölge, Roma ve İskenderiye şehirleri gibi dönemin önemli bir kent merkezi olmuştur. 10.yüzyıl İslam tarihçilerinden Mes'ûdî, kentin; ''Allah'ın Ulu Şehri, Şehirlerin Anası, Kutsal Şehir,'' Hristiyanlar tarafından ise; ''Doğunun Kraliçesi, Şarkın Güzel İncisi'' gibi unvanlar ile anılmıştır (Kara, 2004: 9; Tozlu, 2009: 27-30).

Arap, Roma, Bizans,Selçuklu, Memluk, Ermeni Krallığı, Moğol gibi çeşitli medeniyetlerin ellerinde harmanlanan eski Antakya kenti, daha sonra Osanlı Sultanı Yavuz Sultan Selim'in Memlükler ile yapılan M. 1517 Ridaniye Savaşı ile Osmanlı topraklarına katılmış ve Halep Sancağına bağlı bir vileyet olmuştur. Osmanlı Döneminde de önemini kaybetmiş ve Arap-Türk kültürlerinin yoğunlaştığı bir kent halini almıştır. I. Dünya savaşına (1918) kadar Osmanlı egemenliğinde kalmış fakat savaş sonrası 1937 yılına kadar İskenderun sancağı altında Suriye'ye bağlanarak Fransız mandası altına girmiştir. 1938' de diplomasi ilişkiler ışığında bağımsız olan kent, 23 Haziran 1937'de meclis referandumu ile Türkiye Cumhuriyeti Devletine katılmıştır(Çelebi, 1982: 163; Kara, 2004: 6-7; Temiz, 21-23 Nisan 2005).

1. ESKİ ANTAKYA KONUT MİMARİSİ

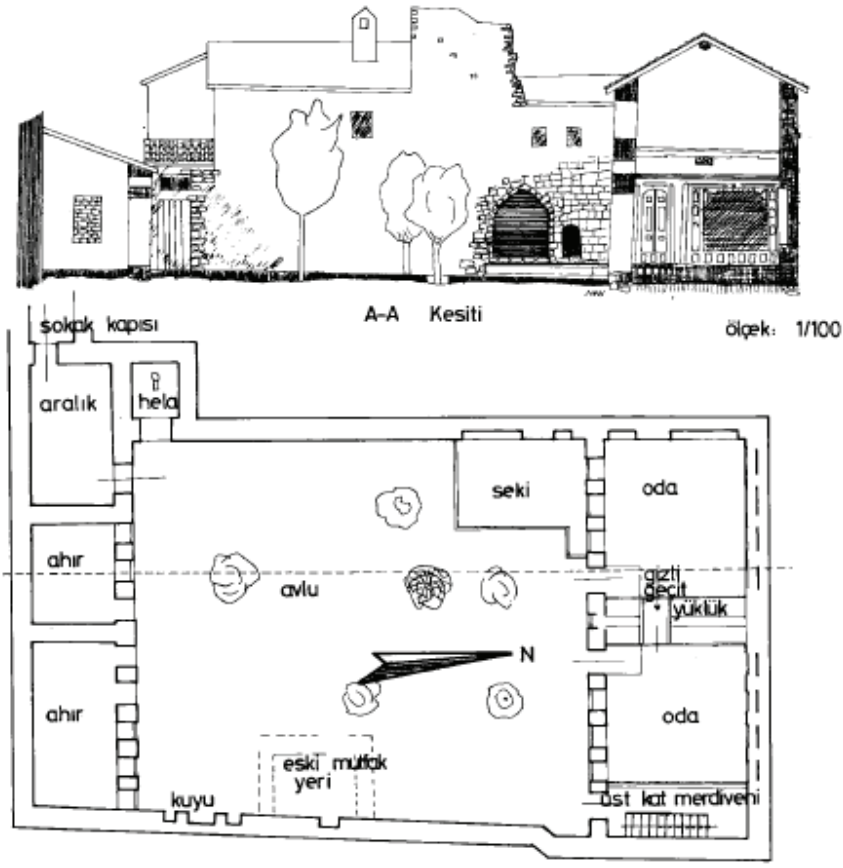
Eski Antakya kent dokusu içinde yer alan konut mimarisi, kendine has özellik gösteren, planların konumlandırılması ve mimari elemanların kullanımı açısından Anadoludaki ve Balkanlardaki geleneksel sofalı ev plan formundan bazı farklılık göstermektedir. Bulunduğu coğrafi konumu ve Arap kültürünün yoğun oluşu nedeniyle bu bölgedeki evleri, Sedad Hakkı Eldem, ‘’Suriye tipi evler’’ olarak tanımlamaktadır. Bu bölgedeki evler, dar sokak ve caddelerine inat, içeride hane halkına geniş, ferah ve rahat bir ortam sunmaktadır (Eldem, 1984: 11-12; Tekinalp, 2007: 370). (Fotoğraf. 1-2)

Foto: 1-2. Arıklı dar sokaklar ve narenciye ağaçlı geniş avlu örneği (orijinal)

Evin merkezini oluşturan halk dilinde havuş veya hayat olarakta adlandırılan avlu, dışarıdan kalın ve yüksek beden duvarları ile çevrelenmiş olup, sokak ile bağlantısı sadece kapı ile sağlanmaktadır. Bu kapıdan aralık mahalli veya kapı arası olarak adlandırılan bölüme giriş sağlanırken bu kapı arasından esas avluya girişi sağlayan ikinci bir kapı ile avluya ulaşılır. Burada amaç ev halkının mahremiyetini korumaktır (Çelebi, 1982: 165-166). (Fotoğraf.3-4)

Foto: 3-4: El Sanatları müzesi sokak giriş kapısı ve kapı arası avlu giriş kapısından görüntü (orijinal)

Antakya evlerinin olmazsa olmazı olan bu avlu, genelde büyük tutulmuştur. İçinde, yazın serinletici ve gölgelik oluştursun diye narenciye, zeytin, nar, hurma ağaçları dikilmiştir. Yaptıranın sosyo-ekonomik durumuna göre şekillenen bu evlerin avlusunda, sebilli havuzu, kuyusu, çeşmesi, divan veya livan olarak da adlandırılan oturma sekisi gibi mimari elemanlar yer alır. Bir veya iki katlı olan bu evler, genelde avlunun etrafında şekillenen odalar, mutfak, kiler, depo, mahzen, tuvalet ve banyo gibi mekânlar yer alır. Bu mekânlar avluya açılmaktadır. Plan olarak kare, dikdörtgen veya L biçiminde avlu etrafında konumlanan odaların sayısı değişmektedir. Bu odalar genellikle başoda veya haremlik/selamlık olarakta adlandırılmaktadır (Kara, 2004: 6-9; Çelebi, 1982: 166-167; Tekin, 1994).(plan:1)



Plan: 1. Antakya Fehim Paşa konağı kesiti ve planı (Yaşar Çelebi'den alıntılanmıştır).

Avludan, atbe veya eşiklik olarak adlandırılan kemerli kapıdan odalara giriş sağlanır. Zeminden iki üç basamak alçakta kalan bu eşiklik, hane halkı tarafından banyo olarak kullanılır. Burası bazen iki renkli taş malzemeli ve geometrik süslemeli olarakta tasarlanmıştır.(Fotoğraf. 5-6)

Foto. 5-6: El sanatları müzesi Atbe/ eşiklik süslemesi ve Avluya açılan odaların cephe görüntüsü (orijinal)

Odaların her birinin zemini farklı renk ve motiflerde mozaik karo süslemeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahşap doğramalı yüklük ve dolaplar, bazı konaklarda dönem özelliklerini yansıtan naturalist üslupta çiçek, meyve, kâse, vazo gibi motiflerin yer aldığı kalemişi süslemeler ile bezelidir. (Tekinalp, 2007: 371-375; Çelebi, 1982; Tekin, 1994: 6-9; Tekin, 1994: 1-6) (Fotoğraf. 7-8-9)

Foto. 7-8: El sanatları müzesi, odalarının zemin karo mozaik süslemelerinden örnek (orijinal)

Foto. 9. Fehim Paşa konağı, başoda dolap kapaklarından kalemişi süsleme örneği (orijinal)

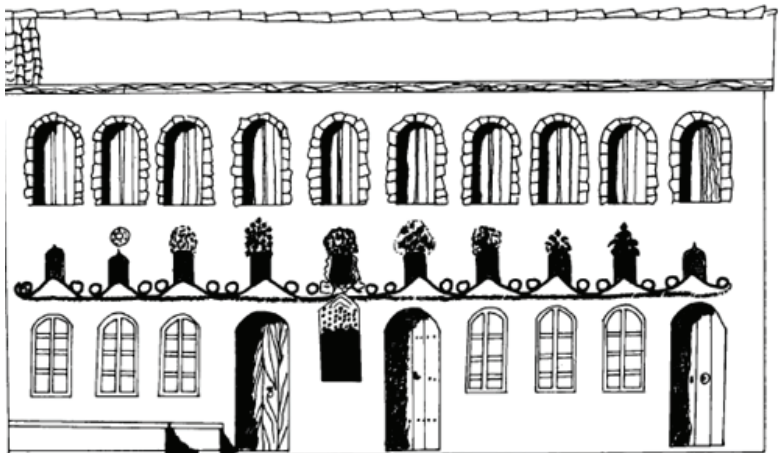
Antakya evlerinde malzeme olarak taş, kerpiç ve ahşap kullanılmıştır. Konutların kapı, pencere, tavan ve dolaplarında ahşap doğrama malzeme kullanılırken, evin avluya bakan cephesi düzgün kesme taş olan ve yöre halkı tarafından ‘’Şenköy taşı’’ denilen sarımtırak kalker taşı kullanılmıştır. Bu taş, Kel dağındaki taş ocaklarından elde edilmiştir. Yapısı gereği kolay işlenebilen ve şekil alabilen bu kalker taşı, yağmur suyu ve güneş ışığını aldıkça sertleşen bir yapıya sahiptir. Yapının diğer beden duvarları, avlu beden duvarları moloz taş olup, bağdadi (yığma) tekniğinde inşa edilmiştir. Konutların üzeri Marsilya tipi denilen oluklu kırmızı kiremit çatı ile örtülmüştür (Çelebi, 1982; Temiz, 21-23 Nisan 2005: 427).

2. Eski Antakya Konaklarında Taşa İşlenen Sevgi: Kuş Takası/ Fanusu

Bu çalışma kapsamında, incelemeye aldığım konutlar 18.yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl’ da inşa edilen ve geleneksel Osmanlı kent dokusunu oluşturan konakların avluya bakan cephelerini süsleyen kuş takaları veya yerel halk dilinde kuş fanusu olarak da adlandırılan mimari öğelerin bezeme programları üzerine bazı değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında kuş takalarından örneklerini göstereceğim konakların adı ve tarihçesi:

- √ Kuseyr Pasajı/Konağı(18.yy sonu 19. yy İlk yarısı)
- √ Fehim Paşa Konağı (Mimarlar odası)(1839)
- √ Abdussamet Kuseyr Evi Kuseyr Evi/Fevzi Çıkmazı /26 (H.1257 M.1841)
- √ Antakya El Sanatları Müzesi(Bilinmiyor)
- √ Zan Konağı/evi(Bilinmiyor)

İncelemeye aldığımız eski Antakya evleri, plan, mimari ve malzeme tekniklerinin benzerliklerinden yola çıkılarak tarihsiz konaklar, tarihçesi olan konaklar ile aynı döneme tarihlendirilmektedir. Benzer özellikler gösteren bu konakların, avluya açılan kapı ve pencereleri yuvarlak kemerli olarak inşa edilmiştir. Genellikle iki katlı olan bu konakların iki kat arasında dönem özelliklerini yansıtan, barok tarzı kemer formları ile oluşan küçük boyutlu aydınlık penceresi, tepe penceresi, kafa penceresi veyahut halk dilinde kuş takası veya kuş fanusu olarak adlandırılan mimari öğeler yer almaktadır. Bu pencerelerin bazıları kör niş şeklinde olup, bazıları ise içe açık camsız olarak tasarlanmıştır. Buradaki amaç, sabahın ilk ışıklarıyla evin aydınlatılmasını sağlamak bir diğer amaç ise, kışın ısınmak için kullanılan mangalda yanan odun, kömür ateşinden çıkan dumanın, hava sirkülasyonu sayesinde içerideki dumanın dışarıya çıkmasını hızlandırmaktır. Zamanla buraya kuşların ve güvercinlerin yuva yapmasıyla halk arasında kuş fanusu/takası olarak adlandırılmıştır(Çelebi, 1982: 167; Tekin, 1994a: 4-5; Tekin, 1994b: 2-11;Tekinalp, 2007: 373).



Plan. 2: Fehim Paşa Konağı Cephe Görünümü (Yaşar Çelebi'den alınmıştır)

Türk Dil Kurumu'na göre; (fa:nus), Arapça fānūs kelimesinden gelmekte olup, *'süslü ayaklı fener, genellikle silindir biçiminde olan mum, gaz lambası vs. aydınlatma araçlarının çevresini kapatarak rüzgardan, yağmurdan koruyan cam"* olarak tanımlamaktadır (TDK, 1998: 760)

Kuş sevgisinin taşa işlenmiş hali olan kuş evleri veya kuş takaları, hayvan sevgisinin mimariyle ve sanatsal estetik ile birleşmesiyle en güzel örneklerini yansıtmaktadır. Kuşlar, geçmişten günümüze; gerek inanışlarda gerek mitolojide gerek ikonografik anlamda farklı din ve kültürlerde yer bulmuş ve önemini korumuştur.

Sevginin ve merhametin simgesi olarak görülen kuşlar, mimariden süslemeye, edebiyattan, sosyolojiye kadar uzanan geniş bir alan yelpazesine konu olmuştur.

Kuşların korunması ve yuva kurabilmesi için ele alınan mimari elemanlar başta basit bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanla mimari tarzlarının gelişmesi ve değişmesiyle özellikle Osmanlı mimarisinde, batılılaşma ile birlikte mimari cepheleri süsleyen minyatür kuş sarayları olarak karşımıza çıkmaktadır. Dini, kamusal ve sivil yapıların ceplerine konumlandırılan bu kuş evleri, iki tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, cumbalı olarak tasarlanmış küçük bir köşk veya sarayı andıran minyatür kuş evleri, diğeri ise hücre şeklinde veya kemerli kör niş olarak tasarlanmış kuş evleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Neftçi, 2018).(Fotoğraf: 10-11)

Foto. 10: Büyük Selimiye cami örneği.

Foto. 11: Seyyid Hasan Paşa Medresesi örneği

Eski Antakya kent dokusunda yer alan evlerin, avluya bakan cephe duvarlarında sarımtırak renkte düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır. Taş işçiliği genellikle avluya bakan cephelerde, kapı ve pencere üstlerinde

sıralanmış kuş takalarında ve sebil fanuslarında görülmektedir. Cepheleri süsleyen ve hareketlendiren bu kuş takaları/ fanusları, süsleme açısından hem batı üslubunda hem de geleneksel üslupta ele alınmıştır. Teknik olarak bakıldığında bu süsleme motifleri, alçak rölyef kabartma ve ince delikli oyma veya ajur/şebeke oyma tekniğinde işlenmiştir.

18. yüzyılla birlikte Osmanlı mimarisine ve kültürüne dâhil edilen Barok üslubu ve Rokoko tarzı, başta başkent İstanbul olmak üzere; ticaret, savaş ve bazı kültürel imtiyazlar aracılığı ile devletin başka eyaletlerine de taşınmıştır. Eski Antakya'nın da eskiden beri ticaret kent limanının merkezi olması ve doğu ile batının kesiştiği kavşak noktada bulunması bu etkileşimleri daha da hızlandırmıştır (Saliba, 1998; Temiz, 21-23 Nisan 2005: 427;Çelebi, 1982: 166).

Foto. 12. Kuseyr Konağı avlu cephesi kuş takalarının konumlandırılması örneği (orijinal)

Araştırmasını yaptığımız evlere ait, kuş takalarında/fanuslarında, üç çeşit süsleme motifi tespit edilmiştir.

2.1. Geometrik Motifler

İncelediğimiz konaklardaki kuş takalarındaki çoğunluğu oluşturan motifler arasında geometrik motifler yer alır. Farklı kompozisyon ve çe-

şitlerde karşımıza çıkan geometrik motifler arasında, altı, sekiz ve 12 ve 16 kollu yıldız, baklava, daire, üçgen, kare ve bal peteği şeklinde motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türden motifler, geleneksel Türk İslam sanatında; ahşap, çini, alçı, kumaş, metal, mermer ve taş gibi malzemelerde sıkça kullanılmıştır(Fotoğraf: 13-14-15).

Foto. 13-14-15: Hatay El sanatları müzesi, çok kollu yıldız motifi kuş takalarından örnek

Yukarıda örneklerini verdiğimiz yıldız motifleri, Hristiyanlıkta ve İslam dini inanışlarında farklı ikonografik anlamlar yüklenmiştir. Sekiz kollu yıldız motifi, yerle gök arasındaki geçiş evresini temsil etmektedir. Ayrıca güneş ışınlarının dünyaya sekiz dakikada gelmesi, dünyanın kozmik dengesinin sayısı olarak da görülmektedir. Merkezinde bir yıldız motifinin kollarından gelişen kolların, bir daire formu içine alınması ile oluşturulmuştur. Ortadaki fotoğrafta, sekiz kollu yıldızın ucunda yuvarlak daireler içinde Yahudilikle özdeşleştirilen Davut mührü motifi yer almaktadır (Mülayim, 1982). Üstte sağ fotoğraftaki yıldız çiçeği motifi, hayatın devamlılığını ve sonsuz döngüyü temsil etmektedir. Bu kuş takalarında kullanılan volütlü s-c kıvrımlı plaster kemer formları batılı mimari üslupların Osmanlı taşrasında küçük mimari objeler üzerine yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır(Fotoğraf:16-17).

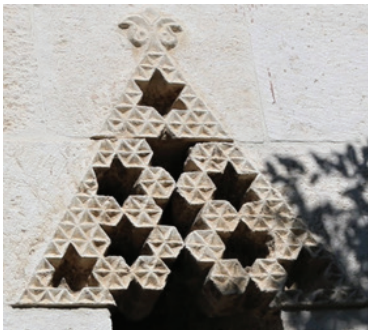


Foto. 16: Kuseyr konağı üçgen motifli kuş takası.

Foto. 17: Naci Zan Evi, üçgen motifli kuş takası örneği

Diğer bir motif örneği üçgen motifidir. Alçak rölyef ve delikli oyma tekniğinde ele alınan altı kollu yıldızın birbirine bağlanması ile oluşturulan üçgen form, üzerinde bal peteği tarzında yine altı kollu yıldızın birleşmesi ile elde edilen geometrik süsleme kompozisyonu yer alır. En üstte Kuseyr konağı, Abdussamet Kuseyr konağı ve El Sanatları müzesinde, lale motifi ile taçlandırılırken, Zan evinde, lale motifi kullanılmamıştır. Zan evinde üçgen motifin kenar alınlığında bitkisel süslemeler yer almaktadır. Bu motif uygulamasında plaster kemer kullanılmamıştır.

Aynı motif uygulaması, Fehim Paşa konağında, altı kollu yıldız motiflerinin birbirine bağlanması ile elde edilen yarım daire formunda ele alınmıştır. Burada da kemer uygulaması olmayıp, geometrik motifin kenar alınlıklarında alçak rölyef tekniğinde naturalist üslupta kıvrık dal, yaprak ve çiçek motifli bitkisel süslemeler ile bezenmiştir(Fotoğraf:18)

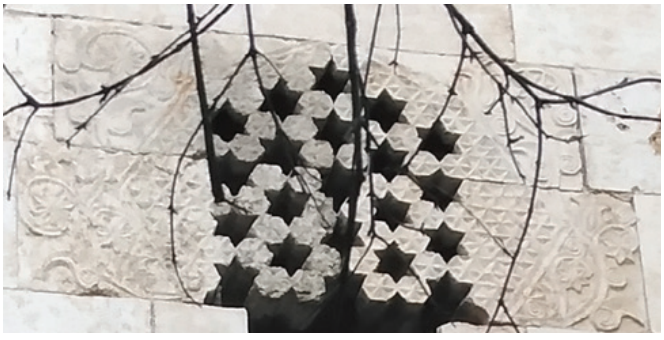


Foto. 18: Fehim Paşa (Mimarlar odası) konağı altı kollu yıldız motifli kuş takası örneği

Bazı kuş takası süslemelerinde geometrik ve bitkisel motifin birlikte kullanıldığı örnekler yer almaktadır. Fehim paşa konağında olduğu gibi motifin merkezinden sekiz kollu yıldızdan yayılan lale motifi dairesel bir form alarak sonlandırılmıştır. Evrenin sonsuz döngüsünü ve devamlılığını sembolize etmektedir (Esin, 2004: 43-49; Avşar, 2010: 122). Lale motifi ve volütlü kıvrımlı kaş kemer formu, doğu ile batı mimari üsluplarının sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fehim paşa konağında uygulanan kuş takasının alt hizasında cepheyi saran dendanlı ve rozetli cephe kuşağı sadece bu konakta karşımıza çıkmaktadır. Sivri kemer formundaki bu sivri kemer formlu alınlık kuşağın üzerinde, kıvrık dallarla, lale ve papatya motifleri ile süslenmiştir. Yanlarda ise iki rozet motifi yerleştirilmiştir(Fotoğraf:19).

Foto. 19: Fehim Paşa (Mimarlar odası) konağı sekiz kollu lale motifli kuş takası örneği.

Aynı motifin bir başka formu Naci Zan evinde, altı kollu yıldızdan genişleyen, on iki damla motifi yer alırken, El Sanatları müzesinde ve Kuseyr konaklarında sekiz kollu yıldızdan genişleyen on altı damla motifi daire formunda sonlanarak güneş motifi şeklinde tasarlanmıştır. Naci Zan evinde ters-düz ‘’C’’ harfinden oluşan kaş kemer plasterın başlangıç kısmında palmet motifi yer almaktadır. Diğer konaklardaki motifler volütlü s-c kıvrımlı kemer formu şeklinde tasarlanmıştır(Esin, 2004: 39-49)(Fotoğraf:20-21)

Foto. 20: Naci Zan evi güneş motifi Foto.

Foto. 21: El Sanatları Müzesi güneş saati motifi

Eşkenar dörtgen veya baklava motiflerinin birbirlerine bağlanması ile oluşturulan sivri kemer formlu süsleme kompozisyonun, üzeri bal peteği şeklinde işlenerek farklı geometrik süsleme motifi oluşturulmuştur. Altta yer alan fotoğraftaki geometrik süsleme El Sanatları müzesinde görülmektedir. Buradaki yıldız şeklinde dörtgenler, gökyüzünü temsil ederken, baklava motifleri yeryüzünü temsil etmektedir. Kozmolojik olarak küçük bir evreni simgeleyen bu motif, evrensel aile birliğini ve evin bütünlüğünü simgelemektedir. Bu motif benzerlerini daha çok halı, kilim gibi dokuma el sanatlarında görmek mümkündür(Esin, 2004: 42-44; Mülayim, 1982)(Fotoğraf: 22-23)

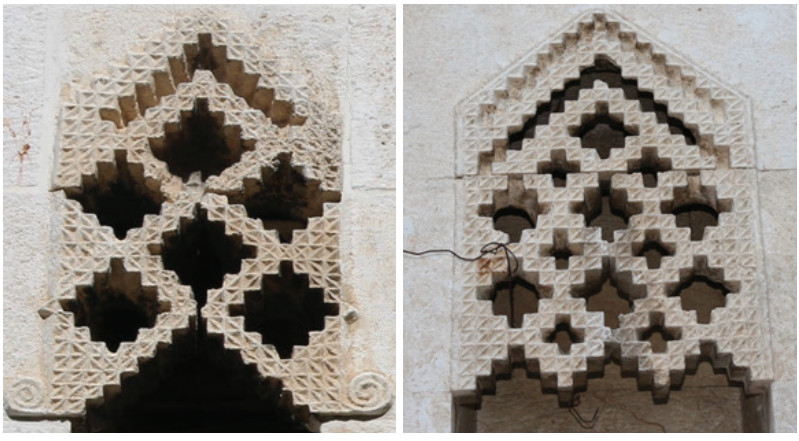


Foto. 22-23: El Sanatları Müzesi eşkenar dörtgen ve baklava motifli kuş takası örneği

Bu motiflerde, kemer kullanılmamış olup, alçak rölyef ve ajurlama tekniğinde işlenmiştir. Kuseyr konağında ve El Sanatları müzesinde bu motifler onarım görmüştür. Abdussamet ve Zan evinde ise orijinal halini korumaktadır(Fotoğraf: 24-25).

Foto. 24: Zan evi baklava motifli kuş takası.

Foto. 25: Kuseyr konağı baklava motifli kuş takası

Tarihi öncesi devirlerde, birçok medeniyet tarafından farklı anlamlarda sembolize edilen kutsal mühür motifi, kuş takalarında süsleme motifleri arasında farklı form desenlerde kullanılmıştır. Evleri, kötülüklerden ve felaketlerden koruduğuna inanılan bu motif, Orta Asya'da, yaratılanı simgeler ve çeşitli Türk boylarında yol gösterici sembol olarak kabul edilir. Yahudilikte dini sembol olarak Hz. Davut'u simgelemektedir (Avşar, 2010: 121-122; Esin, 2004: 40,49). Osmanlıda ise Kanuni Sultan Süleyman Mührü ve Barbaros Hayrettin Paşanın sancağının simgesi olarak kabul edilir. Kuş takalarında kullanılan bu motifler, volütlü, s-c kıvrımlı sivri kemer formları ile hareketlendirilmiştir. (Fotoğraf: 26-27-28).

Foto. 26: El sanatları müzesi örneği.

Foto. 27-28: Kuseyr Konağı Kutsal mühür motifli kuş taka örneği.

2.2. Bitkisel Motifler:

Antakya eski evlerini süsleyen bitkisel motifler, hem içeride dolap ve yüklüklerde kalemişi olarak kullanılmış hem de dış cephe süslemelerinde kullanılmıştır. Evlerin kuş takalarında, aydınlatma ve sebil taka/fanuslarında kullanılan bitkisel motifler, bazen naturalist üslupta, lale, karanfil, papatya, servi, hayat ağacı ve yaprak- dal şeklinde görülürken bazende stilize edilmiş bitkisel motifler olarak görülmektedir.

Ermeni mimari sanatında daha çok karşımıza çıkan üsluplaştırılmış hayat ağacı motifi, Kuseyr konağı ve Abdussamet konağındaki kuş takalarında görülmektedir. Bu motifler, volütlü, s-c kıvrımlı dilimli kaş kemerin ucundan çıkan halkalı zincir motifi ve kıvrık dallar içine, palmet, rumi ve çiçeklerin konulması ile oluşturulan çanak formu oluşturularak, üsluplaştırılmış hayat ağacı motifi şeklinde ele alınmıştır. Alçak kabartma rölyef tekniğindeki bu üsluplaştırılmış hayat ağacı motifi, koruyucu, ölüm, bereket, ölümden sonraki hayat, varoluş, kutsallık gibi farklı din ve kültürlerde çeşitli sembolik anlamlarda kullanılmıştır.

Üsluplaştırılmış hayat ağacı motifi, Antakya evlerinde, aydınlatma takalarında da görülmektedir. Bu bölümler, gayrı Müslim evlerde, mum yakılan ve dua edilen bölüm olarak kullanılırken, Müslümanlarda adak adanıp, dua edilen yer olarak kullanılmıştır (Çetin & Yayık Bahar, 2021: 485-512; Temiz, 21-23 Nisan 2005; Çelebi, 1982: 165-169)(Fotoğraf: 29-30).

Foto. 29: Kuseyr konağı bitkisel süslemeli kuş takası örneği.

Foto. 30: Antakya evi, aydınlatma taka örneği

Geniş anlamda sürekli gelişim ve değişim içinde yaşayan evreni ve evrenin üç elementini; toprağın derinliğine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle gökyüzünü, ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi vurgular.

Zan evi konağındaki kuş takasında, dilimli kaş kemer ucuna yerleştirilen altı kollu yıldız motiflerinin birbirlerine bağlanması ile oluşturulan kare geometrik formun alt kenar yüzeylerinde, Osmanlıda, hayat ağacı motifinin yerini alan servi ağacı motifi ve ucundan iki yana uzanan kıvrık dal ve dalların uçlarına yerleştirilmiş palmet motifi yerleştirilmesi ile oluşan bezeme programı yer alır(Fotoğraf:31). Servi ağacı motifi, Osmanlı mimarisinde, daha çok 18. yüzyılda çeşme, mezar taşı, türbe ve bazı konut mimarisinin cephelerinde karşımıza çıkmaktadır (Çetin & Yayık Bahar, 2021: 487-489).

Foto. 31: Naci Zan evi geometrik ve servi ağacı motifli kuş takası örneği

Eski bir Antakya evi ve El Sanatları müzesinde, aydınlatma fanusu/takasında kullanılan bitkisel motifler, 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinde görülen, vazo içinde naturalist üslupta lale, papatya, dal ve yapraktan oluşan bitkisel motifler şeklinde yer almaktadır. Bu motifler, Batılılaşma ile Osmanlı süsleme repertuarlarına giren süsleme örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki örneklerde yine geometrik ve bitkisel motifler birlikte sentezlenmiştir(Fotoğraf. 32-33).

Foto. 32: El sanatları müzesi bitkisel süsleme örn.

Foto. 33: Antakya evi naturalist vazo ve çiçek motifi

Yine El Sanatları müzesinde, en sağdaki odanın kapı girişinde yer alan aydınlatma takası sanatsal açıdan oldukça önemlidir. Burada s-c kıvrımlı kaş kemer formu içine alınmış niş ve bu kemerin uç kısmında, ortasında yıldız motifi formunda küçük bir daire ve onu dıştan saran altı lale motifinin birbirine bağlanarak en dışta kalın bir silme daire ile sonlandırılmıştır. Güneş motifini andıran bu süslemenin iki yanında servi ağacı üzerine tünemiş, ağzında kadeh bardağı taşıyan iki kuş figürü betimlenmiştir. S-C kıvrımlı kaş kemerin alt kısmın iki kenarında rumi motifi yerleştirilmiştir. Bu betimlemede Servi ağacı motifi, kozmik dünyayı simgelemektedir. Yeraltı ile gökyüzü arasındaki bağlantıyı sağlayan Servi ağacı, dünyanın merkezi kabul edilir. Üzerindeki kuşlar ise hayatın faniliğini, bir gün ölüneceği ve bu dünyadan uçup gidileceğini simgelemektedir. Daire formundaki güneş motifi ise hayatın devamlılığını ve sonsuzluğunu simgelemektedir (Esin, 2004: 47-49; Çetin & Yayık Bahar, 2021: 487-49;Avşar, 2010: 121-128) (Fotoğraf: 34).

Foto. 34: El Sanatları müzesi, aydınlatma takası süsleme detayı. (orijinal)

Fehim Paşa (Mimarlar odası) konağında yer alan bitkisel süslemeli kuş takaları, şebekeli oyma (ajur) tekniğinde dantel gibi işlenen kıvrık dal ve yapraklar arasında, yıldız ve lale motifli bitkisel süslemeler yer almaktadır. Dal kıvrımları ile oluşturulan kıvrımlı kemer, yarım daire formu şeklinde sınırlandırılmıştır. Bu motif en üstte lale motifi ile taçlandırılmış olup, üzeri alçak kabartma tekniğinde sivri kemer formunda, şaşırtmalı diş firizi motifli, dış bir çerçeve içine alınmıştır. Pencerenin iki yanındaki söveler, alçak kabartma tekniğinde kıvrık dal ve çiçek motifleri ile çevrelenmiştir(Fotoğraf: 35). Yine bir diğer motifte ise, dilimli kaş kemerin uçlarından yayılan kıvrımlı dilimli dallar helezoni şeklinde içe kıvrılarak uçlarına yerleştirilen lale, papatya ve gül motifleri ile çanak formunda bir buketi andırmaktadır. Bu çanak formundaki buket en üstte bir lale motifi ile taçlandırılmıştır. Kazıma ve oyma tekniğindeki bu kuş taka motifleri, Samarra işi alçı süslemelerini hatırlatmaktadır(Fotoğraf:36). Yine diğer bir kuş taka motifi ise, dilimli yarım daire form içinde kıvrık dallar ve yapraklar arasında ters düz lale motifleri ile bezenmiştir. Şebekeli oyma (ajur) tekniğindeki bu motifler, yapıldığı dönemin süsleme motif örneklerini yansıtmaktadır(Fotoğraf. 37-38).

Foto. 35:Fehim Paşa evi bitkisel süslemeli kuş takası.

Foto. 36:Fehim Paşa evi bitkisel süslemeli kuş takası.

Foto. 37:Fehim Paşa evi ters-düz lale motifli kuş takası.

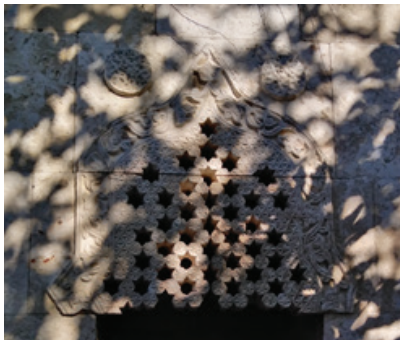


Foto. 38:Fehim Paşa evi farklı motifli kuş takası.

2.3. Mitolojik/ İkonografik Motifler

İncelemesini yaptığımız konakların, bezemeli kuş takalarında, bazı motifler ikonografik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kategorideki motifler, Kuseyr konağı, El Sanatları müzesi ve Naci Zan evinde karşımıza çıkmaktadır. Kuseyr konaklarında kare çerçeve içine alınmış, ortada sekiz kollu yıldız, dört noktada ayrılarak, ucuna damla motifi konularak ikonografik bir Haç motifi elde edilmiştir. Köşeler denk gelen bölümde, yerfıstığı ya da sonsuzluk motifi tarzında ele alınmış olup tüm yüzey bal peteği tarzında işlenmiştir. Bu motif, konakların mum yakılan ve dua edilen aydınlatma takalarında da görülmektedir. Kemer formu olarak volüt-

lü s-c kıvrımlı dilimli kaşkemer kullanılmıştır(Fotoğraf: 39). El Sanatları müzesinde yine dilimli bir kare çerçeve içinde insan bağırsağını anımsatan tarzda birbiri içinden geçmiş girift bir süsleme motifi yer almaktadır. S-C kıvrımlı kaş kemer ucunda rumi motifi ile sonlandırılmıştır (Fotoğraf: 40). Naci Zan evinde ise, ikonografik anlamda, altı kollu yıldız, üste sekiz kollu yıldız ve yıldızın ucundan çıkan palmet motifi, en üstte ise üç tane daha palmet motifi ile kozmik bir evereni tasvir etmektedir. İslam dini inanışlarında ise yeryüzünü ve ölümü sembolize etmektedir (Esin, 2004: 39-49; Avşar, 2010: 132).(Fotoğraf: 41).

Foto. 39: Kuseyr konağı örneği.

Foto. 40: El Sanatları müzesi.

Foto. 41: Naci Zan evi bereket motifi

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Mircea Eliade'ye göre; *konut bir nesne değildir. Konut, insanın Tanrı'nın model yaratısı olan Evren'in yaradılışını taklit ederek kendine kurduğu bir hayattır. Her bir evin yapılması ve kullanıma açılması, bir anlamda yeni bir başlangıca, yeni bir hayata eşdeğerdir. O halde ev simgesel olarak "dünyanın merkezi 'nde yer alır."* diyerek özetler.

Türk- Arap kültürünün yoğu olduğu bu bölge evleri geleneksel Osmanlı ev plan tipinden bazı farklılık göstermektedir. Avlu olarak adlandırılan hayat veya havuş bölümü, Antakya evlerinin merkezini oluşturur. Büyüklüğü ve mimarisi yaptıranın sosyo ekonomik durumuna göre şekillenen bu evler, genelde bir veya iki katlı olarak tasarlanmıştır. Odalar haremlik- selamlık olarak ayrılmaktadır. Avlu cephesi sarımtırak renkli, Kel Dağındaki taş ocaklarından çıkarılan Şenköy taşı olarakta bilinen düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır. Diğer bölümler yığma taş tekniğinde ele alınmıştır. Evlerin cephe tasarımları ve kullanılan mimari öğeler bakımından, Halep ve Beyrut mimari dokusuyla benzerlik göstermektedir. Kullanılan mimari öğeler yerel ustalar ve mimarlar tarafından gerçekleştirilmiş olup, biçim ve desen açısından Halep, Suriye ve Beyrut ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca Güneydoğu Anadolu bölgesindeki konut mimarisi açısından benzerlik göstermektedir.

Bu çalışma kapsamında, Eski Antakya kent dokusunda yer alan 18.yüzyıl sonu ve 19.yüzyıl geleneksel Osmanlı konaklarının, avlu cephelerini süsleyen kuş takalarının bezeme programlarını ve kemer formlarını inceledik. Bu mimari öğelerde kullanılan bezeme programlarını alt başlık halinde ele alarak geometrik, bitkisel ve ikonografik motifler olarak kendi bezeme grupları içinde değerlendirmeye çalışıldı. Elde edilen veriler ışığında bakıldığında, geometrik motiflerin örneklerini, hem Roma dönemine ait mozaik süslemelerinde, Ermeni ve Bizans sanatında hem de Türk İslam mimari sanatlarında görmek mümkündür. Tarihi çok eski dönemlere dayanan Antakya kent tarihine bakıldığında bu motiflerin bölgede egemen olmuş kültürlerin bir sentezi olarak görmek mümkündür. Doğu ile Batı kültürlerinin kesiştiği liman ticaret art bölgesi olması bu etkileşimi daha hızlandırmıştır. Bitkisel motiflerde kullanılan, naturalist formlar ve kemer formlarındaki volütlü s-c kıvrımlı kemer, dilimli kaş kemer ve sivri kemer formlarındaki, dalgalı ve kıvrımlı hareketler, Batıdan devşirilen Barok üs-

lubundaki mimari öğelerin, konak cephelerinde küçük mimari öğeler üzerine yansıması olarak görmek mümkündür.

Özetle, Antakya, kendi hikâyesi olan mimariye ve evlere sahiptir. Bu hikâye içinde yer alan evler ise; içi, dışı kendi içinde dantel gibi işlenerek kendi bölgesel kimliklerini yansıtmaktadır. Evlerin cephelerinde kullanılan kuş takalarındaki motifler kendine hastır. O yüzden bugün taşı dökülen, kırılan, yıkılan veya ahşabı çürüyen tarihi emanetlerinin yok oluşu, aslında elde kalan Antakya'nın eski kent dokusu ve o eskiye ait yaşam kültürünün kaybıdır."

KAYNAKÇA

Avşar, L. (2010). Antik Yunan Seramiklerindeki Haç ve Çakıfelek Simgeleri ve Bunların Avrasya Anadolu ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları. *Mukaddime, 3*(3), 115-141.

Çelebi, Y. (1982). «Bir Grup Eski Antakya Evi». *Türk Etnoğrafya Dergisi*(17), 163- 171.

Çetin, Y., & Yayık Bahar. (2021). TASAVVUF DÜŞÜNCESİNDE SERVİ AĞACI VE TÜRK-İSLAM SANATINDAKİ YANSIMALARI. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(100), 485-514.

Eldem, S. H. (1984). *Türk Evi, Osmanlı Dönemi.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kara, A. (2004). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Antakya (1800-1850).* Ankara: TÜRKİYE CUMHURİYETİ ANKARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TARİH (YAKINÇAĞ TARİHİ) ANABİLİM DALI (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Karay, R. (1998). *Türkce sözlük I.* Ankara: TDK.

Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler- Selçuklu Çağı.* Ankara: Kültür ve Türzim Bakanlığı Yayınları.

Neftçi, A. (2018). *İstanbul›un 100 Kuşevi: Fotoğraflı.* İstanbul: İBB Kültür A.Ş.

Saliba, R. (1998). *Beirut 1920-1940-Domestic Architecture Between Tradition and Modernity.* Beyrut: Order of Engineers and Architects.

Tekin, M. (1994a). "Araç-Gereçleri ve Eşyaları ile Hatay Evi – XVIII. ve XIX. Yüzyıl". *Güneyde Kültür, VI*(61), 2-11.

Tekin, M. (1994b). "Osmanlı Döneminde Antakya Şehir Dokusu, Evler ve Yaşayış Üzerine Notlar". *Güneyde Kültür, VI*(69), 1-6.

Tekinalp, A. P. (2007). Geleneksel Antakya Evlerinde Yer Alan Boyalı Nakışlar Üzerine Bir Değerlendirme: Başkent'ten Akdeniz'e Ulaşan Bezeme Programı. *ADALYA*, 369-386.

Temiz, F. M. (21-23 Nisan 2005). "Osmanlı Döneminde Antakya'nın Kentsel Gelişim Sürecine Bir Bakış". Hamza Gündoğdu, A. A. Bayhan , H. Yurttaş, & H. Özkan içinde, *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu* (s. 425-438). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

Tozlu, S. (2009). *Antakya (Hatay) Tarihi Bibliyografyası.* Elazığ: Fırat Üniversitesi Orta Doğu AraştırmalarıMerkezi Müdürlüğü Yayını.

SİLİFKE KALESİ 2020-2021 YILI KAZI ÇALIŞMALARI

Ali BORAN[1]

Özet

Silifke Kalesi 2020-2021 yılı kazı çalışmaları; belgeleme, temizlik, arkeolojik kazı ve geçici koruma aşamaları olmak üzere dört aşama halinde yapılmıştır.

2020 yılı; 5 adet sarnıç, B-4 Mekânı ile çevresindeki mekanlar, A-8 Mekânı Kuzeyi, A-6 Burcu iç, doğu ve batısı, B-3, A-4 ve A-5 Mekânları içeresi ile çevresindeki mekanlar, B-2 Şapel çevresindeki mekanlar ve A-21 I. Yol çevresindeki mekanlar olmak üzere ortalama 1100m^2'lik alanda 39 açmada çalışma yapılmıştır. 2021 yılı; A-21 I.Yol Güneyi B Koridoruna paralel birbirine komşu mekânlarda, A-20 Burcu önündeki mekânlarda, A-16 Kuzeyindeki mekânlarda, B-7 bölümü çevresindeki mekânlar olmak üzere ortalama 1350m^2'lik alanda 28 açmada çalışma yapılmıştır. Kazılar sonucu ortaya çıkarılan duvarlar güçlendirilmiş ve geçici koruma çalışmaları yapılmıştır.

2020 yılı sonunda ortaya çıkarılan 14.109 eser ile 2021 yılı ortaya çıkarılan 5632 eser tasnif ve depo çalışmaları yapılmıştır. 2020 yılı Etütlük 213 eser, Envanterlik 15 eser ile 2021 yılı Etütlük 81 eser müzeye teslim edilmiştir. Kazı alanlarının ile buluntuları fotoğraflama, belgeme ve çizim işlemleri tamamlanmıştır.

Restorasyon çalışmaları; A-19 Mekânı güneyi, A-11, A-13/A-15 arası ve A-17 No.lu burçların iç dış ve bu burçları birbirine bağlayan sur duvarlarının iç bölümünde, A-20 Burcu, B-10 bölümü ile B1 girişi arasında yer alan dış sur duvarları restore edilmiştir. Ayrıca çevre düzenleme projesi kapsamında kalenin dışında yer alan yürüyüş yolu yapılıp bitirilmiştir.

[1] Prof. Dr. Ali BORAN, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara/TÜRKİYE, ali.boran@hbv.edu.tr, ORCİD: 0000-0002-7323-0080

Abstract

Silifke Castle 2020-2021 excavations; documentation, cleaning, archaeological excavation and temporary protection phases were made in four parts.

In 2020, the work including 5 cisterns, B-4 and the surrounding spaces, A-8 Space North, A-6 Sign interior, east and west, B-3, A-4 and A-5 Spaces and surrounding areas, the areas around the B2 chapel and the areas around the A-21 I. road was carried out in 39 trenches in an average area of 1100m2. In 2021, the work was carried out in 28 trenches on an average area of 1350 m2, in the spaces adjacent to each other parallel to the A-21 I.Road South B Corridor, in the spaces in front of the A-20 Sign, in the spaces in the North of A-16, and in the spaces around the B-7 section. The walls unearthed as a result of the excavations were strengthened and temporary protection works were carried out.

Classification and storage studies were carried out for 14.109 works unearthed at the end of 2020 and 5632 works unearthed in 2021. 213 works of study in 2020, 15 works in Inventory and 81 works of study in 2021 were delivered to the museum. Photographing, documenting and drawing the excavation sites and finds have been completed.

Restoration works; South of Room A-19, interior and exterior parts of the bastions A-11, A-13/A-15 and A-17 and the inner part of the fortification walls connecting these bastions, A-20 Bastion, The outer fortifications between B-10 section and the B-1 entrance have been restored. In addition, the walking path outside the castle was built and finished within the scope of the landscaping project.

1. GİRİŞ

Silifke ilçe merkezinde yer alan Silifke Kalesi bugünkü durumuyla bir Orta çağ yapısı konumunda olup, bulunduğu yer Tunç çağından beri kullanılmaktadır. Orta çağ dönemini yansıtan bölgenin en önemli kalelerinden biri Silifke Kalesi'dir. Kalede 2011 yılında arkeolojik kazı çalışmaları başlamış ve kesintisiz olarak günümüze kadar devam etmektedir. Restorasyon çalışmaları ise 2017 yılında başlamış etaplar halinde devam etmektedir. Yapılan arkeolojik kazı ve bilimsel çalışmalar sonucunda Roma, Bizans, Karamanoğlu ve Osmanlı olmak üzere 4 önemli kültür katmanı tespit edilmiştir. (A. Boran ve R. Aykaç 2021:20-21)

Şehre hâkim tepede inşa edilen Silifke kalesinin etrafında çok sayıda yerleşim alanın varlığı bilinmektedir. Silifke Kalesi, merkezinde 2012 yılında Karamanoğlu Beyliği dönemine ait, Osmanlı döneminde onarılan *"Sultan Bayezid Camii"* ve bunun etrafında sosyal, ticari mekânların yer aldığı kale kent modelinin bir örneğidir. (R. Aykaç 2021:485-503) Hem mimari parçalarda hem de gün yüzüne çıkarılan seramik, cam ve metal objelerde bu izleri görmek mümkündür. (A. Boran ve R. Aykaç 2021:392-409)

Bugün kalenin iç bölümünde Osmanlı dönemi kale-şehir dokusunu görmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde mevcut kalenin içerisi yerleşim alanı haline getirilmiş ve bu alanda yapılan kazılar sonucu onlarca konut ortaya çıkartılmıştır.

2020-2021 yılında Prof. Dr. Ali Boran başkanlığında gerçekleştirilen Mersin ili, Silifke İlçesinde yer alan Silifke Kalesi arkeolojik kazı ve belgeleme çalışmaları 2020 yılında 28.05-31.12.2020; 2021 yılında ise 12.07.-31.12.2021 tarihleri arasında başarılı bir şekilde yapılmış ve her iki sezon da tamamlanmıştır.

2020 yılında sanat tarihçi ve arkeologdan oluşan dokuz ekip üyesi yer alırken 2021 yılında sanat tarihçi, arkeolog ve restoratörden oluşan on dört ekip üyesi yer almıştır.[2] Silifke Kalesi'ndeki çalışmalar; kazı, belgeleme,

[2] 2020 Yılı Erdal Elmas (Sanat Tarihçi), Nuri Gündoğdu (Sanat Tarihçi), Sümeyye Erbaş Can (Sanat Tarihçi), Saliha Karagöz Yılmaz(Arkeolog), Sultan Eren(Sanat Tarihçi), Süheyl Keskin(Sanat Tarihçi); 2021 Yılı Erdal Elmas (Sanat Tarihçi), Nuri Gündoğdu (Sanat Tarihçi), Sümeyye Erbaş Can (Sanat Tarihçi), Saliha Karagöz Yılmaz(Arkeolog),

temizlik ve geçici koruma aşamaları olmak üzere dört bölüm halinde yapılmıştır. 2017 yılında başlanılan restorasyon projesi kapsamında, 2020 yılı Ocak-Mayıs, 2021 Ocak-Haziran ayları arasında restorasyon amacı ile kazı çalışmaları yapılmıştır.2020 yılında Mayıs-Aralık, 2021 yılında Haziran-Aralık aylarında ise hem restorasyon amacı ile kazı hem de arkeolojik kazılar sürdürülmüştür. (R. Aykaç 2021: 430-439) 2020-2021 yılı kazı dönemlerinde Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türk Tarih Kurumu, Mersin Büyükşehir Belediyesi ve Medcem destek vermeye devam etmişlerdir. Kazı Başkanlığı olarak arkeolojik kazı çalışmalarımıza destek veren tüm kurumlara teşekkür ederiz (Fotoğraf 1-Fotoğraf 2).

2. SİLİFKE KALESİ RESTORASYON PROJESİ KAPSAMINDA YAPILAN ARKEOLOJİK ÇALIŞMALAR

2.1. 2020 YILI RESTORASYON ÇALIŞMALARI

2017 yılında başlayan restorasyon çalışmaları cami tonozlu mek**â**n ve caminin etrafında bulunan camiyi çevreleyen mekânlarda davam etmektedir. Restorasyon çalışmaları yapılan mek**â**nlar daha önceki yıllarda arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Yabani otların temizliği ile başlayan çalışmalar A21 mek**â**nı ve etrafında birbirine komşu, benzer plandaki mek**â**nlarda uygulanmıştır. Bu uygulamalar; duvarların derzlenmesi, yağmur rüzgâr ve doğal tahribat ile özelliğini kaybetmiş taşların değiştirilmesi, aynı zamanda bu tahribatlar sonucu duvarlardan düşen taşların tekrar itinalı bir biçimde yerine koyulması büyük bir titizlik ve başarılı bir şekilde tamamlanmıştır.

2.2. 2021 YILI RESTORASYON ÇALIŞMALARI

Bu yıl içerisinde restorasyonun 2. etap projesine devam edilmiş, proje kapsamında kazı ve restorasyon çalışmaları yapılmıştır. Silifke kalesinin doğu bölümünde yer alan A-19 tonozlu mekânı, kalenin güney yönünde, hisarpeçe bölümünün üzerinde yer alan, A11-A13-A14-A15 nolu burç ve bu burçları birbirine bağlayan surların restorasyonu tamamlanmış gerekli görülen alanlarda kazı ve temizlik çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Kalenin

---

Sultan Eren(Sanat Tarihçi), Süheyl Keskin(Sanat Tarihçi) , Mazlum Kadan (Restoratör), Damla Nur Elif Özcan (Restoratör Lisans Öğrencisi), Hilal Safoğlu (Restoratör Lisans Öğrencisi), Leyla Bulut (Arkeolog)

güney yönünde yer alan A13 Burcunun hem iç bölümü hem de giriş kemerinin restorasyonu, kalenin doğu yönünde yer alan, A-19 tonozlu mekânın tonozu, doğu ve batı iç duvarı, 4 giriş kapılarının restorasyonu tamamlanmıştır. A19 tonozlu mekân ile A20 burcu arasında yer alan surlrın iç bölümünün restorasyon çalışmaları, B10 bölümü ile B1 girişi arasında yer alan dış surların restorasyonu bitirilmiştir.

Çevre düzenleme projesi kapsamında kalenin dışında yer alan yürüyüş yolu yapılıp bitirilmiştir.

Yağmur ve rüzgâr kaynaklı kalenin hâkim olduğu tepe üzerinde zamanla kaya erimeleri oluşmaktadır. Bu kaya erimeleri sonucu ana kayanın üzerinde yer alan sur duvarının boşa çıkmasını engellemek için C1 ve C2 sarnıcı mevkiinde ana kaya sağlamlaştırma projesi kapsamında yapılan restorasyon çalışmaları tamamlanmıştır.

2.2.1. A-19 BATISI I VE II NOLU MEKÂNLAR

A-19 Mekânı önünde yer alan bu mekânlar sıralı biçimde, birbirine komşu mekânlar olup araları duvarlar ile bölünmüştür. Bu yapılar genellikle benzer planları tekrar etmektedir. Çalışmalar mekânlar içerisinde kazı çalışmaları bitirilmiştir.

2.2.2. A-19 BATISI I NOLU MEKÂN

Öncelikle A-19 tonozlu mekânın önünde, 1 Nolu giriş kapısına bitişik (batısında) mekânların yüzeyinde yer alan moloz taşlar temizlenmiştir. Temizlik çalışmalarından sonra arkeolojik kazılara başlanılmıştır. Arkeolojik kazılar esnasında çeşitli sayılarda sırlı sırsız seramik parçaları bulunmuştur. Çalışmalar sonunda alanın ölçüleri;doğu batı doğrultusunda 1,10 m uzunluğunda, 1,40 m genişliğinde, 0,80 m derinliğindedir.

2.2.3. A-19 BATISI II NOLU MEKÂN

Arkeolojik çalışmalar tıpkı 1 Nolu kapı girişinde olduğu gibi bu mekânda da 2 Nolu kapı önünde başlamıştır. Öncelikle hafriyat ve moloz taşların temizliği ile başlanılan arkeolojik kazı sonrasında ise kazı çalışmalarına başlanılmıştır. Arkeolojik kazı esnasında çeşitli sayılarda sırlı ve sırsız seramik parçaları bulunmuştur.

3. KAZI ÇALIŞMALARI

3.1. 2020 YILI KAZI ÇALIŞMALARI

2020 yılı 28 Mayıs günü ilk önce temizlik ve belgeleme, sonrası 2020 kazı programına göre kazı çalışması başlamış, 31 Aralık 2020 gününe kadar devam etmiştir.

3.1.1. 3 NOLU SARNIÇ

Caminin (A21) batısında, B-4 nolu mekânın içerisinde yer alan sarnıç 2015 yılında yapılan kazı çalışmaları esnasında bulunmuş ve kısmen temizliği yapılmıştır. Sarnıcın genel ölçüleri, 2,70 x 6,40 m ebatlarında, 3,50 m derinliğe sahip olup dikdörtgen planlıdır. Üzeri beşik tonoz ile örtülü sarnıcın ağız kısmı B-4 mekânının kuzey duvarına bitişik ve zeminden bir miktar yüksek tutulmuştur. 2020 yılı kazı sezonunda 3 Nolu sarnıçta kazı ve temizlik çalışmaları tamamlanmıştır.

3.1.2. 4 NOLU SARNIÇ

Caminin kuzeyinde girişi tonozu altında yer alan sarnıç, 2011 yılı kazı çalışmalarında tespit edilmiş ve ilk ölçümler 2018 yılında yapılmıştır. Sarnıç 2,25 x 5,20 m ölçülerindedir. Doğu-batı doğrultusunda uzanan sarnıç, dikdörtgen planlı ve üzeri beşik tonoz örtülüdür. Ayrıca bu sarnıç örtü kısmına kadar 0,03 m kalınlıkta pembe renkte sıvalıdır. 2019 yılında başlayan kazı ve temizlik çalışmaları sonrasında sarnıç kısmen boşaltılmıştır. 2020 yılı kazı sezonunda devam eden çalışmalarda tamamen temizlenen Sarnıç'ın genel ölçüleri, 5,20 x 2,90 m ve 5,80 m derinliktedir (Fotoğraf 3-Fotoğraf 4).

3.1.3. 5 NOLU SARNIÇ

CD-11 Nolu mekânın güneyinde, meydan olarak adlandırılan alanda yer alan sarnıç 1,94 x 3,00 m ölçülerindedir. Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planlı, üzeri beşik tonoz örtülü sarnıcın içi tamamen sıvalıdır. Sarnıç ağzı doğu yönde olup zemini tamamen hafriyat doludur. Sarnıç içerisi üst kemer kısmına kadar pembe renkte sıvalı, tepe kısmı ise sıvasız taş örgü haldedir. Sarnıçta ilk kazı ve temizlik çalışmaları 2019 tarihi itibari ile başlamıştır. 2020 yılı kazı sezonunda devam eden çalışmalarda, zamanla sarnıç içerisinde biriken su tahliye edilmiştir. Tamamlanan çalışmalar son-

rası sarnıcın ölçüleri şu şekildedir; doğu-batı yönde 3,00 m, kuzey-güney yönde 2,15 m ve derinliği ise 2,30 m'dir. Sarnıcın ağız yüksekliği 0,80 m, genişliği ise 0,55 x 0,60 m'dir.

3.1.4. 12 NOLU SARNIÇ

12 Nolu Sarnıç, A-9 mekânının kuzeyinde yer alan B-3 1 Nolu açmanın içerisinde yapılan kazı çalışmaları sonucunda tespit edilmiş ve iki su alma girişi, birde besleme gözünün olduğu belirlenmiştir. Yapılan ilk ölçümlere göre kuzey-güney yönde 5,70 m uzunluğunda, doğu-batı doğrultusunda 2,30 m genişliğindedir. Duvarları sıvalı olan sarnıcın üstü beşik tonoz ile örtülüdür. Sarnıç zaman içerisinde taş ve toprak malzeme ile dolduğu gözlemlenmiştir. Sarnıcın kazı ve temizlik öncesi mevcut zeminden tavana olan yüksekliği ortalama 3,50 m'dir. Yapılan kazı ve temizlik çalışmaları sonucunda sarnıcın güney bölümünde 1,10 m yükseklikte, 1,20 m genişlikte bir seki tespit edilmiştir. Zamanla moloz taş ve mil toprağının biriktiği sarnıçta 0,70 m seviye inilmiş ve sıva ile kaplı zemine ulaşılmıştır. Sarnıcın kazısı tamamlanmıştır.

3.1.5. 13 NOLU SARNIÇ

A-6 burcu, içerisindeki kazı çalışmaları esnasında, doğu batı doğrultulu 5,90 x 3,10 m ölçülerinde, sarnıcın güney doğu yönünde önceki dönemde tonoz olduğunu belirten parça ve izler görülmektedir. Sarnıcı ikiye bölen doğu batı doğrultuda kemerin taşıdığı bir duvar ortaya çıkmıştır. Bu kemer sistemi birbirinden farklı statik özelliklerde olduğu düşünülmektedir. Doğuda ki kemer duvara oturmakta, kemerin genişliği 2,16 m olup zeminden yüksekliği 2,80 m'dir. Batı yönde bulunan kemer ise doğuda ki kemerin aksine batı duvardan 0,80 m çıkıntılı moloz duvara oturmakta, kemerin genişliği 2,20 m ortalama yüksekliği ise 2,00 m'dir. Her iki kemeri ortada destekleyen ayak 0,43 x 0,58 m ölçülerindedir. Doğu yönde yer alan kemerin altında bulunan bölüm bir miktar daha düşük kottadır ve bu alanın zemini harçla kaplı olup bu bölümün doğu ve güney duvarları tamamıyla sıvalıdır. Aynı bölümün kuzey duvarını zeminine bitişik 0,30 x 0,60 m ölçülerinde tahliye amaçlı kullanıldığını düşündüğümüz bir kanal yer almaktadır. Buradaki zemin güney yöne doğru eğimli olup muhtemelen su ile birlikte gelen çakılların kanalı tıkamaması için birikme alanı olarak yapılmış olmalıdır. Burada yer alan kanal ve çakıl biriktirme alanı daha sonraki evrelerde ihtiyaca binaen şekillendirilmiştir.

3.1.6. B-4 D 1 NOLU MEKÂN

Kazı Başkanlığı tarafından belirlenen alanlarda, kazı ve temizlik çalışmaları başlamıştır. B-4 mekânı çevresinde ilk yüzey temizlik çalışmaları 2019 kazı döneminde yapılmıştır. Yüzeyde yer alan moloz taş ve hafriyat kaldırılarak kazı çalışmalarına hazır hale getirilmiştir.

A-10 mekânı güneyinde hisarpeçe üzerinde yer alan B-4 D 1 Nolu açmada arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda açmanın son ölçüleri şu şekildedir; kuzey-güney yönde 1,25 m, doğu-batı doğrultusunda 6,10 m ve çalışılan alanın ortalama derinliği 2,55 m'dir. Açmada yapılan kazı ve temizlik çalışmaları sonucunda duvar olgusuna ulaşılamamıştır.

3.1.7. B-4 D 2 NOLU MEKÂN

Mekân; A-10 mekânı güneyinde, hisarpeçe üzerinde B-4 D 1 Nolu açmanın doğusunda yer alır. Arkeolojik kazı çalışmalarında alanın son ölçüleri şu şekildedir; kuzey- güney yönde 3,55 m, doğu –batı yönde 3,55 m olup açmanın ortalama derinliği ise 0,70 m'dir. Çalışmalar esnasında kuzey yönde yer alan duvar olgusu ana kayanın üzerine inşa edildiği görülmektedir. Mekândaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.1.8. B-4 D 3 NOLU AÇMA

Açma; A-10 mekânı güneyinde, hisarpeçe üzerinde B-4 D 2 nolu açmanın kuzeyinde yer alır. Arkeolojik kazı ve temizlik **çalışmaları** sonucu alanın son ölçüleri şu şekildedir; kuzey-güney yönde 6,00 m doğu-batı yönde 2,40 m ve açmanın ortalama derinliği 0,90 m'dir. Duvar olgusu kuzey ve güney yönlerde kısmen görülmekte ancak statik riskinden dolayı tamamen ortaya çıkarılmamıştır.

3.1.9. B-4 B 4 NOLU AÇMA

Açma; A-10 mekânı güneyinde, hisarpeçe üzerinde, B-4 mekânının batısında yer alır. Arkeolojik kazı çalışmalarında alanın son ölçüleri şu şekildedir; kuzey-güney yönünde 0,70 m ile 2,60 m arasında değişmektedir. Doğu –batı yönde 5,60 m ve ortalama derinlik 1,55 m'dir. Yapılan çalışmalar esnasında B-4 mekânı batısına 1,00 m uzaklıkta, kapalı tip su kanalı ortaya çıkarılmıştır. Bu kanal dıştan 0,90 m genişlikte, 3,54 m uzunlukta olup iç genişliği ise 0,30 m' dir. Ayrıca kanal 0,40 m derinliğe sahiptir. Açmada çalışmalar sonucu zemine ulaşılmış olup kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.1.10. B-4 D 5 NOLU AÇMA

Açma; A-10 mekânı güneyinde, hisarpeçe üzerinde ve B-4 mekânının doğusunda yer alır. Açmada ilk kazı çalışmaları, 2019 yılı kazı döneminde yüzeyde yer alan hafriyatın belirli bir seviyeye kadar alınması şeklinde yapılmıştır. 2020 kazı sezonunda açmada arkeolojik kazı çalışmaları tekrar başlamış, açmanın kazı ve temizlik çalışmaları tamamlanmıştır. Kazı ve temizliği yapılan açmanın ölçüleri şu şekildedir; kuzey-güney yönde 2,05 m, doğu -batı yönde 4,00 m ve açmanın ortalama derinliği ise 1,70 m'dir.

3.1.11. B-4 D 6 NOLU AÇMA

Açma; A-10 mekânı güneyinde, hisarpeçe üzerinde ve B-4 mekânının doğusunda yer alır. Açmada ilk kazı çalışmaları, 2019 yılı kazı döneminde yüzeyde yer alan hafriyatın belirli bir seviyeye kadar alınması şeklinde yapılmıştır. 2020 kazı döneminde, açmada yapılan arkeolojik kazı çalışmaları tekrar başlamıştır. Kazı çalışmaları sonucunda açmanın ölçüleri şu şekildedir; kuzey-güney yönde 2,40 m, doğu- batı yönde 5,10 m ve ortalama derinlik 0,70 m'dir. Çalışmalar esnasında, üzerinde Grekçe harflerin bulunduğu, 0,10 x 0,07 m ölçülerinde taş malzemeden yapılmış bir yazıt parçası gün yüzüne çıkarılmıştır.

B 4 alanındaki kazılar 2019 yılı kazı döneminde yüzeyde yer alan hafriyatın belirli bir seviyeye kadar alınması şeklinde yapılmıştır. Bu yıl ise alanın ve açmaların temizlik ve kazı çalışmaları tamamen bitirilmiştir.

3.1.12. A-8 MEKÂNI KUZEYİ 1 NOLU AÇMA

Açma; A-8 Mekânının kuzeyi ile A-6 burcunun batısı arasında yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda, alanda yer alan toprak, taş ve hafriyatın temizliği yapılmış ve ana kaya zemini ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte, mekânın kuzeyinde, doğu- batı doğrultusunda, 3,00 m uzunluğunda, 0,60 m kalınlığında duvar hattı ortaya çıkarılmıştır. Açma iç sur duvarı ile A8 mekânı arasında doğu batı doğrultulu şekildedir. Temizliği ve kazısı yapılan alanın ölçüleri şu şekildedir; Kuzey- güney yönde 4,30 m doğu-batı yönde 25,30 m, ortalama derinlik ise eğimden kaynaklı 0,70 m ile 1,75 m arasında farklılık göstermektedir. Arkeolojik çalışmalar sonucunda açmanın kazı ve temizliği tamamlanmıştır.

3.1.13. A-6 B 1 NOLU AÇMA

Açma; A-8 mekânının kuzeyinde A-6 burcunun batısında yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında alanda yer alan toprak, taş ve hafriyat temizliği sonrasında kademeli olarak güneye doğru yükselen tahrip olmuş, ana kaya zemini ortaya çıkarılmıştır. Yapılan temizlik sonucu A-6 burcunun 6,50 m batısında, bir mekân oluşturduğu anlaşılan, kuzey güney doğrultusunda 3,00 m, doğu- batı doğrultusunda 2,45 m uzunluğunda duvar hattı ortaya çıkarılmış ve açmada çalışmalar sonlandırılmıştır.

3.1.14. A-6 D 2 NOLU MEKÂN

Mekân; A-7 mekânının kuzey cephesine bitişik konumda yer almaktadır. 2018 yılı kazı çalışmalarında tespit edilen mekânda, 2020 yılı kazı sezonunda arkeolojik kazı çalışmalarına başlanmıştır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda açmanın ölçüleri; batı duvar düzensiz görünümde (tahrip olmuş) olup 3,30 m uzunluğunda, güney duvar, A-7 mekânının cephe duvarı olmakla birlikte 4,80 m uzunluğunda, doğu duvar ise 2,10 m uzunluğundadır. Mekân içerisinde 0,90 m seviye inilmiş, bu seviyede harcı bozulmuş halde zemin dokusu tespit edilmiş mekânın kazısı tamamlanmıştır (Fotoğraf 5-Fotoğraf 6).

3.1.15. A-6 D 3 NOLU MEKÂN

Mekân, A-6 Burcunun doğusunda, A-7 mekânının kuzeyinde ve 2 Nolu mekâna bitişik konumda yer almaktadır. 2018 yılı kazı çalışmalarında tespit edilen mekânda çalışmalar 2020 yılı kazı sezonunda tekrar başlamıştır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda mekânın kazı çalışmaları bitirilmiştir. Mekânın ölçüleri şu şekildedir; doğu-batı doğrultuda 7,50 m, kuzey güney doğrultusunda 3,80 m'lik bir alanda ortalama 0,90 m seviye inilmiştir. İnilen seviyede bozuk harçlı zemin izleri tespit edilmiş ve kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.1.16. B-3 1 NOLU MEKÂN

Mekân; A-9 mekânı kuzeyinde, A-8 mekânının batısında yer alır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda 16,20 m uzunluğunda, 6,60 m genişliğinde ki mekânda ortalama 3,25 m seviye inilmiştir. İnilen seviyede mekânın zemini tümüyle harç ile kapatıldığı görülmüştür. Bu zeminin bazı bölgelerinde tahribatlar görülmektedir.

Zemin seviyesinde güneyde yer alan duvara 4,70 m uzaklıkta, batıda ki hisar duvarına bitişik vaziyette bir sarnıç tespit edilmiştir. Bu sarnıcın iki su alma girişi birde pişmiş toprakla çevrelenmiş besleme gözü bulunmaktadır. Ayrıca sarnıcın 1,60 m kuzeyinde işlik yer almaktadır.

Arkeolojik kazı çalışmaları esnasında mekânın kuzey duvarına 4,00 m uzaklıkta A-8 mekânının batı duvarına bitişik, 0,60 m yüksekliğinde bir seki tespit edilmiştir. Seki 2,80 x 2,60 m ölçülerinde olup üzeri tuğla ve amorf seramiklerle kaplanmış vaziyettedir. Sekinin etrafı kaba yontu taş malzeme ile çevrelenmiştir. Mekândaki arkeolojik kazı çalışması bitirilmiş ve mekânın zemini koruma amacı ile toprak ile kapatılarak koruma altına alınmıştır (Fotoğraf 7-Fotoğraf 8).

3.1.17. A-6 D 1 AÇMASI

Açma; A-6 burcunun doğusunda, A-5 mekânı kuzeyinde, B-2 mekânının güneyinde yer almaktadır. Bu alan iç surun dışında hisarpeçe bölümünde kalmaktadır. Alanda yapılaşma yoktur. Arkeolojik kazı çalışmalarında doğu-batı yönde 25,00 m, kuzey-güney yönde 6,00 m ölçülerinde ki alanda yaklaşık 2,50 m seviye inilmiştir. İnilen seviyede açmanın güneyinde doğu-batı doğrultuda uzanan, kademeli olarak yükselen ana kaya tespit edilmiştir. Açmanın kuzeyinde ise doğu-batı doğrultuda uzanan yer yer tahrip olmuş hisarpeçe duvarı tespit edilmiştir.

Arkeolojik kazısı yapılan açmanın doğusunda kazı çalışmaları esnasında ortalama 3,10 m derinlikte yedi adet mezar tespit edilmiştir. Kazı ve belgeleme çalışmaları sonrasında mezarlar koruma altına alınmıştır.

3.1.18. A-5 MEKÂNI

Mekân; A-7 ve A-6 mekânlarının doğusunda yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarına ilk etapta taş ve hafriyat temizliği ile başlanmıştır. Çalışmalar esnasında mekânın kuzeyinde dört ayrı mekân tespit edilmiş ve duvar takip sistemi ile mekânlar ortaya çıkarılmıştır. Açmanın güneyinde ise moloz taşlar temizlenmiştir. Yapılan çalışmalar sonucunda mekânın güney duvarı kısmen ortaya çıkarılmış ve A-5 mekânı içerisinde 9 adet mekân tespit edilmiştir. Bu mekânlar birbirine komşu ve benzer planı tekrar etmektedirler. Örgü sisteminde araları irili ufaklı düzgün olmayan aynı taş dizileri kullanılarak bölünmüştür. Bazı mekânların içerisinde üst kata çıkış için basamaklar olduğu tespit edilmiştir (Fotoğraf 9-Fotoğraf 10).

3.1.19. A-5 1 NOLU MEKÂN

Mekân; A-5 Mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2012 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran,Y. Karaca ve diğerleri 2013: 142) A-5 Mekânında yapılan temizlik ve arkeolojik kazı çalışmaları esnasında kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân tespit edilmiş ve kazısı tamamlanmıştır. Bu mekânın ölçüleri şu şekildedir; kuzey duvar 5,80 m, doğu 3,42 m, güney duvar 4,95 m, batı 3,76 m ve ortalama derinlik 0,77 m'dir.

3.1.20. A-5 2 NOLU MEKÂN

Mekân; A-5 mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2012 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran,Y. Karaca ve diğerleri 2013: 142) 2020 yılı yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda mekânın ölçüleri şu şekildedir; batı yön 1,87 m, güney yönde yer alan duvar 6,03 m, doğu yön 1,39 m, kuzey duvar 5,36 m ortalama derinlik 0.33 m'dir. Arkeolojik kazısı yapılan mekânın zemin seviyesinde 1,46 x 1,78 m ölçülerinde düzgün kesme taşlı sıralı zemin bulunmuş ve koruma amacı ile üzeri kapatılarak kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.1.21. A-5 3 NOLU MEKÂN

Mekân; A-5 mekânının kuzeyinde, A-5 K 2 Nolu mekânın doğusuna konumlanmaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2012 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran,Y. Karaca ve diğerleri 2013: 142) 2020 yılı yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan mekân, kareye yakın dikdörtgen planlı olup kuzeybatı köşede yer alan 0,73 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Arkeolojik kazısı tamamlanan mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; Batı duvar 3,95 m, doğu duvarı 4,80 m, kuzey duvar 5,65 m, güney duvar 5,44 m' ve ortalama derinlik 1,30 m'dir. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan, mekânın kuzeyinde ve doğusunda yer alan duvarlar geçici olarak koruma altına alınmıştır. Bu onarım her aşaması belgelenmiştir.

3.1.22. A-5 4 NOLU MEKÂN

Mekân; A-5 Mekânının kuzeyinde, A-6 Burcu doğusunda yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2012 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran,Y. Karaca ve diğerleri 2013: 142) 2020 yılı arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda mekân tamamen ortaya çıkarılmıştır. Mek**â**na kuzeybatı köşede bulunan 0,80 m genişliğindeki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Arkeolojik kazısı tamamlanan mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; doğu duvar 5,20 m, güney duvar 6,13, batı duvar 4,80 m, kuzey duvar 6,20 m ve son olarak mekânın ortalama derinliği 1,10 m'dir.

Çalışmalar sonucu mekânın batısında yer alan duvar geçici olarak onarılarak koruma altına alınmıştır. Bu onarımın her aşaması belgelenmiştir.

3.1.23. A-5 A MEKÂNI

Mekân; A-5 mekânı içerisinde, A-5 K3 nolu mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan kare planlı mekâna, kuzey cephede bulunan 0,95 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânın kazı ve temizliği tamamlanmış olup ölçüleri şu şekildedir; kuzey duvar 5,40 m, batı duvar, 4,25, güney duvar 6,06 m doğu duvar, 4,22 m ve son olarak ortalama derinlik 1,70 m'dir.

3.1.24. A-5 B MEKÂNI

Mekân; A-5 mekânı içerisinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı ve temizlik çalışmalarında ortaya çıkarılan dikdörtgen planlı mekâna doğu cephede bulunan 0,90 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Bu mekânın ölçüleri şu şekildedir; doğu duvar, 3,30 m, batı duvar, 4,17 m, kuzey duvar, 5,41, güney duvar 5,46 m ve çalışma yapılan mekânın derinliği ise ortalama 1.80 m'dir. İnilen seviyede mekânın güney duvarı önünde kuzey yönde 3,90 m uzunluğunda, duvar hattı tespit edilmiştir. Devam eden çalışmalarda 1,10 x 0,85 m ölçülerinde iki basamaklı merdiven bulunmuştur. Bu merdiven mekânın doğu duvarına bitişik ve kapı açıklığının güneyinde yer almaktadır.

3.1.25. A-5 C MEKÂNI

Mek**â**n; A-5 mekânı içerisinde yer al**ır**. Arkeolojik kazı ve temizlik çalışmalarında 1,06 m derinlikte kazı yapılmış ve mekânın cephe duvarları

bu kotta ortaya çıkmıştır. Doğu cephede bulunan 0,90 m genişlikteki kapı açıklığından giriş sağlanan dikdörtgen planlı mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; kuzey duvar 6,84 m, güney duvar 6,66 m, doğu duvar 3,58 m, batı duvar 3,38 m ölçülerindedir. Kuzey ve güney duvar da A-5 Mekânına ait tonozun tahrip olmuş izleri görülmektedir. Çalışmalar sonucu batıda yer alan duvarın geçici koruması yapılmıştır.

3.1.26. A-5 D MEKÂNI

Mekân; A-5 Mekânı içerisinde, A-7 Mekânının doğusunda yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda mekânın ölçüleri şöyledir; doğu duvar 7,48 m, kuzey duvar 5,05 m, batı duvar 7,45 m, güney duvar 5,10 m ve derinlik ise 1,48 m olarak ölçülmüştür.

Mekânın güneybatı köşesinde, doğu- batı yönde 3,10 m, kuzey- güney yönde 3,50 m ölçülerinde bir alanda sondaj çalışması yapılmıştır. Bu alanda yapılan çalışmalarda, üç kademeli olarak seviye inilmiştir. En alt seviye 1,40 m derinliğe sahiptir. İnilen bu seviyede ana kaya zemine ulaşılmıştır. Sondaj çalışmaları esnasında A-5 Mekânı ana duvarına ve aynı zamanda D Nolu mekânın güney duvarına destek amacıyla yapılmış, 0,95 x 0,90 m ölçülerinde taş malzemeden yapılmış payanda ortaya çıkarılmıştır. Mekânın arkeolojik kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.1.27. A-5 E MEKÂNI

Mekân; A-5 Mekânı içerisinde ve güneyinde yer almaktadır. Mekâna B Mekânına açılan 0,90 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; Güney duvar 5,12 m, kuzey duvar 5,07 m, batı duvar 2,96 m, doğu duvar 2,78 m ve son olarak ortalama derinlik 1,90 m'dir. İnilen seviyede, mekânın güney batısında 0,30 m kalınlığında, 0,97 m uzunluğunda bir önce ki döneme ait duvar kalıntısı bulunmuştur. Kazı çalışmaları esnasında doğu duvarda, devşirme malzeme kullanıldığı görülmüştür.

3.1.28. A-5 F MEKÂNI

Mekân; A-5 Mekânı içerisinde ve A-7 Mekânının doğusunda yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında mekânın duvarları tamamen ortaya çıkarılmış ve güney duvarda 1,82 m genişlikte, 1,85 m yükseklikte yuvarlak kemer, kuzeydoğu köşede ise dört basamaklı, ortalama 1,00 m genişlikte

merdiven ortaya çıkarılmıştır. Kuzey duvarda yer alan 1,14 m genişliğinde ki kapı açıklığından girişi sağlanan mekânın ölçüleri şu şekildedir; doğu duvar 3,33 m, güney duvar 5,53 m, batı duvar 3,56 m kuzey duvar 4,97 m ve son olarak ortalama derinlik 1,20 m'dir. Kazılar sonucu ortaya çıkarılan duvarlardan batıda yönde yer alan duvarın yıkık vaziyette olduğu görülmüş ve özgün hali kaba yontu taşlarla desteklenip koruma altına alınmıştır.

3.1.29. A-5 G MEKÂNI

Mekân; A-5 Mekânı içerisinde yer almaktadır. A mekânının kuzeyinde bulunan 0,95 m genişliğinde ki kapı açıklığından ve mekânın batısında, E mekânına açılan 1,05 m genişliğinde ki her iki kapı açıklığından mekâna giriş sağlanmaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; batı duvar 4,67 m, kuzey duvar 2,60 m, doğu duvar 4,16 m, güney duvar 2,90 m ve ortalama derinlik 0,80 m'dir. Mekândaki kazı çalışmaları sona ermiştir.

3.1.30. A-5 H MEKÂNI

Mekân; A-5 Mekânının içerisinde, A mekânının güneyine konumlanmaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında A mekânın güneyinde yer alan 0,95 m genişliğinde ki kapı açıklığından mekâna giriş olduğu tespit edilmiştir. Mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; batı duvar 4,05 m, kuzey duvar 3,16 m, doğu duvar 2,77 m, güney duvar 3,80 m ve son olarak derinlik ortalama 0,80 m'dir. Mekândaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.1.31. A-5 I MEKÂNI

Mekân; A-5 Mekânının içerisinde, H mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; doğu yönde duvar tespit edilememiş olup 5,00 m, güney duvar 5,75 m, batı duvar 2,40 m, güney duvar 4,40 m ölçülerindedir. Mekânın ortalama derinliği 0,95 m'dir. Arkeolojik kazı çalışmaları esnasında mekânın güney duvarında 1,14 m genişliğinde ocak nişi tespit edilmiş ve bu mekânın mutfak ile iniltili olduğu varsayılmaktadır.

3.1.32. A-4 1 NOLU MEKÂN

Mekân; A-3 mekânı batısında, A-4B 3 mekânı doğusunda yer almaktadır. Arkeolojik çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan mekâna, batıda yönde

bulunan 1,10 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Bu açıklığın güneyinde üç basamaklı bir merdiven yer al**ır**. Mek**â**nın ölçüleri şu şekildedir; güney duvar 4,80 m, doğu duvar 3,50 m kuzey duvar 3,40 m batı duvar 4,40 m ve ortalama derinlik seviyesi 1,30 m'dir. Mek**â**nda arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır (Fotoğraf 11-Fotoğraf 12).

3.1.33. A-4 2 NOLU MEKÂN

Mekân; A-4 1 Nolu mekânın kuzeyinde A-3 mekânının batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan mekâna güneyde yer alan 0,90 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. 1,30 m derinliğe inilen mekânın ölçüleri şu şekildedir; güney duvar 3,05 m, kuzey duvar 4,20 m, batı duvar 3,80 m olup doğu yönde duvar tespit edilememiş ve mekândaki kazı çalışmaları sona ermiştir.

3.1.34. A-4 3 NOLU MEKÂN

Mek**â**n A-4 2 Nolu mek**â**nın kuzeyinde, A-3 mek**â**nı batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan bu mek**â**nda herhangi bir giriş açıklığı tespit edilememiştir. Ortalama 1,75 m seviye inilen mek**â**nın genel ölçüleri şu şekildedir; batı duvar 2,85m, doğu duvar 2,88 m, kuzey duvar 1,30 m, güney duvar 1,30 m olarak ölçülmüştür.

3.1.35. A-4 4 NOLU MEKÂN

Mekân, A-4 3 Nolu mekânın doğusunda, A-3 Nolu mekânın batısında yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu doğu batı doğrultusunda 1,75 m, kuzey-güney doğrultusunda 2,20 m ölçülerinde ki mekânda ortalama 1,22 m seviye inilmiştir. Arkeolojik kazısı yapılan mekânın batı yönünde önceki döneme ait olduğunu düşündüğümüz 1,75 m uzunluğunda bir duvar tespit edilmiştir. Mekânın diğer yönlerinde herhangi bir duvar örgüsüne ulaşılamamış ve kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.1.36. A-4 5 NOLU MEKÂN

Mek**â**n; A-4 4 Nolu mek**â**nın batısında, A-4 mek**â**nının kuzey duvarına bitişik vaziyettedir. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucu 2,60 x 1,30 m ölçülerinde ortaya çıkarılan mek**â**nda 1,90 m derinliğe inilmiştir. İnilen bu seviyede batıda ve kuzey yönde A-4 mek**â**nının duvarları tespit edilmiştir. Doğuda ve güney yönde ise herhangi bir duvar örgüsüne rastlanılmamış mek**â**nın kazısı bu şekilde tamamlanmıştır.

3.1.37. A-4 B2 NOLU MEKÂN

Mekân; A-4 B1 nolu açmanın güneyinde, A-2 Mekânı batısında yer konumlanmaktadır. Yüzeyde bulunan yabani ot ve hafriyatın alınmasından sonra başlayan Arkeolojik kazı çalışmalarında, kareye yakın planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Güneyde yer alan 1,16 m genişliğinde ki kapı açıklığından girişi sağlanan mekânın ölçüleri şu şekildedir; doğu ve batı duvar 4,70 m, kuzey duvar 4,30 m, güney duvar ise 1,20 m'dir. Arkeolojik kazısı yapılan mekânın ortalama derinliği 1,25 m'dir. Bu seviyede mekânın kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.1.38. A-4 B3 NOLU MEKÂN

Mekân; A-4 B2 Nolu Mekânın güneyinde, A-4 Nolu mekânın batısında yer alır. Arkeolojik kazısı yapılan çalışmalar sonucu dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzeyde bulunan 1,16 m genişliğinde ki açıklıktan giriş sağlanmaktadır. Kazı çalışmaları sonucu mekânın ölçüleri şu şekildedir; Doğu duvar 5,40 m genişliğinde olup duvarın ortasında 1,30 m genişliğinde açıklık tespit edilmiştir. Batı duvar 4,67 m genişliğinde ve 0,77 m genişliğinde ki nişe sahiptir. Kuzey duvar ise 1,20 m genişliğinde olup güneyde duvar tespit edilememiştir. Mekânın ortalama derinliği 1,00 m'dir.

3.1.39. A-4 B4 MEKÂNI

Mek**â**n; A-4 mek**â**nı batısında, A-21 I. Yolun kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında ortalama 0,75 m kadar derinliğe inilmiştir. Bu seviyede mek**â**nın kuzeyinde ve doğusunda olmak üzere iki duvar hattı tespit edilmiştir. Kuzey duvarı 2,70 m, doğu duvarı ise 1,80 m uzunluğundadır. Mek**â**nın arkeolojik kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.1.40. A-4 B5 MEKÂNI

Mek**â**n; A-4 Mek**â**nı batısında, A-4 B6 Mek**â**nı kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda 4,60 x 3,50 m ölçülerinde bir mek**â**n ortaya çıkarılmıştır. Mek**â**na, kuzeydoğu köşede bulunan 0,58 m genişlikteki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 1,10 m derinliğe inilen mek**â**nın güney batı köşesinde, 1,10 x 0,70 m ölçülerinde bir seki tespit edilmiş, çalışmalar bitirilmiştir.

3.1.41. A-4 B6 MEKÂNI

Mekân; A-4 Mekânı batısında, A-4 B5 mekânı güneyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında 3,60 x 1,80 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna, kuzeyde cephede bulunan 0,58 m genişliğinde ki kapı açıklığından girilmektedir. Ortalama 1,10 m seviye derinliğe inilen mekânın güneydoğu köşesinde duvar üzerinde 0,35 m genişliğinde bir niş tespit edilmiştir. Arkeolojik kazı çalışmaları esnasında mekânın güneyinde 0,90 m derinlikte 1,20 x 1,00 m ölçülerinde taş kaplı zemin tespit edilmiş, koruma altına alınmış ve çalışmalar bitirilmiştir.

3.1.42. A-21 I. YOL 6 NOLU MEKÂN

Mekân; A-21 I. yolun kuzeyinde, 6 A Mekânının güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2012 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran,Y. Karaca ve diğerleri 2013: 150) 2020 yılı yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan mekân 4,70 x 4,10 m ölçülerinde olup bu sezon yapılan çalışmalarda ortalama 0,70 m seviye inilmiş ve arkeolojik kazı **çalışmaları** sonlandırılmıştır.

3.1.43. A-21 I. YOL 6 A MEKÂNI

Mekân; A-21 I. Yolun kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2012 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran,Y. Karaca ve diğerleri 2013: 150) 2020 yılı yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan mekân 3,40 x 3,20 m ölçülerindedir. Kazı çalışmaları yapılan mekânda ortalama 0,70 m seviye inilmiştir. İnilen seviyede mekânın doğusunda, kuzey güney doğrultuda uzanan 3,20 m uzunluğunda bir önceki döneme tarihlenen duvar hattı bulunmuştur. Mekândaki arkeolojik kazılar bitirilmiştir.

3.1.44. ŞAPEL D1 NOLU AÇMA

Açma; Şapelin doğusunda, A-3 Nolu mekânın kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalar 2017 yılında moloz taşlarının kaldırılması ile ön temizlik çalışmasının ardından seviye inme çalışması yapılmıştır. (A. Boran, H. Sözlü ve R. Aykaç 2019: 137) 2020 yılı yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ise ortaya çıkarılan açma 15,10 x 5,80 m ölçü-

lerinde bir alan olduğu ortaya çıkmıştır. Bu alanda ortalama 2,40 m kadar seviye inilmiştir. İnilen seviyede doğu batı doğrultusunda uzanan 7,50 m uzunluğunda duvar tespit edilmiştir. Bu duvara 2,80 m uzaklıkta üç adet mezar bulunmuştur. Kazı ve belgeleme çalışmaları sonrasında mezarlar korumaya alınmıştır. Açmadaki çalışmalar sonlandırılmıştır.

3.1.45. A-21 I. YOL 1A MEKÂNI

Mekân; A-21 mekânı batısında, A-3 mekânı güneyinde yer alır. Mekânda ilk arkeolojik kazı çalışmaları 2012 yılında yapılmıştır. Ortaya çıkarılan kare plana yakın mekânın, 2020 yılı kazı çalışmaları öncesinde mevcut ölçüleri şu şekildedir; batı duvar 2,42 m, doğu duvar 2,53 m, kuzey duvar 3,23 m, güney duvar 3,30 m ve son olarak mevcut seviyesi 1,23 m'dir. Bu sezon yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında mekânın kuzeydoğusunda doğal tahribattan dolayı yıkıntı toprak katmanı temizlenmiştir. Mekânın kuzey batısında devam eden kazı ve temizlik çalışmalarında 2,30 x 3,00 m ölçülerinde, 0,60 m yüksekliğe sahip seki bölümü bulunmuştur. Seki içerisinde devam temizlik çalışmalarında 0,70 m seviye inilmiş ve bu seviyede bir önceki döneme ait olduğu düşünülen duvar örgüsü tespit edilmiştir. Bu duvar 2,20 m uzunluğunda olup açığa çıkarılmış, mekândaki kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.1.46. A-21 I. YOL 1B MEKÂNI

Mekân; A-21 mekânı batısında, A-3 mekânı güneyinde, A-21 I. Yol A Mekânının batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında kare plana yakın bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1,15 m seviye inilen mekânın genel ölçüleri şu şekildedir; batı duvar 3,30 m, kuzey duvar 4,75 m, doğu duvar 4,02 m, güney duvar 3,96 m'dir. Doğuda ve güneyde olmak üzere iki adet kapı açıklığı bulunan mekânın güney duvarında iki adet niş tespit edilmiştir. Doğudan batıya doğru birinci niş 0,75 m, ikinci niş 0,96 m genişliktedir. Mekânın arkeolojik kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.2. 3.2. 2021 YILI KAZI ÇALIŞMALARI

2021 yılı 12 Haziran günü ilk aşama olan belgeleme ve temizlik, sonrası 2021 kazı programına göre kazı çalışması başlamış, 31 Aralık 2021 gününe kadar devam etmiş ve başarılı bir şekilde tamamlanmıştır (Fotoğraf 17-Fotoğraf 18).

3.2.1. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU A MEKÂNI

Mekân Caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridorunun güney batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan dikdörtgen planlı mekân 3,50 x 4,10 m ölçülerindedir. Çalışmalar esnasında Güney duvarda yer alan 0,70 m genişliğinde ki kapı açıklığından "M" mekânına geçişin sağlandığı tespit edilmiştir. Mekânın kuzey ve doğu duvarları tespit edilememiş olup ortalama 1,00 m kadar seviye inilmiş ve mekânda çalışmalar tamamlanmıştır.

3.2.2. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU B MEKÂNI

Mekân; Caminin ve A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru A Mekânının batısında, yaklaşık 1,20 m üst kotunda yer almaktadır. Yapılan arkeolojik çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan kare planlı mekân 4,50 x 5,10 m ölçülerindedir. Mekâna güneydoğu ve güneybatı olmak üzere iki yönden giriş yapıldığı tespit edilmiştir. Güneydoğu da yer alan kapı açıklığı 0,90 m, güney batıda yer alan kapı açıklığı ise 1,10 m genişliğindedir. Ortalama 1,30 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı 0,60 m'dir. Mekânın kuzey doğu köşesinde, kuzey duvarına 0,70, doğu duvara 0,50 m uzaklıkta bir sarnıç ağzı tespit edilmiştir. Sarnıcın ağız çapı 0,50 m'dir. Daire formundaki bu ağızdan sarnıca giriş sağlanmaktadır. Mekândaki arkeolojik kazılar tamamlanmıştır.

3.2.3. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU C MEKÂNI

Mekân; Caminin ve A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru B mekânının batısında yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan dikdörtgen planlı mekân 3,10 x 5,20 m ölçülerindedir. Ortalama 1,50 m seviye inilen mekâna kuzeybatı ve güneydoğu olmak üzere iki yönden giriş yapılmaktadır. Kuzeybatıda yönde yer alan açıklık 0,80 m, güneydoğu köşede yer alan açıklık 1,20 m genişliğindedir. Mekânın duvar kalınlığı ortalama 0,75 m'dir. Mekândaki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.2.4. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU D MEKÂNI

Mekân; caminin ve A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru C mekânının batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan kareye yakın dikdörtgen planlı mekân 2,50 x 3,40 m ölçülerindedir. Yaklaşık 1,50 m seviye inilen mekâna, kuzey doğu köşede bulunan 0,80

m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânın duvar kalınlığı 0,60 m olup, kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.2.5. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU E MEKÂNI

Mekân; caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru D mekânının güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu doğu-batı doğrultusunda, derinlemesine dikdörtgen planlı, 4,60 x 8,60 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Yaklaşık olarak 1,40 m seviye inilen mekâna kuzey doğu köşede yer alan 1,30 m genişliğinde ki kapı açıklığından mekâna giriş yapılmaktadır. Mekânı kuzey- güney doğrultusunda iki ye bölen 4,30 m uzunluğunda bir duvar bulunmaktadır. Bu duvarın batı duvara olan uzaklığı 2,70 m'dir. Mekânın duvar kalınlığı 0,60 m'dir. Mekândaki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.2.6. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU F MEKÂNI

Mekân; caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru E Mekânının güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan kare planlı mekân 4,90 x 4,90 m ölçülerindedir. Yaklaşık 1,40 m seviye inilen mekâna kuzey batı köşede yer alan 1,70 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânın duvar kalığı ortalama 0,55 m'dir. Çalışma yapılan alandaki kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.2.7. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU G MEKÂNI

Mekân; caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru H Mekânının güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan dikdörtgen planlı mekân 5,70 x 9,20 m ölçülerindedir. Mekânın duvar kalınlığı 0,70 m'dir. Yaklaşık 0,80 m seviye inilen mekânın batı duvarı zemin seviyesine kadar yıkılmış vaziyettedir. Bu duvarın belgelenmesi ve geçici koruması yapılmıştır. Ayrıca mekândaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.2.8. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU H MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru G mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan dikdörtgen planlı mekân 2,10 x 5,70 m ölçülerindedir. Mekâna güney batı köşe ve kuzey duvardan olmak üzere iki ayrı açıklıktan giriş sağlan-

maktadır. Güneybatı köşe de ki açıklık 1,20 m, kuzey duvarda ki açıklık ise 0,95 m genişliğindedir. Mekânda ortalama 0,60 m seviye inilmiş olup duvar kalınlığı yaklaşık 0,65 m'dir. Mekândaki kazı çalışmaları bu şekilde tamamlanmıştır.

3.2.9. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU I MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru H mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu kare planlı 2,20 x 3,60 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna güney batı ve kuzey doğu olmak üzere iki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Güney batı köşedeki açıklık 1,10 m, kuzey doğu köşede yer alan açıklık 1,00 m genişliğindedir. Mekânda ortalama 1,10 m seviye inilmiş olup duvar kalınlığı yaklaşık 0,50 m'dir. Kazılar sonucu mekânı doğu-batı doğrultusunda ikiye bölen 3,40 m genişliğinde erken dönem duvar hattı tespit edilmiştir. Bu duvar güney duvara 2,30 m uzaklıktadır. Mekândaki arkeolojik kazılar sonlandırılmıştır.

3.2.10. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU K MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru I mekânının doğusunda yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında sonucu ortaya çıkarılan "L" planlı mekân 4,70 x 6,50 m ölçülerindedir. Mekâna girişin sağlandığı herhangi bir kapı açıklığı tespit edilememiş olup kazı çalışmalarında ortalama 1,10 m seviye inilmiştir. Mekânın duvar kalınlığı ortalama 0,60 m'dir. Kazı çalışmaları bu ölçülerde tamamlanmıştır.

3.2.11. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU L MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru K mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu dikdörtgen planlı, 2,70 x 6,20 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna giriş için kullanılan herhangi bir kapı açıklığı tespit edilememiştir. Mekândaki kazılar tamamlanmıştır. Yaklaşık 1,00 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı ortalama 0,60 m'dir.

3.2.12. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU M MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru L Mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında

3,70 x4,20 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzey doğu köşe ve kuzey yön olmak üzere iki kapı açıklığından giriş sağlamaktadır. Kuzey doğu köşedeki açıklık 0,80 m, kuzey duvarda ki açıklık 0,60 m genişliğindedir. Mekânın kuzey duvarında 0,60 x 0,65 m ölülerindeki işlik şipolyen malzeme olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Ortalama 1,20 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı yaklaşık 0,65 m'dir.

3.2.13. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU N MEKÂNI

Mekân; Caminin ve A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru M Mekânının batısında yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında dikdörtgen planlı 2,15 x 4,10 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzey batı ve güney batı olmak üzere iki yönden giriş sağlanmaktadır. Kuzey batı köşede yer alan giriş 1,03 m, güney batı köşede yer alan kapı 0,90 m genişliğindedir. Mekânın doğu duvarında, 0,80 m genişliğinde kemerli ocak nişi tespit edilmiş ancak iç kısmında ki toprak kemeri desteklediği için boşaltılmamıştır. Bu ocak nişi mekânın mutfak olarak kullanıldığının bir göstergesi olmalıdır. Ortalama 1,50 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı yaklaşık 0,60 m'dir.

3.2.14. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU O MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru M Mekânının batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında kare planlı 30,20 x 3,25 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzeybatı da ve güneybatı da bulunan iki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Kuzey batıda yer alan kapı açıklığı 1,03 m, güneybatıda yer alan kapı açıklığı 0,80 m genişliğindedir. Ortalama 1,60 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı ortalama 0,55'dir. Mekândaki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

3.2.15. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU P MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru F Mekânının batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda dikdörtgen planlı, 3,20 x 5,60 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmış, fakat mekânın kuzey ve güney yönünde duvar tespit edilememiş kazı çalışmaları sonlandırılmıştır.

3.2.16. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU R MEKÂNI

Mekân; Caminin batısında, A-21 I. Yol Güneyi B Koridoru P Mekânının güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda 3,10 x 4,30 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna giriş doğu duvarda yer alan 0,90 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 1,00 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı yaklaşık 0,50 m'dir.

3.2.17. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU S MEKÂNI

Mekân; caminin batısında A-21 I. Yol Güneyi B koridoru R mekânının güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda dikdörtgen planlı 2,60 x 4,70 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzey doğu ve güney doğu olmak üzere iki yönden girişin sağlandığı kapı açıklıkları tespit edilmiştir. Kuzeydoğu da yer alan açıklık 1,20 m, güneydoğuda yer alan açıklık 1,00 m genişliğindedir. Mekânın batı ve güney duvarında iki niş bulunmaktadır. Batı duvardaki niş 1,10 m, güney duvarda ki niş 0,40 m genişliğindedir. Ortalama 0,80 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı 0,60 m'dir.

3.2.18. A-21 1. YOL GÜNEYİ B KORİDORU S-1 MEKÂNI

Mekân; caminin batısında A-21 I. Yol Güneyi B koridoru S mekânının kuzeyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında dikdörtgen planlı 4,30 x 5,50 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna güneydoğu köşede bulunan kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 1,10 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı yaklaşık 0,75 m olarak ölçülerindedir.

3.2.19. A-20 BURCU ÖNÜ 2 NOLU MEKÂN

Mekân; A-20 Burcunun güneyinde, A-19 mekânı batısında yer almaktadır. Kazı çalışmaları esnasında kalenin kuzey sur duvarına bitişik olarak konumlandırılırmış 2,85 x 4,20 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân tespit edilmiştir. Mekâna güney doğu köşede yer alan 0,70 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 0,90 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı 0,65 m'dir (Fotoğraf 19-Fotoğraf 20).

Kazı çalışmalarında mekânın güney duvarında, Bizans dönemine tarihli üzerinde haç motifi bulunan mimari plastik şipolyen malzeme olarak kullanılmıştır.

3.2.20. A-20 BURCU ÖNÜ 3 NOLU MEKÂN

Mekân; A-20 Burcunun güneyinde, A-19 mekânı batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında kalenin kuzey sur duvarına bitişik olarak konumlandırılırmış 3,20 x 4,10 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân tespit edilmiştir. Mekâna girişin sağlandığı herhangi bir kapı açıklığı tespit edilememiştir. Ortalama 0,80 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı 0,60 m'dir.

3.2.21. A16 KUZEYİ 30 NOLU MEKÂN

Mekân; A-16 mekânı kuzeyinde, A- 20 Burcu güneyinde yer almaktadır. Arkeolojik kazı çalışmalarında 3,90 x 5,40 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna Batı cephede bulunan 0,90 m genişlikteki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 0,40 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı 0,65 m ölçülerindedir.

3.2.22. A16 KUZEYİ 31 NOLU MEKÂN

Mekân; A-16 mekânı kuzeyinde, A-20 Burcu güneyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında 3,50 x 3,60 m ölçülerinde kare planlı bir mekân tespit edilmiştir. Mekâna doğu ve kuzey yönden olmak üzere iki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Doğu da ki açıklık 0,90 m, kuzeyde ki açıklık 0,80 m genişliğindedir. Ortalama 0,70 m seviye inilen mekânın duvar kalınlığı 0,65 m olarak belirlenmiş ve arkeolojik kazı tamamlanmıştır.

3.2.23. A16 KUZEYİ 32 NOLU MEKÂN

Mekân; A-16 mekânı kuzeyinde, A- 20 Burcu güneyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında 3,80 x 4,20 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân tespit edilmiştir. Mekâna güney cephe üzerinde yer alan 1,40 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

3.2.24. B-7 / 3 NOLU AÇMA

Açma kalenin güney surunun dışında, 10 Nolu sarnıcın doğusunda yer almaktadır. Ana kaya zemin üzerinde yer alan açma 1,30 x 1,70 m ölçülerindedir. Ortalama 1,60 m seviye inilen açmada ana kayanın dokusu ortaya çıkarılmış, açmanın kazısı tamamlanmıştır (Fotoğraf 21-Fotoğraf 22).

3.2.25. B-7 / 4 NOLU AÇMA

Açma kalenin güney surunun dışında, 10 Nolu sarnıcın güneyinde yer almaktadır. Doğu – batı doğrultusunda dikdörtgen planlı açma 2,10 x 4,50 m ölçülerindedir. Ortalama 1,50 m seviye inilen açmada ana kaya doku ortaya çıkarılmıştır.

3.2.26. B-7 / 5 NOLU AÇMA

Açma 10 Nolu sarnıcın batısında yer almaktadır. Açmanın doğu duvarı, sarnıcın batı duvarı konumundadır. 1,95 x 5,40 m alanda yapılan kazı çalışmalarında zemine ulaşılmış ve zeminin ana kaya olduğu tespit edilmiştir.

3.2.27. B-7 / 6 NOLU AÇMA

Açma 10 Nolu sarnıcın batısında yer almaktadır. Doğu- batı doğrultusunda dikdörtgen planlı 1,80 x 4,80 m ölçülerinde ki açmada yapılan kazılar sonucu ana kaya zemine ulaşılmıştır. Ortalama 1,20 m seviye inilen açmanın batısında ve doğusunda duvar hattı ortaya çıkarılmıştır.

4. KAZI ALANINDA YAPILAN GEÇİCİ KORUMA ÇALIŞMALARI

2020-2021 yılı kazı çalışmalarının son aşaması olan koruma ve güçlendirme çalışmaları; kazısı yapılan ve daha önceki yıllarda kazısı tamamlanan ancak yıkılma tehlikesi olan bölümlerde gerçekleştirilmiştir. Kısmen yıkılmış olan mekânların duvar örgüsü tamamlanmış, zayıf kısımlar ahşap destekler ile güçlendirilmiştir.

5. SİLİFKE KALESİ KAZISI 2020-2021 YILI ENVANTERLİK-ETÜTLÜK ESERLER

2020 yılında Silifke kalesi arkeolojik kazı çalışmalarında pişmiş topraktan yapılmış günlük kullanım eşyaları (dip parçaları, ibrik, kemik obje-

ler, küpe, tütsü kabı) ağırşak, mühür, mermi bilezik, yüzükler, lüleler, sikkeler. Ayrıca taş malzemeden yapılmış el baltası, bileği taşı gibi el aletleri arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkartılmış türü ve malzemesine göre sınıflandırılmıştır. Temizleme, koruma ve restorasyon çalışmaları yapılan eserlerden envanterlikler belirlenerek müzeye teslim edilmiştir (Fotoğraf 13-Fotoğraf 14-Fotoğraf 15-Fotoğraf 16).

2021 yılı Silifke kalesi kazılarında ortaya çıkarılan; pişmiş toprak kap kacak, günlük kullanım eşyaları (kandil, obje, gövde parçası, ağız, kulp, emzik, boyun ve dip parçaları), lüleler, tuğla parçaları, bakır kap çeşitleri, demir alet ve araçlar, cam madeni ve cam eserler (günlük kullanım eşyaları, el aletler ve çeşitleri, objeler) mimari plastik çeşitleri gibi günlük olarak teslim alınan eserlerin iki aşamalı temizlik çalışması yapılmıştır. Temizlenen ve ayrıştırılan eserler kendi içerisinde malzemesi ve türüne göre sınıflandırılmaktadır. Belgeleme çalışması adı altında tüm eserler monopot ve tripot sisteminde, ölçekli zemin üzerinde detaylı ve genel olarak fotoğraflanmıştır (Fotoğraf 23-Fotoğraf 24-Fotoğraf 25-Fotoğraf 26).

SONUÇ

2020 yılında; Arkeolojik kazı, belgeleme, temizlik ve geçici koruma aşaması olmak üzere dört aşama halinde yapılmıştır.

Arkeolojik kazı ve temizlik çalışmaları 5 adet sarnıç, B4 mekânı ve çevresindeki mekânlar, A8 kuzeyi, A6 Burcu iç, dış, doğu ve batısı, A4 ve A5 mekânları içerisinde yer alan mekânlarının kazıları yapılmış ve tamamlanmıştır. Kazı alanında yapılan çalışmaların ardından 2020 yılı kazı sezonunda ortaya çıkarılan buluntuların tasnif ve depo çalışmaları yapılmış, kazı buluntularının kazı alanlarının fotoğraf ve çizim işlemleri başarılı bir şekilde tamamlanmıştır.

Arkeolojik kazı sonucunda ortaya çıkarılan duvarlar güçlendirilmiş ve geçici koruma çalışmaları yapılmıştır. Bu yıl yapımına başlanılan restorasyon çalışmaları A21 mekânı (cami) ve çevresinde birbirine komşu mekânlarda yapılmıştır.

Restorasyon çalışmaları kapsamında kalenin merkezinde yer alan A21 mekânı (Camii) ve etrafında yer alan birbirine komşu mekanların restorasyonuna başlanılmış ve yıl sonuna kadar bun eserin restorasyonu tamamlanmıştır.

2021 yılında; Arkeolojik kazı, belgeleme, temizlik ve geçici koruma aşaması olmak üzere dört bölüm halinde yapılmıştır. 2021 dönemi arkeolojik kazı çalışması başarılı bir şekilde tamamlanmıştır. Bu yıl yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında A21 1. Yol Güneyi B Koridoruna paralel birbirine komşu mekânlarda, A 20 Burcu önü 1,2,3 Nolu mekânlarda, A16 Kuzeyi 30,31,32 Nolu mekânlarda, B 7 bölümü 3,4,5,6 Nolu mekânlarda kazılar yapılmış ve tamamlanmıştır.

Restorasyon çalışmaları; A-19 mekânı, güney yönünde A11-A13-A14-A15 Nolu burçların iç dış ve bu burçları birbirine bağlayan sur duvarlarında, A20 Burcu, B10 bölümü ile B1 girişi arasında yer alan dış sur duvarı, ayrıca çevre düzenleme projesi kapsamında kalenin dışında yer alan yürüyüş yolu çalışmaları kısmen tamamlanmış, diğer alanlarda devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Aykaç, Razan (2021) *Silifke Kalesi'nin Kazılar Sonucu Ortaya Çıkan Yerleşim Dokusu.* İstanbul: Ege Yayınları

Boran, Ali, Halil Sözlü ve Razan Aykaç. (2019) "Mersin - Silifke Kalesi Kazısı 2017 Yılı Kazı Çalışmaları" *Kazı Sonuçları Toplantısı,*40, s.123-146.

Boran, Ali, ve Razan Aykaç (20ss21) *Silifke Kalesi Kazı Buluntuları 2010-2020.* İstanbul: Ege Yayınları.

Boran, Ali, Yalçın Karaca, Mehmet Mutlu, Zekai Erdal ve Halil Sözlü (2013) "Mersin - Silifke Kalesi Kazısı 2012 Yılı Kazı Çalışmaları" *Kazı Sonuçları Toplantısı*, 34, s.140-154.

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf 1: Silifke kalesi havadan görünümü.

Fotoğraf 2: Silifke kalesi havadan görünümü.

Fotoğraf 3: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi 4 Nolu sarnıç.

Fotoğraf 4: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası 4 Nolu sarnıç

Fotoğraf 5: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi
(A6 Mekânı doğusunda yer alan mekanlar).

Fotoğraf 6: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası
(A6 Mekânı doğusunda yer alan mekanlar).

Fotoğraf 7: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi B3 1 Nolu mekân.

Fotoğraf 8: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası B3 1 Nolu mekan.

Fotoğraf 9: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi A 5 Mekânı içerisinde yer alan mekanlar.

Fotoğraf 10: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası A 5 Mekânı içerisinde yer alan mekanlar.

Fotoğraf 11: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi A 4 Mekanı içerisinde yer alan mekanlar.

Fotoğraf 12: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası A 4 Mekanı içerisinde yer alan mekanlar.

Fotoğraf 13: 2020 Sikke buluntu örnekleri

Fotoğraf 14: 2020 Metal Buluntu Örnekleri

Fotoğraf 15:2020 Seramik buluntu Örnekleri

Fotoğraf 16: 2020 Taş ve Kemik buluntu örnekleri

Fotoğraf 17: Arkeolojik kazı öncesi
(A21 1. Yol güneyi B koridoru hava fotoğrafı).

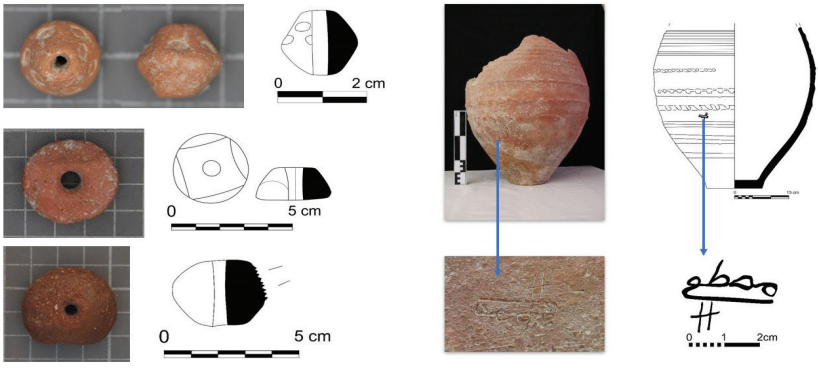
Fotoğraf 18: Arkeolojik kazı sonrası
(A21 1. Yol güneyi B koridoru hava fotoğrafı).

Fotoğraf 19: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi
(A20 Burcu önünde yer alan mekanlar).

Fotoğraf 20: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası
(A20 Burcu önünde yer alan mekanlar).

Fotoğraf 21: Arkeolojik kazı ve temizlik öncesi
(B7 Bölümünde yer alan mekanlar).

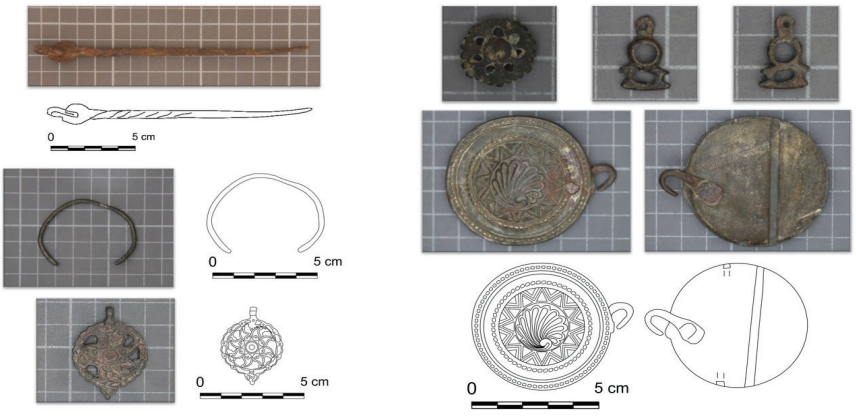
Fotoğraf 22: Arkeolojik kazı ve temizlik sonrası
(B7 Bölümünde yer alan mekanlar).



Fotoğraf 23: 2021 Seramik buluntu örnekleri

Fotoğraf 24: 2021 Kemik buluntu örneği

Fotoğraf 25: 2021 Sikke buluntu örnekleri



Fotoğraf 26: 2021 Metal buluntu örnekleri

“ORYANTALİZM” VE “TURQUERİE/TÜRK MODASI” NI YENİDEN OKUMAK: AVRUPA’YI SARAN HAYRANLIĞIN GÖRÜNMEYEN ÖTEKİ YÜZÜ

Derya UZUN AYDIN[1]

Öz

Avrupa ya da batı toplumlarının Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya’ya ve tüm Osmanlı topraklarına kadar uzanan ve buraların kültüründen tarihine kadar farklı alanlarını inceleyen ve kendine özgü bir üslup ve metodolojiyle uyarlayan Oryantalizm üslubu ile bir dönem Avrupa’yı özellikle sanat alanında etkileyen Türk Modası diğer tabirle Turquerie, birbirine benzeyen, kimi yerde girift bir biçim almış iki üslup ya da anlayıştır. Aradaki nüans şudur ki; Oryantalizm, bahsi geçtiği üzere doğuya yönelik belli başlı toplumları incelerken, Turquerie ise adından da anlaşılacağı üzere sadece Türklere özgü etkiler ve motifler taşıyan bir üsluptur. Ancak, Oryantalizmin de genel anlamda üslubu ve temasının temel öğelerini Osmanlılar veya Türkler oluşturduğu için iki üslup da birbirine yakın hatta alt grup oluşturmuş gibi algılanmaktadır.

Bu çalışmaya başlangıçta, sanat dalları üzerinde oryantalist etkiler ve Türk modasını incelemek üzere başlanmış, ancak yapılan geniş yelpazedeki inceleme ve araştırmalar, çalışmanın orijinin farklı bir kurgusal düzleme yönelmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu bağlamda, her iki üslupta, Osmanlı ve Türk etkilerinin Avrupa’da nasıl bir etki yarattığı ve eser örnekleri ön plana alınmayı beklerken, batı algısının, doğu imajı karşısındaki önyargılarına sıklıkla rastlanılması çalışma alanının resimden, felsefeye, edebiyattan operaya kadar farklı bakış açılarıyla ele alınması gerekliliğini oluşturmuştur. Çalışmanın kurgusu ve metodolojisi bu neden sonuç ilişkilerinin benzer ve farklı yönlerinin paradoksal bir düzlem içerisinde değerlendirilmesi üzerine şekillenmiştir.

[1] Doç. Dr. Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,Batı Raman/ Batman, derya.uzunaydin@batman.edu.tr, Orcid:0000-0001-8063-2144

Araştırılan ve incelenen kaynaklarda, ağırlıkla doğuyu hiçleştiren ve barbar, cahil bulan bir Avrupa ile karşılaşılmıştır. Bunun üzerine "Avrupa'yı saran hayranlık" olarak düşünülen Türk etkileri, arkasında yatan gerçek anlamları ile izlenmeye karar verilmiştir. Bahsi geçtiği gibi, yazın türünden resme ve izlenim sanatlarına kadar "Türkler veya Osmanlılar" hatta "Müslümanlar" da dâhil olmak üzere, sanat dallarında doğulu olan bizler için neler yazıldığı ya da çizildiği gerçek yüzüyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bir sanat tarihçisi gözüyle bakıldığında, derslerde gösterilen ve aktarılan oryantalist eserler buzdağının öteki yüzüyle bir kez daha değerlendirilmiş, bugün dahi bitmeyen Türk veya İslam düşmanlığının izleri sanat dünyası gözüyle de ele alınarak çalışmanın ana temasını oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Turquerie, Batı-Doğu, Etkileşim, Sanat

RE-READING "ORIENTALISM" AND "TURQUERIE/TURKISH FASHION MOVEMENT" IN THE WEST'S PERCEPTION AND EXPRESSIONS OF THE EAST: THE UNDERVALUED SIDE OF ADMIRATION SURROUNDING EUROPE

Summary

Turkish Fashion Movement, in other words Turquerie, examining distant divisons of Western Societies from the North African Coasts to Central Asia along with all the Ottoman lands from their culture to history, adapting them in a unique style and methodology with its orientalist approach, once influecing Europe especially in the field of art, is a style or recognition that coincides with each other and occasionally takes an intricate form. The distinction is that while Orientalism, as mentioned earlier, examines the main societies oriented to the East, Turquerie, as its name suggests, is a style meaning merely Turkish out comes and concepts. Nonetheless, since the Ottomans or Turks principally constitute the essential elements and theme of Orientalism both styles are perceived as similar to one another, indeed as subgroups.

Initially, this research was intended to examine the orientalist in fluences on the branches of art and Turkish fashion, Nonetheless; the wide range of studies and researches made it inevitable that the origin of the study could be directed to a further aspect. In this respect; The necessity of creating various perspectives from literature to philosophy and profound analyses on how Ottoman and Turkish Oriental Fashion Movements, despite being expected to be propounded, as a result of frequent prejudices occuring against the eastern societies' image has risen. The scope and methodology of the study has been shaped on the evaluation of similar and different aspects of these cause-effect links in a paradoxical structure.

In the researched sources, Another side of Europe that mostly ignores the East and finds it barbarican dignorant has been come upon. There upon, it has been decided to follow the Turkish influences, which have been considered as "the admiration that surrounded Europe", with the absolute content behind it. As mentioned, it has been tried to reveal what was written or drawn for the oriental people in the fields of art, including "Turks or Ottomans" and even "Muslims", from literature to painting and impression arts.From the perspective of an art historian, the orientalist Works shown

and conveyed in the studies were once again evaluated with the otherside of the iceberg, and the traces of the unending anti-Turk or Islam ophobia were also considered from the perspective of the art world, and became the main theme of there search.

One of the most important names mostly applied by researchers who conduct research on orientalism Edward W. Said and his work, which was mostly criticized, came from his book ”Orientalism-Oriental Understandings of the West”. Defining Orientalism as studies about the “Orient” and representing this definition as “the political imagination of reality” in his work, Said enriched his book with quotations of many important people whose names are frequently encountered in the literature. His contributions to the language have sometimes been criticized for allegedly being pro-eastern, and on the other hand, he was gone after by many Turkish researchers to catch his wrongs . He, on the other hand, like most foreigners, defined Europeans as “us” and Orientals as “others.”

So what did Turquerie generally mean? Is it a fear caused by Fatih Sultan Mehmet or Kanuni Sultan Süleyman, the great sultans of the time? Or is it a fear from the ”barbarian Turks”, as they have been called since the Central Asian Turks? Or is it the Islamic-Christian conflict that has been going on since the day the Christian world lost Istanbul, that is, Byzantium? Is the greatness of Christianity, that is, “one / the important one”, and Islam, that is, “the other / other”? Is marginalization not valuing what is not of us? Are they still ongoing religious conflicts of interest in today’s world? Or to follow the fashion of its time, as is followed even today, whether it suits or not just for the sake of fashion? Or maybe, it is the desire to see as an ongoing reflection of “fetegalante” entertainment which is close to them and the desire to continue doing that?Or, above all, is this not admiration, but a metamorphosed face of a “hatred”?

Here this study is formed to find answers to those questions by analyzing the sociocultural dynamics of the period which it is lived in.For this reason, examples and quotations from many branches of art from literary works to literature or painting, from theater to music were mentioned, and efforts were made to shape the work on a richer basis by conducting a wide range of research.

Key Words: Orientalism, Turquerie, West-East, Interaction, Art.

Giriş

Oryantalizm, genel tanımı ve içeriği ele alındığında, ağırlıkla 18-19. yüzyıllarda gelişimi ivme kazanmış olan ve Doğu toplumlarının, dillerinden tarihlerine ve kültürlerine kadar tüm sosyo-kültürel alanlarının incelenmesini temel alan bir bilim dalıdır. Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya'ya ve tüm Osmanlı topraklarına uzanan ve buralara Batılılar'ın tavırlarını da içeriğinde barındıran genel bir terimdir (Z. İnankur 1997:1389).

Oryantalizm ile ilgili araştırma yapan araştırmacılarının çoğunlukla başvurduğu önemli isimlerin başında Edward W. Said ve çoğunlukla eleştirilere maruz kalan eseri "Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları" isimli kitabı gelmektedir. Oryantalizm'i "Şarkiyatçılık" olarak tanımlamaya çalışan Said, yapıtında bu tanımı "gerçekliğin siyasal tasavvuru" olarak ortaya koyarken, literatürde ismine sıklıkla rastlanan birçok önemli isimden alıntılarla kitabını içerik bakımından zenginleştirmiştir. Onun dile katkıları, kimi zaman doğu yanlısı olduğu iddiasıyla eleştirilmiş, öte yandan birçok Türk araştırmacı tarafından da olumsuz tarafları yakalanmaya çalışılmıştır. Kendisi ise, çoğu yabancı gibi Avrupalıyı "biz", Doğuluyu da "ötekiler" olarak tanımlamıştır.

Said'in ifadelerinde "doğu yani biz ötekiler" için hiç mi olumlamalar yapılmamıştır?

Kitabında kendi ifadelerinden örnekler verelim:

"İnsanoğlu ister istemez değişik, farklı kültürlere ayrılsa da, sonuçta oluşan kültür çatışmalarına ve bölünmelerine insanlık nasıl razı gelir? Hristiyanlıkta Hz.İsa neyse, İslam'da da Muhammed aynı şekilde kabul görmeliydi. Ancak bu oldu mu? Ne yazık ki hayır!".

"Askında bu kitap, ilk kez Şarklı olanı sırf Şarklı diye ayırmayan belki de ilk kitaptır. Bunu da başarabildiysem ne mutlu bana…" (E. Said 2013: 37-70, 350-367).

Öteki tarafta da "Avrupa'yı saran hayranlık". Bir dönem Avrupa'yı etkileyen "Türk etkisi ya da modası" yani "Turquerie" akımı. Genel tanımları ve üslup içeriklerinin birçok yönüyle girift olduğu düşünüldüğünde, Turquerie için Oryantalizm akımının bir benzeri ya da bir varyantı olarak ifade edilmesi pek de yanlış olmaz. Bu iki metafor arasındaki fark, Oryan-

talizm'in yani batı uygarlıklarının doğu ile ilgili yüzyıllardır devam eden ve hatırlanacak olan tasvirlerde bulunması, tüm doğu uygarlıklarını yeniden tanımlamasıdır. Onu ayrıca, iletişim ve ulaşımın henüz gelişmediği dönemlerde, ağırlıklı olarak yazılan seyahatnameler ve gezginler sayesinde, uzak diyarlar hakkında fikirlerle imajlar yaratan başlıca bilgi kaynağı olarak görebiliriz. Turquerie ise, sadece Osmanlı'ya (Türklere) ait bir çeşit temsil veya taklit hareketidir. Gerçi Oryantalizm'in de temel öğelerini Türkler veya Osmanlılar oluşturmamış mıdır? Bu sebeple ki bu analiz her iki unsuru birbirine yakın veya birbirini tamamlayıcı ve bir yapının temel öğeleri olarak görmeyi mümkün kılmaktadır.

Peki genel anlamıyla nedir bu Turquerie? Zamanın büyük padişahları olan Fatih Sultan Mehmet ya da Kanuni Sultan Süleyman'dan kaynaklı bir korku mudur? Ya da Orta Asya Türklerinden beri süre gelen tabirle "barbar Türkler" den çekince mi? Ya da Hristiyan dünyasının İstanbul'u yani Bizans'ı kaybettiği günden itibaren devam eden İslam-Hristiyan çekişmesi mi? Hristiyanlığın büyüklüğü yani "biri/ önemli olanı" ile İslamiyet yani "öteki/diğeri" mi? Ötekileştirme, bizden olmayana değer vermemek midir? Halen süregelen günümüz dünyasının dinsel çıkar çatışmaları mı? Veyahut bugün bile sırf moda olsun diye yakışsa da yakışmasa da takip edilen gibi, zamanının modasını takip etmek mi? Belki de, kendilerine yakın gelen "fetegalante" eğlence hayatının süregelen bir yansıması olarak görmek ve bunu devam ettirmek isteği mi? Ya da hepsinden öte bu hayranlık değil de bir "nefret"in başkalaşan bir yüzü müdür?

İşte bu çalışma, bu sorulara kendi içerisinde ve yaşanılan dönemin sosyo-kültürel tüm dinamiklerinin incelenmeye çalışılarak yanıt bulunması amacı ve temeliyle oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunun için de; yazın hayatından edebiyata veya resme, tiyatrodan müziğe birçok sanat dalından örnekler ve alıntılara değinilmiş, geniş bir yelpazede araştırma yapılarak çalışma daha zengin bir temel üzerine şekillendirilmeye gayret edilmiştir.

Avrupa'nın Öteki Yüzü

İslam alimlerini tanımazlıktan gelen, Orta Asya'daki Türk toplumlarının ilerleyişi ile köşeye sıkışan ve bunu kabullenmek yerine bir "karanlık çağ" yanıltmacasını ve algı yönetimini kullanan bir Avrupa gerçeği nasıl görmezden geline bilir? Böylesine tarihsel gerçeklerle bağdaşmayan algı

yanıltmacalarını nasıl kabul edebiliriz? Neticede, Oryantalizm denilince, ilk akla gelen uygarlıklardan birisi Türkler veya Osmanlılar olmaktadır gerçeği tarihsel bir gerçektir. Günümüz Avrupa'sı gelişimini, ağırlıklı olarak Rönesans dünyası olarak kabul etmişken, ondan çok daha önce birçok alandaki gelişmelerin temelini oluşturan buluş ve fikirlerin mimarı olan İslam alimlerimiz bilinçli bir şekilde sonradan unutulup, tüm bu gelişmeleri sahiplenen ve Batılı olarak kendini yücelten ve geçmişi inkâr eden Avrupalıların, günümüzde bu toplumları gerici ve öteki olarak değerlendirmesi trajikomik bir ironiden öteye gitmediği aslında herkesçe bilinmektedir.

Cevabı açıklayan yazılı, ya da görsel birçok kaynağa sahip olduğumuzu biliyoruz. Oryantalizmde çoğunlukla karşılaşılan öteki yani "İslam-İslam düşmanlığı" ile ilgili böyle bir resimde, Avrupalı'nın sıklıkla doğu âlimlerini sözde küçük görmesi şöyle dile getirilmiştir;

Resim 1'de Aziz Thomas Aquinas, uyuyan Müslüman filozof Averroës'i (İbn-i Rüşd) tartışan Hıristiyan düşünürlerle çevrili kürsüsünden izlemektedir. Sanatçı, Saint Thomas'ı doğrudan yüzüstü figürün üzerine yerleştirerek aslında, Aquinas'ın öğretilerini Averroës'in öğretilerinden yüce görüp, sembolik olarak yüksek olduğunu göstermeyi amaçlamıştır.

R.1: Giovanni di Paolo, St. Thomas Aquinas Confounding Averroës (İbn-i Rüşd), Saint Louis Art Museum, 1445–50 (Erişim Tarihi: 25.11.2022 https://www.slam.org/collection/objects/35447/).

Konumuz gereği bir de Türkler'in geçmişine kısaca bir göz atalım.

Eski Türklerde, savaş ve akıncılık oldukça önemli bir yer tutmaktaydı. Türklerle özdeşleşen pek çok kültürel öğe de sosyo-kültürel anlamda etkileşim içerisine girerek bir arada evrilmekteydi. Bozkır kültürünün bu yiğit insanları hala "at, avrat ve silah" ile anılmıyor mu? Önem verdikleri hayvan üslubu, Osmanlıya kadar gelmemiş midir? Gelişmiş askeri strateji ve yöntemleri de Osmanlıya miras kalan Türk toplumunun; kılıç, hançer, bıçak gibi belli başlı silah aletleri de imparatorluğa örnek teşkil etmiştir. Hatta Osmanlı'nın kılıç kuşanma törenleri de bununla ilişkilendirilir. Ve "bağdaş kurup oturma" tarzı. İşte bu ve benzeri örnekler yalnızca Osmanlıya geçmekle kalmamış, Batılılarca yapılan Osmanlı'nın birçok tasvirinin de karakter ve görünümüne etki etmiştir. Bu sebeplerden ötürüdür ki, Osmanlı denilince Batılının aklına öncelikle Türkler gelmektedir.

Haçlı Seferleri, Türklerin Batılılarla en önemli temaslarından birisidir. Tarihsel olarak 11-13.yüzyıllar arasına tekabül eder. Bahsi geçtiği üzere de Rönesans döneminde, Türkleri ve İslam'ı tanıtacak ve çevrimleri yapılacak birçok kitapla Batı dünyası aslında pek çok yeniliği öğrenmiş olur. Bu tanıma merakını; kimisi onları ortadan kaldırmanın bir yolu, kimisi de bu güçlü uygarlığı anlayıp onları değerlendirmek ve kendilerini ona göre konuşlandırıp korumaya almaktır, şeklinde açıklamaktadır (B. Alaslan (Ed. Ö.Kumrular) 2005: 129-162).

Tarihler 1699'u gösterdiğinde, Osmanlı İmparatorluğu Avrupa ile imzalanan Karlofça Antlaşması sonucunda, kendisini siyasal bakımdan yakın bulduğu Fransa ile iyi ilişkiler geliştirmiştir. Bunun sonucunda da, her iki tarafta da elçilikler kurulmuş ve kültürel etkileşimler başlamıştır. Özellikle de 1720-21 tarihleri arasında Paris'e elçi olarak atanan 28. Çelebi Mehmet, Osmanlı için önemli gelişmeler kaydetmiş ve Osmanlı'nın "Batılılaşma" sürecini de bir şekilde başlatmıştır. Bu durum, aynı zamanda doğu ve batı arasındaki kültürel etkileşim anlamında da ilişkilerin önem kazandığı bir olay olarak tarihe geçer (I. Özdal 2013: 61-73).

Osmanlılarla yakın ilişkilerin kurulduğu dönemler, sanat ve kültür hayatında "Doğu" ya olan merakı da arttıran sebepler arasındadır. Sonuçta Osmanlı'ya gerçekleştirilen birtakım gezilerin, ziyaretlerin yapılmaya başlanacağı görülecektir. Batının doğuyu tanıma serüveninde seyyahların,

gezginlerin büyük bir payı olacaktır.19. yüzyılda Oryantalizm etkisini kitaplardan yetinmeyerek devam ettirmek isteyenler, Müslüman ülkelere giderek buralarda gözlemler yapacaklar, ortaya da gezginlerin yazılarından oluşan seyahatnameler çıkacaktır (S. Türkmen 2018: 151-170).

Bu doğrultuda, Oryantalizm denilince gözler dönüp dolaşıp Türkler'e gelmekle birlikte genelde başrolü hep korumaktadırlar zaten. Belki Oryantalizm'in bu tutumu neticesinde, ona çok yakın olan yeni bir etki yeni bir anlayış ya da moda olarak kabul edilebilecek bir tabirle karşılaşılmaktadır ki; bu da bahsettiğimiz "Turqueri" akımı olmaktadır. Turquerie, ayrıca "Batı üslubuna Doğu dekorunun entegre olması ya da Avrupa'da Türk tarzına yönelik özenden doğan İstanbul ve saray kökenli moda" ifadeleriyle de tanımlanmıştır (Germaner ve İnankur: 2002:118). Turquerie ile ilgili yazılmış en önemli kaynaklardan biri olan ve H. Williams'ın kaleme aldığı "18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie " ye göre de; Osmanlı Türk dünyasına çeşitli sanat biçimlerinde ortaya çıkan Avrupa bakışını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Akımın en yoğun ve uzun süre etkisinde kaldığı yer de Fransa'dır (H. Williams (Çev.N.Elhüseyni) 2015: 57). Bu modayı başlatan olay ya da kişi olarak da, Fransa-Osmanlı ittifakından sonra, 17.yy.da Fransız Kralı XIV. Louis'in Osmanlı İmparatorluğu'na bir elçi göndermesi ve bunun akabinde de Fransa'ya aynı görevle giden Müteferrika Süleyman Ağa ismine tanıklık edilmektedir. Ve elbette ki 28. Çelebi Mehmet Efendi ve elçilik dönemi de oldukça etkilidir. Ve zaten bilindiği üzere seyahatnameler ve bunun neticesinde Türklerin giyimlerini örnek alan bir soylu sınıfı oluştuğu gerçeğini tekrar hatırlatmak gerekir (B. Alaslan (Ed. Ö.Kumrular) 2005: 129-162 ; E. Makzume 2016).

Taraflarca kurulmuş olan ticari ilişkiler de, bu akımda fazlasıyla etkili olmuştur. Özellikle Osmanlı ve Venedik arasında yapılan (özellikle gemilerle) bu ilişkilerin sonucunda, Osmanlı'nın başta dokuma ve halıları, kahvesi ve baharatları Avrupalılar tarafından beğeniyle karşılanan unsurlar arasına girmiştir.

Osmanlının kostüm albümleri de, Avrupa'da bir yenilik başlatmış ve Türk gibi giyinmek moda halini almıştır. Ancak şu gerçek de göz ardı edilmemelidir ki; Osmanlı kültürü Avrupa'yla etkileşime girerken birtakım değişikliklere uğramıştır. Avrupalılar, ülkelerine giren mal ve fikirlere karşılık küçük bir çocuk edasıyla karşılarındakileri sinsice asimile etmeyi düşünmüşlerdir.

Turqueri böylelikle, başta resim sanatı olmak üzere, modadan giyime, yazın ve edebiyattan mobilya ve dekorasyona ve hatta biblo tarzı heykel sanatına kadar birçok farklı alanda Avrupa'yı hayran (!) bırakan bir üslup olarak kitaplara geçmiştir. Hatta tiyatro, opera ve bale gibi sanat dallarında da Türk etkisini görmek mümkündür (H. Williams (Çev.N.Elhüseyni) 2015: 12, 27).

Turquerie, gerçekten bir hayranlık mıdır? Ve gerçeği ne kadar yansıtmaktadır? Burada bir noktaya daha değinmek faydalı olacaktır. "Turquerie" yani Türk modası olarak ifade edebileceğimiz, bu hayranlık uyandıran ve batı sanatlarına yansıyan akım ya da moda, batılı sevdalılarımızın (?) kendi içlerinde bir tezat yaratmalarına sebep olmuştur desek, yanılır mıyız?

Öncelikle kendilerine ait "Rokoko" üslubu ile benzerlik kurmaya çalışmış olabilirler mi?

Kendilerinin şehvet ve eğlence hayatına düşkünlüğü ile Türkleri karıştırmış gibiler. Bunu da cinsellik, flörtleşme ya da aldatma gibi unsurları rahatlıkla yansıttıkları "Rokoko" dönemi resimlerinde görmemiz mümkündür (R.2) (S. Farthing (Çev. Aldoğan ve Çulcu) 2012: 254).

R.2: Frogonard, "Salıncak", (S. Farthing (Çev. Aldoğan ve Çulcu) 2012: 254).

Türk imgesi, Akdeniz'in bir ucundan diğerine ulaşmakta, hikâyeler ve üzerine eklenenlerle süslenerek, ağırlıklı olarak değişimlere uğramakta özellikle 15. ve 16. yüzyılda, Giovanni Ricci'nin tabiri ile "Obsessione Turca (Türk Saplantısı)" olarak nitelendirilmektedir (Ö. Kumrular 2005: 7).

Bugün İspanya'da büyüyüp, çocuklarına da anlattıkları ile "Türk geliyor" diye korku bırakanlar ve bununla çocuklarını tehdit ederek istediklerini yaptıran ebeveynlerin varlığı da bilinmektedir. 16. yüzyıla kadar tarihlendiği kabul edilen , *"Anneciğim, Türkler!"* ünlemi, İtalya'da da benzer şekilde bir korkunun ifadesi olmuştur. Bir taraftan, *"Aman kaçın, Türkler geliyor"* dedirterek bu korku fazlasıyla abartılmıştır. Benzer durumların günümüze kadar yaşamaya devam ettirilmeye çalışılması artık trajikomik bir durum halini almıştır (Ö. Kumrular 2005: 7 ; M.C. Güngör 2020: 769-778).

Bir taraftan da *"Türk gibi kuvvetli*" cümlesi ile çok fazla böbürlenmeyelim, keza Avrupalılar için burada bizim güçlü-kuvvetli olduğumuzdan söz edilmemektedir. Amiyane "çam yarması" anlamında kullanılması ne üzücüdür (J.F. Solnon (A. Berktay) 2013: 537). Yine padişahlarımızdan Kanuni Sultan Süleyman için dünyanın en zalim hükümdarı olduğu, Hristiyanlardan nefret ettiği söylenenler arasındadır. Avrupa'nın Türk nefesini ensesinde en çok hissettiği Kanuni Sultan Süleyman döneminde Türk imajı daha da ileri götürülerek, kullanılan sıfatlar daha da sertleşmeye başlamış ve diplomatik postalarda da kullanılan bir terimin adı olarak *"T*ürk köpeği" denilecek kadar ileri boyuta gidilmiştir (A. Servantie (Ed. Ö. Kumrular) 2005: 27-85).

16. yüzyıl bir İspanyol anlatısında da üzücü bir başka portremiz şöyle ifade edilmiştir:

"Yüce Tanrımızın yüceltildiği onca tapınak vahşice saldırıya uğradı, bu korkunç ve iğrenç insanlar tarafından onca bakire kirletildi, evli ve dul kadınlar zorlandı, onca asilin, onca delikanlının ve ihtiyarın kafası uçuruldu ve bir o kadarı da sefil bir esaret hayatına sürüklendi. Hıristiyan halkına onca zulüm ve eziyet ettiler. "Vahşet, egzotizm, şehvet kavramları etrafında dönen korkunç Türk imgesi, yazılarla ölümsüzleşiyor, Yeni Dünya'ya kadar taşınıyordu" (B. Alaslan (Ed. Ö.Kumrular) 2005: 129-162) (R.3).

R.3: Kandler, resimde Avrupa tabiriyle "Şehvetli Türk",18.yy
(H. Williams (Çev.N.Elhüseyni) 2015: 174-76)

Batı dünyası, Oryantalizmi değerlendirirken, Doğu'ya ağırlıklı olarak cinsellikle yaklaşıyordu. Tablolarında, seyahatnamelerinde, kitaplarında, şiirlerde hatta tiyatro ve operalarında büyüleyen, aynı zamanda egzotik olan doğulu hanımlardan bahsediliyordu. Sözde onlar, cinselliklerini bilinçlice gözler önüne seriyorlardı. Bu durumun sanata da "cinsellikten zevk alan bir Türk kadını imajı" olarak yansıması doğal karşılandı.

Aslında, Ortaçağ Hıristiyan inancında esas kadın, daima şeytan olarak kabul görmekteydi; bu da, İslam ülkelerinde kadının durumunun kavranamamasına yol açmış, Avrupalı, kendi iç dünyasını "öteki" ile ortaya sermişti. Özellikle haremde kadınlar, Avrupalıya göre kendilerini şehvetle sunmayı beklerler. Hatta Batılıların inancına göre, daha arzulu olmak için, hususi olarak özel reçellerden yerlerdi ki hünkârlarına çokça çocuk yapabilsinler. Bunlar için de, Türk kadınları dünyanın en cazibeli olanlarıdır. Tutkuludur, ateşlidir. Erkekler en az dört kadın zevce edinirler. Odalarda sedirlerinde uzanan bu hatunlar, hamamlarda yıkanırlar, süslenip paklanırlar ve en güzel halleriyle hünkârlarına hazırlanırlar. İşte, "odalık" tabiri

buradan gelir ve batılı sanatkârların hayal dünyalarını süslerler. Odalık tasviri de, genelde orta sınıf gerçekliğinin bir yansıması olarak görülür (R.4). Harem de, kadın-erkek ilişkilerinin bedensel, cinsel ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik bir mekân olarak tanımlanır.

Oryantalizmin kahramanlarından göbek dansçıları da, şehvet düşkünü kadınların canlı bir başka simgesidir. Baştan çıkarıcı, müstehcen ve edepsizdirler. Bu kaba çarpıtmalara bakınca, Avrupalının mitolojisindeki Yunan perilerinin danslarının masum görünümleriyle bir zıtlık oluşturmaktadır (A. Servantie (Ed.Ö. Kumrular 2005: 27-85).

Cinselliği otantik algıyla ile özdeşleştirmek için Avrupalılar çeşitli oyunlar oynamaya başlamış, örneğin dünya fuarları ve sergileri açılarak ilgi çekmek amacıyla göbek dansını erotik bir gösteri olarak sunmuşlardır. Bu tarz cinsel içerikli dans gösterileri özellikle de haremle bütünleştirilir. Kısaca harem anlaşıldığı üzere, sıklıkla genelevle eş tutulmaktaydı ve haremin sakinleri olan odalıklar ise ne yazık ki hayat kadınları ile bir tutulmuş oluyordu (C.Alkan 2015: 72 ; G. Güçsav 2012: 21).

R.4: Harem Kadını "Odalık veya Cariye", Sağda Gerçek Türk Kadını, (Taşralı) (O. Dalvimart 2012: 4, 60)

Oysaki gerçekte Müslüman dünyasında bir yabancı, kadınları ancak peçeyle görebilirdi (R.4). Mr. Quin ise peçeyi şöyle ifade etmekteydi:

“ Türk *kadınlarının taktıkları “peçe” aslında bir hapishane değil midir? Ancak, gerçekte kadın bu kalın örtünün altında kendi gizemini ve şehvetini bilerek ve severek saklamaktadır.”*

Ve kinayeler bitmez. Kurallar var olsa da çiğnenmek içindir ve bayanlar dikkat çekmek, ilgiyi üzerlerine toplamak için bilinçli olarak peçelerini hafifçe düşürürler. Şeffaf peçeler ardından, o fırlatılan bakışlar ne de çekicidir. Peçe, aslında kadınların bekâret sembolüdür. Psikanalitik bakımdan, bedenin gizlenmesi aslında arzuyu kat be kat artırır. Görüldüğü üzere seyyahların tasvir ettiği Doğuda “erotizm” oldukça baskındır. Ve şu gerçek de unutulmamalıdır ki, yüzyıllar içinde seyahate çıkan bu genç gezginler genelde bekardı. Ya da sevgili veya eşlerinden ayrılıyorlardı. Tabii ki bu kılıfına uydurulmuş bir yalandı (A. Servantie (Ed.Ö. Kumrular 2005: 27-85). Bir başka seyyah A. W. Kinglake, 1844’te yılında kaleme aldığı “Eothen” adı verilen seyahatnamesinde, başta Türkler olmak üzere, doğu üzerine gerçeklerden oldukça uzak pek çok imajlar çizmiştir; Batılı benmerkezciliğin ötekileştirdiği bir doğu ve sonuçta ortaya çıkan köle ve efendisi (İ. E. Bilici 2011: 1-21).

Seyyahlar kaleme almış oldukları yazılar dışında gezdikleri yörelere özgü giyinmeyi de seviyorlardı. Oryantalist tarzda giyinmek kendilerini iyi hissettiriyor olmalıydı. Kılık değiştirmek fikri ise zenginler için boş zamanlarda oynanan bir oyun değeri taşımaktaydı (S. Türkmen 2018: 151-170).

Oryantalizmde sadece Osmanlı veya Türklerle ile ilgili olarak değil, günümüze kadar devam eden dinsel çıkar çatışmaları da devam ederek süre gelmekte ve İslam-Hristiyan farklılığı, düşmanlığın en büyük öğelerinden birisini oluşturmayı sürdürmektedir. Hristiyan dünyasının Müslüman ve Yahudi’yi aynı safhaya koyduğu, ikisinin de Hristiyanlığı yok etmeye niyetli oldukları yönündeki ön yargılar koyu Katolik Hristiyanlar arasında Anti-Semitizm ve Anti-İslamizmi oluşturuyordu (C.Alkan 2015: 46).

Batı kendi aklının üstün olmasını ve bunun temellerini anlatıldığı üzere, Rönesans Dönemine dolayısıyla da Yunanlılar’a, oradan da Roma dünyasına kadar indirger. Sözde Rönesans ve Reform ertesinde oldukça

güçlenen Batı, Aydınlanma denilen evrede bunu daha yukarılara taşımakla kalmamış, bu sözde üstünlük, onlara her tür söylemi ve hakareti serbestçe ifade etme özgürlüğü vermiştir. 18. yüzyılda akıl, aydınlanmanın baş mimarıdır. Bu durum öyle bir despotizme dönüşür ki, ötekilerin kültürlerini küçük görmenin temeli de işte burada en yüksek noktaya ulaşır. Avrupalılara göre Doğulular, cehalet içinde ve anlama becerisinden yoksundurlar. İşte gezgin öykülerinin de bu noktada tasvir edilmesi, aslında Avrupalılar'ın büyük bir bölümünün sergilediği cehaletin bir yansıması değil de nedir? Bunları örneklendirelim (A. Çiğdem 1997:13).

Bir gün bir İranlı ile karşılaşan bir Fransız şaşkınlık içerisinde *"şimdi, bu beyefendi bir İranlı mı? Ne kadar tuhaf! Böyle birisi nasıl İranlı olabilir?"* diyecek kadar cahildir. Bir Tahitili'yi beraberinde Paris'e götüren Bougainville, "*Nasıl oluyorda bu adamın ülkesinde Fransızca, İngilizce ya da İspanyolca konuşulmuyor?"* şeklinde sorular soracak kadar cahildir. Madrid'e gelen bir Osmanlı elçisi burada Türkler'in Tanrı olarak bir ata ya da Ay'a taptıklarını öğrenir hatta ateisttirler (J. Fontana 2003:116). (Bugün bile Türkler için hala fesli sarıklı, deveye binenler şeklinde geri kalmış bir ülke olduğumuzu düşünenler yok mu, ya da Türkiye'nin yeri hakkında dahi bilgisi olmayanlara ne demeli?). Aydınlanma dönemiyle batı dünyası bilimde ve teknoloji dünyasında birtakım gelişmeler yapmıştır yapmasına ama bunu biraz da "sömürgeleştirme" ile bağdaştırmak gerekmez mi? Ancak onlar için "Doğu yazgıcılığı", "Muhammedanizm" ve "Avrupalı akıl üstündür" inanışları ve sömürgeciliğin meşrulaştırılma girişimleri, aslında Oryantalizm kavramında rahatlıkla okunabilmektedir. 19. ve 20. yüzyıllar Avrupa'sı, bir yandan Doğu'ya olan merakı sürdürmekte öte yandan Doğu hakkında en kötü imajları ve söylemleri üretmeye devan etmektedir. Yani hayranlıkla içiçe bir küçümseme (O. Kula 2010: 38 ; T. Hentsch (Çev. A.Bora) 2008: 189).

Avrupalılar imaj konusunu epey ciddiye alarak, isimler ve ülkeler üzerine kendilerine göre ilginç tanımlamalar yapmaya kadar işi ileri boyuta taşımışlardır. Şöyle ki;

Onlara göre "hadım" cinsel iktidarsızlık simgesidir ve genelde siyah/zenci ve sakallı olurlar. Genelde harem ağaları bu grupta yer alır. Yine ilginçtir ki bekâr seyyahlar da cinsel iktidarsızlıkla özdeşleştirilmiştir. Sözü edildiği üzere, peçeli kadınlar da zorla alıkoyulan satılık birer mal ve bir o

kadar iffetsizdirler. Bir o kadar da cinsel denetim onların elindedir. "Devşirme"ler dönme olup, Avrupalının gözünde köledir. Ve bu kölelerden de yeniçeriler oluşmuştur (R.5) (A. Servantie (Ed.Ö. Kumrular 2005: 27-85).

R.5: Vanmour, "III. Ahmet ve Sarayda kızlar ağası resimleri" (N. Avcıoğlu 2014: 67 ; Erişim Tarihi: 25.11.2022 https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=93).

Anlatımlar bağlamında Türk erkeği, bıyıklı ve beyaz tenli olmasıyla birlikte cinsel gücün simgesi olarak da kabul edilmektedir. İspanyollar fiziksel özellikler itibariyle, Osmanlı Türküne benzetilir. Kibardırlar fakat diğer uluslara karşı acımasız olurlar. İtalyanlar da, Fransız ve İspanyol arasında ve genelde yabancı güçlerin egemenliğindedir. İranlılar ise hafifmeşrep olurlar, bir o kadar da lüksü severler (P.A.Jaubert 1996: 315-19 ; L.B. Le Gouz 1994).

Zaman ilerledikçe Avrupalıların karşılaştıkları Jön Türkler, yabancı ülkelerden döndükleri için bir takım değişimlere uğramış ve artık fes giymeyerek yabancı dil dahi konuşmaya başlamışlardır. Tütün de içerler, şarap da. Anlayacağınız artık kötü birer vatandaştırlar M.L'Abbe 1853: 87, 156, 232).

Böyle bir liste oluşturdukları ülke insanları için, Türkler nedense hep başrolü oynamaya devam eder. Kitaplara, yazın kültürüne, resme hatta opera veya tiyatrolara konu olmaya devam edeceklerdir.

Bu bağlamda Beyazıt Akman'ın, Kayıp Tarihin İzinde (2017) kitabının üzerinde durularak incelenmesi gerekliliği düşünülmektedir. Yazar eserinde edebi eserler ve tiyatrolarda "Türk etkisi"ni anlatırken, bizleri tekrar düşündürür. Örneğin Shakespeare'in eserlerinde geçen şu cümlelere dikkat edelim *"sünnetli köpek, barbar, uğursuz, yalancı ve hatta şehvet düşkünü"*. Bir başka yazıda geçen sözde *"Alçak Türk!"* ifadesi…

Evet sizler bu ifadeleri aktarın, ardından bu barbar Türkler'in Londra limanlarına ulaşan baharattan ipeğe, yiyecekten halıya güzel bulduğunuz her şeyi satın alın. Hatta ve hatta devlet adamlarından aristokrat kesime Türklerin kıyafetlerini taklit ederek giyinin... Düşündürücü…

Akman'a göre sofistike olmanın getirisi olan Müslüman gibi giyinmek ve zevkli olduğunuzu göstermek için Türk eşyası satın almak, dininden ötürü geri-öteki diye nitelendirdiğiniz ve sapkın ilan ettiğiniz kişileri örnek almak, onlar gibi görünmeye engel değildir. Sanırım haksız değil… (B. Akman 2017: 145-170).

Genel olarak bir tehlike olarak görülmeye devam eden Türkler için, edebi eserler ya da şiirler elzem kaynak olmuştur. Bazı şiirlerde ise küçük görmeler abartılarla devam eder:

"Asya'nın korkunç sürüleri" Türkler'dir. Onlar, resimleri yırtarlar. Heykelleri kırarlar. Hatta kitapları yakarlar. Girdikleri kutsal yerleri tahrip ettikleri ve oraları kirlettikleri dilden dile dolaşır. Kısaca onlar kültür yıkan bir ırktır" (O.B. Kula 1997: 358).

Herder'e göre Türklerin Osmanlısı despotizm içeren bir ülkedir. Ve Türklerin Avrupa'da yeri yoktur. Ona göre de Türkler, sanat eserlerine saygı duymaz yıkıp yok ederler. Bu Asyalı barbarlar, Avrupa'da bulunsalar da barbarlıklarından ödün vermezler (O.B. Kula 1997: 77-102).

Luther, Tevrat'ın "Danyal"ında ismi geçen "küçük boynuz" u Türkler olarak yorumlar. İncilde bahsi geçen "Gog ve Megog yani Yecüc ve Mecüc" de tam kendileridir. Hatta Türk padişahıdır. Onlar, Tanrı'nın kırbacıyken, şeytanın da uşağıdırlar. Yahudilere benzetilen Türk ırkı, inanç ve

dinsizlikte onları bile geçmiştir. Hatta Almanların sık söyledikleri "Türk vaazi-Turkenpredigt", Türklerin ilerleyişini durduracağı inancıyla söylenip durmuştur (O.B. Kula 2011: 27-32).

Yazın- Edebiyat türünde Türkler ve İslamiyet sıklıkla işlenmektedir. Bunlar içerisinde özellikle birçoğunun severek okuduğu ve klasikleşen Dante'nin "İlahi Komedyası" aslında arkasında yatan anlamıyla, Dante'yi sevenleri bir kez daha düşündürecektir.

Özellikle günümüze yakın dönemlerde de başlayan bir tartışmaya göre, Dante'nin İlahi Komedyası İslam'da geçen "Miraç" teması üzerinden yararlanmış ve yazımında bundan esinlenmiştir. Kimine göre, Miraç'a karşı bir Hristiyan yanlılığı göstermektedir. Dante hikayesinde, Hz. Muhammed'i ve dolayısıyla İslamiyet'i miraç üzerinden sözde damgalamaya çalışmıştır. Özellikle hikâyenin "cehennem" kısmında, İslam peygamberini cehennemin en alt katında ve en kötü yerlerinden birinde bulmaktayız. Hz. Muhammed burada sözde en kötü işkencelere maruz kalmaktadır (U. Kömeçoğlu 2002: 33-50 ; R. Irwin 2008:48).

Bu arada sadece İslami karakterler değil, İslam sultanları da yerden yere vurulur. John Milton'ın eseri olan "Kayıp Cennet" te, doğuyu şeytani betimlemelere yakıştıran bölümler söz konusudur. Özellikle sultan, okura şeytan olarak sunulmakta ve İsa'ya karşı gelmektedir (Ö. Kumrular 2005: 78 ; C. Alkan 2015: 60).

Edebi eserlerde Doğu imgeleri asıl despotizmin sınırlarını zorlamaktadır. Elbette bunlar gerçekten çok uzak ve ön yargılı betimlemelerdir. Kendi kişiliklerinin korkularının birer yansımalarıdır.

Yazın veya edebi eser örnekleri dışında gösteri dünyasında- müzik, tiyatro veya operada da-oryantalist imgelere sıklıkla yer verilir. On yedinci yüzyıl sonu ve on sekizinci yüzyılda Türklerin Avrupa'da yer bulduğu alanlardan tiyatro ve opera konuları da incelenmeye değerdir. Bu bağlamda, doğu hikâyeleri, doğu hükümdarları ve sultanlarının hayatları ile ilgili çeşitli betimlemelere tanıklık edilecektir. Özellikle opera eserlerinin başrollerinde Kanuni Sultan Süleyman'a ve Fatih'e sıklıkla rastlanılır. Özellikle Kanuni'nin hükümdarlık serüvenleri ve yine ağırlıklı olarak Hürrem Sultan konuları özellikle barok operalarına konu olurlar. Tabii entrika ve aşk içerikli oyunlar izleyiciyi kendine çeker (F. Keyman 1996: 7-24 ; E.R. Meyer ve V. Günay 2002: 183-192).

Böylelikle işin içerisine aşk, entrika dâhil olunca da, tiyatro veya operada rağbet elbette ki harem üzerine anlatılanlar olacaktır. Bu cazibeli mekân seyirciyi oldukça etkileyecek ve bundan bıkılmayacaktır. Tarihsel konulara örnek olarak Johann W. Franck'in "Cara Mustapha" eseri ve Viyana kuşatması da önem kazanmıştır. Bununla birlikte çevirileri yapılan Arabian Nights ve Petis de la Croix'nın Turkish Tales ile Persian Tales'i de ilgi çekenler arasındadır.

Müzik konusuna gelince, 18. Yüzyılda Avrupa müziğinde tesiri en çok Yeniçeri ya da mehter bandoları gösterir (E.R. Meyer (Çev. E.S.Genç) 2012: 147-165). Türk ve İslam ezgilerinin müzikte Avrupa bestecilerine kadar etki ettikleri bilinmekle birlikte, bu konuda ünlü isimlerden Mozart, Beethowen, Haynd gibi isimlere rastlanılmaktadır. Örneğin Mozart'ın ünlü "Saraydan Kız Kaçırma" eserinde bir Osmanlı paşasını kaba ve cahil görebilmek mümkündür. Haydn ise "Beklenmedik karşılaşma" eserinde Türkleri kazığa oturtuyor ya da şişe takıyordur (O.B Kula 2011: 44-152).

Şu gerçek unutulmamalıdır; Oryantalizm ya da Turqueire, Avrupalılar tarafından en yoğun olarak resim sanat dalında kendini göstermektedir. Hatta Oryantalizm her şeyden önce bir Fransız resim akımı kabul edilir. Oryantalist resimler önceleri "Bin Bir Gece Masalları" örneğindeki gibi tamamı ile hayal ürünü ağırlığındayken, doğu seferleri ile daha gerçekçi gözlemler yapanların sayısı artıyor ve manzaralar, giyim-kuşamlar, gündelik sahneler betimleniyordur (I. Özdal 2013: 61-73).

Osmanlı ve Türk dünyası da, bahsi geçtiği üzere en fazla resimlere konu olmuştur. Elbette yine harem, başroldedir. Ayrıca Türk kadın ve erkeklerin giyimleriyle poz verme yarışına giren Avrupalıların varlığı da bilinmektedir (H. Williams 2015: 53). Avrupa resim sanatına konu olan harem, hamam gibi temaların bireysel gerçek gözleme dayanmadığından bahsedilmelidir. Zaten Müslüman kadınlar asla modellik yapmazlar. Sanatçılar, bunun çözümünü kendi stüdyolarında Fransız modellerini kullanarak bulmuşlardır. Hatta doğuya seyahat bile etmemiş sanatçı Ingres "Türk Hamamı" resminde, Lady Montagu'nun 18. yüzyılda gittiği bir hamama dair anlattıklarına dayanarak hayal gücünü kullanmıştır. Mısır'a hiç ayak basmadan kendi yarattığı temalarla resimlerini yapan Fransız Gros da, yüz ve kostümlerde hayal gücünden faydalanır (U. Kömeçoğlu 2002: 33-50).

Ağırlıkla 13. Yüzyıllarda başlayan Avrupa resmindeki Türk modası etkisiyle, tablolarda pahalı Türk halıları resmedilmektedir. Ki şüphesiz bunların da en önemlileri "Lotto" tipi denilen Uşak halılarıdır (G. Yılmaz 2009 ; C. Alkan 2015:81) (R.6).

R.6: "Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle", 1521, Santa Spirito Kilisesi (N.Perdahcı 2010: 306-322).

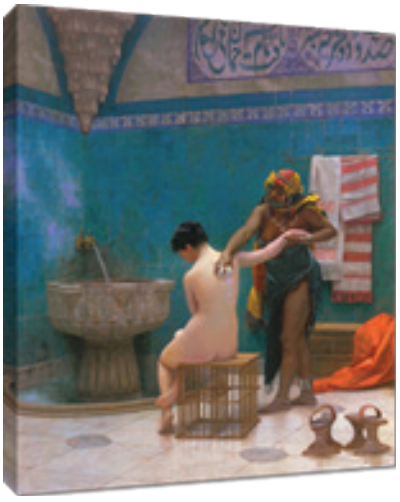
Rönesans'ın önde gelen isimlerinden Mantegna, kimilerine göre yapıtlarında Türkler'e yer veren bilinen ilk ressamdır. Bellini ile akraba olan sanatçının resimlerinde, dolayısıyla temalar birbirine benzer: sakallı ve bıyıklı… (B. Alaslan 2005: 129-162).

Fatih döneminin ünlü ressamı olan Gentile Bellini öyle sevilmiş olmalı ki, "Vaftizci Yahya" eserinde, sanatçının kolay çalışması ve eserin gerçekçi olması için bizzat padişah tarafından Bellini'ye sözde yeni kesilen insan kafaları ya da kelleler armağan ettiği dahi söylenilmektedir (J. F. Solnon 2013: 65) (R.7).

R.7: Bellini, "Vahtifci Yahya Başı", (Erişim Tarihi: 25.11.2022 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Head_of_St_John_the_Baptist_(painting)

Bilindiği üzere, oryantalist resmin ağırlıklı teması yine "çıplaklık-erotizm" içermektedir. Bahsi geçen hamam sahneleri, doğunun dişiliğini simgeler. Bir Ingres'ın ya da Gerome'un çıplak temalı resimleri, Türk minyatür sanatçısı Abdullah Buhari'nin "Yıkanan kadın" isimli eseriyle elbette ki hiç bağdaşmaz (G. Güçsav 2012: 10) (R.8-10).

R.8: Buhari'den farklı olarak Ingres ve "Türk Hamamı"
(G. Güçsav 2012: 10).



R.9: Gerome ve "Banyo/Hamam sahnesi". (G. Güçsav 2012: 10).

R.10: Ingres ve "Odalık tasviri".
(Erişim Tarihi 25.11.202 https://www.amazon.com/-/es/grande-odalisque-Jean-Auguste-Dominique-Ingres-impresi%C3%B3n/dp/B0737L6D76)

Sanat tarihi alanında özellikle resim üzerinde "oryantalist çalışmalar ve ikonografik çözümlemeleri" ile önem kazanan isimlerin başında Linda Nochlin gelmektedir. Bu çalışma da, bir sanat tarihçisi gözüyle yapıldığı için Nochlin'in yaklaşımları, görüleri bizler için değerlidir. Nochlin'e göre, bu üslupta yapılmış olan çalışmalar "gerçek midir, hayal ürünü müdür" ya da "gerçekse kimin gerçeği" dir. şeklindeki sorular olmadan, bu üslup tam olarak çözümlenemez. Örneğin kendi verdiği Jean-Léon Gérôme'un "Yılan Oynatıcısı" resmi üzerinden yapıtı değerlendirirken; doğunun artık doğallaşmış ve içselleştirilmiş çıplaklık algısını kolonyal düzenin birer göstergesi olarak ifade etmiştir (R.11) (Z. Coşkun 2019: 215-47).

R.11: Gerome ve "Yılan Oynatıcısı" (Z. Coşkun 2019: 215-47)

Nochlin genel açılımlarından birinde şunları ifade eder; fiziksel olarak resimde yer almayan Batılı, aslında duyusal olarak resim içerisindedir. Çünkü resimlerde doğu, batılının bakış açısıyla resmedilir. Savaş temaları çoğunlukla vahşet derecesinde sahneler içerirken, en çok resmedilen erotik temalar da yine batılının özellikle kadını "köle-esir-odalık- harem mahkûmu" şeklinde görüp bir yandan acıma, öte yandan kendi görsel hazzını tatmin etmek için seçilen temalardır. Ayrıca, örneklerine devam eder ve Gerome'un "Köle Pazarı" resminin, Paris Salon sahnelerine kabul edilip büyük beğeni toplamasından (1867), Manet'nin "Operada Balo" resminin ise 1874 Paris Salonuna giremeyip reddedilmesinden dem vurarak, Avrupalının bu erotizm merakını bir başka şekilde vurgular. (R.12 ve 13) (Coşkun ve L. Nochlin 1989: 125).

R.12: Gerome ve "Köle veya esir pazarı" R.13: Manet ve "Operada Balo"

19. yüzyıl sonları-20. yy. başlarına gelindiğinde artık Avrupalının gözündeki "hasta adam" olgusu belirginleşirken, Türklere nefretle karışık bir alay ifadeleri başlamış ve resimler de bundan nasiplenmişlerdir. Bu doğrultuda Avrupa haritaları düzenlenmiş ve buralardan bir örnekte; Osmanlı toprakları ve özellikle Anadolu bölgesi "uzanarak nargile içen biri" olarak karikatürize edilmiştir. Bir diğer temada da, bir "Türk subayı" da karikatürize edilmiş haliyle görülmektedir. Seçilen karikatürler döneme ışık tutmakta, Osmanlı Devleti'ne karşı yapılan eleştirileri net bir şekilde açıklamaktadır (Alkan 2015 ve Savaş 2019: 373) (Savaş, 2019). (R. 14)

R.14: Vandock tarafından bir Türk Subay karikatürü,1905.
(Erişim Tarihi 25.11.2022 https://sk.pinterest.com/pin/856387685368977629/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Birbirlerine girift iki yakın kavram "Oryantalizm ve Turquerie" üzerine kurgulanan bu çalışma, çeşitli düşünürlerin, edebiyatçıların ya da sanatsal eserlerin üzerinden örnekler verilerek, kavramsal anlamda ortak bir kurgusal düzleme oturtulmaya çalışılmıştır.

Aslında batılıların doğuluları tanımladıkları ya da anlattıkları bu iki öğeye, sadece bir sanat tarihçisi perspektifiyle bakılsaydı, bu denli net ve derinlemesine incelenmiş olmayabilirdi. Çünkü kimimiz Oryantalizmi veya Türk etkisini anlatırken ağırlıklı olarak eser örnekleri üzerinden ikonografik çözümler yapmaya çalışırız, derinlere çok inmeyiz (İstisnalar olabilir). İlk etapta, şahsen bu konular üzerine eser örneklerini incelemeyi düşünerek bu araştırmaya başlamış olsam da tabii ki bunun için, öncelikle oryantalizm başta olmak üzere, batı ve doğu karşılaştırmaları yapan kaynakları da incelemem gerekti. İşte, bu noktada çalışma farklı bir boyut ve farklı bir kurgusal alana yoğunlaşmam gerekliliğini ortaya koydu.

Akademide, tanımlamalar ardından, eser örneklerine geçerek analiz etmeye çalıştığımız Avrupa'yı saran hayranlık Turquerie ve doğuya hayran

kalarak onu eserlerine yansıtan batılılar olarak anlattığımız Oryantalizm, bizlerin de değerlendirmelerinde bir takım eksikliklerin olduğunu gösterdi. En azından benim için. Bu detaylı çalışma, "hayranlık" olarak tabir ettiğimiz ifadenin değişimine ve yerine farklı düşüncelerin oluşmasına sebep oldu. Zihinlerde şu soruları bırakarak; Avrupa gerçekten bize hayran mıydı? Biz, yani onlara göre "ötekiler" ya da "doğulular" Avrupa sanatına merak ve ilgiden dolayı mı bu araştırmalara konu olmuştuk?

Çoğunluk doğuya olan merak ve ilginin yansıması olan oryantalizm tarzı çalışmalar, ya da Avrupa'yı bir dönem derinden etkileyen bir hayranlık olan Turquerie, başlı başına tanımlamalar ve görsel anlatımlar olarak kitaplarımızda ağırlık bulmuyor mu? Ancak detaylı ve satır aralarının analiz edilerek okunması ve daha derin, daha analitik araştırmalara girişmek, ifade ettiğim gibi, bizleri de daha derin düşünmemiz gerektiği gerçeğini açıkça ortaya koymuştur. Sanat tarihi üzerine araştırma yapan Linda Nochlin'in de dediği gibi, "bu üslupta yapılmış olan çalışmalar "gerçek midir, hayal ürünü müdür" ya da "gerçekse kimin gerçeğidir? şeklindeki sorular olmadan, bu üslup tam olarak analiz edilip herhangi bir sonuca ulaşılamaz. Yani sadece resimlerde görüleni ikonografik olarak çözümlemek yetersiz kalır.

Bu doğrultuda, Avrupa'nın doğu üzerine tüm düşünceleri; edebiyattan felsefeye, tiyatrodan operaya ve resme kadar çeşitli alanlardaki yazılmış eserler üzerinden okunup değerlendirilmiş ve çalışmanın orijini bu metodoloji üzerine şekillendirilerek ve sadece resimle sınırlı kalınmadan tamamlanmaya çalışılmıştır.

Yapılan çalışmalar neticesinde, kimi zaman şaşkınlık uyandıran kelimelere, cümlelere rastladık. Şu da yadsınamaz bir gerçektir ki; Avrupalı hiçbir zaman bizi sevmedi sevmiyor, sevmeyecekte. Ancak, onların tabiriyle bu kadar kaba, alçak, berbat, kötü, lanetlenmiş bir doğulu teması da çok ağır ve kabullenilmesi imkânsız bir yanılsamadan ibarettir.

Elbet doğu üzerine olumlu çalışmaları, yazıları olan Avrupalı araştırmacılar da yok değildir. Ama burada, *bilinçli olarak olumsuz düşüncelere bürünen ve Osmanlı ile Türk dünyasını olumsuz tanımlayanlar seçilmiştir*. Bizlerin de, tekrardan gözünü açmak gerektiği inancıyla.

Anlaşılmıştır ki, çoğumuzun severek okuduğu Shakespeare ya da Dante'ler, dinlediğimiz önemli besteciler ve Avrupalı oryantalist ressam-

lar, eserlerinin satır aralarında neler saklamışlar. "Turquerie" yi anlatan o koca kitaplar "Avrupa'yı saran hayranlık, Avrupa'yı etkileyen Türk Modası" sadece buzdağının bir yüzünü ortaya koymuş. Özellikle resim çalışmalarında, artık bir Ingres'dan ya da Gerome veya Delacroix'dan bahsederken, yalnızca resimleri ikonografik olarak çözümlemekle kalmayacak, buzdağının öteki yüzünün de unutulmayacağı şüphe götürmez bir gerçek olarak yerini alacaktır.

Sözde barbar ve alçak Türkler olarak, bizler de Avrupalıların eserlerini yanlı olarak mı değerlendirelim? Ezelden beri bitmeyen batı-doğu ilişkilerinde, özellikle dinsel çatışmalar eşliğinde yapılan sataşmalar bitmezken, onların da yaptıkları "çıplak temalı" çalışmaları tüm sanatsal ve estetik algılarımızdan sıyrılarak "müstehcen" olarak mı yorumlayalım?

Elbette bizler, sanata ve üretime saygı duyarız ve derin bir bilimsel algıyla değerlendiririz. Bizler onları inanışlarından ötürü "farklı" yansıtamayız. Dünya sanat tarihine katkısı olan isimleri küçümsemek, tarihsel geleneklerimize, bilimsel bilgi ve birikimlerimizle bağdaşmayacaktır da. Çünkü bu çıkar çatışmalarının günümüze kadar devam ettiğini analiz etsek de, gerçekleri bilecek ancak yapmamız gerekeni yine aynı kararlılıkla yapmaya devam edeceğiz, akademik etik ve akademik geleneğe sahip bir kültürden gelmiş olmamız da bunu gerektirmektedir. Son olarak şöyle ifade edelim; bir sanat eseri, yalnızca duygularla hareket edilerek değil, nesnel parametreler de kullanılarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKLAR

Akman, Beyazıt (2017). *Kayıp Tarihin İzinde, Fatih'ten Shakespeare'e Doğu-Batı*, İstanbul: Kopernik Yayın.

Alarslan, Burcu (2005). "Türk İmajının Görsel Yansımaları", *Dünyada Türk İmgesi*, Ed. Ö.Kumrular, İstanbul: Kitap Yayınevi, s.129-162.

Alkan, Cenan (2015). *Oryantalizm: Coğrafi Ayrımdan Söylemsel Ayrışmaya Türk Düşünce Hayatı Örneği*, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisan Tezi, İstanbul Temmuz.

Avcıoğlu, Nebahat (2014). *Turquerie ve Temsil Politikası, 1728-1876,* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bilici, İbrahim E. (2011). "Oryantalist Seyahatnamelerde Türk İmgesi Üzerine Bir İnceleme: Alexander Wıllıam Kınglake'in Seyahatnamesi Eothen Örneği,", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* 2, s. 1-21.

Bulut, Yücel (2014). *Oryantalizmin Kısa Tarihi,* İstanbul: Küre Yayınları.

Coşkun, Zeki (2019). "Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler", *SSAD Dergisi* 3/2 İstanbul, s. 215-247.

Çiğdem, Ahmet (1997). *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dalvimart, Octavian (2012). *Osmanlı Kostümleri*, Çev.A. Berktay, İstanbul: T.İş B. Yayınları.

Farthing, Stephen (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü,* Çev.G. Aldoğan-F.C.Çulcu, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Fontana, Josep (2003). *Çarpıtılmış Geçmişe Ayna,* Çev. N. Elhüseyni,, İstanbul: Literatür Yayınları.

Germaner, Semra, İnankur, Zeynep (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Güçsav, Gonca (2012). *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek,* Çev. E. Yılmaz, İstanbul: YKY.

Güngör, Memduha C. "18. Yüzyıl Avrupa Porselenlerinde Osmanlı Figürleri", *İdil* 69, s.769–778.

Hentsch, Thierry (2008). Hayali Doğu, Çev. A. Bora, İstanbul: Metis Yayınları.

İnankur, Zeynep (1997). "Turquerie", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C.3, İstanbul, s. 1389.

"Ingres" (Erişim Tarihi 25-11-2022 https://www.amazon.com/-/es/grande-odalisque-Jean-Auguste-Dominique-Ingres-impresi%C3%B3n/dp/B0737L6D76)

Jaubert, Probe A. (1996). *Voyage en Armenie et en Perse*.

Keyman, Fuat (1996). "Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark", *Dünya Nasıl "Dünya" Oldu,* İstanbul: İletişim Yayınları, s. 7-24.

"Kızlarağası", (Erişim Tarihi 25.11.2022 https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=93).

Kömeçoğlu, Uğur (20002). "Oryantalizm, Belirsizlik, Tahayyül, 11 Eylül", *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, Oryantalizm-II* 20/.4, Ankara, s. 33-50.

Kumrular, Özlem (2005). *Dünyada Türk İmgesi,* İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kula, Onur B. (1997). *Alman Kültüründe Türk İmgesi*, Cilt 3,.Ankara.

Kula, Onur B. (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kula, Onur B., (2011). Batı Edebiyatında Oryantalizm, Cilt I, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,

Le Gouz, La Boullaye (1994). *Les Voyages et Observations Dusieur de La Boutlaye*, Paris.

Makzume, Erol (2016). "18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası : "Turquerıe". (Erişim Tarihi 25.11.2022 http://www.erolmakzume.com/wp/?p=3118)

Meyer,Eve R., Günay, Vehbi. (2002). "Avrupa Sahne Sanatlarında Türk İmajı", *Erdem,* 14/40, s. 183-192.

Meyer,Eve R. (2012). "Türk Modası Ve On Sekizinci Yüzyıl Müziği", *Tarih,* Çev. E.S. Genç, 56/2, İstanbul, s.147-165.

Michon, M.L'Abbe (1853). *Voyage religitux en Orient,* Paris.

Nochlin, Linda (1989). "The Imaginary Orient", *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society,* New York: Harper&Row.

Özdal, Işık (2013). "Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı", *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* 9, s.61-73.

Perdahcı, Nurcan (2010). "Rönesans Resim Sanatında Lorenzo Lotto Ve Uşak Halıları", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Aralık, 12/2, s.306-322.

Said, Edward (2013). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları,* Çev.B.Ülner, İstanbul: Metis.

"Saint Louis Art Museum", Erişim Tarihi 25-11-2022 https://www.slam.org/collection/objects/35447/ ()

Savaş , Merve (2019). "Karikatürlerle Oryantalizm Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı" Necmettin Alkan", *Tarih Kritik* 5/2, İstanbul: Selis Yayınları, s.373.

Servantie, Alain (2005). "Batılıların Gözünde Türk İmajının Geçirdiği Değişimler- Cehennem Teolojisinden Demokrasi Derslerine", *Dünyada Türk İmgesi* , Ed.Ö. Kumrular, İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 27-85.

Solnon, Jean F. (2013). *Sarık ve İstanbulin,* Çev. A. Berktay, İstanbul: Doğan Kitap.

Türkmen, Sabri (2018). "Oryantalizmin Doğu Algısı", *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* Güz, 9/2, s.151-170.

Williams, Haynd (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası TURQUERİE*, Çev.N. Elhüseyni, İstanbul: YKY.

Yılmaz, Gülgün (2009). *Tezgahtan Tuvale,* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Web Adresleri:

Erişim Tarihi 25-11. 2022
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Head_of_St_John_the_Baptist_(painting)

Erişim Tarihi 25-11. 2022
https://sk.pinterest.com/pin/856387685368977629/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true

KAZI/KONSERVASYON ÖNCESİ VE SONRASINDA NAMRUN (LAMPRON) KALESİ HAMAMI

Prof. Dr. Hasan BUYRUK[1]

Namrun (Lampron) Kalesi Akdeniz'de Mersin ili, Çamlıyayla ilçesi sınırları içerisinde 37,09 enlem ve 34,39 boylam da yer almaktadır. İnşa tarihi kesin olarak bilinmeyen kale, Orta Çağ'da Bizans ve Ermenilere ev sahipliği yapmıştır. Kilikya Ermenilerinden Hetumlular sülalesinin yönetim merkezi olan kale, Bolkar Dağı'nın güney ucunda çıkıntı şeklinde oluşan kalker bir kayalık üzerine inşa edilmiştir. Namrun, üç yayla vadisinin kesiştiği bir yerde, görüş alanı ve savunma yönüyle oldukça stratejik ve elverişli bir konumdadır. Namrun Kalesi, kurulu bulunduğu tepenin şeklini alacak şekilde tasarlanmış ve etrafı surlarla çevrilerek tahkim edilmiştir. Kuzey güney yönde uzanan kale, kuzey uç tarafa doğru daralmakta ve diğer taraflar gibi bir uçurumla sonlanmaktadır. Sur duvarları içerisinde farklı kotlarda olmak üzere birçok mekânın varlığı dikkat çekmektedir. Kuzey uç taraftaki yapılar hariç diğer taraflar ve surların büyük bölümü yıkılmış haldedir. Hamam, Namrun Kalesinin güney batı eteğinde, sur dışında, C kapısına giden merdivenin başında yer almaktadır. Hamam, doğu batı yönünde 3 mekân (soğukluk-ılıklık-sıcaklık) ve bu mekanların kuzey bitişiğinde 2 mekân (su deposu-külhan) olmak üzere 5 mekândan oluşmaktadır.

2017 yılında hazırlanan rölöve- restitüsyon- konservasyon çalışmaları sırasında doğal nedenler ve kaçak kazılar sonucu yapısal bozulmalardan dolayı kalenin sur duvarları ve giriş kapılarının büyük bir bölümü yıkılmış, özgünlüğünü kaybetmiştir. Bu dönemde kalede yalnızca kuzey uçtaki yönetim binaları ayakta durmaktaydı. Sur duvarlarının dışında bir su kaynağının yanında bulunan hamam yapısı ise kısmen toprak altında bulunduğundan zor tanımlanabilmekteydi. Bu çalışmada kalenin genel yapısı ve hamamın onarım öncesi durumu ve sonrasında elde edilen veriler ve uygulamalar üzerinde durularak tanımlamalar yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Lampron, Kale, Hamam, Konservasyon, Mimari.

[1] Ordu Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü, hasanbuyruk@odu.edu.tr

NAMRUN (LAMPRON) CASTLE BATH BEFORE AND AFTER EXCAVATION/CONSERVATION

Namrun (Lampron) Castle is located in the Mediterranean region, within the borders of the Mersin province, Çamlıyayla district, at latitude 37.09 and longitude 34.39. The castle, whose exact construction date is unknown, hosted Byzantine and Armenians in the Middle Ages. The castle, which is the administrative center of the Hetumlular family, one of the Cilician Armenians, was built on a limestone rock formed in the form of a protrusion at the south-end of Bolkar Mountain. Namrun is located at the intersection of three plateau valleys, in a very strategic and convenient location in terms of vision and defense. Namrun Castle was designed to take the shape of the hill on which it was founded and was fortified by surrounding it with fortification walls. Extending in the north-south direction, the castle narrows towards the north end and ends with a cliff like the other sides. The presence of many spaces, at different grades, within the fortification walls draws attention. Except for the structures on the north end, the other sides and the large part of the walls are in ruins. The bathhouse is located on the south-west boom of Namrun Castle, outside the fortification walls, at the helm of the staircase leading to the C gate. The bath consists of 5 rooms: 3 rooms in the east-west direction (coldness-warmness-heat) and 2 rooms (cistern-furnace) adjacent to the north of these rooms.

During the building survey - restitution - conservation works prepared in 2017, as a result of illicit excavations and natural reasons, most of the fortification walls and entrance gates were destroyed and structural deterioration occurred, lost its originality. During this period, only the administrative buildings at the north end remained standing in the castle. The bath structure, located next to a water source outside the fortification walls, could hardly be identified as it was partially underground. In this study, of the castle, general structure, the state of the bath before the conservation and the data and applications obtained after it.

Keywords: Lampron, Castle, Bath, conservation, Architecture.

Giriş

Namrun (Lampron) Kalesi'nin Konumu[2]

Namrun (Lampron) Kalesi Akdeniz'de Mersin ili, Çamlıyayla ilçesi sınırları içerisinde yer almaktadır. Çamlıyayla'nın; kuzeyinde Niğde Ulukışla, kuzeybatısında Konya Ereğli, batısında Mersin, doğu ve güneydoğusunda ise Mersin'in Tarsus ilçesi yer almaktadır. Çamlıyayla ilçe merkezi 1100 m rakımıyla, Torosların yayla iklimine sahip bir yerleşim merkezidir. İlçe merkezinden Torosların uzantısı olan Bolkar Dağları'na çıktıkça Medetsiz Tepesi'nde 3585 m'ye ulaşan yükseklik, güneyinde 900-1000 m'ye, doğusunda ise 500 m'ye kadar inmektedir. Çamlıyayla ilçesinin yerleşim alanı 634 hektar, yüzölçümü ise 8110 km'dir. Akdeniz ikliminin hüküm sürdüğü ilçede yazlar, sıcak ve kurak, genellikle yükseklerde kar şeklinde olmak üzere kışlar da ılık ve yağmurlu geçmektedir. Çamlıyayla, Mersin'e 85 km Tarsus'a ise 60 km mesafededir.

37,09 enlem ve 34,39 boylam da bulunan kale, Bolkar Dağı'nın güney ucunda çıkıntı şeklinde oluşan kalker bir kayalık üzerine inşa edilmiştir. Namrun, üç yayla vadisinin kesiştiği bir yerde, görüş alanı ve savunma yönüyle oldukça stratejik ve elverişli bir konumdadır. Bu şekliyle kuzey ve güney yönleri kontrol eden bir noktadadır. 6 km kuzeydoğusunda yer alan küçük müstahkem Sinap Kalesi, Namrun Kalesi'nin görüş alanı içerisindedir. Namrun'dan Sinap kKalesi yoluyla kuzey taraftan Gülek' ve Bolkar Dağı'ndan Ulukışla'ya ulaşan yolların bulunduğu bir geçit bulunmaktadır. Yine Namrun'dan güneye giden iki yolun varlığı bilinmektedir. Bu yollardan biri batıya doğru kıvırılarak Çandır Kalesi'ne ulaşırken, diğeri Tarsus'tan Pozantı'ya, buradan da Kapadokya'ya giden ana yol ile birleşmektedir. Namrun kKalesinin stratejik önemi, Gülek Kalesi'nin yukarısında yer alan, Kilikya kapıları olarak bilinen geçidin korunmasındaki önemli rolüdür. Arada başka bir kale bulunmadığı takdirde Gülek kKalesi ile Namrun Kalesi'nin bağlantı kurması söz konusu değildir. Çünkü Gülek Kalesi Namrun Kalesi'nin görüş alanı içerisinde değildir (bu durumlarda iki kale arasında bağlantılar her iki kaleyi de gören bir kule aracılığı ile sağlanmaktaydı). Çünkü kuzeyden ilerleyen düşman birliklerinin Kilikya

[2] Bu çalışma daha çok Hamam üzerine yoğunlaşmıştır. Kale ile ilgili daha detaylı bilgi için Bkz. Hasan Buyruk, Kilikya Ermenileri, 2 Kale, 2 Sülale, Akademisyen Kitabevi, Ankara 2018.- Çizim ve görselleri sağlayan Serkan ve Gonca Arslan'a teşekkür ederim.

Kapılarını ele geçirmesini ancak Namrun Kalesi'nden gelecek birlikler önleyebilir.

Tarihçe

Günümüze ulaşan belgelerden kalenin adı ilk olarak Ermeni döneminde "Lampron" şeklinde telaffuz edilmektedir. Oysa kalenin genel özellikleri, yerleşim düzeni, işçiliği ve diğer özellikleri Bizans dönemine hatta daha öncesini işaret etmektedir (Fotoğraf 1). Hatta Durukan'a göre Asurluların bölgedeki iki önemli kalesinden biri olan "Illubru" Lampron Kalesi'dir ve bu yörede bulunan Illubru (Namrun), Çandır ve Ankhiale Kaleleri kuzey-güney hattında yer almaktadır (2015: 67). Bilindiği üzere Bizans İmparatoru Konstantin Monomachus, Ermenilerin Kayseri, Sivas, Tarsus, Antakya, Urfa ve Maraş bölgelerine zorla yeniden yerleşim emrini verdi. Kilikya'ya bilinen en erken Ermeni göçü X. yüzyılın ilk çeyreğinde Sason'dan kalkıp Kilikya'ya gelen 50 Ermeni asilzadesinin hareketiyle başlamıştır (R. W. Edwards Washington 1987: 4). 1072 Malazgirt Zaferi sonrasında Kilikya Türklerin eline geçtiyse de bir süre sonra Haçlı ve Bizans istilaları ve doğuda sıkışan Ermenilerin bu bölgeye göçleri neticesinde Kilikya'da bir Ermeni Prensliği ortaya çıkmıştır.

İmparator IX. Konstantinos Monomakhos, Apılkarip isimli bir Ermeni soylusuna, Bizans'a bağlı kalmak koşuluyla Tarsus kentinin hakimiyetini vermiş ve aynı şahısın Kilikya valiliğine atamasıyla da bölgedeki Ermeni varlığı daha da artmıştır (A. Sevim ve Y. Yücel 1989: 103). Ermeni asilzadelerinden Hetum'un oğulları olan Oşin, Halgam ve Pazuni isimli kardeşlerin, Kilikya'ya gelmesiyle Apılgarip, Namrun Kalesi'ni Bizans'a bağımlı olmak şartıyla, babadan oğula geçen bir tımar olarak verilmesi hususunda I.Aleksios Komnenos'u (1081-1118) ikna etmiştir. Bunun üzerine ailesi ile Namrun Kalesi'ne yerleşen Oşin, kaleyi onarıp güçlendirmiştir. Oşin'in halefleri daha sonraki dönemlerde bu kalede Hetumlular sülalesini hâkim kılmıştır. Böylece Kilikya'daki Hetumlular sülalesinin temelleri Namrun Kalesi'nde atılmış oluyordu (M. Ersan 2007: 108). Bu durum ile ilgili Lampronlu Nerses'in 1190 civarında yazdığı tarihsel metinde şu bilgilere rastlanmaktadır:

"İmparator I. Aleksios, Ermeni Prensi Apllarip'i Vaspurakan'daki mevkiinden, Tarsus ve Misis'in yönetimini üstlenmek üzere Kilikya eya-

letine gönderdi. Apllarip, Toros dağları eteklerindeki ve Tarsus'un dağlık kesimlerindeki iki saldırılamaz kale olan biri Lampron, diğeri Paperon'da bulundu. Her iki kale de çiftlik arazileri ve köylerle çevriliydi. Apllarip, hazine olarak Paperon'u aldı; kendisi ve ailesinin inzivası için büyük bir kilise inşa etti. Lampron'u Ermenistan'dan gelişinde ona yoldaşlık eden, güvendiği ve sevdiği prens Oşin'e verdi. Apllarip, öldüğünde Paperon'a gömüldü" (H. Sözlü ve L. Yılmaz 2020: 361-385).

1097 yılındaki I. Haçlı Seferi sırasında Baudouin, Oşin'in elinde bulunan Namrun Kalesi üzerinden Tarsus'a ulaşmıştır (K. Altuğ 2014: 242-246), (İ. Gökhan 2014: 1-36). Bu vesileyle Namrun hâkimi Oşin, bölgesindeki Haçlıları karşılamış ve onlara yardım etmiştir. Bu sırada Tarsus'tan çekilmek zorunda kalan Bizans valisi buraları Oşin'e bırakmıştır. Haçlılarla iyi ilişkiler kuran Oşin, yönetim yeri Namrun Kalesi hariç yönetimindeki diğer yerleri Haçlılara teslim etmişti. Haçlı Seferleri, bölgede kendi aralarında sürekli taht kavgaları yapan küçük Ermeni beylerinin kendi aralarında anlaşıp birleşmesinde önemli rol oynamıştır. Böylece Oşin'in kurduğu Hetum Hanedanlığı Rupenlere bağlanmıştır (N. Sevgen 1959: 217). Ermeni kralı II. Leon, Selçuklu Devleti'ne ödemesi gereken vergileri de ödememesi üzerine Selçuklu sultanının emri ile Maraş Emiri Nasreddüddin, 1216 yılında Ermenilerin üzerine yürüdü. Çın Çın, Geben ve Haçin'i (Saimbeyli) alarak Ermeni birliklerine kumanda eden, Baron Oşin, Namrun senyörü Baron Hetum'un oğlu Konstantin ve Baron Vasil olmak üzere üç Ermeni prensi de esir aldı. Sis'te (Kozan) II. Leon'u mağlup etti (M. H. Atalay 1965: 58). Bu yaşananlar üzerine II. Leon fidye karşılığı prensleri kurtardı ve Selçuklulardan özür diledi. Daha sonra bölgeye akınlar düzenleyen Memluklular Baybars zamanında Sis (Kozan) Ermeni krallığı üzerine 1261, 1266, 1273, 1275 ve 1276 yıllarında beş kez sefer düzenlemişler ve 1375 yılındaki son seferlerinde Ermeni yönetimine tamamıyla son vermişlerdir. Namrun ve yöresinde daha sonra Karamanoğulları ve Osmanlıların egemenlik kurdukları bilinmektedir.

Kalenin Genel Tanımı

Kalenin tanımlanması ve mekânların daha rahat algılanabilmesi için surların dışındaki hamam dışında plan üzerinde; kapılar harfle mekânlar rakam ile belirtilmiştir (Çizim 1). Namrun Kalesi, kurulu bulunduğu

tepenin topografik yapısına uygun bir şekilde, girinti ve çıkıntılar oluşturacak şekilde etrafı surlarla çevrilerek tahkim edilmiştir. Kuzey güney yönde uzanan sur duvarları, kuzey uç tarafa doğru daralarak kalenin diğer taraflarında olduğu gibi bir uçurumun başında son bulmaktadır. Tepenin üst kısmını oluşturan düz alan üzerinde farklı kotlarda ve ebatlarda birçok mekânın olduğu görülmektedir. Yönetim merkezi olduğu anlaşılan ve birbirlerine bitişik olarak inşa edilmiş (planda 5-6-7-8-9. kısımlar), kuzey uç taraftaki yapılar dışında diğer taraflardaki mekanlar ve sur duvarlarının büyük bölümü yıkılmış durumdadır. (Fotoğraf 1) Bu kısım mekânların çoğu ancak temel seviyesinde takip edilebilmektedir. Kalenin doğu tarafının tamamı 30 m ile 40 m arasında değişen kayalık uçurumlarla korunmaktadır. Zirvenin güneydoğu tarafındaki sur duvarlarının ön tarafında, 1 ve 2 Nolu mekânların arasında yapı kalıntıları gözlemlenmektedir. Kalenin bu kısım dışında kalan tarafında doğu yönü boyunca sur kalıntısı görülmemektedir. Kalenin, 10 Nolu kısımdan başlayarak güney ucun sonuna kadar olan en uzak noktadaki uzunluğu 420 m, hamam ile 2 Nolu mekânın arasındaki en geniş nokta ise 150 m ölçüsündedir.

Kalenin kuzeyden güneye doğru uzanan uzunluğu, en kısa noktada 336 m iken en dar nokta olan doğu-batı genişliği ise 107 m'dir. Kalenin kuzeybatı uç tarafında 10 Nolu kısmın yer aldığı dış surların altında bir hendek oluşturacak şekildeki bu bölüm bütün diğer kısımlardan ayrılmıştır. Bu şekilde düzenlenmiş bir uygulamayı Çukurova kalelerinden Bodrum (Hieropolis Kastabala) ve Anavarza Kalelerinde de görmekteyiz. Kalenin saldırıya müsait batı tarafına özel bir düzenleme yapılarak, burası güney uca kadar iki kademeli sur duvarları ile çevrilmiştir. Böylelikle batı kanadından başlayarak güney uca kadar devam eden ve üst kısma doğru yükselen dar teraslar meydana getirilmiştir. Genel olarak, terasların duvarları 3 m ila 10 m arasında yüksekliğe varan doğal dikey kayalıklardan oluşur. Kalenin, C ve D kapıları arasındaki alanların dışında oluşan terasların üstünde yer alan kaya tabakası konumundan dolayı bu durum bir dizi doğal eğim görüntüsü oluşturur. Kayalıklar üzerinde yükselen terasların düzgün görünümleri, bu alanların düzenlenmiş olabilecekleri izlenimi uyandırmaktadır. Namrun'u inşa eden ustalar yöneticileri korumak ve düşmana üstünlük sağlamak için kaleye ulaşımda oldukça korunaklı ve karmaşık bir giriş sistemine başvurmuşlardır. Bunu da dolambaçlı yolları dar geçitlerden geçirip, her kapının arkasına nizamiye şeklinde bir kontrol odası yerleştirerek yapmışlardır.

Hamam, Kazı/Konservasyon Öncesi:

Kalenin güneybatısında, surların dışında, C kapısına giden merdivenlerin hemen başında yer almaktadır. Hamam günümüzde moloz yığınına dönüşmüş bir yıkıntı halindedir. Kalıntılar hamamın en az dört odasının olduğunu göstermektedir. Hamamın taş işçiliği oldukça kötüdür. Kalan izlerden hamamda küçüklü büyüklü karışık bol harçlı kaba yonu taş malzemenin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yine izler iç mekânların kalın hidrolik bir sıva ile kaplandığını göstermektedir. Hamamın birbirine bitişik üç, güneybatı mekânının kuzey duvarına bitişik bir mekân olmak üzere dört mekândan oluştuğu gözlenmektedir (Çizim 2).

Günümüzde ayakta kalan merkez odanın kubbe parçalarından yola çıkarak, birbirine bitişik üç mekânın üzerinin kubbeyle örtülü olduğu, diğer dördüncü mekânın ise tonoz örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Orta mekân ve batısındaki mekânın sağlam kalan kuzey duvarlarından, orta mekân duvarının 3,67 m, yanındakinin ise 3,49 m olduğu anlaşılmaktadır. Bu ölçüler bize orta mekânın daha büyük ölçülerde inşa edildiğini göstermektedir. Yine kubbe örtü ve ölçülerden yola çıkarak mekânların üçünün kareye yakın bir plan gösterdiğini söylemek olasıdır (Çizim 3).

Günümüzde merkez mekânın kubbe parçaları izlenebilmektedir. Kubbe aslında hafif girintili duvarları örten dört bitişik kemer üzerine oturtulmuştur. Kemerlerde düzgün kesme taş malzeme kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Muhtemelen batı kapısı bu mekâna açılıyordu. Ortadaki bu mekânın kuzey ve güney duvarlarında görülen açıklıklar kapılara ait olabilir. Hem merkez hem de yanındaki mekânın duvarlarında görülen delikler, buralardan geçen pişmiş toprak boruların varlığına işaret etmektedir (Fotoğraf 2-3).

Yapılan incelemeler ve araştırılan kaynaklardan, hamamın altında bir hypocasutun olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde tamamıyla molozlarla dolmuş olan bu kısım 1969 yılında Robinson ve Hughes (1969: 183-207) tarafından incelenmiş ve planı çıkartılmıştır (Çizim 4). Robinson ve Hughes, aşağıdaki mekânların yukarıdakilerden daha etkileyici olduklarını belirttikten sonra, bunların daha az tahribata uğradıklarını belirtiyorlar. Yer altında üç odanın olduğunu ve bunlardan ikisinin oldukça iyi durumda olduğunu, tünellerle birbirlerine bağlandıklarını ve düz örtünün birbirine

yakın, düzenli aralıklara yerleştirilmiş sütunlarla desteklendiğini aktarmaktadırlar. Edwards (1987: 176-183) 1973 yılında yapıyı incelediğinde hypocasut girişinin çökmüş olduğu anlaşılıyor. Hamamın yaklaşık olarak 40 m kuzeyinde yer alan su kaynağının, döneminde hamamı besleyecek kadar su barındırdığı tahmin edilmektedir. Günümüzde bu su kaynağı çok az akmasına rağmen varlığını sürdürmektedir.

Hamam, Kazı/Konservasyon Sonrası:

2017 yılında hazırlanan rölöve- restitüsyon- konservasyon çalışmaları sırasında yapı kısmen toprak altında olduğu için restitüsyon ile yeni bilgi ve bulgulara rastlanılmıştır. Namrun Kalesinin güney batı eteğinde, sur dışında, C kapısına giden merdivenin başında yer alan hamam (Kale planında H ile işaretlenen kısım) yapısı yapılan bilimsel ve arkeolojik kazıdan sonra gün yüzüne çıkan kalıntılardan elde edilen veriler ile tekrar değerlendirilmiştir (Fotoğraf 4). Bu doğrultuda kazı öncesinde yapıdan, yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanılarak tanımlamalar yapılmaya çalışılmıştır.

Kazı öncesi yapının "*doğu-batı yönünde sıralanmış 3 mekândan oluştuğu*" düşünülmekte iken kazı sonrası doğu batı yönünde 3 mekân (soğukluk- ılıklık-sıcaklık) ve bu mekanların kuzey bitişiğinde 2 mekân (giriş-külhan) olmak üzere 5 mekândan oluşmakta olduğu görülmüştür.

Kazı öncesi *"en doğuda bulunan ve dış duvar izlerinden küçük bir parçası görünen mekân çoğunlukla toprak altında kaldığı için; mekân ile ilgili herhangi bir tespit yapılamamış"* iken; kazı sonrası tespit edilen kare formlu mekânın kuzeyindeki külhan ile olan ilişkisi ve yapı dışına hiçbir şekilde bağlantısının olmaması sebebiyle aslında sıcaklık olduğu belgelenmektedir. Bu durumda yapının mekân sıralaması değişmiştir. Ortada bulunan ve günümüze pandantifleri ile kısmen ayakta ulaşmış olan ılıklık mekânı ile benzerliğinden dolayı üst örtüsünün kubbe olduğu düşünülmektedir.

Ortada bulunan kare formlu mekânın kuzeyindeki kemer ve kubbe izleri, yapının üst örtüsü ile ilgili kesin bilgi vermektedir. Bunun yanı sıra bu mekân duvarlarındaki sıva örnekleri yapı duvarlarının sıvalı olduğunu göstermektedir, doğu ve batıda bulunan iki mekân ile arasında kapı bulunduğundan, mekânın hamam tipolojisine göre ılıklık olması gerekmektedir.

Kazı öncesi yapılan yüzey araştırmasında sıcaklık olduğu düşünülen en batıdaki mekânın soğukluk olduğu görülmektedir. Kuzeyindeki dikdörtgen formlu, tonoz üst örtüsü günümüze kısmen ayakta gelen mekân ise hamamın giriş alanı olmalıdır.

Kuzeydeki giriş mekânının doğusunda kalan yine dörtgen formlu mekân ise zeminde tespit edilen iki adet kazan çukuru sebebiyle külhan olarak belgelenmiştir. Üst örtüsünün tonoz olduğu anlaşılmaktadır.

16.50 x 9.00 m alana oturmuş olan yapı; planda işaretlendiği şekilde, 1 Nolu mekân, yapının Su Deposu/ Giriş kısmı, 2 Nolu mekân yapının külhan kısmı, 3 Nolu mekân yapının soğukluk kısmı, 4 Nolu mekân yapının ılıklık kısmı, 5 Nolu mekân yapının sıcaklık kısmı, olmak üzere hamam 5 mekan ve alt tarafta 1 hypocaustan oluşmaktadır. (Çizim 5-7, Fotoğraf 5-8)

1 Nolu Mekân (Giriş/Su Deposu); 3.60 x 1.80 m ölçülerinde dikdörtgen formunda olup doğu duvarında yer yer kireç esaslı horasan harçlı sıva mevcuttur. Güney duvarından 3 Nolu mekân (Soğukluk) bölümüne geçişi sağlayan yaklaşık 0.65 m genişliğinde kemerli bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Kalan izler ve yapılan düzenlemelerden yola çıkarak, bu mekânın aslında su deposu olduğu, sonraki bir dönemde buradan bir kapı açılmak suretiyle soğukluk kısmına bağlandığı görüşünü ileri sürmek mümkündür. Zira, kapı kemer formu ve başlangıç noktası, standart kapı formatında olmayıp, nerdeyse tonoz seviyesinden başlamaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak, kapının kemerinin başladığı noktada, mekânın su deposu olarak kullanıldığı dönemde küçük bir pencere açıklığının varlığını düşünmek mümkündür. Sonraki dönemde bu açıklığın aşağı doğru indirilip, kapıya dönüştürülmesi olasıdır. Mekânın döşemesinin tamamı yok olmuştur. Elde edilen veriler 3 Nolu mekânın (su deposu/ giriş kısmı) tonoz örtülü olduğunu göstermektedir (Fotoğraf 9).

2 Nolu Mekân (Külhan); 9.00 x 1.60 m ölçülerinde dikdörtgen formunda olup güney duvarında yer yer kireç esaslı horasan harcı sıva mevcuttur. Döşemesinin tamamı yok olmuştur. Mekânın içerisinde 2 adet su kazanı çukuru bulunmaktadır. Çukurların çapı döşeme seviyesinden 1.40 m derinliğinde ve 0.70 m çapındadır. Elde edilen veriler ve kalan izler bu mekânın (külhan) tonoz örtülü olduğunu göstermektedir (Fotoğraf 9).

3 Nolu Mekân (Soğukluk); 2.75 x 4.60 m ölçülerinde ve dikdörtgen formdadır. Kuzey duvarından 1 Nolu mekân (Giriş/Su Deposu) bölümüne geçişi sağlayan yaklaşık 0.65 m genişliğinde kemerli bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Kapı ile ilgili herhangi bir ahşap veya metal malzeme günümüze ulaşmamıştır. Duvarlarında yer yer kireç esaslı horasan harçlı sıva tespit edilen mekânın kuzey duvarında 1.10 m derinliğinde kesme taş örgülü kemer tespit edilmektedir. Kesme taş malzemeden yapılmış olduğu anlaşılan döşeme kaplamasının büyük bir kısmı günümüze ulaşamamıştır. Elde edilen veriler, form ve kalan izler 3 Nolu mekânının tonoz örtülü olduğunu göstermektedir (Fotoğraf 10).

4 Nolu Mekân (Ilıklık); Mekân, 4.37 x 4.39 m ölçülerinde kare formda olup duvarlarında yer yer kireç esaslı horasan harcı sıva mevcuttur. Döşemesinin bir kısmı yok olan mekânın döşemesi düzgün kesme taştan yapılmıştır (Fotoğraf 11). Ana kubbenin oturduğu düzgün kesme taş kemerli duvar günümüze ulaşmıştır. Aynı zamanda kubbeye geçişi sağlayan pandantifler de kuzey duvarının doğu ve batı köşesinde sağlam olarak bulunmaktadır. Elde edilen veriler 4 Nolu mekânının kubbe örtülü olduğunu kesin bir şekilde göstermektedir (Fotoğraf 12).

5 Nolu Mekân (Sıcaklık); Mekân, 4.65 x 4.65 m ölçülerinde kare formda olup ayakta kalan duvarlarının büyük bir kısmında kireç esaslı horasan harcı sıva mevcuttur. Kesme taş ile kaplanmış olan mekânın döşemesinin büyük bir kısmı yok olmuştur. Mekânın güneyinde tespit edilen çökme sonucunda cehennemlik ortaya çıkmıştır. Mekânın kuzey ve doğu duvarlarında gömülmüş künkler mevcut olup büyük bir kısmının kırıldığı tespit edilmiştir. 4 Nolu mekân (Ilıklık) ile benzer ölçülerde bulunması sebebiyle 5 Nolu mekân (Sıcaklık) üst örtüsünün de kubbe olduğu düşünülmektedir (Fotoğraf 13).

Hypocasut; Yapıda en çok tahribata uğrayan kısmın başında hypocasut gelmektedir. Günümüzde büyük oranda molozla dolmuş olan bu kısım, ancak bir fikir verecek şekilde bir yapı göstermektedir. Üzerindeki düz örtü birbirine yakın ve düzenli aralıklara yerleştirilmiş, düzgün kesme taşlardan örülmüş sütunlarla desteklendiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 14). Bu durum da 1969 yılında yapıyı ziyaret eden Robinson ve Hughes'u (1969: 183-207) doğrulamaktadır.

SONUÇ

Mimari ve işlevsel açıdan kaleler, önemli ve stratejik tepeler üzerine inşa edilmiştir. İlk yapım evrelerinden Osmanlının son dönemlerine kadar bölgede hâkim olan güçler tarafından aktif bir şekilde kullanılmışlardır. En yoğun kullanımı Orta Çağ boyunca gören kalelerden, Suriye ve Filistin'deki Haçlı ve İslam kaleleri ile kıyaslandığında, Kilikya kalelerinin çoğunun mütevazı özellikler taşıdığı görülmektedir. Mimari özellikler, malzeme kullanımı ve teknik uygulamalar bakımından da bir karşılaştırma yapıldığı zaman Suriye ve Filistin kalelerinin daha iyi ve programlı oldukları görülmektedir (Fedden ve Thomson 1957: 96–97).

Belgesel bir kanıt olmadığından dolayı Namrun Kalesi'ni belli bir döneme tarihlemek oldukça zordur. Zira Ermenilerden önce de burada bir kale olduğu ve bu kalenin Tarsus valisi tarafından Oşin'e tahsis edildiği bilinmektedir. Bu takdirde kalenin Ermeniler elinde ne derece değişime uğradığını tartışmak ve araştırmak daha gerçekçi olacaktır. Bu durumda da ancak bazı önerilerde bulunulabilir.

Küçük yonu ve moloz taşlardan oldukça kaba şekilde inşa edilmiş olan hamam, kalenin batısında ve sur duvarlarının dışında yer almaktadır. Kayalara oyulmuş merdivenlerle dış surlardaki C kapısıyla bağlantılı olan hamamın buraya inşa sebebini, günümüzde de aktif olan ve kalenin kurulu olduğu tepenin altından çıkan, hamamın 40 m kuzeyinde yer alan su kaynağı daha iyi açıklamaktadır. Namrun'da surların dışında bulunan bu hamam yapısı Kilikya'da günümüze kadar tespit edilen kalelerde tek örnektir. Kilikya dışında Gaziantep Kalesi surları önünde böyle bir hamam yapısı yer almaktadır. Bu hamam Osmanlı döneminde inşa edilmiştir. Bunun dışında Sis (Kozan) Kalesi'nin doğu surlarında bulunan ana giriş kapısının yanında yer alan çeşme, ilgi çekici bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunların dışında, Anadolu dışında Ermenistan'da X-XI. yüzyıla tarihlenen Amberd Kalesi'nde hemen hemen aynı özelliklerde bir hamam yapısı bulunmaktadır. Amberd Kalesi'ndeki hamamın da Namrun'daki gibi merkezi oda ve bitişiğindeki oda kubbeli olmak üzere üç odası bulunmaktadır (Çizim 8, Fotoğraf 15). Amberd Kalesi hamamında görülen düzgün kesme taş işçilik dikkate alındığında malzemede görülen farklılıklar ön plana çıksa da genel şema aynıdır.

KAYNAKÇA

Altuğ, Kerra (2014). "Ermeni-Haçlı İlişkileri", *Yeni Türkiye 20-60*, s. 242-246.

Atalay, M. Hadi (1965). *Adım Adım Çukurova*, Adana: Kemal Matbaası.

Buyruk, Hasan (2018). *Kilikya Ermenileri, 2 Kale, 2 Sülale,* Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Durukan, Murat (2015). *Mersin'den Tarsus'a Kilikia Kıyılarındaki Kayıp Kentler,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Edwards, Robert W. (1987). The *Fortificiations of Armenian Clicia,* Washington.

Ersan, Mehmet (2007). *Selçuklular Zamanında Anadolu'da Ermeniler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Fedden, Robin ve Thomson, Jhon (1957). *Crusader Castles*, Londra.

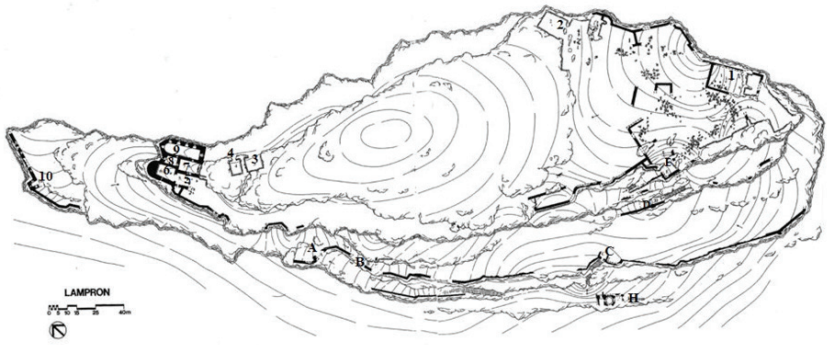
Gökhan, İlyas (2014). "Türkiye Selçukluları ile Kilikya Ermenileri Arasındaki İlişkiler", *Tarihte Türkler ve Ermeniler III,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 1-36.

Robinson, F. C. R. ve Hughes, P. C. (1969). "Lampron: Castle of Armenian Cilicia", *Anatolian Studies 19,* s. 183-207.

Sevgen, Nazmi (1959). *Anadolu Kaleleri,* Ankara: Doğuş Matbaası Ltd.

Sevim, Ali ve Yücel, Yaşar (1989). *Türkiye Tarihi Fetih, Selçuklu ve Beylikler Dönemi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Sözlü, Halil ve Yılmaz, Lale (2020). "Mersin Toroslar'da Çandır Kalesi", *Art-Sanat Dergisi 13*, s. 361-385.



Çizim 1: Kalenin Planı (Edwards'tan Düzenlenerek).

Fotoğraf 1: Namrun Kalesi Genel Görünüm (Serkan Arslan).

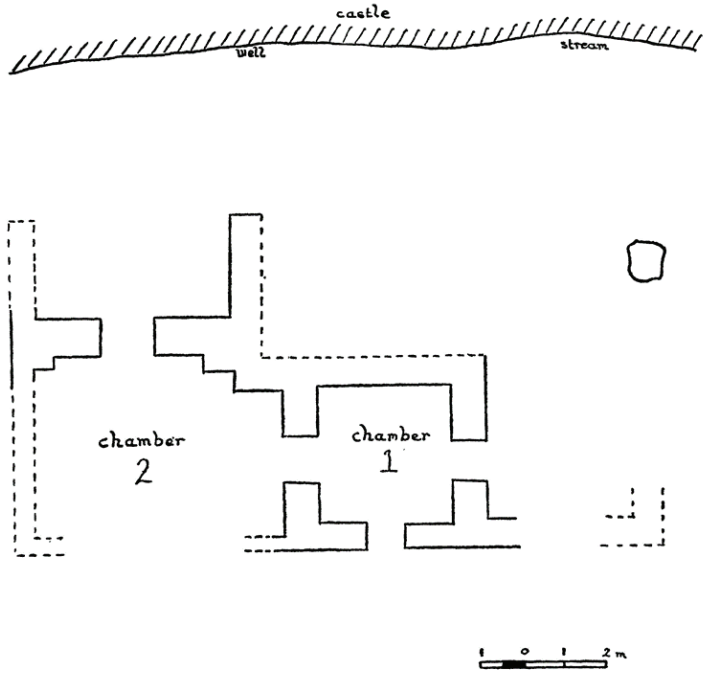
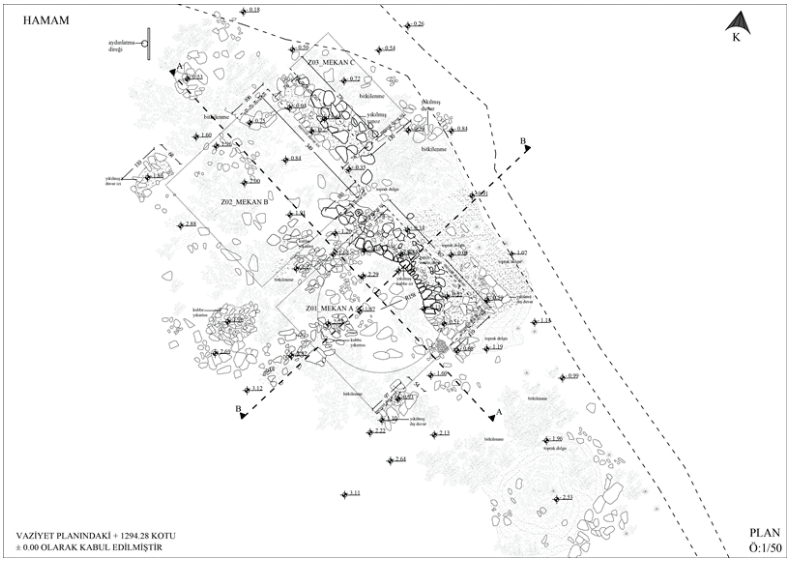


Fig. 8. Plan, at present surface level, of the upper chambers of the hypocaust.

Çizim 2: Hamamın Kazı/ Konservasyon Öncesi Planı (Robinson ve Hughes).



Çizim 3: Hamamın Kazı/ Konservasyon Öncesi Planı.

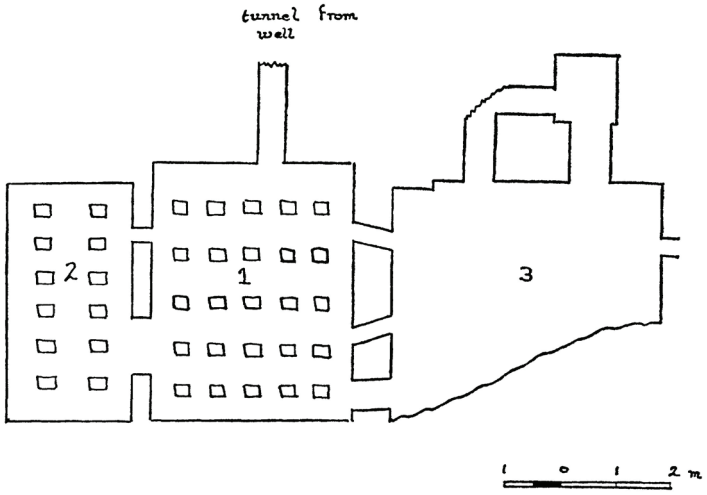


Fig. 9. Sketch plan of the underground chambers of the hypocaust.

Çizim 4: Hypocaust'un Kazı/ Konservasyon Öncesi Planı (Robinson ve Hughes).

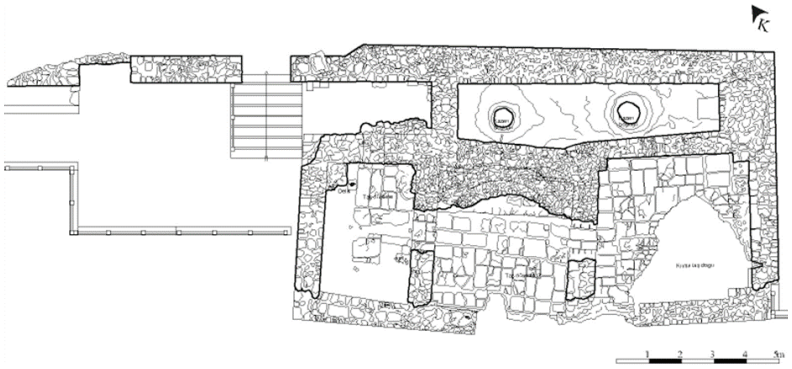
Fotoğraf 2: Hamamın Kazı/ Konservasyon Öncesi Görünümü.

Fotoğraf 3: Hamamın Kazı/ Konservasyon Öncesi Görünümü.

Fotoğraf 4: Hamamın Kale Önündeki Genel Konumu.

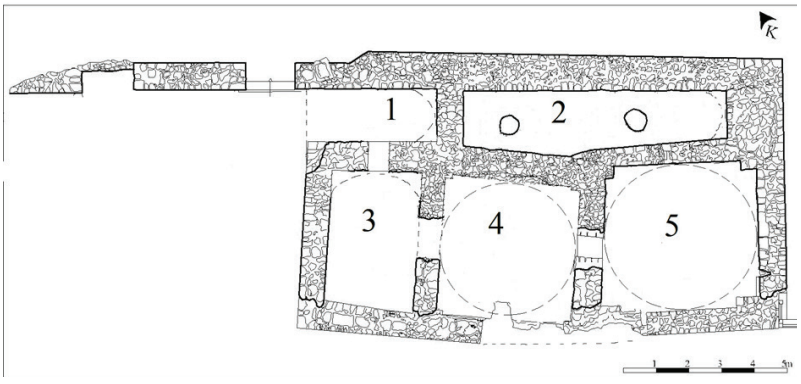
Fotoğraf 5: Hamamın Genel Görünümü ve Çamlıyayla İlçesi.

Fotoğraf 6: Hamamın Kazı/Temizlik Anı Genel Görünümü.

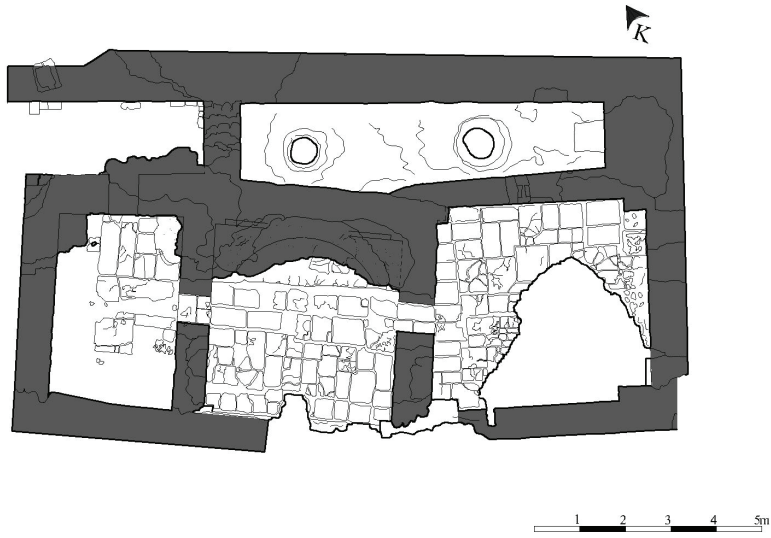


Çizim 5: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Röleve Planı.

Fotoğraf 7: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Genel Görünümü.



Çizim 6: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Zemin Kat Planı.



Çizim 7: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Planı.

Fotoğraf 8: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Görünümü.

Fotoğraf 9: Hamamın Su Deposu/Giriş ve Külhan Kısmı (Planda 1-2).

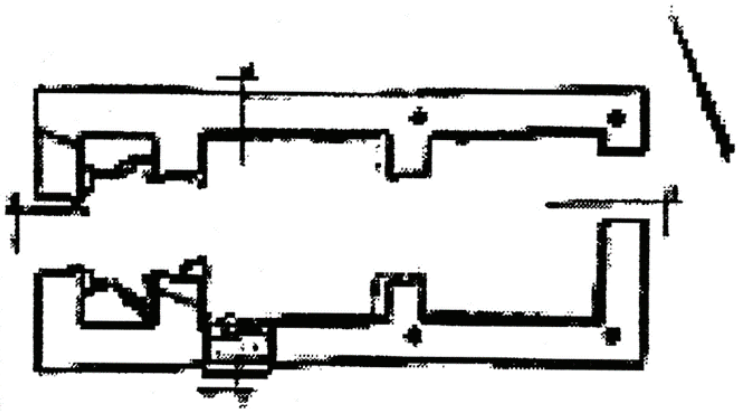
Fotoğraf 10: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Soğukluk Kısmı (Planda 3).

Fotoğraf 11: Hamamın Zemin Döşemesi.

Fotoğraf 12: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Ilıklık Kısmı (Planda 4).

Fotoğraf 13: Hamamın Kazı/ Konservasyon Sonrası Sıcaklık Kısmı (Planda 5).

Fotoğraf 14: Hamamın Kazı/Konservasyon Sonrası Hyocaust Kısmı.



Çizim 8: Amberd Kalesi Hamamı Planı (https://www.amberddesign.com/fortress-of-amberd/).

Fotoğraf 15: Amberd Kalesi Hamamı (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Amberd_Bathhouse).

AVRUPA MENŞELİ İSKAMBİL KARTLARINDAKİ TÜRK TASVİR ÖRNEKLERİ

Mert ŞAHİN[1]

Özet

Oyun, herhangi bir türe ait yavrunun annesi dışındaki bir başka canlı ile kurduğu ilk iletişim aracıdır. Oyunlar başlangıçta birebir münasebet ile gerçekleşirken daha sonraki süreçte oyuna çeşitli araçlar dahil olmuştur. İskambil kartları da bu araçlardan biridir. İskambil kartlarının Çin' de ortaya çıkması ve Avrupa'ya olan serüveni sırasında, Çin' de çıktığı halinden biraz değişim göstermiş ve antik satrancın oyuna dahil olmasıyla günümüzdeki deste oluşmuştur. İskambil oyunları, rastlantı unsuru tamamen dışlanmadığından, masa oyunlarından farklıdır. İskambil oyunları şans oyununa yaklaştıkları ölçüde, temayül olarak zar oyunları türüne yaklaşmaktadır. İlk etapta kulüp ve halka açık müsabaka halinde oynanmaya pek imkân vermemiş, entelektüel bir faaliyet olarak kalmıştır. Buna karşın, düşünme gerektiren iskambil oyunları gelişmeye başlamıştır. Oyuncuların bu gelişmeyi takip edebilmesi için çeşitli yayınlar yapılmıştır.

Bu çalışmada, Çin'de ortaya çıkan kartların Avrupa'ya olan yolculuğu ve yolculuk sırasındaki gösterdiği değişimlere değinilmiştir. XV. – XIX. yüzyıllar arasında PW monogramlı usta, Peter Flötner, Jost Amman, Hall & Banks ve Ludlow and Company ve De Marchi gibi çeşitli sanatçıların Avrupa'nın muhtelif kentlerinde basılmış olan kartlar konunun esas çerçevesini oluşturmuştur. Yukarıda zikredilen sanatçıların oluşturdukları kartlardaki tasvirler sanat tarihi disiplini açısından değerlendirilmiştir. Ayrıca kompozisyon portreleri kökeni ve etkilendiği önceki çalışmalar, şahsiyetlerin giyim kuşam özellikleri ve giyim kuşamdaki problemlerin sebeplerine dair açıklamalar yapılmıştır. İskambil kartlarındaki Türk tasvirlerinin Avrupa'daki Türk imgesine olan katkısı hakkında bilgiler ihtiva etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oyun, İskambil Kartları, Türk Portreleri, Baskı Resim

[1] Uzman Sanat Tarihçisi, mertsahinms@yahoo.com Ankara / Türkiye

EXAMPLES OF TURKISH DEPICTIONS ON PLAYING CARDS OF EUROPEAN ORIGIN

Abstract

The game is the first means of communication that a baby belonging to any species establishes with another living being other than its mother. While the games initially took place with a one-on-one communication, various tools were included in the game in the later process. Playing cards are one of these tools. During the emergence of playing cards in China and their adventure to Europe, it has changed a little from the way it emerged in China and the modern deck has been formed with the inclusion of ancient chess in the game. Card games differ from board games in that the element of coincidence is not completely excluded. To the extent that card games approach the game of chance, they approach the genre of dice games as a tendency. In the first place, it did not give much opportunity to play as a club and public competition, and it remained an intellectual activity. In contrast, card games that require thinking have begun to develop. Various publications have been made so that players can follow this development.

In this study, the journey of the cards that appeared in China to Europe and the changes they showed during the journey were discussed. Between the 15th and 19th centuries, the cards printed in various cities of Europe by various artists such as PW monogrammed master, Peter Flötner, Jost Amman, Hall & Banks and Ludlow and Company and De Marchi have formed the main framework of the subject. The depictions on the cards created by the artists mentioned above have been evaluated in terms of the discipline of art history. In addition, explanations have been given about the origin of the compositional portraits and the previous studies that influenced them, the clothing characteristics of the personalities and the causes of the problems in the clothing. It includes information about the contribution of Turkish depictions on playing cards to the Turkish image in Europe.

Keywords: Game, Playing Cards, Turkish Portraits, Printmaking

1. GİRİŞ

Oyun, eğlence için yapılan ve ekseriyetle müsabaka ve rekabet içeren evrensel bir olgudur (Encyclopaedia Britannica Editörleri, 2022). Oyun alanındaki araştırmaları ile tanınan Johan Huizinga, *Homo Sapiens* (Akıllı İnsan) ve *Homo Faber* (İmalat Yapan İnsan) terimlerine bir ek olarak oyun oynayan insan manasına gelen *Homo Ludens* terimi bilim dünyasına kazandırmıştır (J. Huizinga 2006: 13). Huizinga' ya göre oyun en basit hallerinde bile tamamen fizyolojik bir olgudan çok yaşamın doğrudan gereksinimlerinin üstünde bir anlam taşımakta olup, egemenlik ve yarışma ihtiyaçlarını gerçekleştirmeye yönelik yatkınlığı aramaktır (2006: 16 - 18). Zaman içinde geliştirilen oyunlara araç-gereçler dahil edilmiş ve bu sayesinde kimi zaman tek başına, kimi zaman da bir başka oyuncu ile oyun oynama fırsatı meydana gelmiştir (M. And 2012: 138).

İskambil kartları, numaralandırılmış ve resimli olarak imal edilen, oyun, fal veyahut da kehanet için kullanılan oyun araç-gereçleridir (D. Parlett 2022). İskambil kartları, M.S. IX. yüzyılda Çin'de ortaya çıkmıştır (A. Lo 2000: 390). Çin coğrafyasında iskambil kartlarına ve domino taşlarına *p'ai* ismi verilmekte olup oynayış şeklinde temel bir fark bulunmamaktadır (W.H. Wilkinson 1895: 61). Çin tarihinde, bilinen en eski iskambil kartı bahsi, M.S. IX. yüzyılda döneminin tarihçisi olan Su-E tarafından aktarılmıştır ve bu bilgilere göre Tang Hanedanından İmparator Yizong'un kızı olan Prenses Tongchang, eşinin ailesi olan Wei klanının mensuplarıyla iskambil oyunu oynadıklarından bahsedilmektedir (A. Lo 2000: 390).

Çin'de ortaya çıkan kartlar, Moğollar vasıtası ile Asya ile Arap coğrafyasına yayılmıştır (Needham ve Tsuen-Hsuin 1985: 48-309-310) (W.H. Wilkinson 1895: 64). Ancak Çin'de domino benzeri olan oyun, yayılım müddetinde değişim göstermiş ve Hindistan'da ortaya çıkan, satrancın ilk hali olan *Chaturaji*[2] oyunundan bazı hususlar iskambil kartlarına dahil olmuştur (W.A. Chatto 1848: 16-24). Chaturaji oyunu, altmış dört kareden oluşan bir satranç tahtası üzerinde kırmızı, yeşil, sarı ve siyah renkte olan sekizerden dört takım taş, zar ve dört adet oyuncu eşliğinde oynanan bir oyundur (S. Culin 1898: 857-858). Her takım, kral, fil, at, gemi ve dört adet piyadeden oluşmaktadır (E. Falkener 1892: 119-130). Chaturaji oyu-

[2] Krishna-Dwaipayana Vyasa'nın Mahabharata destanında ve El-Bîrûnî'nin Tahkiku Ma Li'l-Hind isimli eserinde Chaturaji oyunundan bahsedilmektedir.

nundaki dört takım ve oradaki ayrıcalıklı taşlardan bazıları, iskambil kartlarındaki desteye dahil olmuştur (H. Rosenfeld 1960: 24-35). Bu birleşim, Hindistan ve İran coğrafyasında gerçekleşmiş ve iskambil kartlarına ayrıcalıklı özellikleri olan kral ve vezir kartları girmiştir (M. Dummett 1980: 34-58). Günümüzdeki destelerde üç adet ayrıcalıklı kartın desteye dahil olması, Memlüklü devrindeki Mısır' da vuku bulmuş, kral, vezir ikilisine üçüncü bir kart olarak vezir naibi kartı desteye eklenmiştir (1980: 40-65).

Memlüklü devrinde iskambil kartlarına *Gencefe* ismi verilmiştir (L.A. Mayer, 1971: 1-56) (Şekil 1). Memlüklü iskambil kartlarında dirhem, kılıç, cevgan sopası ve kupadan oluşan dört adet takım ve malik, naip ve ikinci naip isimli ayrıcalıklı kartlar bulunmaktadır (Dummett ve Abu-Deeb 1973: 107-108). İbn Tağrıberdî' nin XV. yüzyılda yazdığı *en-Nücûmü'z-zâhire fî mülûki Mışr ve'l-Ḳāhire* isimli eserinde Memlüklü Sultanı Şeyh el-Mahmudi' nin para için gencefe isimli oyunu para karşılığında oynadığını belirtmiştir (R. Leyden 1982: 4). İbn Tağrıberdî' nin verdiği bu bilgi Şeyh el-Mahmudi devrinde, gencefe kartlarının Mısır'da yaygın olarak oynandığını kanıtlar niteliktedir.

Şekil 1: Memlüklü İskambil / Gencefe Kartları No.1[3] (Keir, 2022) No2 A-B-C-D[4] (Historical Playing Cards., 2022)

İskambil kartlarının Avrupa'ya olan yolculuğu ticaret ile mi yoksa savaşlar sırasında mı olduğuna dair net bir bilgi olmasa da Dominiken rahip Johannes 1377 yılında kartların, *Sarazen*[5] ülkelerinden geldiğini belirtmiştir (T.B. Husband 2015: 14) (M. Dummett 1980: 11) (W.A. Chatto 1848: 69-70). Rahibin aktardıkları ışığında kabul edilen görüş Sarazen olarak tanımlananlar kuvvetle muhtemel Memlüklüler olmalıdır. İskambil kartlarının isimleri, Memlüklü destesindeki Naip kartlarından alınmış ve İtalya'da *Naip*, İspanya'da *Naipes*, Fransa'da ise *Nahipi* ismiyle anılmışlardır (E.S. Taylor 1865: 37-38). İskambil kartlarının Avrupa'daki yayılım sürecindeki süratin en büyük sebebi hiç şüphesiz ki matbaadaki seri üretim ve bu seri üretime bağlı olarak kartların bir ticaret unsuru olmasıdır (T.L. Vinne 1876: 89-92).

2. KATALOG

Tavşan takımının kral kartı (Şekil 2) bilinen en eski Türk tasvirini barındıran karttır. PW monogramlı usta tarafından Köln'de bakır baskı tekni-

[3] Keir Koleksiyonunda muhafaza edilen kupa sekizlisi olan kart, XIII.yüzyıla tarihlenmektedir.

[4] Topkapı Sarayı Müzesinde muhafaza edilen XV.XVI.yüzıldan kalma destenin malik kartlarıdır.

[5] Hristiyan olmayan insanlar manasında kullanılmıştır.

ği ile 1499-1503 yılları arasında yapılmıştır. Sultan, şahlanmış at üzerinde profilden, sakallı ve bıyıklı olarak resmedilmiştir. Sultanın elinde asa, belinde kılıç, başında ise börk-i horasani denen taylasanlı sarığı bulunmaktadır. Üzerinde desensiz bir şalvar, kapitoneli iç kaftan ve kapaniçevari kürklü dış kaftanı olup kolları eteğe kadar uzanmaktadır.

Şekil 2: PW Monogramlı Ustanın Tavşan Takımı Kral Kartı
(The British Museum, 2022)

Tavşan takımının jack / bacak kartında bir yeniçeri tasviri bulunmaktadır (Şekil 3). PW monogramlı usta tarafından Köln'de bakır baskı tekniği ile 1499-1503 yılları arasında yapılmıştır. Yeniçeri, üç bölü dört profilden ayakta ve hareket halinde bıyıklı olarak resmedilmiştir. Yeniçerinin elinde oku, belinde kılıcı, sırtına geçirilmiş yuvarlak kalkanı ve başında yeniçeri börkü bulunmaktadır. Üzerindeki iç ve dış kaftanın yakası dışa doğru açılmış vaziyette ayağında ise yakalı çizmeleri yer almaktadır.

Şekil 3: PW Monogramlı Ustanın Tavşan Takımı Jack / Bacak Kartı
(The British Museum A, 2022)

Tavşan takımının jack / bacak kartında bir Türk askeri tasviri bulunmaktadır (Şekil 4). PW monogramlı usta tarafından Köln'de bakır baskı tekniği ile 1499-1503 yılları arasında yapılmıştır. Asker, profilden, ayakta ve hareket halinde bıyıklı olarak resmedilmiştir. Askerin elinde ok ve yay, belinde kılıç ve sadak, sırtında kalkan ve başında sarık bulunmaktadır. Üzerinde kapitoneli iç kaftan ve üzerine giydiği dış kaftanı olup kolları eteğe kadar uzanmaktadır.

Şekil 4: PW Monogramlı Ustanın Tavşan Takımı Jack / Bacak Kartı
(The British Museum B, 2022)

Kupa takımının kral kartında Osmanlı sultanı ve askerinin var olduğu bir kompozisyon yer almaktadır (Şekil 5). Peter Flötner tarafından Nürnberg'de ağaç baskı ve sulu boya tekniğinde 1540 yılında yapılmıştır. Sultan ve askeri bir ordugahın önünde bebekleri katlederken tasvir edilmiştir. İncil'de bahsi geçen Hirodes'in Masumların Katline gönderme yapılarak, Türklerin zulmünden bahsedilmiş, Hristiyanlık tarihinin ilk dönemlerindeki düşman ile kartın yapıldığı dönemdeki düşman olarak görülen Türkler aynileştirilmiştir. Sultan, profilden, sakallı ve bıyıklı olarak resmedilmiştir. Sultanın elinde asa, belinde kılıç başında ise börk-i horasani denen sarığı bulunmaktadır. Üzerinde kolları eteğe kadar uzanan, yakası geriye doğru açılan bitkisel motifli ve çaprast düğmeli kaftanı bulunmaktadır. Bebeklere kılıcıyla hamle yapmak üzere olan askerinde ise pelerinvari bir kaftan ve düz tepeliğe sarılmış kaftanı bulunmaktadır.

Şekil 5: Peter Flötner'in Kupa Takımı Kral Kartı
(The Metropolitan Museum of Art, 2022)

Kupa takımının kral kartı olarak Osmanlı sultanı tasvir edilmiştir (Şekil 6). Jost Amman tarafından Nürnberg'de ağaç baskı tekniği ile 1588

yılında yapılmıştır. Sultan, şahlanan bir at üzerinde üç bölü dört profilden bıyıklı olarak resmedilmiştir. Sultanın sol elinde kadeh / kupa tutarken, diğer eliyle atın dizginlerinden tutmaktadır. Sultanın başında tepeliğe eklenmiş bir tacın olduğu sarık bulunmaktadır. Hem sultanın kaftanı hem de atın koşum takımı Osmanlı giyim kuşam geleneğinden uzak olmasına rağmen, atın kuyruğu, Türk geleneğinde olduğu gibi düğümlenmiş vaziyettedir.

Şekil 6: Jost Amman'ın Kupa Takımı Kral Kartı
(The British Museum C, 2022)

İskambil kartı muhafaza kutusu (Şekil 7) Hall & Banks ve Ludlow and Company tarafından olarak Londra'da ağaç baskı tekniği ile 1800 yılında yapılmıştır. Kutu üzerinde bir kemer formu içerisine yerleştirilmiş vaziyette yarım boy portre bulunmaktadır. Portrenin yanında *Great Mogul* yazısı olsa da portredeki zat Babür devri giyim kuşamından uzaktır. Hükümdar üç bölü dört profilden, bıyıklı ve küpe takmış vaziyette resmedilmiştir Hükümdarın başında mücevherli ve tüy sorguçlu, taylasanlı sarığı bulunmaktadır. Hükümdarın üzerindeki kıyafet tam olarak belli olmasa da desenli olarak resmedildiği anlaşılmaktadır.

Şekil 7: Hall & Banks ve Ludlow and Company Tarafından Üretilen İskambil Kartı Muhafaza Kutusu (The British Museum D, 2022)

Maça takımının jack / bacak kartı üzerinde Osmanlı sultanı tasvir edilmiştir. De Marchi tarafından Milano'da bir iskambil kartının eskizi olarak el ile çizme suretiyle XIX. yüzyılda yapılmıştır. Çift yönlü olarak tasarlanan kartta Sultan, profilden bıyıklı ve küpe takmış vaziyette resmedilmiştir. Sultanın elinde kılıç, sırtında sadak, başında ise düz tepeliğe sarılmış bir sarığı bulunmaktadır (Şekil 8).

Şekil 8: De Marchi'nin Maça Takımı Jack / Bacak Kartı (The British Museum E, 2022)

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

PW monogramlı ustanın 1499 – 1503 yılları arasına tarihlenen, bilinen en erken Türk tasvirli iskambil kartlarını hazırlarken kendine kılavuz olarak Albrecht Dürer' in muhtelif eserlerindeki Türk tasvirlerinden etkilendiği kuvvetle muhtemeldir (Şekil 2-3-4) (D. Hoffmann 1974: 1-58). Her iki sanatçının da ortak noktası Almanya'nın Köln kentidir. PW Monogramlı ustanın Köln kentinde yaşadığı ve eserlerini burada imal ettiği bilinmektedir (M. Lehrs, 1930: 250-264). Albrecht Dürer'in muhtelif eserlerinde Köln şehrinden manzaralar olduğu gibi, birkaç kez de şehirde bulunduğu bilinmektedir (J.C. Hutchison 1990: 30-36). Usta PW, iskambil kartlarının eskizlerini hazırlarken, Albrecht Dürer'in 1498 tarihinde basılan *Apocalypse* isimli eserindeki çeşitli Türk tasvirlerinden etkilenmiş olmalıdır (Şekil 9) (Ö.F. Parlak 2017:90) (G.Bartrum 2002: 126).

Şekil 9: Albrecht Dürer'in 1498 Tarihinde Basılan *Apocalypse* İsimli Serisindeki Babil'in Fahişesi Sahnesinden Kesit (The British Museum F, 2022)

Peter Flötner'in iskambil kartlarını 1540 yılında resmetmiş ve Osmanlı sultanını Masumların Katli esatiriyle aynileştirmiştir (Şekil 5) (T.B. Husband 2015: 103-104). Flötner' in kartındaki tasvir en yakın tarihli Türk tasvirleriyle birebir uyum içerisinde değildir. Flötner' in destesindeki sultan tasviri kendisinden daha sonra yapılmış bazı eserlere benzerlik göstermektedir. Bunlardan ilki Guillaume Rouille' nin 1553 yılında yayınladığı *Promptuarium Iconum Insigniorum* isimli eseridir. Eserde yazıldığı döneme kadar çeşitli alanlarda öne çıkmış ve tanınan şahsiyetlerin portreleri bulunmaktadır. Portreler, antik dönem sikkelerinden esinlenilerek yapılmıştır. Ayrıca eser en eski Osmanlı portre dizisini de bünyesinde bulundurmaktadır (G. Rouille 1553). Ancak Rouille ne yazar ne de ressam olmamasına rağmen iyi bir yayıncı olarak eserin yazıldığı döneme kadar muhtelif eserlerdeki portreleri toplayıp kendisine mal etmiştir. Rouille' nin portreleri kendine mal etmesi, Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu baş mimari ve saray ressamı Jacopo Strada tarafından *küstahlık ve cahillik* olarak nitelendirilmiştir. Julian Ruby bu niteleme üzerine, Rouille' nin Osmanlı portrelerini Francesco Sansovino ve Niccolo Nelli ortaklığıyla yapılan 1567 tarihli portreleri yayınlanmadan önce eserinde kullanmış olabileceği veyahut da Venedik kökenli günümüze ulaşamamış başka bir kaynaktan almış olabileceği konusunda kanaat bildirmektedir (J. Ruby 2000: 138-141). Flötner' in kartı, Ruby'nin ikinci görüşünü kuvvetlendirmektedir. 1546 yılında vefat eden Peter Flötner 1530'lu yıllarda İtalya'ya gitmiştir (A.Haupt 1904: 40-41). Her iki eserin yayın tarihinden önce cereyan eden seyahat sırasında Rouille, Sansovino ve Nelli' den önce günümüze ulaşamadığı düşünülen Venedik kökenli portre dizisini görmüş olabileceğinin yanı sıra kendisine prototip olarak seçmiş ve eserin yapım aşamasında kılavuzluk etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Şekil 10: Guillaume Rouille'nin 1553 Tarihli Promptuarium Iconum Insigniorum Eserindeki Osman Gazi Portresi (Rouille, 1553, s. 180)

Şekil 11: Francesco Sansovino ve Niccolo Nelli 1567 Tarihli Osmanlı Soyağacındaki Osman Gazi Portresi (The Art Gallery of South Australia, 2022)

Jost Amman'ın iskambil kartı 1588 yılında Nürnberg'de yapılmıştır (Şekil 6) (F.M. O'Donoghue 1901: 94). Amman kartı tasarlarken, Philipp Lonicer ile birlikte 1578 yılında hazırladığı *Chronicorum Turcicorum* isimli eserindeki Orhan Gazi portresini kendisine prototip olarak kullanmıştır (Şekil 12). Amman, *Chronicorum Turcicorum* isimli eserdeki portrelerin eskizlerini hazırlarken Melchior Lorck' un etkisinde hazırlandığı düşünülmektedir. Bunun sebebi, Amman ve Lorck' un eserlerindeki başlıkları, silahları, çadırları, kıyafetleri, desenleri ve atların kuyruklarının düğümlü olması vb. birçok hususta birbiriyle olan uyumudur (Şekil 13). Lorck, 1555-1559 yılları arasında Kutsal Roma Cermen İmparatoru I. Ferdinand' ın elçisi olarak İstanbul'da bulunduğu

dönemde Türkleri ve Osmanlı dünyasını konu alan birçok eskiz hazırlamıştır. (E. Fischer 1964: 38-42). Amman'ın, Lorck' u prototip olarak seçmesindeki en temel sebeplerden biri elçilik vazifesinin yanı sıra her iki sanatçının yayıncısının Sigmund Feyerabend olmasıdır (M. Byran 1886: 492).

Şekil 12: Philipp Lonicer ve Jost Amman'ın Chorinocrum Turcicorum İsimli Eserindeki Orhan Gazi Portresi (Lonicer, 1578, s. 10)

Şekil 13: Melchior Lorck'un Eyerli Türk Atı (SMK Open, 2022)

Hall & Banks ve Ludlow and Company tarafından 1800'lü yıllarda hazırlanan iskambil destesi muhafaza kutusunun üzerinde *Great Mogul* ibaresine yer verilse de portredeki şahıs, Peeter II de Jode'nin XVII. yüzyılın ikinci yarısında hazırladığı Sultan İbrahim portresidir (W.H. Willshire 1879: 26) (B. Mahir 2011: 169) (Şekil 14). Hall & Banks ve Ludlow and Company isimli üreticinin *Great Mogul / Babürlü* imgesini resmetmek için Jode'nin tasvirini kullandığı açıktır. İmgelemenin böyle bir yoldan seçilmesinin temel sebebi, Müslümanların tanımının değişmesidir. Başlangıçta sarazen kelimesi ile tanımlanan Müslümanlık, daha sonraki dönemde Türklerin Avrupa üzerindeki tesiri ile birlikte Müslüman ve Türk kelimeleri aynileşmiştir (İ.H. Danişmend, 1982).

Şekil 14: Peeter II de Jode'nin XVII. yüzyılın İkinci Yarısına Tarihlenen Sultan İbrahim Portresi (Österreichische Nationalbibliothek, 2022)

De Marchi tarafından XIX. yüzyılda yapılan jack / bacak kartında Yavuz Sultan Selim'in bir portresine yer verilmiştir. De Marchi'nin eskizi hazırlarken, Erhard Schoen, Michael Ostendorfer ve Guillame Roullie'nin eserlerindeki Yavuz Sultan Selim'in portrelerinden etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Schoen, Ostendorfer ve Roullie'nin Yavuz portrelerin-

de padişahın başında burmalı bir sarık ve kulağında küpesi olan bir imge bulunmaktadır (M. Şahin 2021: 665). De Marchi'nin kart eskizindeki kıyafet ve başlık farklılığı kartın jack / bacak kartı olması ve kral kartının önüne geçmemesi düşüncesini akla gelmektedir.

Şekil 15: Büst Portre – Erhard Schoen'in 1532 Tarihli Yavuz Sultan Selim Portresi (Meine Bibliothek, 2022), Boydan Portre – Michael Ostendorfer'in 1548 Tarihli Yavuz Sultan Selim Portresi (Meine Bibliothek A, 2022)

PW monogramlı usta ve Peter Flötner' in sultan tasvirlerindeki başlıklar, horasani serpuş veyahut da börk-i horasani ismiyle anılan ekseriyetle ilk dönem Osmanlı padişahlarının kullandığı başlıklarla oldukça fazla benzemektedir (Şekil 2-5) (E. Esin, 1992: 327-328). Jost Amman'ın kartındaki tasvirindeki başlıkta tepelikli bir sarığa eklenen taç yer almaktadır. Tacın eklenmesinde sanatçıların kendi ülkelerindeki monarkların bir imgesi haline gelen tacı, Osmanlı sultanlarının imgesinin bir parçası haline getirmeleridir (Şekil 6). Great Mogul ismiyle geçen Sultan İbrahim'in başında yer alan başlık ise Osmanlı döneminde kullanılan dardağan isimli kavuktur (Şekil 7). De Marchi eskizinde yer alan sarık, geniş düz bir tepeliğe sarılmış ve genel hatlarıyla Osmanlı giyim kuşamına uyum göstermektedir (Şekil 8) (N. Bozkurt 2022: 71-72). PW monogramlı ustanın jack / bacak kartlarında yer

alan askerlerden ilkinde yeniçeri börkü veyahut da üsküf serpuş adı verilen Osmanlı giyim kuşamına uyan başlık yer alırken diğer askerde tanımlanamayan bir başlığa yer verilmiştir (Şekil 3-4) (E. Esin 1992: 327-328).

PW monogramlı usta ve Peter Flötner' in kartlarındaki şahsiyetlerin üzerine giydikleri kaftanlar, Osmanlı giyim kuşamıyla uyum içerisindedir. PW monogramlı ustanın kral kartındaki sultanın giydiği kaftan kapaniçevari bir kaftandır. PW monogramlı ustanın jack / bacak kartlarındaki ve Peter Flötner' in kral kartındaki şahsiyetlerin kaftanları ise, eteğe kadar uzanan ve giyilmeyen kollarıyla Osmanlı dönemindeki örneklerle oldukça fazla benzerlik göstermektedir (Şekil 16) (N. Atasoy 2020: 709-710). Ancak tasvirlerde kaftanların boylarının diz hizasında bitmesinin iki temel sebebi olabilir. Bunlardan ilki Avrupa'da XIV. yüzyıldan sonra yaygınlaşan *Hose* isimli pantolon olabileceği gibi bir diğer sebep, Osmanlı askerlerinin savaş esnasında daha rahat etmek için yarım boy kaftan giymeleri veyahut da yarım boy kaftanı olmayan askerlerinde kaftan eteklerini bellerine iliştirmelerinden dolayı gerçekleşmiş olabilir (R.H. Kemper 1977: 70-71) (Bağcı, Çağman, Renda, ve Tanındı, 2006: 220-223).

Şekil 16: 1 – II. Bayezid' e Ait Olduğu Düşünülen Kapaniçe ve Çaprastlı Kaftan (Ottoman Turkish Garment Database, 2022) 2 – Kanuni Sultan Süleyman'ın Oğlu Şehzade Bayezid' e Ait Olduğu Düşünülen Kaftan (Ottoman Turkish Garment Database A, 2022)

Şekil 17: 1537 Tarihli VIII. Henry'nin Hose İsimli Pantolon Giymiş Haldeki Portresi (National Museums Liverpool, 2022) ve 1605 Tarihli Nadir-i Divan'ından Haçova Savaşı Sahnesinden Kesit (Bağcı, Çağman, Renda, ve Tanındı, 2006: 221)

Satranç ve dama gibi masa oyunlarında ikinci olarak oyuna başlayan koyu renk taşlarda Türk tasvirlerinin görülmesi yaygındır. Ancak tamamen şansa dayalı olan iskambil destelerinde görmek biraz tuhaf, çünkü bu kartlar rastgele bir oyuncunun eline gelebilir ve karşısındaki rakibine karşı galip olabileceği gibi bu kartlar ile rakibi tarafından mağlup olabilir… Araştırma sırasında akla gelen ilk soru "Osmanlı bu oyunun bir parçası olduğundan haberdar mıydı?" idi. Günümüze intikal eden bazı Osmanlı arşiv vesikalarında, Hicri 1321 / Miladi 1903 tarihli *İslam resmini havi iskambil kağıtlarının men-i*[6] ve Hicri 1331 / Miladi 1913 tarihli *Tasvir-i Hümayun'u ihtiva eden iskambil kağıtlarının gümrüklerce geçişinin yasaklandığı*[7] dair bilgiler ihtiva eden vesikalar bulunmaktadır. Bu vesikaların verdiği bilgiler doğrultusunda Osmanlının bu tarz kartlardan haberdar olduğunun yanı sıra kartlardaki şahsiyetlerden bazılarının padişah olduğunun da farkındadır[8].

6 ZB. / 370 – 2 – Numaralı Belge

7 BEO / 4135 – 310057 – Numaralı Belge

8 Araştırmanın konusu olan kartlar olabileceği gibi araştırmanın dışında kalan iskambil kartı örnekleri de olabilir.

Sonuç olarak matbaacıların asıl gelir kaynağını dini içerikli kitaplar oluşturmaktadır. Dini içerikli kitaplara olan ilginin çeşitli nedenlerden dolayı etkisini ve okuyucusunu kaybetmiştir. Matbaacılar asıl gelir kaynaklarındaki kaybetmesiyle birlikte tarih konulu eserler, fen bilimleri, çeşitli biyografi dizileri ve iskambil kart basımı gerçekleştirilirken, Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa üzerindeki olumlu veyahut olumsuz etkileri nedeniyle de Avrupalıların ilgisi Türklerin üzerine çekilmiştir. Guillaume Rouille, Francesco Sansovino, Apperffo Bernardo Giunti, Paolo Giovio, J. Jacques Boissard, Richard Knolles ve birçok Türkler hakkında araştırma yapan ve eserler kaleme alan usta yazarların kitapları için hazırlattıkları Türk portreleri kuşkusuz Avrupa'daki Türk imgesine büyük katkı sağlamıştır. İskambil kartları üzerinde de görülen bu portrelerin ne amaçla bu kartlar üzerine işlendikleri tam manasıyla bilinmese de Avrupa'daki Türk imgesine duyulan ilginin bir sonucu olduğu aşikardır. İskambil kartlarının çok sayıda kişiye kolay ulaşabilir olması, Avrupa'daki Türk imgesinin yayılma serüvenine önemli katkılar sunarken, bazı tasvirlerde Türklere düşman gözüyle bakıldığını da ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

And, M. (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Atasoy, N. (2020). Kaftan. TDV İslam Ansiklopedisi içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi C.Ek-1* (s. 709-710). Ankara: TDV İslam Ansiklopedisi Yayınları.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bartrum, G. (2002). *Albrecht Dürer and His Legacy The Graphic Work of a Renaissance Artist.* Spain: The British Museum Press.

Bozkurt, N. (2022). Kavuk. TDV İslam Ansiklopedisi içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi C.25* (s. 71-72). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi Yayınları.

Byran, M. (1886). *Dictionary of Painters And Engravers Biographical And Critical.* London: George Bell And Sons.

Chatto, W. A. (1848). *Facts And Speculations On The Origin And History of Playing Cards.* London: John Russell Smith.

Culin, S. (1898). *Chess and Playing Cards.* Washington: Goverment Printing Office.

Danişmend, İ. H. (1982). *Garb Menba'larına Göre Eski Türk Seciyye ve Ahlakı.* İstanbul: İstanbul Kitabevi Yayınları.

Dummett, M. (1980). *The Game Of Tarot.* London: Duckworth.

Dummett, M., & Abu-Deeb, K. (1973). Some Remarks On Mamluk Playing Cards. *Journal Of The Warburg And Courtauld Intitutes Vol.36*, 106-128.

Encyclopaedia Britannica Editörleri. (2022, Ağustos 12). *Game*. Encyclopaedia Britannica Web Sitesi: https://www.britannica.com/topic/game-recreation adresinden alındı

Esin, E. (1992). Börk. TDV İslam Ansiklopedisi içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi C.6* (s. 327-328). İstanbul: TDV İslam Ansiklopedisi Yayınları.

Falkener, E. (1892). *Games Ancient And Oriental And How To Play Them.* London: Longmans.

Fischer, E. (1964). Melchıor Lorck: En Dansk Vagants Levnedsløb I Det 16. Aarhundrede. *Fund Og Forskning I Det Kongelige Biblioteks Samlinger V.11*, 33-71.

Haupt, A. (1904). *Peter Flettner Der Erste Meister Des Otto-Heinrichsbaus Zu Heidelberg.* Leipzig: Verlag Von Karl W.Heirsemann.

Historical Playing Cards. (2022, Ağustos 20). *Mamluk cards, ca. 1500: Historical Playing Cards*. Historical Playing Cards Web Sitesi: https://cards.old.no/1500-mamluk/ adresinden alındı

Hoffmann, D. (1974). *Kartenspieldes Meisters PW* . München: Heimeran Verlag.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Husband, T. B. (2015). *The World in Play Luxury Cards 1430-1540.* New York: Yale University Press.

Hutchison, J. C. (1990). *Albrecht Dürer a Biography.* New Jersey: Princeton University Press.

Keir, C. o. (2022, Ağustos 20). *Fragment of a design for a playing card: The Eight of Cups*. Dallas Museum of Art: https://collections.dma.org/artwork/5344459 adresinden alındı

Kemper, R. H. (1977). *A History of Costume.* New York: Newsweek Books.

Lehrs, M. (1930). *Geschichte und Kristischer Katalog Des Deutschen, Niederlandischen und Französischen Kupferstichs Im XV.Jahrhundert Band VII.* Wien: Gesellschaft Für Verwielfaltigende Kunt.

Leyden, R. v. (1982). *Ganjifa The Playing Cards of India.* London: Victoria and Albert Museum.

Lo, A. (2000). The Game of Leaves: An Inquiry Into The Origin of Chinese Playing Cards. *Bulletin of The School of Oriental and African Studies*, 389-406.

Lonicer, P. (1578). *Chronicorum Turcicorum.* Frankfurt: Sigmund Feyerabend.

Mahir, B. (2011). Avrupa Resim ve Gravürlerindeki Betimleriyle Osmanlı Sultanları I. Mustafa, II. Osman ve İbrahim. Z. Yasa Yaman, & S. Bağcı içinde, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat Prof. Dr. Günsel Renda'ya Armağan* (s. 165-172). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Mayer, L. A. (1971). *Mamluk Playing Cards.* Leiden: Brill.

Meine Bibliothek. (2022, Ağustos 22). *Catalog: Meine Bibliothek* . Meine Bibliothek Web Sitesi: http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schoen,+Erhard%3A+Portr%C3%A4t+des+Sultans+Suleiman+II.?hl=sulta adresinden alındı

Meine Bibliothek A. (2022, Ağustos 22). *Catalog: Meine Bibliothek* . Meine Bibliothek Web Sitesi: http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Ostendorfer,+Michael%3A+Portr%C3%A4t+des+Sultans+Suleiman adresinden alındı

National Museums Liverpool. (2022, Ağustos 22). *Collections: National Museums Liverpool*. National Museums Liverpool Web Sitesi: https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/henry-viii adresinden alındı

Needham, J., & Tsuen-Hsuin, T. (1985). *Science and Civilisation in China Volume V.* London: Cambridge University Press.

O'Donoghue, F. M. (1901). *Playing Cards of Various Ages and Countries selected from the collection of Lady Charlotte Schreiber.* London: William Clowes And Sons.

Ottoman Turkish Garment Database. (2022, Ağustos 22). *Kaftan: Ottoman Turkish Garment Database*. Ottoman Turkish Garment Database Web Sitesi: http://issendai.com/ottoman-turkish/fur-lined-caftan-of-bayezid-ii/ adresinden alındı

Ottoman Turkish Garment Database A. (2022, Ağustos 22). *Kaftan: Ottoman Turkish Garment Database*. Ottoman Turkish Garment Database

Web Sitesi: http://issendai.com/ottoman-turkish/saz-kaftan-of-prince-bayezid/ adresinden alındı

Österreichische Nationalbibliothek. (2022, Ağustos 22). *Collection: ÖsterreichischeNationalbibliothek*.ÖsterreichischeNationalbibliothekWeb Sitesi: https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21432646050003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Pieter%20de%20Jode%20%20%C4%B0brahim&offset=0 adresinden alındı

Parlak, Ö. F. (2017). Antagonist Images of the Turk in Early Modern European Games. *Middle East - Topics & Arguments*, 87-95.

Parlett, D. (2022, Ağustos 13). *Playing Cards*. Encyclopedia Britannica Web Sitesi: https://www.britannica.com/topic/playing-card adresinden alındı

Rosenfeld, H. (1960). Die Beziehung Der Europäischen Spielkarten Zum Orient Und Zum Ur-Schach. *Archiv für Kulturgeschichte Band 42*, 1-36.

Rouille, G. (1553). *Promptuarium Iconum Insigniorum.* Lyon.

Ruby, J. (2000). Avrupa'dan İstanbul'a. B. H. Majer içinde, *Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman* (s. 136-163). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

SMK Open. (2022, Ağustos 21). *Collection: SMK Open*. SMK Open Web Sitesi: https://open.smk.dk/artwork/image/KKSgb11622?q=*&page=0&filters=creator%3ALorck%252C%2520Melchior adresinden alındı

Şahin, M. (2021). Yavuz Sultan Selim›in Gravür Portreleri. A. Budak, T. Uyar, A. Altın, S. Maraşlı, C. Erpek, A. Arı, & E. Kavalçalan içinde, *24.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı* (s. 657-669). Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları.

Taylor, E. S. (1865). *The History of Playing Cards: With Anecdotes of The Use in Conjuring, Fortune-telling, and Card-sharping.* London: John Camden Hotten.

The Art Gallery of South Australia. (2022, Ağustos 20). *Collection: The Art Gallery of South Australia*. The Art Gallery of South Australia

Web Sitesi: https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/tree-of-the-ottoman-sultans/24876/ adresinden alındı

The British Museum. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-1012-41 adresinden alındı

The British Museum A. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-1012-24 adresinden alındı

The British Museum B. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-1012-42 adresinden alındı

The British Museum C. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1896-0501-381-1-51 adresinden alındı

The British Museum D. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1876-1014-1617-1668 adresinden alındı

The British Museum E. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1896-0129-1-253 adresinden alındı

The British Museum F. (2022, Ağustos 20). *Collection: The British Museum*. The British Museum Web Sitesi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0122-577 adresinden alındı

The Metropolitan Museum of Art. (2022, Ağustos 20). *Collection: the Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art Web Sitesi: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/704742 adresinden alındı

Vinne, T. L. (1876). *The Invention of Printing.* New York: Francis Hart & Co.

Wilkinson, W. H. (1895). Chinese Origin of Playing Cards. *The Amerikan Antropologist Volume - VIII*, 61-78.

Willshire, W. H. (1879). *A Descriptive Catalogue of Playing And Other Cards In The British Museum.* London: Order of The Trustees.

BİR KÜLTÜR HİZMETİ: SİVAS GÖK MEDRESE VAKIF MÜZESİ

Suzan BAYRAKTAROĞLU[1]

Özet

Uzun yıllar restorasyonu süren Sivas Gök Medrese'nin, restorasyonunun tamamlanmasından sonra müze olarak değerlendirilmesine karar verilmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğünce yürütülen restorasyon ve teşhir tanzim çalışmalarının ardından müzenin kuruluşu tamamlanarak 2021 yılında hizmet vermeye başlamıştır.

Gök Medrese; genel olarak kesme taştan inşa edilmiş, açık avlulu, iki katlı, dört eyvanlı plan şemasına sahiptir. Alt katta; 4 eyvan, 1 mescid, 1 derslik, 1 kütüphane, 1 temsili türbe, 13 oda, ıslak alan ve avlu bulunmaktadır.

Gök Medrese, Türk mimarisinin ve süsleme sanatının birlikte görülebildiği en önemli yapılardan biridir ve doğal bir sergileme zenginliğine sahiptir. Bu nedenle Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi, yapının 1271 yılından günümüze taşıdığı estetik değerini koruyacak ve önüne geçmeyecek şekilde tasarlanmıştır.

Müzede konu akışı; İslam Medeniyetinde Eğitim, Anadolu'da Medrese ve Vakıf Kültürü, Anadolu'da İlk Medreseler, Gök Medrese'nin Sanatsal Değeri ve Şehir Planlamasında Etkisi, Gök Medrese'de Eğitim, Gök Medrese Çalışanları, Gök Medrese'de Günlük Yaşam, Gezgin Anlatımları ile Gök Medrese, Sivas'ta Anadolu Selçuklu Eserleri, Dönemin Sivas Âlimleri, Sivas Halısı ve Kilimi ve Gök Medrese Banisi ve Mimarı, şeklindedir. Bu konular mekânsal birimlere göre yerleştirilmiş, koleksiyon tasnifine göre de vitrin alanları oluşturulmuştur.

[1] Sanat Tarihi Bilim Uzmanı, Vakıflar Genel Müdürlüğü Emekli Müzeler Müdürü, bayraktaroglusuzan@gmail.com

Mimari tasarım kapsamında; vitrin çözümleri, canlandırma, teknolojik ürün tasarımı, görsel ve kurumsal kimlik tasarımları yapılmıştır. Mimari tasarımda gerçekleştirilen tüm proje fikirlerinde ortak çıkış noktası, yapıya sıfır müdahale olmuştur. Böylelikle zorunlu şartların dışında 'temassız müze sergileme' mantığı geliştirilmiştir.

Halı ve kilim gibi koleksiyonun yoğun olduğu bölümlerde yerleşimi yapılamayan ürünler için Dokunmatik Masa; Sivas'ta bulunan vakıf eserlerin tanıtımı için Video Wall ve Video Mapping; bilgi ve görselin aktarımı için Dijital Gezi Gözlüğü gibi teknolojik ürünler tasarlanmıştır.

Sivas Gök Medrese; Selçukludan Osmanlı'ya uzanan medrese ve vakıf kültürünün yeni tanıtım elçisi olarak hizmet vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Vakıf, kültür, müze, eğitim, Gök Medrese.

A CULTURAL SERVICE: SİVAS GÖK MADRASA FOUNDATION MUSEUM

Abstract

After the restoration of Sivas Gök Madrasa, which had been under restoration for many years, it was decided to be evaluated as a museum. After the restoration and exhibition arrangements carried out by the General Directorate of Foundations, the establishment of the museum was completed and started to serve in 2021.

Gök Madrasa; generally built of cut stone, ıt has plan scheme two-storey, four-iwan with an open courtyard. At down floor; there are 4 iwans, 1 mascid, 1 classroom, 1 library, 1 representative tomb, 13 rooms, wet area and courtyard.

Gök Madrasa is one of the most important structures where Turkish architecture and decorative arts can be seen together and has a natural display richness. For this reason, the Sivas Gök Madrasa Foundation Museum has been designed in such a way that it will preserve the aesthetic value of the building from 1271 to the present and not prevent it.

Subjects in the museum; Education in Islamic Civilization, Madrasa and Foundation Culture in Anatolia, First Madrasahs in Anatolia, Artistic Value of Gök Madrasa and Its Effect on Urban Planning, Education at Gök Madrasa, Employees of Gök Madrasah, Daily Life in Gök Madrasah, Gök Madrasa with traveler narrations , Anatolian Seljuk Artifacts in Sivas, Sivas Scholars of the Period, Sivas Carpets and Rugs, and Gök Madrasa Patron and Architect. These subjects were placed according to the rooms, and showcase areas were created according to the collection classification.

Within of architectural design; showcase solutions, animation, technological product design, visual and corporate identity designs were made. The common starting point in all project ideas realized in architectural design has been zero intervention in the building. Thus, the logic of ‘contactless museum exhibition’ has been developed, apart from the obligatory conditions.

Touch Table for products that cannot be placed in areas where the collection is concentrated, such as carpets and rugs; Video Wall

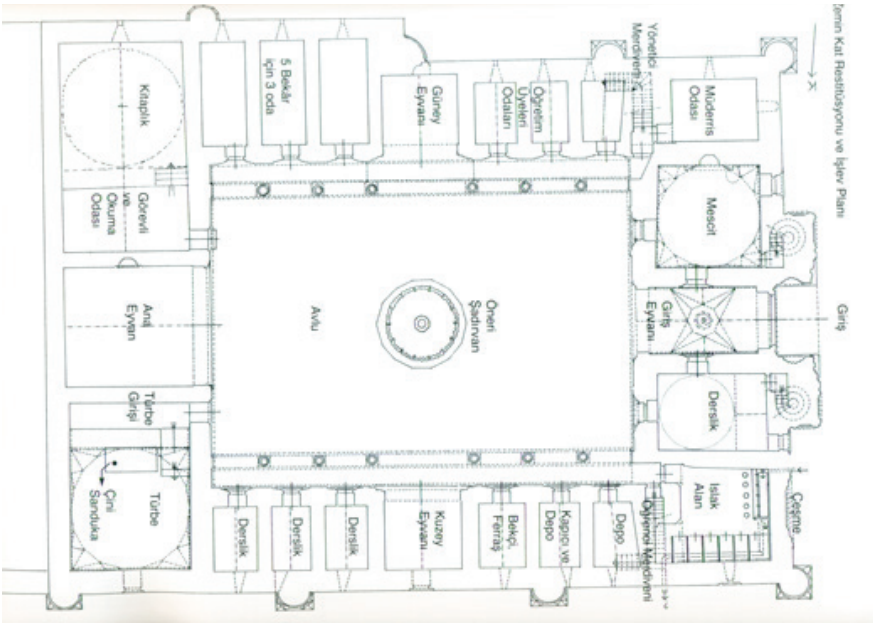
and VideoMapping for the introducing of foundation works in Sivas; Technological products such as Digital Travel Glasses are designed for the transfer of information and visuals.

Sivas Gök Madrasa; It serves as the new introducing ambassador of the madrasah and foundation culture from the Seljuk to the Ottoman Empire.

Keywords: Foundation, culture, museum, education, Gök Madrasa.

1. GİRİŞ

Sivas Gök Medrese, III. Gıyâseddin Keyhusrev devrinde vezir Fahreddin Ali b. Hüseyin Sâhib Ata tarafından 1271 yılında Mimar Kaluyan-el Konevî'ye yaptırılmıştır (O. Aslanapa 1973: 110, 114; G. Cantay 2006: 347; O. Tuncer 2008: 26). Genel olarak kesme taştan inşa edilmiş, açık avlulu, iki katlı, dört eyvanlı plan şemasına sahiptir. Alt katta; 4 eyvan, 1 mescid, 1 derslik, 1 kütüphane, 1 temsili türbe, 13 oda, ıslak alan ve avlu bulunmaktadır. Plan 1. (O. Tuncer 2008: 113).



Plan 1: Sivas Gök Medrese zemin kat işlev planı
(Orhan Cezmi Tuncer'den).

Uzun yıllar restorasyonu süren Sivas Gök Medrese'nin, restorasyonunun tamamlanmasından sonra, Vakıflar Genel Müdürlüğünce müze olarak değerlendirilmesine karar verilmiştir. Müze kurmakla, yapının orijinal işlevi olan eğitim hizmetinin devam ettirilmesi amaçlanmıştır. Restorasyon ve teşhir tanzim çalışmalarının ardından müzenin kuruluşu tamamlanmış ve 2021 yılında hizmet vermeye başlamıştır.

2. MÜZE KURULUŞ ÇALIŞMALARI

Tarihi yapılarda müze kurulması oldukça zor bir çalışmadır. Çünkü yapının şartlarına göre ve yapının elverdiği ölçülerde hareket alanı bulunmaktadır. Yapının orijinal fonksiyonunu göz ardı etmemek, mevcut mimariye uymak ve kurulacak müzeyi buna göre planlamak gerekmektedir. Bu şartlar altında başlanan müze kuruluş çalışmaları, 6 aşamada yürütülmüştür. Bunlar, yapının analizi ve değerlendirilmesi, koleksiyon yönetimi, içeriğin belirlenmesi, tasarım ve uygulama, kurumsal kimlik ve sergileme çalışmalarıdır.

Gök Medrese, Türk mimarisinin ve süsleme sanatının birlikte görülebildiği en önemli yapılardan biridir (Fotoğraf 1) ve doğal bir sergileme zenginliğine sahiptir. Bu nedenle Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi, yapının 1271 yılından günümüze taşıdığı estetik değerini koruyacak ve önüne geçmeyecek şekilde tasarlanmıştır. Müzede anlatılacak konular için senaryo ve içerik çalışmaları yapılmış ve metin yazılmıştır. İçerik belirlemede Gök Medrese vakfiyesi göz önüne alınmış ve vakfiye şartları doğrultusunda anlatımlar yapılmıştır.

Fotoğraf 1: Sivas Gök Medrese (Müze Arşivi)

Sahib-i Ata, Emir-i Kebir, el-Konevi, Vezir Fahreddin Sahib Ata Ali bin Hüseyin bin Ebubekir Vakfı'na âid 24/12/0678 (Hicri) - 26/04/1280 (Miladı) tarihli Arapça vakfiyede (VGMA, Defter No: 604, sayfa 67, sıra 90); vakfın amacı, eğitim kadrosu, hangi derslerin okutulacağı, görevliler gibi açıklamalar bulunmaktadır. "Sivas beldesi içinde kale kapısı karşısında, ilim adamlarının oturmalarına mahsus yazlık, kışlık odaları, bir abdestliği, biri sağ diğeri sol tarafta iki minareyi, girişinde bir mescidi müştemil Medrese-i Sahibiyye-i Fahriyye adıyla ünlü binayı muhkem ve avlusu geniş bir medrese bina etti. Suyunu akıttı ve medresenin haricinde bir de Dar-i Ziyafet (konuklar yurdu) yaptırdı….medresede daima bir müderris, iki muid, müslüman fakihler ve araştırmacılar namlarıyla 20 kişinin, fıkıh ilmi araştırmacısı beş bekâr, meseleleri ilka edici beş kişinin…, mescidde daimi bir imam,…kütüphanede kitapları muhafaza edici bir kişi, bir kapıcı ve ferraş bulunmasını…şart kıldı" denilmektedir (Bayram ve Karabacak 1981: 53).

Yapının mimari süslemesi ve estetik değerleri göz önüne alınarak, Sivas Vakıflar Bölge Müdürlüğünde bulunan taşınır vakıf kültür varlıklarından oluşan koleksiyon da değerlendirilmiş ve teşhir planlaması yapılmıştır. Bu koleksiyon; Kur'an-ı Kerim ve çeşitli kitaplardan oluşan el yazmaları, hat levhalar; şamdan, kandil, alem, buhurdan, mum makası gibi maden eserler; yapının restorasyonu sırasında çıkan ve aynı zamanda başka yerlerden gelen çiniler; rahle, Divriği Ulu Camine ait ahşap kapı kanatları gibi ahşap eserler; hırka, halı, kilim gibi tekstil eserlerden oluşan, bütünü Sivas yöresinin kültürel zenginliğini yansıtan vakıf koleksiyonudur. Bunların tasnif ve belgeleme, konservasyon işlemleri, depo ve arşiv planlaması yapılarak, içlerinden teşhir edilecek olanlar seçilmiş ve teşhir planlaması yapılmıştır.

İçerik belirleme çalışmaları kapsamında; arşiv taraması, yazılı ve görsel kaynakları derleme, belge bilgi tasnifleme ve yorumlama, senaryo ve içerik geliştirme ve metin yazımı yapılmıştır. Başta Gök Medrese özelinde medrese mimarisi ve vakıf kültürünün anlatıldığı müzede konu akışı şu şekilde belirlenmiştir:

- İslam Medeniyetinde Eğitim,
- Anadolu'da Medrese ve Vakıf Kültürü,
- Anadolu'da İlk Medreseler,
- Gök Medrese'nin Sanatsal Değeri ve Şehir Planlamasında Etkisi,
- Gök Medrese'de Eğitim,
- Gök Medrese Çalışanları,
- Gök Medrese'de Günlük Yaşam,
- Gezgin Anlatımları ile Gök Medrese,
- Sivas'ta Anadolu Selçuklu Eserleri,
- Dönemin Sivas Âlimleri,
- Sivas Halısı ve Kilimi
- Gök Medrese Banisi ve Mimarı.

Bu konular ve seçilen koleksiyon mekânsal birimlere göre yerleştirilmiş ve vitrin alanları oluşturulmuştur.

Müzenin gezi aksı tespit edilmiştir. Ana eyvan, müze gezi aksının başlangıç ve bitiş noktası olarak belirlenmiştir. Ziyaretçilerin avlu içinde toplanmasının; geniş bir alanda dört yöne bakarak yapının tümünün algılanmasını ve yapının estetik yönünün fark edilmesini sağlayacağı, ayrıca gezi öncesi kafilenin toplanması ve gerekli ön hazırlıkların yapılması için görevli ekibe vakit kazandıracağı düşünülmüştür.

Ana eyvanda giriş bankosu ve görevliler yar almaktadır. Kuzey doğudaki büyük oda Sahip Ata odası olarak planlanmıştır. Vezir Sahip Ata'nın temsili türbesi olduğu belirtilen ve bir sanduka bulunan (O. Tuncer 2008: 141) bu kısımda Sahip Ata'nın hayatı, eserleri anlatılmakta, ayrıca çini ve ahşap eserler sergilenmektedir. (Fotoğraf 2)

Fotoğraf 2: Kuzey doğudaki büyük oda, Sahip Ata Odası, çini ve ahşap sergileme. (Müze arşivi)

Yapının kuzey cephesindeki odalarda; İslam medeniyetinde eğitim, (Fotoğraf 3), Anadolu'da medrese ve vakıf kültürü (Fotoğraf 4) (Fotoğraf 5 a, b, c), Gök Medrese'nin sanatsal değeri, yapımı, şehir planlamasındaki yeri, Gök Medrese kronolojisi, restorasyon ve bakım süreci anlatılmaktadır.

Fotoğraf 3: İslam Medeniyetinde eğitim odasından bir görüntü. (Müze Arşivi)

Fotoğraf 4: Vakıf kültürü, el yazması Kur'an-ı Kerim cüzleri. (Müze arşivi)

Fotoğraf 5 a: Vakıf kültürü maden eserler. (Müze arşivi)

Fotoğraf 5 b ve c: Vakıf kültürü maden eserler. (Müze arşivi)

Kuzey ve güney eyvanda panolarda Sahip Ata'nın Gök Medrese vakfiyesinin ve çevirisinin görüntüleri sergilenmektedir. (Fotoğraf 6)

Fotoğraf 6: Kuzey ve güney eyvanda Gök Medrese vakfiyesinin ve çevirisinin kopyasının görüntüleri (Müze arşivi)

Bataklığın üstünde asırlar boyu ayakta kalan Gök Medresenin temellerinden, yaklaşık 900 yıllık ardıç ağaçları çıkmıştır. Bunlar yapıda 751 yıl önce uygulanmış bir mühendislik harikası olan Fore Kazık Sistemidir. (Fotoğraf 7)

Fotoğraf 7: Gök Medrese restorasyonu odasında fore kazık sistemi anlatımı (Müze arşivi)

Yapının kuzey batı köşesi ıslak alanlardır ve burada medresenin su şebekesi tanıtılmaktadır. Gök Medrese'de muazzam bir su şebekesi bulunmaktadır. Dışarıdaki çeşmeden abdesthaneye gelen ve buradan avlu-

daki havuza ulaşan temiz su, künklerle ana eyvanın güneyinden tahliye edilmektedir. Kabinlerin hepsinin içinde sürekli akan bir temiz su kanalı bulunmaktadır. Kirli su ise kabinlerin önünden dolaşarak kuzey bölümden tahliye edilmektedir.

Girişin kuzeyindeki kubbeli oda darülkurra, derslik odasıdır. Burada derslik canlandırması yapılmıştır. Duvarlarda, müze koleksiyonunda bulunan hat levhalardan bazı örnekler sergilenmektedir. (Fotoğraf 8) Girişin güneyindeki kubbeli oda ise mescittir. Burada da mescit canlandırması yapılmıştır. (Fotoğraf 9)

Fotoğraf 8: Derslik canlandırması ve hat levhalardan görüntüler (Müze arşivi)

Fotoğraf 9: Mescidden görüntüler (Müze arşivi)

Güney batıdaki köşe oda, müderris odası olarak dekore edilmiştir.

Yapının güney cephesindeki odalarda; Gök Medrese'de eğitim ve dersler, Gök Medrese çalışanları, Gök Medrese'de yaşam ve gezgin anlatımları, Sivas'ta Anadolu Selçuklu eserleri, Sivas âlimleri anlatılmakta, bir odada öğrenci yatakhanesi canlandırması yer almaktadır. (Fotoğraf 10) Dönemin medreseleri ücretsiz özel yatılı üniversite konumundaydı. Yüksek eğitime tahsis edilmiş müstakil binası, kütüphanesi, yatakhanesi, açık ve kapalı dershaneleri, mescidi ve yemekhanesi ile Gök Medrese, günümüz devlet parasız yatılı okullarının öncüsüydü.

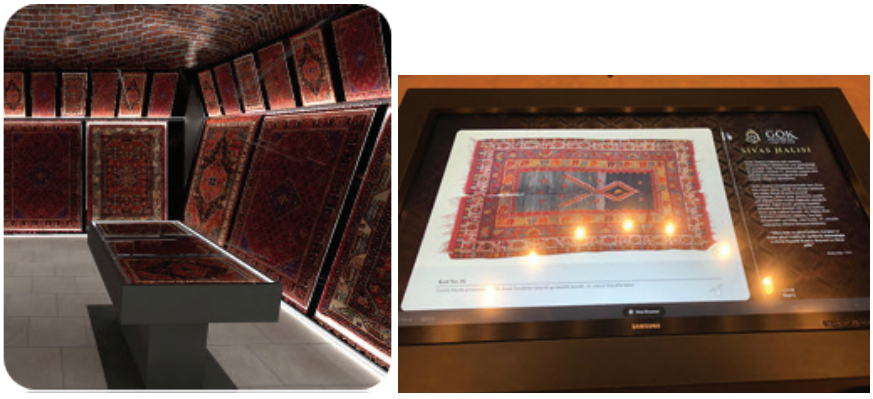
Fotoğraf 10: Yatakhane canlandırması. (Müze arşivi)

Güney doğu köşedeki kütüphane kısmında Sivas halıları ve kilimleri sergilenmektedir. Bu odanın girişinde bulunan tonozlu dikdörtgen alanda Sivas kilimleri, buraya bir kemerle açılan, zemini yükseltilmiş kubbeli alanda Sivas halıları sergilenmektedir. (Fotoğraf 11 a, b, c) Sayı olarak çok fazla olan ve sergilenemeyen halı ve kilimlerin bilgilerinin yüklendiği dokunmatik masa da bu odada yer almaktadır. (Fotoğraf 12)

Fotoğraf 11 a: Sivas halısı ve kilimi sergileme odası. (Müze arşivi)

Fotoğraf 11 b: Sivas halısı ve kilimi sergileme odası. (Müze arşivi)

Fotoğraf 11 c: Sivas halısı ve kilimi sergileme odası. (Müze arşivi)



Fotoğraf 12: Dokunmatik masa (Müze arşivi).

Tasarım ve uygulama kapsamında; mimari tasarım, vitrin çözümleri, canlandırma, teknolojik ürün tasarımı, görsel ve kurumsal kimlik tasarımları yapılmıştır. Mimari tasarımda gerçekleştirilen tüm proje fikirlerinde ortak çıkış noktası, yapıya sıfır müdahale olmuştur. Böylelikle zorunlu şartların dışında 'temassız müze sergileme' mantığı geliştirilmiştir. Mevcut yapı duvarlarının önüne yapılan bağımsız sergi duvarları ile aynı zamanda yapının mevcut fiziki sorunlarının da örtülmesi sağlanmıştır. Duvar panoları ve vitrinler bağımsız sergi duvarları üzerine monte edilmiştir.

Üst katta müze personeli odaları ve idari birimlerle depolar yer almaktadır.

Halı ve kilim gibi koleksiyonun yoğun olduğu bölümlerde yerleşimi yapılamayan ürünler için Dokunmatik Masa; Sivas'ta bulunan vakıf eserlerin tanıtımı için Video Wall ve Video Mapping; bilgi ve görselin aktarımı için Dijital Gezi Gözlüğü gibi teknolojik ürünler tasarlanmıştır. Müze bahçesi içinde hizmet veren kafeterya ve hediyelik eşya alanında satışa sunulmak üzere 80'in üzerinde hediyelik eşya tasarımı gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

Sivas Gök Medrese, Anadolu'daki 1000 yıllık vakıf kültürünün eğitim hizmetindeki önemli göstergelerinden biri olup, günümüzde okul olarak kabul edilen müze işleviyle, eğitim hizmetinin devamını sağlamaktadır. Bu amaçla, Selçukludan Osmanlı'ya uzanan medrese ve vakıf kültürünün yeni tanıtım elçisi olarak hizmet vermeye başlamıştır.

KAYNAKÇA

Aslanapa, Oktay (1973). *Türk Sanat II*. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları.

Bayram, Sadi ve Ahmet Hamdi Karabacak (1981). "Sahip Ata Fahrü'd-din Ali'nin Konya İmaret ve Sivas Gökmedrese Vakfiyeleri", *Vakıflar Dergisi Sayı 13*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, s. 31-71.

Cantay, Gönül (2006). "Medreseler", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Devri Uygarlığı 2*, Ed. Ali Uzay Peker, Kenan Bilici, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 337-349.

Tuncer, Orhan Cezmi (2008). *Sivas Gök Medrese (Sahip Ata Fahrettin Ali Medresesi),* Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını.

MUĞLA-FETHİYE ARKEOLOJİ MÜZESİ BİZANS EL SANATI MADEN ESERLERİ: BRONZ HAÇ ÖRNEKLERİNDEN PANDANTİF HAÇLAR

Dr. Öğr. Üyesi Semra PALAZ YILDIRIM

Giriş

Fethiye Arkeoloji Müzesi'nde yapılan çalışmalarımızda, kazı malzemesi olmayan eserlerin incelemesinde toplamda 70 haç tespit edilmiştir. Bunların 14'ü röliker, 7'si tören, 4'ü takdis/adak, 2'si aplik, 2'si kemer tokası, 1'i polykandilion/buhurdan zincir askısı, 34'ü pandantif haçlar, 5'i ise 19-20. Yüzyıla tarihlenen Post-Bizans Dönemi pandantif ve takdis haçlarıdır. Çalışma konumuzu bu gruptan sayısal çoğunluğa sahip, sarkaç şeklinde ve kolye ucu olarak kullanıldığı anlaşılan Bizans Dönemi pandantif türündeki haçlar oluşturmaktadır.

Çoğunluğu satın alma yolu ile müze koleksiyonuna kazandırılan *pandantif haçlar*, formlarına göre tipolojik değerlendirmeye tabi tutulmuş ve katalog olarak tanıtılmıştır. Eserlerin, öncelikle kendi içerisinde, daha sonra çeşitli müze ya da koleksiyonlarda bulunan ve arkeolojik kazılarda ele geçen benzer örnekleri ile karşılaştırılarak tarihlendirmesi ve değerlendirmesi yapılmıştır.

Haç Kültü ve Hıristiyanlıkta Haç Sembolizmi

Latince "crux" kökünden gelen haç, kelime anlamı olarak "Hristiyanlığın sembolü sayılan ve birbirini dikey olarak kesen iki çizgiden oluşan şekil, istavroz, put, salip" şeklinde tanımlanır[1] (M. Şakiroğlu, 1996: 522). Farsça'dan Türkçeye geçen "dört çivi" anlamına gelen "çarmıh" kelimesi de haç kelimesi ile aynı anlamda kullanılmakta olup, suçlunun cezalandırılması için kurulan put şeklinde bir darağacı, salip" şeklinde ifade edil-

[1] https://sozluk.gov.tr/, erişim tarihi: 16.10.2022.

mektedir (F. Devellioğlu, 1949: 186). Antik çağlara kadar uzanan kutsal veya mistik sembol olarak haçın, tarihin erken dönemlerinden itibaren ruhun dört ana noktasını, bereketli yağmurların kaynağını ve dünyanın dört çağını simgelediği anlaşılmaktadır (G. Jobes, 1962: 385).

İyilik ve kötülük ağacından yapılan haç, Dünya'nın merkezi olarak Kozmik/Hayat Ağacı ile bir tutulmaktadır (M. Eliade 1992: 194-197). Eliade'ye göre ölüleri dirilten haçın yapıldığı tahta, Aden bahçesindeki Hayat Ağacı'ndan yapılmıştır[2] ve "dünyanın merkezine" yerleştirilerek ruhları Tanrı'ya ulaştıran gök, yer ve cehennem arasında bir geçit/köprü görevi görmektedir (M. Eliade, 1992*:* s. 290-291). Birçok uygarlıkta önemli bir sembol olarak görülen swastika, gamalı haç ve çarkıfelek ile eş tutulan haç kare, merkez, daire (çember) ile birlikte temel unsurlardan biridir[3]. Dünya

[2] Haçın yapıldığı ağaç ve Şit'in cennete yolculuğu ile ilgili birçok efsaneden biri şöyledir: Âdem, Hebron Vadisi'nde 932 yaşında ölümcül bir hastalığa yakalanır ve oğlu Şit'i, cennetin kapısını bekleyen melekten merhamet yağı istemeye gönderir. Şit, Âdem ve Havva'nın izlerini takip ederek -Âdem ve Havva'nın ayak bastıkları yerde ot bitmediği için izleri kolaylıkla takip edebilmiştir- cennettin kapısını bekleyen meleğe babasının isteğini iletir. Başmelek Michael, Şit'e üç kere cennete bakmasını söyler: ilkinde cennetteki dört nehrin doğduğu kaynağı ve üstündeki kurumuş bir ağacı; ikincisinde, gördüğü ağacın gövdesine dolanmış bir yılanı; üçüncüsünde ise ağacın göğe yükselen dallarının tepesinde yeni doğmuş bir bebek görür. Melek, gördüğü bu bebeğin insanlara merhamet yağını getirecek olan Tanrının oğlu olduğunu söyleyerek ona, anne ve babasının kovulmasına neden olan yasak ağacın meyvesinden üç tohum verir. Melek, Âdem'in bu tohumları dilini üstüne koyarak yuttuktan üç gün sonra öleceğini söyler. Âdem, yeryüzünde çektiği çok acıdan sonra öleceğine sevinerek cennetten kovulduğundan beri ilk kez güler ve meleğin dediklerini yapar. Âdem öldükten sonra yuttuğu üç tohumdan Hebron Vadisi'nde, Musa'nın dönemine kadar kalacak ve mucizeler gösterecek üç ağaç- Sedir ağacı babanın, tatlı kokusuyla Selvi ağacı oğlunun, meyve veren Çam ise Kutsal Ruh'un ve armağanların sembolü olarak- büyür. Bu ağaçlar hakkında bilgisi olan Musa, ağaçları sökerek Tabor ya da Horeb Dağı'na ("dünyanın merkezi"), Davud ise Tanrı'dan gelen bir emirle Kudüs'e diker. Binlerce yıl sonra bu üç ağaç, bir tek ağaç haline gelir. Kurtarıcı İsa'nın gerildiği haç bu ağaçtan yapılır. Dünyanın merkezinde, çarmıha gerilerek ölen İsa'nın kanı Âdem'in yaratıldığı ve gömüldüğü yere düşerek onu vaftiz eder ve böylece insanlığın babası günahlarından arınmış olacaktır, bakınız August Wünsche, *Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenwasser. Altorientalische Mythen*, 1905, p. 33-39 (https://archive.org/details/diesagenvomlebe00wngoog/page/n5/mode/2up, erişim tarihi: 29.01.2023); J. Ries "Cross", *Encyclopedia of Religion (ER),* Ed. Mircea Eliade, Macmillan Company, New York, 1987, IV,p. 163 (https://archive.org/details/encyclopediaofre00mac_xpe/page/162/mode/2up?q=cross, erişim tarihi: 28.01.2023); M. Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 290-291.

[3] Kutsal güneş ve ateş ile de bağlantılı olduğu düşünülen haç, gamalı haç/çarkıfelek motifi ile benzerdir. Motif el sanatı ürünlerinin yanında mimaride ve resim sanatında da bir bezeme unsuru olarak binlerce yıldır kullanılmaya devam edilmektedir. Koruyan,

eksenindeki kozmik ağaç sembolizmi, insanın kaosu kozmosa dönüştürme girişimlerinde yön bulma ihtiyacı, merkez ve dört rakam sembolizmi ve insanın temel aktivelerinde karşılaşılan çeşitli haç biçimli görünümleriyle bağlantılı olarak teolojide yerini bulan haç, *insan inancı* ve *insan sembolizmi* ile açıklanabilir. (J. Ries, 1987: 160,165)

Hıristiyanlıkta Bizans imparatoru Büyük Konstantin'in 28 Ekim 312 tarihli Milvian Köprüsü Savaşı'ndan önce gündüz güneş üzerinde, gece rüyasında gördüğü ve savaş sırasında askerlerinin kalkanlarına resmettirdiği simge olarak önem kazanmıştır[4] . Zaferin ardından askerlerin flamalarında-

bereket ve sağlık veren, kötü ruhlardan ve hastalıklardan uzak tutan haç, çarkıfelek/gamalı haç/swastika ile bir tutulmakta; mistik anlamda koruyucu tılsım ve muska olarak; güç/kudret, yaşam azmi ve yaşam aşkı, uğur, başarı ve bereket getirdiği ve iyi ruhların desteğini sağladığına da inanılmaktadır, bakınız Lale Avşar, "Antik Yunan Seramiklerdeki Haç Ve Çarkıfelek Simgeleri Ve Bunların Avrasya, Anadolu Ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları", *Mukaddime*, S.3, 2010, s. 122; T.Wilson, *Swastika The Earliest Known Symbol And İts Migrations.* U.S. National Museum, 1894, p. 949 (https://archive.org/details/theswastika00wilsuoft/mode/2up?view=theater, erişim tarihi: 28.01.2023).
Mısır uygarlığında hayatın kaynağı olarak simgelenen "ankh", "crux ansata (Kıpti haçı)" olarak bilinmekte; daimi bir güç ve kuvvet olarak görülmüş ve bu yüzden de kaynağını da ilahtan alan bir simgedir. Güney Amerika'da hayata dair, atalar kültü ve arınma törenlerinde kullanılan, doğu-batı, kuzey-güney yönlerini birbirine kavuşturan ana şekil olarak dünyanın birliğini simgelediği gibi; gamalı haça benzeyen güneş haçı altında gösterilen tanrıya yüklediği anlam ile de önem taşır. Greklerde, ölü gömme ve arınma ritüellerinde kullanılan gamalı haç (swastika); Hindistan'da dört yana salınmış kollarıyla evreni, kozmik çarkı temsil eden tanrı Vişnu'yu temsil eder. Ayrıca; iyi, güzel, şans, zenginlik, bereket ve uzun yaşam, aydınlık, fırtına, ateş ışık, gök cisimleri ve ilahi gücün bir sembolü olarak da değer görür. Çin'de iyi şans ve ölümsüzlüğün simgesi olarak daireyi dört parçaya ayırmakta, gökyüzü ve yeryüzü arasında arabuluculuk vazifesi görmekte ve evrensel insan ve ara dünyanın simgesi olarak önem görmektedir, Mezopotamya'da göğün ve tanrının (Anu) simgesi, yaratıcı güç ve sonsuzluğun sembolü olarak görülmektedir. Bu nedenle birçok kültürde önemli bir değere sahip haçın, uygarlıklara ait eserlerde ve ayrıca süs eşyası olarak da tercih edilen bir motif olduğu anlaşılmaktadır, bakınız Wolfram Eberhard, Çin Simgeleri Sözlüğü(Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler), çev. Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket, , İstanbul :Kabalcı Yayınları, 2000, s.121; Goblet D'Alviella, "Cross", *Encyclopedia of Religion and Ethics,* ed. James Hastings, M.A., D.D., IV, Edinburgh: T. & T. Clark, 1911, p. 324-325 (https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.85128/page/n5/mode/2up, erişim tarihi: 29.01.2023); Ries, Cross, p. 155-158; Gertrude, Jobes, "Cross", *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbol,* The Scarecrow Pres Inc, New York, 1962, p. 385-387; Mahmut H. Şakiroğlu, "Haç", *DİA*, İstanbul 1996, XIV, s. 522-524. s. 523; Ahmet Gül, *Haçın Hıristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi,* Şırnak: Şırnak Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 1-14, 36-37.

4 Tarihçi Eusebios (265-337/340), Konstantin'in önce gökyüzüne bakarak Tanrı'ya dua ederken güneş üzerinde "in hoc signo vinces" yani "bununla fethet" yazılı ışıklı bir haç

ki kartallar haç imgesi ile değiştirilmiştir[5]. 313 Milano Fermanı[6] ile Hıristiyanlığın serbest hale gelmesinin ardından Roma'da işkence aleti olarak kullanılan çarmıha germe[7], Konstantin tarafından kaldırılmıştır (J. Ries,

şeklini, gece rüyasında gördüğü İsa'nın da bu simgeyi yapmasını ve düşmanlarıyla olan bütün çarpışmalarında bir koruyucu olarak kullanmasını söylediğini aktarır, (bakınız Eusebius "Life Of Constantine Great", *A Select Library Of Nicene and Post-Nicene Fathers Of The Christian Church*, ed. Philip Schaff, D.D. L.L.D. and Henry Wace, D.D. , V. 1, W.M.B. Eerdmans Publishin Company, Michigan, 1952, p.490-491; H.D Workman, "Constantine", *Encyclopedia of Religion and Ethics,* ed. James Hastings, M.A., D.D., IV, Edinburgh: T. & T. Clark, p. 77; Jobes, *Cross*, s. 368; T. T. Rice, *Bizans'ta Günlük Yaşam. Bizans'ın Mücevheri Konstantinopolis*, çev. Bilgi Altınok, İstanbul, 1998, s. 13-15; T.E. Gregory-A. Cutler, "Milvian Bridge", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.2, Oxford: Oxford University, 2008, S. 1375; Fatih Özçelik, *Vita Constantini Kutsal İmparator Constantinus'un Hayatı*, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008, Balıkesir, s. 38-39).
Kamil Doğancı, "I. Constantinus'un Hristiyanlığı Meselesi Ve Ölümü Hakkındaki Tartışmalar", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 18, S. 33, s. 502'de Eusebius, imparatorun Milvian Köprüsü Savaşı'ndan önce Hristiyanlığı benimsediğini; ancak ölümüne kadar vaftiz olmadığı için teknik olarak Hristiyan olmadığını belirtir. Meryem Acara Eser, "Hıristiyanlıkta Haç Kültü Ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç", *Bizans Ve Çevre Kültürler***,** *Prof. Dr. Yıldız Ötüken'e Armağan*, (Ed. S. Doğan-M. Kadiroğlu), İstanbul: Promat, 2010, s. 27.

5 Altınla kaplı uzun bir mızrak üzerine yapılan haç şekli biçimlendirilmiş ve mızrağın tepesine altın ve değerli taşlardan oluşan bölüme adının iki harfi ola "X" ve "P" işaretleri işlenmiş "labarum"lar yapılmıştır; bakınız, Eusebios, *Constantine*, s.81-82 ; Özçelik, *Vita Constantini,* s. 39-40. John A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 10, Washington D.C., 1994, s. 118. A. A. Vasiliev, Bizans İmparatorluğu Tarihi, çev. A. Müfid Mansel, Ankara: Maarif Matbaası, 1943, s. 60.

6 Şubat 313'te Constantine ve Licinius din birliği politikası için bir arada hareket etmiştir, bakınız Thomas S.-Brown Dale Kinney. "Milan", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.1, Oxford: Oxford University, 1991, p. 1371.

7 Asurlular, Persler, Kartaca Fenikelileri, Mısırlılar, Yunanlılar ve Roma'da, suçlunun ellerinden ve ayaklarından bağlanıp çivilenmesi şeklinde idam şekli olan çarmıha germe suçlu köleleri, esirleri, yabancıları, aşağı sınıftan kimseleri ve ayrıca iğrenç suçlar işleyenleri cezalandırmak için uygulanmıştır. Vatan hainliği dışında Roma vatandaşlarına uygulanmayan onur kırıcı bir idam şekli olarak kabul edilen çarmıha gerilmeden önce suçlu, kırbaçlanır, sonra idam yerine çarmıhını taşımaya zorlanır, çarmıhını çukura yerleştirdikten sonra çıplak bir şekilde çarmıhına tırmanır, işlediği suç bir levha üzerine yazılarak boynuna asılır veya başkası tarafından önünde taşınır, kolları ve bacaklarından çarmıhına çivilenir, ateşli bir susuzluğun kurbanı olarak bacak kemikleri bir tokmakla ya da demir ile kırılır ve ölüme terkedilir (bakınız, Otto, Zöckler, *Das Kreuz Christi: Religionshistorische und Kirchlich-Archäologische Untersuchungen: Zugleich ein Beitrag zur Philosophie der Geschichte.* Gütersloh: Druck und Verlag von C. Bertelsmann, 1875, p.50-51; H. Leclercq. *Et Crucifixion*

1987: 161; G. Tümer, 1993: 230; T.T. Rice, 1998: 15).

İsa'nın çarmıha gerilerek öldürüldüğü[8] haç, Hıristiyanlığın ilk yıllarından itibaren İsa'nın çarmıhtaki ölümü ile zayıflığın ardından gelen yeniden diriliş, Yahudi olan ve olmayanları birleştiren evrensel bir kurtuluş, ruhun inayete ermesi, ölümün gücünün yok edildiği ve insanlığa sonsuz yaşam umudunun sunulduğu inanç ile Hıristiyanlığın sembolü haline gelmiştir (G. Podskalsky, 1991: 549; J.Ries, 1987: s. 161; G. Gündüz, 1998: 151; Daniélou, 1970:155; Yuhanna 12/32; Filipililere Mektup 2/ 8; Korintoslulara İkinci Mektup 13/ 4; Romalılara Mektup 6/ 6; Galatyalılara Mektup 3/ 1–5, Efesoslulara 2/16).

İsa'nın çarmıha gerilişi, İsa'nın tutkusunun aracı, Yahudiliğin sonu, pagan kültlerinden radikal bir ayrılığı, İsa'nın ölüme karşı zaferinin yanında, imparatorun ve Hristiyanlığın düşmanlarına karşı zaferinin de sembolüdür (J. Ries, 1987: 163; J.A. Cotsonis,1994: 8; M. Acara Eser, 2010: 28). Haçın Hristiyan sembolizmi, yaradılışın gizemi ile olduğu kadar kurtuluşun da gizemidir. İsa'nın çarmıha gerildiği gün Tapınağın perdesi yırtılarak Eski Ahit sandığında saklı olan Tanrı'nın gizemi de ortaya çıkmıştır (J. Ries, 1987: 165).

John Chrysostom, İsa'nın "haçı yeryüzünde bırakmadığını ve cennete taşıdığını" söyler. Ancak; 4. Yüzyılın ilk yarısında Büyük Konstantin'in annesi Helena'nın kutsal topraklara yaptığı ziyareti sırasında, Kudüs Patriği Makarios ile Gerçek Haç'a ait parçaları bulması ile haç kültü yayılmaya başlamıştır[9] (Eusebios, 1952: 81-82; R.F. Taft-A. Kazhdan, 1991:

Dictionnaire D'archéologie, tome troisième, 1948, Paris, p. 3046-3047; Günay Tümer "Çarmıh", *DİA*, İstanbul, Diyanet Vakfı, C.8, 1993, s.230; V. Tzaferis, "The Archaeological Evidence for Crucifixion." *In Jesus: The Last Day* (Washington: Biblical Archaeological Society, 2003, p. 97-98; Gunnar, Samuelsson, *Crucifixion in Antiquity*, Mohr Siebeck, Tübingen, Germany,2011, p.7).
Çarmıha germe, Hıristiyanlar için artık bir işkence aleti olmaktan çıkarak Konstantin Dönemi'nde kaldırılmıştır, (bakınız Jobes, "Cross", s. 385; Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem*, çev. Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 84, Gül, *Haç Teolojisi,* s. 108). 314 yılından itibaren, Konstantin Dönemi'nde çarmıha germe olan bilinen *crux* yerine *patibulum* kelimesi kullanılmaya başlamıştır, (bakınız, Ries, *Cross*, s. 161; Samuelsson. *Crucifixion,* p.7).

8 Matta, 27/26-50; Markos, 15/24-37; Luka, 23/26-46; Yuhanna, 19/16-30.

9 Eusebios, a.g.e.,s.81-82 ; Özçelik, a.g.e., s. 39-40. R.F. Taft-A. Kazhdan, "Cross, Cult Of The", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.1, Oxford: Oxford University, 1991, s. 552.

552; F. Özçelik, 2008: 39-40). Kudüs'ün 614 yılında Persler'in eline geçtikten kısa bir süre sonra 630'da[10], imparator Heraklius tarafından yeniden Bizans imparatorluğu topraklarına dâhil edilmesi ve "kutsal haç"ın eski yerine yerleştirilmesi haç kültürünün gelişmesine katkı sağlayan gelişmelerdendir[11]. I. Konstantin ile serbest hale gelen Hıristiyanlık, I. Theodosios döneminde imparatorluğun resmi inancı olarak kabul edilmiş ve haç, imparatorluk tören ritüelinin merkezi olmuştur[12]. Taç giyme ve kabul törenleri gibi imparatorluk seremonilerinin, savaş sırasında ve zaferle başkente dönüldüğünde askeri törenlerin (vexillum, tropaeum) ve dini törenlerin önemli bir parçası olmuştur (A.J. Cotsonis, 1994: 8-10).

Dini törenler arasında en önemlisi olan Ökaristi'de "Küçük Giriş"te taşınan haçın yatay kollarında, bazı örneklerde, İsa'nın başlangıç ve son olduğunu sembolize eden, alfabenin ilk ve son harfleri olan "A/ α " ve " Ω/ ω" harflerinin kullanımı da yaygındır. Ayinde kullanılan takdis haçlarının küçük olanlarını rahipler elinde tutarken; büyük haçlar İsa'nın Doğumu (25 Aralık), Müjde (25 Mart) gibi bayramlarda veya Paskalya'dan önce-

---

[10] Haçın Bizans İmparatorluğuna iadesi tarihi konusunda ileri sürülen bazı görüşler vardır. 629 ve 630 tarihlerinde bahar veya sonbahar aylarında haçın iade edildiği ve hatta Şubat 629 tarihinde haçın heraklius'un eline geçtiği ileri sürülmektedir. Ayrıca başkent Ctesiphon'da bulunan haç, pers kralı Shahrvaraz tarafından Heraklius'a gönderilmiştir. İmparator tarafından öncelikle Kudüs'te haçı patrik Modestos ve din adamlarına sergilenmiş ve haçın bozulmamış olduğuna kanaat getirilmiştir, konuyla ayrıntılı çalışma için bakınız Constantin Zuckerman, "Heraclius And The Return Of The Holy Cross", *Travaux Et Mémoıres 17 Constructing The Seventh Century*, Ed. Constantin Zuckerman, Paris, 2013, P. 197-218.
Ayrıca "Kutsal Haç Günü" olarak kutlanan 14 Eylül tarih için, başlangıçta imparatoriçe Helen tarafından haçın keşfinin (σταυροφάνεια) kutlama tarihi olduğu söylenmektedir, bakınız Zuckerman, "Heraclius", p. 198-199, 205.

[11] A. Frolow, "La Vraie Croix et les expéditions d'Héraclius en Perse", *REB*, 11, 1953, p. 88-105. Gregory-Cutler, "Milvian Bridge", s. 1375; Taft-Kazhdan, "Cross, Cult Of The", s. 552. G. Ostrogorsky, Bizans Devleti Tarihi, çev. Prof. Dr. Fikret Işıltan Ankara:Türk Tarih Kurumu, 1999, s. 97.

[12] 18 Şubat 391 Şubatında kamusal ve özel tüm alanlarda kurban edilmesini ve tapınaklara erişimi yasakladıktan sonra bir dizi yasak daha sıralamıştır. 24 Şubat 391 tarihli fermanıyla da bunu vali Flavianus ile birlikte Milano'da ilan etmiştir. 8 Kasım 392'de ise yalnızca kamusal değil, özel alanlarda da her türlü Pagan ritüeli yasaklanır ve 392 tarihli diğer bir kararı tapınakların yıkılmasıdır, bakınız Stephen Williams-Gerard Friell, *Theodosius The Et Bay*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, s. 70, 119, 123-130 (https://archive.org/details/theodosiusempire0000will/mode/2up, erişim tarihi, 29.01.2023); Cotsonis, *Crosses,* s. 8.

ki perhizin üçüncü pazarındaki ayinlerde tören alayının başında taşınır[13] (M. Acara Eser, 2010: 28). Tören alaylarında taşınan haçlar «Latin haçı» tipinde; adak, takdis, pandantif haçlar ise farklı formlardadır. Haçların kol uçları ya düz, ya merkezden dışa doğru genişleyen şekilde ve kol uçları yassı daire, damla, küre ya da palmet şeklinde sonlanabilir (M. Acara Eser, 2010: 28-29).

İkonaklast Dönem'de daha da önem kazanan[14] bir tasvir olarak görülen haçların tipleri ve kullanımı konusunda VII. Konstantin Porphyrogenetos'un "Seremoniler" kitabından bilgi edinebilmektedir (M. Acara Eser, 2010: 28). I. Konstantin ile 4. Yüzyıl sonlarından itibaren gerçek haçın kalıntı parçasını içeren ve taç giyme törenlerinde kullanıldığı anlaşılan *mücevherli bir haç (crux gemmata)* dışında ayrıca yine imparatorluk törenleri ile ilgili ilişkili iki alay haçının varlığı da bilinmektedir. İmparatorluğun taç giyme, dini bayramlar, ökaristi gibi seremonilerde mücevherli, gümüş, altın ya da figürlü büyük boyutlu haçların kullanıldığı anlaşılmaktadır (Cotsonis, 1994: 8-11).

Haçın, törensel ve liturjik kullanımın yanında günlük yaşamda da kullanımını yaygındır. Tertullian *De Corona* isimli eserinde, haçın günlük yaşamda da önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Bir yere girip çıkarken, kıyafet ve ayakkabıları giyinirken, yıkanırken, sofraya otururken, yatarken, kalkarken, yani bütün tavırlarda haç ile bir istavroz çıkarılması gerektiğini savunmaktadır[15](G. D'Alviella, 1911: 328). Nitekim İsa'nın yakalandık-

---

[13] George Galavaris, "The Cross In The Book Of Ceremonies By Constantine Porphyrogenitus", *Thumiama À La Mémoire De Laskarina Boura* (*Laskarina Bouras'a Armağan)*, 1994, Athens. S.95-99; Hatice Özdemir- G.K. Öztaşkın, "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup", *XIII. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 14-16 Ekim 2009, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Biltur Yayıncılık, İstanbul, 2010, S.490-499, S.490.

[14] İmparatorlar tarafından zafer sembolü olarak da kullanılan haç, İkonaklast dönemde imgelerin yerine, Hıristiyanlığın sembolü olarak kullanılmış; Bizans otokrasisinin en güçlü gelenekleri arasına giren bir kült olarak yerini almıştır, John Moorhead, "Iconoclasm, The Cross And The Imperial Image", *Byzantion,* V.55/1, 1985, pp. 165-179.

[15] "İstavroz/Haç; bütün evrenin koruyucusu, kilisenin güzelliği, kralların gücü, inananların dayanağı, meleklerin şanı ve şeytanların yarasıdır. Dindar Hıristiyanlar sabah uykudan uyandıklarında, bütün dualarında, eve girerken ve evden çıkarken, kutsal mabetler önünden geçerken, bir işe başlarken ve bitiririken, su veya herhangi bir şey yiyip içerken, uykuya dalmadan, güzel ya da kötü haber duyduklarında vb. gibi her durumda

tan sonra şakirtlerine "Bir kimse ardımdan gelmek isterse, kendisini inkâr etsin ve haçını yüklenip ardımca yürüsün" söylemi ile Hıristiyanlıkta haç taşıma, "İsa'nın peşinden gitme" ile yerini bulmuş olmalıdır (Matta, 16: 24; Küçük, 2016:248).

Muğla-Fethiye Arkeoloji Müzesi Bizans Dönemi Pandantif Haçları

Çalışmamızda müzede tespit edilen pandantif haçlar ele alınmış ve tanıtılmıştır[16]. Haçlar Pitarakis'in çalışmasından yararlanılarak yassı ve oval kesitli olmak üzere iki grupta incelenmiş ve bulunduğu gruba göre tipolojisi yapılmıştır. Katalogda 1-20 arası haçlar yassı kesitli, 21-34 arası haçlar ise oval kesitli örneklerdir.

Yassı Kesitli Pandantif Haçlar (Tablo 1)

Tip 1 Kol uçları düz veya dışa doğru genişleyen.

Tip 2 Kol uçları içe doğru "v" şeklinde girintili, üst kolu kulplu ya da düz.

Tip 3 Kol uçları köşelerden ikişer damlalı.

Tip 4 Kol uçları dışa taşkın yarım yuvarlak ve iki yandan dışa çıkıntılı.

Tip 5 Kol uçları köşelerden ikişer daireli/topuzlu.

Tip 6 Kol uçları dairesel kollu

Oval kesitli pandantif haçlar(Tablo 2)

Tip 1 Kolları birbirine eşit, merkezi haç motifli, kolları boğumlu ve kol uçları kesik koni biçimli.

Tip 2 Kolları birbirine eşit, kol uçları sade, yivli/çizgili bezemeli.

Tip 3 Dikey kolları yatay kollardan uzun, üst kolu alt kolu ile eşit veya daha kısa, merkezi dikdörtgen şeklinde, kolları silmeli ve kol uçları boğumlu.

istavroz çıkarılmaktadır, bakınız https://www.ortodokslartoplulugu.org/manevi-yasam/istavros-hac-guc-anlam-ve-mucizeleri/, erişim tarihi 29.01.2022).

16 Pandantif haçların figürlü olan tek örneği kataloğa dâhil edilmemiştir. Söz konusu eser daha sonraki bir çalışmamızda değerlendirilecektir.

Yassı Kesitli Pandantif Haçlar					
Tip 1	**Tip 2**	**Tip 3**	**Tip 4**	**Tip 5**	**Tip 6**

Tablo 1.

Oval Kesitli Pandantif Haçlar		
Tip 1	**Tip 2**	**Tip 3**

Tablo 2.

Haçların malzemesi bronzdur ve döküm tekniğinde yapılmışlardır. Erken Bizans Dönemi'nde özellikle 5-7. Yüzyıllarda, kilise hazinelerinde görülen liturjik işlevli altın, gümüş gibi maden sanatı örnekleri dışında günlük kullanım ve kişisel kullanım eşyalarından kolye, röliker, haç örneklerinde ve büyük kiliseler dışındaki diğer kiliselerde kullanılan takdis ve tören haçlarında bronz malzemenin kullanıldığı bilinmektedir (M. Acara Eser, 2007: 37).

Ödemiş Müzesi 1746 env. numaralı Orta Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen siyah bazalt kuyumcu kalıbı, özellikle pandantif türünde takı şeklinde kullanılan haçların yapımı konusunda önemli bir buluntudur (Z.Mercangöz, 2007: 257-258) (Resim 1).

Çalışmamızdaki haç örneklerinin birkaçı dışında şahıslardan satın alma yolu ile müzeye kazandırılmış oldukları görülmektedir[17]. Bu nedenle yapım yeri ya da bulunduğu yer konusunda bir fikir ileri sürülememektedir. Bizans Dönemi'nde öncelikle başkent İstanbul dışında Mısır, Suriye, Filistin, İtalya, Balkanlar ve Anadolu'da olmak üzere pek çok merkezde metal döküm merkezleri bulunduğu, zamanla bu bölgelerin çoğunun kaybedilmesi ile İstanbul'un dökümcülük merkezi olduğu, erken dönemden itibaren kurulan loncalar içinde maden ustalarının da yer aldığı bilinmektedir (H. Bilgi, 2004:149).

Törensel kullanımının yanı sıra küçük boyutlu olarak pandantif (sarkaç) şeklinde boyna asılarak kullanılan haçın, dini sembolünün yanında hastalıklardan, şeytandan, büyüden, nazar ve kötülüklerden korunma için tılsımlı bir takı şeklinde kullanıldığı da bilinmektedir (T. Wilson, 1984:949; J. Ries, E., 1926: 95; G. Jobes, 1962: 385; H. Bilgi, 2004: 158; G. Köroğlu, 2004: 45 ve 2009-2010: 13; L. Avşar, 2010:122).

9. Yüzyıldan itibaren sosyal statüde moda olan, 12. Yüzyılda piskoposların resmi giysilerinin bir parçası olarak kullanılan röliker haçların örneklerine birçok koleksiyonda rastlanmaktadır (M. Acara Eser, 2007: 38). Bu haçlar muhtemelen boyuna asılmak üzere pandantif şeklinde kullanılıyor olmalıdır. Genellikle bir ip, kayış ya da zincir ile boyuna asılan pandantif türündeki haç örneklerini Kapadokya Kaya Kiliselerindeki aziz tasvirlerinde görmek mümkündür: Niğde Andabalis Kilisesi'nde bir elinde

[17] 2 Örnek Mahkeme Yolu İle 2 Örnek Müsadere İle Müzeye Kazandırılmıştır.

asası ile görülen Aziz Mamas ve Göreme Karanlık Kilise'de Aziz Orestes tasvirlerinin boyunlarında bir zincir ile asılı birinin kolları düz sonlanan, diğerinin kolları dışa doğru genişleyen pandantif haç tasvirleri bu haçların kullanımının birer kanıtı niteliğindedir (R. Warland, 2012: 375-376; F. İ. Altun, 2020: 137).

Genellikle ön yüzleri bezemeli haçların, bazı örneklerde haç ortasında "x" veya haç motifi görülmektedir. Bezeme olarak iç içe noktalı daireler ve özellikle kol kenarlarında silmeler görülmektedir. Yalnızca bir örnekte orans duruşta stilize bir figür yer almaktadır.

Kataloğumuzda bulunan Kat. 1-7 arasındaki pandantif haçlar, iç içe/noktalı daireler ile bezemeli örneklerdir. Merkezde ve yan kollarda görülen kazıma tekniği ile yapılmış iç içe daire motifleri, Bizans sanatında özellikle erken MS. 6. yüzyıldan 12. ya da 13. yüzyıla kadar uzanan oldukça geniş bir zaman aralığında karşımıza çıkar. Erimtan Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu'nda görülen Kat. 10 numaralı pandantif haç, Denizli Arkeoloji Müzesi'ndeki bu bezemeye sahip eserlerin çoğu Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenmektedir (A. Paul, 2006: s. 92-93; Özdemir ve Öztaşkın, 2009: 491). 6-10. Yüzyıllar arasına tarihlenen benzer haç örneklerine çoğu müzenin koleksiyonunda rastlamak mümkündür: Ereğli Müzesi 2428a, 2428b env. numaralı haçlar, Aksaray Müzesi A2972/13.12.03 env. numaralı haç, Kayseri Müzesi 75/1009 env. numaralı haç, Kırşehir Müzesi 2007-71 (A), 4-91 (A) env. numaralı haçlar, Nevşehir Müzesi 3969, 4137, 4197, 4201, 4202 env. numaralı haçlar, Niğde Müzesi 2014-3, 2014-4 env. numaralı haçlar (Y. Ünlüer, 2019: 31-42); Kütahya Müzesi'ndeki kolye haçlar (M. Acara Eser 2007: s. 248), 11. Yüzyılın ikinci yarısında tarihlendirilen Boğazköy'de ele geçen pandantif haçlar birkaç örnektir (B. Böhlendorf-Arslan, 2012: 365, Abb 13.21). Bu haçlar özellikle yatay kollarının içe doğru kavisli olması açısından Kat. 5-6-7 numaralı haçlar ile form ve boyut açısından oldukça benzerdir ve Orta Bizans dönemine tarihlenirler.

Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde bulunan iki pandantif haç (F.İ.Altun, 2020: 140), Nevşehir Müzesi 4310 env. numaralı haç, Kırşehir Müzesi 2014-92 (A) env. numaralı haç, Niğde Müzesi No: 202, 2007-103, 2014-5 env. numaralı haç, Nevşehir Müzesi 3680,3892 env. numaralı haç, Aksaray Müzesi A2427/8.15.01, A3704/9.29.07 env. numaralı haç, Ereğli Müzesi 582,2007 env. numaralı haçlar (Y. Ünlüer, 2019: 43-53, Kat. 21-31),

Erimtan Arkeoloji Müzesi'nde 11. Yüzyıla tarihlendirilen iki haç (Koçyiğit, 2018: 115,118-119, 121, ek.10-11), Denizli Arkeoloji Müzesi'nde 4074, 1819, 1071, 2765 env. numaralı (kat. 1),3,4,7 ismi ile tanıtılan haçlar (Özdemir-Öztaşkın, 2010: 491, 493-494, 497, 1A-C-D-G), Marmaris Müzesi'nde 10-12 yüzyıl arasına tarihlendirilen 6.10.97. env. Nolu Kat. 5'de tanıtılan haç örnekleri Aydın, 2021: 564, 567, 576, fig. 9-10) kataloğumuzda tanıtılan 1-4 arası haçlar gibi yatay kolları dışa doğru genişleyerek düz biten haçlar ile benzerlik gösterir.

Müze koleksiyonları dışında arkeolojik kazı buluntuları olarak da karşılaşılan bu haçlardan Elaiussa Sebaste kazısında bulunan örnek 5.-7. Yüzyıllar arasına tarihlenirken (A.F. Ferrazzoli, 2012: 294, 304, res. 46-47); Amorium'da Aşağı Kilise atriumun güney revakındaki 18 numaralı mezar buluntularından biri olan bronz pandantif haç 11. yüzyıla tarihlenmektedir (Lightfoot, Koçyiğit ve Yaman, 2007, s. 446 res. 6). Aynı haç örneklerine, Beycesultan kazısında ele geçen haç (G. R. H. Wright, 2000: 165-166, fig.11; B. Pitarakis, 2006: 126-127, fig.79) ve Yumuktepe kazılarının Ortaçağ tabakalarında da rastlanmış ve süs eşyası olarak değerlendirilen haçlar 11-13. Yüzyıl arasına tarihlenmiştir (Köroğlu, 2010, s. 419, şek. 1 fig. 3-4).

Kat. 8 numaralı kol uçları silmeli ortasında "x" bezemesi bulunan haç, 8-10. Yüzyıllar arasına tarihlenen Aksaray Müzesi A3594/5.2.06 env. numaralı haç ve Niğde Müzesi 2014-6 env. numaralı haç (Y. Ünlüer, 2019: 57-58, kat. 35-36), Marmaris Müzesi'nde 10-12. Yüzyıllara tarihlendirilen 5.11.95 ve 46.11.1992 env. numaralı haçlar ile benzerdir (A. Aydın, 2021: 564, 567, 576, Kat. 6-7, fig. 11-14). Kat. 19 numaralı haç örneğini de bu haç gruplarında, kolları daha dar ve düz biten bir örneği olarak aynı yüzyıllar içinde değerlendirilebilir.

Kat. 9 nolu bezemesiz haç, Malatya Müzesi koleksiyonunda 7192 env. numarası ile kayıtlı bulunan Pirot Höyük Kazısı buluntusu ile benzerdir. Bitkisel motifli haç 9-10. Yüzyıla tarihlenmektedir (Şen-Erol, 2021: 606 Kat.3, 616 fig. 5-6).

Kat. 16 numaralı haçın form ve bezeme açısından benzer örneği Amorium Kazısı buluntularından 9-12. Yüzyıllar arasına tarihlenen pandantif haçtır (Yaman, 2012: 336 dipnot 18, 339, fig.7). Bezemesi yönünden 11. Yüzyıla tarihlenen Erimtan Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu'ndaki dairesel

bezemeli Kat. 11 numaralı süslemeli haç (Koçyiğit, 2018: 115,119,121, Ek 11), 9-12. Yüzyıllar arasına tarihlenen Nevşehir Müzesi 4203, Niğde Müzesi 205, Niğde Müzesi 2014-8 env. numaralı haç örnekleri (Y. Ünlüer, 2019: 63-65, Kat. 41-43)) ile benzemektedir.

Kat. 17 numaralı haç, İzmir Müzesi 10100 env. numaralı 9-12. Yüzyıla tarihlenen pandantif haç (Oral, 2007: 234) ile Denizli Arkeoloji Müzesi'nde 4074 env numaralı Kat. 2'de tanıtılan haç (Özdemir-Öztaşkın, 2018: 493, 497 Res. 1-B), Niğde Müzesi 2001-52 ve Ürgüp Müzesi 984 (874) env. numaralı haçlar ile benzerdir (Y. Ünlüer, 2019: 76-77, kat. 54-55). Farklı olarak iki örnek Latin Haçı formunda iken, kataloğumuzda örnekte üst kol uzun olup Petrus Haçı tipindedir (Albayrak, 2004: 128; Taş-Özcan, 2015: 256).

Kat. 12'de kolları daire şeklinde sonlanan ve telkâri tekniğindeki tek örnek pandantif haç benzeri 9-12. Yüzyıla tarihlenen Aksaray Müzesi'nde A4190/6.14.08 env. numaralı kabartma tekniğindeki örnekte (Y. Ünlüer, 2019: 102, kat. 80). ve 1185-1290 yıllarına tarihlenen Sagalassos'ta bir kadın ve çocuğun birlikte gömülü olduğu mezardaki haç buluntusunda görülmektedir (Cleyman-Talloen, 2018: 286 fig.5-e, 288).

Kat. 13 ve 14 numaralı haçlar form olarak oldukça benzerdir. Kat. 13 numaralı haçın11-12. Yüzyıllara tarihlenen örnekleri Denizli Arkeoloji Müzesi 3689 env. numaralı Kat. 11 ile tanıtılan haç (Özdemir-Öztaşkın, 2010: 491, 493-494, 497, 2-E), Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde Kat. 7 ile tanıtılan haç (Altun, 2020: 141, Res.6), Nevşehir Müzesi 4135 ve 3949 Aksaray Müzesi'ndeki A6323-2014 ve A3744/24.06.2007 env. numaralı haçlar ile benzer (Ünlüler: 2019, 91,95, 97-98, kat. 71, 73, 75-76).

Kat.13 ve 14 numaralı haçın bir benzeri de 11-13. Yüzyıllar arasına tarihlenen Sagalassos kazılarında ortaya çıkan 2-3 yaşlarındaki bir çocuk mezarında, çocuğun göğsü üzerine yerleşimli olarak ele geçmiştir (Cleymans ve Talloen, 2018, s. 288-289, res. 5h). Birecik Zeytinli Bahçe kazısında mezar 12. Yüzyıla tarihlenen mezar buluntusu iki bronz haç aynı form özelliğinde, ancak figürlü bezemelidir (Dell'Era, 2012: 404-405, fig.12 a-b).

Kat. 13 numaralı haçın başka örneklerine, Sagalassos mezar buluntusu olarak bakır alaşımlı bir haçta (Cleymans-Talloen, 2018: 286 fig 5-k, 290)

ve Komana Antik kenti Hamamtepe kazılarında kilise ve mezarlık çevresindeki çalışmalarda ele geçen 9-12 ve 10-12. yüzyıllar arasına tarihlenen pandantif haçlardan Kat. 8-9-10 numaralı örneklerde (Acara Eser, 2019: 88) ve Batı Trakya Rodop Dağı doğusundan Paterme Köyü'nde 11-12. Yüzyıla tarihlenen tek nefli bir kilise kazısında ele geçen figürlü bezemeli iki pandantif haç örneğinde görmek mümkündür (Evans-Wixom, 1997: 173 fig. 124 A,B).

Kat. 14 numaralı haç, Malatya Müzesi koleksiyonunda Pirot Höyük kazısı buluntusu olarak 7196 env. Numarası ile kayıtlı 11-12. Yüzyıllara tarihlenen haç ile çok benzemektedir (Şen-Erol, 2021: 607, 617, fig. 11-12).

Kat. 10 ve 11 numaralı haçların benzerleri 9-12. Yüzyıllara tarihlenmektedir. Malatya Müzesi 7900 env.numaralı Kat. 9 ve 8447 env. numaralı ve Kat. 14'te tanıtılan haçlar (Şen- Erol, 2021: 609-610, 612, 619 fig. 17-18, 621 fig. 27-28), Boğazköy kazılarında bulunan pandantif haç (Böhlendorf-Arslan, 2019: 364-365, Abb.13-20) ve özellikle kat. 12 ile birebir benzeyen Komana Antik kenti kazı çalışmalarında ele geçen pandantif haçlardan Kat. 12 ile tanıtılan haçtaki benzerlik dikkati çeker (Acara Eser, 2019: 89). Kayseri Müzesi 73/430, Nevşehir Müzesi 799 (1803), Aksaray Müzesi A4191/6.15.08 env. numaralı haçlar (Y. Ünlüer, 2019: 81-83, kat. 59-61) ile Kat. 11 oldukça benzerdir.

Kat.18 ile benzer bir örnek 9-12. Yüzyıllara tarihlendirilen Kırşehir Müzesi 2006-44 (A) env. numaralı haçtır.(Y. Ünlüer, 2019: 117, kat. 95). Farklı olarak Kat. 19'da ortada ve dört kolda görülen nokta motifi, Kırşehir Müzesi örneğinde yalnızca ortada görülmektedir.

Kat. 20 numaralı haç benzer örneği 9-12. Yüzyıllara tarihlenen Niğde Müzesi'nde 2010-75 env. numarasıyla kayıtlı haç (Y. Ünlüer, 2019: 121, kat. 99) ile Kütahya Müzesi A. 7675 env. numaralı kolye haçlar içinde görülmektedir (Acara Eser, 2007: 248).

Kat. 21 nolu örnek, Komana kazısında kat. 7 numaralı kolları boğumlu haçtan farklı olarak Yunan Haçı şeklinde eşit kolludur. 10-12. Yüzyıla tarihlenen Komana'daki örneğin üst kolu uzundur. (Acara Eser, 2019: 88).

Kayseri Müzesi 2012/704 246 Kırşehir Müzesi 2014-101 (A),Nevşehir Müzesi 3302 (4947), Niğde Müzesi 246, 2014-7, 2010-79 env. numa-

ralı haçlar 9-12. Yüzyıllara tarihlenen haçlar ile K.22-23 numaralı haçlar boyut, form ve üzerindeki kazıma tekniğindeki bezemeler açısından uyumludur (Y. Ünlüer, 2019: 109-114, kat. 87-92).

Kat. 24-27 numaralı haçlar aynıdır. Bu haçların benzerleri yine 9-12. Yüzyıllara tarihlenen Niğde Müzesi 2010-147 env. numaralı haç (Y. Ünlüer, 2019: 122, kat. 100), Birecik-Zeytinli Bahçe kazısında ele geçen broz haç (F.Dell'era, 2019: 404 fig. 12 h, 405), Eski-Kermen ve Skalistoye'de bulunan ve kıyafetler ile ilişkilendirilen 7-9. Yüzyıllara tarihlenen bronz haçlarda görülmektedir (E.A.Khairedinova, 2019: 419, 420 fig. 2, 421 fig. 3).

Kat. 28 nolu haç Marmaris Müzesi'nde kesin bir tarih verilemeyen ve 7-12 ya da 13. Yüzyıl arasına tarihlenen 6.10.97 ve 6.11.97 env. numaralı haçlar (A.Aydın, 2021: 577, fig.15-16) ve 9-12. Yüzyıla aralığına tarihlenen Nevşehir Müzesi 2708 (3740) env. numaralı kolları hafif asimetrik haç ve Kırşehir Müzesi 2006-44 (A) env. numaralı haç ile benzerlik gösterir (Y. Ünlüer, 2019: 116-117, Kat.94-95). Kat 29 nolu haç da bu grup içinde ortası "x" bezemeli, kol uçları silmeli olarak görülen bir örnektir. Bu haç diğer örneklerden farklı olarak yekpare değil iki parça halindedir.

Kat. 31-33 numaralı haçlar 9-12. Yüzyıllara tarihlenen Niğde Müzesi 235 ve 236, Aksaray Müzesi A6333-2014 env. numaralı haçlar (Y. Ünlüer, 2019, 103-105, kat. 81-83), Malatya Müzesi 7885 ve 7849 env. numaralı haçlar (Şen-Erol, 2021: 609, 612-613, 618 fig. 15-16, 622 fig. 29-30), Denizli Arkeoloji Müzesi 4138 env numaralı haç (Özdemir-Öztaşkın, 2018: 491, 494 kat. 10, 498 res.2-d), Boğazköy kazılarında (B. Böhlendorf-Arslan, 2019: 364-365, Abb.13-22) ve Magnesia Ad Meandrum'daki örnekler ile benzerlik göstermektedir (O. Bingöl, 2005: 186).

SONUÇ

Çalışmamızda ele alınan bronz pandantif haçlar, yassı kesitli ve oval kesitli olmak üzere iki grupta incelenmiş ve benzer örnekleri ile tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Eserlerin buluntu yerleri olmadığı için tarihlendirmede müze örnekleri dışında, arkeolojik kazı buluntuları ile de karşılaştırılmıştır. Benzer örnekleri ile karşılaştırılan haçlar, genellikle Orta Bizans Dönemi'ne tarihlenen kazı buluntuları ile eşleşmiştir. Haçların kazılarda, yetişkinlerin yanı sıra özellikle kadın ve çocuk mezarlarında, mezar buluntusu olarak takılarla birlikte görülmesi, Bizans Dönemi cenaze törenleri üzerine de bir fikir ileri sürmeye ışık tutan verilerdir. Haçların, özellikle boyutları itibariyle boyuna asılarak kullanılan bir takı işlevinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hıristiyanlık öncesinde olduğu gibi swastika/gamalı haç/çarkıfelek ile eş tutulan haçın nazar, kötülük, hastalık, büyü gibi birçok olumsuzluğa karşı koruyucu, şans ve başarı getiren özelliklerinin yanında İsa'nın çarmıha gerilerek ölmesinin ardından yeniden doğuş ile ilişkili olarak da Hıristiyanlığın dini bir sembolü olmuştur. İnsanların üzerinde taşıdığı ve öldüklerinde de yanlarından ayırmadıkları anlaşılan pandantif haçların, yüzyıllardır içinde barındırdığı tılsım ile muska gibi kullanıldığını söylemek mümkündür.

KATALOG

Kat. No: 1 **Env. No:** 08.11.1982/1747 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,5 cm **Gen.:** 2,2 cm **Kal.:** 0,1 cm

Müzeye Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 07.11.1982

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan Haçı formundadır. Yer yer oksitlenmeler mevcuttur. Haç kolları dışa doğru genişlemektedir ve hafif dışbükeydir. Üst kolda haça göre dikey formda zincir ya da ip ile kullanılan asma halkası vardır. Kollarda ve merkezde kazıma tekniğinde iç içe (noktalı) birer daire yer alır. Arkası bezemesiz, düzdür.

Tarihlendirme: 6-10/12. Yy.

Resim 1 ön-arka

Kat. No: 2 **Env. No:** 4379 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,2 cm Gen.: 2,8 cm Kal.: 0,1 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 02.12.2015

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan Haçı formundadır. Yer yer oksitlenmeler mevcuttur. Haç kolları dışa doğru genişlemekte ve düz sonlanmaktadır. Kazıma tekniğinde, kollarda ve merkezde iç içe (noktalı) birer daire bezemelidir. Üst kolda haç gövdesine dikey yerleşimli, zincir ya da ip için askı halkası mevcuttur. Arkası bezemesiz, düzdür.

Tarihlendirme: 6-10/12. Yy.

Resim 2 ön-arka

Kat. No: 3 **Env. No:** 3090 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,2 cm Gen.: 2,8 cm Kal.: 0,8/0,9 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 07.08.1996

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Üst ve alt kollar eşit ve yan kollardan daha uzundur. Haç kolları dışa doğru çan şeklinde genişlemektedir ve kol uçları düz biçimde sonlanmaktadır. Ön yüzde, kollarda iç içe (noktalı) birer daire kazıma tekniğinde yapılmıştır. Üstteki koldaki bezeme kol ucunun sağ yönünde yapılmıştır. Arkası bezemesiz, düzdür. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: 6-10/12. Yy.

Resim 3 ön-arka

Kat. No: 4 **Env. No:** 2326 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,3 cm Gen.: 2 cm Kal.: 0,2 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: 13.12.1990 tarihinde Fethiye Asliye Ceza Mahkemesi'nin 12.10.1990 tarihinde (kesinleşen) E. 1989/780, K. 990/582 sayılı kararı.

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Üst ve alt kollar eşit ve yan kollardan daha uzundur. Haç kolları dışa doğru genişlemektedir. Kol uçları düz ve çizgilidir. Kollarda iç içe (noktalı) birer daire kazıma tekniğinde yapılmıştır. Merkezde çapraz iki çizginin oluşturduğu "X" şeklinde kazıma tekniğinde bezeme vardır. Arkası bezemesiz, düzdür. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: 6-10. Yy.

Resim 4 ön-arka

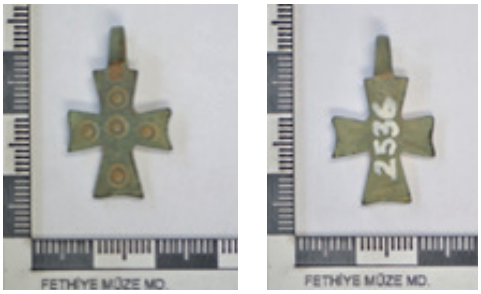
Kat. No: 5 **Env. No:** 2536 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 2,7 cm Gen.: 1,6 cm Kal.: 0,1 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 25.09.1992

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan Haçı formundadır. Yer yer oksitlenmeler mevcuttur. Haç kolları dışa doğru genişlemektedir ve iç bükey sonlanmaktadır. Kollarda ve merkeze iç içe (noktalı) birer daire kazıma tekniğinde yapılmıştır. Arkası bezemesiz, düzdür. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: : 6-10/12. Yy.



Resim 5 ön-arka

Kat. No: 6 **Env. No:** 5426 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 2,6 cm Gen.: 1,5 cm Kal.: 0,1/0,2 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 07.09.2016

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan Haçı formundadır. Yer yer oksitlenmeler mevcuttur. Haç kolları dışa doğru genişlemektedir ve hafif iç bükey sonlanmaktadır. Alt kol sağ yönden kırıktır. Kollarda ve merkeze iç içe (noktalı) birer daire kazıma tekniğinde yapılmıştır. Arkası bezemesiz, düzdür. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: 6-10/12. Yy.

Resim 6 ön-arka

Kat. No: 7 **Env. No:** 2728 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 2,6 cm Gen.: 1,5 cm Kal.: 1,2 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 01.06.1994

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Üst ve yan kollar eşit, alt kola hafif uzundur. Haç kolları dışa doğru genişlemektedir ve hafif iç bükey sonlanmaktadır. Alt kol sağ yönden kırıktır. Kollarda ve merkeze iç içe (noktalı) birer daire kazıma tekniğinde yapılmıştır. Arkası bezemesiz, düzdür. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: 6-10/12. Yy.

Resim 7 ön-arka

Kat. No: 8 **Env. No:** 2435 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,5 cm Gen.: 2,8 cm Kal.: 0,2 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 27.12.1991

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Dikey kollar yan kollara göre daha uzundur. Haç kolları dışa doğru genişleyerek çan şeklinde düz sonlanır. Ön ve arka yüz aynı şekilde bezenmiştir. Alt kol ucunda üç, üst kol ucunda dört sağ yan kolda üç yatay ve paralel çizgili kademelenme yer alır. Sol kol ucunda ise görülmemektedir. Haçın her iki yüzü de perdahlıdır. Üst kolda, haça dikey olarak yerleşimli, zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği mevcuttur.

Tarihlendirme: 10-12. Yy.

Resim 8 ön-arka

Kat. No: 9 **Env. No:** 2431 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 9 cm Gen.: 6 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 27.12.1991

Tasviri/Tanımı: Yekpare döküm tekniğinde yapılmıştır ve üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollara daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çan şeklinde genişleyerek düz olarak sonlanmaktadır. Ön ve arka yüz düz ve bezemesizdir. Üst kolda yatay yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği haç ile yekparedir.

Tarihlendirme: 8-10. Yy.

Resim 9 ön-arka

Kat. No: 10 **Env. No:** 4378 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3.7 cm Gen.: 2,5 cm Kal.: 2,5/4 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 21.12.2005

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan haçı şeklinde kollar eşittir. Alt ve yan kolları dışa doğru genişleyerek köşelerde birer topuzla, üst kol ise birere yassı daire ile sonlanır. Ön yüzde, her kolda bir dikey, 4-5 sıra yatay kabartma silmelerle ızgara şeklinde bezeme yapılmıştır. Ortada ve ise kabartma tekniğinde bir kabara bulunmaktadır. Arkası bezemesiz ve üstteki halka deliği aşağı kol başlangıcına kadar uzanan çizgi şeklinde dışa çıkıntılı olarak devam etmektedir. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: 9-10. Yy.

Resim 10 ön-arka

Kat. No: 11 **Env. No:** 1782 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 2,8 cm Gen.: 2,7 cm Kal.: 0,1/0,2 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 24.05.1983

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan haçı şeklinde kollar eşittir. Haç kolları dışa doğru genişleyerek köşelerde ikişer topuzla sonlanır. Ön yüzde her kol birer silme ile ikiye bölünmüş, ortada ve kol uçlarında içleri noktalı birer kabara şeklinde bezenmiştir. Arkası bezemesizdir ve üstteki halka deliğinden başlayarak aşağı kol başlangıcına kadar uzanan çizgi şeklinde dışa çıkıntılıdır. Üst kol merkezinde, zincir ya da ip asmak için kullanılan, haça dikey yerleşimli asma halkası mevcuttur.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 11 ön-arka

Kat. No: 12 **Env. No:** 2436 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,6 cm Gen.: 3 cm Kal.: 0,1 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 24.05.1983

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Dikey kollar yan kollara göre daha uzundur. Kollar dışa doğru genişleyerek dairevi şekilde sonlanır. Her iki yüzü de telkâri tekniğinde bezemelidir. Ön yüzde, her kolda telkâri tekniğinde, teller ile iç içe üçer dairelidir. Ortadaki iç içe iki daire, üstte iki köşede birer daire, altta ise yan yana iki daire ile çevrelenmiştir. Arkasında da aynı bezeme vardır. Bezemedeki tellerin bir kısmı dökülmüştür. Üst kolun sol üst köşesine 0,3 cm çapında zincir ya da ip asmak için kullanılan bir askı deliği açılmıştır ki bu deliğin bezemeyi bozması, daha sonradan açılmış olduğunu göstermektedir.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 12 ön-arka

Kat. No: 13 **Env. No:** 2433 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 5,8 cm Gen.: 4,2 cm Kal.: 0,2/0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 27.12.1991

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Yunan haçı şeklindedir ve kolları eşittir. Ön ve arkası düzdür. Haç kolları dışa doğru hafif genişleyerek uçlarda dışa taşkın yarım daire şeklinde olup köşelerde birer yassı daire ile sonlanır. Üst kolda haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği mevcuttur.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 13 ön-arka

Kat. No: 14 **Env. No:** 1940 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 6,3 cm Gen.: 4 cm Kal.: 0,1/0,2 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 26.10.1987

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Dikey kolları yatay kollardan hafif uzundur. Haç kolları dışa doğru hafif genişleyerek uçları dışa taşkın yarım daire şeklindedir. Yarım dairelerin köşeleri birer yassı daire ile sonlanır. Ön yüzde, merkezde 0,8 cm çapında ve 0,3 cm derinliğinde, yüzeyden yüksek dairevi bir oyuk vardır. Burada muhtemelen değerli bir taş kakılmış olmalıdır. Dört kolun orta bölümünde bir, yatay kolların uç kısmında bir, alt kolda iki, üst kolda üçgen oluşturacak şekilde üç noktalı daire (iç içe daire) ile bezenmiştir. Arka yüz düz bırakılmıştır.

Üst kolda haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği mevcuttur.

Tarihlendirme: 9-12/13. yy.

Resim 14 ön-arka

Kat. No: 15 **Env. No:** 2430 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 5,7 cm Gen.: 4,1 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 27.12.1991

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır ve üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Yunan haçı formundadır ve orta bölümü öne doğru bombelidir/dış bükeydir. Kollar dışa doğru genişleyerek iki yanda birer yassı daire ile sonlanmaktadır. Kol kenarları yivli, tırtıklıdır. Arka yüz orta bölümde içbükeydir ve bezemesizdir. Üst kolda dikey yerleşimli olduğu anlaşılan zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği kırıktır.

Tarihlendirme: 10-12/13. Yy.

Resim 15 ön-arka

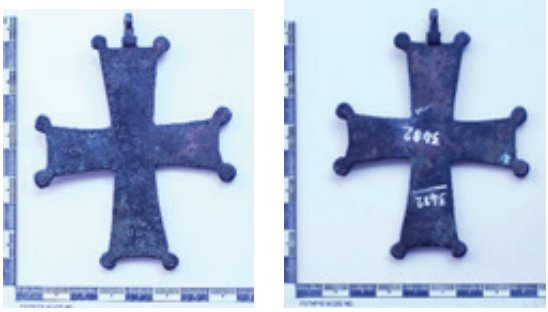
Kat. No: 16 **Env. No:** 3482 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 8,9 cm Gen.: 6,3 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 10.08.1998

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Alt kol diğer kollara göre hafif uzundur. Haç, öne doğru hafif bombelidir/dış bükeydir. Kollar dışa doğru köşelerde birer yassı daire ile sonlanmaktadır. Ön yüzde, kol kenarları ve yassı daire içleri ile kolların geniş bölümünde noktalı dairelerden oluşan bezeme görülmektedir. Arka yüz hafif içbükeydir ve bezemesizdir. Üst kolda dikey yerleşimli olduğu anlaşılan zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.



Resim 16 ön-arka

Kat. No: 17 **Env. No:** 4359 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 6 cm Gen.: 3,9 cm Kal.: 0,2/0,4 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 21.12.2005

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. **Üst** kol diğer kollara göre daha uzundur. Haç, orta bölümde öne doğru çok hafif bombelidir/dış bükeydir. Kollar dışa doğru genişleyerek köşelerinde birer yassı daire ile sonlanmaktadır. Ön yüzde kabartma tekniğinde, merkezde ve kollarda 0.4 cm çapında birer dairevi kabartma yer alır. Kollardaki dairevi kabartmalar arasında uç kı-

sımları merkeze yakın yerleşimli üçgen şeklindeki ışınlar bulunmaktadır. Arka yüz bezemesiz ve içbükeydir. Üst kolda dikey yerleşimli olduğu anlaşılan zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği yer alır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 17 ön-arka

Kat. No: 18 **Env. No:** 2982 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,4 cm Gen.: 2,2 cm Kal.: 0,4 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 23.11.1995

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve birbirine eşittir. Kollar dışa doğru hafif genişleyerek iki silmeli/yivlidir ve düz sonlanmaktadır. Ön yüzde, orta-merkezde ve haç kollarında kazıma tekniğinde birer nokta motifi görülmektedir. Arka yüz düz ve bezemesizdir. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 18 ön-arka

Kat. No: 19 **Env. No:** 962 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 5,1 cm Gen.: 3,4 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: 01.07.1972, depoda kayıtsız eser

Tasviri/Tanımı: Yekpare, d**öküm tekniğinde yapılmıştır**. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Ön ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiş ve bezenmiştir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek düz sonlanmaktadır. Orta-merkezde "x" şeklinde çarpı işareti vardır. Haç kollarının kenarları kazıma tekniğinde birbirine (paralel çizgili yivli) tırtıklıdır. Üstteki kol ucunda bulunması gereken askı deliği kırıktır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 19 ön-arka

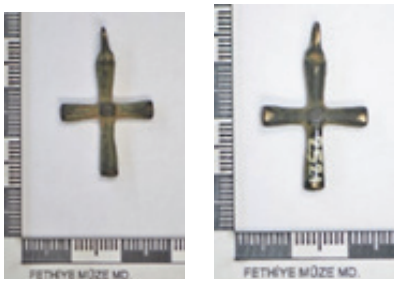
Kat. No: 20 **Env. No:** 2521 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3 cm Gen.: 2,4 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: 01.07.1972, depoda kayıtsız eser

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek düz sonlanmaktadır. Ön yüzde orta-merkezde 0,4 cm boyutlarında kare şeklinde kabartma mevcuttur. Her iki yüzde de bezeme yoktur. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 8-12. Yy.



Resim 20 ön-arka

Kat. No: 21 **Env. No:** 3721 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,1 cm Gen.: 2,5 cm Kal.: 4,1/4,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 15.10.1999

Tasviri/Tanımı: Yekpare döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek iki sıra paralel silmeli/yivli ve düz sonlanmaktadır. Ön yüzde orta-merkezde 0,6 cm boyutlarında kare şeklinde kabartma üzerinde soldan sağa verev bir çizgi şeklinde kazıma vardır. Aynı bezeme arkada merkezde, ön yüze göre daha alçak kabartma kare yüzeyde "x" şeklinde çarpı işareti şeklindedir. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 21 ön-arka

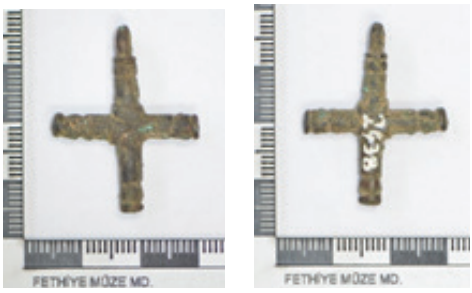
Kat. No: 22 **Env. No:** 2438 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,2 cm Gen.: 2,6 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 27.12.1991

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Yüzeyi korozyonludur ve pürüzlüdür. Üzerinde yer yer pas izleri mevcuttur. Yunan haçı formundadır ve kol uzunlukları eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek iki sıra paralel silmeli/yivlidir ve düz sonlanmaktadır. Ön yüz ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiş ve bezenmiştir. Orta-merkezde kareye yakın bölümde "x" şeklinde çarpı işareti vardır. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.



Resim 22 ön-arka

Kat. No: 23 **Env. No:** 1292 **Malzemesi:** Bronz

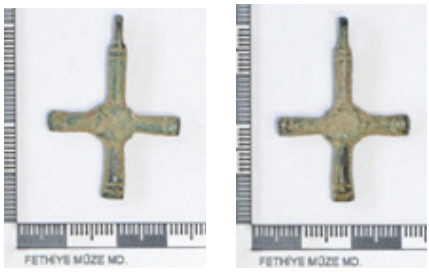
Ölçü : Yük.: 3,7 cm Gen.: 2,7 cm Kal.: 0,4 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 21.12.1977

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek iki sıra paralel silmeli/yivli ve düz sonlanmaktadır. Ön yüzde orta-merkezde 0,7x0,6 cm boyutlarında kareye yakın dikdörtgen şeklinde kabartma mevcuttur. Kabartma üzerinde kazıma tekniğinde "x" şeklinde çarpı işareti yer alır. Arka yüz de ön yüz gibidir. Ancak orta-merkezdeki kabartma üzeri yoğun korozyon kaplı olduğu için aynı beze-

menin bulunup bulunmadığı anlaşılamamaktadır. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.



Resim 23 ön-arka

Kat. No: 24 **Env. No:** 2437 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,5 cm Gen.: 2,5 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 27.12.1991

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek iki sıra paralel silmeli, bir sıra boğumlu ve uçta dışa çıkıntılıdır. Ön ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiştir. Orta-merkezde 0,7x0,5 cm boyutlarında dikey dikdörtgen şeklinde kabartma mevcuttur. Kabartma üzerinde herhangi bir bezeme yoktur. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 24 ön-arka

Kat. No: 25 **Env. No:** 2994 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 5 cm Gen.: 2,8 cm Kal.: 0,4 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 23.11.1995

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek iki sıra paralel silmeli, bir sıra boğumlu ve uçta dışa çıkıntılıdır. Ön ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiştir. Orta-merkezde 0,8x0,5 cm boyutlarında dikey dikdörtgen şeklinde kabartma mevcuttur. Kabartma üzerinde herhangi bir bezeme yoktur. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 25 ön-arka

Kat. No: 26 **Env. No:** 3812 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 4,4 cm Gen.: 2,6 cm Kal.: 2,8-3,8-4,5 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 08.12.1999

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek iki sıra paralel silmeli, bir sıra boğumlu ve uçta dışa çıkıntılıdır. Ön ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiştir. Orta-merkezde 0,8x0,6 cm boyutlarında dikey dikdörtgen şeklinde kabartma

mevcuttur. Kabartma üzerinde herhangi bir bezeme yoktur. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 26 ön-arka

Kat. No: 27 **Env. No:** 494 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,9 cm Gen.: 2,2 cm Kal.: 2,8-3,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 10.06.1967

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar dışa doğru çok hafif genişleyerek bir silmeli, bir sıra boğumlu ve uçta dışa çıkıntılıdır. Ön ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiştir. Orta-merkez bölümü hafif bombelidir. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği kırıktır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 27 ön-arka

Kat. No: 28 **Env. No:** 3638 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,2 cm Gen.: 1,9 cm Kal.: 0,3/0,6 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 07.08.1998

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Latin Haçı formunda, alt kol diğerlerine göre daha uzundur. Yatay ve alt kol dışa doğru hafif genişleyerek tek yivlenerek düz sonlanır. Alt kol farklı olarak uç kısmı dışa taşıntı yapmaktadır. Her iki yüzü de aynı şekilde düzenlenen haçın orta-merkezi düzgün olmayan kare şeklinde hafif kabartma tekniğindedir. Üst kolda haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 28 ön-arka

Kat. No: 29 **Env. No:** 3637 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,6 cm Gen.: 2,6 cm Kal.: 0,5/0,6 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 09.12.1998

Tasviri/Tanımı: Döküm tekniğinde yapılan haçın dikey kolunun üzerine yerleştirilen yatay kol ile iki parça şeklinde işlenmiştir. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Dikey kollar yatay kollardan daha uzun ve eşittir. Kollar aynı genişlikte ve uçta iki silme ile düz sonlanmaktadır. Ön yüzde, ortadaki kare bölüm üzerinde "x" çarpı şeklinde kazıma tekniğinde bezeme yer alır. Arka yüz düz ve bezemesizdir. Arka yüzde, dikey kolların

yekpare şekilde düzenlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliğinin tamamen kırık olduğu görülmektedir.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 29 ön-arka

Kat. No: 30 **Env. No:** 5511 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3,5 cm Gen.: 2,3 cm Kal.: 0,3 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 26.01.2017

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Yunan haçı formundadır. Sol yan kol diğerlerine göre simetrik değildir. Kollar dışa doğru genişleyerek iki sıra boğumludur ve uçta koni/çan formunda sonlanmaktadır. Ön yüz ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiş ve bezenmiştir. Orta-merkezde kabartma tekniğinde Yunan haçı vardır. Üst kol üstünde haça dikey yerleşimli zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliğinin tamamen kırık olduğu görülmektedir.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 30 ön-arka

Kat. No: 31 **Env. No:** 1293 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3 cm Gen.: 2,5 cm Kal.: 0,5/0,6 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 21.02.1977

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Yunan haçı formundadır. Sol yan kol diğerlerine göre simetrik değildir. Kollar dışa doğru genişleyerek iki sıra boğumludur ve uçta koni/çan formunda sonlanmaktadır. Ön yüz ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiş ve bezenmiştir. Orta-merkezde kabartma tekniğinde Yunan haçı vardır. Üst kol üstünde zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği kırıktır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 31 ön-arka

Kat. No: 32 **Env. No:** 3495 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 3 cm Gen.: 2,8 cm Kal.: 0,4/0,7 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 25.08.1993

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Yunan haçı formundadır. Sol yan kol diğerlerine göre simetrik değildir. Kollar dışa doğru genişleyerek iki sıra boğumludur ve uçta koni/çan formunda sonlanmaktadır. Ön yüz ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiş ve bezenmiştir. Orta-merkezde kabartma tekniğinde Yunan haçı vardır. Üst kol üstünde zincir ya da ip asmak için kullanılan askı deliği kırıktır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 32 ön-arka

Kat. No: 33 **Env. No:** 2660 **Malzemesi:** Bronz

Ölçü : Yük.: 2,1 cm Gen.: 2,7 cm Kal.: 0,4/0,7 cm

Geliş Yeri, Şekli ve Tarihi: Satın alma, 10.08.1998

Tasviri/Tanımı: Yekpare, döküm tekniğinde yapılmıştır. Üzerinde korozyon ve pas izleri mevcuttur. Üst kol kırıktır. Yunan haçı formundadır. Sol yan kol diğerlerine göre simetrik değildir. Kollar dışa doğru genişleyerek iki sıra boğumludur ve uçta koni/çan formunda sonlanmaktadır. Ön yüz ve arka yüz aynı şekilde düzenlenmiş ve bezenmiştir. Orta-merkezde kabartma tekniğinde Yunan haçı vardır.

Tarihlendirme: 9-12. Yy.

Resim 33 ön-arka

KAYNAKÇA

Acara Eser, M. (2007). "Liturjide ve günlük kullanımda maden sanatı", A. Ödekan (Yay. haz.). *Kalanlar, 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans / The remnants, 12th and 13th centuries Byzantine objects in Turkey,* İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 37-39.

Acara Eser, Meryem (2007). "Kolye Haçlar"; *Kalanlar 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, (ed. Ayla Ödekan), İstanbul: Vehbi Koç Vakfı s. 248.

Acara Eser, Meryem. (2010). "Hıristiyanlıkta Haç Kültü Ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Haç", *Bizans Ve Çevre Kültürler, Prof. Dr. Yıldız Ötüken'e Armağan*, Ed. S. Doğan-M. Kadiroğlu, İstanbul: Promat, s.27-43.

Acara Eser, Meryem. (2019). "Divriği Kalesi Kazısı Metal Buluntuları", *Her Yönüyle Sivas Kongresi'nin 100. Yılında Uluslararası Sivas Sempozyumu*, ed. Prof. Dr. Hakan Yekbaş-Doç. Dr. Ahmet Yüksel, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi, s. 265-300.

Acara Eser, Meryem. (2019). "Objects From Daily Life Komana: Jewelry", *Komana Small Finds,* yay. Haz. Burcu Erciyas-Meryem Acara Eser, İstanbul: Ege Yayınları, pp. 77-102.

Albayrak, Kadir. (2004). "Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi", *Dini Araştırmalar*, C.7, S.19, s. 105-129.

Altun, Feride İmrana. (2020). "Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemine Ait Bronz Haçlar", *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.7, S.1, s.133-151.

Avşar, Lale. (2010). "Antik Yunan Seramiklerdeki Haç Ve Çarkıfelek Simgeleri Ve Bunların Avrasya, Anadolu Ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları", *Mukaddime*, S.3, 2010, s.115-141.

Aydın, Ayşe. (2021). "Marmaris Müzesi'ndeki Enkolpion'lar", *Arkeolojik Küçük Buluntular Pişmiş Toprak, Metal, Kemik, Cam, ve Taş Eserler*, ed. Oktay Dumankaya, İstanbul: Doruk Yayınları, s. 560-577.

Bilgi, Hülya. (2004). *Anadolu Dökümün Beşiği*, ed. Prof. Dr. Önder Bilgi, İstanbul: Döktaş, s. 147-174.

Bingöl, Orhan; *Menderes Magnesia'sı (Magnesia ad Meandrum*), İstanbul: Homer, 2005.

Böhlendorf Beate –Arslan. (2019). "Das bewegliche inventar eines mittelbyzantinischen dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy", *Byzas 15 Byzantine Small Finds İn Archaeological Contexts*, ed. Beate Böhlendorf-Arslan Alessandra Ricci, İstanbul: Ege Yayınları, pp.351-368.

Brown Thomas S.-Dale Kinney. (1991). "Milan", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.1, Oxford: Oxford University, pp. 1371.

Cleymans, S. ve Talloen P. (2018). "Protection in life and death: Pendant crosses from the cemetery of Apollo Klarios at Sagalassos, Turkey", *European Journal of Archaeology,* 21 (2), pp. 280–298. (https://doi.org/10.1017/eaa.2017.55, erişim tarihi: 29.01.2023)

Cotsonis, John A. (1994). *Byzantine Figural Processional Crosses*, Dumbarton Oaks Byzantine, 10, Washington D.C. : Collection Publications

D'Alviella, Goblet. (1911). "Cross", *Encyclopedia of Religion and Ethics,* ed. James Hastings, M.A., D.D., IV, Edinburgh: T. & T. Clark, 1911, pp. 324-325 (https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.85128/page/n5/mode/2up, erişim tarihi: 29.01.2023).

Danielou, Jean, (1970). "Cross", *Sacramentum Verbi An Encyclopedia of Biblical Theology,* ed. J.B. Bauer, Herder and Herder Newyork.

Dell'era, Francesca. (2012). Small Finds From Zeytinli Bahçe-Birecik (Urfa), ed. B. Böhlendorf-Arslan ve A. Ricci, *Byzas 15 Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts,* İstanbul: Ege Yayınları, pp. 393-406.

Devellioğlu, Ferit. (1949). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, İstanbul: Tan Matbaası.

Doğancı, Kamil (2017). "I. Constantinus'un Hristiyanlığı Meselesi ve Ölümü Hakkındaki Tartışmalar". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* C. 18, S. 33, s. 493-517.

E., A.C. (1926). "Byzantine Crosses", *Bulletin Of The Detroit Institute Of Arts Of The City Of Detroit*, May, Vol. 7, No. 8 (May, 1926), pp.95-96. (https://archive.org/details/sim_detroit-institute-of-arts-bulletin_1926-05_7_8/page/94/mode/2up, erişim tarihi: 15.10.2022).

Eberhard, Wolfram. (2000). Çin Simgeleri Sözlüğü(Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler), çev. Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket, İstanbul: Kabalcı Yayınları,.

Eliade, Mircea. (1992). *İmgeler Simgeler,* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara.

Eliade, Mircea.(2003). *Dinler Tarihine Giriş,* çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eusebius. (1952). "Life Of Constantine Great", *A Select Library Of Nicene and Post-Nicene Fathers Of The Christian Church*, ed. Philip Schaff, D.D. L.L.D., nad Henry Wace, D.D. , V. 1, W.M.B. Eerdmans Publishin Company, Michigan, pp. 470-580, (https://archive.org/details/eusebiuschurchhi0001euse/page/490/mode/2up, erişim tarihi: 29.01.2023).

Evans H.C. and W.D. Wixom. Eds. (1997). *The Glory Of Byzantium. Art and Culture Of The Middle Byzantine Era A.d. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum Of Art.

Ferrazzoli, A. F. (2012). "Byzantine small finds from Elaiussa Sebaste", ed. B. Böhlendorf-Arslan ve A. Ricci, *Byzas 15 Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, İstanbul:* Ege Yayınları, pp. 289-307.

Frolow, A. (1953). "La Vraie Croix et les expéditions d'Héraclius en Perse", *REB*, 11, 1953, pp. 88-105.

Galavaris, George. (1994). "The Cross In The Book Of Ceremonies By Constantine Porphyrogenitus", *Thumiama À La Mémoire De Laskarina Boura* (*Laskarina Bouras'a Armağan)*, Athens, pp. 95-99.

Gregory T.E. -A. Cutler. (2008). "Milvian Bridge", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.2, Oxford: Oxford University, 2008, s. 1375.

Gül, Ahmet. (2018). *Haçın Hıristiyan Teolojisindeki Yeri ve Önemi*, Şırnak: Şırnak Üniversitesi Yayınları.

Jobes, Gertrude, (1962). "Cross", *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbol,* , New York: The Scarecrow Pres Inc pp. 385-387 (https://archive.org/details/dictionary-of-mythology-folklore-and-symbols-vols-1-3-gertrude-jobes-1962/page/n193/mode/2up?view=theater, erişim tarihi 30.01.2023).

Khairedinova, Elzara A. (2019). "Early Medieval Crosses From The South-Western Crimea", *Komana Small Finds,* yay. Haz. Burcu Erciyas-Meryem Acara Eser, pp.417-438.

Koçyiğit, Oğuz. (2018). " Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Bizans Dönemi Maden Haçları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.35, S.2, 110-121.

Köroğlu, Gülgün. (2004). *Anadolu Uygarlıklarında Takı,* Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 2004.

Köroğlu, Gülgün (2009-2010). "Bizansta Kadın ve Kadın Takıları", *Etkinlikler - Voyvoda Caddesi Toplantıları 2009-2010*, s. 1-15 (https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/184492, erişim tarihi: 28.01.2023).

Köroğlu, Gülgün. (2010). Yumuktepe Höyüğü kazılarından Ortaçağ takıları. K. Pektaş (Yay. haz.) *13. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, İstanbul: Ege Yayınları, s. 417-426.

Küçük, Mehmet Alparslan. (2016). İkonografiden İnanca "İsa Mesih'in Dirilişi/Paskalya" Süreci, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Özel Aralık Sayısı, s. 230-274.

Leclercq. H. (1948). *Cruit Et Crucifixion Dictionnaire D'archéologie*, tome troisième, Paris.

Lightfoot, C., Koçyiğit, O. ve Yaman, H. (2007). Amorium Kazıları 2006, *29. Kazı Sonuçları Toplantısı,* C.1, Ankara: Kültür Bakanlığı, s.443-466.

Mercangöz, Zeynep. (2007). "Kuyumcu Kalıbı", *Kalanlar 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, (ed. Ayla Ödekan), İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 257-258.

Moorhead, John. (1985). "Iconoclasm, The Cross And The Imperial Image", *Byzantion,* V.55/1, pp. 165-179.

Oral, Zeynep. (2007). "Pandantif Haç"; *Kalanlar 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, (ed: Ayla Ödekan); İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 234.

Ostrogorsky, G.(1999). *Bizans Devleti Tarihi,* çev. Prof. Dr. Fikret Işıltan, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özçelik, Fatih. (2008). *Vita Constantini Kutsal İmparator Constantinus'un Hayatı*, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir.

Özdemir, Hicran-Gökçen K.Öztaşkın. (2010). "Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup", *XIII. Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 14-16 Ekim 2009, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul: Biltur Yayıncılık, s. 490-499.

Paul Arthur. (2006). *Bizans ve Türk Döneminde Hierapolis (Pamukkale),* (Çev: Nalan Fırat), İstanbul: Ege Yayınları.

Pitarakis, Brigittte. (2006). *Les Croix-Reliquaries Pectorales Byzantines En Bronze*, Paris: Picard.

Podskalsky, Gerhard. (1991). "Cross", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.2, Oxford: Oxford University, pp. 549-550.

Rice, T. T. (1998). *Bizans'ta Günlük Yaşam. Bizans'ın Mücevheri Konstantinopolis*, çev. Bilgi Altınok, İstanbul.

Ries, Julien. (1987). "Cross", *Encyclopedia of Religion (ER),* Ed. Mircea Eliade, Macmillan Company, New York 1987, IV, pp. 155-166 (https://archive.org/details/encyclopediaofre00mac_xpe/page/154/mode/2up, erişim tarihi: 28.01.2023).

Samuelsson, Gunnar. (2011). *Crucifixion in Antiquity*, Mohr Siebeck, Tübingen, Germany.

Şakiroğlu, Mahmut H. (1996). "Haç", *DİA*, İstanbul: Diyanet Vakfı, XIV, s. 522-524.

Şen Korkmaz-Samet Erol. (2021). "Malatya Müzesi Bizans Dönemi Taşınabilir Haçları", *Arkeolojik Küçük Buluntular Pişmiş Toprak, Metal, Kemik, Cam ve Taş Eserler*, ed. Oktay Dumankaya, İstanbul: Doruk Yayınları, s. 600-622.

Taft R.F. -A. Kazhdan. (1991). "Cross, Cult Of The", *The Oxford Dictionary Of Byzantium*, Yay. Haz. A. Kazhdan, V.1, Oxford: Oxford University, pp. 551-553.

Taş Tuğba-Fikret Özcan. (2015). "M.S. 4.-7. Yüzyıllar Arasında Haç Motifinin Gelişimi", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Isparta, S. 21, s. 247-275.

Tümer, Günay .(1993). "Çarmıh", *DİA,* İstanbul: Diyanet Vakfı, C.8, s.230.

Tzaferis, V. (2003). "The Archaeological Evidence for Crucifixion." *In Jesus: The Last Day* (Washington: Biblical Archaeological Society, pp. 91-113. (https://archive.org/details/jesuslastdaycoll0000unse/page/n1/mode/2up?view=theater, erişim tarihi: 30.01.2023).

Ünlüer, Yakup. (2019). *Kapadokya Bölgesi Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Madeni Haçlar,* Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Vasiliev, A. A. (1943). Bizans İmparatorluğu Tarihi, çev. A. Müfid Mansel, Ankara, Maarif Matbaası.

Yaman, Hüseyin. (2012). " Small Finds For The Dating of A Tomb at Amorium", ed. B. Böhlendorf-Arslan ve A. Ricci, *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts (Byzas 15),* İstanbul: Ege Yayınları, pp.331-342.

Warland, R. (2012). "Der gegenstand im bild: zur kontextualisierung von realien in der Byzantinischen wandmalerei Kappadokien", ed. B. Böhlendorf-Arslan ve A. Ricci, *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts (Byzas 15),* İstanbul: Ege Yayınları, pp. 369-384.

Williams, Stephen -Gerard Friell. (1994). *Theodosius The Et Bay,* New Haven and London: Yale University Press, , (https://archive.org/details/theodosiusempire0000will/mode/2up, erişim tarihi, 29.01.2023);

Wilson, T. (1894). *Swastika The Earliest Known Symbol And İts Migrations*. U.S. National Museum (https://archive.org/details/theswastika00wilsuoft/mode/2up?view=theater, erişim tarihi: 28.01.2023).

Workman, H.D. (1911). "Constantine", *Encyclopedia of Religion and Ethics,* ed. James Hastings, M.A., D.D., IV, Edinburgh: T. & T. Clark, p. 75-81.

Wright, G. R. H. (2000). "Some Byzantine Bronze Objects from Beycesultan", Anatolian Studies, Vol. 50, pp. 159-170.

Wünsche, August. (1905). *Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenwasser. Altorientalische Mythen*, (https://archive.org/details/diesagenvomlebe00wngoog/page/n5/mode/2up, erişim tarihi: 29.01.2023).

Zöckler, Otto. (1875). *Das Kreuz Christi: Religionshistorische und Kirchlich-Archäologische Untersuchungen: Zugleich ein Beitrag zur Philosophie der Geschichte*. Gütersloh: Druck und Verlag von C. Bertelsmann,

(https://archive.org/details/daskreuzchristi02zcgoog/page/n7/mode/2up?view=theater, erişim tarihi : 30.01.2023)

Zuckerman, Constantin. (2013). "Heraclius And The Return Of The Holy Cross", *Travaux Et Mémoires 17 Constructing The Seventh Century*, Ed. Constantin Zuckerman, Paris, pp. 197-218.

İnternet Kaynakçası

https://www.ortodokslartoplulugu.org/manevi-yasam/istavros-hac-guc-anlam-ve-mucizeleri/, erişim tarihi: 27.01.2023

https://sozluk.gov.tr/, erişim tarihi: 16.10.2022.

BİTLİS ŞEHİR SURLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Muhammet Erşed TOKAT[1]

Özet

Anadolu'nun önemli Orta Çağ kentlerinden biri olma özelliği taşıyan Bitlis'in şehir surlarıyla ilgili herhangi bir yayın veya çalışma bulunmamaktadır. Kentte bulunan anıtsal mimari örneklerinden cami, mescit, medrese, türbe, konut, çeşme gibi yapılar yayınlara konu edilmiş; iç kalede kazı çalışmaları yapılmış ancak şehir surlarıyla ilgili bir çalışma ortaya konmamıştır. Bunun en önemli sebebinin artan nüfusun kentlerde oluşturduğu düzensiz yapılaşma ve teknolojiyle birlikte değişen mimarlık anlayışının tarihi dokuyu olumsuz etkilemesi ve dış kaleyi anımsatacak verilerin ortadan kalkması olmalıdır. Nitekim 20. yüzyılın başlarında şehir surlarının bir kısmının halen ayakta olduğunu gösteren fotoğraflar günümüze ulaşmıştır.

Kentle ilgili en eski görsel, Kanuni Sultan Süleyman'ın Irakeyn Seferini konu edinen ve 16. yüzyılda Matrakçı Nasuh tarafından telif edilen eserdeki Bitlis minyatürüdür. 17 ve 20. yüzyıllar arasında oluşturulan gravürler de kentle ilgili önemli bilgiler sunmaktadır. 20. yüzyılın başlarına ait fotoğraflarla da kentin dış kalesiyle ilgili fikir oluşturulabilmektedir. 16. yüzyılın sonlarında Bitlis'i yöneten Şeref Han'a ait Şerefname adlı eserinde ve 17. yüzyılın ortasında Bitlis'te kalan Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde kentle ilgili önemli bilgiler bulunmaktadır. Yine kenti ziyaret eden seyyahların anlatımlarından da birtakım çıkarımlar yapmak mümkündür.

2021 yılında Bitlis şehir merkezinde gerçekleştirilen "Dere Üstü Islah Çalışmalarıyla" ortaya çıkan bazı sur kalıntıları kentin tarihi dokusunu anlamamıza olanak sağlamaktadır. Ayrıca Bitlis Yüzey Araştırması sırasında

[1] Arş. Gör., Batman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, mersed.tokat@batman.edu.tr

şehir merkezindeki taş konutların zeminini oluşturduğunu düşündüğümüz sur kalıntılarını da tespit ederek dış surun takip ettiği hat ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmayla, Matrakçı Nasuh'un Bitlis minyatüründe görünen iç kale ve dış kale birimlerinin günümüz kent dokusu içerisindeki yansıması, surların kentle olan ilişkisi ve sura ilave edilen yapı toplulukları ile savunma prensipleri ele alınmaktadır. Günümüzde Bitlis merkezinde yüksek bir anakaya kütlesi üzerinde duran Bitlis Kalesi'nin aslında iç kaleden ibaret olmakla birlikte asıl kentin bunun güneyinde iki nehir arasında surlarla çevrili bir özelliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bitlis, Kentleşme, Savunma Mimarisi, Sur Sistemi, Tahkimat.

AN EVALUATION ON BITLIS CITY WALLS

Abstract

There are no publications or studies about the city walls of Bitlis which is one of the important medieval cities of Anatolia. Buildings such as mosques, masjids, madrasas, tombs, houses, fountains that are examples of monumental architecture in the city have been the subject of publications; excavations were carried out in the inner castle, but no study was conducted on the city walls. The most important reason for this should be the irregular construction created by the increasing population in the cities and the changing architectural understanding with the technology negatively affecting the historical texture and the disappearance of the data that will remind of the outer castle. As a matter of fact photographs showing that some of the city walls are still standing at the beginning of the 20th century have survived to the present day.

The oldest visual about the city is the miniature of Bitlis in the work which is about the Irakeyn Campaign of Suleiman the Magnificent and was copyrighted by Matrakci Nasuh in the 16th century. The engravings created between the 17th and 20th centuries also provide important information about the city. An idea about the outer castle of the city can be formed with the photographs of the beginning of the 20th century. There is important information about the city in the work of Sharaf Khan who ruled Bitlis at the end of the 16th century and in the travel book of Evliya Çelebi who stayed in Bitlis in the middle of the 17th century. It is also possible to draw some inferences from the narratives of the travelers who visited the city.

Some of the city wall ruins which emerged with the "Stream Above Improvement Works" carried out in the city center of Bitlis in 2021 allow us to understand the historical texture of the city. In addition during the Bitlis Survey the remains of the city walls which we think formed the floor of the stone houses in the city center were identified and the line followed by the outer wall was revealed. In this study the reflection of the inner castle and outer castle units in the Bitlis miniature of Matrakci Nasuh in today's urban fabric, the relationship of the city walls with the city and the building groups added to the wall and defense principles are discussed. It is understood that the Bitlis Castle which stands on a high bedrock mass

in the center of Bitlis today, consists of an inner castle but that the original city was surrounded by walls between two rivers to the south of it.

Keywords: Bitlis, Urbanization, Defense Architecture, City Walls, Fortification.

1. GİRİŞ

2021 ve 2022 yıllarında Bitlis şehir merkezinde, Dr. Hazal Ceylan ÖZTÜRKER DEMİR başkanlığında gerçekleştirilen yüzey araştırması çalışmaları sırasında elde edilen verilerle hazırlanan bu çalışma, Bitlis kentinin günümüze kadar tanımlanmayan karakterine katkı sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Bugün iç kalesi ve zengin tarihi mimari eserleriyle varlığını sürdüren kentin, Orta Çağ'da bir kent suruna sahip olduğunu belirten herhangi bir yayın veya çalışmaya rastlanmamıştır. Matrakçı Nasuh'un 16. yüzyılın ilk yarısına ait Bitlis minyatüründe açıkça görülen kent surlarının, günümüz iç kale surları olduğuna dair yanlış değerlendirme günümüze kadar kabul görmüştür. Ancak hem kentte yürüttüğümüz araştırma sırasında hem de 2019 yılından itibaren Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı ile Bitlis Valiliği tarafından yürütülen "Dere Üstü Islahı Projesi" kapsamında ortaya çıkan kalıntılardan, kentin bir dış sura sahip olduğu anlaşılmıştır (Öztürker Demir 2023).

Bitlis, tarihsel süreçte birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan, Van Gölü'nün güneybatısında, derin bir vadi içerisinde konumlanmış bir derbent niteliğindedir. Bu konumu itibariyle el-Cezire düzlükleri ile Doğu Anadolu yüksek platosu arasında geçişi sağlayan önemli bir güzergahı kontrol etmektedir (Öztürker Demir 2022a: 1011). Bitlis geçidinin kuzey ucunda iki nehrin birbirine kavuştuğu noktada bulunan yüksek bir kaya kütlesi üzerine inşa edilmiş iç kale ile bunun güneyinde gelişen dış surla çevrili aşağı şehirden oluşan kent, dış kale surlarını saran doğal bir hendek niteliğindeki nehirlerin etrafında yükseltilere inşa edilmiş konutlar ve sosyal yapılarla her dönem gelişmeye devam etmiştir (Şekil 1).

Kurulduğu bölge tarihsel olarak önemli bir geçit özelliği gösteren Bitlis kenti, Bizans İmparatorluğunun erken dönemlerinden itibaren Bizans ve Sasani mücadele sahası olan Armenia sınırları içerisinde kurulmuş bir güvenlik noktasıdır. İslam fetihleri ve sonrasında Armenia vergilerinin toplanma merkezi işlevi gören kentin, 8. yüzyılın ilk yarısında itibaren Müslüman yöneticilerin elinde bulunduğu ve 10. yüzyılın sonlarında Mervani, 11. yüzyılın sonlarında Selçuklu hakimiyetine geçtiği anlaşılmaktadır (Artsruni 1985: 176, 177; Ripper 2012: 152,153; İbnü'l Esir 1991: 132, 133.). 12. yüzyılda Erzen merkezli Dilmaçoğlu Beyliğinin hakimiyetinde olan kentin, 1185'te Ahlatşahlar ve13. yüzyılda da sırasıyla Eyyubi ve Anadolu

Selçuklu Hakimiyetine sahne olduğu düşünülmektedir. Celaleddin Harezmşah ve Moğolların istilalarıyla oldukça harap olan bölgede Bitlis kentinin de ıssızlaştığı ve Ahlat'ın neredeyse ortadan kalkmasıyla Bitlis'in önem kazanarak yükselişe geçtiği kabul edilmektedir.

14. yüzyılda, Şerefhanlar olarak da bilinen Roşkan aşiretler federasyonunun güçlenmesiyle Bitlis'le birlikte Ahlat, Muş ve Tatvan'dan itibaren Vestan (Gevaş) sınırına kadar olan bölgenin kontrol altına alındığı anlaşılmaktadır[2] (Şeref Han 1971: 410 – 413). Celayirli ve Çobanlı hakimiyetlerine bağlı bir yönetim sürdüren Bitlis hakimlerinin yüzyılın sonlarına doğru oldukça güçlendiği ve bu dönemde Emir Şeyh Şeref'in bölgede söz sahibi önemli bir aktör olduğu görülmektedir. Emir Timur'un bölgeyi kontrol altına alması ve sonrasında Emir Şeyh Şeref'e yönetimi bırakması hem Şerefname'ye hem de Nizamüddin Şami'nin Zafernamesi'ne konu olmuştur (Şeref Han 1971: 430,431; Şami 1987: 124, 125).

1.1. Anadolu'da Kentlerin Gelişimi

İnsanlığın yerleşik hayata geçerek organize topluluklar oluşturduğu ve bunun neticesinde ortaya çıkardığı kentlerin, güvenliği sağlamak amacıyla surlarla çevrili olan ilk örnekleri Anadolu'da da karşımıza çıkmaktadır (Akurgal 2003). Sümer kent devletlerinin etki alanında kalan Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Siverek'teki Hassek Höyük'te görülen Geç Uruk Dönemi kent yapılaşması yukarı ve aşağı şehirden oluşan organize ve güvenlikli bir kent örneği olarak görülmektedir (Sevin 2003: 110; Tuna 2000: 88). Bu tarihten itibaren Bakır çağı ve devamında Tunç ve Demir çağlarında Anadolu'da kesintisiz bir kentleşme anlayışının geliştiği anlaşılmaktadır.

Helenistik devirde görülen geometrik kent düzenlemesine daha sonrasında ortaya çıkan Bizans kent düzeninde rastlanmamakta; bu yeni kentler-

[2] Günümüzde Şerefhanlar olarak adlandırılan ve 14. yüzyılın başlarından beri Bitlis ve çevresine hâkim olduğu düşünülen bu beyliğin bir mensubu olan 16. yüzyıl müelliflerinden Bitlis Emiri V. Şeref Han'ın Şerefname adlı eserinde, emirliği oluşturan aşiretlerin Roşkan ismiyle anılmasından dolayı burada Roşkan Federasyonu tabiri kullanılmıştır. Ayrıca Hasankeyf Eyyubileri tarihini ele alan İbnü'l Emir İbrahim el-Münşi'nin "Nuzhetu'n-Nazir ve'r-Rahatu'l-Hatir" adlı eserinde, 14. yüzyılın ilk yarısından itibaren Bitlis ve Muş'un yöneticileri olarak adlandırılan Ziyaeddin ve Şemseddin er-Roşki (El-Münşi 2019: 406) gibi hakimlerden yola çıkarak bu tabirin hâkim olan hanedanı tanımlamak için uygun olduğu kanaatine varılmıştır.

de topografyaya göre biçimlenen bir kentleşme anlayışı ortaya çıkmaktadır. Erken Bizans devrinde dağınık köy tipi yerleşmelerle çok parçalı kent modelinin; Orta ve Geç Bizans devrinde ise kale-kent tipi kentleşme anlayışının hâkim olduğu görülmektedir (Öztürker 2019: 160).

En belirgin özelliği ticari alanlar ile meskenlerin kesin olarak birbirinden ayrı konumlandırıldığı İslam şehirlerinin, 8. yüzyıldan itibaren Anadolu'da kurulduğu görülmektedir. Kentlerin merkezinde konumlanan cami, medrese ve dini yapılar ile bunların etrafında gelişen çarşı, pazar ve kervansaraylarla İslam şehirlerinin kendine özgü bir kentleşme örneği gösterdiği kabul edilmektedir (Raymond 2010: 450).

11. yüzyıldan itibaren Anadolu'da görülen Türk etkisiyle birlikte kentleşme anlayışında da birtakım yenilikler görülmeye başlamıştır. Doğu bölgelerinde ticarete dayanan kentlerin yanında Bizans sınırlarında konumlanan "Uc Kentler" ise hayvancılığa dayanan göçebe halklardan müteşekkil bir güvenlik hattı görevi görmektedir (Tanyeli 1987: 37, 38). Selçuklu döneminde ön plana çıkan sistematik ticari faaliyetlerin kale-kent, açık kent ve dış büyüme odaklı kentler olarak tanımlanan üç tip yerleşme anlayışının ortak bir pratiği olduğu varsayılmaktadır (Özcan 2007: 10).

Osmanlı'nın erken dönemlerinde kent dokusu içerisinde bulunan kamusal yapıların ayrı ayrı kuruluşlar olarak ele alındığı; külliye birimlerinin de kendi içerisinde etrafından bağımsız birimler olarak duvarlarla çevrilerek konumlandığı görülmektedir (Tanyeli 1987: 149). Osmanlı erken dönemlerinde kale kent özelliğine sahip yerleşimleri klasik devirde açık kent pozisyonu kazanmıştır. Bunun en önemli sebebi de Osmanlı'nın kontrol ettiği alanların büyüklüğü sebebiyle içeride kalan kentlerin güvenlik yönünden herhangi bir kaygı yaşamaması ve surlara ihtiyaç kalmaması ile artan nüfusun sur dışında iskân edilmesi olduğu kabul edilmektedir. 16. yüzyıl sonlarına kadar yalnızca gerekli görülen yerlerde kalelerin kullanıldığı ve yeni kalelerin inşa edildiği anlaşılmaktadır (Cezar 1985: 26). Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri kentlerinden farklı olarak kentin tamamının savunulması yerine stratejik noktaların savunulması anlayışı hâkim olmaya başlamış ve bu sayede şehir surlarının önemi ortadan kalkmıştır. Bu devirde iç kalelerin daha önemli bir hale geldiği görülmektedir (Sönmez 1998: 8).

1.2. Bitlis'in Kısa Tarihi

Bitlis kentinin ne zaman ve kimler tarafından kurulduğu kesin olarak bilinmemekle beraber yörede sıkça anlatılan bir efsaneye dayanarak Büyük İskender'in komutanlarından Bedlis tarafından inşa edildiğine inanılmaktadır (Şeref Han 1971: 383 – 386). Ancak tarihi kayıtlarda Büyük İskender'in Bitlis'e en yakın geçtiği nokta Arbela Muharebesinden önce uğradığı Mezopotamya Ovasıdır (Arrian 1884). İskender'in Bitlis bölgesine uğradığıyla ilgili kanıtlanmış bir veri henüz bulunamamıştır.

Kentin bir Urartu askeri üssü olma fikri ise François Thureau-Dangin'in Yeni Assur Kralı II. Sargon'un MÖ 714'te gerçekleştirdiği sekizinci seferinde sözü edilen «Uaiais» kentinin Bitlis olduğuna yönelik iddiasıyla karşımıza çıkmaktadır (Thureau-Dangin 1912: 72, 73). Uaiais, gayet kuvvetli bir tahkimata sahip ve Nairi bölgesi sınırını koruyan bir casusluk merkezi olarak işlevlendirilmiş önemli bir Urartu kalesidir. Ancak Urartu araştırmacıları arasında bu fikir kabul görmemekte, Uaiais kalesinin daha doğuda Van'ın Başkale ilçesi civarında konumlandığı kabul edilmektedir (Pinches 1913; Rigg 1942; Wright 1943; Çilingiroğlu 1976). Günümüzde herhangi bir Urartu tahkimatı ya da buluntusuyla karşılaşılmayan Bitlis Kalesi ve civarında bu döneme ait kesin verilere ulaşmak için alanın uzmanı bilim insanlarının araştırmalarını bu yöne kaydırmalarını beklemekten başka çaremiz bulunmamaktadır.

Bitlis'in Roma dönemindeki durumuyla ilgili elimizde bulunan kısıtlı veriler ışığında kentin bugünkü ismiyle varlığından söz etmek zordur. Tabula Peutingeriana olarak adlandırılan ve MÖ 1. yüzyıl ile MS. 4. yüzyıllar arasına tarihlendirilen atlasta, Bitlis'e tekabül eden bölgede "Cymiza" adlı bir yerleşim bulunmaktadır (Şekil 2). Tigranocerta kentine 50 Roma mili uzaklıkta bulunan Cymiza adlı yerin karşılığı olarak günümüzde Bitlis şehri içerisinde, kalenin kuzeydoğusunda Kömüs adlı bir mahalle bulunmaktadır. Roma'nın askeri yolları ile önemli şehirleri ve sıcak su kaynaklarını gösteren bu haritada, Cymiza yerleşiminin Bitlis'teki Kömüs mahallesiyle örtüştüğü düşünülmektedir.

Bitlis'te en erken 7. yüzyılda kale bulunduğunu Sebeos'un Heraleios Tarihi adlı eserinden anlayabiliyoruz. Bizans İmparatorunun 653'te Armenia üzerine çıktığı seferde Armenia yöneticisi Theodor Rşdunik'e gönder-

diği Armenialı naxararların bir kısmı (Bales) Bitlis'teki kaleye ve bir kısmı da (Bznunis) Van Gölü'ndeki adaya hapsedilmiş, Theodor'un kendisi de Akdamar adasına çekilmiştir (Sebeos 1904: 135). 7. yüzyılda yaşamış Sebeos'un aktardığı bu bilgilerden, İslam Halifeliğiyle iş birliği içerisinde bulunan Rşdunik hanedanı yöneticisi Theodor'a bağlı bir kalenin Bitlis'te yer aldığı anlaşılmaktadır (Resim 1).

Bitlis ile ilgili 10. yüzyıl yazarlarından Tovma Artsruni, 852 yılında İslam Halifesi tarafından Armenia'ya gönderilen Türk Komutan Boğa el-Kebir'in doğudan gelerek Van Gölü etrafını ve Muş'u zapt edip Bitlis'e geçtiğini ve Bitlis'in "Şahastan" olduğunu aktarmaktadır (Artsruni 1985: 176, 177).

Nasır-ı Hüsrev, 1046 yılında buradan geçerek Diyarbakır'a doğru yol almış; Bitlis'in de balıyla meşhur bir kent olduğunu belirtmiştir (Xosro 2016: 48, 49). Bu dönemde Mervani Devletinin hükmü altında bulunan Bitlis kenti, Alparslan'ın 1071'de Malazgirt'te kazandığı zafer sonrasında Anadolu'ya yayılan Türk kumandanlarından Dilmaçoğlu Mehmet Bey'in hükmüne geçmiş; 12. yüzyılın sonlarında Ahlatşahlar, 13. yüzyılın ilk yarısında Eyyubiler ve sonrasında İlhanlı, Timurlu, Karakoyunlu, Akkoyunlu, Safevi ve Osmanlı Devletlerine bağlı olarak yönetilmiştir.

Bitlis'in fiziksel olarak ilk görüntüsü de Osmanlı hakimiyetine geçtiği Kanuni Sultan Süleyman zamanına aittir (Resim 2). Matrakçı Nasuh tarafından çizilen minyatürde, Bitlis'te bir iç kale ile bunun aşağısında surlarla çevrili bir dış kale ve devam eden şehir görülmektedir (Matrakçı 2014: v.100a). 18. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar çeşitli seyyahlar tarafından üretilen gravürler ve 20. yüzyıl başlarından günümüze ulaşan fotoğraflardan şehir surlarıyla ilgili birtakım fikirler elde etmek mümkündür (Resim 3, 4, 5).

Dapper'in 1681 tarihli Bitlis gravürü oldukça abartılı bir şehir tasviri sunarken; değerlendirmemiz açısından önemli bilgiler de içermektedir (Resim 6). Buradan şehrin yüksek bir kayalık üzerinde bulunan iç kalesinden ziyade aşağı şehri kuşatan dış surlarının silindirik burçlarla desteklendiği ve bunları saran nehirlerin doğal hendek niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. 19. yüzyıla ait görsellerde ise iç kalenin büyük oranda tahrip olduğu ve aşağı şehri kuşatan surların da önemini yitirdiği anlaşılmaktadır.

2. BİTLİS ŞEHİR SURLARI

Bitlis şehir merkezinde, yüksek bir ana kaya kütlesi üzerinde yükselen kalenin, bir iç kale olduğu artık kesinlik kazanmış durumdadır. Kalenin güneyindeki alanın iki nehrin arasında bulunuyor olması, bir dereceye kadar güvenlik sağlıyorsa da nehrin takip ettiği güzergâh üzerinde dış surların inşa edilmiş olduğu varsayılmaktadır. Matrakçı Nasuh minyatürü ile 17. yüzyıldan itibaren kenti ziyaret eden seyyahların anlatımları içerisinde bu dış surlara kısmen değinilmiştir. Evliya Çelebi bu surların tek katlı olduğunu ve çok yüksek olmadıklarını vurgulamaktadır (Evliya Çelebi 2010: 135). Evliya Çelebi'nin anlatımlarında surların yer yer harap olduğunu belirtmesi, 17. yüzyılda kentin uğradığı saldırılar neticesinde artık onarımlarından vazgeçildiği ya da bu kısmın artık bir öneminin kalmadığı anlaşılabilir.

Şehir surlarının bir kısmı günümüze ulaşmakla birlikte önemli bir kısmı yok olmuştur. Ancak bazı konutların temelini teşkil eden ve köprülerin dayandığı noktalar olarak günümüze ulaşan bu kalıntılardan bir hat belirlemek mümkün olmuştur. Araştırmalarımız sırasında rastladığımız kalıntılardan yola çıkarak, şehir surlarının ilk olarak batı yönden iç kaleye birleştiği varsayılmaktadır (Resim 7). İç kalenin güneydoğu köşesinde bulunan yüksek silindirik burcun altında ana kayaya ulaştığı düşünülen bu surun, batıya doğru ilerleyerek nehre ulaştığı ve bu noktadan itibaren güneydoğuya doğru nehri takip ederek ilerlediği düşünülmektedir. Bu kısımda günümüze ulaşan sur kalıntılarının geç döneme ait konut yapılarının temellerini oluşturduğu tespit edilmiştir (Resim 8, 9).

Yaklaşık 20 m devam eden bu kısımdan sonra sur kesilmektedir. Betonarme bir konutun işgal ettiği bölümün altından sur kalıntılarının devam etme ihtimali yüksektir. Betonarme yapının güney duvarına bitişen ve yaklaşık 30 m devam eden sur, Kale altı (Aşağı Kale) Camii mihrap duvarına ulaşmaktadır. Burada kesilen surun güneyine yuvarlak kemerli bir köprü inşa edilmiştir. Köprünün güneyinde, üzerinde kesme taş ve betonarme malzemeli konut örneklerinin bulunduğu yaklaşık 20 m devam eden sur görülmektedir (Resim 10). Kalenin batı yönünde, aradaki boşlukların da birleştirilmesiyle yaklaşık 110 metrelik bir sur hattı takip edilebilmektedir.

Dış surun iç kaleye birleştiği güneydoğu köşeden Şerefiye Camii'nin karşı kıyısına kadar devam eden bölümün, dirsekler yaparak topografyaya uydurulduğu düşünülmektedir. Bu kısımda, yukarıda sözü edilen sivri külahlı kuleden başka herhangi bir burç ya da kulenin varlığına dair veri mevcut değildir. Ancak bu kısımdan gelecek saldırıların, karşı kıyının topografyası göz önüne alınarak önemli bir tehdit oluşturmayacağı düşünülürse herhangi bir kule veya burca ihtiyaç duyulmayacağı; bu sebeple surun dirsekler yaparak ilerlemesinin korumayı sağlayacağı mümkün görünmektedir.

Matrakçı Nasuh Minyatüründe söz konusu alana denk gelen kısımların konutlardan müteşekkil bir görüntüye sahip olduğu anlaşılmaktadır (Resim 11). Burada yer alan ev, işlik veya köşk gibi mimari unsurların sura dayandırıldığı düşünülmektedir. Nitekim 2021 yılı yüzey araştırması sırasında tespit edilen bir hamam kalıntısının, sur duvarıyla ortak duvarının bulunduğu görülmüştür (Öztürker, 2022). Bu da bizde mevcut alandaki diğer yapıların da surla ortak duvarlara sahip olabileceği düşüncesini doğurmaktadır.

Şerefiye Külliyesinin karşı kıyısına ulaşan surlardan doğuya devam eden bölümden başka günümüze ulaşan bir kalıntı bulunmamaktadır. Eprigyan'ın 1900 tarihli Bitlis görüntüsü, Şerefiye Camii ile Şeref Han Türbesini ve dış kaleye güney yönden girişi sağlayan Şerefiye Köprüsünü göstermektedir (Eprigyan 1902).

Köprünün devamında görülen iki sıra kemerin dış sur kalıntısı olması muhtemeldir (Resim 12). Nitekim şehri kuşatan surların bu noktadan doğuya doğru devam ederek Ulu Cami yönüne uzandığı, kalenin güney yönden giriş kapısının da burada bulunduğu değerlendirilmektedir. Surun iç kesimini destekleyen kemer dizisinin sur boyunca ilerlediği ve seğirdimlere ulaşılan merdivenlerin de bu düzenlemeyle teşkil edildiği anlaşılmaktadır.

Dış kalenin güney yönünde yer alan surlardan giriş kapısına denk gelen bölümdeki sur ile Pamukçular Köprüsünün doğusuna doğru uzanan surlar, dere üstünde bulunan betonarme yapıların kaldırılmasıyla gün yüzüne çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarına ait birtakım fotoğraflardan tespit edilebilen bu surların düz bir hat izleyerek ilerlediği ve Pamukçular Köprüsüne ulaştığı görülmektedir (Resim 13, 14).

Sur hattının nehir yatağını takip ettiği ve savunmaya dönük olarak kademeli bir şekilde dirsek yaparak ilerlediği düşünülmektedir. Sahadaki izlerden yola çıkarak güneydeki kent giriş kapısından doğuya doğru devam eden sur kalıntısının düz bir hat izleyerek ilerlediği ve 28 m sonra güneye doğru kırılarak dirsek yaptığı anlaşılmaktadır. Bu noktadan Pamukçular köprüsü kuzey ayağına kadar olan kısmın ortadan kalktığı tespit edilmiştir (Resim 15, 16).

Pamukçular Köprüsünün batı kenarında yaklaşık 3 m devam eden surun nehir seviyesinde yarım silindirik formlu bir destekle tahkim edildiği anlaşılmaktadır (Resim 17). Bu tür tahkimatın iç kale güneydoğu kenarında da bulunması benzer anlayışın kent suru yapımında da devam ettiğini göstermektedir. Pamukçular Köprüsünün batısından başlayarak Buğday Pazarının başlangıcına kadar kesintisiz devam eden surun uzunluğu ise yaklaşık 30 metredir. Bu kısımdaki sura, 16. yüzyılda inşa edilen ve günümüze sadece giriş kuruluşu ulaşan bir hanın güney duvarının dayandığı anlaşılmaktadır (Resim 18, 19, 20). Günümüzde Buğday Pazarı olarak adlandırılan bu alanda yer alan söz konusu tarihi hanın duvarlarının surlara dayanması, korumayı artırmakla birlikte, sur içinde kalan kısıtlı alandan en fazla faydayı sağlamayı amaçladığı düşünülebilir.

Günümüzde tamamen ortadan kalkan bu bölümün doğuya doğru devam eden kısmında Ulu Camiye ulaşılmaktadır. Ulu Cami önünde inşa edilen köprünün kuzey ayağının yaslandığı bir kalıntının da kent suru olduğu düşünülmektedir (Resim 21, 22). Kent surlarının önemini yitirdiği 17. yüzyıl sonundan itibaren kent içerisine geçit verecek köprülerin inşa edildiği anlaşılmaktadır. Orijinalinde yalnızca güney ve kuzeydoğu yönden birer girişi bulunan kentin söz konusu köprülerden anlaşılacağı şekliyle artırıldığı ve bu sayede alternatif yolların üretildiği görülmektedir.

Ulu Camiden itibaren kuzeye devam ettiği düşünülen surlardan herhangi bir kalıntı günümüze ulaşmamıştır (Resim 23). Ancak burada da nehir hattını takip ederek ilerlediği varsayılmaktadır. Surların bu yönde iç kale ile birleştiği konum ise kesin değildir. Ancak iki farklı yerde sur bağlantı noktalarını andıran kalıntılar tespit edilebilmektedir. Bunlardan ilkinin Gazibey Köprüsü olarak adlandırılan köprünün karşısında, iç kaleyi doğu yönden destekleyen büyük burca birleştiği düşünülmektedir (Resim 24). Sur içine geçit veren bu noktadan iki yolla kente girilmektedir. Kuzey-

den devam eden yol iç kalenin güneyini takiben iç kale giriş kapısına kadar devam eden ana yolu oluşturmaktadır. Bu yol üzerinde 19. yüzyıl sonunda Belediye Binası inşa edilmiştir. Buradan ilerleyen ikinci yol ise Ulu Cami önüne devam etmekte ve burada bulunan hanlar ile dükkân sıralarına geçit vermektedir.

Dış surun başlangıç noktası olduğu düşünülen ikinci nokta, iç kaleye çıkan bir kaya oyma tünelin de bulunduğu kısımda yer alan ve buranın bir burçla birlikte surun birleşme noktası olduğunu düşündüren kalıntılardır (Resim 25). İç kaleye kadar çıktığı daha önce tespit edilmiş olan tünelin, surlara asker sevkiyatını sağlamak amacıyla burçla birleştirilmiş olması ihtimal dahilindedir (Bixio, 2011).

Kale altında nehirle kale eteği arasında dar bir koridor niteliğinde olan bu bölümün, karşılıklı yerleştirilmiş dükkân sıralarıyla bir arasta niteliğinde olduğu düşünülmektedir (Resim 26). Bunun kuzey ucuna yerleştirilen burçla da kalenin güvenliği sağlanmış olabilir. Her iki durumda da kesin bir kanıya varmak eldeki verilerle mümkün değildir.

Bitlis kentini saran başka bir sur hattı ise 17. yüzyıldan sonrasına ait olduğunu değerlendirdiğimiz iç kalenin kuzey ucuna birleşen kalıntıdır. Eski fotoğraflarda kuzeye doğru ilerleyerek iç kalenin karşısındaki tepeyi sardığı görülen bu duvarlardan yalnızca iç kaleye birleşen birkaç metrelik bölümü günümüze ulaşabilmiştir. Bitlis minyatürüne aykırı olduğu değerlendirilen bu surun, 17. yüzyılda muhtemelen Bitlis Beyi Abdal Han ile Van Beylerbeyi Melek Ahmed Paşa arasında gerçekleşen savaş zamanında şehri kuzeyden gelecek tehlikelere karşı tahkim etmek amacıyla inşa edildiği düşünülmektedir.

SONUÇ

Çalışmamız neticesinde, el-Cezire düzlükleri ile Doğu Anadolu yüksek platosu arasında geçişi sağlayan Bitlis deresinin çıkışında, yüksek bir ana kaya kütlesi üzerine inşa edilmiş olan Bitlis Kalesi'nin güneyinde, bir aşağı şehrin var olduğu ve bunun da surlarla tahkim edildiği anlaşılmıştır. İki nehir tarafından kuşatılan ve ada niteliğinde olan bir alana oturtulan aşağı şehri saran surların, Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar sağlam bir şekilde ulaştığı ancak Evliya Çelebi'nin de seyahatnamesinde değindiği gibi 17. yüzyılda büyük oranda tahrip olduğu ve önemini yitirdiği anlaşılmaktadır. Bunun sebebinin de 17. yüzyılın başında V. Şeref Han ile Van Beylerbeyi Ahmed Paşa arasında gerçekleşen savaş ve yüzyılın ortasında Abdal Han ile Van Beylerbeyi Melek Ahmed Paşa arasında gerçekleşen savaşlar olduğu değerlendirilmektedir. Bu tarihten sonra da surların konutların temellerini işgal etmeleri ve han ve hamamların dayandığı noktalar olmalarından dolayı günümüze ulaşabildiği düşünülmektedir.

Şehir surlarının ve kuşattığı alanın niteliği bakımından bir ticaret alanı olması sebebiyle şehrin bir İslam kenti özelliği göstermesi, şehir surlarının ilk olarak bu devirlerde kurulmuş olabileceğini düşündürmektedir. Mervani ve Selçuklu devirlerinde de ticari özelliğini sürdüren kentin, Moğol istilaları sonrasında Ahlat'ın tamamen önemini yitirmesiyle daha fazla önem kazanarak ön plana çıktığı kabul edilmektedir. 14. yüzyıldan itibaren de Van Gölü'nün kuzey ve batısı ile Muş Bölgesinden Sasun civarına kadar olan mıntıkanın Bitlis'ten yönetiliyor olması da bundan kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

Arrian, **The Anabasis of Alexander**, (transl. E.J. Chinnock), Hodder and Stoughton, London, 1884

Bixio, Roberto; de Pascale, Andrea; Pektaş, Kadir, Indagini Preliminari Sulle Strutture Ipogee del Kale di Bitlis (Turchia Sud-Orientale), **Archeologia Medievale**, 2011, ss. 321-332.

Cezar, Mustafa, **Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını No: 9, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1985.

Çilingiroğlu, Altan, Sargon'un Sekizinci Seferi ve Bazı Öneriler, **Anadolu Araştırmaları,** S. 4, 1976, s. 235 – 271;

Dapper, Olfert , **Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Asia**, Nurnberg, 1681, s. 208.

Eprigyan, H.S., Badgerazart Pnashkharhig Pararan (Resimli Coğrafya Sözlüğü), Venedik, 1902.

İbnu'l Emir İbrahim el-Münşi, **Nuzhetu'n-Nazir ve Rahatu'l-Hatir,** (Tarikh Hısn Kaifa içinde, Edt: Yusuf Baluken), Nubihar Yayınları, İstanbul, 2019.

İbnü'l Esir, **İslam Tarihi El-Kâmil fi't-Tarih Tercümesi**, Cilt II, (Çev. M. Beşir Eryarsoy), Bahar Yayınları, İstanbul, 1991.

Lehmann-Haupt, C. F., **Armenien Einst und Jetzt**, B. Behrs Verlag, Berlin, 1910.

Müller-Simonis, P., **Du Caucase Au Golfe Persique A Travers L'Armenie, Le Kurdistan Et La Mesopotamie**, Washington, 1892.

Nasır Xosro, **Sefername**, (Çev. Erkan Çardakçı), Avesta Yayınları, İstanbul, 2016, s. 48, 49.

Nizamüddin Şami, **Zafername**, (Çev. Necati Lugal), 2. Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s. 124, 125.

Özcan, Koray, Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yerleşme Sistemi ve Kent Modelleri, **İTÜ Dergisi/a**, Cilt 6, Sayı 1, Mart 2007, s. 3 – 15.

Öztürker, Hazal Ceylan, Anadolu'da Bizans Feodalizasyonunun Somut Bir İfadesi: Marmaris Selimiye Kalesi, **Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 18, Nisan 2019, s. 157 – 175.

Öztürker Demir, Hazal Ceylan, Orta Çağ'dan Cumhuriyet Dönemine Kadar Bitlis İli 2021 Yılı Çalışmaları (Özet Bildiri), **42. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu,** 23-27 Mayıs 2022, Denizli.

Öztürker Demir, Hazal Ceylan, Bitlis'te Az Bilinen Bir Anıtsal Mimari Örneği: Yumurtatepe (Papşin) Kilisesi, **TOJDAC**, Volume 12, Issue 4, October 2022a, s. 1010 – 1025.

Öztürker Demir, Hazal Ceylan, Bitlis Dere Üstü Kentsel Dönüşüm Projesiyle Kentin Değişen Tarihi Sureti, **26. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu**, 19-22 Ekim 2022, Mersin, Tam Metin Bildiri Kitabı, (Yayın Aşamasında), 2023.

Pinches, Theophilus G., Sargon's Eighth Campaign, **The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland**, Cambridge University Press, Jul., 1913, s. 581-612.

Raymond, Andre, Şehir Maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt 38, İstanbul, 2010, s. 449 – 451.

Rigg, Horace Abraham, Sargon's 'Eighth Military Campaign, **Journal of the American Oriental Society**, Vol. 62, No. 2, American Oriental Society, Jun., 1942, s. 130-138.

Ripper, Thomas, **Diyarbekir Merwanileri**, (Çev. Bahar Şahin Fırat), Avesta Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 141.

Sebeos, **Histoire d'Heraclius par l'eveque Sebeos**, (par Frederic Macler), Imprimerie Nationale, Paris, 1904.

Sevin, Veli, **Anadolu Arkeolojisi**, Der Yayınları, Genişletilmiş 3. Basım, İstanbul, 2003.

Sönmez, Zeki, "Osmanlı Kale Mimarisinin Ana Hatları", **EJOS**, IV(2001) (M.Kiel, N.Landman & H.Theunissen (eds.) Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999), No: 58.

Şeref Han, **Şerefname Kürt Tarihi**, (Çev. M. Emin Bozarslan), Ant Yayınları, İstanbul, 1971.

Tanyeli, Uğur, **Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci (11.-15. Yy.)**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi FBE, İstanbul, 1987.

Thomas Artsruni, **History of The House of The Artsrunik'**, (Transl. Robert W. Thomson), Wayne State University Press, Detroit, 1985.

Thureau-Dangin, François, **Une Relation De La Huitieme Campagne De Sargon**, Librairie Paul Geuthner, Paris, 1912.

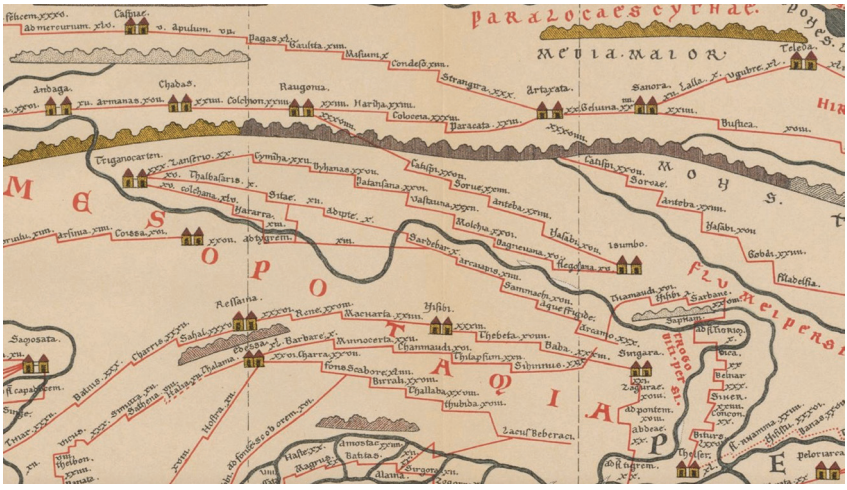
Tuna, Celal, **Mağaradan Kente Anadolu'nun Eski Yerleşim Yerleri**, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Wright, Edwin M., The Eighth Campaign of Sargon II of Assyria (714 B.C.), **Journal of Near Eastern Studies**, Vol. 2, No. 3, Jul., 1943, s. 173-186.

RESİMLER

Şekil 1: Bitlis Kalesi ve çevresi (HGM).

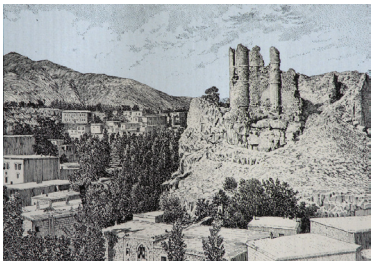
Şekil 2: Bitlis iç kalesi ve kentinin günümüzdeki durumu.



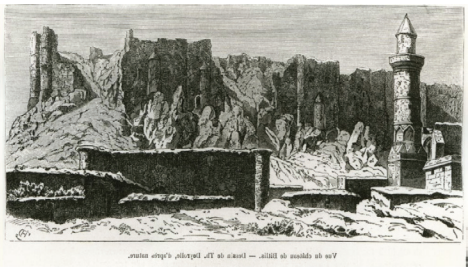
Şekil 3: Tabula Peutingeriana'da Cymiza yerleşimi

Resim 1: Bitlis iç kalesinin güneydoğu yönden görünüşü

Resim 2: Matrakçı Nasuh Bitlis Minyatürü



Resim 3: Bitlis iç kalesi (Lehmann-Haupt, 1910)



Resim 4: Bitlis iç kalesi (Theophile Deyrolle, 1869)

Resim 5: Bitlis iç kalesi ve aşağı şehir (Müller-Simonis, 1892)

Resim 6: Olfert Dapper'in Bitlis tasviri.

Resim 7: İç kale güneybatı köşesinden görünüş.

Resim 8: Kuzeybatı şehir surlarından görünüş.

Resim 9: Aşağı Kale Camii'ne ulaşan surlar.

Resim 10: Aşağı Kale köprüsü güneyi surları.

Resim 11: Matrakçı Nasuh Minyatürü batı surları.

Resim 12: Şerefiye Külliyesi doğusu (Eprigian 1901)

Resim 13: Güney yöndeki şehir suru (Özcan Erboy)

Resim 14: Bitlis aşağı şehri ve şehir surları.

Resim 15: Güneyşehir suru kalıntısı.

Resim 16: Pamukçular Köprüsü sur kalıntısı.

Resim 17: Pamukçular Köprüsü silindirik tahkimat.

Resim 18: Ulu Cami ve güneybatısındaki hanlar.

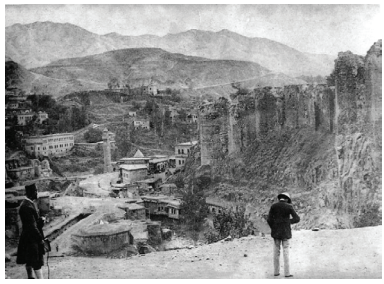
Resim 19: Ulu Camii ve hanlar (Hampikian).

Resim 20: Buğday Pazarında han kalıntısı.

Resim 21: Ulu Cami köprüsünden görünüş.

Resim 22: Ulu Cami köprüsünün dayandığı sur kalıntısı.

Resim 23: Ulu Caminin kuzeyine doğru devam eden alan



Resim 24: Surların iç kaleye birleştiği ilk nokta

Resim 25: Tünel girişi ve iç kaleden görünüş.

Resim 26: Kale altındaki dükkân sıraları.

Resim 27: Bitlis şehir surlarının olası hattını gösteren harita (Google Earth'ten faydalanarak hazırlanmıştır.)

2021 YILI KALEHİSAR ARKEOLOJİK KAZI ÇALIŞMALARI

Mustafa Kemal ŞAHİN[1] ♦ Metin ÇAKAR[2] ♦ Ali Rıza BİLGİN[3]

Özet

Çorum İli, Alaca İlçesi, Mahmudiye Köyü, Kalehisar Ören Yerinde 05 Ağustos 2021- 27 Ağustos 2021 tarihleri arasında, 112/262 (J-11) numaralı parselde yer alan yapının tespiti için kazı öncesinde gerekli belgelendirme ve temizlik çalışmaları yapılmış, alan plan kare sistemi içerisinde 10.00x 10.00 m. boyutlarında bölümlere ayrılarak çalışmalar sürdürülmüştür. A1, B1, A3, B2 alanlarında A1 açmasının güneybatı yönündeki alanda ve güney duvarında ki alanda batı duvarının 3.90 m. uzunluğunda ki alanda -2.00 m. derinliğe inildi, ana duvar yapısının özellikleri belirlendi. Ayrıca 1.20 m. genişliğe, 3.60 m. uzunluğa ve 0.90 m. yüksekliği belirlen kuzey- güney doğrultusunda ki duvarın bu yönde devam etmesi ve ana duvar yapısını oluşturması yapının niteliği bakımından önemlidir. Diğer yandan yapının güney duvarının yaklaşık 3.10 m. uzunluğa, 1.00 m. genişliğe ve 1.50 m. yüksekliğinde olması, genelinde de yapının yaklaşık olarak batı duvarının ortaya çıkarılan 13.50m., var olan izlerden 24.50m. uzunluğa sahip olması, yapının boyutları ve büyüklüğü konusunda fikir vermektedir. Medrese ile yaklaşık yakın boyutta olması (23.00x 26.00 m.) yine bunun bir göstergesi durumundadır. 2019 yılında yaptığımız jeo-manyetik araştırmalar sonucunda belirlenen yapıların yoğun olduğu alanda söz konusu yapının bulunması, kent merkezinde belirlenen yeni bir yapının varlığını kanıtlamaktadır.

[1] Doç. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü- mksahin@adu.edu.tr- AYDIN

[2] Arkeolog Çorum Müzesi Müdürü- ÇORUM

[3] Arş. Gör. Ali Rıza Bilgin Süleyman Demirel Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- ISPARTA

Dolayısıyla şu anda han/saray (?) olduğu düşünülen yapının belirlenen kısımlarının varlığı, ileride yapılacak çalışmalar ve kentin öneminin ortaya konulması yönünden de önem taşımakta, daha da önemlisi kent olduğu düşüncesinin kanıtını oluşturuyor. Özellikle çini ve sırlı seramik ve gelişmiş kalitede seramiklerin varlığı bu yapının önemini yine ortaya koyuyor. Diğer yandan medrese, han ve 112/262 numaralı parseldeki yapının duvar örgü tekniği moloz taş+ kırma taşın dönüşümlü kullanılması yönüyle benzerlik göstermesi, aynı süreçte XIII. yüzyılın içerisinde yapıldığı düşüncesini oluşturmaktadır. Doğallıkla ilerideki süreçte yapılacak arkeolojik kazı çalışmaları ile söz konusu yapının işlevsel özelliğinin belirginleştirilmesi yapı ile ilgili daha geniş değerlendirmelerin yapılmasını sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, Kalehisar, Kent, Kazı, Mimari

ARCHEOLOGICAL EXCAVATIONS OF KALEHİSAR OF 2021

Prior to excavation between 05 August 2021 and 27 August 2021of the site the documentation and cleansing of the area were carried out in order to locate the body of the building extant in the plot no 112/262 (J-11) province of Çorum, sub province, of Alaca, Mahmudiye Village, Kalehisar ruins. The plot of ground was marked by grids measuring 10.00m by 10.00 and then the researches have been conducted. In A1, B1, A3, B2 grids, to the southwest grid A1, the parcel in the south wall, and the parcel of the west side of the wall 3.90m lengthwise has been dug until -2.00m depth and the structure of the main wall was specified. Additionally the heading of the 1.20m width, 3.60m length and 0.90m high wall in the north-south direction constitutes the main wall body and this is significant in terms of classification of the building. Apart from this south wall being 3.10m length, 1.00m width, and 1.50m high and part of west wall's 13.50m the excavated and extant traces that lie circa 24.50m in length are suggestive of true size and dimensions of the building. Being almost the same size as madrasah (23.00m x 26.00) could be taken as a sign that this is a madrasah as well. As a result of the geo-magnetic scanning we made in the area in 2019 the dense architectural structures detected in the vicinity and the said building, being in the very vicinity of mapping, proves that there is a new building in the centrum.

The architectural body, extant and revealed so far, that is currently thought to be a caravanserai bears significance in terms of revealing the status of the place as a province, still more importantly exhibits the proof of the thought that this is a city. Especially the presence of high quality ceramic and glazed earthenware proves the significance of this building. The building technique of the wall in parcel no 112/264 and the wielding of rubble stone + hewn stone interchangeably pose similarity, which supports the thought that the structure was built within the XIIIth century in the same process.

Further excavations and researches that are to be made in the future will naturally better reveal the function of the building offering wider scope about it.

The objects obtained during the research, both by excavating and by some other means, such as ceramic, glazed bricks, other earthenware and coins have been documented by means of both drawing and photographing.

Considering the scarce number of researches conducted in the area and the information gathered so far point out the fact that our initiation for this research is of greater significance. For, at least, we have a city waiting to be surveyed. On top of that this city is in Mid-Black Sea Region, which is known as a Region that lacks the presence of Anatolian Seljuk architectural works, which at the same time, guarantees the increase of Anatolian Seljuk presence.

Key words: Anatolian Seljuk, Kalehisar, City, Excavation, Architecture.

GİRİŞ

Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünün 03.05.2021 tarih ve E. 51337267-160.01.01-1363942 sayılı yazıları gereğince Çorum Müze Müdürlüğü Başkanlığında 2021 yapılan çalışmaya başlamadan önce bölgeye yönelik olarak 2017, 2019 ve 2020 yıllarında Bakanlığımız Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünün izinleri ile Aydın Adnan Menderes Üniversitesinden Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin tarafından 3 yıl süreyle alanda yüzey araştırması gerçekleştirilmiştir.

İlgi yazı gereğince Çorum İli, Alaca İlçesi, Mahmudiye Köyü, Kalehisar Ören yerinde mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait (Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü)[4] olan (112/262 numaralı parselde/Konum:40 derece16 dakika 02.8.N 34 derece 42 dakika 54.6 E); 26 Temmuz- 4 Ağustos 2021 tarihleri arasında (10 Gün) kazıya hazırlık çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu sürede alandaki 2021 yılında yapılacak çalışma için alan belirlenmiş, tüm alanın geneliyle birlikte özellikle bu alanın civarında muhtelif çalılık ve bazı bitki temizliği yapılmıştır.

Yapılan çalışma, Çorum Müzesi Müdürü Arkeolog Metin Çakar'ın Başkanlığında Aydın Adnan Menderes Üniversitesinden Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin'in Bilimsel Danışmanlığı ve aşağıda isimleri belirtilen ekip üyelerinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir[5]. 26 Temmuz- 4 Ağustos 2021 tarihleri arasındaki 10 gün süren ön çalışma ve hazırlık sonrasında diğer ekip üyelerinin de katılımıyla kazı çalışmalarına 05 Ağustos 2021 günü başlanmış 27 Ağustos 2021 günü (23 gün) sonlandırılmıştır. Çalışmalarda

---

4 Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğünün 18.11.2020 tarih ve 134910 sayılı yazıları gereğince verilen izin.

5 Yapılan çalışmaya; Metin Çakar, Arkeolog / Müze Müdürü, Banu Çilingir, Arkeolog / Müdür Yard. V., Erdal Şahinci Müze Şefi, Firdevs Yıldırım Sanat Tarihçi, Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin, Sanat Tarihçi / Bilimsel Danışman (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Arş. Gör. Ali Rıza Bilgin Sanat Tarihçi (Süleyman Demirel Üniversitesi-Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Seçil Göven Uzm. Sanat Tarihçi, Hüseyin Özkan Arkeolog, Necati Aktaş Sanat Tarihçi, (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Cem Mustafa Akpınar Sanat Tarihçi (SDÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), Esra Erkan Sanat Tarihçi On Dokuz Mayıs Ün. Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), E. Berfin Yetiş Öğrenci (ADÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), S. Bohaç Gürdal Öğrenci (SDÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü) katılmıştır.

ilk gün alanda tüm ekip üyelerinin katılımıyla daha detaylı ve kazı yapılacak kısımda ot ve çevre temizliği yapılmış devamında da planlandığı üzere kazı, temizlik ve belgeleme çalışmalarıyla devam edilmiştir.

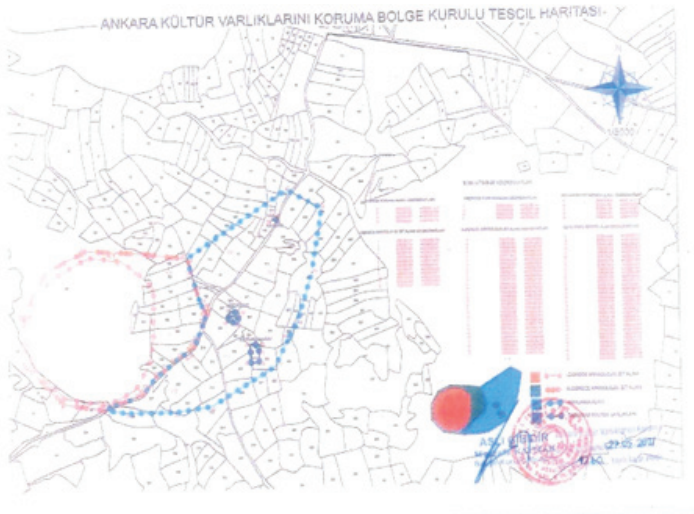
Kazı ekibi çalışma süresi boyunca Alaca Şehit Mehmet Kocakaya Fen Lisesinde kalmış, günlük çalışmalar ise Mahmudiye Köyü Muhtarlığınca ekibe tahsis edilen ve Kazı Başkanlığınca Kazı Evi olarak düzenlenen Mahmudiye Köyü Köy Konağında sürdürülmüştür[6].

Daha öncesinde bölgeye dönük olarak; 2017 yılı Ağustos ayında 14-23 Ağustos 2017 tarihleri arasında "ORTA KARADENİZ BÖLGESİ ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ YAPILARI: ÇORUM-I" (Proje Numarası:YA011902-2017) (M.K Şahin 2019: 135-150.; M.K. Şahin 2021a: 547-560.) başlıklı yüzey araştırması, 2019 yılı Ağustos ayında 19.Ağustos.2019-03.Eylül. 2019 tarihleri arasında "ORTA KARADENİZ BÖLGESİ ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ YAPILARI: ÇORUM-I" (Proje Numarası:YA011902-2019) (M.K. Şahin 2021b: 670-699.; M.K. Şahin 2021c:) başlıklı yüzey araştırması (Kalehisar özelinde), 2020 yılı Ağustos ayında 17.Ağustos.2020-03.Eylül. 2020 tarihleri arasında "ORTA KARADENİZ BÖLGESİ ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ YAPILARI: ÇORUM-I" (Proje Numarası:YA011902-2020) (M.K Şahin 2021 (Basılacak) başlıklı yüzey araştırması (Kalehisar özelinde) gerçekleştirilen çalışmalarda elde edilen veriler yapılan kazı çalışması için bir alt yapı oluşturmuştur.

---

6 Alaca İlçesi ile kazı alanının bulunduğu Mahmudiye Köyü arası yaklaşık 25 kilometredir. Günlük olarak kalınan lise pansiyonu ile köy arasında ulaşım Alaca Kaymakamlığı tarafından tahsis edilen bir minibüs ile sağlanmıştır. Bu araç ayrıca kazı ekibinin köye gidiş-geliş haricinde yaptığı tüm seyahatlerinde kullanılmıştır. Kazı ekibinin öğle yemeği ihtiyacı Alaca Kaymakamlığı ve Alaca Belediye Başkanlığınca, Belediye Aş Evi ve Alaca Müftülüğü tarafından karşılanmıştır. Kaymakamlık tarafından tahsis edilen minibüsün kazı çalışmaları boyunca ihtiyacı olan (Alaca İlçesi ile kazı alanı arası ve kazı ekibince yapılan tüm diğer seyahatler) akaryakıt, kazı ekibinin diğer yemek, iaşe, market-manav, hırdavat, kırtasiye ve tüm diğer ihtiyaçları Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünce gönderilen ödenekle karşılanmıştır. Kazıda bedenen çalışan kazı personelinin maaş-sigorta vb masrafları ise Çorum Valiliğince sağlanan ödenekle karşılanmıştır. Bu sebeple Kazı çalışmalarını yürütebilmemiz için gereken her türlü katkı-yardım ve ödenek temini hususunda -Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğüne, -KVMGM Kazılar Daire Başkanlığına -Çorum Valiliğine,-Çorum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğüne,-Alaca Kaymakamlığına,-Alaca Müftülüğüne,-Alaca İl Milli Eğitim Müdürlüğüne,-Alaca Mahmudiye Köyü Muhtarlığına sonsuz şükranlarımızı arz ederiz.

112/262[7] numaralı parselde yer alan yapının tespiti için kazı öncesinde gerekli belgelendirme ve temizlik çalışmaları yapılmış, alan plan kare sistemi içerisinde 10.00x 10.00 m. boyutlarında bölümlere ayrılmıştır (Harita:1-2, Fotoğraf: 1,2).



Harita:1 112/262 Numaralı Parselde Yer Alan Kazı Alanı.

Harita:2 112/262 Numaralı Parselde Yer Alan Kazı Alanı.

[7] Ankara Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 27/5/2021 tarih ve 1260 sayılı kararı.

10.00 x10.00 m. metre boyutlarında tespit edilen açmanın sınırları demir kazıklar ve güvenlik şeridi ile belirlendi. Sınırları belirlenen açmanın güneybatısında bir yapıya ait olabilecek duvar izleri yüzeyden tespit edilebilmektedir. Başlangıç fotoğrafları için drone ile açmanın kuşbakışı görüntüleri alındı[8]. A4 açmasının güneybatısında bulunan taş öbeği temizlendi aynı anda açmanın batısında kuzey güney doğrultusunda uzanan moloz taş örgüye sahip yaklaşık 1.20 m. uzunluğunda belirlenen duvarların bir kısmı –16 cm. kadar inilerek ortaya çıkarıldı. Açma içerisinden alınan taşlar yakındaki bir konuma alınarak boyutlarına göre istiflenmeye başlandı. Öğleden sonra devam eden çalışmalarda kuzey güney doğrultulu duvarın kalınlığının tespitine yönelik kazı gerçekleştirildi. Açmanın güneybatı köşesinde bir seramik kaide bulundu. Aynı kotta 4 adet seramik parça daha bulundu. Aynı zamanda açmanın kuzeyinde bulunan ikinci taş öbeği de temizlendi (Şekil: 1, Fotoğraf: 3).

Fotoğraf: 1 Medrese- Kervansaray ve 262 Numaralı Parseldeki Kaleden Yapının Genel Görünümü 5 Ağustos 2021)

Fotoğraf: 2 112/262 Numaralı Parselde Yer Alan Yapı Kalıntısının Hava Fotoğrafı (5 Ağustos 2021)

[8] Çalışma süresi boyunca drone ile günlük çalışmalar belgelenmiştir.

Tarih	5 Ağustos 2021
Günlük Alınan Kod	1043, 1023, 1070,1071, 1060-1014, 1025, 1029,1021
Şekil: 1	Fotoğraf: 3

A4 açmasının batısında olasılıkla yapının ana duvar yapısı olabilecek, kuzey güney doğrultusunda uzanan, batı duvarı üzerinde çalışmalar sürdürüldü (Derinlik:-56, yük.6.30) Çalışmalar sırasında (1090 kod.) bir seramik parçası çıkarıldı. Kuzey güney doğrultulu duvarın kuzeyine doğru hattını belirlemek üzere yapılan çalışmalar ve duvar kalınlığının tespitine yönelik çalışmalara ağırlık verilerek devam edildi. Kuzey yönde duvarın oldukça tahrip olduğu ve ortaya çıkarılmış olan kesiminden aşağıda devam ettiği gözlendi. Duvar kalınlığını belirlemeye yönelik çalışmalarda ise yoğun moloz dolgu ve eriyip yeniden katılaşmış harç izleri gözlendi. Kuzey güney doğrultulu duvarın kuzey yönünde yapılan kazı neticesinde duvarın belirlenen kodunda devam ettiği gözlendi[9].

Açılış fotoğrafının ve başlangıç kodlarının alınmasının ardından[10] alanın güneybatısında bulunan kuzey güney doğrultulu duvar üzerinde çalışmalara devam edildi. Duvarın batısı kazılarak -80 cm. derinliğe inildi (0.80x 8.90 m.). Yapılan kazı esnasında bir adet tanımlanamayan sikke bulundu. Ayrıca seramik buluntularında da sayıca artış gözlendi. Kazılan alanın kuzeyinde moloz dolgunun azaldığı görülmekte, burasının kaçak kazılar esnasında doldurulmuş olabileceği düşüncesi oluşmaktadır. Kuzey güney doğrultulu olan duvar açmanın kuzeyine kadar devam ettirilerek

9 Tarih: 6 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod; 1090, 1052, 1072, 1066, 1010, 1019, 1014, 1007, 998, 982.

10 Tarih: 7Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod; 1013, 1079, 1076, 1061, 1067, 1061,1001, 995, 989, 985, 973.

batı yönünde devam edildi. Yapının üst örtüsün hakkında bilgi edinmek amacıyla, duvarın üst kesiminden de açmanın doğusuna doğru çalışmalara devam edildi. Burada yapılan çalışmalar yapı kodunun çok yükselmiş olabileceğini ve kazılan alanın yapının örtüsüne ait olduğunu düşündürmektedir.

Tahmini yapının güneybatısında yapılan açmanın kuzeyinde 2. Bir açma (A3) daha oluşturuldu. Açmanın sınırlarının belirlenmesinin ardından açılış fotoğrafları ve yükseklikler alındı. 1. Nolu açmanın (A4) güneybatı köşesinde yapının yüksekliğinin tespiti amacıyla 1.00x2.00 m. boyutlarında bir sondaj kazısı başlatıldı. Aynı zamanda 2 nolu açmanın batısında yapının duvarlarının tespiti amacıyla yüzeyden temizlik çalışmaları yapıldı. Aynı zamanda 1 nolu açmanın kuzeybatısında 1.00 m. genişliğindeki açma sınırı boyunca devam eden kazı kuzey yönünde devam edildi ve çeşitli özellikte seramik örneklerine rastlanıldı ve üst örtünün belirlenmesine yönelik çalışmalar sürdürüldü, doğu yönüne doğru 10 cm lik toprak alındı[11].

1 Nolu açmanın (A4) güneybatısında oluşturulan 1.00x3.00 mlik sondaj kazısına hassas bir biçimde devam edildi. Bulunduğu kod seviyesi itibariyle sertleşen toprak içerisinden çok sayıda seramik ele geçirildi. Bu seramikler arasında Anadolu Selçuklu dönemine ait olan parçalar ağırlıkta olmakla birlikte daha erken dönemlere ait seramik parçalarına da rastlandı. Bu da bu toprağın daha önceki yıllarda yapılan kaçak kazılar tarafından oluşturulmuş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Sondaj alanı güney yönde genişletilerek kuzey güney doğrultulu duvarın güneybatı köşesinin tespiti yapıldı. 2 nolu açma (A3) içerisinde devam eden çalışmalar ile yapının batı cephesinin duvar hattının tespiti yaklaşık olarak yapıldı. Yapılan ölçümlere göre bu duvarın yaklaşık 25.00 m uzunluğunda olduğu ve bir cephe boyunca kesintisiz olarak devam ettiği düşünülmekte. Duvarın batısında yapılan kazı çalışmalara esnasında çıkarılan moloz taşların alan içerisinden temizliği ile çalışmalara devam edildi[12].

---

[11] Tarih:9 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod; 997, 1088, 1089, 991, 1056, 984, 968, 1001, 997, 949, 1051.

[12] Tarih: 10 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: A1 1094, 915, 990, 954 A2 1009, 984, 967, 942. İlerleyen süreçte medresenin restorasyonu konusunda incelemelerde bulunmak üzere Çorum Arkeoloji Müzesi Müdürü Metin Çakan ve Şefi Erdal Şahinci, Vakıflar Bölge Müdürü Yılmaz Kılınç ve Şub. Müd. Mehmet Aykun alana geldi.

A4 alanının güneybatı yönündeki çalışmalar (-1.40 m.) sürdürüldü. Üçayak ve bezemeli seramik örneklerine rastlanıldı. Harita Müh. Alparslan Ülker alanda çalışmalar yaptı. Ayrıca yapının boyutları hakkında fikir edinmek amacıyla batı duvarının kuzey yönüne doğru devam eden uzantısı belirlenmeye (yaklaşık 30.00 m.) çalışıldı (A3). Kazı alanının dışında rastlanan sikkeler üzerinde çalışıldı[13].

A4 alanındaki çalışmalara devam edildi (3.56x 3.60 m.). -1.65 m. derinliğe inildi. Güneybatı yönünde doğu-batı yönünde devam ettiği anlaşılan 1.16x 3.00 m.) duvar izine ve aynı alanda 177 kodunda bir künk izine rastlanıldı. Ayrıca 894 kodunda türkuvaz renkli çini ve seramik örnekleri görüldü ve batı duvarının kuzey yönüne doğru devam eden uzantısının belirlenmesi sürdürüldü[14].

A4 alanında batı duvarı (-1.70) ve güneybatı yönündeki çalışmalar sürdürüldü (0.75x 3.00).Batı duvarının kuzey yönüne doğru devam eden uzantısının belirlenmesi sürdürüldü (A3)[15].

A4[16] alanında başlangıç kodlarının alımı, drone ve fotoğraf çekimi yapıldı. Alanında güneybatı yönünde devam eden çalışmalarda batı yönüne doğru devam ettiği anlaşılan yeni bir duvar izi belirlendi. Yine bu alanda 871 kodunda (-177 m) 17.08.2021 tarihinde bir insan iskeletine rastlanıldı (Şekil:2, Fotoğraf: 4-6).

---

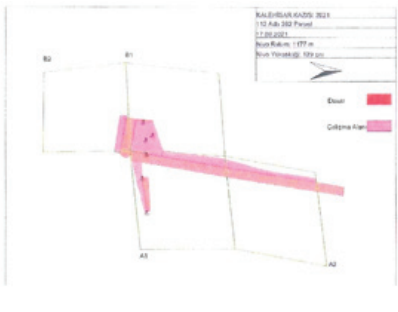
13 Tarih:12 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod; A4 1090, 1091, 1044, 1044, 912, 930 A3; 950, 935.

14 Tarih: 13 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod; A4; 1086, 1111, 1033, 1080,995, 892, 912.

15 Tarih: 14 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: A4 1050 B4 872, 885, 877.

16 Krokide A1, A2, B1 olarak belirtilen alanlar daha sonrasında yapılan harita çalışmalar sonucunda A4, A3, B4 olarak belirtilmiştir.

Tarih	17 Ağustos 2021
Günlük Alınan Kod	1042, 1060, 1046 868, 871, 853



Şekil: 2

Fotoğraf: 4

Fotoğraf:5

Fotoğraf:6

A4 alanında güneybatı yönünde, 871 (-177) kodunda rastlanan iskeletin üzerinde çalışıldı, antropolojik yönden incelenmesi için alan hazır duruma getirildi. 1.67 m. boyunda ve İslami geleneklere göre defnedildiği anlaşılmakla birlikte olağan dışı şekilde gömüldüğü anlaşıldı. Bu nedenle bölgede oluşan deprem, sel ve yangın tarihleri araştırıldı (M.S. 335, 499, 503, 506, 528, 551, 1075, 1415, 1446, 1509, 1513, 1559, 1579, 1585, 1598, , 1793, 1800, 1824, 1870, 1877, 1887, 1890, 1901, 1908, 1939, 1943 yılı depremleri ve 1619 yılı şiddetli yağmur verileri belirlendi. K. Ergin- U. Güçlü- Z. Uz 1967: 2.; A. Dündar, 2004: 2)[17] Güney yönünde 1042 kodunda duvar izleri biraz daha açıldı ve yüzeyde iki sikkeye rastlanıldı.

[17] Tarih: 18 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: 1014, 1021, 1027, 1004.

Güneybatı yönündeki açmanın 871 (-177) kodunda rastlanan iskeletin üzerinde, Doç. Dr. Tolga Çırak tarafından gerekli incelemeler yapıldı. İskelet üzerinde ki ilk bulgulara göre, "…55 yaşında, erkek, dişlerde aşınma, topuk dikeni, kemik erimesi ve diş çürüğü gibi…" nedenler belirtildi, ayrıntılı bilgiler bilimsel raporda belirtilmiştir. Batı yönündeki duvar izleri belirginleştirildi ve kodları alındı[18].

A4 ve B4 alanlarında batı duvarına (0.30x 1.70m) bağlı olarak güneybatı yönündeki çalışmalara devam edildi. Doğu-batı (0.75x 1.20x 3.30) 378 kodunda bir sikke ve 931 kodunda duvar izlerinin belirlenmesine yönelik çalışmalar sürdürüldü. Ayrıca sırlı tuğla ve çini parçalarına rastlanılması verilerin güçlü olduğu yönünde fikir verdi. Yapının yaklaşık olarak doğu- batı yönünde 21.50x kuzey- güney doğrultusunda ise 24.00 m. uzunluğunda olabileceği var olan duvar izlerine göre belirlendi[19].

Yapının güney yönündeki ana duvarının belirlenmesine (1.00x 3.10m.) (-150) devam edildi. Çeşitli özellikte seramik örneklerine rastlanıldı. Yapının fonksiyonu, kullanımı ve büyüklüğü konusunda ki veriler güçlenmeye başladı[20].

Güney yönündeki ana duvarının belirlenmesine yönelik çalışmalara devam edildi. Ayrıca güneybatı yönünde ki alanda batı yönünde, kuzey-güney doğrultusunda uzanan duvarın yapısını belirlemeye yönelik çalışmalar sürdürüldü (2.20m.)[21].

A4 ve B4 alanlarında güneybatı yönünde açmada ki çalışmalar sürdürüldü ve güney duvarı önünde aynı yönde devam eden duvar uzantıları belirginleştirildi. Başka bir yapıyla bağlantılı olabileceği, aynı düşüncenin batı yönünde devam eden duvar kalıntıları içinde geçerli olduğu anlaşıldı[22].

---

18 Tarih: 19 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: A4 977, 973, 975.

19 Tarih: 20 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: A4 1028, 1050, 1026, 1000, 1018, 1088, 1089, 1080,1001, 1042, 1051, 1016,874, 876, 991, 966, A3 976, 1052, 1058, 996,A3 1005, 989, 1015, 950, 1019, 944, 921, 977, B4 874, 876, 984, 957, 917, 884, 868, 876, 848, 816, B3 911, 953, 887, 915, 886, 894, 874, 872.

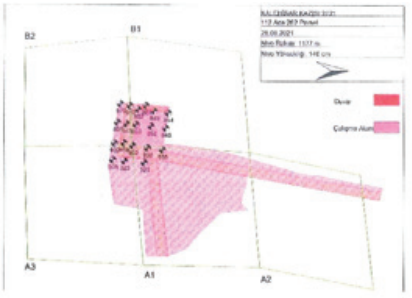
20 Tarih: 21 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: A4 928.

21 Çalışma alanını 23.08.2021 tarihinde Eski Anıtlar Müzeler Genel Müdürü Arkeolog Ahmet Ertekin bey ziyaret etti. Alandaki çalışmalar ile ilgili değerlendirmelerde bulundu.

22 Tarih: 24 Ağustos 2021 Günlük Alınan Kod: A4 857 B4 855, 855, 854, 857, 886.

A4 ve B4 alanlarında A4 açmasının güneybatı yönündeki alanda ve güney duvarında ki alanda son temizlik çalışmaları yapıldı.(Batı duvarının 3.90 m. uzunluğunda ki alanda -2.00 m. derinliğe inildi. Ana duvar yapısının özellikleri belirlendi. Ayrıca 1.20 m. genişliğe, 3.60 m. uzunluğa ve 0.90 m. yüksekliği belirlen kuzey- güney doğrultusunda ki duvarın bu yönde devam etmesi ve ana duvar yapısını oluşturması yapının niteliği bakımından önemlidir. Diğer yandan yapının güney duvarının yaklaşık 3.10 m. uzunluğa, 1.00 m. genişliğe ve 1.50 m. yüksekliğinde olması, genelinde de yapının yaklaşık olarak batı duvarının 24.50x 13.50 m. (belirlenen) duvar boyutları kazısını yaptığımız yapının boyutları ve büyüklüğü konusunda fikir vermektedir. Medrese ile yaklaşık yakın boyutta olması (23.00x 26.00 m.) yine bunun bir göstergesi durumundadır. Tel örgünün yapılması çalışmalarına başlandı. Müze Müdürlüğünün denetiminde direk yerleri belirlendi. Bitiş kodları alındı. Drone ve fotoğraf çekimleri yapıldı (Şekil: 3, Fotoğraf:7,8)

Tarih	26 Ağustos 2021
Günlük Alınan Kod	A4 929, 852, 855, 855, B4 908, 923, 853, 852, 848, 852, 881, 848, 854, 932, 959, 885, 943, 870, 912.



Şekil: 3

Fotoğraf:7

Fotoğraf:8

Alanda yürütülen kazı çalışmalarının sonuna doğru yaklaşırken, özellikle 2021 yılında yoğunlaşılan ve muhtemelen Han (?) yapısı olarak düşündüğümüz 112 ada 262 parsel üzerindeki sahada ileriye dönük koruma anlamında kazı sahasının bulunduğu parselin etrafının tamamen sağlam beton direkli tel örgü ile çevrilme gerçekleştirilmiştir[23] (Fotoğraf:9).

Fotoğraf:9

Kazısı Yapılan Yapı (112/262) İle İlgili Saptamalar ve Öneriler

05 Ağustos 2021- 27 Ağustos 2021 tarihleri arasında yapılan çalışmalar 2863 sayılı yasanın 35. Maddesine uygun olarak yapılmıştır. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız yapı (112/262 parsel) Kalehisar kentinin önemli yapılarından birisi olduğunu, Medrese- Kervansaray ile büyüklüğü/boyutları (yaklaşık 25.00x 25.00 m.), aynı düzlem üzerinde olması ve buluntuların zenginliği gösteriyor. Ayrıca 2019 yılında yaptığımız jeo-manyetik araştırmalar sonucunda belirlenen yapıların yoğun olduğu merkezde burası yani medrese- kervansaray ve 262 numaralı parselin arasında kalması, kentin bir anlamda merkezini oluşturduğu kanısını güçlendirmektedir (Fotoğraf: 10).

Kazısına başlanan alanda 112/262 tespit edilen yapının varlığı son derece önemlidir. Bu nedenle kazı sırasında doğu- batı doğrultusunda devam ettiği belirlenen duvar izleri ve jeo-fizik bulgularda elde edilen yapılarla ilişkili durumdadır. Kazıya devam edilmesi yapının niteliğini belirleyeceği için çok önemlidir.

[23] Kısıtlı imkânlar arasında mutlaka korunması gereken bu parselin etrafı talep ettiğimizden daha kaliteli ve sağlam bir beton direkli tel örgü ile çevrilerek alan koruma altına alınmıştır. Bu çalışmalar için de KVMGM den gelen ödenek kullanılmıştır. Bu anlamda Genel Müdürlüğümüze tekrar teşekkür ederiz. Bu tel çit alana girilen noktada yine demir kapı ile sonlandırılmış ve bu yıl ki çalışmalar bittikten sonra yaklaşık 1 hafta daha Çorum Müzesi Müdürlüğünce alanda çalışılarak çit bitirilmiştir.

Dolayısıyla şu anda han/saray (?) olduğu düşünülen yapının belirlenen kısımlarının varlığı, ileride yapılacak çalışmalar ve kentin öneminin ortaya konulması yönünden de önem taşıyor. Daha da önemlisi kent olduğu düşüncesinin kanıtını oluşturuyor. Özellikle çini ve sırlı seramik ve gelişmiş kalitede seramiklerin varlığı bu yapının önemini yine ortaya koyuyor. Diğer yandan duvar örgü tekniği yönü ile de medrese, han ve 112/264 numaralı parseldeki yapının duvar örgü tekniği de moloz taş+ kırma taşın dönüşümlü kullanılması yönüyle benzerlik göstermesi aynı süreçte, XIII. yüzyılın içerisinde yapıldığı düşüncesini vermektedir. Doğallıkla ilerideki süreçte yapılacak arkeolojik kazı çalışmaları ile söz konusu yapının işlevsel özelliğinin belirginleştirilmesi yapı ile ilgili daha geniş değerlendirmelerin yapılmasını sağlayacaktır.

Çalışma süreci içerisinde; gerek kazı sırasında gerekse değişik yerlerden elde edilen seramik, sırlı tuğla ve çiniler ile sikkelerin çizim ve fotoğrafları çekilerek belgelendirilmesi yapılmış, çalışma bitiminde 27.08.2021 tarihli tutanakla daha sonra çalışmaları yapılmak üzere 47 adet seramik/çini/sırlı tuğla, 23 adet sikke ve 2 adet metal buluntu müze müdürlüğüne teslim edilmiştir.

Fotoğraf:10

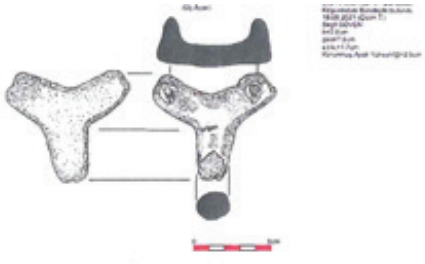
Kalehisar ören yerinde kent özelliği gösteren yapılar topluluğu; özelinde Orta Karadeniz, genelinde de Anadolu Selçuklu dönemi ve devamında kentsel tasarım hakkında ayrıntılı bilgi vereceği için çok önemli bir yere sahip durumdadırlar. Medrese, han/kervansaray, hamam, mezarlık alanı ve çini fırınlarının varlığının belirlenmesi kentin ayrıcalıklı bir önem kazanmasına neden olmaktadır.

2019, 2020 ve 2021 yıllarında yüzeyde yaptığımız araştırmalarda ele geçen seramik ve çini örnekleri bölgenin seramik önemli bir üretim yeri merkezi olduğunun kanıtı durumdadır. Bunlar içerisinde figürlü örnekler ayrı bir yer tutmakta, teknik ve bezemeleri yönleriyle özellikle Kayseri Keykubadiye ve Kubad Abad örnekleri ile büyük benzerlikler göstermesi[24] konunun incelenmesi, Amasya ve Tokat'taki yapılarda kullanılan çinilerin açıklanması bakımından da katkı sağlayacak yöndedir. 2021 yılı araştırmamızda incelenen seramik ve çini örneklerinden özellikleri ve farklılıkları ile fikir verenleri burada açıklanmaya çalışılmıştır.

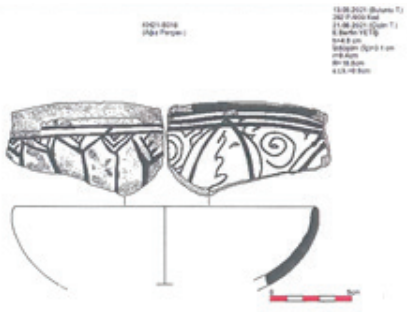
KALEHİSAR 2021	
Buluntu Tarihi	10.08.2021
Buluntu No	KH21/S012
Plankare/ Parsel/Kod	262 p./964-A/4 Güneybatı Köşesi
Ölçüler	H=3.1cm, İzdüşüm(dış):4.2cm, r=2.8cm, R=5.6cm, e.t.k.=1cm
Dönemi	XIII. yüzyıl
Şekil ve Fotoğraf	
	Şekil: 4

[24] Son üç yılda elde edilen seramik ve çini örneklerine ait ayrıntılı çalışmalarımız sürmektedir. Daha geniş bilgi için bkz. Mustafa Kemal Şahin, 24. Uluslar Arası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur. Mustafa Kemal Şahin, "2019 Yılı Kalehisar Yüzey Araştırmasında Elde Edilen Yeni Bulgular", *24. Uluslar Arası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi Yay., Nevşehir, 2021, 670-699. (ISBN: 978-605-4165-43-4)

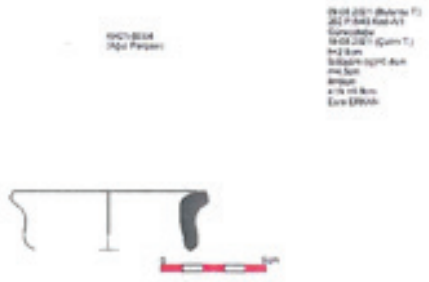
	Fotoğraf: 11	Fotoğraf 12
Teknik	Çark yöntemi- Sgrafitto (Kazıma yöntemi)	
Tanımı	Kaide parçası. Dış yüzey koyu yeşil renkli sırlı. Hatlar kazıma tekniğinde siyah renkli olarak verilmiş. Üç sıra halindeki süsleme kuşaklarının üzerinde düz siyah hatlarla ayrılan olasılıkla dilim motifleri yer almaktadır. İç yüzey açık yeşil sırlı hatlar yine düz siyah çizgilerle verilmiş. Dikey olarak gerçekleştirilen dört sıra halinde üçgen alanların arasında atlamalı olarak sarmal motifleri yer almaktadır (Şekil: 4, Fotoğraf: 11,12).	

KALEHİSAR 2021	
Buluntu Tarihi	12.08.2021
Buluntu No	KH21/S015
Plankare/ Parsel/Kod	262 p./930 Kod-A/4
Ölçüler	h=2.5cm, gen=7.9cm, e.t.k.=1.7cm, Korunmuş ayak yüksekliği=2.9cm
Dönemi	XIII. yüzyıl
Şekil ve Fotoğraf	
	Şekil: 5

	Fotoğraf:13
Teknik	Kalıp tekniği
Tanımı	Üç ayak. Açık gri renkli birisi kırılmış olmakla birlikte iki ayak sağlam durumdadır (Şekil:5, Fotoğraf:13).

KALEHİSAR 2021	
Buluntu Tarihi	13.08.2021
Buluntu No	KH21/S018
Plankare/ Parsel/Kod	262 p./900 Kod
Ölçüler	h=4.8cm, İzdüşüm(iç)=3.1cm, r=9.4cm, R=18.8cm, e.t.k.=0.8cm
Dönemi	XIII.yüzyıl
Şekil ve Fotoğraf	
	Şekil: 6

	Fotoğraf:14	Fotoğraf:15
Teknik	Çark yöntemi- Sgrafitto	
Tanımı	Ağız parçası. İç ve dış yüzey açık/koyu yeşil sırlı renkte dış yüzeyde iki sıra halinde kazıma tekniği ile siyah renkle gerçekleştirilen hatların altında olasılıkla beş sıra halinde tasvir edilen ağaç motifleri yer almaktadır. İç yüzeyde hatlar açık kahverengi ile verilmiş olmakla birlikte üçgen alanlar içerisinde sarmal motifleri ile birlikte dalgalı motifler yer almaktadır (Şekil:6, Fotoğraf:14,15).	

KALEHİSAR 2021	
Buluntu Tarihi	09.08.2021
Buluntu No	KH21/S004
Plankare/ Parsel/Kod	262 p./948
Ölçüler	h=2.5cm, İzdüşüm (iç):0.4cm, r=4.5cm, R=9cm, e.t.k.=0.9cm
Dönemi	XIII. yüzyıl
Şekil ve Fotoğraf	
	Şekil: 7

	Fotoğraf:16
Teknik	Çark yöntemi- Kazıma yöntemi (Sgrafitto)
Tanımı	Ağız parçası iç ve dış yüzey açık yeşil renkte sırlı. İri gözeneklerden oluşan düzenlemeye sahip (Şekil:7, Fotoğraf:16).
Benzer Örneği	
	Fotoğraf:17 (Selçuklu Uygarlığı Müzesi-2016: 26)
	Anadolu Selçuklu dönemine ait pişmiş toprak kase. Yüksekliği 4.4 cm., ağız çapı 13.1 cm. dipli merkezde dışarıya doğru genişleyen konik gövdeli düz dudaklıdır. Eser sırlanmıştır. Üzerinde her hangi bir süslemesi yer almamaktadır (Fotoğraf:17) (Selçuklu Uygarlığı Müzesi-2016: 26).

Kalehisar (Karahisar) önemli bir Selçuklu kenti olması yanı sıra aynı zamanda bir çini merkezi. Cami, medrese, han gibi çeşitli yapıların görüldüğü kent üzerinde, farklı yapı tiplerinin belirlenmesi için kent üzerindeki

çalışmaların sürmesi gerekli. Ayrıca Kalehisar darplı sikkeler de belki çalışmalar sonucunda ortaya çıkabilir. Yapıların kaliteli işçilik yansıtmaması ayrı bir konu olmakla birlikte hiç birisinde çini görülmemesi üzerinde düşünülmesi, diğer deyimle nedenlerinin ortaya konulması gerekli. Amasya'da Burmalı Minare Camisinin mihrabı ve Amasya Gök Medrese Camisinin türbesinde çini kullanılması Kalehisar bağlantısını akla getiriyor. Medrese açık avlulu, iki eyvanlı ve tek katlı olması yönü ile Sinop Pervane Medresesi ile benzerlikler gösteriyor. Dolayısıyla Çorum/Kalehisar- Sinop ilintilerini de sağlayabilmek mümkün görünüyor.

İleride ki çalışmalar için arkeolojik kazı, jeo-fizik ve mevcut yapıların korunması için restorasyon çalışmalarının yapılması çok önemlidir. Kazı çalışmalarınız sırasında medresenin restorasyonu için Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğünden gelen yetkililer ile gerekli görüşmeler yapılmıştır. Zamanla belirli bir program içerisinde yapılacak çalışmalarla kültürümüze, Kalehisar Anadolu Selçuklu kenti olarak kazandırılabilecek veriye sahiptir. Orta Karadeniz bölgesinde Anadolu Selçuklu dönemine ait bir kentin varlığı, kent modeli ortaya çıkarılmış olacak, Çorum ve çevresinde bilinenin aksine Anadolu Selçuklu dönemine ait zengin bir kültürel yapılaşma ortamının *belirlenmesi sağlanacaktır.*

SUMMARY

One of the significant urban concentration sites in mid-Black Sea Region, within the Anatolian Seljuk period, is usually Çorum, specifically Kalehisar. The surface survey carried out by means of geophysical methods in 2019 revealed that there are new buildings apart from the known seminary, bath and inn/caravanserai buildings. The surface surveys conducted in the seminary and the nearby area revealed new findings and buildings which could be dated to pre-Seljuk period, which brought the significance of the town in question anew. In addition to being the only town in mid-Black Sea among the known other Anatolian Seljuk towns, Kalehisar proves that the town has much more developed and deeper historical background than usual estimations. The typology of the newly discovered buildings seems to offer great contributions to the future researches which we consider continuing. And we believe that Kalehisar, which was a prominent ceramic production site, seems to provide enough information to change our views on ceramic production. Apart from the above mentioned researches, we

did detailed drawings of the seminary and found considerable amount of information about its function and how to solve the problems of the building. This survey conducted in 2019 provided a different standpoint on buildings built in Çorum during Anatiolian Seljuk period.

Within the castle, the place of worship, rampart, battlement/sentry box and masjid building are thought to be significant religious edifices of pre-Seljuk period; however there are some unresolved researches conducted on the altar place in "Hulla Mount" which is associated with Phrygian/ Kybele belongs the "Arinna" cult. A detailed research was conducted on the eastern ramparts of the castle and a cutaway plan has been drawn. This is the only surviving ramparts that belong to Anatolian Seljuk period and are in need of the soonest possible protection form the destroying effects of nature. The building which is thought to be masjid or battlement/sentry box has been documented. Determination of the exact spot of the altar will shed light on understanding the venue. The geo-physical/magnetic surface surveys and the newly discovered edifices revealed that the place has more developed and richer past than known. Further researches that are to be continued are expected to contribute greatly to the typology of buildings. The ceramic and china pieces found on the surface have been documented; meeting various ceramic pieces on the surface, especially those with figures, leads us to think that this place is one of important ceramic production site, which will contribute our further researches with the possibility that this may change our view on ceramic/china production in the area. The coins which were found in the area are also of noteworthy; on completion of the researches it is almost certain that a great deal of data will be available. Researches conducted in previous years and 2020, specifically Kalehisar, Çorum environs have potentiality to introduce a different point of view over Anatolian Seljuk Period Art.

Prior to excavation between 05 August 2021 and 27 August 2021of the site the documentation and cleansing of the area were carried out in order to locate the body of the building extant in the plot no 112/262 (J-11) province of Çorum, sub province, of Alaca, Mahmudiye Village, Kalehisar ruins. The plot of ground was marked by grids measuring 10.00m by 10.00 and then the researches have been conducted. In A1, B1, A3, B2 grids, to the southwest grid A1, the parcel in the south wall, and the parcel of the west side of the wall 3.90m lengthwise has been dug until -2.00m depth

and the structure of the main wall was specified. Additionally the heading of the 1.20m width, 3.60m length and 0.90m high wall in the north-south direction constitutes the main wall body and this is significant in terms of classification of the building. Apart from this south wall being 3.10m length, 1.00m width, and 1.50m high and part of west wall's 13.50m the excavated and extant traces that lie circa 24.50m in length are suggestive of true size and dimensions of the building. Being almost the same size as madrasah (23.00m x 26.00) could be taken as a sign that this is a madrasah as well. As a result of the geo-magnetic scanning we made in the area in 2019 the dense architectural structures detected in the vicinity and the said building, being in the very vicinity of mapping, proves that there is a new building in the centrum.

The architectural body, extant and revealed so far, that is currently thought to be a caravanserai bears significance in terms of revealing the status of the place as a province, still more importantly exhibits the proof of the thought that this is a city. Especially the presence of high quality ceramic and glazed earthenware proves the significance of this building. The building technique of the wall in parcel no 112/264 and the wielding of rubble stone + hewn stone interchangeably pose similarity, which supports the thought that the structure was built within the XIIIth century in the same process.

Further excavations and researches that are to be made in the future will naturally better reveal the function of the building offering wider scope about it.

The objects obtained during the research, both by excavating and by some other means, such as ceramic, glazed bricks, other earthenware and coins have been documented by means of both drawing and photographing.

Considering the scarce number of researches conducted in the area and the information gathered so far point out the fact that our initiation for this research is of greater significance. For, at least, we have a city waiting to be surveyed. On top of that this city is in Mid-Black Sea Region, which is known as a Region that lacks the presence of Anatolian Seljuk architectural works, which at the same time, guarantees the increase of Anatolian Seljuk presence.

KAYNAKÇA

Dündar, Abdülkadir (2004), Çorum Cami ve Mescitleri, Ankara; Çorum Belediyesi Yayınları.

Ergin, Kazım – Güçlü, Uğur - Uz, Zeki (1967*), Türkiye ve Civarının Deprem Kataloğu (Milattan Sonra 11 Yılından 1964 sonuna kadar),* İstanbul; İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

Karaduman, Hüseyin (1995), "Delice Selçuklu Köşkü Kurtarma Kazısı", *V. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, 25-28 Nisan 1994 Didim,* Ankara: Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 190-219.

Şahin, Mustafa Kemal (2019), "Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları: Çorum-I Yüzey Araştırması", 40. Uluslar arası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, 7-11 Mayıs 2018 Çanakkale/ Scientific Commitee of 40th International Symposium of Excavations, Surveys and Archaeometry, *36. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, C.3, 07-11 Mayıs 2018 Çanakkale, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 135-150.

Şahin, Mustafa Kemal (2021a), "Orta Karadenizde Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları: Çorum-I Bölgesi Yüzey Araştırmaları", *XXIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları*, Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları, 547-560.

Şahin, Mustafa Kemal (2021b), "2019 Yılı Kalehisar Yüzey Araştırmasında Elde Edilen Yeni Bulgular", 24. *Uluslar Arası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi Yayınları, 670-699.

Şahin, Mustafa Kemal (2021c), "Çorum İli ve İlçelerinde, Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları2017-2019-2020 Yılı Çalışmaları"*,* 05-07 Şubat 2021 *Türkiye Yüzey Araştırmaları Webinarı-2 Orta Anadolu-Karadeniz.*

Şahin, Mustafa Kemal (2021d) "2020 Yılı Kalehisar Yüzey Araştırmasında Elde Edilen Yeni Bulgular", *25. Uluslar Arası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 14-16 Ekim 2021, Konya Necmeddin Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (Basılacak).

Çorum Kültür Envanteri-304.

Selçuklu Uygarlığı Müzesi Katalog/Museum of Seljuk Civilization Catalog, C.1, Haz. Salih Özgöncü- Doç. Dr. S. Murat Topçu- Fehmi Gündüz- Gamze Bostancı- Semih Kara Arslan- Semra Yay, Kayseri: Büyük Şehir Belediyesi Yayınları.

KAYSERİ MÜZESİ'NDEKİ KAHVE KUTULARI

Aslı SAĞIROĞLU ARSLAN[1] ♦ Nihal ŞAHİNER[2]

Özet

Kahve, bir içecek türü olarak keşfedilmesinden bu yana insanlar tarafından bir keyif içeceği olarak tüketilmeye başlanmıştır. Toplumlar arasında misafirlik olayının artmasıyla birlikte; kahve vazgeçilmez ikram içeceklerinden biri olmuştur. İlk olarak insanlar kahveyi elleriyle öğütürken, sonraki dönemlerde kahve değirmeninde öğütmeye başlamışlardır. Daha sonraki dönemlerde kahve evlerde kahve kavurma tavalarında kavrulup, kahve dibeklerinde dövülerek hazırlanmıştır. Günümüzde ise kahve daha pratik aletlerle kavrulup kahve öğütücülerle çekilerek yapılmaya devam edilmektedir. Kahve pişirme işlemi de ilk dönemlerde bakır kahve cezveleri veya bakır güğümler ile gerçekleşmiştir. Kahveler çekildikten sonra uzun süre tazeliğini muhafaza etmesi amacıyla ağaç, pişmiş toprak gibi malzemelerden yapılmış kutular içerisinde saklanmıştır. Kahvenin özelliğini (kokusu, tadı vb.) çabuk yitirmemesi için genellikle ağaç kutular tercih edilmiştir. Ağaç malzemenin kutu yapılmasında en önemli sebebi ise içindeki kahveyi nemden korumasıdır. Kahve keyfine düşkün olan insanlar zamanla gelişen teknolojiye ayak uydurmuş; kahve öğüten ve kahve pişiren daha pratik ve hızlı aletler üretmişlerdir. Kahve kavurma tavası ve kahve dibeği gibi kahve hazırlamada kullanılan aletler yerini fabrikasyon üretimi, paket kahveler; bakır cezveler ve güğümler yerini ise daha pratik olan elektrikli kahve makinaları almıştır. Zamanın getirdiği teknolojik gelişmelere kahve saklama kapları da yenik düşmüştür. Artık kahve kutularının günümüzde evlerde kullanımı kalmamış, yerini fabrikasyon ürünleri olan cam, porselen veya metal saklama kapları almıştır. Bu araştırmanın

[1] Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye, asagiroglu@erciyes.edu.tr

[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi A.B.D., Sanat Tarihi B.D., Kayseri, Türkiye, sahinernihal@gmail.com

konusu Kayseri Arkeoloji Müzesi deposunda yer alan 10 adet kahve kutusudur. Araştırmanın konusu olan kahve kutuları form, malzeme-teknik ve süsleme açısından incelenerek bilim dünyasına tanıtılacaktır. Bu çalışma ile kahve kutularının Türk kültürü ve sanatı içerisindeki yeri de belirlenecek olup, literatüre kazandırılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kahve, Kahve Kutusu, Kayseri, Müze, Kültür

COFFEE BOXES İN KAYSERİ MUSEUM

Abstract

Since its discovery as a beverage type, coffee continues to be consumed by people as a pleasure beverage. With the increase in hospitality among societies; Coffee has become one of the indispensable refreshments. Firstly, while people were grinding coffee with their hands, they started to grind it in a coffee grinder in later periods. In later periods, coffee was prepared by roasting in coffee roasting pans and pounding in coffee pots. Today, coffee continues to be made by roasting it with more practical tools and grinding it with coffee grinders. The process of brewing coffee was also carried out with copper coffee pots or copper pots in the early periods. After the coffees are ground, they are stored in boxes made of materials such as wood and terracotta in order to preserve their freshness for a long time. In order for the coffee not to lose its characteristic (smell, taste, etc.) quickly, wooden boxes are generally preferred. The most important reason for making wooden boxes is to protect the coffee inside from moisture. People who are fond of coffee have kept up with the developing technology over time; they produced more practical and faster tools that grind coffee and cook coffee. Tools used in coffee preparation such as coffee roasting pans and coffee grounds are replaced by fabrication production, packaged coffees; copper coffee pots and pots were replaced by more practical electric coffee machines. Coffee storage containers have also succumbed to the technological developments brought by the time. Coffee cans are no longer used in homes today, and they have been replaced by fabricated glass, porcelain or metal storage containers. The subject of this research is 10 coffee cans in the warehouse of the Kayseri Archeology Museum. The coffee boxes, which are the subject of the research, will be examined in terms of form, material-technique and decoration and introduced to the world of science. With this study, the place of coffee boxes in Turkish culture and art will be determined and it is aimed to bring them into the literature.

Keywords: Coffee, Coffee Box, Kayseri, Museum, Culture

1. GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu Kayseri Müzesi deposunda muhafaza edilen[3] 10 adet kahve kutusudur. Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Anadolu kültüründe hemen hemen her evde bulunan kahve kutuları dönem modasını gösteren Etnografik eserler arasında değerlendirilebilir. Kayseri Müzedeki kahve kutuları 20. yüzyıla tarihlendirilen örneklerindendir.

Kayseri Müzesi'nde ki kahve kutuları ile ilgili yayınlanmış herhangi bir bilimsel araştırma bulunmadığı için; bu çalışma ile geleneksel Türk el sanatları ve Türk kültür tarihi literatürüne katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Türk kültür tarihi literatüründe kahve kültürü ile pek çok yayın bulunmakla birlikte; kahve kutuları ile ilgili direkt hazırlanmış bir araştırma bulunmamaktadır. Ancak kahve kültüründen bahseden araştırmaların içerisinde, kahve hazırlanması ile ilgili araç-gereçlerin tanıtımında; kahve kutularına da kısaca yer verilmiştir. Bu yayınlar şunlardır:Yazar Aylin ÖNEYTAN'ın"KahveKronolojisi"adlı kitap bölümünde kahvenin dünya üzerindeki gelişiminden bahsederek kahvenin gelişim evresi yazımında ana kaynak olarak kullanılmıştır(2015:14-19).Nihal BURSA'nın"Bir Kahve Adabı: Çekirdekten Fincana Türk Kahvesinin Maddi Kültürü" adlı çalışmasında kahve hazırlanışında baştan sona kullanılan kahve yapım araçları tüm detayları ile anlatarak malzemelere dikkat çekmiştir (2015: 261). Sonay ERSÖYLEYEN'in "Türk Kahvesive Kahve Sunumuiçin Konsept Fincan Tasarımı" yüksek lisans tezinde kahve yapım araçları tek tek ele alınmıştır (1997:30). Filiz ÇALIŞLAR YENİŞEHİRLİOĞLU'nun "Bir Fincan Kahvenin Kırk Yıldan Fazla Hatırı Var" adlı çalışmasında kahvenin ölü gömme geleneğinde yani mezar taşlarında da kullanıldığına değinmiştir (2015: 305). Ersu PEKİN'in "Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü" adlı kitabında kahvenin dünyadaki ve Türkiye'deki gelişiminden başlayıp, kahve yapım araçları, ölü gömme geleneğine kadar anlatılan ve birçok yazarın araştırmasının bir arada bulunduğu bir eserdir (Pekin, 2015). Araştırmacı Aslı SAĞIROĞLU ARSLAN'ın "Ölüm Acısını Bir Fincan Kahve Dindirir Mi? Kayseri Zamantı Irmağı Vadisindeki Bezemeli MezarTaşları" adlı makalesinde Kayseri'de bulunan bezemeli mezar taşları üzerindeki kahve yapım araçlarını tanıtmıştır. (2015:316).

---

[3] Bu araştırmanın saha çalışması sırasında bize katkı sağlayan Kayseri Arkeoloji Müzesi uzmanı İsmail Ergün AYDOĞDU'ya teşekkürlerimizi sunarız.

2. KAHVENİNTARİHÇESİ

Kahve çekirdeği, 900'lü yıllardan önce Etiyopya'da keşfedilmiştir. Kahve 1517 yılında Kanuni Sultan Süleyman tarafından İstanbul'a getirtilmiştir. İlk kahvehaneler 1554-55 yılları arasında İstanbul'da açılmıştır. III. Murat zamanında, 1582 yılında kahvehaneler topluma zarar veren mekânlar olarak görülmüş ve kapatılmıştır. Kurukahveci Mehmet Efendi 1871 yılında kahveyi hazır kavrulmuş ve çekilmiş olarak satan ilk kahveci olmuştur. Ekonomik kriz nedeni ile 1955 yılında kahve krizi ortaya çıkmıştır. İkinci kahve krizi 1977- 1982 yılları arasında ortaya çıkmış ve kahve lüks tüketim maddesi olmuştur. Kurukahveci Mehmet 1989 yılında taze tutan kahve paketleme sistemi ile market raflarında yer almıştır. 2008 yılında Türk Kahvesi Kültür ve Araştırma Derneği kurulmuştur. Türk Kahvesi Kültürü ve Geleneği 2013 yılında UNESCO Somut olmayan Kültürel Miras listesine alınmıştır. (A. Öney Tan, 2015:14-19) Kahve içeceği Osmanlı Döneminde daha çok saraylarda tüketilen bir içecekken; daha sonralarda ki yıllarda özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi ile birlikte halkında tükettiği içecek olarak evlere girmiştir. Osmanlı döneminde kahve sunumu bir tören havasında gerçekleştiği görsel ve yazınsal kaynaklardan öğrenilmektedir. (E. Çelebi, 2005) Kahve ikram merasimine verilen önem dolayısıyla bu tören sırasında sitil[4], fincan, zarf ve puşide[5] kullanılmıştır (A. Özer Demirli, N. Öztürk, 2010:39). Kahve sunumunda sitil puşidesi adı verilen altın ve gümüş işlemeli kahve örtüleri, gümüşten yapılan sitil takımları ile elmas, yakut ve incilerle süslü fincan zarfları kullanılmıştır. Kahve sunumunda önce misafirlere âdet olduğu üzere tatlı ikramı olarak reçeller ve tatlılar sunulmaktaydı. Kahve ile beraber verilen misket üzümü, menekşe, gelincik, meyan kökü, demir hindi gibi çeşitli çiçek, baharat, kök ve meyvelerden yapılan şerbetler, gül suyu, çubuk veya nargile de kahve ikramını zenginleştiren yiyecek ve içeceklerdir.

Daha önceki dönemlerde kahve yapımı daha zahmetli ve daha çok eşya kullanımını gerekli kılar(S. Ersöyleyen, 2022:14). Kahve çok zahmetli yollardan geçerek içecek haline gelmektedir. Önce ağaçtan kahve topla-

---

4 Sitil, TDK'ye göre; büyük bakraç, su kovası anlamındadır. Kahve sunum takımlarında da su içmek için kullanıldığı düşünülmektedir.

5 Puşide, TDK'ye göre; işlemeli süslü örtü, türbelerde sanduka üzerine örtülen süslü kumaştır. . Kahve sunum takımlarında süslü tepsi örtüsüdür.

nır, kahve işlenip kurumaya bırakılır ve ardından kuruyan kahve çekirdeklerinin kabukları soyulur. Kahve çekirdekleri kavrulur, kahve soğutucuya aktarılır, soğuyan kahve değirmeninden çekilerek; hazır hale getirilir ve kahve artık kullanıma hazırdır. Kahve değirmeninden çıkan kahveler, kahvekutusunagirerekhazırlanmayıbeklerhalegelirler. Kahvekutusundan cezveye ve ardından fincana aktarılırlar. Porselen kahve fincanı evlerde kullanmadan önce sarayda kullanılmıştır(Z.E. Çetinkanat 1997:310). İznik ve Kütahya çinileri artınca keramik kullanımı azalmıştır. (O. Aslanapa, 2016: 328) Çini artması ile fincan üretimi de artmıştır.

Kahve kadınlar evlerde içerken, erkekler iş yerlerinde toplanıp ya da kahvehanelerde içerlerdi. Kadınlar eşlerini işe yolladıktan sonra her gün farklı bir komşuya oturmaya gidip kahve içerler, kadın ve erkeklerin hemcinsleri ile sosyalleştiği saatler olarak düşünülebilir. (S. Yalçın, 2018:8) Önce kahve ikramı ve ardından çay ve yiyecek ikramı yapılır. Kahve ikramında sunumda ayrı önemlidir. Kahve yanına lokum, maden suyu ya da su ikram edilir. Erkekler iş yerlerinde misafir ağırlarlar ve ayrıca Kayseri geleneğinde kız istenmeden önce erkek tarafı kızın babasının iş yerini ziyaret ederek ilk kahvelerini (Küçük kahve) orada içerler. Geleneksel Kayseri kültüründe genç kıza gelen dünürcüler kahve bekler eğer kahve yoksa çay ikram edilir. Kahve getiren kızın taşımasına, kahveyi sunum şekline bakılırdı. Hayırlı iş için gelene kahve ikramı da adetti. Kahveye tuz atma sonradan çıkan bir adet olmuştur. Eskiden damada tuzlu kahve yerine gönlüm var, ağzımız tatlı olsun diye evde şeker varsa şeker, bal varsa bal konurdu[6]. Herkese kahve ikramı olmamıştır, bunun sebebi ise kahvenin pahalı olduğu gibi kısıtlı bulunmasından kaynaklıdır. İstanbul'a giden ya da oradan misafirliğe gelen kişiler kahve hediyesi getirirlerdi. Daha sonra ise Kayseri'de "Billur Kahve" adında yerel bir kahve işletmesi kuruldu ve kahve alımı daha kolaylaşmış oldu. Kahve içilmeden önce ağız su ile temizlenip öyle içilir. Sebebi ise kahvenin aromasının ağızda daha iyi hissedilmesidir[7]. Kayseri eski mezar kültüründe de çok kullanılan süslemelerden biride kahve hazırlama araçla-

[6] ARSLAN, Gülhanım, (85)Kayseri'nin yerlisi, ev hanımı, Nisan 2022, kendi evinde yapılan kayseri kahve kültürü ile yapılan mülakattan.

[7] HASKEBABCI, Şerife, (84) Kayserini yerlisi, ev hanımı, Ağustos 2022, kendi evinde yapılan kayseri kahve kültürü ile yapılan mülakattan.

rıdır. Mezar taşlarına kahve takımlarının işlenmesinin sebebi o kişinin misafirperver olduğunu göstermek amaçlıdır (A. Sağıroğlu Arslan 2015: 316).

Günümüzde misafir ağırlama kültüründe önemli yere sahip olan Türk kahvesi, keyif ve sohbet amacı ile vazgeçilmez bir içecek haline gelmiştir. Kahve edebiyatta ve sanatta birçok esere de konu olmuştur. Ülkü Aker'in "bir fincan kahve olsam kırk yıl hatırım vardı" sözleri vardır. Birde "gönül ne kahve ister ne kahvehane, gönül sohbet ister kahve bahane" sözü ise en sık kullanılan sözlerdendir. Karacaoğlan ise kahveyi "ağalar beyler içer" diye nitelemiştir. Buda kahvenin o dönemde statü farkıyla içildiğini göstermiştir.

2.1. Kahve Hazırlanması İle İlgili Eşyalar ve Kahve Kutusu

Eski dönemde kahve yapımı daha zahmetli ve daha çok eşya kullanımı gerektir. Kahve çok zahmetli yollardan geçerek içecek haline gelmektedir, önce ağaçtan kahve toplanıyor, kahve işlenip kurumaya bırakılıyor ve ardından kuruyan kahve çekirdeklerinin kabukları soyulur. Kahve çekirdekleri kavrulur (Foto 1.), kahve soğutucuya aktarılır (Foto 2.), soğuyan kahve değirmeninden çekilerek hazır hale getirilir (Foto 3.) ve kahve artık kullanıma hazırdır. Kahve değirmeninden çıkan kahveler, kahve kutusuna girerek hazırlanmayı beklerler (Foto 4.). Kahve kutusundan cezveye (Foto 5) ve ardından fincana (Foto 6.) aktarılır. Kahve su ile karışıp pisse bile aynı adla isimlendirilir.(İ. Bostan, 2011; 202-205)

Foto 1. Kahve Kavurma Tavası

Foto 2. Kahve Soğutucu

(Kuru Kahveci Mehmet Efendi Arşivinden) (https://tr.pinterest.com/pin/548102217149500167/)

Foto 3. Kahve Değirmeni
(NevMüzayedeArşivi)

Foto 4. Kahve Kutusu
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto5. Cezve
(1001AmbalajArşivinden)

Foto 6. Fincan Zarfları ve Kahve Demliği
(Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

Kahve kutusu; öğütülmüş ya da dövülmüş kahvenin gözle görülür miktarda saklandığı kutulardır. Kahvenin nemden, kokudan korunması amacıyla tezgâh üzerinde görselliği öne çıkarmak amacı ile kullanılan bakır, ahşap, pirinç, tombak, seramik gibi malzemelerden oluşan kutulardır. Kahve kutuları tek gözlü (Foto 7.) ya da çift gözlü (Foto 8.) olarak ikiye ayrılırlar ve çift gözlü olanların kullanım amacı kahve yanına şeker koymaktır. Kutuların hazneleri küçük ebatlıdırlar, kahvenin fazla beklemeden pişirilmesi için tasarlanmışladır. Araştırmacı N. BURSALI'nın; seyyahların kahveyi deri çuvala doldurup üstüne kokusu buharlaşmasın diye sabun koydukları, sonra da yorgana sardıklarını, sebebinin ise dövülen kahveye soğuğun zarar vere-

ceğini belirtmiştir (N. Bursalı, 2015: 261). Araştırmacı Ziya Şaldır'a göre en lezzetli kahve Yemen'den gelmektedir. (Z. Şaldır, 1954)

Foto 7. Tek Gözlü Kahve Kutusu (Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

Foto 8. Çift Gözlü Kahve Kutusu (Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3. Kayseri Müzesi'nde ki KahveKutuları

3.1. Türü: Kahve Kutusu 1

Malzeme: Ana malzeme ağaç

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 12.11.1971

Müzeye Geliş Şekli: İkramiyeile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy: 22 cm En:8 cm Yük:13cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup; iki kısımdan oluşmaktadır.(Foto 9-10) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı tek yöne doğru açılmaktadır. Kapak kısmı ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki oyuklara kapak takılmakta ve yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapak üzerinde kazıma tekniği ile işlenmiş stilize yaprak ve çiçek motifleri ile balık kılçığı bezmesi mevcuttur. Kapağında "H. 1318" (M. 1900) tarihi ibaresi bulunmaktadır. Kutunun dikdörtgen prizma gövdesinin uzun kenarlarında bitkisel motifli bordür ortasında kazıma tekniği ile stilize bitkisel ve geometrik motifler işlenmiştir. Alt kısmında karşılıklı yerleştirilmiş volüdel kıvrımların ortaları boşaltılmıştır, ayrıca kutu her iki yandan içe kademelendirilerek hareketlendirilmiştir. Koyu renkli ceviz ağacından yapılmış eser günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır.

Foto 9. Kahve Kutusunun Açık Hali Önden Görünüşü (Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 10. Kahve Kutusunun Kapalı Hali (Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

3.2. Türü: Kahve Kutusu 2

Malzeme: Ana malzeme ağaç. Yardımcı Malzeme kemik ve bronz.

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 12.11.1971

Müzeye Geliş Şekli: İkramiye ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy:17 cm En:7.5 cm Yük:13 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kulp, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, üç kısımdan oluşmaktadır.(Foto 11-12) Eserin kutu kısmı köşeleri pahlandırılmış dikdörtgen prizmatik formda tasarlanmıştır. Kutu üzerine yerleştirilen kulplu kapak bölümü sağ ve sol yönlere doğru açılmaktadır. Kapak kısımları ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki oyuklara kapaklar takılmış ve yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapaklar üzerinde karşılıklı anti tetik olarak yerleştirilmiş iki adet aslan figürü şeklinde kulplar mevcuttur. Figürlerin üzerinde oyma tekniği ile yapılmış verev çizgiler ile meydana gelen geometrik süslemeler ile bu aslanlara hareketlilik katılmış ve gerçekçilik elde edilmeye çalışılmıştır. Aslan figürlerinin her ikisinde de madeni (bronz) kakma tekniği ile yapılmış gözler yerleştirilmiştir. As-

lanların patilerinim bastığı alanlarda, kapak kısmında da aslanın gövdesi üzerinde yer alan geometrik süslemeler bulunmaktadır. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarının merkezinde kemik malzemeden kakma tekniği ile yapılan, baklava dilimlerinin meydana getirdiği çiçek motifi mevcuttur. Bu rozetin etrafı dairesel bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Dikdörtgen kutuyu kenarlardan dikdörtgen pano içerisine alan kemik kakmalar mevcuttur. Kutunun ayak şeklinde içe doğru kaidesi bulunmaktadır. Gövdenin kısa kenarlarında pahlandrılmış köşelerde üç adet baklava dilimleri içerisine kemik malzemeler kakılmıştır. Gövdenin kısa kenarında, Orta kısımdaki kemik günümüze ulaşamazken genel olarak kahve kutusu günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır.

Foto 11. Kahve Kutusunun Kapalı Hali
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 12. Kahve Kutusunun Kısa Kenarı
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

3.3. Türü: Kahve Kutusu 3

Malzeme: Ana malzeme ağaç

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 03.02.1986

Müzeye Geliş Şekli: Hediye

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy: 12 cm En: 8,3 cm Yük: 19,5 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto 13-14) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı tek yöne doğru açılmaktadır. Kapak kısmı ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki oyuğa kapak takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapak üzerinde ard arda dizilmiş verev çizgiler ile süslemeler kazınmıştır. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarında kazıma tekniği ile yapılan stilize çiçekler işlenmiştir. Kutunun sağ ve sol üst köşelerinde simetrik olarak çentikli çizgilerle çeyrek daire biçiminde güneşi andıran motifler yapılmıştır. Kutunun yüzeyinde basit çizgisel bir üslupla faklı boyutlarda stilize güneş ya da çiçek motifleri işlenmiştir. Ayrıca kompozisyonun tam ortasında stilize hayvan motifini andıran bir bezemede yer almaktadır. Kutunun yüzeyi boş bırakılmaksızın süslenmiştir. Kutu kaidesi dört ayaklı olarak tasarlanmıştır. Kahve kutusu günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır.

Foto 13. Kahve Kutusunun Kapalı Hali
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 14. Kahve Kutusunun Açık Hali Önden
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

3.4. Türü: Kahve Kutusu 4

Malzeme: Ana malzeme ahşaptır. Yardımcı malzeme madeni, mercan, kemik.

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 17.12.1938

Müzeye Geliş Şekli: İkramiye ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy: 6.5 cm En: 8.8 cm Yük: 4.5 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto 15) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı tek yöne doğru açılmaktadır. Kapak kısmı ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan ardışık yerleştirilen verev çizgilerden meydana gelen bu ince şerit halindeki yere kapaklar takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapak üzerinde ard arda dizilmiş "C" şeklinde bordür ortasına yüksek kabartma ile kare şekilde iç içe köşeleri çapraz gelecek şekilde üç kare üst üste küçültülerek konumlanmıştır ve en üst kareye kemik levha kakılmıştır. Kapağın üstüne aynı boyut ve biçimden dokuz madeni kabara aplike edilerek kapağa hareket katılmıştır. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarında üç tarafı çevreleyen farklı renk ahşap bordür ortasına kemik, kırmızı mercan ve madeni kabaralar ile geometrik motifler işlenmiştir. Gövdenin kısa kenarında "C" şeklinde dört tarafı çevreleyen bordür ortasına çiçek motifi ile mercan ve madeni kabara kakılarak süslenmiştir. Kahve kutusu günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır. Küçük ebatı ve ince işçiliğiyle dikkat çeken kahve kutusudur.

Foto 15. Kahve Kutusunun Kapalı Hali (Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3.5. Türü: Kahve Kutusu 5

Malzeme: Ana malzeme ahşaptır.

Bulunduğu Yer: Tavlusun-Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 30.05.1939

Müzeye Geliş Şekli: İkramiyeile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy:13.5 cm En:18,5 cm Yük:8 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto16-17) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı tek yöne doğru açılmaktadır. Kapak kısmı ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki yere kapaklar takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapak üzerinde ard arda dizilmiş çentikler ile dikdörtgen bordür oluşturulmuştur ve bordürün ortasında üç farklı şekilde stilize çiçekle konumlandırılmıştır. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarında ortasına büyük şekilde yuvarlak iç içe üç bordür içine çarkıfelek motifi ile süslenmiştir. Kutunun üzerine bütün süslemeler kazıma tekniği ile işlenmiştir. Kahve kutusunun kaide kısmındaki ayaklar yuvarlak formlu olup tekeri andırmaktadırlar. Kahve kutusu günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır ancak uzun kenarlarının merkezinde yer alan çarkıfeleklerin ortalarındaki farklı malzemeden kakmalar günümüze ulaşamamıştır. Kakmaların boşluklarından bu malzemelerin günümüze ulaşamadığı anlaşılmaktadır.

Foto 16. Kahve Kutusunun Açık Hali Önden
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 17. Kahve Kutusunun Kapalı Hali Önden
(Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3.6. Türü: Kahve Kutusu 6

Malzeme: Ana malzeme ahşaptır.

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 13.10.1966

Müzeye Geliş Şekli: Satın alma ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy:14 cm En:7,5 cm Yük: 10,5 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto 18-19) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kaide kısmı içe doğru kıvrım yapar vaziyette tasarlanmış iki ayaklıdır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı tek yöne doğru açılmakta ve kapağın ortasında kolay açılabilmesi için üste doğru taşkın bir çıkıntı oluşturulmuştur. Kapak kısmı ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki oyuğa kapak takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapak üzerinde ard arda dizilmiş "C" şeklinde üç ayrı bordür ortasına yüksek kabartma ile yanlarda baklava dilimi şekilde iç içe köşeleri çapraz gelecek şekilde üç kare üst üste küçültülerek konumlanmıştır. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarında üç tarafı çevreleyen bordür ortasına iki hilal ortasına bitkisel motif ile süslenmiştir. Kahve kutusundaki bezmeler oyma, kazıma ve kabartma teknikleri kullanılmıştır. Kutunun sağ ayak kısmı deforme olmuştur bunun yanı sıra kahve kutusu günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır.

Foto 18. Kahve Kutusunun Kapalı Hali Önden
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 19. Kahve Kutusunun Açık Hali Önden
(Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3.7. Türü: Kahve Kutusu 7

Malzeme: Ana malzeme ağaç.

Bulunduğu Yer:-

Müzeye Geliş Tarihi: 17.12.1968

Müzeye Geliş Şekli: Satın alma ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy:17 cm En:7,5 cm Yük: 9 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto 20) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda yanları pahlanarak yuvarlatılmış şekilde tasarlanmıştır. Kutunun kaidesi yandan dikdörtgen şeklindeki ayak ile son bulur. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı sağ ve sol kısımlara doğru açılmaktadır. Kapak kısımları ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki yere kapaklar takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Her iki kapak üzerinde yüksek kabartma ile kare şekilde iç içe köşeleri çapraz gelecek şekilde beş kare üst üste küçültülerek konumlanmıştır. Sağ ve sola doğru açılan kapakların ebatları birbirleri ile aynı değildir. Biri diğerine göre daha yüksek kabartma olarak tasarlanan kapak çerisine konan malzemenin belirtmesi için bu şekilde tasarlanmıştır. Yani bir tarafa kahve bir taraf şeker konulduğu ayırdımı yapmak için bu şekilde bir tasarıma gidilmiştir. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarında sıralı çentikler koyup ortasına altı yapraklı stilize çiçek ile süslenmiştir. Motifi kazıma tekniği ile işlenmiştir ayrıca kutunun bütün yüzeyi yatayına küçük çizgiler ile hareketlendirilmiştir. Kahve kutusu günümüze sağlam ulaşmıştır.

Foto 20. Kahve Kutusunun Kapalı Hali (Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3.8. Türü: Kahve Kutusu8

Malzeme: Ana malzeme ahşaptır. Yardımcı Malzeme madeni kabara ve kemik

Bulunduğu Yer: -

Müzeye Geliş Tarihi: 28.04.1969

Müzeye Geliş Şekli: Satın alma ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy:18cm En:7,5 cm Yük:14 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kulp, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, üç kısımdan oluşmaktadır. (Foto 21) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Kaide kısmı içe doğru yuvarlatılmış iki ayaklıdır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı sağ ve sol kısımlara doğru açılmaktadır. Kapak kısımları ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki oyuğa kapaklar takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapaklar üzerinde antitetik karşılıklı yerleştirilmiş iki adet stilize aslana benzeyen hayvan figürü mevcuttur. Aslan figürleri simetrik olarak tasarlanmıştır. Figürlerin üzerinde oyma tekniği ile yapılmış verev çizgilerden meydana gelen geometrik süslemeler ile bu hayvanlara hareketlilik katılmıştır. Aslan figürlerinin her ikisinde de madeni kakma tekniği ile yapılmış gözler yerleştirilmiştir. Ağızları açık olarak tasvir edilmiştir. Aslanın ayaklarının bastığı kapak kısmında da aslanın gövdesi üzerinde yer alan geometrik süslemeler bulunmaktadır. Bu hayvan figürleri kapağın kulp kısmını oluşturmaktadır. Kahve kutusunun dikdörtgene prizma gövdesinin uzun kenarlarının merkezinde kemik kakma tekniği ile yapılan baklava dilimlerinin meydana getirdiği stilize altı kollu çiçek motifi mevcuttur. Bu rozetin etrafını dairesel şekilde çevreleyen verev çizgilerden meydana gelen geometrik süsleme hâkimdir. Dikdörtgen kutuyu kenarlardan dikdörtgen pano içerisine alan kemik kakmalar mevcuttur. Dikdörtgen prizmatik gövdenin kısa kenarlarında da üç adet baklava dilimli kemik kakma bulunmaktadır. Kutu günümüze sağlam şekilde ulaşmıştır.

Foto 21. Kahve Kutusunun Kapalı Hali (Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3.9. Türü: Kahve Kutusu 9

Malzeme: Ana malzeme ahşaptır.

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 05.12.1970

Müzeye Geliş Şekli: Satın Alma ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy:14,5 cm En:6,5 cm Yük:11,2 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto 22- 23-24) Eserin kutu kısmı dikdörtgen formda, kapak kısmı ise yarım silindirik formda tasarlanmıştır. Kutunun kaidesinde dikdörtgen üç ayak mevcuttur. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı tek yöne doğru açılmaktadır. Kapak kısmı ile eser arasında yatay şekilde ince sürgülü açılıp kapanmayı sağlayan basit ahşap mekanizma bulunmaktadır. Oyma tekniği ile yapılan bu ince şerit halindeki oyuğa kapak takılmakta olup, yatay bir hareketle açılıp kapanmayı kolaylaştırmaktadır. Kapak üzerinde yüksek kabartma tekniği ile sekiz kollu iri bir çiçek motifi işlenmiştir. Kahve kutusunun gövdesinin uzun kenarlarının bir yüzeyinde vazodan çıkan bitki motifi ve yanlarında karşılıklı olarak yerleştirilmiş

hayvan motifi yüksek kabartma ile işlenmiştir. Hareketli olarak işlenen aslanların gözlerine mavi boncuklar kakılmıştır. Kutunun uzun kenarının diğer yüzünde yüksek kabartma tekniği ile ortada vazodan çıkan çok yapraklı çiçekler, yanlarda simetrik olarak yerleştirilen çiçek motifi işlenmiştir. Kutunun kısa kenarlarında ise vazodan çıkan bitki motifleri işlenmiştir. Kapağın sürgü yeri kırık olmasına rağmen günümüze sağlam ulaşmıştır.

Foto 22. Kahve Kutusunun Uzun-Kenarı 1
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 23. Kahve Kutusunun Uzun Kenarı 2
(Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

Foto 24. Kahve Kutusunun Kapalı Hali Yandan
(Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

3.10 Türü: Kahve Kutusu 10

Malzeme: Ana malzeme Sırlı Pişmiş Toprak (Seramik)

Bulunduğu Yer: Kayseri

Müzeye Geliş Tarihi: 1933

Müzeye Geliş Şekli: İkramiye ile

Müzedeki Yeri: Etnografik Eser Deposu

Ölçüleri: Boy: 12.2cm En:12.2 cm Yük:7 cm

Dönemi: Geç Osmanlı Dönemi

Açıklama: Eser, kapak ve kutu kısmından meydana gelmekte olup, iki kısımdan oluşmaktadır. (Foto 25) Eserin kutu kısmı kare formdayken kapak kısmı üçgen şekilde tasarlanmıştır. Kahve kutusunun kaidesi üçayaklı yapılmıştır. Kutu üzerine yerleştirilen kapak kısmı üst yöne doğru kaldırılarak açılmaktadır. Kapak üzerinde baskı tekniği ile 20 adet stilize çok kollu çiçek motifi işlenmiştir. Kutunun yüzeyinde ise ince bordür ortasında kazıma tekniği ile stilize şekilde hayat ağacı yer alır. Kahve kutusu yeşil renkte sırlanmıştır. Kahve kutusu malzemesi ve tekniği ile ünik olup günümüze sağlam şekilde ulaşmıştır.

Foto 25. Kahve Kutusunun Kapalı Hali (Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

4. DEĞERLENDİRME VESONUÇ

Kayseri Müze deposunda yer alan kahve kutuları incelendiğinde, müzede mevcut olan kutular üzerinde yapılan araştırma sonucunda Geç Osmanlı Dönemi ve Erken Cumhuriyet Dönemine tarihlendirilmektedirler. Bu araştırmada 20. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen 10 adet kahve kutusu incelenmiştir. Araştırmada incelenen kahve kutuları üzerinde tarihi olan 1 Nolu kahve kutusu H.1318, M.1900 tarihlidir ve en erken tarihli örnek olarak sayılabilir. En geç tarihli örnek ise müzeye geliş tarihine göre 1986 yılında 3 Nolu kahve kutusudur. Anadolu müzelerindeki 20. Yüzyıla tarihlenen kahve kutularıyla (N. BURSALI, 2015; 261) olan form ve malzeme göz önünde tutulduğunda Kayseri'de ki incelenen eserlerinde yaklaşık 20. Yüzyılın ilk yarısında yapıldığı düşünülebilir. İncelenen kahve kutularında kullanılan ana malzeme ağaçtır, ağaç türü olarak koyu renkli ceviz ya da çam ağacı tercih edilmiştir. Kutuların boyutları 6.5cm(4 Nolu), 12cm(3 Nolu-10 Nolu), 13cm(5 Nolu), 14cm(6 Nolu-9

Nolu), 17cm(2 Nolu-7 Nolu), 18cm(8 Nolu), 22cm(1 Nolu) gibidir. Kutuların boyutları kahvenin kişi sayısına göre yapılmaktadır. Kahve yapılacak kişi fazla ise kutu boyu büyürken, kahve yapılacak kişi sayısı bir ise kutu daha küçük boyutludur. Kahve lüks bir içecek olunca insanlar kutuya koyup yanlarında taşımaya başlamışlardır ve bu sebeple daha küçük boyutlu kahve kutuları üretilmiştir(4nolu). Kayseri Müzesi'nde ki on adet kahve kutusundan dokuz adetin ana malzemesi ağaç ile yapılmışken; sadece 10 Nolu kahve kutusu pişmiş topraktan yapılarak yeşil sırlanmıştır. Ağaç malzeme kullanılan kutularda yardımcı malzeme olarak; kemik, maden, boncuk ve mercan kullanılmıştır. (2 Nolu, 4 Nolu, 8 Nolu, 9 Nolu) Kutuların ahşap olanlarının sürgülü iken, pişmiş toprak olanı üstten kaldırmalıdır(10 Nolu kahve kutusu).Kahve kutularında süsleme tekniği olarak oyma, kakma, kabartma ve en çokta kazıma tekniği kullanılmıştır. Sadece 10 Nolu seramik kahve kutusunda baskı tekniği kullanılmıştır. İncelenen kahve kutuları üzerinde süsleme çeşidi olarak bitkisel, geometrik ve figüratif süsleme kullanılmıştır. Yazı ile süslemeye rastlanmamıştır. En yoğun kullanılan süsleme çeşidi bitkisel süslemedir. Figüratif süslemede kahve kutularında karşımıza çıkan süsleme gruplarındandır ancak sadece stilize aslan motifi ile karşılaşılmıştır.(2 Nolu, 8 Nolu, 9 Nolu) Bunun sebebi ise ya aslan iyiliğin, gücün ve kudretin simgesi olması dolayısıyla ya da

dönemin üreticileri en çok aslanı tercih etme sebebi olabilir. Aslan Türk sanatında en çok kullanılan simge motiflerden biri olarak karşımıza çıkar.[8] Erzurum Yakutiye Medresesi, Tokat Gök Medresesi gibi yapılarda da aslan kabartmaları mevcuttur. Ayrıca Aslan 12 hayvanlı Türk takviminde de yer alan bir hayvandır. (Foto. 22-23)

Foto 22. Aslan Figüratifli Kahve Kutusu 1
(Şahiner-Arslan Arşivinden,2022)

Foto 23. Aslan Figüratifli Kahve Kutusu 2
(Şahiner-Arslan Arşivinden, 2022)

Sonuç olarak kahve kültürü Afrika'dan ülkemize girmiş ve toplum hayatında tüketimi artmıştır. Osmanlı'da misafire verilen önemin bir göstergesi olan kahve evlerde önemli bir lüks tüketim ürünüdür. Bununlabirliktekahvesunumdaönemverilmiş,araçgereçleriortayaçıkmışvekullanımıyaygınlaşmıştır. Bu bilimsel araştırmada "Kayseri Müzesi'nde yer alan kahve kutuları" başlığı altında 10 adet eser bütün yönleriyle incelenmiştir. Katalogda yer alan 10 eser kahve araç gereçlerinden olup dönemin modasını yansıtan Etnografik eser kapsamında değerlendirilebilir. Bu kahve kutularının dışında Kayseri müzesi deposunda pek çok fincan zarfları, tepsi, kahve değirmenleri gibi kahve takımlarına ait eşyalar yer almaktadırveçalışılmayıbeklemektedir.Araştırmakapsamındaelealınankahvekutularıenvanterlenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ile ileride yapılacak çalış-

[8] Türk sanatında aslan sembolizmi hakkında bkz. ÇORUHLU, Yaşar, **"Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi"**, Kömen Yayınları, Konya, 2014, TURAN, Osman, **"Oniki Hayvanlı Türk Takvimi"**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2019, CHAVANNES, Edouard, **"On İki Hayvanlı Türk Takvimi"**, Selenge Yayınları, İstanbul, 2020, ÖZTÜRK, Şükrü **"Türk Kültüründe Aslan"**, Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, c.II. s.II., İstanbul, 2019.

malara kaynaklık edilebileceği umulmaktadır. Maalesef günümüzde kahve kutuları gibi önemli taşınabilir kültür varlıkları eski işlevini ve önemini yitirmiştir, bu yüzden korunamamaktadırlar. Temennimiz geçmişimize ait bu kültür varlıklarının unutulmaması ve gelecek kuşaklaraaktarılmasıdır.

KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016, s.317-332.

BURSA, Nihal, "Bir Keyfin Adabı: Çekirdekten Fincana Türk Kahvesinin Maddi Kültürü", **Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü**, Editör: Ersu Pekin S:İstanbul, 2015,S. 261.

BOSTAN, İdris, **"Kahve", TDV İslam Ansiklopedisi**, C.XXIV., İstanbul, 2001, S.202-205 CHAVANNES, Edouard, On İki Hayvanlı Türk Takvimi, Selenge Yayınları, İstanbul, 2020.

ÇELEBİ Evliya, **Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

ÇETİNKANAT, Esra, **Türk Kahve Kültürü ve Kahve Takımları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1997, s.310.

ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Kömen Yayınları, Konya, 2014, s.83.

ERSÖYLEYEN, Sonay, **Türk Kahvesi Kültürü ve Kahve Sunumu için Konsept Fincan Tasarımı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2022, s.30.

ÖNEY TAN, Aylin, "Kahve Kronolojisi", **Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü**, Editör: Ersu Pekin, İstanbul, 2015, s.14-19.

ÖZTÜRK, Nurten, DEMİRLİ, Ayça, **Osmanlıda Kahve Kültürü ve Sunumu**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul, 2010, s.39.

ÖZTÜRK, Şükrü **"Türk Kültüründe Aslan"**, Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, C.II.S.2., İstanbul,2019.

PEKİN, Ersu, **Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2015,s.14,19-261-316.

SAĞIROĞLU ARSLAN, Aslı, "Ölüm Acısını Bir Fincan Kahve Dindirir mi? Kayseri Zamantı Irmağı Vadisindeki Bezemeli Mezar Taşları", **Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü**, Editör: Ersu Pekin, İstanbul, 2015, s.316.

ŞALDIR, Ziya, **Kahve ve Kahvehaneler**, Hür Türkiye Dergisi, İstanbul, 1954 (https://www.kahvve.com/kahve-ve-kahvehaneler-tarihi-126513/).

TURAN, Osman, **Oniki Hayvanlı Türk Takvimi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2019.

OSMANLI CAM ŞİŞELERİNDE HÜSN-Ü HAT

Zübeyde Cihan ÖZSAYINER[1]

Özet

Bu çalışmada; Osmanlı Cam Sanatı içinde yer alan değişik formlardaki (kavanoz, şişe vs) "Taşınır Kültür Varlığı" olan cam eserlerin üzerinde yer alan Hüsn- ü Hatlar irdelenecektir. İçinde Hilye olan örnekler söz konusu edilmeyecektir. Söz konusu cam eserlerin üzerine yazılan hatların, camaltı olarak içten yazıldıkları vurgulanacaktır. Cam eserler üzerinde kullanılan yazı çeşitleri, kullanılan mürekkep cinsi, hattat isimleri ile yazıların okunuşları ve anlamları, sanat tarihi metodolojisi kapsamında verilecektir. Bildiride anlatılan eserler, İstanbul Müzelerinden (Cumhurbaşkanlığı Topkapı Sarayı ve Milli Saraylar Koleksiyonu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi) seçilmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Camı, Cam Şişe Formları, İçten Yazılmış Hat, İstanbul Müzeleri, Camaltı Tekniği.

[1] Dr, Sanat Tarihçisi, Vakıflar Genel Müdürlüğü (Emekli Kültür Tescil ve Müzeler Şube Müdürü.

Abstract

This study shall examine a branch of Turkey's "immovable culture heritage:" Ottoman glass art. More specifically, we will explore the place of Islamic calligraphy – with the exception of hilye (i.e. writings about the Prophet Mohammad) – on and inside examples of Ottoman jars, bottles, and other glass objects. Likewise, we will look at what kinds of calligraphy were used, what inks they were written with, who the calligraphers where, and what the inscriptions themselves say (transcriptions and translations included) – all the while interpreting them within the framework of art history. All of the pieces we have featured hail from various museums throughout Istanbul, namely: the Presidential Topkapı Palace & National Palaces Collection, the Turkish Ministry of Culture & Tourism's and the Directorate of Waqfs' Museum of Turko-Islamic Calligraphy, and the Sadberk Hanım Museum.

Keywords: Ottoman glasswork, Ottoman bottle shapes, inner bottle calligraphy, Istanbul museums, bottom glass (painting) technique

"Camaltı Hat Levhaları" konusunda yapılmış yayınlar bulunmasına rağmen, "Osmanlı Cam Şişelerinde Hüsn-ü Hat" konusunda yayınlanan sanat tarihi araştırmalarının sınırlı sayıda olması, bizi bu konu üzerinde çalışmaya yönlendirmiştir. İstanbul'da bulunan özel koleksiyon, özel ve devlet müzelerinden seçilen seçkin örnekler ile bu konuya katkıda bulunmak ve açıklık getirilmeye çalışılmıştır. İçinde "Hilye-i Şerif" olan eserler, bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Yayınlanmış bir kitabın içinde bölüm olarak; içten yazılı cam şişeler (görselsiz) ile içinde "Hilye-i Şerif" olan cam şişelerin (görselli) varlığından kısa da olsa bahsedilmiştir.[2]

"Osmanlı Cam Şişelerinde Hüsn-ü Hat" konusunda, İstanbul dışındaki özel koleksiyon, özel ve devlet müzelerinde yapılacak araştırmalar sonucunda incelenecek eser sayısının artacağı inancını taşımaktayız.

I- OSMANLI CAM ŞİŞELERİNİN BULUNDUĞU KOLEKSİYONLAR

A-MÜZELER

1- Kültür ve Turizm Bakanlığı, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi

Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, İstanbul Bayezid Meydanında yer alan II. Bayezid Külliyesine dahil olan II. Bayezid Medresesinde yer almaktadır.[3] Büyük ölçüde el yazma kitaplar ile hat levhası ağırlıklı eserlerin yer aldığı müze koleksiyonunda; toplam iki adet içi yazılı cam eser (envanter no: 607, 851(1357) bulunmaktadır.

1.1. Birinci İçten Yazılı Cam Eser

Kısa boyunlu, dikdörtgen gövdeli bir şişedir. Kısa boyun kısmının etrafında, üç kollu bir zincir bulunmaktadır. Bu üç kollu zincir eserin asılmasını sağlamak maksadı ile yapılmış olmalıdır. Şişenin dibinde ahşap bir rahlecik ile sayfaları yazılı olmayan, bordo renkli deri cildi bulunan, küçük bir kitapçık yerleştirilmiştir.

---

[2] Chrıstıane, Gruber, Osmanlı-İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Eylül 2020, s.185-186.

[3] Zübeyde Cihan Özsayıner, "Hat Sanatına Açılan Pencere: Bayezid Medresesi' n den Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesine", *Vakıf ve Kültür Dergisi*, S: 2, Ankara Ağustos 1998, s:48- 51.

Envanter Numarası : 607

Hattatı **:** El fakir Derviş Mehmet.

Tarihi **:** H.1136/ M 1723.

Ölçüler **:** Boy: 24, 8 cm. genişlik 11,3 cm, ağız çapı 6 cm, ağız açıklığı: 3 cm.

Hat Cinsi : Sülüs.

Malzeme **:** Cam, siyah deri.

Teknik **:** Katıa tekniğinde hat

Ön yüz metni **:** *Lailahe İllallah Muhammeden resulallah*. (Resim.1)

Arka yüz metni **:** Kehf Suresi/ 39. Ayet: "*Maşaallahu la kuvvete illa billah*": "*Güç ve kudret ancak Allah ın yardımı iledir*" ile Saff Suresi/ 13. Ayet: "*Nasrun minallahi ve fethun karîb ve beşşiril mü'minîne (yâ Muhammed): Allah'ta yardım/ zafer' ve yakın bir fetih*" anlamındaki ibareler yazılıdır. (Resim.2)

Sol Yan kısım metni : "*Allahu latifun bi ibadihi*" yani**:** "*Allah kullarına karşı çok lütufkârdır*" anlamındaki ibare yazılıdır. (Resim.3)

1.2. İkinci İçten Yazılı Cam Eser

Uzun boyunlu, silindirik gövdeli bir şişedir. Uzun boynunun etrafında, şişenin asılması maksadı ile yapılmış ince tel askı bulunmaktadır. Şişenin silindirik cam gövdesinde içten, sarı zırnık ve siyah is mürekkebi ile istifli sülüs hat yazılmıştır. (Resim.4)

Şişenin alt kaidesinde; sülüs hat ile hattat adı ve eserin yapılış tarihi yer almaktadır. (Resim.5)

Envanter Numarası: E.1357 (851)

Hattatı **:** Mehmet Rıfat

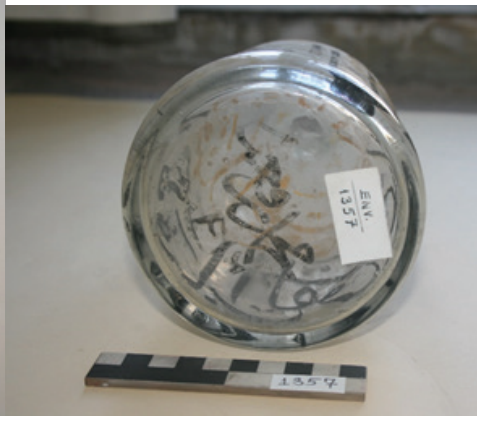
Tarihi **:** H.1316

Ölçüler **:** Boy: 28 cm. çapı: 11,2 cm

Hat Cinsi **:** Celi sülüs

Malzeme **:** Cam, siyah ve sarı zırnık boya

Dış yüz metni **:** Sarı boya ile " *Accilû bi's-salâti kable'l-fevt*", siyah boya ile "*Accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt*": *Vakit geçmeden namazı kılmakta, ölüm gelmeden tövbe etmekte acele et.*" anlamına gelen Hadîs-i Şerîfi yazılıdır.



2. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Beykoz Cam ve Billur Müzesi)

(Hat Levha ve Yazı Takımları Koleksiyonu)

Beykoz Cam ve Billur Müzesi, İstanbul Beykoz'da Sultan Abdülaziz'in paşalık rütbesi verilerek vezirliğe kadar yükseltilen Abraham Paşa'nın yapı topluluklarına dahil olan Ahır binasında yer almaktadır. Bu müzenin Hat Levha ve Yazı Takımları Koleksiyonu'nda bir adet içi yazılı cam eser bulunmaktadır.[4] (Resim.6)

2.1. Envanter no: 64/1844 olan eser, uzun boyunlu, silindirik gövdeli bir şişedir. Şişenin kapak kısmının etrafında; filizi yeşil ve ekru renklerin yer aldığı bir kurdele fiyongu yer almaktadır. Şişenin ortasında yer alan küçük bir rahlecik üzerinde, sayfaları açık içi yazılı bir kitapçık yerleştirilmiştir. Şişenin silindirik cam gövdesinde; içten, kırmızı ve siyah is mürekkebi ile istifli sülüs hat yazılmıştır.[5]

Envanter Numarası **:** 64/1844

Hattatı **:** Mehmet Rıfat. (Resim.7)

Tarihi **:** H.1308 (M. 1890-91)

Ölçüler **:** Boy: (kapağı ile birlikte): 29.5 cm

Hat Cinsi **:** Celi sülüs,

Teknik **:** Camaltı

Dış Yüz Metni **:** " *Hayrü'l-ahlâki el-hilmü inde'l-gadab. Sadaka resûlullah"*; "*Ahlâkın hayırlısı öfke anında sakin ve yumusak olmaktır. Resûlullah doğru söyledi*." Hadis-i Şerif'i yazılıdır.

---

4 Yasin Yıldız, Gökşen Canıyılmaz, Osmanlı Devleti'nde Cam İmalatı ve Beykoz Cam ve Billur Müzesi, *Milli Saraylar*, Yıl:2021, s:30, resim:3, 24.

5 Uzlifat Özgümüş, Ahmet Çapoğlu, Demet C. Karakullukçu, Gökçen Canıyılmaz, Şeyda Alpay, *Saraylarda Cam Sanatı*, Milli Saraylar Başkanlığı Yayını, Yayın No: 153, İstanbul 2021, s.162.

2. T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi

(Hat Levha ve Yazı Takımları Koleksiyonu)

Topkapı Sarayı Müzesi'nin, Hat Levha ve Yazı Takımları Koleksiyonu'nda bir adet içi yazılı rahleli sürahi yer almaktadır. Envanter no: 149/913 olan eser, uzun boyunlu, silindirik gövdeli ve konik formlu kapağı bulunan bir sürahidir. (Resim.8)

Sürahinin silindirik cam gövdesinde, ön ve arka kısımlara içten, siyah is mürekkebiyle istifli sülüs hatlar yazılmıştır. Sürahinin dibinde, ahşap bir rahlecik ile bunun üzerine yazılı küçük bir kitapçık yerleştirilmiştir. Kapaklı sürahinin üzerinde, hattat imzası ve eserin yapılış tarihi yer almaktadır. (Resim.9)

3.1. Envanter Numarası : 149/913

Hattatı **:** Mehmet Rıfat

Tarihi **:** H.1308/ M 1891

Ölçüler **:** Boy: 14 cm. çapı: 35.5 cm

Hat Cinsi : Celi sülüs.

Teknik : Camaltı.

Malzeme : Cam, siyah boya

Dış Yüz metni : Ön yüzünde siyah mürekkeple "*Sultan Abdülhamid II Tuğrası* ", arka yüzünde ise; *"Padişahım çok yaşa"* ibaresi yazılmıştır. (Resim.10)

Şişenin alt kısmında rahle üzerinde ufak bir Kur'an-ı Kerim bulunmaktadır.

Vehbi Koç Vakfı, Sadberk Hanım Müzesi (İstanbul, Sarıyer)

İstanbul Sarıyer'deki Azaryan Yalısı'nda; 14 Ekim 1980 tarihinden beri hizmet veren Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonunda iki adet, içi yazılı cam eser (envanter no:18257- C218, envanter no:18258-C 219) bulunmaktadır.

4.1. Birinci İçten Yazılı Cam Şişe

Envanter no: 18257- C218 olan eser, uzun boyunlu, silindirik gövdeli bir şişedir. Şişe kapaksızdır. Şişenin içi boştur. Şişenin silindirik cam gövdesinden, boynunun başlangıç kısmına kadar; içten, siyah is mürekkebi ile celi sülüs hat yazılmıştır. Şişenin üzerinde, hattat imzası ve eserin yapılış tarihi yer almaktadır.[6]

Envanter Numarası : 18257- C 218

Hattatı : Mehmet Rıfat (Resim.11)

Tarihi : H.1308 (M. 1890-91)

Ölçüler : Boy: 29 cm. Çap: 11,7 cm

Hat Cinsi : Celi sülüs

Malzeme : Cam, siyah boya

Dış Yüz Metni : Neml Suresinin 40. Ayeti: "*kâle hâżâ min fadli rabbî: Bu Rabbimin lütfundandır. Allah ın yardımı iledir*" anlamındaki bölüm yazılmıştır. (Resim.12)

[6] Zeren Tanındı, Yazıda Âhenk ve Renk: Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsn-i Hatlar/ Harmony of Line and Colour: Illuminated Manuscripts Documents and Calligraphy in the Sadberk Hanım Museum Collection, çev. Mary Işın, İstanbul: 2019, s.124.

4.2. İkinci İçten Yazılı Cam Şişe

Envanter no:18258-C 219 olan eser, uzun boyunlu ve silindirik gövdeli bir cam şişedir. Cam şişenin silindirik gövdesi ile alt kaidesinde; içten siyah is mürekkebi ve mavi mürekkep ile istifli celi sülüs hatlar yazılmıştır. Cam şişenin içi boş olup, üzerinde, hattat imzası ve eserin yapılış tarihi yer almaktadır.[7]

Envanter Numarası : 18258- C 219

Hattatı **:** Mehmet Rıfat.

Tarihi **:** H.1308 (M. 1890-91)

Ölçüler **:** Boy: 35 cm. Çap: 15 cm

Hat Cinsi **:** Celi sülüs

Teknik **:** Camaltı

Malzeme **:** Cam, siyah ve mavi boya

Dış Yüzünde **:** Kehf Suresinin 39. Ayetinde geçen *"Mâşaallah, la kuvvete illa billah : Mâşaallah. Güç ve kudret ancak Allah ın yardımı iledir*" anlamındaki kısım yazılmıştır. (Resim.13)

Şişenin dip kısmı **:** "*Peygamber şöyle dedi: Şefâatî li-ehli'l- kebâiri min ümmeti: Şefaatim ümmetimden büyük günah sahipleri içindir.*" Hadis-i Şerifi, mavi renkli boya ile içten tuğra istifli olarak yazılmıştır. İstifin sağ tarafında "Kâle resullah", sol tarafında ise; "*Sadaka habibûllah*" yazılıdır. (Resim.14)

[7] Zeren Tanındı, a.g.e., İstanbul: 2019, s.125.

3. ÖZEL KOLEKSİYONLAR / MURAT MOROVA KOLEKSİYONU

Murat Morova Koleksiyonunda bulunan cam güleptan, şeffaf küre kapaklı, uzun boyunlu ve küre gövdesi ile çok ender görülen bir eserdir.[8] Cam şişenin uzun boyun kısmı boş bırakılmıştır. Yazılar küre gövdenin alt kısmına; içten siyah is mürekkebi ile sülüs hat ile bir beyit metni yazılmıştır. Şişenin üzerinde hattat imzası ve eserin yapılış tarihi yer almaktadır. Cam şişenin içinde, pembe renkli ve sırma püsküllü örtüsü bulunan, üç ayaklı sehpa yer almaktadır. Sehpanın üzeri; etrafları sırma işlemeli pembe renkli beş taç yapraklı çiçekler ile bezenmiştir. Üst kısmındaki aynı çiçeklerin tam ortasına pembe renkli gül goncası yerleştirilmiştir. (Resim.15)

Şeffaf küre kapağının içinde ise, iki kırmızı gelincik çiçeği yer almaktadır.

---

[8] Ekrem Işın,Selahattin Özpalabıyıklar, *"Hoş Gör Yâ Hu" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller, Nesneler,* Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul Eylül 1999, s.142-143

4.1. Cam Güleptan

Hattatı : Kâmil

Tarihi : H.1321/M.1903-1904

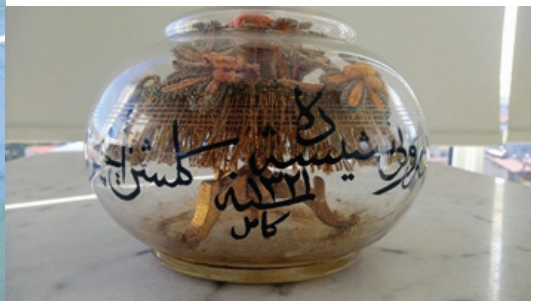
Ölçüler : Yükseklik 34 cm. Gövde Çapı:17 cm. Alt çap: 10 cm.

Hat Cinsi : Sülüs

Teknik : Camaltı

Malzeme : Cam, siyah boya

Küre Kaide Metni : "*Gülşen içre andelib feryâd eder bir gül için, gül ise andan nihandır bu deruni şişede*" yazmakta olup, "*bülbül gül için gül bahçesinde feryad eder, halbuki gül bu şişenin içindedir.*" anlamındadır. (Resim.16)



4. DEĞERLENDİRME

4.1. Form Ve Ebat Açısından: Müze ve Özel Koleksiyonlarda yer alan incelediğimiz toplam yedi (7) adet içi yazılı cam şişeler; "kısa boyunlu, dörtgen gövdeli", "uzun boyunlu, silindirik gövdeli", "uzun boyunlu, küre gövdeli" ve (konik- küre formlu) kapaklı (sabit ve çıkarılabilen) ve kapaksız olmak üzere üç farklı formda tasarlanmıştır.

İncelenen içi yazılı cam şişelerin yükseklikleri; 14 cm ile 35 cm arasında, alt çapları ise; 10 cm ile 35,5 cm arasında değişmektedir.

5.2. Hattat İsimleri: Cam şişelerin içlerine; "El Fakir Derviş Mehmet", "Mehmet Rıfat", "Kâmil" isimli hattat imzaları yer almaktadır.

İncelediğimiz toplam yedi adet içten yazılı cam şişelerdeki hattat isimleri, ehl-i hiref kayıtlarında geçmemektedir. Ayrıca biyoğrafileri ile ilgili geniş bilgiye erişilememiştir. Ancak yayınlarda; Edirne Müzesi'nde "Mehmet Rıfat" ketebeli bir şişe daha bulunduğu (Resim.17) ve bunun Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesindeki E.1357 (851) envanter numaralı eserin hattatı olan "Mehmet Rıfat" ile aynı sanatçı olduğundan kuşku olmadığından söz edilmiştir.[9] Kaynak gösterilmeden; "Mehmet Rıfat'ın" 1857 tarihinde Elazığ'da doğduğundan. İstanbul'da dönemin ünlü hattatlarından ders aldığından, cam şişe içlerine talep doğrultusunda hat örnekleri yazdığının düşünüldüğü ifade edilmiştir.[10]

[9] Zekiye Uysal, "Edirne Müzesinde Bulunan Beykoz İşleri ve Bazı Osmanlı Camları", *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, *II Manisa, Türkiye, 21- 24 Ekim 2015 Bildiriler*", Ankara 2019, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Dizi, s. 428-429.

[10] *Zekiye Uysal, a.g.e, s.429.*

Ancak Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesindeki E.1357 (851) envanter numaralı eserin hattatı olan "Mehmet Rıfat" (Resim.18) ile Edirne Müzesi'ndeki E.109 envanter numaralı eserin hattatı olan "Mehmet Rıfat'ın" imzaları karşılaştırıldığında (Resim.19), imzalarının farklı istifte olmasından dolayı, her iki hattatın farklı sanatçı olduğu düşünülmektedir.

Sadberk Hanım Müzesinde ki 18257- C 218 envanter numaralı içten yazılı cam eserin hattatı olan "Mehmet Rıfat'ın", kaynağı belirtilmeden, İstanbul'da Yıldız Porselen Fabrikasında çalışan, çağdaş ve geleneksel üslupta eserler üreten sanatçılardan biri olabileceğinden söz edilmektedir.[11] Hattatlar arasında; sadece hattat Hamid'in İstanbul'da 1960 yılında Yıldız Porselen Fabrikasında çalıştığı, 1975 yılında buradan emekli olduğu bilinmektedir.[12]

5.3. Tarih Açısından: İncelediğimiz içten yazılı cam eserlerin en erkeni, H. 1136, en geç imal edileni ise; H.1321 tarihini taşımaktadır. Bu da bize içten yazılı cam eserlerin M. 1723 tarihinden itibaren üretildiklerini göstermektedir.

5.4. Teknik Açısından: Ele aldığımız içten yazılı cam eserler; "*cam altı*" tekniğinde yapılmıştır. Ancak bu teknikte imal edilen şişelere, yazının uygulanması iki farklı usülde yapılmaktadır. Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bulunan; 607 envanter numaralı cam eser'de yazılar katıa tekniğinde kesilerek, içten şişeye yapıştırılmıştır. Bu teknik özellikte görülen yegane örnek olması açısından çok önemlidir.

Diğer teknikte ise; kağıt üzerine çizilen desen (yazı) transfer yoluyla cam üzerine geçirilmekte, yazılar mürekkeple içten yazıldıktan sonra, cam eser fırınlanmaktadır.[13]

Bu konu ile ilgili olarak değerli hattat sayın Hasan Çelebi ile 20 Ekim 2022 tarihinde yapılan şifahi görüşmede; "hatların kalıp olarak yazılıp baskı olarak cama uygulandıktan sonra fırınlandığı" bildirilmiştir.

---

[11] Zeren Tanındı*, Yazıda Ahenk ve Renk. Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsn-i Hatlar (Harmony of Line and Color. Illuminated Manuscripts Documents and Calligraphy in the Sadberk Hanım Museum),* 2 cilt, volumes 2 (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, 2019/ İstanbul: Vehbi Koç Foundation Sadberk Hanım Museum, 2019), İstanbul 2019, s.124

[12] Necmi Atik, "Hattat Hamid'in Verdiği İcâzetnâmeler", *İlâhiyat Araştırmaları Dergisi,* Sayı:11, Haziran 2019, s.6.

[13] H. Örcün Barışta, *Türk El Sanatları,(Selçuklu,Beylikler, Osmanlı İmparatorluğu Dönemleri Taşınır ve Taşınmaz Kültür Varlıklarından Seçkin Örnekler Eklemesiyle Genişletilmiş III. Baskı),* C.1, T.C. Başbakanlık Atatürk Dil Tarih ve Kültür Merkezi Yayınları, Yayın No: 445, Ankara Ağustos 2015, s.387.

5.5. Kullanılan Yazı Çeşitleri ve Mürekkep Renkleri: Cam şişe içlerine yazılan hatlar; sülüs hat cinsi ile yazılmış olup, çoğunda sülüs hatlar istifli olarak, siyah is, kırmızı, (zırnık) sarı renkli mürekkep kullanılarak yazılmıştır. Klasik istifli olarak düzenlenen hatların yanı sıra, tuğra istifli formlar da kullanılmıştır.

5.6. Yazı İçerikleri: Kuran-ı Kerim Sûrelerinin belirli Ayetleri (Kehf Suresi/39, Saff Suresi/13, Neml Suresi/40. Ayetleri) ile "Kelime-i Tevhit" ve "Hadîs-i Şerîf" gibi dîni metinleri içerirler.

Bunun dışında; şişe içinde edebî metinlerin de (*Gülşen içre andelib feryâd eder bir gül için, gül*

ise andan nihandır bu deruni şişede) yer aldığı görülmektedir. Edirne Müzesinde Müze Envanter No: 9772 olan, H. 1307 tarihli cam şişenin içinde; Nuri ketebesi ile başında "Maşaallah" ibaresinin devamında aynı edebi metnin yazılı olduğu tespit edilmiştir.[14]

[14] Zekiye Uysal, a.g.e, s.438.

SONUÇ

Cumhurbaşkanlığı Topkapı Sarayı Müzesi, Beykoz Cam ve Billur Müzesi , Kültür ve Turizm Bakanlığı, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi ile sayın Murat Morava'nın şahsi koleksiyonundan seçilerek incelenen, toplam yedi adet içten yazılı Osmanlı cam şişelerinin; 18. yüzyıldan itibaren üretilmeye başlandığı ve bu üretimin 20. yüzyılın başlarına kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.

Farklı formlarda; kapaklı ve kapaksız olarak tasarlanan Osmanlı cam şişelerinin iç yüzeylerine, camaltı tekniğinde (katıa ve tranfer), özel olarak seçilerek, okuyanlara mesaj vermek maksadı ile hat sanatının değişik istifleri ile yazılmış, dini ve edebi metinlerin yerleştirildiğini görüyoruz.

İncelenen eserlerin müze kataloglarında nereden getirildiklerine dair bir bilgi bulunmadığından, üzerlerinde; yüksek bir yere asılmalarını sağlamak için, zincir ve tel bulunan içten yazılı cam şişelerin, büyük olasılıkla cami ve tekkeler için tasarlanmış olduğunu düşünmekteyiz.

İncelediğimiz toplam yedi adet cam şişelerin hatları; "El Fakir Derviş Mehmet", "Mehmet Rıfat", "Kâmil" isimli hattatlar tarafından yazılmıştır. Bu konuda yapılacak yeni çalışmalar ile hattat isimlerinin sayısının artacağı tahmin edilmektedir. Ehl-i hiref kayıtlarında isimleri geçmeyen, yaşam öyküleri hakkında günümüze ulaşan bir belge ve bilgi bulunmayan bu değerli hattatları saygı ve rahmetle anıyoruz. Söz konusu içten hat yazılı Osmanlı cam şişelerinin korunarak, gelecek nesillere özgün olarak aktarılması ve dünya durdukça durması en büyük dileğimizdir.

KAYNAKLAR

Atik, Necmi, "Hattat Hamid'in Verdiği İcâzetnâmeler", *İlâhiyat Araştırmaları Dergisi,* Sayı:11, Haziran 2019, s.01-52.

Barışta, H. Örcün, *Türk El Sanatları,(Selçuklu,Beylikler, Osmanlı İmparatorluğu Dönemleri Taşınır ve Taşınmaz Kültür Varlıklarından Seçkin Örnekler Eklemesiyle Genişletilmiş III. Baskı),* C.1, T.C. Başbakanlık Atatürk Dil Tarih ve Kültür Merkezi Yayınları, Yayın No: 445, Ankara Ağustos 2015.

Gruber, Chrıstıane, Osmanlı-İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Eylül 2020, s.185-230.

Işın, Ekrem, Özpalabıyıklar, Selahattin, *"Hoş Gör Yâ Hu" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller, Nesneler,* Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul Eylül 1999.

Özgümüş, Uzlifat, Çapoğlu, Ahmet, Karakullukçu, Demet C., Canıyılmaz, Gökçen, Alpay, Şeyda, *Saraylarda Cam Sanatı*, Milli Saraylar Başkanlığı Yayını, Yayın No: 153, İstanbul 2021.

Özsayıner, Zübeyde Cihan, "Hat Sanatına Açılan Pencere: Bayezid Medresesi' n den Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesine", *Vakıf ve Kültür Dergisi*, S: 2, Ankara Ağustos 1998, s:48- 51.

Tanındı, Zeren, Yazıda Âhenk ve Renk: Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsn-i Hatlar/ Harmony of Line and Colour: Illuminated Manuscripts Documents and Calligraphy in the Sadberk Hanım Museum Collection, çev. Mary Işın, İstanbul: 2019.

Uysal, Zekiye, "Edirne Müzesinde Bulunan Beykoz İşleri ve Bazı Osmanlı Camları", *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, *II Manisa, Türkiye, 21- 24 Ekim 2015 Bildiriler*", Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, VIII. Dizi, Ankara 2019, s. 417 – 438.

Yıldız, Yasin, Canıyılmaz, Gökşen, "Osmanlı Devleti'nde Cam İmalatı ve Beykoz Cam ve Billur Müzesi", *Milli Saraylar*, Yıl: 2021, s:26-47.

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : Env. no: 607, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, şişenin ön yüzü. (Foto: Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner)

Resim 2 : Env. no: 607, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, şişenin yazılı arka yüzü. (Foto: Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner)

Resim 3 : Env. no: 607, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, şişenin yazılı sol yan yüzü. (Foto: Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner)

Resim 4 : E.1357 (851), Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, yazılı şişe. (Foto: Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner)

Resim 5 : E.1357 (851), Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, şişenin kaidesi. (Foto: Dr. Zübeyde Cihan Özsayıner)

Resim 6 : Envanter no: 64/1844, Beykoz Cam ve Billur Müzesi, yazılı şişe. (Foto: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı)

Resim 7 : Envanter no: 64/1844, Beykoz Cam ve Billur Müzesi, yazılı şişe detayı. (Foto: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı)

Resim 8 : Envanter no: 149/913, Topkapı Sarayı Müzesi, kapaklı yazılı sürahi. (Foto: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı)

Resim 9 : Envanter no: 149/913, Topkapı Sarayı Müzesi, kapaklı yazılı sürahi üzerinde hattat ismi ve tarih. (Foto: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı)

Resim 10 : Envanter no: 149/913, Topkapı Sarayı Müzesi, kapaklı yazılı sürahi üzerinde hattat ismi ve tarih. (Foto: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı)

Resim 11 : Envanter no:18257- C218, Sadberk Hanım Müzesi, yazılı şişe (Foto: Sadberk Hanım Müzesi)

Resim 12 : Envanter no:18257- C218, Sadberk Hanım Müzesi, hattat ismi ve tarih. (Foto: Sadberk Hanım Müzesi)

Resim 13 : Envanter no:18258- C 219, Sadberk Hanım Müzesi, yazılı şişe (Foto: Sadberk Hanım Müzesi)

Resim 14 : Envanter no:18258- C 219, Sadberk Hanım Müzesi, şişenin kaidesi (Foto: Sadberk Hanım Müzesi

Resim 15 : Murat Morova Koleksiyonu, yazılı gülaptan, (Foto: Murat Morova)

Resim 16 : Murat Morova Koleksiyonu, gülaptan, hattat ismi, (Foto: Murat Morova)

Resim 17 : Edirne Müzesi, Envanter no:109, talik yazılı şişe. (Foto:Utku Musa Suna)

Resim 18 : Edirne Müzesi, Envanter no:109, hattat imzası.(Foto: Örcün Barışta)

Resim 19 : Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, Envanter no:1357, hattat imzası.(Foto: Zübeyde Cihan Özsayıner)

KENDALE HECALA HÖYÜĞÜ ORTAÇAĞ BULUNTULARININ ÖN DEĞERLENDİRMESİ[1]

Ozan HETTO[2]

Özet

Diyarbakır il sınırları içerisinde bulunan Ambar Çayı üzerine inşa edilmiş olan sulama barajından etkilenecek bölgede yer alan Kendale Hecala'da 2018-2021 yılları arasında sürdürülen kurtarma kazıları, baraj suyunun dolmaya başlaması nedeniyle sonlandırılmıştır. Höyükte Çanak Çömlekli Neolitik (Dönem III) ve Erken Kalkolitik (Dönem II) dönemler ile Ortaçağ (Dönem I) tabakaları açığa çıkarılmıştır. Modern makinalı tarım nedeniyle yoğun tahribata uğrayan Ortaçağ tabakalarında açığa çıkarılan basit mimari kalıntılar arasında çocukların gömüldüğü çömlek mezarlar dikkat çekicidir. Ortaçağ boyunca bu yerleşim alanında yaşayan halkın demografik yapısı hakkında bilgi veren küçük buluntularda ise özellikle dini liturjik haç, paten, vb. eşyalar erken ve orta Bizans döneminde yerleşimin inanç kültürü ortaya koymaktadır. Bunun yanında kimliği saptanabilen ortaçağ mimarisi günümüze ulaşamamış olsa da tıp aletleri, askeri ve dokumacılık faaliyetlerinde kullanılan çeşitli nesneler ele geçmiş bu da yerleşimde belli bir organizasyon'un varlığını ortaya koymuştur. Tüm bunların dışında günlük kullanım amaçlı üretilmiş Geç Antik Çağ ve Ortaçağ seramik örnekleri pek çok özelliği bakımından yerleşimdeki günlük yaşamın anlaşılması için de önemli veriler sunmaktadır. Bilinen tipik örneklerden ayrılan kırsal özellik taşıyan buluntular bu bağlamda az bilinen bir malzeme türüdür. Ortaçağ tabakalarının genellikle antik kentlerde, saraylarda veya bir yapı çevresinde yürütülen kazılarda sıklıkla yayınlara konu

[1] Kazı buluntularını çalışma fırsatı sunan Prof. Dr. A. Tuba ÖKSE'ye ve ekibine teşekkürü bir borç bilirim.

[2] Ambar Barajı Kurtarma Kazısı Ekip Üyesi & Uzman Sanat Tarihçi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Müze Uzmanı/Araştırmacısı, Sinop Müzesi/Balatlar Kilisesi Kazısı, Sinop, Türkiye. ozanhetto@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7503-3865

olması Prehistorik ve Protohistorik dönemleri içeren höyüklerde Ortaçağ buluntularının yayınlarda fazla yer tutmamasından dolayı kırsal malzeme hakkında kısıtlı bilgiler edinilmektedir. Kendale Hecala buluntuları Yukarı Dicle havzasında Ortaçağ kırsal yaşantısının anlaşılmasını sağlayabilecek niteliktedir. Bu çalışmada Ortaçağ'da kırsal alanda kullanılan malzemenin özellikleri ve kullanım amaçları ortaya konularak kırsal yaşama ilişkin önemli verilerin sunulması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kendale Hecala, Ortaçağ, Ortaçağ'da Kırsal Yaşam, Ortaçağ Buluntuları

PRELIMINARY EVALUATION OF LATE ANTIQUE AND MEDIEVAL FINDS AT THE MOUND OF KENDALE HECALA[3]

Abstract

Rescue excavations carried out between 2018 and 2021 in Kendale Hecala, which is located in the area that will be affected by the irrigation dam built on Ambar Stream within the provincial borders of Diyarbakır, were terminated due to the start of the dam water filling up. The Pottery Neolithic (Period III) and Early Chalcolithic (Period II) and Medieval (Period I) layers were unearthed in the mound. Among the simple architectural remains unearthed in the medieval layers, which were heavily damaged by modern machine agriculture, the pottery tombs in which children were buried are noteworthy. In the small finds that give information about the demographic structure of the people living in this settlement during the Middle Ages, especially religious liturgical crosses, skates, etc. items reveal the belief culture of the settlement in the early and middle Byzantine period. In addition, although the medieval architecture that can be identified has not survived, medical instruments, various objects used in military and weaving activities were found, which revealed the existence of a certain organization in the settlement. Apart from all these, Late Antique and Medieval ceramic samples produced for daily use also provide important data for understanding the daily life in the settlement in terms of many features. Rural finds, which differ from known typical examples, are a lesser-known type of material in this context. Due to the fact that the medieval layers are often the subject of publications in excavations carried out in ancient cities, palaces or around a building, limited information is obtained about the rural materials, since the medieval finds in the mounds containing the Prehistoric and Protohistoric periods do not take up much space in the publications. The Kendale Hecala finds are capable of providing an understanding of the medieval rural life in the Upper Tigris basin. In this study, it is aimed to present important data about rural life by revealing the properties and usage purposes of the materials used in the rural area in the Middle Ages.

Keywords: Kendale Hecala, Medieval, Rural Life in the Middle Ages, Medieval Finds

[3] I would like to thank Prof. Dr. Tuba Ökse and project team for offering the opportunity to study the excavation finds.

1. Giriş

Diyarbakır il sınırları içerisinde Silvan Projesi kapsamında inşa edilmiş olan sulama Barajı'nın göl havzasında yer alan Ambar, Gre Fılla ve Kendale Hecala'da kurtarma kazıları 2018 ve 2021 yılları arasında Diyarbakır Müze Müdürlüğü başkanlığında Prof. Dr. A. Tuba Ökse'nin bilimsel danışmanlığında sürdürülmüştür. Kendale Hecala bu üç höyükten en güney de olanıdır ve Ambar Höyükten kuş uçumu 2600 m güneyde yer almaktadır (T.Ökse 2020:4). (Fig.1) Ambar çayının 120 m doğusunda kurulmuştur (Ş.Can ve Ş.Çiftçi, Baskıda). (Fig.2) Yaklaşık olarak 0,56 ha alan kapladığı anlaşılan Kendale Hecala 3-4 m ye varan bir yüksekliğe sahiptir. Yapılan kazı çalışmaları sonucunda elde edilen veriler nettir ve tabakalanma üç farklı döneme işaret etmektedir. Kazı çalışmaları sırasında isimlendirildiği haliyle 1. Seviye yüzey toprağının 10 cm altında başlayan ilk tabaka olup Ortaçağ dönemini kapsamaktadır. Tespit edilen 2. Seviye Erken Ubeyd Dönemine (MÖ 5200-4800) tarihlendirilmektedir ve kendi içerisinde iki alt tabakalanmaya ayrılmaktadır. Höyüğün en erken tarihli tabakası olan 3. Seviyesi ise Çanak Çömlekli Neolitik (MÖ 7000-5200) döneme tarihlendirilmektedir (Ş.Can ve Ş.Çiftçi, Baskıda) (T.Ökse 2020: 1-34) (T.Ökse ve A.Konak, V.Yurt 2019: 304-306) (Ü.Muşkara ve A.Konak 2022:2).(Fig.3)

Çalışmamızın konusunu oluşturan Kendale Hecala'nın Ortaçağ dönemi çok kısıtlı miktarda korunabilmiş kimliği netlik kazanmamış birkaç mimari ve az sayıda küçük buluntu ile temsil edilmektedir. 20.yüzyılda höyük ve çevresinde yürütülen makinalı tarım nedeniyle özellik Ortaçağ mimarisine ait verilerde yoğun tahribatın olduğu görülmektedir. J7, K7, J8, K8, L8, K9, L9 açmalarında Ortaçağ mimarisine dair izler temel seviyesine açığa çıkarılabilmiştir. (Fig.4) Küçük fragmanlar şeklindeki mimari veriler yapıların işlevlerine dair bilgi sunmamaktadır.

Kazı çalışmalarında açığa çıkan bir grup Geç Antik ve Ortaçağ dönemlerine ait buluntular ise dikkat çekici örnekleri içermektedir. Sıklıkla karşılaşılan Ortaçağ buluntularının kırsal örnekleri olarak değerlendirebileceğimiz Kendale Hecala buluntularını malzeme özelliklerine göre gruplara ayırarak incelememiz mümkündür.

2. Pişmiş Toprak Buluntular

Kendale Hecala'da Ortaçağ tabakasında tüm ve tüme yakın pek çok pişmiş toprak buluntu ele geçmiştir. Bunun yanında fragmanlar halinde bu dönem tabakasına netlik kazandıracak seramik örnekler kazı çalışmalarında tespit edilmiştir[4]. Günlük yaşam içerisinde kullanılan kimi örneklerin yanında özellikle liturjik işlevi olan pişmiş toprak buluntular höyükte bir dini yapının varlığına işaret etmektedir. Pişmiş toprak örnekler içerisinde en dikkat çekici buluntulardan bir tanesi bir grup halinde K-9 açmasında açığa çıkarılan iki testi, bir testi ağzı ve üç kadehtir. (Fig.5) Birlikte açığa çıkmaları, aynı hamur yapısı ve işçiliğe sahip olmaları bu örneklerin bir takım olduğu fikrini doğurmaktadır. Form bakımından özellikle kadehler 9-13 yüzyıl arasında ağırlıkla görülen cam örneklere benzerliği dolayısıyla dikkat çekicidir (A. C. Antonaras 2009: 78) (C. Meyer 1988: fig.5/S-Z, fig.6/A-C) (Ö. Çömezoğlu 2010: 154). Ancak malzeme olarak cam yerine kısmen kaba sayılabilecek düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılı bir hamur yapısına sahip orta derecede pişmiş toprak malzemeden üretilmiş olmaları ilginçtir. Bu formda cam kadehlerin farklı bir malzeme türüyle üretilmiş kırsal örneği olarak Kendale Hecala buluntularını değerlendirmek mümkündür.

Pişmiş toprak buluntular içerisinde dikkat çekici diğer bir örnek ise tamamıyla kırsal bir üslupta üretilmiş ekmek pişirme kabı olarak tanımlayabileceğimiz çanaktır. (Fig.6) L-8 açmasında parçalar halinde ele geçen ve kazı ekibi tarafından tümlenen eser elips formlu olup çanağın iç kısmında hamur ıslakken elle yapılmış bir haç bezemesi görülmektedir. İlk bakışta liturjik işlevli bir paten olabileceği fikri ortaya çıksa da eserin üzerindeki lokal yanık izleri dolayısıyla pek çok örneğiyle bildiğimiz ekmek pişirme kaplarına da yakın bir benzerlik göstermektedir. Özellikle Sazpegler ekmek pişirme kaplarından Tip 15 ve 17 grubunun 10a tipi ile hamur yapısı bakımından benzerdir (V.M. Tekinalp ve Y. Ekim 2006: 86, Tab.10). Bunun yanında elle oluşturulan bezeme bakımından Taşkun Kale (A.McNıcoll 1983: Fig.44), Aşvan Kale (S.Mitchell 1980: Fig. 100 no.1218-Ortaçağ II, Fig. 95 no.1085- Ortaçağ I.), Han İbrahim Şah (H.Ertem 1982:

[4] Kendale Hecala Seramikleri kazı ekibi tarafından tez çalışması kapsamında incelendiği için çalışmamızda yer almayacaktır. Ancak tüm ve tüme yakın halde ele geçen eserler çalışmamızda değerlendirilecektir.

45 parç. no. 49.) seramik örnekleriyle de benzerlik göstermektedir. Ancak diğer tüm örneklerden elips formlu olması bakımından ayrılmaktadır.

Höyüğü kullanan halkın yaşamına dair önemli veriler sunan ekmek pişirme kabından sonra ekmekle ilgili diğer bir obje ise ekmek mührüdür. (Fig.7) Ele geçen bu buluntu höyükte dini amaçlı bir ekmek üretiminin varlığına işaret etmektedir. Bilindiği gibi ekmek pek çok farklı inançta kutsal kabul edilen bir besin maddesidir. Çeşitli dini amaçlarla veya günlük tüketim için üretilen ekmek ve keklere Antik Çağ'dan itibaren çeşitli biçimlerin verildiği ve üzerine sembolik tasvirlerin yer aldığı mühürlerin basıldığı bilinmektedir (G. Galavaris 1970:22). Kendale Hecala'da Ortaçağ tabakasında açığa çıkarılan ekmek mührü de bu geleneğin bir aktarımı olarak Bizans dönemi Kendale Hecala yaşamından günümüze ulaşabilmiş bir örnektir. Form olarak olmasa da dekorasyonu bakımından British Museum'da yer alan Mısır'da bulunmuş bir 6. yüzyıl mühür örneği (G.Galavaris 1970: 37, fig.18) ile mühürde üçgen oyukların işlenmesi bakımından Aizanoi Kazılarında açığa çıkarılan 11-13.yüzyıl arasına tarihlendirilen ekmek mührü (G.Köroğlu 2016: 229, res.2), Smyrna Kazılarında açığa çıkan 9. -12. Yüzyıl arasına tarihlenen ekmek mührü (A.Ersoy 2018:102) ve Yumuktepe Kazılarında açığa çıkarılan 10-11.yzyıllar arasına tarihlendirilen ekmek mührü (G. Köroğlu 2007:443) ile yakın benzerlikler göstermektedir. Ekmek mührü dikdörtgene yakın kare kübik formdaki yapısıyla da Historical Museum of Pfalz ve Sina Catherina Manastırından getirilmiş olan Princeton Üniversitesi koleksiyonundaki iki ekmek mührüyle ve pek çok koleksiyonda yer alan mühür örnekleriyle de form itibariyle benzerlik taşımaktadır (G. Galavaris 1970: 54, Fig.24; 99, Fig.53).

Pişmiş toprak buluntular içerisinde inceleyeceğimiz diğer bir örnek ise kimliğini netleştiremediğimiz tütsü ya da kozmetik kabı olarak kullanılmış olabileceğini düşündüğümüz kaptır.(Fig.8) Üzerinde kazıma ve baskı tekniğinde çeşitli süslemeler bulunmaktadır. İşçilik bakımından ekmek mührü örneği ile benzerlik taşımakla birlikte hamur özellikleri Geç Roma/ Erken Bizans dönemi üretimi olabileceğini göstermektedir.

Diğer bir pişmiş toprak buluntu ise her iki taraftan konik bir forma sahip testidir. (Fig.9) Kendale Hecala'da kısmen korunmuş olarak ele geçen testinin benzer örneklerine yaptığımız literatür taramasında denk gelinmemiştir. Ancak form itibariyle aynı olmasa da benzer konik formlu testi ör-

nekleriyle 11-12 ve 13. yüzyıllarda üretilmiş Selçuklu dönemi testilerinde rastlanmaktadır (O.Eravşar ve H. Karpuz, İ.Divarcı 2013: 167) (M.Özcan 2019: 83-93) (N.Özkul Fındık 2008:Levha.38: 698-706). Ancak bu örnekler Kendale Hecala örneğiyle kısmen benzeşse de net bir veri sunmamaktadır. Pişmiş toprak buluntulardan bir diğeri ise tüm halde ele geçmiş bir pişirme kabına ait kapaktır. (Fif.10) 12-15.yüzyıllar arasına benzer örnekler ışığında tarihlendirebileceğimiz buluntu pek çok kazı çalışmasında sıklıkla karşılaşılan bir örneği oluşturmaktadır.

Kazı çalışmalarında biri erken Bizans diğeri ise 12-13 yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemine tarihlenen iki pişmiş toprak kandil örneği ile de karşılaşılmıştır. Kazı ekibi tarafından Kendale Hecala kandilleri bir yayın olarak hazırlandığı için çalışmamızda detaylı verilmeyecektir. Ancak höyükteki Bizans ve Selçuklu dönemi yaşamını net bir biçimde göstermesi bakımından bu iki örnek önemlidir.

3. Madeni Buluntular

Kendale Hecala kazılarında Geç Antik ve Ortaçağ dönemine ait çeşitli madeni buluntu grupları ele geçmiştir. Bunlar içerisinde en dikkat çekici örneği bir Bizans ve İslam sikkesi oluşturmaktadır. Bizans dönemine tarihlenen sikkenin kazılar sonucunda açığa çıkması önemlidir. Iustinios II dönemine yani M.S. 565-578 yıllarına tarihlendirilen Nicomedia darplı sikke açığa çıkan diğer buluntularla birlikte höyükteki 6. yüzyıl yaşamını kanıtlamaktadır[5].(Fig.11) Kazı çalışmalarında açığa çıkarılan İslami döneme ait bir kurşun sikke ise dikkat çekicidir. Eserin ön yüzünde görülen bozulma ve deliği andıran iki girinti kurşundan üretilmiş bu örneğin posta pulu olabileceği fikrini de doğurmaktadır.(Fig.12) Yapılan literatür taramasında spesifik benzerine denk gelinememiştir. Üzerindeki lejant da yoğun tahribat nedeniyle "*Melik*" kelimesi dışında herhangi bir bilgi okunamamaktadır. Ancak tüm bunlara rağmen harf karakterleri sikke ya da posta pulu olabilecek bu eserin Abbasi dönemine ait olabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla eseri M.S. 750-1258 yılları arasına tarihlemek mümkündür.

Bunlar dışında ele geçen madeni buluntulardan bir diğeri ise takdis haçıdır. (Fig.13) Orta Bizans dönemine yani 10-13.yüzyıl aralığına tarih-

[5] Benzer Bizans dönemi sikkeleri için bkz: (A.R. Bellinger 1966: 230-231, Plate LIV) (D.R. Sear 1974: 82) (G.E. Bates 1971: Plate.3, 457).

lendirebileceğimiz haçın yoğun tahribata uğradığı görülmektedir. Bizans maden sanatında pek çok örneğiyle karşımıza çıkan bir buluntu grubunun kırsal bir üslupla demirden üretilmiş olduğu görülmektedir. Direkt olmasa da literatürde bu tip takdis haçları bilinmektedir. Hristiyanlık için önemli sembol figürlerden olan Haç, İsa'nın çarmıha gerilişini sembolize etmenin yanında ölüme karşı zaferi, inancı ve imparatorlar için düşmanlara karşı kazanılan zaferi temsil eder (M. Acara Eser 2020: 37) (H.Özdemir ve G.K.Öztaşkın 2009:490). Dini liturji içerisinde ise pek çok kez din adamı tarafından taşınan bu tip takdis haçları özellikle Bizans resim sanatı örneklerinden de takip edilebilmektedir[6]. Bu liturjik işlevli haçla birlikte aslında Kendale Hecala'da bir ibadet mekanı aramak gerekir. Ancak daha önce de bahsettiğimiz gibi alanda modern tarım faaliyetleri nedeniyle Ortaçağ tabakasında yaşanan tahribat yüzünden bu soruyu cevaplayacak bir veri bulunmamaktadır.

Kazı çalışmalarında tespit edilen madeni buluntulardan bir diğeri ise bir polykandilion veya buhurda askısı parçasıdır.(Fig.14) İki yönde de olması gereken askı deliğinin sadece biri günümüze ulaşmıştır. Benzer askı bölümlerini erken Bizans döneminden başlamak üzere Bizans maden sanatı boyunca görmek mümkündür (Z.Demirel Gökalp 2001: Res.73) (Z.Demirel Gökalp 2016:262) (F.İmrana Altun ve G.E.Girginer 2020:564).

Diğer bir madeni buluntu olan iki tıp aleti de dikkat çekici örnekler arasındadır. (Fig.15) Anadolu'da Roma ve Bizans dönemlerinde sıklıkla kullanılan ilaç çubuğu olduğunu tespit ettiğimiz iki örnek tıp aletleri üzerine yürütülen çalışmalardan bilinmektedir (İ. Uzer 2000: 255-256, Levha. XCIX, Fig.102-104). Demirden üretilmiş olan bu örnekler höyükte tıbbi faaliyetlerin yürütüldüğüne dair ipuçları sunmaktadır. Bu örneklerin yanında höyükte iki de dokuma iğnesi açığa çıkarılmıştır. Benzer örnekler değerlendirildiğinde iğneleri 9-10. yüzyıllara tarihlendirmek mümkündür (G.R. Davidson 1952: 1242,1243,1244) (B.Yıldırım 2017: 186-187). (Fig.17)

Kazı çalışmalarında uzun zaman sınır bölgesi olan yörenin askeri yönüne atıfta bulunan çeşitli objelerde açığa çıkan madeni buluntular içe-

[6] Takdis haçı ile Bizans resim sanatında betimlenmiş pek çok din adamı tasviri ile karşılaşılmaktadır. Bu konuda bir örnek için bkz: (N.Çorağan Karakaya 2014:132, Res.143)

risindedir. Bu grupta farklı tiplerde ok uçları ve bir asker ayakkabısına ait taban bölümünü değerlendirmek mümkündür. Ok uçları genel olarak M.S.9-11.yüzyıllar arasına tarihlenen saplamalı olarak ok ucu literatüründe sınıflandırılan grubun alt tiplerine ait örnekler barındırmaktadır (G.R. Davidson 1952: Lev. 91/1529-1530) (J.W. Crowfoot ve G.M. Crowfoot, K.M. Kenyon 1957:454, Fig. 111 / 11) (W.Gaithzsch 2005: Lev. 38/P 1-2, P 4-7, P 9-11) (A.Oransay 2006: Şek. 10/D24-26) (F. Dell' Era 2012: 400, Fig. 6 / f, g) (A.Yavaş 2012: 145, Res.8) (E.Aygör 2017: 17, Res. 3) (D. Baykan 2017a:12,Res.4) (D.Baykan 2017b: 58, Res. 3) (M.Türktüzün ve A.Oransay, S.Ünan 2017: 34, Res. 8 / 4-10) (M.E.Altınsapan ve M.Palalı 2018:79-87) (M.Kurt 2018:57). (Fig.17) Bizans döneminde yaygın olarak kullanılan bir asker ayakkabısı olan "Crepida" ya ait bir taban bölümü ise kazı çalışmalarında açığa çıkan diğer bir askeri buluntudur. (Fig.18) Ayakkabının taban bölümünün nal şeklindeki ökçe ve tabanın tamamını kaplayan küçük metal raptiyelerden oluştuğu görülmektedir. Üzerinde olması gereken ahşap ve deri bölümleri günümüze ulaşamamıştır[7]. Roma ve Bizans dönemlerinde çok çeşitli ayakkabılar askerler tarafından benimsense de özellikle Kendale Hecala örneğinde olduğu gibi nal biçimli ökçe ve tabanda raptiyeleri bulunan ayakkabıların sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir (C.Berkol 2019:73-100). Aslında bu ayakkabı türünün benimsenmesinde raptiyeler ve metal ökçeye sahip ayakkabıların yürürken ses çıkarması ve toplu askeri yürüyüşlerde bu sesin rahatsız edici ve korkutucu özelliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Kendale Hecala madeni buluntuları içerisinde ele alacağımız son örnekler ise bir şişe tıpası ve iki yüzüktür. Tunçtan üretilmiş olan tıpa küçük boyutlu bir şişeye ait olmalıdır.(Fig.19) Ele geçen madeni buluntulardan bir diğeri olan yüzükler ise bronz malzemeden üretilmiştir. (Fig.20) Form ve üslup bakımından Osmanlı döneminde üretilen yarı değerli ya da renkli cam kaşlı yüzük örneklerine benzerlik göstermektedir. Bundan dolayı bu örnekleri literatürde direkt benzerlerinin olmayışı dolayısıyla höyüğün genel tabakalanması göz önünde bulundurularak geç Ortaçağ dönemine tarihlendirmemiz mümkündür.

---

7 Bu tür ayakkabılarda deri kullanımı hakkında bkz: (N.Yıldız 1993:30)

4. Kemik Buluntular

Kazı çalışmalarında açığa çıkan ortaçağ buluntuları içerisinde en nitelikli buluntu grubunu kemik eserler oluşturmaktadır. (Fig.21) İki adet ağırşak örneğiyle temsil edilen Kendale Hecala kemik objeleri Erken Bizans dönemi örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da yürütülen pek çok çalışmada karşımıza çıkan bu buluntu grubu M.S. 4-6. yüzyıl arasını işaret etmektedir (E.Karaca 2012:135) (F.İmrana Altun 2015:Lev.109). Bu iki kemik buluntu ve daha önce bahsettiğimiz iki dokuma iğnesi höyükte dokumacılık faaliyetinin varlığına dair önemli bir kanıt olarak görülmektedir.

5. Cam Buluntular

Kendale Hecala kazılarında pek çok farklı hammaddeden üretilmiş buluntu grubunun çıkmasına karşın çalışmalarda camdan üretilmiş sadece bir eser ele geçmiştir. (Fig.22) Yoğun bozulmaya maruz kalmış olan camın yüzeyinde aşınmalar görülebilmektedir. Bir oyun taşı olduğu anlaşılan örneğin satranç vb. bir oyuna ait bir piyon olması muhtemeldir. Cam oyun taşları pek çok örneğiyle bilinse de Kendale Hecala örneğinin Anadolu'da benzerinin olmayışı eseri tarihlendirmeyi güçleştirmektedir. Üslupsal açıdan en yakın örnekler The Metropolitan Museum of Art koleksiyonunda bulunmaktadır. (M. Jenkins Madina 1986:52, fig.65) Batı İslam bölgesine ait olduğu bilinen bu müze örneklerine 8-11. Yüzyıllar arasında verilen tarihlendirmeden yola çıkarak Kendale Hecala buluntusunu da aynı tarihler aralığına tarihlendirmek üslupsal açıdan net olmamakla birlikte mümkündür.

SONUÇ

Sonuç olarak baktığımızda Yukarı Dicle havzasının erken dönem yerleşimlerine ait önemli sonuçları barındıran Ambar Barajı Kurtarma kazılarında çalışmaların yürütüldüğü üç höyükten biri olan Kendale Hecala Ortaçağ kırsal yaşamı için önemli veriler sunmaktadır. Höyüğün kısmi bir bölümünde yürütülen 4 yıllık bir kurtarma kazısında tespit edilebilen verileriyle net olarak Ortaçağ yaşamı açığa çıkarılamamış olsa da ele geçen buluntuların özellikleri yerleşimin M.S. 4.yüzyıl ile 15. yüzyıl arasında iskân gördüğünü kanıtlamaktadır. Günlük yaşama dair çeşitli buluntuların yanında özellikle haç, polykandilion askısı, ekmek mührü ve ekmek pişirme kabı gibi liturjik ya da kısmen liturjik sayılabilecek işleve sahip eserlerin varlığı Ortaçağ'da yerleşimin bir Hristiyan nüfusa ait olduğunu göstermektedir. Geç Roma/Erken Bizans dönemlerine ait sınırlı sayıda ele geçen verilerin yanında höyüğün asıl yoğun kullanımda olan döneminin M.S. 7.yy ile 12. yüzyıl arasını kapsadığı anlaşılmaktadır.(Fig.23) Bu bakımdan höyüğün buluntularını üç farlı dönemde incelememiz mümkündür. Çalışmamız kapsamında ele aldığımız buluntular yanında kazı ekibi tarafından bir tez çalışmasına konu edildiği için çalışmamızda yer vermediğimiz seramik buluntuları da tüm bu iskânın izlerini göstermektedir. M.S. 4-15. yüzyıl aralığında geniş bir döneme yayılan seramik verileri höyükteki günlük yaşama dair önemli veriler sunmaktadır. Tespit edilebilen tüm maddi kültürel kalıntılar mimari verilerle desteklenemediği için kısıtlı veri sunsa da höyük ve çevresinin Geç Antik çağdan itibaren kırsal bir köy yerleşimine sahne olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Ortaçağ Hristiyan ve Türk İslam sanatlarında karşımıza çıkan buluntu gruplarından ayrılan taşrasal üslup özellikleri Kendale Hecala merkezli üretimin var olduğunu düşündürmektedir. Ortaçağ Kırsal Arkeolojik malzemelerin yok denecek kadar az yayına konu olması bu noktada Kendale Hecala buluntularını literatürde az bilenen ve hatta bazı örnekleriyle hiç bilinmeyen bir grup olarak ön plana çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

Acara Eser, M. (2020). *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Liturjik) Eşyalar.* Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Altınsapan, M., & Palalı, M. (2018). *Eskişehir Karacahisar Kalesi Kazı Buluntuları(2011-2014).* İstanbul.

Antonaras, A. (2009). Glass Vessels from Roman and Early Christian Thessaloniki and Its Surroundings(1st Century BC – 6th CenturyAD). *AIHV, 17*, 74-79.

Aygör, E. (2017). Konya Gevale Kalesi Kazılarında Bulunan Ok Uçlarının Değerlendirilmesi. *, MASROP MimarlarArkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi, 10/15*, 7-24.

Bandyan, H. (2019). *Irak Ulusal ve Erbil Medeniyet Müzelerin'deki İslami Dönem Sikkelerinden Örnekler.* Van: Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Bates, G. (1971). *Byzantine Coins, .* Cambridge: Harvard Unıversıty Press,.

Baykan, D. (2017a). Allianoi'da Bulunan Ok Uçları. *MASROP Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi, 10/14,*, 7-21.

Baykan, D. (2017b). Nif Dağı Başpınar Kazılarında Ele Geçen Ok Uçları. *MASROP Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi 10/15*, 54-62.

Bellinger, A. (1966). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Anastasius to Maurice 491-602.* Washington DC.

Berkol, C. (2019). *Ayak İzinin 10.000 Yıllık Öyküsü ve Osmanlı Uygarlığında Ayakkabı.* İstanbul.

Can, Ş., & Çiftçi, Ş. (Baskıda). Kendale Hecala on the Ambar Çay in the Upper Tıgrıs Region: The Fırst Prelımınary Report on the 2018-2019 Excavatıons. *Ege Üniversitesi Arkeoloji Dergisi* .

Crowfoot, J., Crowfoot, G., & Kenyon, K. (1957). *The objects from Samaria.* London.

Çorağan Karakaya, N. (2014). *Tatların I ve II Nolu Kiliselerin Duvar Resimleri.* Ankara.

Çömezoğlu, Ö. (2010). Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nden Günlük Kullanım İşlevli Cam Eserler. S. Doğan, & M. Kadiroğlu içinde, *Bizans ve Çevre Kültürler Prof. Dr. Yıldız Ötüken'e Armağan* (s. 136-156.). İstanbul.

Davidson, G. (1952). *Corinth result of excavations, the minor objects-XII.* USA: Meriden-Stinehour Press,.

Dell' Era, F. (2012). Small finds from Zeytinli Bahçe-Birecik (Urfa). *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts BYZAS 15*, 393-406.

Demirel Gökalp, Z. (2001). *Türkiye Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Maden Aydınlatma Araçları.* Ankara: Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Demirel Gökalp, Z. (2016). Kütahya Müzesindeki Bazı Maden Eserler. *Kütahya Müzesi 2015 Yıllığı "50. Yıl Anısına"* (s. 241- 272.). içinde Kütahya.

Eravşar, O., Karpuz, H., & Divarcı, İ. (2013). *Büyük Selçuklu Mirası Müzeler* (Cilt 2). İstanbul.

Ersoy, A. (2018). Bazı Arkeolojik Buluntu Örnekleri Üzerinden Antik Smyrna/İzmir'de İnançlar. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(5.1), 89-107.

Ertem, H. (1982). *Keban Projesi Han İbrahim Şah Kazısı 1970-1971.* Ankara: ODTÜ Yayınları.

Gaithzsch, W. (2005). *Eisenfunde aus Pergamon Gerate, Werkzeuge und Waffen.* Berlin.

Galavaris, G. (1970). *Bread and the Liturgy: The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps.* London: University of Wisconsin Press.

İmrana Altun, F. (2015). *Kuşadası Kadıkalesi/Anaia Kazısı 2001-2012 Sezonu Bizans Küçük Buluntuları.* İzmir. : Doktora Tezi, Ege Üniversitesi.

İmrana Altun, F., & Girginer, G. (2020). İzmir Arkeoloji Müzesi Envanterine Kayıtlı Bir Grup Bronz Eser. *Sanat Tarihi Dergisi,*(29/2), 541-565.

Jenkins Madina, M. (1986). *Islamic glass: A brief history* (Cilt Vol. 44. No. 2.). Metropolitan Museum of Art.

Karaca, E. (2012). Allianoi'da bulunmuş Kemik Ağırşak ve Örekeler. *İsmail Fazlıoğlu Armağanı* (s. 133-138). içinde Edirne.

Köroğlu, G. (2007). Yumuktepe Höyüğü Kazısından İki Ekmek Mührü. *Belkıs Dinçol ve Ali Dinçol'a Armağan VITA Festschrift in Honor of Belkıs Dinçol and Ali Dinçol* (s. 433-443). içinde İstanbul.

Köroğlu, G. (2016). Aizanoi Kazısı'nda Gün Işığına Çıkarılan Kutsal Ekmek Mührü. E. Özer içinde, *Aizanoi II* (s. 227,244). Ankara.

Kurt, M. (2018). *Bizans Askeri Teçhizatı: Amorium'da Bulunan Savaş Malzemeleri.* Eskişehir: Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi.

McNıcoll, A. (1983). *Taşkun Kale Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia.* Oxford: BAR.

Meyer, C. (1988). Glass from the North Theater Byzantine Church and Surroundings at Jerash, Jordan. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research. Supplementary Studies*, 175-222.

Mimaroğlu, S. (2011). *Kuşadası, Kadıkalesi /Anaia Kazısı' nda Ele Geçen Bizans Dönemi Günlük Kullanım Seramikleri.* İzmir: Doktora Tezi, Ege Üniversitesi.

Mitchell, S. (1980). *Aşvan Kale Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia, I. The Hellenistic, Roman, and Islamic Sites.* Oxford: BAR.

Muşkara, Ü., & Konak, A. (2022). Characterization of the Obsidian Used in the Chipped Stone Industry in Kendale Hecala. *Quaternary 5.1*, 1-16.

Oransay, A. (2006). *Arykanda Antik Kentinde 1971-2002 Kazı Sezonlarında Ele Geçen Madeni Buluntular ve Madencilik Faaliyetleri.* Ankara: Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi .

Ökse, A. (2020). Yukarı Dicle Havzası-Ambar Çayı Vadisi Yerleşim Tarihi. *OLBA*(XXVIII), 1-34.

Ökse, A., Konak, A., & Yurt, V. (2019). Ambar Barajı-Ambar Höyük, Gre Fılla ve Kendale Hecala-2018 Kurtarma Kazıları. *Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, 304-306.

Özcan, M. (2019). *Konya Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Sırsız Seramikler.* Denizli: Yüksek Lisans Tezi Pamukkale Üniversitesi.

Özdemir, H., & Öztaşkın, G. (2009). Denizli Arkeoloji Müzesi'nde Yer Alan Bizans Dönemi Maden Haçlarından Bir Grup. *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (s. 489-499). içinde Denizli .

Özkul Fındık, N. (2008). *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006),* . Ankara: Çağdaş Yayıncılık.

Sear, D. (1974). *Byzantine Coins and Their Values.* London: Seaby.

Tekinalp, V., & Ekim, Y. (2006). *Sazpegler, Kuzeydoğu Anadolu'da Bir Ortaçağ Yerleşimi* . Ankara: Gazi Üniversitesi Arkeolojik Çevre Değerleri Araştırma Merkezi.

Türktüzün, M., Oransay, A., & Ünan, S. (2017). Kütahya Müzesi Müdürlüğü Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Ok Uçları. *MASROP Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 22-34.

Uzer, İ. (2000). *Anadolu'da Bulunan Antik Tıp Aletleri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yardımcı, M. (2015). *Şavşat Kalesi Kazısı Sırlı Ve Sırsız Seramik Buluntuların Değerlendirilmesi.* Van: Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Yavaş, A. (2012). First Records On Anatolian Seljuk Arrowheads (In The Light Of Kubad-Abad Palace Specimens). *Uluslararası Hakemli Akademik Sosyal Bilimler Dergisi, 3/4*, 119-145.

Yıldırım, B. (2017). *Amorium Kazıları Büyük Mekân Maden Buluntuları.* Eskişehir.: Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

Yıldız, N. (1993). *Eski Çağda Deri Kullanımı ve Teknolojisi.* İstanbul.

ИНКОВА, М. (2011). *Кръстовете От Якорyда.* София.

KATALOG

Eserin Adı:	*Sürahi/Testi*
Katalog No:	*1*
Fotoğraf No:	*Fig.5.a*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-310*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 705,55*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-13.yüzyıl)*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Ağız: 5,6 cm Dip: 6,0 cm, Yükseklik 16,8 cm, Kalınlık Ağız: 0,4-0,6 cm Dip: 0,8 cm*
Hamur Rengi:	*7,5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış sürahi dışa çekik ağızlı, düz uzun boyunlu, kısa ve keskin gövde geçişli olup düz diplidir. Düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılıdır. Orta ısıda pişirilmiştir. Ağız kısmının bir bölümü eksik olan kap restore edilmiştir. Kap genelinde kopmalar ve kırıklar görülmektedir. K9 açmasının kuzeydoğusunda açılan cepten toplu buluntu olarak ele geçmiştir.*

Eserin Adı:	*Sürahi/Testi*
Katalog No:	*2*
Fotoğraf No:	*Fig.5.b*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-312*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	
Bulunduğu Açma:	*Üst Derinlik: 705,55*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-13.yüzyıl)*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*

Ölçüleri:	*Çap Ağız: - cm Dip:5 cm, Yükseklik 16 cm, Kalınlık Ağız: 0,8 cm Dip: 0,9 cm*
Hamur Rengi:	*7,5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış kap bir sürahiye ait boyun ve dipten oluşmaktadır. Ağız kısmının tamamı eksiktir. Düz uzun boyunlu, kısa ve keskin gövde geçişli olup düz diplidir. Düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılıdır. Orta ısıda pişirilmiştir. Kabın gövde kısmında kopmalar görülmektedir. K9 açmasının kuzeydoğusunda açılan cepten toplu buluntu olarak ele geçmiştir.*

Eserin Adı:	*Sürahi/Testi Parçası*
Katalog No:	*3*
Fotoğraf No:	*Fig.5.c*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-311*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 705,55*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-13.yüzyıl)*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Ağız: 5,0 cm, Yükseklik 9,5 cm, Kalınlık Ağız: 0,5-0,8 cm.*
Hamur Rengi:	*7,5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış kabın bir sürahi ağzı olduğu düşünülmektedir. Kabın sadece ağız ve boyun kısmı ele geçmiştir. Dışa çekik ağızlı, iç bükey uzun boyunludur. Boynun tam ortasında 0,5 cm'lik bir delik bulunmaktadır. Düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılıdır.*

Eserin Adı:	*Bardak*
Katalog No:	*4*
Fotoğraf No:	*Fig.5.d*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-309*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 705,55*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-13.yüzyıl))*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Ağız: 6,0cm Dip: 4,4 cm, Yükseklik 11 cm, Kalınlık Ağız: 0,5-1,0 cm Dip: 0,7 cm*
Hamur Rengi:	*7,5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış bardak dışa çekik ağızlı, iç bükey gövdeli dıştan hafif kalınlaştırılmış düz diplidir. Düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılıdır. Orta ısıda pişirilmiştir. K9 açmasının kuzeydoğusunda açılan cepten sürahi ve bardaklardan oluşan bir toplu buluntu olarak ele geçmiştir. Orta ısıda pişirilmiştir. Ağız kısmının bir bölümü eksik olan kap restore edilmiştir. Kap genelinde kopmalar ve kırıklar görülmektedir. K9 açmasının kuzeydoğusunda açılan cepten toplu buluntu olarak ele geçmiştir*

Eserin Adı:	*Bardak*
Katalog No:	*5*
Fotoğraf No:	*Fig.5.f*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-307*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 705,55*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-13.yüzyıl))*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*

Ölçüleri:	*Çap Ağız: 6,0 cm Dip: 3,4 cm, Yükseklik 9,3 cm, Kalınlık Ağız: 0,6- 0,9 cm Dip: 1,8 cm*
Hamur Rengi:	*7,5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış bardak dışa çekik ağızlı, iç bükey gövdeli dıştan hafif kalınlaştırılmış düz diplidir. Düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılıdır. Orta ısıda pişirilmiştir. Ağız kısmının bir bölümü kırık ve eksik olan kap kazı ekibi tarafından yapılan restorasyonda tamamlanmıştır. K9 açmasının kuzeydoğusunda açılan cepten sürahi ve bardaklardan oluşan bir toplu buluntu olarak ele geçmiştir.*

Eserin Adı:	*Bardak*
Katalog No:	*5*
Fotoğraf No:	*Fig.5.e*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-308*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 705,55*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-13.yüzyıl))*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Ağız: 6,2 cm Dip: 3,8 cm, Yükseklik 10,1 cm, Kalınlık Ağız: 0,5- 0,8 cm Dip: 1,9 cm*
Hamur Rengi:	*7,5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış bardak dışa çekik ağızlı, iç bükey gövdeli dıştan hafif kalınlaştırılmış düz diplidir. Düzensiz dağılımlı orta yoğunlukta orta boyutlu saman ve az miktarda ince mika katkılıdır. Orta ısıda pişirilmiştir. Ağız kısmının bir bölümü kırık ve eksik olan kap kazı ekibi tarafından yapılan restorasyonda tamamlanmıştır. K9 açmasının kuzeydoğusunda açılan cepten sürahi ve bardaklardan oluşan bir toplu buluntu olarak ele geçmiştir.*

Eserin Adı:	*Ekmek Pişirme Kabı*
Katalog No:	*7*
Fotoğraf No:	*Fig.6*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-182*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*3. Tabaka, Üst Derinlik:705,36 cm*
Bulunduğu Açma:	*L-8*
Dönemi:	*9-11. yüzyıl Bizans*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Uzunluk Ağız: 60.7 cm Dip: 51 cm, Genişlik Ağız: 29 cm Dip: 20.5 cm, Kalınlık Ağız: 0.7-1 cm Dip: 0.7-1.1 cm*
Hamur Rengi:	*7.5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	*(V.M. Tekinalp ve Y.Ekim 2006:86, Tab.10)*
Tanımı:	*Düz dipli, dışa eğik ağız kenarlı, sığ bir çanaktır. Hamur yapısı çok yoğun miktarda ince saman katkılı, düzenli dağılımlı orta yoğunlukta iri taşçık ve ince kireç katkılı bir yapı göstermektedir. Hamur yapısına bakıldığında orta dereceli bir fırında iyi pişirildiği gözlemlenmektedir. Kabın içerisinde merkezde kil ıslakken parmak yardımıyla oluşturulmuş bir latin haçı tasvir bulunmaktadır. Haçın uzun haç kolunun olduğu bölümü tam korunmamakla birlikte günümüze ulaşan haliyle 8.7 cm, iki yanda kısa haç kollarının bulunduğu bölüm ise 7.5 cm uzunluğa sahiptir. Haç tasviri elips formlu kabın formuna göre konumlandırılmıştır. Kabın belli bölümlerinde tespit edilen yanık izleri kabın ekmek pişirme işlemin kullanıldığını göstermektedir.*

Eserin Adı:	*Ekmek Mührü*
Katalog No:	*8*
Fotoğraf No:	*Fig.7*
Kazı Envanter No:	*KH18. ENV-09*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*2. Tabaka, 706.02 cm*
Bulunduğu Açma:	*L-8*
Dönemi:	*Ortaçağ (6-12.yüzyıl arası)*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 4.8 cm, Genişlik 4.4 cm, Kalınlık 4.0 cm*
Hamur Rengi:	*7.5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	*(G.Galavaris 1970: 37,fig.18) (G.Köroğlu 2016: 229, res.2)(G.Köroğlu 2007: 443)*
Tanımı:	*Pişmiş Topraktan üretilmiş olan eser korunduğu kadarıyla dikdörtgene yakın kübik bir formdadır. Üst bölümde sivri uçlu bir alet yardımıyla çerçeve bordürü yapıldığı görülmektedir. Çerçevenin içini dört eşit parçaya bölecek şekilde yine ince kazıma yoluyla çapraz bir yiv hattının daha yapılmıştır. Sivri uçları merkeze gelecek şekilde baskı tekniği ile 0.5 cm derinliğinde üçgen oyma bölümler mühür üzerinde görülmektedir. Eserin alt kısmında oldukça az korunmuş hafif çıkıntı izleri, motifin işlendiği kısmın belirginleştirmeye yönelik olarak alt düzleme göre yükseltildiğini göstermektedir. Ateşe maruz kalan eserin üzerinde yanık izleri görülmektedir (7.5 YR 3/0). Ekmek mührü dışında kazı ekibi tarafından duvar süslemesi olarak kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.*

Eserin Adı:	*Tütsü Kabı veya Kozmetik Kabı?*
Katalog No:	*9*
Fotoğraf No:	*Fig.8*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-180*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*6.Tabaka, Üst Derinlik:706,05 cm*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Geç Roma/Erken Bizans*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Ağız:6.9-7.2 cm Dip: 6.5-7.2 cm, Yükseklik 3.2 cm, Kalınlık Ağız: 1-1.2 cm Dip: 0.5 cm*
Hamur Rengi:	*2.5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Tütsü kabı ya da kozmetik amaçlarla üretilmiş olan kap düz basit ağız kenarlı ve düz diplidir. Kabın dış yüzeyi ve ağız kenarı tamamen bezemeli olarak ele alınırken iç yüzeyinin tamamen sade bırakıldığı görülmektedir. Kazıma tekniği ile bir ters bir düz şekilde yerleştirilen alternatif üçgen motiflerinin merkezine baskı tekniğiyle 0.2-0.3 cm derinliğinde üçgen girintiler yapılmıştır. Ayrıca kabın ağız kısmında yine baskı tekniği ile yapılan benzer üçgen girintiler görülmektedir. Kabın dış yüzeyinin ve dibinin bir kısmının ateşe maruz kalmaktan kaynaklı is (5 YR 4/1) görülmektedir. Kabın ağız ve dip kısmında aşınmalar ve kopmalar mevcuttur.*

Eserin Adı:	*Testi*
Katalog No:	*10*
Fotoğraf No:	*Fig.9*
Kazı Envanter No:	*KH18.ENV-32*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*

Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Açma içindeki tarım toprağının kaldırılma çalışmalarında, Üst Derinlik: 706.26 cm*
Bulunduğu Açma:	*K-8*
Dönemi:	*Ortaçağ*
Teknik:	*Çarkta Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Dip: 4.2 cm, Yükseklik: 10.4 cm, Kalınlık: 0.3 cm*
Hamur Rengi:	*İç: 5 Y 8/1, Dış: 5 Y 8/1*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış testi yüksek ısıda pişirilmiş, ince hamurlu ve katkısızdır. Ağız kısmı eksik olan kabın boyun kısmında karşılıklı 2 delik (0.5-0.3 /R) bulunmaktadır. Keskin gövdeli ve gövdenin hemen üstünde kulpun gövde ile birleştiği noktada kırıldığı görülmektedir. Halka dip üzerine oturan kap gönde bölümüne doğru genişleyerek karın bölümünde keskin bir dönüş ile gövde boyun kısmına doğru daralmaktadır. Ateşe maruz kaldığı için dış kısmında yer yer yanık izi(10 YR 3/2) görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Kapak*
Katalog No:	*11*
Fotoğraf No:	*Fig.10*
Kazı Envanter No:	*KH18.ENV-32*
Malzemesi:	*Pişmiş Toprak*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Açma içindeki tarım toprağının kaldırılma çalışmaları, Üst Derinlik: 705.99 cm*
Bulunduğu Açma:	*L-8*
Dönemi:	*Ortaçağ – 12-15.yüzyıl*
Teknik:	*Çarkta Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap Ağız: 14.2 cm, Dip: 6.00 cm, Tutamak: 2.00cm, Yükseklik: 3.8 cm, Kalınlık: 1.1 cm*

Hamur Rengi:	*5 YR 6/4*
Benzer Örnekler:	*(S.Mimaroğlu 2011: 417, Katalog No: 317) (M.Yardımcı 2015: 70, Katalog No:41)*
Tanımı:	*Pişmiş topraktan yapılmış kapak orta ısıda pişirilmiş, orta taşçık-mika katkılıdır. Ağız kısmının 4/1'i eksiktir. İç kısımda tam merkezde yer alan silindirik forma sahip kapak tutamağının çapı 2.00 cm olup kapak tümüyle iç bükey olarak tasarlanmıştır. Ateşe maruz kaldığı için kapağın iç ve dış yüzünde yer yer yanık izi (7.5 YR 4/0) görülmektedir. Bu kapak üzerinde görülen yanık izleri objenin ateşe maruz kaldığını göstermekle birlikte işlevi noktasında tartışmalara da neden olmaktadır. Bir pişirme kabına ait olabileceği gibi benzer örneklerden de hareketle bir depolama kabının kapağı olarak kullanılmış ve yangına maruz kalmışta olabilir.*

Eserin Adı:	*Sikke*
Katalog No:	*12*
Fotoğraf No:	*Fig.11*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-2019*
Malzemesi:	*Bronz*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik:705.50*
Bulunduğu Açma:	*K-8*
Dönemi:	*Bizans (M.S.565-578)*
Teknik:	*Sikke Darbı*
Ölçüleri:	*Çap;3.1 cm, Kalınlık: 0.4 cm*
Benzer Örnekler:	*(A.R.Bellinger 1966: 230-31, Plate LIV) (D.R.Sear 1974: 82) (G.E.Bates 1971:Plate.3, 457)*

Tanımı:	*Ön Yüz: Sikkenin lejantı okunamamakla birlikte sadece belli bir bölümde "N IV" harfleri görülebilmektedir. Iustinios II döneminde basılmış olan sikkelerde olduğu gibi lejant bölümde "D N IVSTINVS P F AVG" veya "D N IVSTINVS PIVS AVG" yazılı olmalıdır. Merkezde kısmen korunabilmiş tahtta oturan iki figür tasvir edilmiştir. Bunlar İmparator Iustinios II ve İmparatoriçe Sofia dır. Soldaki figürün elinde "globus cruciger" tuttuğu anlaşılmaktadır..* *Arka Yüz: Sikkenin arka yüzünün merkezindeki "M" (mi) harfi tam follis (40 nummiae) olduğunu gösteren değer işaretidir. Değer sembolünün hemen altında "NIKO" yazısı okunmaktadır. Yer alan bu ibare sikkenin Bizans darphaneleri içinde kısaltması "NIKO, NIKOMI, NIKM, NIC, NIK, NI" olarak bulunan Nicomedia (modern İzmit) darphanesinde basıldığını göstermektedir. Değer işaretinin altında ve "NIKO" yazısının hemen üzerinde yer alan B (beta) harfi ise darphane içindeki ikinci işlekte (officina) basıldığına işaret etmektedir.*

Eserin Adı:	*Sikke / Posta Pulu?*
Katalog No:	*13*
Fotoğraf No:	*Fig.12*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-184*
Malzemesi:	*Kurşun*
Bulunduğu Tabaka:	*3. Tabaka, Üst Derinlik:705,68*
Bulunduğu Açma:	*K-7*
Dönemi:	*Abbasi Dönemi (M.S. 750-1258)*
Teknik:	*Sikke Darbı*
Ölçüleri:	*Çap: 2,1cm, Kalınlık: 0,4*
Benzer Örnekler:	*(H.R.H.Bandyan 2019)*

Tanımı:	*Ön yüzde nokta bordur içinde bitkisel bezemenin uygulandığı görülmektedir. Arka yüzde sikke çeperi boyunca sağdan başlayıp devam eden yazı ile bant içinde 3 satır Arapça yazı yer almaktadır. Ham maddesi kurşun olan sikkenin ısıya maruz kalması nedeniyle bozulmaya uğradığı görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Takdis Haçı?*
Katalog No:	*14*
Fotoğraf No:	*Fig.13*
Kazı Envanter No:	*KH19.ET-117*
Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik:706,63*
Bulunduğu Açma:	*J-8*
Dönemi:	*Orta Bizans (10-13.yüzyıl)*
Teknik:	*Döküm ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 9,7-6,4 cm; Genişlik 1,8-1,5 cm; Kalınlık 0,4 cm*
Benzer Örnekler:	*(H.Özdemir ve G.K.Öztaşkın 2009: 498) (М.ИНКОВА 2011: 73) (F.Dell'Era 2012: 404-fig.12-e, 12-f.)*
Tanımı:	*Yoğun tahribata uğramış olan obje iki farklı madeni çubuğun bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir haçtır. Ölçüleri ve formu dolayısıyla takdis haçı olması muhtemeldir. Latin haçı formunda olduğu kenarlara doğru genişlemeye başlayan haç kollarından kısmen anlaşılmaktadır. Objenin yüzeyinin yoğun tahribata maruz kalması dolayısıyla herhangi bir süsleme öğesinin var olup olmadığı anlaşılamamaktadır.*

Eserin Adı:	*Askı Parçası*
Katalog No:	*15*
Fotoğraf No:	*Fig.14*
Kazı Envanter No:	*KH19.ET-118*
Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 706,54*
Bulunduğu Açma:	*J-8*
Dönemi:	*Erken/Orta Bizans (6-10.yüzyıl)?*
Teknik:	*Döküm ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 15,5 cm, Genişlik 1,5-2,0-0,6 cm, Kalınlık 0,5-0,3 cm*
Benzer Örnekler:	*(Z.Demirel Gökalp 2001: Res.73) (Z.Demirel Gökalp 2016:262) (F.İmrana Altun ve G.E.Girginer 2020: 564)*
Tanımı:	*Tam olarak ele geçen eserin hammaddesi demirdir. Eserin polykandilion veya buhurda askısı parçası olduğu düşünülmektedir. Dış yüzeyi pürüzlü ve bezemesiz dir. Uç kısma doğru daralan eser kanca bölümüyle son bulmaktadır.*

Eserin Adı:	*Tıp Aleti*
Katalog No:	*16*
Fotoğraf No:	*Fig.15.a*
Kazı Envanter No:	*KH19. ENV-122*
Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Üst Derinlik:707,03*
Bulunduğu Açma:	*G-10*
Dönemi:	*Bizans Dönemi*
Teknik:	*Kalıpla Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 11,5 cm, Genişlik 0,6 cm*
Benzer Örnekler:	*(İ.Uzer 2000: 255-256, Levha. XCIX, Fig.102-104)*

Tanımı:	*Uçları ovalleştirilmiş olan eser iki parça halinde ele geçmiştir. Çubuğun orta bölümünde bombeli bir bezeme görülmektedir. Bezeme merkezde bulunan yüksek bombeden iki uca doğru önce bir silindirik gövde ardından tekrar bir bombe yapacak şekilde simetrik olarak tasarlanmıştır. Merkezdeki bezemeden objenin uç kısımlarına doğru genişlediği görülmektedir. İlaç sürmek için kullanılan bir tıp aletidir.*

Eserin Adı:	*Tıp Aleti*
Katalog No:	*17*
Fotoğraf No:	*Fig.15.b*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-127*
Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*5. Tabaka, Üst Derinlik: 706,60*
Bulunduğu Açma:	*J-8*
Dönemi:	*Bizans Dönemi*
Teknik:	*Kalıpla Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 11,5 cm, Genişlik 0,6 cm*
Benzer Örnekler:	*(İ.Uzer 2000: 255-256, Levha. XCIX, Fig.102-104)*
Tanımı:	*Uç kısımları ovalleştirilmiş ilaç çubuğunun uçlardan merkeze doğru daraldığı görülmektedir. Merkezi bölümünde oval formlu çubuğun köşeli hale gelerek iki yandan birer dikdörtgen bölümden sonra merkezde içerisi oyuntulu daireden oluşan bezemeye sahip olduğu görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Dokuma İğnesi?*
Katalog No:	*18*
Fotoğraf No:	*Fig.16.a*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-124*

Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Üst Derinlik:706,28*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Bizans Dönemi (M.S. 9-10. Yüzyıl)*
Teknik:	*Dökme ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 4,8 cm, Genişlik 0,3 cm, Kalınlık 0,3 cm*
Benzer Örnekler:	*(G.R.Davidson 1952:1242,1243,1244) (B.Yıldırım 2017:186-187)*
Tanımı:	*Kısmen korunaklı bir biçimde günümüze ulaşmış olan eser dokuma amacıyla kullanılan bir alet olmalıdır. Bir ucu yassılaştırılmış olan objenin diğer ucu ovale yakın bir formdadır.*

Eserin Adı:	*Dokuma İğnesi?*
Katalog No:	*19*
Fotoğraf No:	*Fig.16.b*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-126*
Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*4.Tabaka, Üst Derinlik:706,80*
Bulunduğu Açma:	*J-8*
Dönemi:	*Bizans Dönemi (M.S. 9-10. Yüzyıl)*
Teknik:	*Dökme ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 9,9 cm, Genişlik 0,4 cm, Kalınlık 0,4 cm*
Benzer Örnekler:	*(G.R.Davidson 1952:1242,1243,1244) (B.Yıldırım 2017:186-187)*
Tanımı:	*Kısmen korunaklı bir biçimde günümüze ulaşmış olan eser dokuma amacıyla kullanılan bir alet olmalıdır. Bir ucu yassılaştırılmış olan eserin yüzeyinde çeşitli bozulmalar ve pürüzler görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Ok Ucu*
Katalog No:	*20*
Fotoğraf No:	*Fig.17.a*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-125*
Malzemesi:	*Demir*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Üst Derinlik: 707,20*
Bulunduğu Açma:	*J-8*
Dönemi:	*Ortaçağ*
Teknik:	*Döküm ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk: 6,1, Genişlik: 0,5, Kalınlık: 0,5*
Benzer Örnekler:	*(G.Gaithzsch 2005: Taf. 39, P 40)*
Tanımı:	*Döküm ardından dövme tekniğiyle yapılmış olan ok ucu kısmen korunaklı bir biçimde günümüze ulaşmıştır. Dayamak bölümünden itibaren incelerek sonlanan sap bölümü tamamen korunmuştur. Hafif bir bombe yapan dayamak kısmı yoğun tahribata uğramış olup formu tam olarak okunamamaktadır. Kısmen korunmuş olan namlu bölümü ise dayamak bölümünden uç kısma doğru daralarak sivrilen yassı bir forma sahiptir.*

Eserin Adı:	*Ok Ucu*
Katalog No:	*21*
Fotoğraf No:	*Fig.17.b*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-220*
Malzemesi:	*Bronz*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 706.38*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Ortaçağ 9-11. yy arası*
Teknik:	*Döküm ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 5.7 cm, Genişlik 1.3 cm, Kalınlık 0.7 cm*

Benzer Örnekler:	*(G.R.Davidson 1952: Lev. 91 / 1529-1530) (J.W.Crowfoot Ve G.M.Crowfoot, K.M.Kenyon 1957: 454, Fig. 111 / 11) (G.Gaithzsch 2005: Lev. 38 / P 1-2, P 4-7, P 9-11) (A.Oransay 2006: Şek. 10 / D24-26) (F.Dell'Era 2012:400, Fig. 6 / f, g) (A.Yavaş 2012: 145, Res. 8) (E.Aygör 2017:17,Res.3) (D.Baykan 2017a: 12, Res. 4) (D.Baykan 2017b: 58, Res.3) (M.Türktüzün ve A.Oransay, S.Ünan 2017: 34, Res. 8 / 4-10) (M.E.Altınsapan ve M.Palalı 2018: 79-87) (M.Kurt 2018:57)*
Tanımı:	*Döküm ardından dövme tekniğiyle yapılmış olan ok ucu kısmen korunaklı bir biçimde günümüze ulaşmıştır. Dayamak bölümünden itibaren oval bir form alarak sonlanan sap bölümü tamamen korunmuştur. Köşeli yapısıyla sap ve namlu arasındaki geçişi sağlayan dayamak bölümü kısmen köşelidir. Ok ucunun namlu bölümü ise çift kanatlı olup dayamak bölümünden uç kısma doğru önce genişleyip sonra daralarak sivrilen yassı bir forma sahiptir.*

Eserin Adı:	*Ok Ucu*
Katalog No:	*22*
Fotoğraf No:	*Fig.17.c*
Kazı Envanter No:	*KH19. ET-126*
Malzemesi:	*Bronz*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik 705,23*
Bulunduğu Açma:	*L-6*
Dönemi:	*Ortaçağ (9-11. yy.)*
Teknik:	*Döküm ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 5.7 cm, Genişlik 1.3 cm, Kalınlık 0.7 cm*

Benzer Örnekler:	*(G.R.Davidson 1952: Lev. 91 / 1529-1530) (J.W.Crowfoot Ve G.M.Crowfoot, K.M.Kenyon 1957: 454, Fig. 111 / 11) (G.Gaithzsch 2005: Lev. 38 / P 1-2, P 4-7, P 9-11) (A.Oransay 2006: Şek. 10 / D24-26) (F.Dell'Era 2012:400, Fig. 6 / f, g) (A.Yavaş 2012: 145, Res. 8) (E.Aygör 2017:17,Res.3) (D.Baykan 2017a: 12, Res. 4) (D.Baykan 2017b: 58, Res.3) (M.Türktüzün ve A.Oransay, S.Ünan 2017: 34, Res. 8 / 4-10) (M.E.Altınsapan ve M.Palalı 2018: 79-87Kat. no. M1, M5, M34, M56, M,72, M81, M168)*
Tanımı:	*Uç kısmı kırık olup üçgen olarak aşağı doğru inen gövde kısmından iç bükey oluşturularak halka şekli verilmiştir. Sap kısmı silindir olarak aşağı inmiştir. Tam olarak ele geçen eserin uç kısmında kırık gözlenmektedir. Dış yüzey pürüzlü dokuya sahiptir*

Eserin Adı:	*Yüzük*
Katalog No:	*23*
Fotoğraf No:	*Fig.20.a*
Kazı Envanter No:	*KH19. ENV-123*
Malzemesi:	*Bronz*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Üst Derinlik: 707,02*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Geç Ortaçağ*
Teknik:	*Dökme ve Dövme*
Ölçüleri:	*Genişlik 1,4 cm, Kalınlık 0,8 cm*
Benzer Örnekler:	

Tanımı:	*Yüzüğün halka bölümü kırık olarak ele geçmiş olup kaş bölümü korunaklıdır. Taşın oturtulduğu yuva bölümü yüzük üzerinde dört yönden sivrileştirilmiş çıkıntılar yapmaktadır. Hem görsel hem de işlevsel olarak tasarlanan bu sivri bölümler taş yerleştirildikten sonra taşın üzerine doğru eğilerek taşın yuvada muhafaza edilmesini sağlamaktadır. Turkuaz renkteki cam üzerinde çeşitli boya isleri görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Yüzük*
Katalog No:	*24*
Fotoğraf No:	*Fig.20.b*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-128*
Malzemesi:	*Bronz*
Bulunduğu Tabaka:	*1.Tabaka, Üst Derinlik: 706,98*
Bulunduğu Açma:	*H-11*
Dönemi:	*Geç Ortaçağ*
Teknik:	*Dökme ve Dövme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 2,3 cm, Genişlik 1,9 cm, Kalınlık 0,1 cm*
Benzer Örnekler:	
Tanımı:	*Bütün halde korunmuş olan yüzük günümüze korunaklı bir biçimde ulaşmıştır. Kaş bölümünde bir taş yer almaktadır. Taşın oturtulduğu kafes bölümü dört yönden taşı yerinde sabit tutabilmek amacıyla yapılmış sivri bölümlerle hareketlendirilmiştir. Yüzüğün kaç bölümünün oturtulduğu üst kısmında yuvanın iki yanında yüzük halkasına doğru olan bölümler birleştiğinde bir fiyonk oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Bu fiyonk formlu bölümlerde ince kazıma şeklinde, dikine paralel çizgilerden oluşan bir bezeme görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Ağırşak*
Katalog No:	*25*
Fotoğraf No:	*Fig.21.b*
Kazı Envanter No:	*KH19.ENV-112*
Malzemesi:	*Hayvan Kemiği*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka; Üst Derinlik: 707,04*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Erken Bizans (4-6.yy)*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap:3, D çapı:0,6*
Benzer Örnekler:	*(E.Karaca 2012:135) (F.İmrana Altun 2015:Lev.109)*
Tanımı:	*Küresel gövdeli kemikten yapılmış ağırşak üzerinde siyah lekelenmeler görülmektedir. İğ deliği oldukça düzgün olan objenin yüzeyinde kazıma yönteminde süslemelere yer verilmiştir. Birbiri ardına sıralanan, ağırşağın tamamını dönen yedi daireden oluşan bezemeni orta kısmında dikine çizgilerle oluşturulmuş farklı bir bezeme detayı görülmektedir.*

Eserin Adı:	*Ağırşak*
Katalog No:	*26*
Fotoğraf No:	*Fig.21.a*
Fotoğraf No:	*Fig.21.a*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-187*
Malzemesi:	*Hayvan Kemiği*
Bulunduğu Tabaka:	*Üst Derinlik: 706.05*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*Erken Bizans (4-6.yy)*
Teknik:	*Elle Şekillendirme*
Ölçüleri:	*Çap 2.8 cm, D çapı :0.3 cm*
Benzer Örnekler:	*(E.Karaca 2012:135) (F.İmrana Altun 2015:Lev.109)*

Tanımı:	*Geniş karınlı basık konik gövdeli merkezde dikey dairesel iğ delikli düz tabanlı dır. Gövdeyi çevreleyen dört adet yiv bezeme yer almaktadır. Yivler arasında çentik bezemelere yer verilmiştir. Objenin tamamen perdahlandığı gözlemlenmektedir.. Taban kısmı kemik dokusunda bırakılmıştır. Yarısı kırık ve noksandır.*

Eserin Adı:	*Oyun Taşı*
Katalog No:	*27*
Fotoğraf No:	*Fig.22*
Kazı Envanter No:	*KH20.ENV-327*
Malzemesi:	*Cam*
Bulunduğu Tabaka:	*1. Tabaka, Üst Derinlik:705,39*
Bulunduğu Açma:	*K-9*
Dönemi:	*İslami Ortaçağ (8-11. yy)*
Teknik:	*Kalıba Dökme*
Ölçüleri:	*Uzunluk 2,8 cm, Genişlik En geniş: 2,5 cm Dar: 1,2 cm En dar: 0,9 cm*
Benzer Örnekler:	*(M. Jenkins Madina 1986: 52, Fig.65)*
Tanımı:	*Piyon biçimli eser tam ve eksizsiz olarak ele geçmiştir. Disk biçimli düz dip ile başlayan yukarı doğru daralarak gelen dar boyunlu ve topuz başlı olarak tasarlandığı görülmektedir. Cam eserin dış yüzeyine uygulanan boyaya dair izler görüle bilinmektedir. Eserin yüzeyinde yoğun bir bozulma ve aşınma izlenmektedir.*

Fig.1: Ambar Barajı Kurtarma Kazısı Harita Üzerinde Konumu

Fig.2: Kendale Hecala 2021 Yılı Kazı Sezonu Hava Fotoğrafı

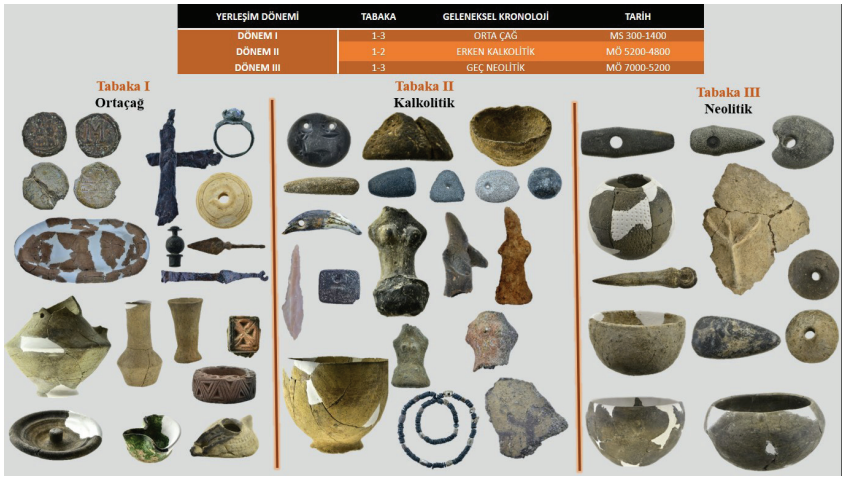


Fig.3: Kendale Hecala Tabakalanma ve Buluntuları Genel Tablo

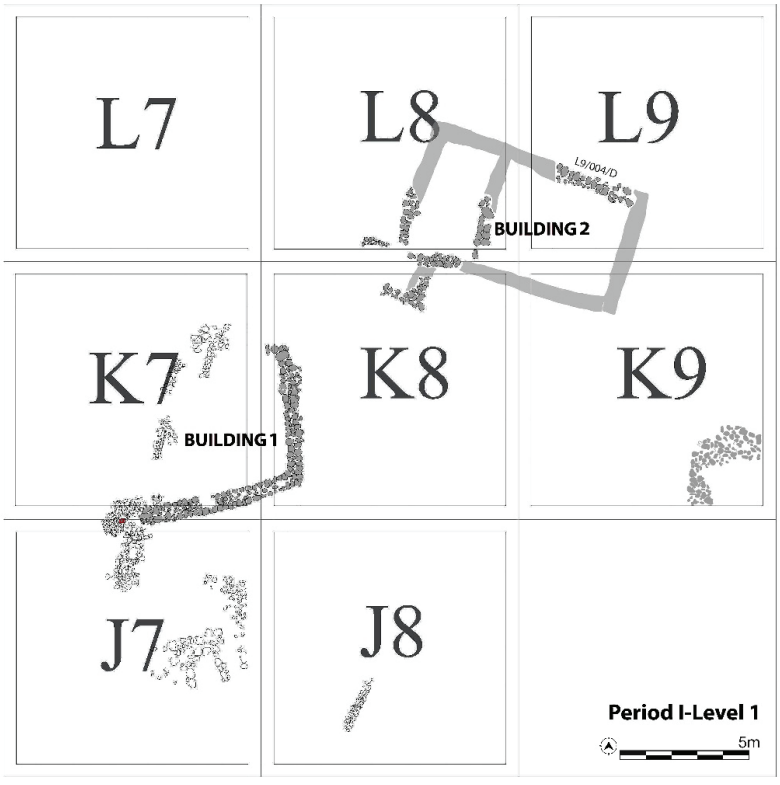


Fig.4: Kendale Hecala Ortaçağ Dönemi Mimari Verilerine Rastlanan Açmalar ve Mimari Çizimleri

Fig.5: Testi ve Bardak Takımı

Fig.6: Ekmek Pişirme Kabı

Fig.7: Ekmek Mührü

Fig.8: Tütsü /Kozmetik Kabı

Fig.9: Testi

Fig.10: Kapak

Fig.11: Bizans Dönemi Sikke Ön ve Arka Yüz

Fig.12: Abbasi Dönemi Sikke Ön ve Arka Yüz

Fig.13: Takdis Haçı

Fig.14: Askı Parçası

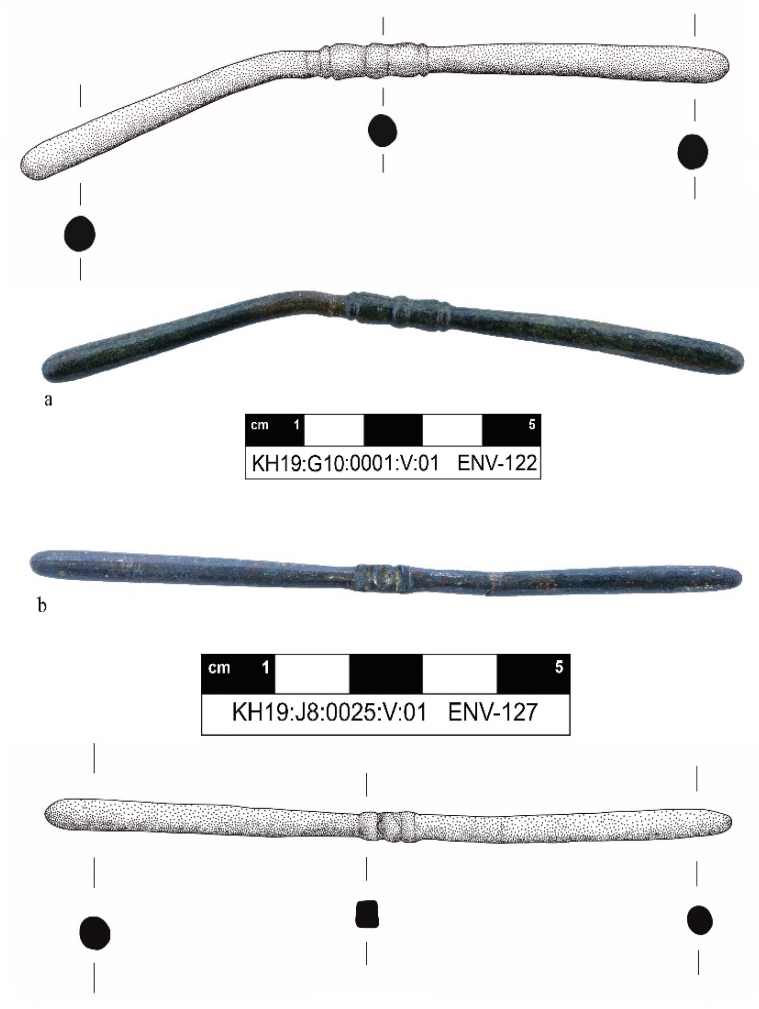


Fig.15: Tıp Aletleri

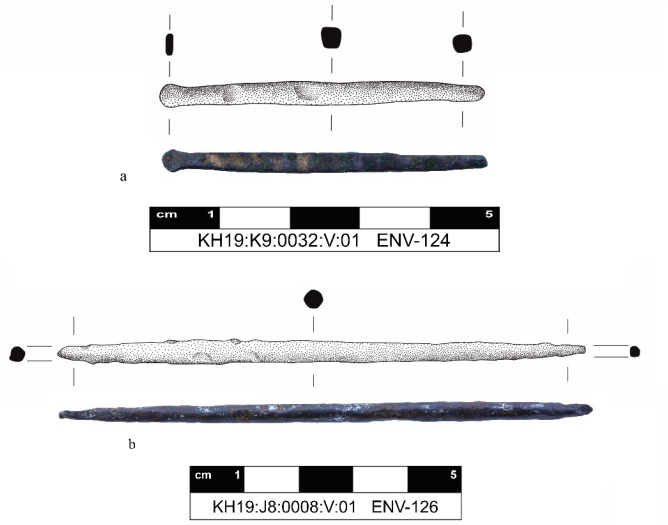


Fig.16: Dokuma İğneleri

Fig.17: Ok Uçları

Fig.18: Crepida (Asker Ayakkabısı)

Fig.19: Şişe Tıpası

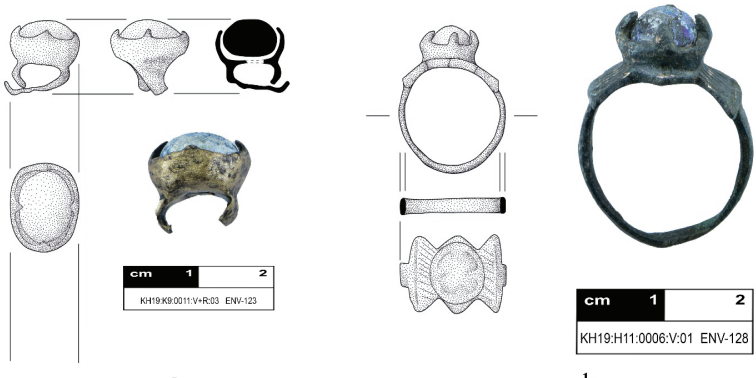


Fig.20: Yüzükler

Fig.21: Kemik Ağırşaklar

Fig.22: Cam Oyun Taşı

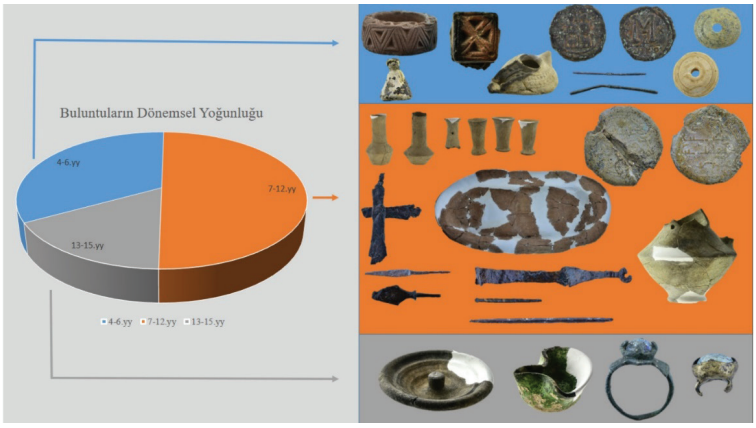


Fig.23: Kendale Hecala Ortaçağ Buluntularının Dönemsel Yoğunluğuna Ait Grafik ve Buluntuların Genel Görünümü

AL ODA KAYA KİLİSESİ

Özlem DOĞAN[1]

Özet

Mut –Karaman karayolu üzerinde bulunan Al Oda Kaya Kilisesi, Mut'a 28 kilometre uzaklıktadır. Kilisenin bulunduğu kaya kompleksi, karayolunun yaklaşık 200 metre batısında, sarp bir sel yatağının sonlandığı dik bir uçurumun kenarında yer alır.

Kaya kompleksinin doğu ve batı bölümlerinde farklı boyut ve işlevlerde çok sayıda kayaya oyma mekan bulunmaktadır. Doğudaki ana girişten ulaşılan ve kompleksin merkezini oluşturan mekan, düzensiz bir forma sahiptir. Kabaca kuzey-güney uzanımlı bu mekan 18,56 x 12,54 metre boyutlarındadır. Kilisenin de içinde bulunduğu bu alanın farklı işlevlerde kullanılan bölümlerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Ana mekan olarak görülen bir orta bölüm, kuzeyinde on basamakla ulaşılan yükseltilmiş bir bölüm, güneyinde tek nefli bir kilise, doğusunda kuzey duvarı nişlerle hareketlendirilmiş ve mekana girişi sağlayan bir başka bölüm yer almaktadır.

Kaya mekanın duvarlarında ve tavanında fresko tekniğinde yapılmış geometrik ve bitkisel bezemeli süslemeler mevcuttur. Bu süslemeler İkonoklazma Dönemine tarihlendirilirken kilisenin batı duvarında yer alan figürlü bezemeler ise, ikonoklazma sonrasına tarihlendirilmektedir. Tavan ve duvarlarda görülen bu süsleme unsurlarının yanı sıra zeminde yer alan *opus teselatum* tekniğinde yapılmış mozaik döşeme, yapıdaki bir başka bezeme alanını oluşturur. Merkez alanın kuzeyinde geniş bir apsidal niş şeklinde düzenlenmiş mekana çıkışı sağlayan kayaya oyma basamakların üzerinde, bir ip bağlanabilecek biçimde açılmış delikler görülmektedir.

[1] Doktora Öğrencisi, Mersin Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. E-mail: doganozlem666@gmail.com Orcid No: 0000-0002-0931-1097

Bu çalışma tarafımca gerçekleştirilmiş olan "Kilikia Bölgesi'nde Bulunan Bizans Dönemi Kaya Kiliseleri" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünü oluşturmaktadır.

Merdivenin önünde ve yan tarafında ise düzgün dairesel ve kare formlu, derinlikleri yaklaşık 0.30 metre olan oyuklar vardır.

Al Oda Kaya Kilisesi sahip olduğu mekan sayısı ve çeşitliliği ile küçük bir manastır kompleksi olarak nitelendirilebilir. Ana mekanın zemininde görülen ve MS III. yüzyıla tarihlendirilen mozaikler, yapının kilise olarak kullanılmadan önce de önemli bir mekan olarak kullanıldığını göstermektedir. Basamaklar üzerinde görülen bağlama delikleri ve zeminde yer alan düzgün oyuklar ise, kiliseye dönüştürülmeden önce pagan nitelikli bir işleve sahip olduğunu düşündürmektedir. Yapı olasılıkla Hıristiyanlığın bölgede yayılmasından sonra işlev değişikliği geçirmiş olmalıdır. Yapının duvar ve tavan bezemelerine göre de XII.-XIII. yüzyıla kadar kullanımı sürmüştür.

Anahtar kelimeler: Kilikia, Bizans, Kaya Kilisesi, İkonoklazma, Paganizm.

AL ODA ROCK- CUT CHURCH

Özlem DOĞAN[2]

Abstract

The rock cut church known as Al Oda is located on the Mut – Karaman highway at a distance of 28 km to Mut. The rock at which the church takes place lies 200 m west of the highway on the edge of a sharp vertical cliff.

At the eastern and western parts of the rock complex there are many rooms carved on the rock in various shapes and measures. The central room which is approached from the main entrance at the east has an unequal shape. This north-south oriented room measures 18.56 x 12.54 m. This space with various rooms in which the church is also located must have been used for different purposes. The central area which is accepted as the main part consists of an elevated part which is approached from the north via ten stairs; of a one naved church at the south and of an eastern room which is an entrance and has a niched northern wall.

There are decorations of geometrical and floral motifs applied in fresco technic at the walls and ceiling of this rock complex. These decorations are dated to the Iconoclastic Period and the figural decorations at the western wall of the church to a period after iconoclasm. There are also mosaics in *opus teselatum* tecnique on the floor. There are holes which allow ropes or cords to go through on the stairs carved to the rocks which lead to the space organised as an apsidial niche north of the central place.

The variety and number of rooms in the rock cut church of Al Oda can be explained with its being a small monastery complex. The mosaics of the main room being dated to the 3rd century AD shows that this complex was in use as an important place before the church was constructed. The holes which allow ropes or cords to go through or the clean cut hollow (recessed) floor point to the fact that this place functioned for pagan purposes before it was converted to a church. According to the wall and ceiling decorations the construction was in use till the 12th-13th centuries.

Key words: Cilicia, Byzans, Rock Cut Church, Iconoclazm, Paganism.

[2] PhD Student, Mersin University, Department of Art History. E-mail: doganozlem666@gmail.com Orcid No: 0000-0002-0931-1097

Giriş

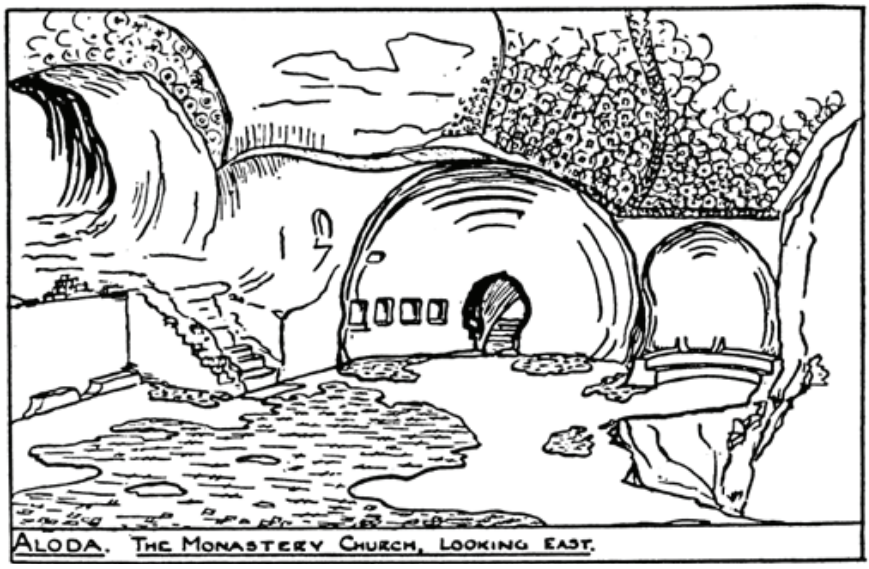
Al Oda Kaya Kilisesi, Mut- Karaman karayolu üzerinde yer alan ve Mut'a (Klaudiopolis) 28 kilometre uzaklıkta olup Alahan'dan 3 kilometre sonra anayolun batısında yer alır. Yoldan yaklaşık 200 metre uzaklıkta oldukça sarp bir sel yatağının güneye doğru takip edilmesiyle manastır kompleksine ulaşılır. Sel yatağının manastıra ulaştığı noktada oldukça dik ve kayalık bir yar üzerinde yer alan kayaya oyulmuş basamaklar yardımıyla inilir. Basamakların sonlandığı noktada, sel yatağının yürüyüş için uygun olmayacak biçimde kayalık halde yaklaşık 50 metre kadar daha devam ettiği ve ardından bir uçurum ile sonlandığı görülür. Basamaklardan sonra sel yatağının doğusunda ve batısında doğal kaya oyuntularının işlenerek kaya mekanlarına dönüştürüldüğü görülür (Resim 1).

Resim 1: Kilisenin bulunduğu mekana gidiş yolu ve diğer mekanların görünümü

Sel yatağının batı yakasındaki patikadan güneye doğru ilerlendiğinde, kaya mekanların sonlandığı noktadan batıya doğru patikanın devam ettiği bir köşe yer alır. (Resim 1) Bu köşeden itibaren devam eden patikanın kiliseye ulaşan bölümünün duvarla desteklenerek düzgün bir yol haline getirildiği görülmektedir. Bu yol batıya doğru ilerleyerek kilisenin bulunduğu

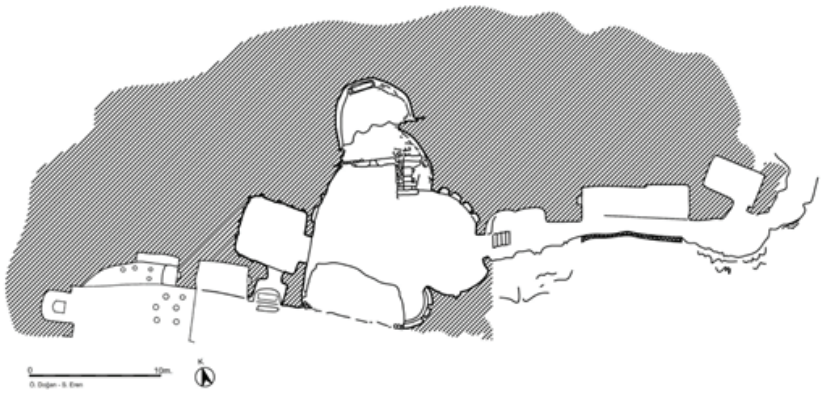
ana mekana bağlanır. Yolun sonundaki kapı 1,60 metre genişliğindedir. Üst tarafı yıkık olan kapının mevcut formu, olasılıkla kemerli bir formda yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Doğudaki ana girişten ulaşılan kayaya oyma mekan düzensiz bir forma sahiptir. Kabaca kuzey-güney uzanımlı bu mekan toplam olarak 18,56 x 12,54 m. boyutlarındadır (Resim 2, Plan 1)[3]. Mekana giriş sağlanan doğu bölüm 3,63 m. derinliğinde ve 7,17 m. genişliğinde kabaca yarım daire formlu bir eksedradır. Eksedranın kuzeyinde dört adet eşit büyüklükte nişler yer almaktadır (Resim 3). Eksedranın batısında yaklaşık 10,77 x 9,12 m. boyutlarında kuzey-güney doğultusunda yamuk dörtgen formlu bir ana mekan yer alır. Ana mekanın kuzeydoğusunda yer alan on basamaklı bir merdiven ile kuzeydeki diğer eksedraya ulaşılır (Resim 4). Mekanın batısında yer alan 2,42 m. genişliğindeki bir kapı açıklığı ile batıya oyulmuş olan bir diğer mekana bağlantı sağlanmıştır. Bu kapının kuzey kısmında 1,15 x 1,15 m. ölçülerinde ve 0,30 m. derinliğinde kemerli bir duvar nişi bulunmaktadır.



Resim 2: Al Oda genel görünüş. Gough 1957: 155.

[3] Mevcut plan, Özlem Doğan ve Sultan Eren tarafından Gough planından revize edilerek eklemeler yapılmıştır.



Plan 1: Yapılaşmanın batı bölümünde yer alan mekanların planı.

Dörtgen mekanın kuzeyinde 4,40 m. genişliğinde ve 4,01 m. derinliğindeki yarım daire formlu eksedranın zemin kotu, ana mekanın kotundan 2,25 m. yüksektir. Eksedranın kuzeyinde, yayın yaklaşık olarak ortasına gelecek şekilde 1,85x0,60 m. ölçülerinde ve 0,60 m. derinliğinde kayadan oyulmuş bir mezar bulunmaktadır. Mezarın kapağı ise bugün yerinde değildir. Mezarın iki yanında, yay boyunca devam eden bir seki kısmen tahrip olmuş olmakla birlikte, görülebilmektedir.

Resim 3: Mekana giriş sağlanan doğu bölüm.

Resim 4: Kuzey mekan.

Resim 5: Kilisenin bulunduğu güney bölüm.

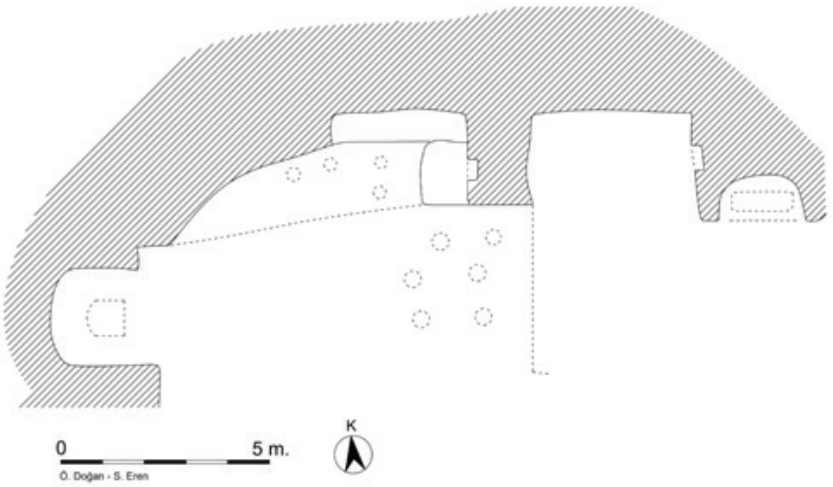
Dikdörtgen mekanın güney bölümünün doğusunda, doğudaki büyük eksedranın duvarı ile birleşen bir apsis vardır. Apsis yayının ortasında ka-

yaya oyma 0,70 m. genişliğinde kathedra ve iki sıradan oluşan syntronon görülmektedir. Syntrononun alt basamağı 0,38 m., üst basamağı ise 0,46 m. yüksekliktedir. Bu basamakların derinliği ise yaklaşık 0,36 metredir. Apsis ve içinde barındırdığı litürjik elemanlar nedeniyle mekanın kilise olarak kullanılan bölümü ana mekanın güney kısmı olmalıdır (Resim 5). Kilise zemininin güney bölümü yaklaşık olarak apsis ekseninden itibaren tamamen yıkılmış durumdadır. Aynı şekilde güney duvarı da bugüne ulaşamamıştır. Ana kayanın güney bölümünün üst kotlarının yarım daire şeklinde oyulmuş olması, bu bölümde kilisenin kemerli bir duvar örgüsü ile dışarıya kapatıldığını düşündürmektedir. Günümüze gelmiş olan zemin kalıntılarından da bunu anlamak mümkündür.

Ana mekanın batısında bulunan mekanın kapısı güney köşeden 3,33 m. uzaklıktadır. Dikdörtgen formlu kapı açıklığının üstünde kuzeye doğru kaymış olarak işlenmiş bir kemer formu yer almaktadır. 5,00 x 5,00 metre ölçülerindeki kare planlı bu mekan, ana mekandan yaklaşık 0,60 m. daha yüksektedir (Resim 6). Kapı açıklığı içinde görülen yuvalar, açıklığın ahşap bir kapı ile kapatıldığını göstermektedir. Mekanın güney duvarında, güneydoğu köşeden 0,80 m. uzaklıkta, 1,42 m. genişliğinde bir açıklık yer almaktadır. Güneye doğru toplam 2,60 metre derinliğindeki bu açıklık yaklaşık 1,00 metreden itibaren iki yana doğru genişletilerek toplamda 2,20 m. genişliğe ulaşmaktadır. Açıklığın güney ucunda kaya yüzeyi yarım daire kemerli bir formda kesilmiştir. Mekanın kuzey, güney ve batı duvarlarında birbirleri ile aynı seviyede olan hatıl yuvaları görülür (Resim 7). Kuzey duvarında dört adet hatıl yuvası bulunmaktadır. Bu yuvalar birbirlerine sırasıyla 1,05 m., 0,98 m., 1,40 m. uzaklıktadır. En batıda bulunan yuva zeminden 0,30 m. en doğuda bulunan ise 0,60 m. zeminden yüksektir. Ancak yaklaşık 0,15x0,25 m., 0,15x0,20 m. iç ölçülerine sahip bu açıklıkların her biri aynı seviyededir. Güney duvarda ise beş hatıl yuvası yer almaktadır. Bu deliklerin birbirine olan uzaklığı 0,95 m.,1,00 m., 0,70 m., 1,10 m.'dir. Zeminden yükseklikleri ise 0,44 m. olup aynı hatta yer almaktadırlar. Bu yuvaların iç ölçüleri ise 0,12x0,15 metredir. Batı duvarında da beş adet yuva yer almaktadır. Birbirlerine sırasıyla 0,70 m., 0,88 m., 1,05 m. ve 0,80 m. uzaklıktadır. Zeminden 0,40m. yükseklikte olup aynı hatta yer almaktadır. Bu delikler, 0,17x0,15 m. iç ölçülerine sahiptir.

Resim 6: Batı odası giriş kapısı.

Resim 7: Batı odası iç mekanda yer alan yuva. detayı.



Plan 2: Kilisenin batı dış kısmında yer alan mekanlar. (Çizim: Ö. Doğan, S. Eren)

Resim 8: Batı dış kısımda yer alan keşiş hücresi.

Kilisenin batı dış kısmında, güneye doğru uzanan kaya kütlesinin içine oyulmuş mekanlar vardır (Plan 2). Bu mekanlara kilisenin yıkılmış olan güney bölümünden geçiş sağlanır. Birkaç metre sonra kuzey duvarda, hemen hemen aynı doğrultuda olup biri altta biri üstte yer alan iki adet

mezar bulunur. Mezarların yapıldığı kaya parçasının devamında düzgün şekilde oyulmuş dikdörtgen formlu bir oda vardır. Bu odanın doğu duvarında bir adet niş yer almaktadır. (Resim 8). Odanın batısında ana kayanın daha düzgün hale getirilmesiyle oluşturulmuş bir zemin görülür. Düzgün zeminli mekanın kuzey bölümünde bir sekinin yer aldığı görülür. Bu mekanın düzeltilen zemininde birbirleriyle yakın mesafede yaklaşık 0,30 m. çapında, 0,01 m. derinlikte daire formlu yuvalar vardır (Resim 9, Resim 10). Düzgün zeminli bu mekanın batısında güneye doğru uzanan olasılıkla işlik olduğu düşünülen bir başka mekan yer alır(Resim 11). Mekan küçük boyutlu olup, 2,75 x 2,40 m. ölçülerine sahiptir. Bu mekan ile bağlantılı bir üst kat olduğu hem dıştan bakıldığında hem de alt mekanın güney köşesinde yer alan akıtma bölümü açıklığından görülür (Resim 12, Resim 13). Üst bölüme giriş günümüzde sağlanamamaktadır. Alt mekanda üst kattan gelen sıvının biriktirildiği bir biriktirme havuzu görülür (Resim 14). Bu havuz alt mekanın içinde 0,88 x 0,80 m. ölçülerinde olup 0,48 m. derinliğe sahiptir. Ana kayaya yapılmış olan bu biriktirme havuzunun yüzeyi sıvanmıştır.

Güneye doğru devam eden ana kayanın oyularak mekanlara dönüştürüldüğü görülse de günümüzde yıpranmadan dolayı erişim sağlanamamaktadır.

Resim 9: Düzgün zeminli mekan

Resim 10: Düzgün zeminli mekanın zemininde yer alan izler.

Resim 11: İşlik

Resim 12: İşlik üst kat.

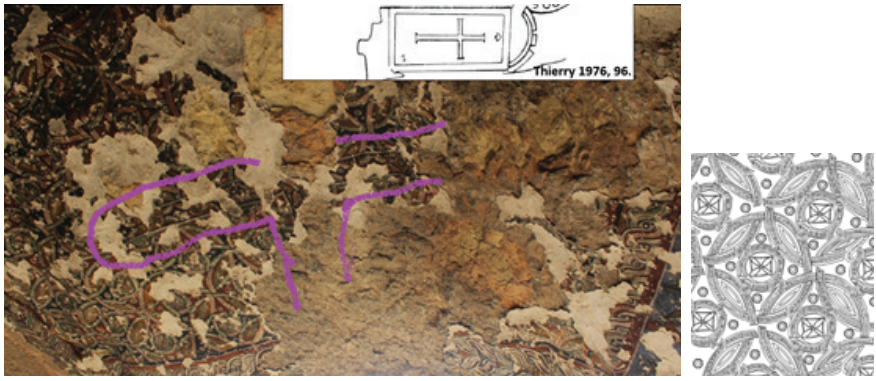
Resim 13: Akıtma bölümü.

Resim 14: Biriktirme havuzu.

Süsleme: Ana kayanın belirli ihtiyaçlar doğrultusunda oyularak bölümler oluşturulduğu görülür fakat Al Oda da mimari formdan daha çok süslemeler dikkati çekmektedir. Genel itibariyle günümüze gelen bu bezemeler; tavanda, duvarlarda ve nişlerde yer almaktadır. Bu süslemelerin tavan boyunca farklı biçimlerde devam ettiği ve bazı bezemelerle de kuzey, güney(kilise), doğu ve merkezi mekanı birbirinden ayırdığı görülür. Doğudaki ve ana mekandaki süslemeler yıpranmış olsa da desenleri, renkleri hakkında bilgi verilebilir.

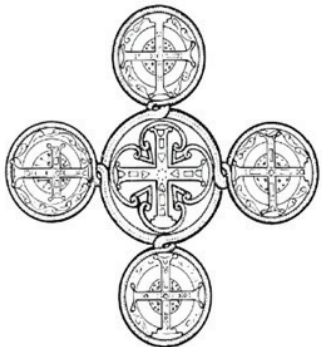
Güneyden kuzeye tavandaki bezeme kompozisyonu şu şekildedir; güney mekan (kilise) tavanındaki bezemelerin çevresini ikili örgüden oluşan bir bordür çevrelemektedir. (Resim 15) Bu mekanı çevreleyen bordür ile kilisenin diğer mekanlardan ayrıldığı görülür. Bordürün içinde dairelerin dört bir kenarından iç içe geçmesiyle ve birbirine düğümlenmesiyle büyük formlu dört yapraklı madalyonlar oluşturulmuştur. Bu dairelerin içinde de dört bir yandan düğümlenmiş daha küçük formlu bir daire yer alır. Küçük formlu dairenin içinde ise bir kare form içerisinde dört yapraklı rozet bulunur. Bu bezemeler siyah zemin üzerine sarı, kırmızı, yeşil ve beyaz renkler kullanılarak yapılmıştır. Kilisenin tavanını neredeyse tamamen kaplayan büyük boyutlu bir haç bulunmaktadır (Resim 17). Günümüze tamamı gelememiş olsa da batı kolunu, kuzey ve güney kollarının bir kısmını görmek mümkündür.

Resim 15: Kilise tavanını çevreleyen çift sıra bordür ve çizimi



Resim 17: Kilise tavanında yer alan haç ve süsleme detaylı çizim.

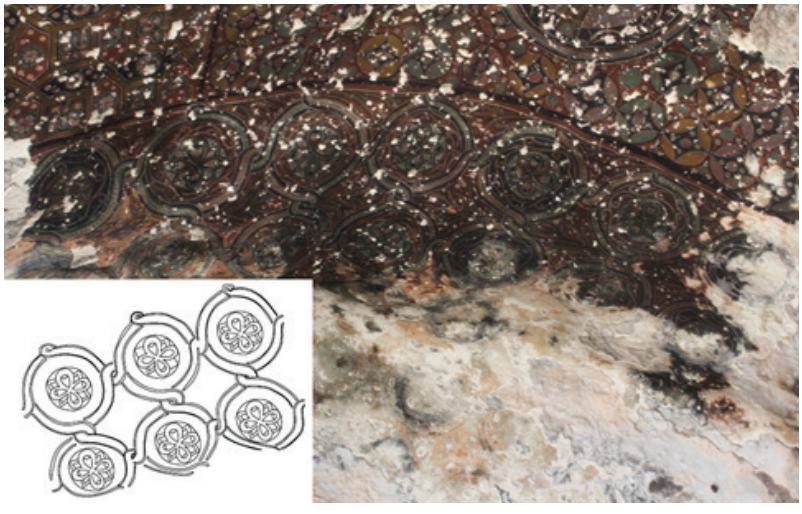
Ana mekan tavanında ise sekizgen ve karelerin birleşmesinden meydana gelmektedir. Sekizgenlerin köşelerine yerleştirilmiş altıgen formların içerisine, kıvrık dallardan oluşan çizgisel bir bezeme, küçük yuvarlakların yer aldığı bir bordür ve sekizgenlerin merkezindeki kare içinde de dört yapraklı çiçekler (veya kolları ilmek şeklinde olan haç) betimlenmiştir. Sekizgenlerin aralarındaki karelerin içlerinde ise baklava şekilleri ve altı veya dört kollu çiçek/haç şekilleri vardır. Bu kompozisyondan sonra farklı renklerde küçük yuvarlaklardan oluşan bir fon üzerinde, ortadaki büyük diğer dört tanesi daha küçük formda oluşturulmuş madalyonlar vardır. Bu madalyonlar ortadaki büyük madalyona düğümlerle bağlanmıştır. Ortadaki büyük, yanlarda daha küçük madalyonlardan oluşan düzenleme de uzaktan bakıldığında bir haç oluşturduğu görülür (Çizim 1, Resim 18). Bu kompozisyonun batı kısmında tonozun alt bölümünde birbiriyle geçmeler yapan sekizgenlerden oluşan bir kompozisyon bulunur.



Çizim 1: Ana mekan tavan süslemesi. Thierry, 1976:98

Resim 18: Ana mekan tavanında yer alan süsleme ve çizimi.

Tavanın kuzeyinde bir bölümü tahrip olmasına rağmen deseni anlaşılabilen dört yöndeki düğümlerle birbirine bağlanan madalyonlar işlenmiştir (Resim 19). Madalyonlarla ana mekanın kuzey mekandan ayrıldığı görülür. Bu madalyonların içlerinde dört yapraklı çiçekler vardır. Bu kompozisyon kuzeyde mezarın bulunduğu basamaklarla ulaşılan kısmın tavanına kadar devam etmektedir.



Resim 19: Kuzey mekan ayrımında yer alan iç içe geçmiş madalyon ve çizimi.

Doğudaki giriş bölümünün batı tavanı kilisede olduğu gibi çift sıra bordürle diğer mekanlardan ayrılmıştır (Resim 20). Bordürden sonra mekan doğuya doğru birbiriyle düğümlü geçmelerle birleşen büyük ölçülerde kareler vardır. Karelerin bazıları dokuz parçaya ayrılarak küçük kareler oluşturulmuş ve içerisine geometrik bezemeler işlenmiştir. Bir başka formları ise karelerin içerisine madalyonların yapılmasıyla oluşturulmuştur. Yapı yangın geçirdiğinden bu bölümde yer alan diğer ayrıntılar farkedilmemektedir.

Resim 20: Doğu mekanın çift sıra bordürle ayrımı ve çizimi.

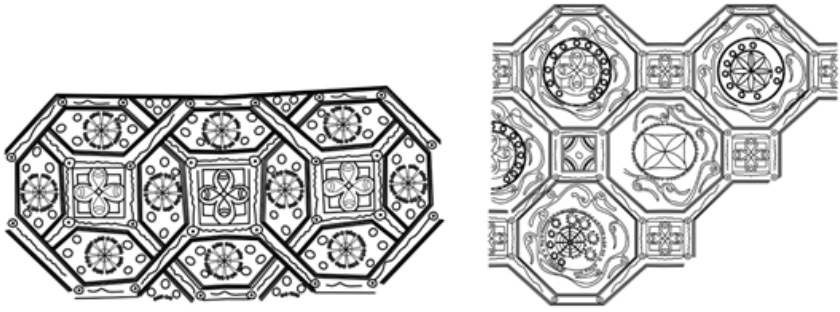
Batı duvarın ve batıdaki odanın giriş kemerinin üst kısmında da bezemeler mevcuttur. Giriş kemeri kırmızı ve siyah bordür çizgisiyle çevrelenmiş olup, üç sıra iç içe zikzak formunun işlenmesiyle oluşturulmuştur. Her bir zikzak formu iki ayrı renkten yapılmış olup sırasıyla, beyaz, kırmızı renkle, yeşil, siyah renkle birleştirilmiştir. Kemer içinden kemer alınlığına üç sıra kontur çizgisiyle geçilmiştir. Kemer alınlığında da iki sıra dairesel çizgiden oluşturulan ve bu çizgilerin içi daha küçük formlu bezeme yer almaktadır. Dairelerin dört yandan birbirine geçmesiyle oluşturulan dört yapraklı bezemeler görülür. Dairelerin en iç kısmında merkezden dışa doğru büyüyen etrafı daha küçük noktalarla hareketlenmiş bezeme yer alır (Resim 21). Batı duvarın kuzey bölümünde üçgene yakın bir şekil gösteren

küçük nişin kemeri kırmızı renkte zikzak bezemeyle çevrelenmiş olup kemerin iç kısmında stilize kıvrık dallar görülür. Niş içinde damlalı tipte bir haç ve yazılar mevcuttur. Büyük nişin içinde ise bir kompozisyon olduğu kalıntılardan anlaşılsa da yıpranmadan dolayı günümüze gelmemiştir.

Resim 21: Batı odası giriş kemerinde yer alan süsleme detayları.

Batı odası kapı kemerinin kuzeyinde, tonozun alt kısmında bir yazı kuşağı uzanmaktadır. Yazı kuşağının altında birbirine geçmiş madalyonlardan oluşan bir bordür yer almaktadır. Bu bordürün altında duvarın alt bölümünde büyük boyutlarda sekizgenlerden oluşan bezeme duvar yüzeyini kaplamaktadır. Sekizgen formların iç kısmında ve birbirine bağlanırken geometrik bezemeler yer aldığı görülür (Resim 22, Çizim 2).

Resim 22: Batı duvarı kuzey kısmında yer alan süsleme detayları



Çizim 2: Kilisenin batı duvarında ve doğu tavan kısmında yer alan sekizgen formların çizimi.

Batı odasının kapısının güneyinde kilisenin de batı duvarı kullanıldığı düşünülen bölümde, kilisenin diğer süslemelerinden daha farklı iki dikdörtgen pano dikkati çekmektedir. Kızıl- kahverengi bordürle ayrılmış olan bu süslemelerde kullanılan renklerin diğerlerinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Mavi tonların kullanımı daha fazla göze çarpmaktadır. Daha geç dönemlerde yapılmış İncil'den konuların yer aldığı sahnelerin olduğu düşünülse de zarar görmüş olması konuların ayırt edilmesini zorlaştırır. Freskoların yer yer dökülen sıvalarının altında, yuvarlak madalyonlar

içinde haçların olduğu çokgenler görülmektedir. Batı odasının girişinin de bulunduğu bu duvarın her iki yanının geometrik bezemelerle kaplandığı anlaşılmaktadır (Resim 23).

Resim 23: Kilise alanının batı duvarında görülen figürlü süslemeler.

Yapıların tabanında döşeme mozaiğine ait izler görülmektedir. Döşeme, siyah, sarı, gri, kızıl-kahve ve beyaz tesseralardan oluşmaktadır. Ana mekan döşeme mozaiği yan yana sıralanan 1.99 m. büyük dairelerden oluşmaktadır. Bu dairenin etrafında ise ikili örgüden oluşan bir bordür yer almaktadır. Zemin mozaiğinin kalıntıları kilisenin bulunduğu zemine kadar devam ettiği görülmektedir.

Değerlendirme: Ana kayanın düzensiz şekilde oyulmasıyla yapılan bu kompleks; bir orta mekan, doğu bölümü, batı odası, güneyde tek nefli bir kilise ve kuzey üst mekandan mevcuttur. Gerek mimari formu gerekse süslemesiyle bölgede benzerine rastlanmamıştır. Yıpranmalardan kaynaklı yapının etrafında bulunan bölümlerin işlevi net olarak söylenemese de belirli öneriler getirilmiştir. Bunun yanı sıra pagan döneme ait olduğu düşünülen izler gözlenmiştir. Yerinde incelemeler esnasında İkonoklazma sürecinde yapılmış olan gösterişli duvar ve tavan süslemelerinin belirli formlarıyla da mekanlar arası sınır belirlendiği görülmektedir.

Kilisenin bulunduğu mekana giden yolun doğu ve batı bölümlerinde bulunan mekanların ortasından bir sel yatağı geçmektedir. Mekanlar birbiriyle bağlantılı olacağı düşünülse de günümüzde bir geçiş yolu görülmemiştir. Bu yüzden de olasılıkla ahşap malzemeden olan bir köprü ile geçiş sağlandığı düşünülmektedir.

Kaya mekanlarının sonlanıp batıya doğru patika yolun devam ettiği bölümün başlangıcından kilisenin bulunduğu ana mekana kadar olan bölümde yaklaşık olarak aynı ölçülerde yan yana üç adet oda bulunur. Küçük formlu bu odaların keşiş hücresi olarak kullanıldığı düşünülür. Benzer form kaya kompleksinin dış uzantısının olduğu kısımda da mevcuttur.

Bu küçük boyutlu mekanların önünden kilisenin bulunduğu ana mekana bağlanan bir patika yol geçmektedir. Bu yolun güney bölümünde kalan duvar izlerinden yola çıkarak bu cephenin duvarla örüldüğü düşünülür. Patika yoldan ana mekanın doğu bölümüne giriş sağlanır. Bu bölümün kuzey duvarında zeminden yaklaşık 1,50 m. yükseklikte ve hemen hemen aynı ölçülerde dört adet niş bulunmaktadır. Bu nişlerin işlevi kesin olarak bilinmemektedir. Nişler bölgelerde bulunan yapılarda incelendiğinde yapıyı süslemek, mekanı genişletmek ve yerden yüksek olmalarından dolayı oturma alanı olarak kullanılmıştır. Fakat bu mekanda bulunan nişlerin zeminden yüksek seviyede olması ve çok fazla derinliğe sahip olmamasından dolayı oturma alanı olarak kullanıldığı düşünülmemektedir. Bu nişlerin daha çok süs eşyalarının asıldığı bir alan olduğu düşünülmektedir.

Ana mekanın batı kısmında bulunan duvarda ise kemerli küçük boyutlu niş mevcuttur. İncelenen örneklerde kilise içinde olasılıkla litürjik malzemelerin koyulması için yapılan kemerli nişlerin benzer örnekleri Kappadokia Bölgesi'nde Göreme 4b No'lu Kilise, Tavşanlı Kilise, Soğanlı 33 No'lu kiliselerde görülmektedir (Levy, 2015: Pl 16,2; Pl 194,1; Pl 276,4.)

Mekanın yarım kubbe formunda oyulmuş kuzey bölümüne çıkan on basamaklı bir merdiven vardır. Bu merdivenin basamaklarının bulunduğu bölümün batı zemininde 0,25x 0,25 m. ölçülerinde 0,15 m. derinliğinde kare yuva vardır. Kare yuvanın kuzeyinde ise, 0,40 m. çapında ve 0,20 m. derinliğinde içe doğru daralan dairesel bir yuva yer alır (Resim 24). Merdivenin ilk basamağının güneyinde ise 0,30 x 0,30 m. dış ölçüsü ve onun içinde de 0,20 x 0,18 m. ölçülerinde yuva bulunmaktadır. Bu iç içe geçmiş formdaki

yuvanın 0,23 m. derinliği vardır (Resim 25). Merdivenin ilk basamağının köşesine açılmış bir delik görülür (Resim 26). Bu kalıntılar incelendiğinde daha önceki dönemlerde kullanılan litürjik malzemelerden kalan izler olduğu düşünülmektedir. Bu izlerden yola çıkarak kilisenin daha önceki dönemlerde pagan inancına sahip kişiler tarafından kullanıldığı söylenebilir.

Resim 24: Kuzey bölümün batı zemininde yer alan yuvalar.

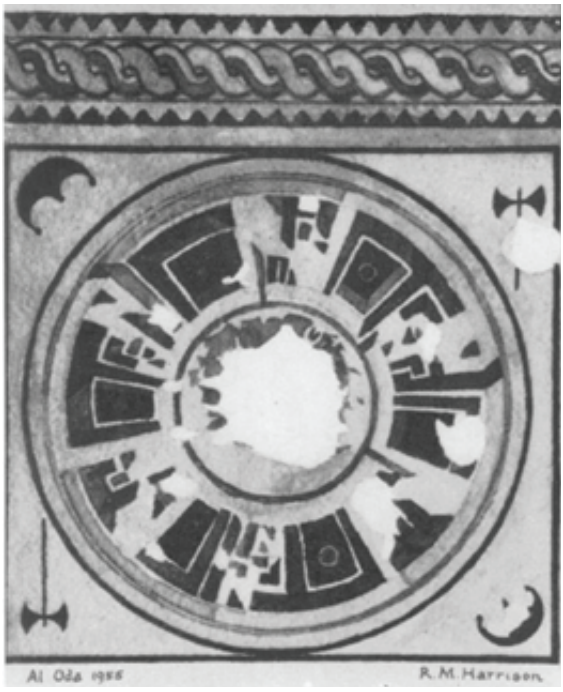
Resim 25: Kuzey mekan ilk merdiven basamağının güneyinde bulunan zemin izi.

Resim 26: Kuzey mekan merdiven ilk basamağında yer alan oyuntu.

Döşeme mozaikleri yan yana sıralanmış 1.99 m. çapındaki dairelerden oluşmakta olup dairelerin merkezinde yuvarlak içinde tahrip olmuş fakat kabarık veya yele şeklinde olabileceği düşünülmektedir. Eğer yele ise burada bir aslan olacağı ve bununda İncil yazarlarından Markos'un sembolü olabileceği düşünülebilir (Gough, 1957: pl.XI b., Köroğlu, 1994: 112). Dairelerin dört tarafına yerleştirilmiş çift balta[4] ve ay balta motifleri vardır. Dairelerden birinin köşesinde nar olabileceği düşünülen stilize formda farklı bir bezeme de bulunmaktadır (Gough, 1957: XII.). Ay balta motifi Antakya döşeme mozaiklerinde sıklıkla kullanılan bir desendir.[5] Kare içinde bulunan bu desenlerin etrafında testere dişi formlu bezeme arasında ikili örgüden oluşan bir bordür yer almaktadır (Resim 27, Resim 28). Zeminde yer alan yuva izleriyle birlikte yapıda *opus teselatum* tekniğinde yapılmış mozaik döşeme de erken dönem izleri taşıdığını düşündürmektedir.

4 Levi, 1947: II, pl. CVII a ve e'de bulunan kompozisyonlarda çift balta tasvirleri vardır.

5 Levi, 1947: pl.XXVII a.



Resim 27: Zemin mozaiği rekonstrüksiyon, Gough, 1957: XIb.

Resim 28: Zemin mozaiği kare içinde yer alan dairesel ve geometrik bezemeler ve çift sıra bordür.

Dikdörtgen mekanın kuzeyinde merdivenle girişi bulunan kuzey mekanın kuzeyinde kayaya oyulmuş mezar kalıntısı bulunmaktadır. Gough bu mezarın, manastırın kurucusu veya önemli bir adamına ait olabileceğini düşünmektedir (Gough, 1957: 155).

Dikdörtgen mekanın güney bölümünde yer alan kilisenin apsis kısmında, iki basamaklı synthronon ve onun tam ortasında apsis duvarına bitişik olan kathedra bulunmaktadır. Bunun örnekleri Kilikia Bölgesi'nde Aksıfat Kaya Kilisesi'nde mevcuttur (Doğan, 2021: 45). Benzer örnekler Kappadokia Bölgesi'nde de mevcuttur. Çavuşin, Vaftizci Yahya (5-6. yüzyıl), Göreme, Durmuş Kadir (6-7.yüzyıl) kiliselerinde kathedra bulunan fakat iki değil tek basamağa sahip synthronon düzenlemesi bulunmaktadır. Kathedrası olmayıp sythrononu bulunan örnekler ise, Mavrucan 3 No'lu kilise, Güllü Dere 3 No'lu kilise, Zelve 6 No'lu kilisedir. Kathedrası olmayan bu yapılar ikonoklast öncesi döneme tarihlenirken, kathedra bulunan yapıların 6-8. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Teteriatnikov, 1996: 38). Phrygia Bölgesi'nden örneklerine baktığımızda Ayazin G Kilisesi tek basamaklı synthronon ve ortasında kathedra bulunmaktadır (Evcim, 2015: 100).

Dikdörtgen mekanın güney bölümünde yer alan kilisenin güney bölümü günümüze gelememiştir. Ana kayanın güney bölümünün üst kotlarında görülen yarım daire şeklindeki oyma bölümler kilisenin kemerli bir duvar örgüsüyle kapatıldığını düşündürmektedir. Ancak, kilisenin güneybatısında yer alan dış mekanlarla tek bağlantının, topografik nedenlerden dolayı, buradan olması gerektiği düşünüldüğünde, bu duvar üzerinde bir kapı açıklığının ve muhtemelen pencere açıklıklarının olması gerektiği düşünülebilir.

Ana mekanın batısında bulunan kare planlı odanın işlevi tam olarak bilinmese de kuzey duvarda dört, güney ve batı duvarında beşer adet olan yuva izlerinin zeminden yükseklikleri, zeminin doğuya doğru eğimli olmasından dolayı eşit değildir. Ancak kendi içlerindeki seviye uyumu, mekanın içinde üç yönden dolaşan ahşap bir oturma sırasının varlığını akla getirmektedir. Gerek izlerden gerekse mekanın kiliseye olan yakınlığından dolayı bu bölümün *trapeza* (Ousterhoud, 1998: 53) olarak kullanılmış olma ihtimalini akla getirmektedir. Trapezaların kiliseye yakın olma sebebi, kilisede başlayan manastır ritüelinin yemekhanede devam edip burada

sonlanmasından kaynaklıdır. Kilise narteks bölümünde yapılan yapılan dua sonrasında rahip, başkeşiş ve keşişler ve misafirler buradan çıkarak yemekhaneye ilerler ve ritüel burada bitmektedir. Ortak yenen yemek liturjinin son parçası olmaktan dolayı önem taşımasından dolayı yemekhaneler kilisenin ana girişi yakın bölümlerde konumlanmaktadır (Kazhdan-Johnson, 1991: 2109). Bunun dışında önceki dönemlerde kült ile ilişkili törenlerde ve kutlamalarda yemek yenilen *deipnesterion* olarak kullanılmış olabilir. Bu duruma örnek Aksu Zindan Mağarası verilebilir (Alp, 2013: 126). Batı odasında aynı hizada bulunan yuvaların dışında güney ve batı duvarın üst kotlarında daha küçük yuvalar yer almaktadır. Bu yuvalara aydınlatma gereçlerinin koyulduğu düşünülmektedir.

Kilisenin batı dış kısmında, güneye doğru uzanan kaya kütlesinin içine oyulmuş mekanlar vardır. Bu mekanlara kilisenin yıkılmış olan güney bölümünden geçiş sağlanır. Birkaç metre sonra kuzey duvarda, hemen hemen aynı doğrultuda olup biri altta biri üstte yer alan iki adet mezar bulunur. Mezarların yapıldığı kaya parçasının devamında düzgün şekilde oyulmuş dikdörtgen formlu bir oda vardır. Bu odanın doğu duvarında bir adet niş bulunur. Bu bölüm diğer keşiş odalarıyla benzerlik göstermektedir. Bundan dolayı keşiş hücresi olabileceği düşünülür. Odanın batısında ana kayanın daha düzgün hale getirilmesiyle oluşturulmuş bir zemin görülür. Düzgün zeminli mekanın kuzey bölümünde bir sekinin yer aldığı görülür. Bu mekanın düzeltilen zemininde birbirleriyle yakın mesafede yaklaşık 0,30 m. çapında, 0,01 m. derinlikte daire formlu yuvalar vardır. Buradaki bölümün malzemelerin biriktirildiği bir depo ve mutfak alanının olabileceği düşünülmektedir. Kayseri Ağırnas Vadisi'nde bulunan depo zemininde bulunan izler benzerlik göstermektedir (Karakaya, 2014: 350, çizim 10).

Düzgün zeminli bu mekanın batısında güneye doğru uzanan olasılıkla işlik olduğu düşünülen bir başka mekan yer alır. Mekan küçük boyutlu olup, 2,75 x 2,40 m. ölçülerine sahiptir. Bu mekan ile bağlantılı bir üst kat olduğu hem dıştan bakıldığında hem de alt mekanın güney köşesinde yer alan akıtma bölümü açıklığından görülür. Üst bölüme giriş günümüzde sağlanamamaktadır. Alt mekanda üst kattan gelen sıvının biriktirildiği bir biriktirme havuzu görülür. Bu havuz alt mekanın içinde 0,88 x 0,80 m. ölçülerinde olup 0,48 m. derinliğe sahiptir. Ana kayaya yapılmış olan bu biriktirme havuzunun yüzeyi sıvanmıştır. Bahsedilen işliğin bir şarap işliği

olduğu düşünülmektedir. Mekanın üst katında bulunan ezme düzleminin dar ve çok büyük boyutlu olmamasından dolayı zeytinyağı işliği olabileceği düşünülmemektedir.

Süsleme: Düzensiz planlı bu dikdörtgen yapıda süslemeler kilise ve yan mekanlarında devam etmiştir. Bu bakımdan bu dikkat çekici yapının süslemeleri hem bölge içinde hem de bölgeler arası örneklerle değerlendirilecektir.

Ana mekanda bulunan dört yönden birbiri içine geçen dairelerin kesiştiği noktada oluşan bir düğüm ve dairelerin merkezinde Malta Haçı yer alırken bir tanesinde Kutsal ruhu simgeleyen güvercin tasviri bulunmaktadır (Köroğlu,1994:108). Güvercin tasviri günümüzdeki incelemede görülememiştir.

Malta Haçı'nın buna benzer kullanımı Kappadokia Bölgesi'nde bulunan Mustafapaşa, Hagios Basileios Kilisesi apsis yarım yuvarlağının kemere yakın üst kısmında üç madalyon birbirine geçerek bağlanmıştır. Her bir madalyonun içerisinde de Malta Haçı yer almaktadır (Köroğlu, 1994: 83). Thierry, Yaprakhisar, Davullu Kilise ile de yapının benzerlik gösterdiğinden bahsetmektedir (Thierry, 1976: 82). Malta Haçı'nın bir diğer kullanımı yine Kappadokia Bölgesi'nden Göreme, 13b No'lu Kilise'nin apsisinde yer almaktadır (Levy, 2015: pl 8,2). Dairelerin kesiştiği noktada birbirine düğümlemesi örneğinin benzerini de Kappadokia Göreme, 11 No'lu kilise de görülmektedir (Levy, 2015: pl 29,3).

Ana mekan tavan kısmının güneyinde Malta Haçlarından sonra, sekizgen ve karelerin birleşmesinden oluşan geometrik bezemelerle devam etmektedir.[6] Sekizgenlerin aralarındaki karelerin içlerinde baklava, altı veya dört kollu çiçek veya haç denilebilecek şekillerden oluşmaktadır. Geometrik bezemelerin en iç kısmında yer alan kare içerisinde dört yapraklı çiçek formunun benzeri Kızılgeçit Kaya Kilisesi'nde apsis tavanında da görülmektedir (Yıldırım-Doğan, 2020: 169).

Sekizgen panellerin içine daire ve sonrasında dört veya altı yapraklı rozetlerin kullanımı Kilikia Bölgesi'nde Silifke, Narlıkuyu, Tarsus, Anamur da bulunan mozaiklerde örneklerini görmek mümkündür. Kilika

[6] Bu kompozisyon Machouka Kilisesi döşemesinin kuzeybatısındaki dikdörtgen panodaki bordürde de bulunmaktadır. Levi, 1947: 367-369 c.I

Bölgesi'nden sonra Bergama ve Priene mozaiklerin de de görülmektedir (Şahin, 2004: 30-35). Anadolu dışı örneğini incelediğimizde Ürdün, Rihab Aziz Prokopios Kilisesi'nde insitu halinde bulunan dört yapraklı bezeme kilisede bulunanlarla benzerlik görülmektedir (Silkatcheva, 2018: 392).

Ana mekan tavan süslemesindeki sekizgen formlu bezemelerden sonra farklı renklerde küçük yuvarlaklardan oluşan bir fon üzerinde ortadaki büyük diğer dört tanesi küçük madalyonlar bulunmaktadır. Bu madalyonlar orta kısımdaki küçük madalyonlara düğümler ile bağlanmaktadır. Özellikle birbiri üzerine geçmiş dairelerden oluşan süslemeler Antakya döşeme mozaiklerinde sıklıkla görülmektedir. Dionysos ve Ariadne Evi'nde 3 nolu odada ve diğer evlerde uygulanmıştır. Bu döşeme mozaikleri genelde ikili örgüden oluşup Al Oda'da görülen bordürler ile çevrelenmektedir (Levi, 1947: pl.IX a, c.II; Dosogne, 1987: 332, çizim 8). Büyük madalyonun dört tarafındaki küçük madalyonlar içine damlalı tipte haç ve konsantrik halkalar betimlenmiştir. Madalyonların bu görüntülerine Kappadokia, Güllüdere 5 No'lu ve Cemil Hagios Stephanos şapelleri örnek verilebilir (Restle, 1969: 343, 409-413). Anadolu dışından Ürdün, Kastron Mefaa'da bulunan Aziz Stephen Kilisesi (M.S 8. yy) zemin mozaiğinde kare ve yuvarlak geometrik bezemelerden oluşan kısmı örnek verilebilir (Piccirillo, 2008: 219).

Ana mekanın güneyinde bulunan kilise tavanındaki bezemelerinde dört yapraklı çiçek bezemesini doğrudan değil dairelerin iç içe geçmesiyle aralarında yaprak formu görülmektedir. Benzer örneğini duvar resminden çok mozaiklerde karşımıza çıkmaktadır. İsrail'in kuzeyinde, Taberiye Gölü'nün batısında yer alan Sepphoris Antik Kenti'nde bulunan 5. yy tarihli kilisenin zemin mozaiğinde görülmektedir (Weiss-Netzer, 1996: 86).

Doğudaki giriş bölümünün tavanında birbiriyle düğümlü kareler vardır ve bu karelerin içi ya dokuz kareye bölünerek daire ve farklı çizgisel form verilmiş ya da daireler içinde dört yapraklı madalyonlar işlenmiştir. Etrafı daire ile çevrelenerek siyah, yeşil, sarı, kırmızı renkleri kullanılmış olan dört yapraklı bezemeler yapının birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu motifin en iyi örnekleri daha erken tarihlere gitmekle birlikte Roma Dönemi'nde sıklıkla görülmektedir. Assos, Korinthos, Pompeii, Pella, Palatitza, Teramo'da görülmektedir. Kilikia Bölgesi'nde Silifke, Tarsus ve Anamur mozaiklerinde de görülmektedir (Şahin, 2004: 31). Ürdün'ün Irbid ilinden, kare ve yuvarlak geometrik bezemelerin birbirine düğümlen-

mesiyle oluşan bir kilise mozaiği yapıyla benzerlik açısından örnek olarak verilebilir (Silkatcheva, 2011: 391).

1955 yılında kazı çalışmaları yürütülürken çıkan yangında kilisede bulunan bazı bezemeler kararmıştır (Gough, 1957: 157). Bu durumdan dolayı ayrıntılar çok farkedilmese de girişin doğusundaki madalyonların birinin içerisinde boğa başının bulunmasıdır (Gough, 1957: 156). Boğa dört İncil yazarlarından biri olan Aziz Lukas'ın sembolüdür. Kilisenin tavanının güneyindeki güvercin ve boğa başı tek figürlü tasvirlerdir (Köroğlu, 1994: 110). Bu figürlü tasvirler incelemelerimiz esnasında görülememiştir.

Kilisenin batı odasına giriş kapısında bulunan kemerin etrafını çevreleyen zikzak formlu bezeme Kappadokia, Göreme, 29a No'lu yapıda daha belirgin şekilde görülmektedir (Levy, 2015: Pl 53,1). Benzer form Gülnar Kaya Kilisesi apsis kemerinde de yer almaktadır. Bu yapılarda kırmızı aşı boyası ile aynı bezeme yapılmışken Al Oda da kırmızı, yeşil, siyah ve beyaz renkler kullanılarak üç boyutlu form kazandırılmıştır.[7] Bu geometrik bezeme, kilise duvarlarına bezenmesinin yanı sıra mozaiklerde de karşımıza çıkmaktadır. Zeugma Müzesi'nde sergilenen Dionysos ve Ariadne Mozaiğini çevreleyen geometrik bezeme yapıda bulunanla benzerlik göstermektedir.

Kilise olarak adlandırılan bölümün batı duvarında İncil'den işlenen konular yer alsa da günümüzde tanımlanamayacak kadar yıpranmıştır. Geçmişte yapılmış olan araştırmalardan yola çıkıldığında tasvir edilen konuların ayrıntıları seçilememekle birlikte, İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, Anastasis ve Mezarda Melek ve Kadınlar olduğu belirtilmiştir (Köroğlu, 1994: 110). Figürler Kapadokia'da bulunan Karabaş Kilisesi duvar resimlerinin ikinci evresi ile benzerlik göstermektedir (Restle, 1969: 456-464). Ayrıca Al Oda'ya 20 km. uzaklıkta bulunan Kızıl Kaya'daki kilise resimleri ile benzerlikler bulunmaktadır.[8] Al Oda kaya kilisesindeki figürlü bezemeler kilisenin son tarihini vermektedir.

---

7 Thierry Al Oda'dan bahsederken karşılaştırdığı örneklere göre daha çeşitli bir repertuara sahip olduğunu bezemelere dumanın siyah rengi işlemesine rağmen pembe, yeşil renklerin güzelliği ve uyumunun hala dikkat çekici olduğunu söylemektedir. Thierry, 1976: 110.

8 Gough, 1957: 159. Kızılkaya için verilen konum araştırılmış olsa da bölgeye dair bir veri elde edilememiştir.

Al Oda Kaya Kilisesi'nde görülen süslemeler, Kappadokia kaya kiliseleri ve şapelleriyle geometrik ve bitkisel bezemeler bakımından benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Tavanda bulunan madalyonlar içindeki haçlar Aya İrini ve Kapadokia'da bulunan İkonoklazma Dönemine tarihli kiliselerde yer alan haçlar ile benzerlik göstermektedir. Kappadokia'daki kaya kiliseriyle benzerlik göstermeyen durum zeminde mozaiğin olmasıdır. Bu bakımdan incelenen örneklerden yola çıkarak Hellenistik üsluplu Roma dönemi döşeme mozaiklerinde görülen bezemeler ile Kappadokia resimlerinden daha çok benzerlikler olduğu görülmektedir (Köroğlu 1994, 112).

Gough yapı ile ilgili tarihlendirmesini 8. veya 9. yüzyılın başları olarak yapmış olup, daha sonraki dönem süslemelerinden ve son olarak Selçuklular tarafından 13. yüzyılda kullanıldığından bahsetmektedir (Gough, 1957: 158, 161). Köroğlu batı duvar resmini hariç tutarak, İkonoklast keşişler tarafından 8-9. yüzyıllarda kullanıldığını söylemektedir (Köroğlu, 1994: 113). Eyice, 8-9 yüzyıldan biraz daha sonra yapılmış olabileceği düşünmektedir (Eyice, 1971: 120). Hild-Hellenkemper 11-12. yüzyıla tarihli süslemelerden bahsetmişlerdir (Hild-Hellenkemper ,1990: 173). Yapıda görülen mozaik üzerine Gough'un tarihlendirmesi pagan dönemiyle bağlantını olmadığı ve tesseraların iri olmasından dolayı 8. veya 9. yüzyılın başlarına tarihlendirilebileceğinin uygun olduğunu söylemektedir (Gough, 1957: 158). Hild- Hellenkemper ise karşıt görüşte olup mozaikler 3. yüzyılın ilk yarısı veya 4. yüzyıl olarak tarihlendirerek daha erken bir zamanlarda da kullanıldığından bahsetmişlerdir (Hild- Hellenkemper, 1990:173). Eyice zemin mozaikleri için İlkçağ sanatı üslubu taşıdığından bahsetmiştir (Eyice, 1971: 120). Yapı topluluğu gerek tesseraların küçük ve ince işçiliğinden gerekse dikdörtgen mekanın kuzeyinde bulunan merdiven etrafındaki izlerin pagan kült mekanı olduğunu ve paganizmin yasaklanmasından sonra kiliseye dönüştürüldüğünü söylemek mümkündür. Kilisenin kullanımı ise, ikonoklazmadan da önce olduğu düşünülmektedir. Duvar süslemelerinden yola çıkarak sonraki tarihlendirme ikonoklazma dönemi ve kilisenin batısında yer alan duvardaki figürlü süslemelerde 11-12. yüzyıl aralığı ve daha sonra Gough'un kazı çalışması esnasında bulunan sikkeden yola çıkarak 13. yüzyılda da kullanıma devam etmiş olabileceği söylenebilir.

SONUÇ

Kaya Kilisesinin de içinde bulunduğu bu kaya kompleksinin III. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar belirli amaçlarla kullanılmış olan bir yaşam alanı olduğu söylenebilir. Yapılaşmanın gerek mimari gerekse süslemelerle farklı bir dönüşüme uğraması o dönemin kabul gören diniyle doğru orantılıdır. Genel itibariyle Hıristiyanlığın bölgede yayılması ve yasaklanması süreçlerinde de kullanımı olan bu yapı topluluğunun Hıristiyan dini mimarisinde görülmeyen, basamaklar üzerinde bağlama delikleri, zeminde yer alan düzgün oyuklar ve döşeme mozaiği kalıntıları dolayısıyla mekanın Hıristiyanlığın bölgede hakimliği öncesinde pagan nitelikli bir işleve sahip olduğunu düşündürmektedir. Bu bakımdan Al Oda'nın farklı dine sahip kişiler tarafından da erken dönemlerden itibaren kullanımının olması dikkat çekicidir.

Yapıda geç dönem duvar resimleri ve İkonoklazma Dönemi süslemeleri yer yer benzerlik gösterse de bu süslemelerin tamamının Kappadokialı bir usta elinden çıktığı söylenemez. İkonoklazma Dönemi süslemeleri farklı renklerin kullanımıyla üç boyutluluk kazandırılmış ve mozaiklerin duvara yansıması olarak düşünüldüğünde bu bezemelerin Orta Asya ülkelerinde yer alan ustaların kilise ve şapellerde uygulamış olduğu doğulu dekoratif üslubun Kilikia Bölgesi'nde de uygulanmış olma ihtimali düşündürmektedir (Gough, 1957: 161). Bu ustalar tarafından yapılan özenli duvar süslemeleri bölgede eşsiz örnek olması nedeniyle önem arz etmektedir. Kilisenin de içinde bulunduğu kaya mekanların İkonoklazma Dönemi'nde gerek bordür gerekse madalyonların iç içe geçişiyle mekan ayrımlarının yapılmış olduğu gözlenmiştir. Bu durumda her bir mekanın o dönemde farklı bir işlevde kullanıldığı sonucuna götürmektedir.

Al Oda'da yapılan detaylı araştırmalar sonucunda belirli mekanlara işlev önerileri getirilmiş olup mevcut plana eklenerek güncellenmiştir. Bu kaya kompleksinde yer alan son dönem süslemelerin teknik ve stilistik özelliklerinden yola çıkarak XII-XIII. yüzyılın sonuna kadar tarihlendirilmekte olup mekanda o yüzyıllara kadar yaşamın olduğu söylenebilmektedir.

KAYNAKLAR

Alp, Oğuz (2013). "Aksu – Zindan Mağarası ΜΗΤΗΡ ΘΕΩΝ ΟΥΕΓΕΙΝΟΣ Kutsal Alanının Restitüsyonu". ADALYA 16, s.119-141.

Doğan, Özlem (2021). "Kilikia Bölgesi'nde Bulunan Bizans Dönemi Kaya Kiliseleri". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Dosogne, L. J. (1987). "Pour Une Problematique De La Peinture D'église Byzantine a L'époque Iconoclaste". Dumbortan Oaks Papers 41, p.321-337.

Evcim, Seçkin (2015). Dağlık Frigya bölgesi Bizans dönemi kaya mimarisi. Yayımlanmamış doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Eyice, Semavi (1971). "Karadağ (Binbir kilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler". İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Gough, Michael (1955). "Early churches in Cilicia". Byzantinoslavica XVI,2, p.201-211.

Gough, Michael (1957). "A Church of A Iconoclast(?) Period in Byzantine Isauria". Anatolian Studies 7, p.153-161.

Hild, Friedrich.-Hellenkemper, Hansgerd (1990). "Tabula Imperii Byzantini", Band 5, Kilikien und Isaurien, 1. Teil, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Karakaya, Çorağan Nilay (2014). "Kayseri'nin Gesi Beldesi, Küçük Bürüngüz(Subaşı) Köyü İle Ağırnas Vadisi'ndeki Bizans Dönemine Ait Sivil- Zirai Kaya Yapıları". Turkish Studies 9/10, s.335-358.

Kazhdan, Alexander - Johnson, M. (1991). Trapeza. In The Oxford Dictionary of Byzantium (Vol. 3, p. 2109). New York-Oxford: Oxford University Press.

Köroğlu, Gülgün (1994). "Bizans Sanatı'nda İkonoklazma Dönemi". Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Levi, Doro (1947). "Antioch Mosaics Pavement I-II". London: Oxford University Press.

Levy, Jolivet (2015). "La Cappadoce Un Siécle de Aprés" Paris, Geuthener.

Ousterhoud, Robert (1998). "The 1996 Survey at Akhisar Çanlı Kilise". XV. Araştırma Sonuçları Toplantısı Cilt 1. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.

Piccirillo, Michele (2008). "The Mosaics of Jordan. Amman". American Center of Oriental Research Publications.

Restle, Marcell (1969). "Byzantine Wall Painting in Asia Minor I, II, III". Germany: Irish University.

Silkatcheva, Ana (2018). "Mosaics of Jordan Documentation Project: Phase 1". North West Jordan (2011-2013). Jordan: Annual of the Department of Antiquities of Jordan.

Şahin, Derya (2004). "Amisos Mozaiği". Ankara: Dösimm.

Teteriatnikov, B. Natalia (1996). "The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia". Roma: Pontificio Istituto Orientale.

Thierry, Nicole (1976). "Mentalite Iconoclaste En Anatolie". Journal Des Savants 2, p. 81-130.

Yıldırım, Şener – Doğan, Özlem (2020). "Kilikia Bölgesi'nde Bulunan Kızılgeçit Kaya Kilisesi Resim Programı". Arkhaia Anatolika 3, s. 161-177.

PHRYGİA'DAN RÖLİKER MUHAFAZALI BİR ALTAR

Görkem IŞIK[1]

Özet

Bizans kiliselerinde en önemli liturjik kuruluş olan altarlar; monoblok ya da taban, destek ve tabladan oluşmak üzere çok birimli üretilmiştir. Ökaristi ayininde kullanılan kutsal objelerin sunulduğu altarların, erken dönemlerde taşınabilir nitelikte ahşaptan sonraki yüzyıllarda ise mermer gibi malzemelerden üretilerek kalıcı bir unsura dönüştüğü bilinmektedir. Hristiyanlığın ilk yüzyıllarından başlayarak martyler ile altar kuruluşları arasında da doğrudan bir ilgi kurulmuştur.

Bugüne kadar Anadolu'da gerçekleştirilen araştırmalarda çok sayıda altar ve ona bağlı birim tanıtılmıştır. Afyonkarahisar İli Özburun Belediyesi'nde tespit edilen monoblok altar, röliker muhafazalı özel bir grubun temsilcisidir. Yunanistan, Balkanlar ve İtalya'nın aksine Anadolu için görece daha az örnekle tanınan bu grupta ele alınabilecek altar kuruluşları, röliker muhafazasına imkan verecek çeşitli biçimlerde kurgulanmıştır.

Afyonkarahisar'da gerçekleştirilen önceki araştırmalarda elde edilen arkeolojik veriler ve var olan epigrafik külliyat göstermektedir ki tarihsel süreç içinde bölgede azımsanmayacak sayıda aziz yaşamış, erken yüzyıllardan itibaren rölikler dolaşımda olmuş ve bunlar kiliselerde muhafaza edilmiştir. Bu bağlamda, Özburun röliker muhafazalı blok altar örneği bölgenin Bizans Dönemi dini yaşantısının özgül yapısına işaret eden bir gösterge olarak değerlendirilmelidir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Phrygia, Mimari Plastik, Altar, Röliker

[1] Arş. Gör. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Sakarya/TÜRKİYE, isikgorkem@gmail.com | ORCID: 0000-0003-2405-5690

A RELIQUARY ALTAR FROM PHRYGIA

Abstract

Altars were among the most significant liturgical furnishings in Byzantine churches and exhibited various forms. Initially, these altars, serving as platforms for sacred objects used in the Eucharist, were portable and crafted from wood. Over time, they evolved into permanent structures made of marble. From Christianity's early centuries, a direct relationship was established between martyrs and altars.

Numerous altars and related elements have been documented in studies conducted across Anatolia. The monolithic altar discovered in the Özburun Municipality of Afyonkarahisar Province represents a unique category characterized by reliquary enclosures. This group, less recognized in Anatolia compared to Greece, the Balkans, and Italy, includes altars designed to safeguard reliquaries in various ways.

Archaeological findings and the extant epigraphic corpus in Afyonkarahisar reveal that a significant number of saints resided in this region historically, with relics being circulated and preserved in churches since the early centuries. Consequently, the Özburun altar, featuring a reliquary reservoir, serves as a testament to the distinct nature of the Byzantine Period's religious life in the area.

Keywords: Byzantine, Phrygia, Architectural Sculpture, Altar, Reliquary

Ökaristi ayininin sunulduğu ve çeşitli sembolik anlamlar yüklenen altar kuruluşları kilise içinde; vaftiz olmayanların dokunmaması, takva sahibi kişilerin ise arkasını dönmemesi gereken kutsalların kutsalı olarak kabul edilmiştir (Kirsch ve Klauser 1950: 351; I. Sastre 2008: 459). İsa'nın manevi şahsiyeti üzerine kurulu ökaristi ayini pratiğine ve altar olarak adlandırılabilecek kuruluşların varlığına ilişkin ilk bilgiler Havariler sonrası döneme kadar iner, 3. yüzyıla gelindiğinde yerleşik hale gelen ritüelin sebep olduğu doğaüstü etkilerden dahi bahsedilir olmuştur (A.J. Schulte 1913: 346). Taşınabilir nitelikteki erken örnekleri ahşaptan üretilen altarlar 4. yüzyılla birlikte, taş gibi kalıcı malzemelerle üretilmeye başlanmış ve yeri sabit liturjik bir kuruluş haline gelmiştir (Taft ve Laskarina 1991: 71).

Musevi pratiklerden ayrılarak İsa'nın yaşamı ve öğretisi üzerine kurulu Hristiyanlık, bu bağlamda, bir *memorat* inancı olarak ele alınabilir. Erken dönemlerden itibaren yeni dinin tüm ritüellerini, liturjisini ve teolojisini çepeçevre saran bu olağanüstünün hatırlanması kurgusu azizler söz konusu olduğunda kendisini martyrionlar veya rölikler aracılığıyla göstermiştir. 2. yüzyılın başlarından itibaren gelişerek 3. yüzyılda yerleşikleşen martyr ve altar arasında kurulan ilişkinin arkasında yatan sebeplerden birisi azizlerin mezarlarında gerçekleştirilen anma törenlerinin ökaristiyi de içermesidir (Kirsch ve Klauser 1950: 334-335). Bu ilişkinin erken tarihli gösterenlerinden biri Papa Damasus'un (366-384) görevde olduğu süre içinde, bazilika ve şapel altarlarının azizlerin mezarları üzerine denk gelecek şekilde planlanmasına azami düzeyde dikkat edilmiş olmasıdır. Papa I. Felix'in (269-274) Papalık Kitabı'nda (*Liber Pontificalis*) ökaristi ayinlerinin martyrlerin mezarları üzerinde yapılmasına ilişkin kararnamesi de önermeyi destekler niteliktedir (M.M. Hassett 1913: 363). Bu gibi uygulamalar aziz hatıratları ile altarlar arasında doğrudan bir ilginin kurulmasına kaynaklık etmiş ve 4. yüzyılla birlikte martyr kültleriyle altarlar arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur (Kirsch ve Klauser 1950: 339-340).

İtalya özelinde bahsedilen aziz mezarları ile ökaristi ayini arasındaki ilişkinin sosyo-kültürel arka planında, paganist gelenekte ölülerin mezarları yanında yemek yeme ve sunakta bulunma ritüelinin sürekliliği vardır denilebilir. Ölülerin onurlandırılması ve hatırlanmasına dayalı bu Roma geleneği, azizler kültü ve ökaristi ayini ile birleşerek Hristiyan altarının sembolik kurgusunu da meydana getirmiştir. İtalya'da başlayarak Avrupa

anakarasına yayılan bu devamlılık, araştırmacıların özellikle erken tarihli çalışmalarda ellerindeki kurulu paradigmadan yola çıkarak evrensel bir yoruma gitmelerine sebep olmuştur denilebilir. Cassis'in doktora çalışmasında arkeolojik ve literal kaynaklardan yola çıkarak önerdiği üzere, Hristiyanlığın erken yüzyıllarında altar ile martyrler ya da pagan geleneğin bu bağlamdaki sürekliliği Avrupa ile sınırlıdır. Örneğin, yaklaşık 4. yüzyıla tarihlenen sabit altarlarıyla Suriye kiliselerinde daha çok Musevi gelenekten bir etkilenme söz konusudur ve Anadolu için de Suriye benzeri pratiklerden bahsedilebilir (M.C. Cassis 2007: 7-8). Ancak Coulton'un Küçük Asya'da pedestallerin altar işlevindeki kullanımını konu edindiği çalışması, açık biçimde Anadolu Roma dönemi paganist inançlarında da ölülerin mezarları yakınında bulunan altarların, ölüleri anmak için sunak amacıyla kullanıldığını da göstermektedir (J.J. Coulton, 129). Bu durum Anadolu özelinde ilk bakışta doğrudan İtalya'daki etkileşimle benzeşen bir devamlılık gibi görünse de, Avrupa kıtası için yeni dinin inanırlarının uğradığı takibatlar ve bir anlamda kurumsallaşan cemaatinin sürekliliği kendisine özgüdür. Dolayısıyla, Anadolu için altarlar ile azizler arasında ancak I. Ioustinianos sonrası yaygın bir ilgiden bahsedilebilir ya da beklenilebilir (M.C. Cassis 2007: 9-10). Peschlow da, Konstantinoupolis örneklerini ele aldığı makalesinde altarlar ile rölikler veya kriptalar arasında doğrudan bir ilgi kurar ve özellikle Ioustinianos sonrasında ikisinin neredeyse her zaman birlikte ele alınması gerektiğini ileri sürer (U. Peschlow 2006: 179). Başkent özelinde geçerli olabilecek bu yargıyı Anadolu ve İmparatorluk geneline yayarak her kiliseyi bir rölik ya da kripta ile ilişkilendirmek çok olası gözükmese de uygulamanın tümüyle Konstantinoupolis ile sınırlı kalmış olabileceği de ileri sürülebilir değildir.

Anadolu'da bilinen kriptalı kiliselerin sayıca azlığı göz önüne alındığında, altarın bir hatırlatıcı olarak yüklendiği işlevin pek çok durumda rölikler aracılığıyla karşılandığı akla yakın bir öneri olacaktır. Hristiyanlığın erken yıllarından itibaren röliklerin doğrudan azizin bütün ve dağılmamış bedeniyle aynı inayete sahip olduğu inancı hâkim olagelmiştir. Kutsal yerler ve objelerle etkileşimde olmak fizik ve metafizik dünya arasındaki sınırları kaldırır, böylelikle inanırlar kutsal geçmişi gerçek zamanlı olarak deneyimleme şansı bulur. Bununla birlikte, martyrlerin beden parçalarını içeren muhafazaların erken örnekleri hakkında sahip olduğumuz veriler oldukça sınırlıdır. Rölik muhafazalarının biçimleri üzerine erken ya da geç

tarihli yazılı kaynaklar da neredeyse sessizdir denilebilir. Röliklerin katmanlar halinde muhafazasının topraktan uzaklaşan daha rafine bir durum meydana getirmek sembolizması ile ilişkili olabileceği hakkındaki önermenin yanında, yeniden gömü gibi bir nosyon içermeleri sebebiyle röliklerin genellikle lahit biçiminde üretildiği bilinmektedir (H.A. Klein 2015: 232-239).

Zaman içinde kutsal hatıranın bir parçasına dönüşen röliklerin doğrudan azizlerin kendisini (kutsiyetini, inayetini ve mucizelerini) temsil ettiğine inanıldığı göz önünde bulundurulduğunda, bu gibi emanetlere sahip kiliselerin diğerleri karşısında pek çok açıdan değer kazanacağı açıktır. Örneğin, 7. ve 8. yüzyıllarda İtalya'daki manastır ve kiliselerin röliklerle olan ilişkisinin, azizlerin koruyuculuğu altında kurulan yerel kimlik üzerinden bir kıymet oluşturmak amacıyla bölge aristokrasisi tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Brogiolo ve Arnau, Marano 2003: 54). Afyonkarahisar için ve özellikle Arap akınları sonrasında bölge yerleşimlerinin tecrübe ettiği dönüşümün doğal bir sonucu olarak buradaki kiliselerin de öneminin arttığı söylenilebilir. Dolayısıyla bölge kiliselerinin röliklere ya da kriptalara ev sahipliği yapmış olması ihtimali şaşırtıcı değildir.

Phrygia Bölgesi ve özelinde Afyonkarahisar'ın Hristiyanlık tarihinde azımsanmayacak sayıda aziz ve hikâyesiyle karşılaşılır. Hierapolis (Koçhisar) yakınlarındaki Agros Thermon'da (Hüdai Kaplıcaları) inayetiyle bir ılıca meydana getiren Aziz Aberkios, Amorionlu (Hisarköy) 42 Martyr ya da paganist bir yerel prense hizmet ederken inancı gereği öldürülen Prymnessoslu (Sülün) Azize Ariadne ilk akla gelenlerdendir (W.M. Ramsay 1982; A. Kolia-Dermitzaki 2002; P. Thonemann 2020). Bunlardan başka Mendel'in Bursa Müzesi kataloğu kapsamında tanıttığı ve Synnadalı üç martyrden birisi olan Pisidia Antiocheialı (Yalvaç) Aziz Trophimos'a ait röliker, güvenilir bir arkeolojik veri olarak, bölgenin azizlerle olan ilişkisi hakkında geçerli önermeler yapılabilmesine olanak sağlar. 1907 yılında Şuhut'a yakın bir mesafede yerel halk tarafından bulunan, kapağının kurşunla kapatıldığı anlaşılan ve haznesinde Aziz Trophimos'a ait kafatası kemikleriyle birlikte ele geçen yaklaşık 20x25 cm ölçülerindeki röliker Phrygia bölgesi için özel bir örnektir. Röliker, Geç Antik Çağ'da sık karşılaşılan ve dönem modasına uygun biçimde işlenmiş minyatür bir akroterli sarkofaj formundadır. Aziz Trophimos, İmparator Probus'un (276-282) ik-

tidarı döneminde Synnada'da martyr edilen ve isimleri ilk kez 4. yüzyılda Nicomedia (İzmit) Takvimi'nde kaydedilmiş üç azizden birisidir. Stil kritik değerlendirmelere olanak verecek herhangi bir özelliği bulunmayan sarkofajı Mendel, yazıtta yer alan dönem formülasyonları ve paleografik değerlendirmeler üzerinden 3. yüz yıllın ortaları ile 4. yüzyılın başlarına tarihlendirir (G. Mendel 1909: 342-348). Hristiyanlığın erken yüzyıllarında İmparatorluk eliyle yeni dinin inanırlarına uygulanan takibatın İtalya anakarasında ve büyük yerleşimlerde görülen yıkıcı etkisi Phrygia'da yaşanmamıştır. Bu durumun konu dışı çok çeşitli tarihsel ve sosyo-kültürel sebepleri olmakla birlikte, Aziz Trophimos'un kutsal emanetinden yola çıkılarak denilebilir ki Phrygia Bölgesi'nde ilk Hristiyan cemaatler, martyrlerinin röliklerini özel muhafazalar imal ederek koruyacak denli kurumsal bir yapı oluşturabilmişlerdir. Dolayısıyla, bugüne kadar tespit edilememiş olsalar dahi Phrygia'nın yerel azizlerine ait çok sayıda rölik ve rölikerin tarihsel süreç içinde bölgeye dağılmış olması ihtimali göz ardı edilmemelidir. Diğer taraftan Phrygia özelinde kazısı yapılan kiliselerin sayıca azlığı (N. Fıratlı 1970; E.A. Ivison 2007; A.O. Alp 2010; Türktüzün ve Karaca, Akduğan, Gürbüz 2014), altar ve rölik ya da kripta arasındaki ilginin bölgede takip edilememesinin arkasında yatan ana sebeplerden birisi olarak düşünülebilir.

Emir Dağlarının bir uzantısı olan Paşa Dağının kuzeydoğusundaki Değirmen Deresi vadisinde kurulu Özburun Beldesinin Antik adı bilinmemekle birlikte, kentin perifesindeki Kazankaya ve Yazır Mevkilerinin eski yerleşim yerleri olduğu düşünülmektedir (Belke & Mersich 1990: 354). Akroinos (Afyonkarahisar), Kedrea (Asar Kale), Amorion ve Polybotos'un (Bolvadin) oluşturduğu dörtgenin yaklaşık merkezinde bulunan yerleşim, Philomelion'a (Akşehir) uzanan önemli güzergâhın da üzerindedir (**Harita 01**). Önceki çalışmalarda tanıtılan Özburun'da tespit edilmiş çeşitli mimari ve liturjik plastik elemanların yanında, yerleşimden Afyonkarahisar Arkeoloji Müzesi'ne azımsanmayacak sayıda mimari plastiğin taşındığı bilinmektedir (E. Parman 2002: 135; G. Işık 2022: 36, 78, 105, 107).

Genel kabul gören tipolojik yaklaşıma göre altar kuruluşları üç grup altında değerlendirilmektedir; masa, sandık ve blok biçimli (J. Braun 1924: 125; Kirsch ve Klauser 1950: 337-341; A. Aydın 2010: 351-352). Blok altarlar, yekpare işlenen mermer bir blok ile *mensa* adı verilen ve bloktan

daha geniş yüzeye sahip kapak işlevindeki bir levhadan müteşekkildir. Röliker muhafazasının iki ayrı levha ile kapatıldığı örnekler de tanınmaktadır (Kirsch ve Klauser 1950: 340). Yapısının elverdiği olanaklar itibariyle blok biçimli altarlarda rölikerlerin bulunması görece yaygın bir özelliktir (Kroesen ve Victor 2009: 1). Röliker muhafazası genellikle altarın bloğuna küçük bir oyuk biçiminde hazırlanarak kapatılmıştır. Benzer biçimde çok destekli altar kuruluşlarında, ana desteğin merkezine açılan oyuklara röliklerin yerleştirildiği uygulamalar da bulunmaktadır (Kirsch ve Klauser 1950: 341).

Blok biçimli altarlar grubunda yer alan Özburun örneği; 87 cm genişliğinde, 82 cm derinliğinde ve 84 cm yüksekliğinde yaklaşık kare prizmal bir forma sahiptir (**Resim 01-04; Çizim 01**). Her köşe, blok boyunca iki yönden 10'ar cm pahlanmıştır. Dokimeion (İscehisar) mermerinden üretilmiş monobloğun aşınmış durumdaki üst yüzey merkezine rölikerin muhafaza edilmesi amacıyla 28 cm çapında ve 20 cm derinliğinde silindirik bir hazne açılmıştır. Haznenin etrafında alçak kazıma ile oluşturulan 42x36 cm ölçülerindeki kapak yuvasının her köşesinde birer dikdörtgen zıvana mesneti bulunur. Röliker muhafazasının biçimi ve blok üzerindeki konumu dikkate alındığında altarın ikili bir kapak sistemine sahip olduğu düşünülebilir. Olasılıkla köşelerdeki mesnetlere oturarak hazneyi tümüyle örten bir ahşap kapak sonrasında, bloktan daha geniş olması gereken bir mermer levha kullanılmıştır. Tek süsleme öğesinin yer aldığı yüze, alçak kazıma ile küre (*sphaira*) üzerinde kolları sivri uçlarla biten bir haç işlenmiştir. Blok altarların süslemesinde sıklıkla karşılaşılan yaygın ve ortak bir uygulama olan haç sembolünün halihazırda var olan kutsiyetin onanması ve artırılması gibi bir işlevle yer verildiği de ileri sürülmüştür (A.J. Schulte 1913: 248; G. Pallis 2018: 124). Bununla birlikte altar kuruluşunun neredeyse tümü cemaat için çoğunlukla görünür değildir. 3. yüzyıldan itibaren törenler süresince altarların *endyte* adı verilen ve zemine kadar uzanan değerli ipek ya da keten kumaşlarla, bazı örneklerde aynı anda iki ayrı kumaş kullanılarak, örtüldüğü bilinmektedir. (Kirsch ve Klauser 1950: 349; Taft ve Laskarina 1991: 71; H.A. Klein 2015: 239; G. Pallis 2018: 124). Bunun arkasındaki olası sebebin bir kaza sonucu şarabın dökülerek altara ulaşmasını engellemek ya da kutsalların kutsalı altar ile doğrudan teması kesmek olduğu düşünülmektedir (A.J. Schulte 1913: 351-352).

Anadolu genelinde bugüne kadar Özburun altarı ile aynı gruba dâhil edilebilecek az sayıda örnek tanıtılmıştır. Bunlar arasında Gereme Panagia Kilisesi'ndeki ve Amasya Arkeoloji Müzesi ile Bolu Müzesi'nde bulunan altarlar sayılabilir (N. Çorağan Karakaya 2010: 178; E. Keskin 2014: 476). Gereme Panagia Kilisesi kriptasında tespit edilen altar üst düzleminde yer alan röliker muhafazası ile Özburun altarı, biçim ve uygulama bakımından oldukça yakın özellikler göstermektedir. Her iki örnekte de kademeli silindirik bir hazne ve ilk kapağın oturması için açılmış mesnet delikleri benzer bir uygulamaya işaret eder. Bu durum, standardize edilmiş ortak bir pratiğin yaygın kullanımı olarak da ele alınabilir. Adı geçen altarların tümü çokgen -altıgen ve sekizgen- formdadır. Röliker muhafazası işlevi takip edilememekle birlikte bölgesel yakınlığa sahip Konya Doğanhisar'da tespit edilen monoblok altar, Özburun örneği ile kütlesi bakımından benzerdir (A. Arslan 2014).

Tanınan örnekler göz önüne alındığında Anadolu için röliker muhafazalı monoblok altarların yaygın bir tercih olmadığı söylenilebilir. Bu grup içindeki altarların günümüze görece az sayıda ulaşmasının ilk akla gelen nedenleri arasında, bir kilise hazinesinde rölik bulunmasının sıklıkla karşılaşılan bir durum olmaması ve monoblokların devşirilmeye elverişli olmayan formları sayılabilir. Bir diğer önemli sebep de kutsal emanetlerin korunmasına olanaklı koşulların Türklerin Anadolu iskânı ile birlikte ortadan kalkmış olmasından ileri gelmektedir denilebilir. Var olan röliklerin din adamları tarafından daha güvenli bölgelere taşındığı ya da Haçlılarca Avrupa'ya götürüldüğü de düşünülebilir. Yunanistan, Balkanlar ve İtalya'da benzer örneklerin sayıca çokluğu ise kaynağını kutsalın ve mekânın korunma koşullarının kesintiye uğramamış tarihsel devamlılığında bulmaktadır.

Stil kritik değerlendirmelere olanak vermeyen süsleme özellikleri ile Özburun altarı, yerel ve sosyo-kültürel süreklilik nazarında 5 ile 10. yüzyıllar arasına tarihlendirilebilir. Formu bakımından Anadolu'da tespit edilen diğer örneklerden ayrışsa da röliker muhafazasının biçimi işlevsel aynılığa sahip benzerleriyle yakın özellikler gösterir. Bu beklenilen durumun kaynağı olarak, kutsal emanetlerin muhafazasına özel bir önem gösterildiği ve standardizasyona gidilmiş olması ihtimali gösterilebilir. Benzerleriyle arasında kurulabilecek bir diğer ortaklığın, bahis olunduğu üzere, süslemesi açısından da geçerli olduğu burada tekraren hatırlanmalıdır. Araştırmaya

konu olan röliker muhafazalı monoblok Özburun altarı, yakın çevresindeki piskoposluk merkezi statüsündeki önemli yerleşimlerle ve bölgenin bilinen Hristiyanlık tarihinin oluşturduğu devamlılık kapsamında değerlendirildiğinde, liturjik kuruluşun görece önemli bir kiliseye ait olması gerektiği ifade edilebilir. Sonuç olarak yukarıda kurulan bağlam ve eldeki arkeolojik veriler ışığında erken yüzyıllardan itibaren Phrygia kiliselerinde yerel azizlere ait röliklerin dolaşımda olduğu dolayısıyla rölikler ve altar kuruluşları arasında olası ilişkilerin kurulmuş olabileceği ileri sürülebilir. Phrygia Bölgesi'nde gerçekleştirilecek araştırma ve kazılarla birlikte altar kuruluşları ile rölikler arasındaki doğrudan ilginin takip edilebildiği örneklerin sayıca artması beklenilebilir.

KAYNAKÇA

Alp, A. Oğuz (2010). "Eskişehir, Başara Köyü kazılarında bulunan Bizans Dönemi kiliseleri", *XIII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* 2, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, s. 21-30.

Arslan, Aytuğ (2014). "Konya çevresinde bulunan Bizans Dönemi litürjik elemanlar: Altar ve altar tabanları", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 31, s. 39-47.

Aydın, Ayşe (2010). "Tapureli, A Kilisesi altar kaidesi ışığında Kilikya ve İsaurya Bölgesi kiliselerinde görülen altar çeşitleri", *OLBA* 18, s. 347-371.

Belke, Klaus ve Norbert Mersich (1990). *Tabula Imperii Byzantini: 7, Phrygien und Pisidien*, Viyana: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Braun, Joseph (1924). *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Münih: Alte Meister Guenther Koch.

Brogiolo, Gian Pietro ve Alexandra Chavarría Arnau, Yuri A. Marano (2003). "Altari in Italia Settentrionale (Secoli IV-VIII)", *Hortus Artium Medievalium* 11, s. 49-64.

Cassis, Marica C. (2007). *Mensa, Thusiasterion, and Madebha: The Evolution of the Permanent Altar in The Early Christian Church*, Yayımlanmamış doktora tezi, Toronto: Toronto Üniversitesi.

Coulton, John James (2005). "Pedestals as 'altars' in Roman Asia Minor", *Anatolian Studies* 55, s. 127-57.

Çorağan Karakaya, Nilay (2010). "Gereme Panagia Kilisesi (2005 Yılı kazı sonuçları)" *XIII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* 2, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, s. 175-183.

Fıratlı, Nezih (1970). "Uşak Selçikler Kazısı ve çevre araştırmaları 1966-1970", *Türk Arkeoloji Dergisi* 19/2, s. 109-160.

Hassett, Maurice M. (1913). "History of the Christian Altar", *Catholic Encyclopedia* 1, New York: The Encyclopedia Press, s. 362-367.

Işık, Görkem (2022). *Afyonkarahisar Bizans Dönemi Mimari Plastiği*, Yayımlanmamış doktora tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Ivison, Eric A. (2007). "Amorium in the Byzantine Dark Ages (Seventh to ninth centuries)". *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium* 2 *Byzantium, Pliska, and the Balkans*, Haz. Joachim Henning, Berlin: De Gruyter, s. 25-59.

Keskin, Esra (2014). "Amasya Müzesinde bulunan altar masası", *Uluslararası Katılımlı XVI. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 18-20 Ekim 2012* 2, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, s. 473-480.

Kirsch, Johann Peter ve Theodor Klauser (1950). "Altar III (christlich)", *Reallexikon für Antike und Christentum: Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt* I, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag, s. 334-354.

Klein, Holger A. (2015). "Materiality and the Sacred: Byzantine reliquaries and the rhetoric of enshrinement", *Saints and Sacred Matter : The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Haz. Hahn Cynthia J. Ve Holger A. Klein, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, s. 231-252.

Kolia-Dermitzaki, Athina (2002). "The execution of the Forty-two Martyrs of Amorion: Proposing an interpretation", *Al-Masaq Islam and the Medieval Mediterranean* 14/2, s. 141-162.

Kroesen, Justin ve M. Schmidt Victor (2009). *The Altar and Its Environment 1150-1400*, Haz. Justin Kroesen ve M. Schmidt Victor, Turnhout: Brepols.

Mendel, Gustave (1909). "Catalogue des monuments Grecs, Romains et Byzantins du Musée Impérial Ottoman de Brousse", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 33, s. 245-435.

Pallis, Georgios (2018). "Middle Byzantine altars with sculpted decoration", *Athens University Review of Archaeology* 1, s. 119-126.

Parman, Ebru (2002). *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Peschlow, Urs (2006). "Altar und reliquie: Form und nutzung des Frühbyzantinischen reliquienaltars in Konstantinopel", *Architektur und Liturgie: Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald*, Haz. Von Michael Altripp ve Claudia Nauerth, Wiesbaden: Reichert Verlag, s. 175-202.

Ramsay, William Mitchell (1882). "The Tale of Saint Abercius", *The Journal of Hellenic Studies* 3, s. 339-353.

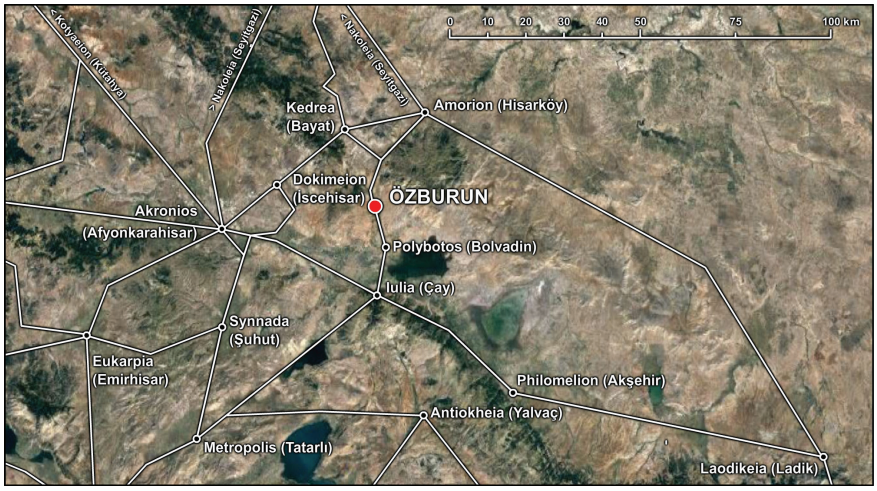
Sastre, Isaac (2008). "Iconographic influences of Roman aras in Early Christian altars: Prevalence of formal and conceptual elements in Hispania", *Congreso Internacional: Imagines: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales 22-24. de Octubre de 2007*, Haz. Pepa Castillo, Silke Knippschild, Marta García Morcillo, Carmen Herreros, Logroño: La Rioja Üniversitesi, s. 425-442.

Schulte, Augustin Joseph (1913). "Altar (in Liturgy)", *Catholic Encyclopedia* 1, New York: The Encyclopedia Press, s. 346-359.

Taft, F. Robert ve Bouras Laskarina (1991). "Altar", *Oxford Dictionary of Byzantium* I, Haz. Alexander P. Kazhdan, New York: Oxford University Press, s. 71.

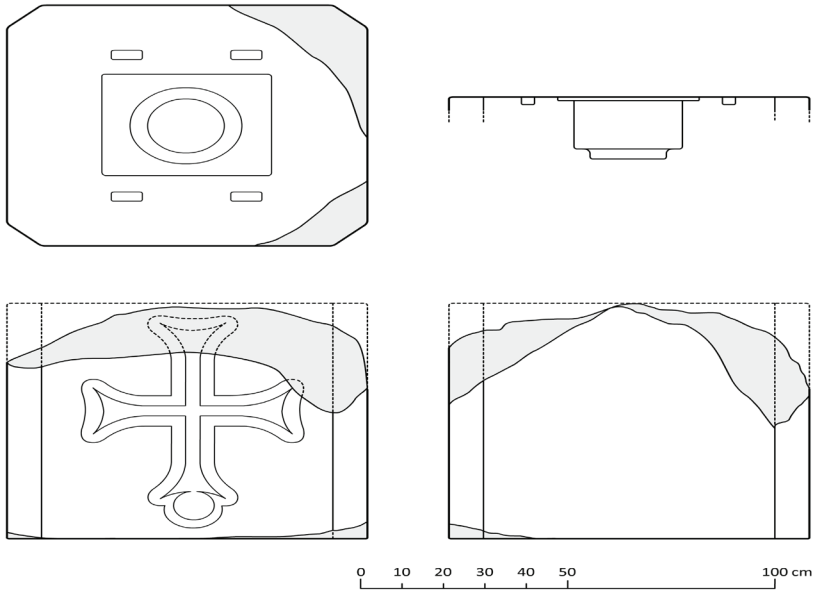
Thonemann, Peter (2020). "The Martyrdom of Ariadne of Prymnessos and an inscription from Perge", *Chiron* 45, s. 151-170.

Türktüzün, Metin ve Recep Karaca, Seher Akduğan, Savaş Gürbüz (2014). "Tokul köyü kilise kurtarma kazısı ve temizlik çalışmaları", *Kütahya Müzesi 2013 Yıllığı* 1, s. 47-83.



Harita 01. Özburun ve yakın çevresi Bizans Dönemi yol ağı

Resim 01-04. Özburun altarı



Çizim 01. Özburun altarı ön, yan ve üst yüzeyleri ile kısa kenar açısından röliker muhafazasının kesiti

SİNOP BALATLAR KİLİSESİ'NDE BULUNAN KAZIMA GEMİ (GRAFİTİ) TASVİRLERİ

Sedef ÖZTÜRK[1*]

Özet

Sinop il merkezindeki Balatlar Kilisesi kazı alanında yer alan I nolu mekân, Osmanlı dönemine ait Meryem'in Ölümü/Uykusu'na adanmış bir Ortodoks Rum kilisesidir. Hamamdan kiliseye dönüştürüldüğü kazı çalışmaları sonucu tespit edilen tarihi yapı kalıntısı içinde Roma döneminde *Apodyterium* olduğu düşünülen mekân, 13.yüzyıldan 20.yüzyıl ilk çeyreğinde gerçekleşen mübadeleye kadar kilisesi olarak kullanılmıştır. Tek nefli, beşik tonozla örtülü mekânın doğu duvarı oyularak apsis oluşturulmuştur. 13.yüzyıldan itibaren kilise olarak kullanılan yapının tonozunun 1640-1641 yılları arasında çöken kısımları ile duvar resimlerinin yenilendiği Rumca ve Osmanlıca olarak çift dille yazılmış bugün yerinde olmayan kitabede belirtilmektedir.

Kilisenin duvar resimleri ve sıva tabakası üzerine ibadet amacıyla ziyaretçiler tarafından yapıldığı anlaşılan yedi farklı gemi grafitisi bu bildirinin konusunu oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında gemi grafitileri; biçim, boyut ve form gibi teknik özellikleri, ikonografik anlamaları ve oluşturulma amaçları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Karadeniz ve Doğu Akdeniz de tespit edilen benzer örnekler üzerinden analoji yapılarak bilim dünyasına ilk kez tanıtılmıştır.

[1] MA., Restoratör-Konservatör, Sanat Tarihçisi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Balatlar Kilisesi Kazısı, Sinop, sdef.ozturk@gmail.com.

NAVAL GRAFITI DEPICTIONS ON BALATLAR CHURCH IN SİNOP

Abstract

The place I, located in the Balatlar Church excavation area in the city center of Sinop, is an Orthodox Greek church dedicated to the Death/Sleep of Mary from the Ottoman period. The place, which is thought to be the *Apodyterium* during the Roman period, was used as a church from the 13th century until the population exchange that took place in the first quarter of the 20th century. An apse was formed by carving the eastern wall of the single-nave, barrel-vaulted space. The collapsed parts of the vault of the building, which was used as a church since the 13th century, and the wall paintings were renewed, are indicated in the inscription, which is not in place today, written in a bilingual Greek and Ottoman Turkish.

The subject of this study is the graffiti of seven different ships, which are understood to have been made by visitors for worship purposes on the wall paintings of the Church. In this study, the technical features of ship graffiti such as shape, size and form, their iconographic understanding and the purpose of creation were evaluated. It was introduced to the first time by making analogies over similar examples found in the Black Sea and the Eastern Mediterranean.

1. Giriş

İnsanoğlunun en eski iz bırakma çabası olarak da tanımlayacağımız grafitiler oluşturulduğu dönemin özelliklerini anlamayı mümkün kılmaktadır (O.F.A. Meinardus, 1986: 607-614), (M.G. Trentin, 2010: 300). Kazıma ya da boyama gibi farklı teknikler ile oluşturulabilen grafitiler isim, iyi ya da kötü dilekler, dua ya da erotik ifadeler, şekiller, resimler ve semboller gibi çeşitlilik ve değişkenlik gösterebilir (C. Tanrıver, 2016: 55-62), (P. Busch, S. Haasum ve E. Lagerlöf, 1993), (K. Milnor, 2014). Tüm bu grafiti türleri temelde kalıcı olma, bir yere iz bırakma, belli bir gruba ait olma isteklerini, duygu, içgüdü ve inançları yansıtmaktadır (O.F.A. Meinardus, 1973: 2977-299).

Graffiti türleri içerisinde büyük bir çoğunluğu oluşturan gemi tasvirlerine denize kıyısı olan ya da seyahat güzergâhları üzerinde bulunan dinsel ve kamusal pek çok yapıda rastlamak mümkündür. Akdeniz ve çevresinde çalışmalar yürütmüş olan Meinardus tarafından "*akidographemata"*[2] olarak adlandırılan gemi grafitilerinin Karadeniz bölgesindeki örneklerine ilişkin çalışmalar oldukça sınırlıdır. (O.F.A. Meinardus, 1972: s. 31-32). Karadeniz bölgesinde yer alan Balatlar gemi grafitileri bu yönüyle ayrı bir önem arz etmektedir.

Gemi grafitilerini anlamlandırmak ve yorumlayabilmek için bulunduğu yapının konumu, türü ve kullanım evreleri, graffitilerin çizim teknikleri ve özellikleri gibi çeşitli soruları cevaplandırmak gereklidir (S. Altıer, 2016: s. 3; M. Walsh, 2007: s. 1-2).

Çalışmamızın konusunu oluşturan grafitilerinin yer aldığı Balatlar kilisesi Sinop kent merkezinde yer almakta olup, yapı kalıntısında 2010 yılından itibaren T.C. Bakanlar Kurulu kararıyla Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU başkanlığında bilimsel kazı çalışmaları sürdürülmektedir. Çalışmalar, yapı kalıntısının Helenistik temeller üzerine MS 2. yüzyılda inşa edilmiş bir Roma Hamamı olduğunu göstermektedir. İnşa edildiği dönemden itibaren kullanım süreci kronolojik olarak ele alındığında hamamın MS 5. yüzyıldan başlayarak Bizans, Selçuklu, Beylikler, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemine kadar farklı bölümlerinin kilise, manastır, mezarlık olarak

---

[2] Dinsel ya da kamusal yapıların duvarlarına kazıma ve boyama ile oluşturulan gemi tasvirlerine genel olarak "*akidographemata* "denir (O.F.A. Meinardus, 1972: s. 31-32).

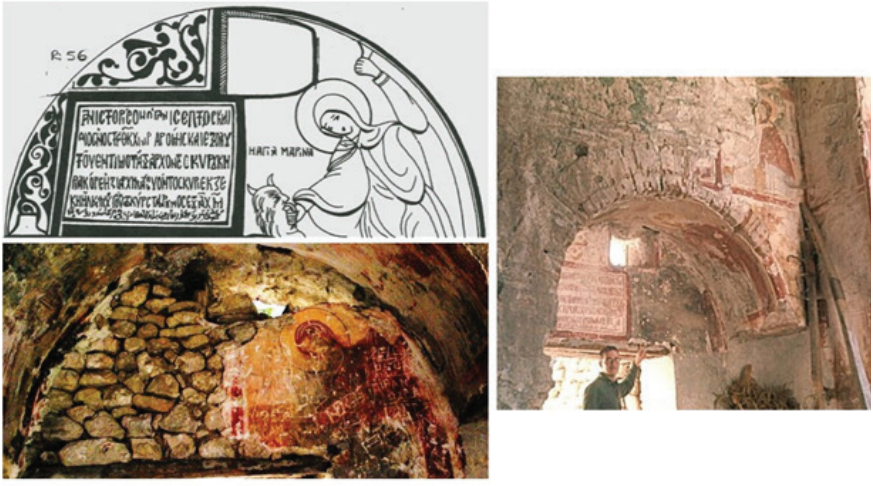
gibi işlevlerde kullanıldığı tespit edilmiştir (G. Köroğlu, 2012: 313), (G. Köroğlu, 2014:463), (G. Köroğlu, 2018:227).[3]

Resim 1: Balatlar Kilisesi'nin çizim, fotoğraf üzerinden gösterimi ve detay görüntüleri (Balatlar Kilise Kazısı Arşivi).

Bu makalenin konusunu oluşturan gemi grafitilerinin yer aldığı Balatlar Kilisesi, kazı çalışmaları neticesinde belirlenen 3 farklı kilise evresinin sonuncusu olup Roma hamamının *Apodyterium* (soyunmalık) mekânından kiliseye dönüştürülmüştür (Resim 1) (G. Köroğlu, F. İnanan ve E. Güngör Alper, 2014: 518). 12. yüzyılın sonu-13. yüzyılın başında yaşadığı işlev değişikliği ile birlikte bu mekânın duvarları ve tonozunun Son Bizans Döneminde Eski ve Yeni Ahit konulu duvar resimleriyle dekore edildiği ve 17. yüzyılın başında aslına sadık kalınarak yenilendiği kaynaklardan ve arkeolojik verilerden öğrenilmektedir (G. Köroğlu, 2011: 69). Patrikhane kayıtlarına göre Hz. Meryem'in uykusu ya da baş melek Mikhail'e adandığı öğrenilen Balatlar Kilisesi 1924 yılındaki mübadeleye kadar kilise işlevini sürdürmüştür (G. Köroğlu, F. İnanan ve E. Güngör Alper, 2014: 512). Bu yapı ve duvar resimleri ile ilgili ilk kapsamlı bilgiler Antony Bryer ve David Winfield tarafından kaleme alınan *"The Byzantine Monuments And Topography Of The Pontos"* adlı yayında karşımıza çıkmaktadır (2020: 141-157). Bu yayında orijinal haline ulaştığımız ancak bugün kilisenin

[3] Balatlar Kilise Kazısı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (G. Köroğlu, 2011: 65-76), (G. Köroğlu, 2012: 313-324), (G. Köroğlu, F. İnanan, E. Güngör Alper, 2014: 511- 534), (G. Köroğlu, 2016: 463-476), (G. Köroğlu, 2017:191-204), (G. Köroğlu, 2019:179-200), (G. Köroğlu, 2020: 227-240).

güney duvar kemer alınlığında olması gereken bölümde bulunmayan Osmanlıca ve Rumca çift dille yazılmış kitabeden yapının 1640-1641 yılları arasındaki onarımının denizci Arkon Kyrşak(os) Reis'in yardımları ile gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır (Resim 2) (A. Bryer ve D. Winfield, 2020: 153), (G. Köroğlu, 2011: 68-69).



Resim 2: Kilisenin güney duvarı kapı üstü alınlık bölümündeki kitabenin çizimi (A. Bryer ve D. Winfield, 2020: 163, çizim 12), 1980'li yıllardaki görünümü ve günümüzdeki hali (Balatlar Kilise kazısı arşivi).

Çalışmamızın konusunu oluşturan grafitilerin büyük çoğunluğu bu onarım sonrasına ait Osmanlı Dönemi duvar resimleri ve sıva tabakaları üzerinde bulunmaktadır. Ancak örneklerden iki tanesinin yapının Bizans Dönemindeki kullanımı sırasında oluşturulan sıva tabakası üzerinde yer alıyor olması bu grafitilerin diğerlerinden daha erken oluşturulmuş olabileceği ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Balatlardaki gemi tasvirlerini detaylıca ele almadan önce grafitilerin gelişim süreci ve gemi ikonografisini incelemek gerekir.

2. Gemi Tasvirlerinin Tarihsel Gelişimi

Gemi betiminin tasvir sanatlarına yansımasında çeşitli ikonografik yorumlar bulunmaktadır. Mısır da psikopompos (Yunanca ψυχοπομπός) "ruhların rehberi" rolü gemiye yüklenip ölüm ile bağlantılı hale getirilerek ruhların bu âlemden öteki âleme taşınmasında gemiler bir aracı rolü üstlenmiştir (L. Casson, 2012: s. 10-11). Mezopotamya da ise dinsel anla-

mı yanında özellikle *apotropaik*[4] yorumlar doğrultusunda ölüler diyarında huzur bulamamış ve canlılar dünyasını rahatsız eden ruh/hayaletleri uzak tutmak, hastalıklar ve kötülüklerden kurtulmak amacıyla büyüsel ritüeller sırasında kilden yapılmış kayık, bot modelleri kullanıldığı bilinmektedir (F. Wiggermann, 2011: 311), (A. Kaçar, 2020: 56).

Ege kıyılarında denizcilik faaliyetlerinde oldukça etkin olduğu bilinen Minos, Myken gibi medeniyetlerde ise savaş, tören ve ticaret faaliyetleri ile ilişkili tasvirlerde gemi betimlerine yer verildiği bilinmektedir (L. Casson, 2012: s. 34-63). Roma Dönemi ile birlikle gemi betimi üzerinden bir adak sembolizminin başladığı söylenebilir. Bu dönemde denizcilerin sefere çıkmadan önce deniz ile ilişkili tanrılarla bağ kurarak yolculukları için çeşitli ibadet ve ritüeller gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Bu ibadet ve ritüelleri sadece sefer öncesinde değil, iyi geçen bir yolculuk sonrasında da güvenli bir şekilde limana dönüldüğü için deniz tanrılarına şükran amacıyla yaptıkları öğrenilmektedir (T. Gambin, 2015: s. 129-130).[5]

Resim 3: MS 1 yy ait Torlonia Kabartması (https://www.fondazionetorlonia.org/bassorilievo-con-veduta-del-portus-augusti).

[4] Bir kişi ya da nesneyi hastalıklar, kötü ruh, doğa güçlerinin neden olduğu zararlar gibi çeşitli kötülükleri uzaklaştırmak ve korumak amaçlı araçlar (işaret, motif, yazı vb.) olarak tanımlanabilir (R.P.H., Greenfield, 1996: 131-132), (https://www.treccani.it/enciclopedia/apotropaico).

[5] MS. 2-3 yüzyıla ait Torlonia kabartması bu geleneğe örnek verilebilir. Kabartma, Portus'ta limana giriş yapan bir gemi kaptanın iyi geçen yolculuğu için sunduğu bir adak hediyesidir (Resim 3). Mermerden yapılmış oldukça detaylı bir şekilde işlenen kabartma da Roma dönemine ait bir yük gemisinin limana ulaştıktan sonra tapınağa sunulacak adak konu almaktadır (T. Gambin, 2015, 129-130).

Tek tanrılı dinlere geldiğimizde ise gemi tasvirlerinin ikonografisinde Tevrat ve İncil temelli bir anlatının oluştuğu görülmektedir. Bu ikonografik anlatılardan ilki Yunus Peygamberin yaşam öyküsünde karşımıza çıkar. Bu anlatının doğrultusunda gemi yeniden diriliş ve kurtuluş ile ilişkilendirilmiştir. Ölüm ve sonsuz yaşamla olan bağlantısı dolayısıyla özellikle Erken dönemlerde mezar anıtları ve katakomplarda sıklıkla betimlenmiştir (Resim 4) (R.M. Jensen, 2000: s. 9-12). Yunusun yaşam öyküsü Hıristiyanlıkta İsa'nın ölümü ve dirilişi ile doğrudan bağlantı kurularak Hıristiyan ikonografisine de aktarılmıştır (A. Kazhdan, L.J. Lowden ve B.C. Tkacz, 1991: 1017), (B. Narkiss, 1979: 64).

Resim 4: Marcellinus ve Peter Katakombu, Yunus'un Tanrıdan Kaçıp Balık tarafından yutulması detay görünüm (R. Ling, 1991: 188).

Bir diğer Tevrat kökenli anlatı olan Nuh Tufanı hadisesinde ise Tanrının birliğine inanarak felaketten kurtuluşun sembolü olarak gemi anlam kazanmıştır (L.J. Lowden ve B.C. Tkacz, 1991: 1489). Bu anlatıyla birlikte gemi ikonografisi kurtuluş ve yeniden doğuşun sembolü haline gelmiştir (R. Clement, 2010: 284-287). Hıristiyanlıkta ise Tevrat temelli işlenen Nuh tufanı konulu sahnelere baktığımızda kurtuluş ve yeniden doğuş anlamı kiliseye yüklenerek gemi kilise formunda tasvirlerde yer bulmuştur (Resim 5) (J. Hall, 1989: 281), (L.J. Lowden ve B.C. Tkacz, 1991: 1489). Böylece

tufandan korunmak için gemiye binen insanlar kötülüklerden korunmak isteyen ve inanan insanların kiliseye sığınması ile ilişkilendirilmiştir.

Resim 5: Nuh Betimi, 6 yy sonu-7 yy başı, Bibliothèque Nationale de France (R. Clement, 2010: 292, fig. 3).

Ayrıca İsa'nın mucizelerinden birisi olan İsa'nın fırtınayı dindirmesi mucizesinde[6] de gemiye kilise anlamı yüklenmiştir. Bu bağlamda Hıristiyan sanatında pek çok kez gemi tasvirleri kilise ile yelken direği ise haç ile özdeşleştirilerek kurtuluşa atıfta bulunmuştur (Resim 6) (G. Ferguson, 1961: 180-181), (J. Hall, 1989: 281), (S. Yüzgüller Arsal, 2008: 55-56). Ayrıca denizcilik ile ilişkilendirilen Aziz Phokas, Aziz Nikolas gibi azizler ve din adamlarına duyulan saygı ve inanç ile bağlantılı olarak bu azizlerin

[6] Bir gün İsa öğrencileriyle birlikte bir kayığa binerek onlara, «Gölün karşı yakasına geçelim» dedi. Böylece kıyıdan açıldılar. Kayıkta giderlerken İsa uykuya daldı. O sırada gölde bir fırtına koptu. Kayık su almaya başlayınca tehlikeli bir duruma düştüler. Gidip İsa'yı uyandırarak, «Efendimiz, Efendimiz, batıyoruz!» dediler. İsa kalkıp rüzgârı ve kabaran dalgaları azarladı. Fırtına dindi ve ortalık sütliman oldu. İsa öğrencilerine, «Nerede imanınız?» dedi. Onlar korku ve şaşkınlık içindeydiler. Birbirlerine, «Bu adam kim ki, rüzgâra ve suya bile buyruk veriyor, onlar da sözünü dinliyor!» dediler (Mar.4:35-41; Luk.8:22-25).

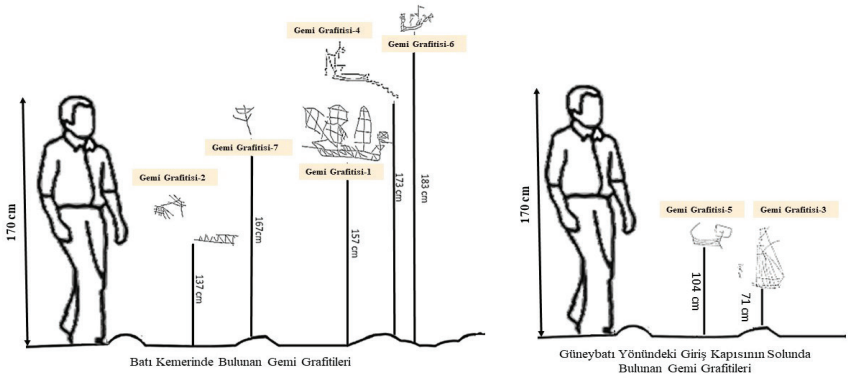
yaşamlarına ya da kişilere bir atıf olarak da gemi ve tekne tasvirleri sıklıkla kullanmıştır (G. Ferguson, 1961: 180-181, 135-136), (K. Belke, 1996: 212).[7]

Resim 6: İsa'nın fırtınayı durdurması, III. Otto İncili (998-1001), Bayerische Staatsbibliothek, Münih (S. Yüzgüller Arsal, 2008: 208).

3. Balatlar Kilisesi Gemi Grafitileri

Konumuzu oluşturan gemi grafitilerinden bazıları ilk gözlemlerde tespit edilmiş olsa da 2016 yılında yapı içerisindeki duvar resimleri üzerinde başlayan belgeleme ve konservasyon uygulamaları sırasında yeni birçok örnekte açığa çıkarılmıştır. 2 tanesi güneybatıda bulunan giriş kapısının solunda, 5 tanesi ise batı kemeri üzerinde tespit edilen graffitilerin zemin seviyesinden yükseklikleri göz önüne alındığında bir insanın kolunu kaldırdığında dahi kolaylıkla erişileceği bir noktada yer aldıkları anlaşılmaktadır (Resim 7).

[7] Bölgesel ve dönemsel özelliklere bağlı olarak deniz ve denizcilik ile ilişkili azizler arasında en bilinenleri arasında Aziz Vincent, Aziz Nikolaos ve Aziz Phokas yer almaktadır (G. Ferguson, 1961: 180-181).



Resim 7: Grafitilerin zemin seviyesinden yükseklikleri ve konumunun şablon üzerinde gösterimi.

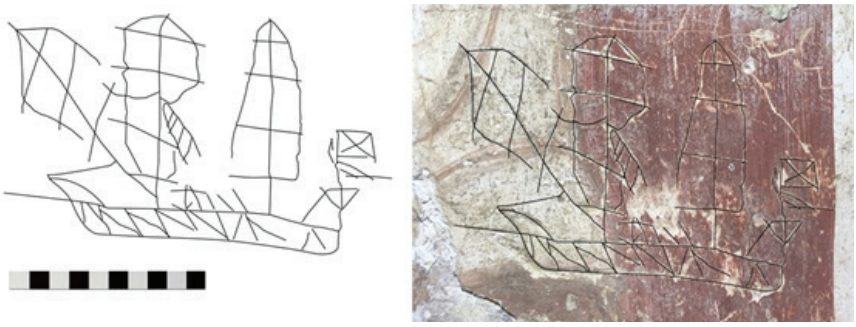
Tasvirleri teknik açıdan irdelediğimizde, batı kemerinde yer alan grafitilerin boya tabakası üzerine, güneybatı yönündeki giriş kapısının solunda yer alan grafitilerin ise sıva tabakası üzerine yer aldığı ve tüm grafitilerin ince uçlu, sivri bir alet ile kazındığı anlaşılmaktadır. Çizgi kalınlığı ve derinliği farklılık gösteren tasvirlerde kimi noktalarda hatlarda kopukluklar yaşandığı görülmektedir. Ayrıca grafitilerin yelken, yelken direği, flama, bordo, karina gibi ayrıntılarının çizim içerisinde yer alması grafitilerin denizcilikle ilgilenen kişiler tarafından oluşturulmuş olabileceği fikrini destekler niteliktedir.

Gemi grafitilerini genel olarak kürekli ve kısmen yelkenli gemi grafitileri, basit tekne formu gemi grafitileri ve gemi tasvirleri ile ilişkili grafiti örnekleri olarak sınıflandırarak incelemek mümkündür (İ. Bostan, 2005).

3.1. Kürekli ve kısmen yelkenli gemi grafitiler

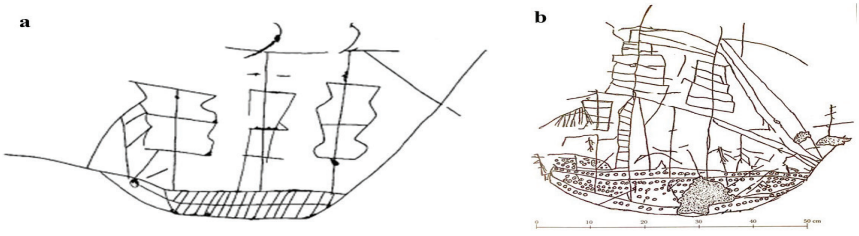
3.1.1. Grafiti-1

Zemin seviyesinden yüksekliği 157 cm olan grafiti yaklaşık 12.8x9.7 cm boyutlarındadır (Resim 8). Nispeten diğer örneklere oranla daha iyi korunmuş olan bu örnek de ince ve uzun bordo bölümü dikey ve yatay çizgiler ile şekillendirilmiş gibi olsa da bu çizgilerin stilize edilmiş kürek olması da muhtemeldir. Grafitinin üst donanımın da iki direk ve dikdörtgen yelken görülmektedir.



Resim 8: Grafiti-1 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

Geminin pruva bölümünde *civarda* olarak da bilinen çarmıkların toparlandığı çubuk bulunmaktadır. Tasvirdeki civarda bölümü için İsrail'deki Bahal'i Köşkünde tespit edilen gemi grafiti örnek verilebilir (Resim 9-a) (Y. Kahanov, 2011: 108).

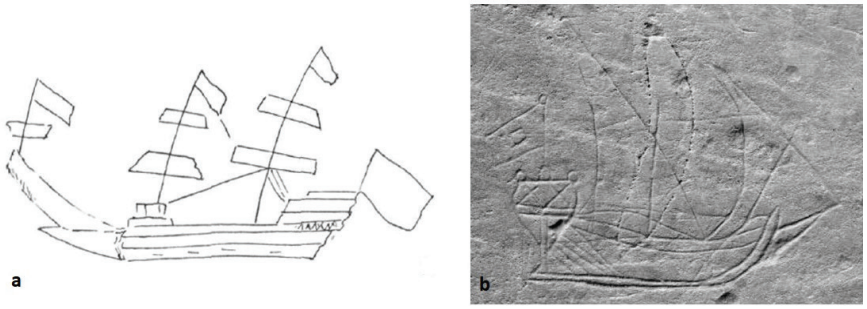


Resim 9: İsrail'deki Bahal'i Köşkünde tespit edilen gemi grafitisi 2 (a) (Y. Kahanov, 2011: 108), Hisariçi'nde Mescit denilen yapı tespit edilen gemi grafitisi (b) (Z.K. Bilici, 2008: 71).

Geminin uzun bordosu üzerinde ana direklere yerleştirilmiş babafingo cunda, gabya ve trinket yelkenleri tasvir edilmiştir. Grafiti-1 örneği, üst donanım (direk ve dikdörtgen yelken) özelikleri ile Alanya kalesinde tespit edilen yelkenli gemi grafitisi ile benzerlik göstermektedir (Resim 9-b) (Z.K. Bilici, 2008: 71).

İskele yönünden betimlenmiş olduğu anlaşılan geminin pupa (kıç) bölümünde bayrak dalgalandığı görülse de bayraktan bir çıkarım yapmak mümkün değildir. Pupa bölümünde dalgalanan bayrak detayına Aziz Barbara Yeraltı Kilisesi narteksi doğu duvarında bulunan gemi grafitisi ve Malta Spinola sarayı Aziz Julians Kilisesi gemi grafitisi örnek verilebilir

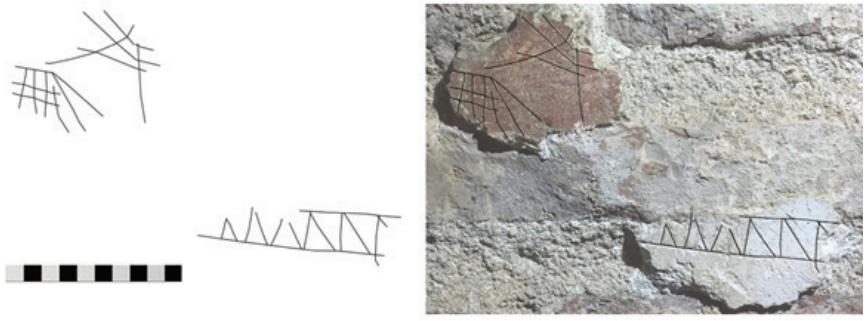
(Resim 10) (O.F.A. Meinardus, 1972: 46, Fig. VIII: 2), (T. Gambin, 2015: 143).



Resim 10: Aziz Barbara yeraltı kilisesi narteksi doğu duvarında yer alan grafiti örneği (a), Malta Spinola sarayı Aziz Julians kilisesi gemi grafitisi örneği (b) (O.F.A. Meinardus, 1972: s. 46, Fig. VIII: 2), (T. Gambin, 2015: 143).

3.1.2. Grafiti-2

Zemin seviyesinden yüksekliği yaklaşık 167 cm olan grafitinin üst bölüm 6.1x5.2 cm, alt bölüm 9.7x2.3 cm boyutlarındadır (Resim 11). Duvar resminde yaşanan tahribat kaynaklı olarak gemi tasvirinin orta bölümü günümüze ulaşmamıştır.



Resim 11: Grafiti-2 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

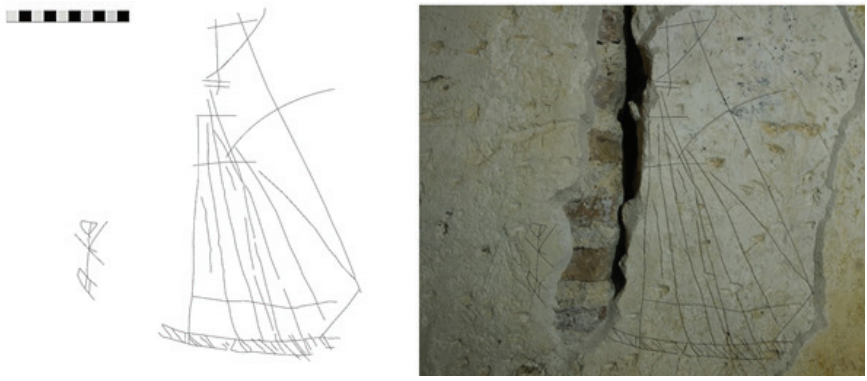
İskele yönünden gösterilen tasvirin üst bölümünde geminin yelken direği ve yelken bölümü sağ alt bölümünde ise dörtgen bir alan içerisinde üçgenler oluşturan yatay çizgilerle kesişen bölüm geminin bordosu (pupa tarafı) betimlenmiştir. Belirgin bir form vermemesi sebebiyle kesin tanım-

lamayan tasvirinin yelkenli bir gemi olduğu düşünülebilir. Grafiti-2 örneğine üst donanım açısından Aegina adası Profitis Elias Kilisesi gemi grafitisi örnek gösterilebilir (Resim 12) (O.F.A. Meinardus, 1972: 35, Fig. I:7).

Resim 12: Aegina adası Profitis Elias Kilisesi gemi grafiti örneği (O.F.A. Meinardus, 1972: 35, Fig. I:7).

3.1.3. Grafiti-3

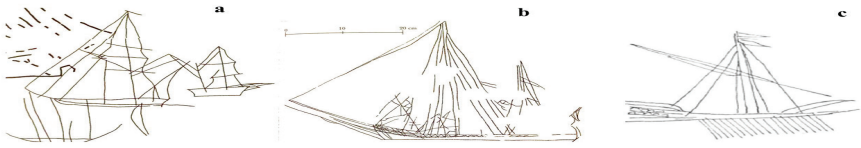
Zemin seviyesinden yüksekliği 71 cm olan ve yaklaşık 16.5x40.7 cm boyutlarındaki gemi grafitisi sıva tabakası üzerine kazınarak oluşturulmuştur (Resim 13). Diğer örneklere nazaran daha büyük boyutlu olan bu örnek dar ve uzun bordo bölümü dikey ve yatay çizgiler ile şekillendirilmiş gibi olsa da bu çizgilerin stilize edilmiş kürek olması da muhtemeldir. Üst donanımında yelken direği ve yelkenin bir kısmı korunabilmiştir.



Resim 13: Grafiti-3 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

Duvar resminde yaşanan tahribat ile ilişkili olarak sancak yönünden tasvir edilen geminin pupa bölümünde kayıp yaşanmıştır. Yaşanan tahribat sebebiyle üst donanımı hakkında net bilgilere ulaşılamasa da grandi direği üzerinde seren, yelkenler ve ıstralyaları varlığı anlaşılmaktadır. Grafiti-3 üst

donanım özellikleri ile Hisariçi'nde bulunan Erkapı (kale kapısı) duvarlarında tespit edilen grafiti, Mescit denilen yapının Batı duvarında bulunan rastlanan grafiti ve Hephaistion da sütun üzerinde rastlanan 15. yüzyıla ait grafiti örnekleri ile benzerlik gösterdiği söylenebilir (Resim 14) (A. Babuin, Y. Nakas, 2011: 12), (O.F.A. Meinardus, 1972: 39, Fig. II: 3). Graffiti-3 örneğinin genel özellikleri itibariyle kadırga tipi gemiler ile benzerlik sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca bu örneğin diğer grafitilerin aksine kilisenin Bizans Döneminde oluşturulan sıva tabakası üzerine kazınarak oluşturulması sebebiyle grafiti-3 örneğinin Bizans Döneminde yapılmış olabilme ihtimali mevcuttur.



Resim 14: Erkapı denilen kale kapısı duvarlarında tespit edilen Resim 31 (a), Mescit denilen yapının Batı duvarında Resim 10 (b) (Z.K. Bilici, 2008: 79, 89) ve Hephaistion da rastlanan gemi grafitisi (c) (O.F.A. Meinardus, 1972: 39, Fig. II: 3).

3.1.4. Grafiti-4

Zemin seviyesinden yüksekliği 173 cm ve yaklaşık 7.6x7.3 cm boyutlarındaki grafiti boya tabakası üzerine kazınarak oluşturulmuştur (Resim 15). Küpeşte bölümü yüksek ve eni geniş olan geminin pruva kısmının pupa bölümü ile benzer bir şekilde bodoslamalarının yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Geminin pupa bölümünde tam olarak anlaşılmasa da kaptan kamarası ve yelken direği bulunduğu düşünülmektedir. Tasvirin pupa bölümünde dümen evi ya da kaptan kamarası olabilecek bir bölümün eklendiği görülmektedir.

Resim 15: Grafiti-4 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

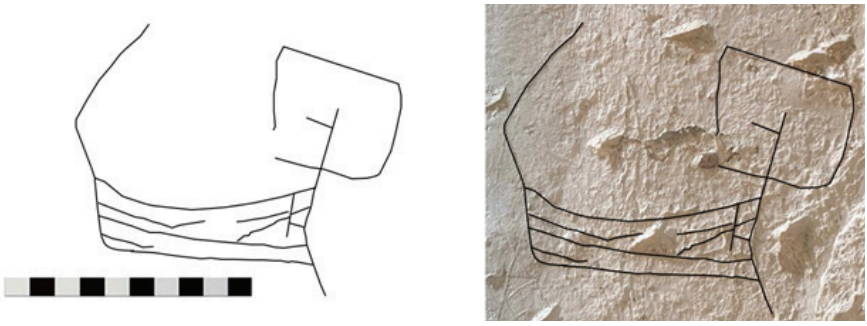
Tahribat sonucu belli bölümleri günümüze ulaşmayan ve sancak yönünden tasvir edilen grafitinin Karadeniz kıyı ticaretinde sıkça kullanıldığı bilinen çektirme ya da çapari türü bir gemi olduğu düşünülebilir.

Resim 16: Çektirme/çapar tipi gemi (İ. Turna, A.E. Pirim, 2015: 130).

3.2. Basit tekne formu gemi grafitisi

3.2.1. Grafiti-5

Zemin seviyesinden yüksekliği 104 cm ve yaklaşık 13.6x9.4 cm boyutlarında olan grafiti sıva tabakası üzerine kazınarak oluşturulmuştur (Resim17). İskele yönünden gösterilen geminin bordo bölümü yatay çizgiler ile şekillendirilmiştir. Geminin pupa bölümünde yelken direği ve kare bir yelken oluşturulmuştur.



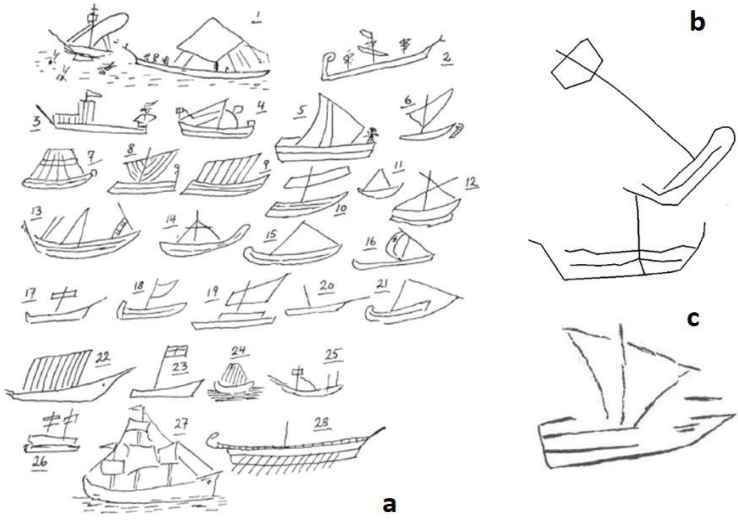
Resim 17: Grafiti-5 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

3.2.2. Grafiti-6

Zemin seviyesinden yüksekliği 183 cm olan ve yaklaşık 2.8x2.3 cm boyutlarında olan grafiti boya tabakası üzerine kazınarak oluşturulmuştur (Resim 18). Diğer tüm gemi grafitilere oranla daha küçük çizilen bu tasvirin tek direkli, kısa ve dar bordalı, yelken ve yelken direği ile basit kazımalar olmaları sebebiyle basit tekne formunda olduğu anlaşılmaktadır. Sancak yönünden betimlenen geminin pupa bölümünde bir insan figürünün oluşturulduğu düşünülmektedir.

Resim 18: Grafiti-6 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

Grafiti-5 ve Grafiti-6 basit tekne formuna sahip Selanik Profitis Elias Kilisesi'nde bulunan gemi 23, 24 grafitileri, Miletos'taki hamamda bulunan grafiti ve Aegina adası Profitis Elias Kilisesi gemi 6, 11, 17, 18 grafiti örnekleri ile benzerlik sağladığı görülmektedir (Resim 19) (A. Babuin, Y. Nakas, 2011: 11), (O.F.A. Meinardus, 1973: 309), (O.F.A. Meinardus, 1972: 35).

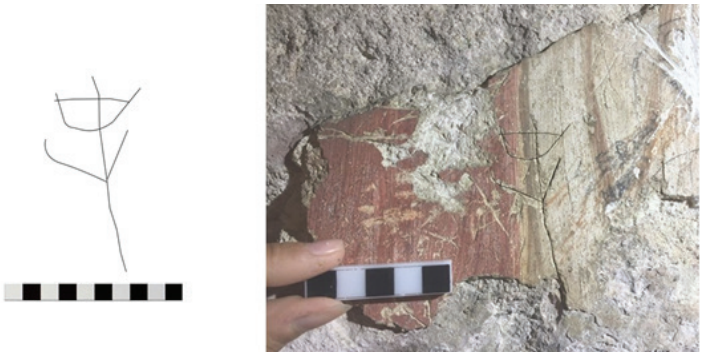


Resim 19: Aegina adası Profitis Elias Kilisesi gemi 6, 11, 17, 18 grafiti örnekleri (a) (O.F.A. Meinardus, 1972: 35), Selanik Profitis Elias Kilisesi'nde bulunan gemi 23, 24 grafiti örnekleri (b) (A. Babuin, Y. Nakas, 2011: 11), Miletos'taki hamamda bulunan grafiti örneği (c) (O.F.A. Meinardus, 1973: 309).

3.3. Gemi tasvirleri ile ilişkili diğer grafitiler

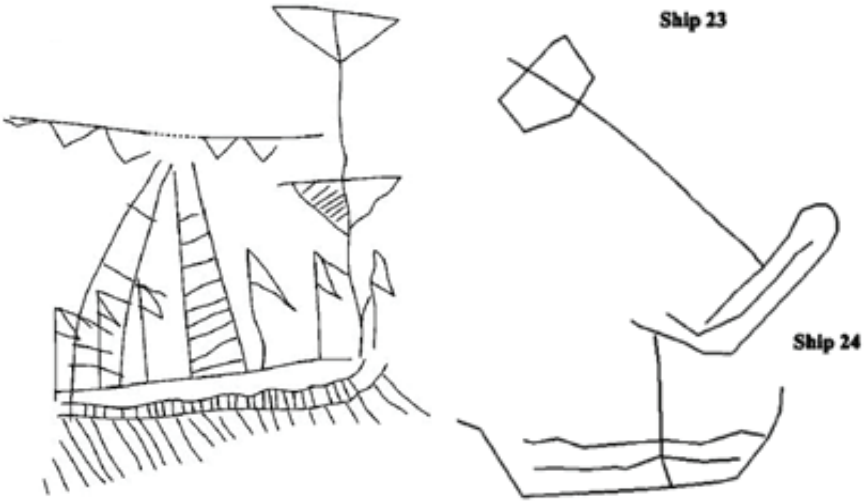
3.3.1. Grafiti-7

Zemin seviyesinden yüksekliği 167 cm olan ve yaklaşık 2.5x6.8 cm boyutlarındaki grafiti boya tabakası üzerine kazınarak oluşturulmuştur (Resim 20).



Resim 20: Grafiti-7 çizim (sol) ve genel görünümü (sağ).

Literatür taraması sonucunda Profitis Elias Kilisesi'nde bulunan 14. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen yelkenli gemi 2, 23 örneklerindeki yelkenler ile yakın benzerliği olduğu görülmektedir (Resim 21) (A. Babuin, Y. Nakas, 2011: 10-11).



Resim 21: Selanik Profitis Elias Kilisesi'nde bulunan 14. Yüzyılın son çeyreğine tarihlenen yelkenli gemi 2, 23 örnekleri (A. Babuin, Y. Nakas, 2011: 10-11).

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışma kapsamında 7 farklı gemi grafitisi ele alınarak detaylıca aktarılmıştır. Çizimlerin oldukça detaylı olması ve yelken, yelken direği, flama, bordo, gibi ayrıntıların çizime işlenmiş olması denizcilik ile ilgilenen kişiler tarafından yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Gemi tasvirlerinin zemin seviyesi yüksekliği de göz önüne alındığında bir insanın kolunu kaldırdığında kolaylıkla erişebileceği bir konumda olması kiliseyi ziyarete gelen kişiler tarafından yapılmış olabileceği savını destekler niteliktedir.

Grafitiler, yapının 1924 yılından itibaren kullanım dışı kalması ve mevcut duvar resimlerinin vandalizm ve olumsuz doğa koşullarına bağlı olarak tahrip olmaya başlaması ile birlikte bu durumdan etkilenmiştir. Kim ya da kimler tarafından oluşturulduğu tam olarak belirlenemeyen bu tas-

virlerin gerçeklik olgusu yaratmadan genel haliyle şematik biçimde oluşturulmuş olması, bulunduğu yerden bağımsız çizilmesi, öyküsel bir anlatım tercih edilmemesi gemi ikonografisinde ve toplumsal ritüellerden bildiğimiz denizcinin canına, gemisi ve malına zarar gelmemesi için adak amaçlı yapılmış olabileceğini gösterir. Bu bağlamda doğrudan gemiye yüklenen pek çok ikonografik anlam ortaya çıkmaktadır. Tasvirlerin dini bir yapı içerisinde bulunması, "denizcilerin koruyucusu" olarak kabul edilen Aziz Phokas kültünün Sinop'taki yaygınlığı ve denizcilik ile ilgilenen Rum cemaatin Sinop'taki varlığı[8] bu görüşü desteklemektedir.

Balatlar grafitilerini teknik özellikleri açısından değerlendirdiğimizde 1 ve 3 nolu gemi tasvirlerinin üst donanım ve bordo bölümünün özellikleri dolayısıyla Doğu Akdeniz ve Karadeniz de kullanıldığı bilinen Kadırga tipi gemiler ile benzerlik sağladığı anlaşılmaktadır. 4 nolu gemi tasvirine tipolojik yönden benzer bir örnek ile rastlanmamasına karşın genel özellikleri itibariyle Karadeniz bölgesinde kullanımı oldukça yaygın olan çektirme/çapar tipi gemi türüne oldukça benzerdir. Grafiti örnekleri içerisinde çektirme/çapar tipi gemi örneği ile karşılaşılmadığından dolayı ayrı bir öneme sahiptir. 5 ve 6 nolu gemi grafitilerinin ise kıyı ticareti ve balıkçılıkla sıklıkla kullanılan tekne tasviri olduğu anlaşılmaktadır.

Kilisenin duvarlarında yapılan görsel incelemeler neticesinde en az üç sıva katmanı saptanmıştır. Güneybatıdaki giriş kapısının solunda tespit edilen gemi grafitilerinin ilk sıva katmanında, batı kemerindeki örneklerin ise ikinci sıva katmanında yer aldığı anlaşılmaktadır. Grafitlerin farklı sıva katmanları üzerinde yer alması tarihlendirme noktası da belirsizlik oluşturmaktadır. Balatlar Kilisenin kullanım evreleri ve onarım faaliyetleri göz önüne alındığında graffitilerin 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılmış olduğu düşünülse de Grafiti-3 ve Grafiti-6 örneğinin ilk sıva tabakası üzerinde kazınmış olması dolayısıyla Bizans Dönemine tarihlendirilme ihtimalleri mevcuttur. Batı kemerinde tespit edilen boya tabakası üzerine kazınmış olan 5 farklı gemi grafitisinin ise yapının kullanım süreci göz önüne alınarak 16-17. yüzyıldan itibaren oluşturulmuş olabileceği düşünülmektedir.

[8] Sinop'taki Rum cemaatin sosyal yapısı hakkında daha fazla bilgi için bkz. (C. Demir, 2019).

KAYNAKÇA

Altıer, S. (2016). "Çanakkale ve Çevresindeki Bazı Türk Dönemi Yapılarında Görülen Denizcilikle İlgili Kazıma (Grafiti) Tasvirler". *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 14(21)*, 1-26.

Babuin, A., & Nakas, Y. (2011). "Byzantine Ship Grafiti from the Church of Prophitis Elias in Thessaloniki". *SKYLLIS, 11*, 8-17.

Belke, K. (1996). Paphlagonien und Honörias (Tabula Imperii Bvzantini 9: *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Histor*ische Klasse. Denkschriften 249), Wien.

Bilici, Z. K. (2008). *Kalenin Gemileri: Alanya Kalesi'ndeki Gemi Grafitileri* . İstanbul: Ege Yayınları .

Busch, v. P., Haasum, S., & Lagerlöf, E. (1993). *Skeppsristningar på Gotland.* Stockholm.

Bostan, İ. (2005). Kürekli ve Yelkenli Osmanlı Gemileri, İstanbul: Bilge Yayımcılık.

Casson, L. (2012). *Antik Çağda Denizcilik ve Gemiler.* İstanbul : Homer Kitabevi.

Cesar, G. S. (2008). "Altamira Cave (Santillana del Mar, Cantabria)". E. Alvarez-Fernandez, D. R. Carvajal, & L. C. Teira-Mayolini (Ed.), *Not Only Food (2nd Meeting of the Icaz Archaeomalacology Working Group (February 19th-22nd, 2008)* (s. 129-152).

Clements, R. (2010). "A Shelter amid the Flood: Noah's Ark in Early Jewish and Christian Art". M. E. Stone, V. Hillel, & A. Amihay (Ed.), *Noah and His Book(s): Early Judaism and Its Literature* (s. 277-299). Society of Biblical Literature.

Demir, C. (2019). Sinop Rum Cemaati'nin 19. Yüzyıldaki Sosyal Yapısı. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi, 27*, s. 111-142.

Ferguson, G. (1961). "Ship". *Signs & Symbols in Christian Art,* (s. 180-181). Oxford: Oxford University Press.

Gambin, T. (2015). "Ship grafiti on Maltese churches: a photographic essay of sacred maritime iconograph". *The Maltese Islands and the Sea*, 129-157.

Greenfield, R. P. (1996). A Contribution to the Study of Palaeologan Magic. H. Maguire (Ed.), *Byzantine Magic* (s. 117-154). Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Hall, J. (1989). "Ship". *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (s. 281). London: John Murray Publishers.

Jensen, M. R. (2000). *Understanding Early Christian Art.* London: Routledge.

Kaçar, A. (2020). *Eski Mezopotamya'da Büyü ve Büyücülük.* Ankara: Yayımlanmamış Doktora Tezi , Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kahanov, Y. (2011). "Graffiti of Ships in the Bahá'í Mansion at Mazra'ih, Israel", *Int J Histor Archaeol, 15*, 102-125.

Kazhdan, A., Lowden, L. J., and Tkacz, B. C. (1991). "Jonah". *The Oxford Dictionary Of Byzantium,* (Cilt II, s. 1071). Oxford: Oxford University Press.

Köroğlı, G. (2019)."Sinop Balatlar Kilise 2016-2017 yılı Kazı Çalışmaları". *40. Kazı Sonuçları Toplantısı (07-11 Mayıs 2018, Çanakkale)* (Cilt II, s. 179-200). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Köroğlu, G. (2012). "2010 yılı Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı". *Kazı Sonuçları Toplantısı (23-28 Mayıs 2011, Malatya)* (Cilt II, s. 65-76). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı .

Köroğlu, G. (2013). "Sinop Balatlar Kilisesi 2011 yılı Kazı Çalışmaları". *34. Kazı Sonuçları Toplantısı (28 Mayıs- 1 Haziran 2012, Çorum)* (Cilt III, s. 313-324). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Köroğlu, G. (2016). "2014 yılı Balatlar Kilisesi Kazıları". *37. Kazı Sonuçları Toplantısı (11-15 Mayıs 2015, Erzurum)* (Cilt II, s. 463-476). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Köroğlu, G. (2017). "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı 2015 yılı Kazı Çalışmaları". *38. Kazı Sonuçları Toplantısı (23-27 Mayıs 2016, Edirne)* (Cilt I, s. 191-204). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Köroğlu, G. (2020). "Balatlar Kilisesi Kazısı 2018 yılı Kazı Çalışmaları". *41. Kazı Sonuçları Toplantısı (17-21 Haziran 2019, Diyarbakır)* (Cilt II, s. 227-240). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Köroğlu, G., Yıldırım, Y. S., Şahin, G. K., & Hetto, O. (2022). Dünü ve Bugünüyle Balatlar Kilisesi Kazısı. *, Sinop Kültür ve Turizm Sempozyumu Bildiri Kitabı (21-24 Ekim 2021, Sinop)* (Cilt I, s. 75-86). içinde Ankara: Sinop Üniversitesi.

Köroğlu, G., İnanan, F., ve Alper, E. G. (2014). "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı 2012 ve 2013 yılı Kazı Çalışmaları". *36. Kazı Sonuçları Toplantısı (02-06 Haziran 2014, Gaziantep)* (Cilt I, s. 511-534). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Ling, R. (1991). *Roman Painting*. Hampshire: Cambridge University Press.

Lowden, L. J., & Tkacz, B. C. (1991). "Noah's Ark". *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Cilt III, s. 1489). Oxford: Oxford University Press.

Meinardus, O. (1972). "Mediaeval navigation according to Akidographemata in Byzantine Churches and Monasteries". *Aeatıon Thc Xpıctıanıkhz Apxaıoaotıkhz 'Etaıpeıac*, 29-52.

Meinardus, O. (1973). "Balat (Ortaçağ'da Miletos) Kentinin Ekonomik Canlılığının Kanıtları". (Ş. Karadeniz, Çev.) *Belleten, XXXVII (145-148*), 297-304.

Meinardus, O. (1986). "İznik'teki Ayasofya Kilisesinde Bulunan Bir Halk Sanatı Tasvirinin Ortaçağdaki Tahribi". (V. İdil, Çev.), *Erdem 2/5*, 607-614.

Milnor, K. (2014). *Graffıtı And The Lıterary Landscape In Roman Pompeıı*. United Kingdom: Oxford University Press.

Narkiss, B. (1979). "The Sign of Jonah Gesta . *"Age of Spirituality", The Metropolitan Museum of Art (November 1977-February 1978)* (s. 63-76).

Tanrıver, C. (2016). "Smyrna Agorası'ndaki Duvar Yazıları (Graffitolar)". M. Frasca, A. Ersoy, & P. Aydemir (Ed.) *Hellenistik ve Roma Döneminde Smyrna (İzmir): Kazı ve Araştırmalar* (s. 55-62). İstanbul: Ege Yayınları.

Trentin, M. G. (2010). "Mediaeval and Post-Mediaeval Grafiti in the Churches of Cyprus". S. Christodolou, & A. Satraki (Ed.), *Postgraduate Cypriot Archaeology Conference* (s. 297-322). United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

Turna, İ., ve Pirim, A. E. (2015). "Çektirme Gemisinin Tarihi ve Dönemin Ticari Faaliyetlerindeki Rolü Üzerine Bir İnceleme", *SOBİAD,*119-133.

Ünal, M. A. (2014). *Osmanlı Devrinde Sinop: XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Sinop Kazası.* Ankara : Türk Tarih Kurumu.

Walsh, M. (2007). "On of the Princypalle Havenes of the See': The Port of Famagusta and the Ship Grafiti in the Church of St George of the Greeks, Cyprus". *The International Journal of Nautical Archaeology, 37(1)*, 115-129.

Wiggermann, F. (2011). "The Mesopotamian Pandemonium: A Provisional Census". *SMSR 77*, 298-322.

Winfield, A. B. (2020). *Karandeniz'in Orta Çağ Dönemi Eserleri ve Topoğrafyası* (Cilt I). (İ. Köse, Çev.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yüzgüller Arsal, S. (2008). *İsa'nın Mucizelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı Reformasyon'a Kadar.* İstanbul: Yayımlanmamış Doktora Tezi , İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

(2018). Historic grafiti: Teacher's notes <www.medieval-graffiti.co.uk> (Erişim Tarihi 18.12.2022).

https://www.fondazionetorlonia.org/bassorilievo-con-veduta-del-portus-augusti (Erişim Tarihi 02.06.2022).

https://www.treccani.it/enciclopedia/apotropaico (Erişim Tarihi: 27.12.2022)

OSMANLI'NIN GEÇ DÖNEM SİVİL MİMARİ ÖRNEKLERİNDEN BURDUR TAŞODA KONAĞI

Serkan KILIÇ[1]

Özet

1423 yılında Osmanlı idaresine giren Burdur, hızlı bir gelişme sağlayarak Seccade Tepe, Yeşil Tepe ve Susamlık Tepesi'ne doğru yayılma göstermiştir. 1478-1568 yılları arasında Hamid Livası'na bağlı bir kaza olan Burdur'da, 1478 yılında 1'i Hıristiyan 3'ü Müslüman olmak üzere 4 mahalle olduğu bilinmektedir. Şehirde, XVIII. yüzyılda inşa edilmiş birçok geleneksel konut yer almaktadır. Geleneksel Burdur evleri, günümüzde daha çok kentin ilk kurulduğu alanlar olan Kurna/Burdur Çayı ve paralelinde konumlanmış mahallelerde Kale, Ulu Camii ve Saat Kulesi çevresine konumlandırılmıştır.

Burdur'daki geleneksel konutlarda, sofa mekânının tek yönünde bir adet ya da her iki yönünde, 2 veya daha fazla sayıda olmak üzere, yerden yüksekte yer alan oturma birimleri olarak bilinen köşkler bulunmaktadır. Bazı yapılarda köşkle birlikte abdestliklerin de yer aldığı görülmektedir. İç sofalı konutlarda "T" ve "L" formlu sofa mekânları çoğunluktadır. Orta sofalı yapılarda ise sofanın "T" ve "I" formlu ile karşılaşılmaktadır.

Osmanlı'nın önemli sivil mimar örneklerinden biri olan Taşoda Konağı'nın banisi ve inşa tarihi bilinmemektedir. 1890 tarihli arşiv kaydında, konağın Kayışoğlu Ahmet Ağa ve çocuklarının üzerine olduğu tespit edilmiştir. 1975 yılında tescil edilerek koruma altına alınan konağın 1978 yılında restorasyonu tamamlanmıştır. Günümüzde etnografya müzesi olarak kullanılan konak, iki katlı ve dış sofalı olarak inşa edilmiştir. Zemin katta taş, birinci katta ise ahşap ve kerpiç malzeme kullanılmıştır. Konak,

[1] Dr. Öğr. Üyesi Serkan Kılıç, Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü 07070 Antalya. E-mail: serkankilic@akdeniz.edu.tr; https://orcid.org/0000-0001-9314-5337.

Osmanlının geç dönemlerinde görülen ahşap ve kalemişi süslemelerine sahiptir. Özellikle konağın köşk bölümünün tavanı ile baş odadaki yoğun kalemişi ve alçı süslemeler dikkati çekmektedir. Bu çalışmada, Taşoda Konağı'nın bütün mimari özellikleri ve süslemeleri ele alınarak bilim dünyasına tanıtılması amaçlanmaktadır. Ayrıca konağın tarihlendirilmesine yönelik Burdur ve Anadolu'daki benzer örnekleri ile karşılaştırılması yapılacaktır.

Anahtar kelimeler: Osmanlı, Süsleme, Konak, Taşoda, Kalemişi

FROM LATE OTTOMAN CIVIL ARCHITECTURE EXAMPLES BURDUR TAŞODA MANSION

Abstract

Burdur, which entered the Ottoman administration in 1423, made a rapid development and spread towards Seccade Tepe, Yeşil Tepe and Susamlık Tepe. It is known that in Burdur, which was a district of Hamid Liva between 1478-1568, there were 4 neighborhoods in 1478, 1 of which was Christian and 3 of which was Muslim. In the city, XVIII. There are many traditional residences built in the 19th century. Traditional Burdur houses are located around the Castle, Ulu Mosque and Clock Tower in neighborhoods located in parallel with Kurna/Burdur Stream, which are the areas where the city was first established today.

In traditional residences in Burdur, one or both sides of the hall space, there are mansion, known as sitting units, located above the ground, as 2 or more. In some buildings, it is seen that there are ablutions along with the mansion. "T" and "L" shaped hall spaces are the majority in the houses with inner hall. In buildings with a middle hall, the "T" and "I" forms of the hall are encountered.

The builder and date of construction of Taşoda Mansion, one of the important examples of civil architects of the Ottoman Empire, are unknown. In the archive record dated 1890, it was determined that the mansion belonged to Kayışoğlu Ahmet Ağa and his children. The mansion, which was registered and taken under protection in 1975, was restored in 1978. The mansion, which is used as an ethnography museum today, was built with two floors and an outer hall. Stone was used on the ground floor, and wood and adobe materials were used on the first floor. The mansion has wooden and hand-drawn decorations seen in the late Ottoman period. Especially the ceiling of the mansion section of the mansion and the dense hand-drawn and plaster decorations in the main room attract attention. In this study, it is aimed to introduce Taşoda Mansion to the world of science by considering all its architectural features and decorations. In addition, for the dating of the mansion, it will be compared with similar examples in Burdur and Anatolia.

Keywords: Ottoman, Decoration, Mansion, Taşoda, Artifact Decorations

1. Giriş

1.1. Burdur İli Coğrafi Konumu ve Tarihi

Burdur ili kendi adıyla anılan gölün güneydoğu kıyısında bu göle ulaşan Kurna deresi üzerinde, deniz seviyesinden 940-1030 m yükseklikte meyilli bir yüzeyde kurulmuştur (Şekil 1). Şehir, Ege kıyılarını ve Anadolu'nun iç kesimlerini Akdeniz kıyılarında Antalya'ya bağlayan ve her dönemde önemini korumuş olan yolun üzerinde bulunur (M. Tuncel 1992: 426). Burdur ilinin konumu genel olarak değerlendirildiğinde, 36-53° ve 37-50° kuzey enlemleri ile 29-24° ve 30-53° doğu boylamları arasında yer almaktadır (Ö. Akşahin 2012: 2).

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapan Burdur'un adının ortaya çıkışı üzerine farklı görüşler ileri sürülmektedir. Burdur'un en eski adının eskiçağ kaynaklarında geçen *Limnobria* (Göl Şehri) kelimesinin değişerek oluştuğu iddia edilmektedir. Bizans Dönemi kaynaklarında *Polydorion* olarak adlandırılan şehrin adının kısaltılmasıyla sonraki dönemlerde Buldur veya Burdur olarak anılmaya başladığı düşünülmektedir. Diğer bir görüş ise Şehzade Korkut Sultan, Sultan Selim'in önünden kaçarken Burdur'a gelmiş olması ve ardından onu takip eden Sultan Selim'in de Burdur'a gelmesiyle birlikte Burdur'un ileri gelenlerini çağırarak; "*Sultan nerededir? Buldur"* diye ileri gelenleri tehdit etmiş ve o emre istinaden şehrin adı *Buldur* olarak kalmıştır (Z. Gölen 2021a: 178).

1423 yılında kesin olarak Osmanlı idaresine giren Burdur, hızlı bir gelişme sağlayarak Seccade Tepe, Yeşil Tepe ve Susamlık Tepesi'ne doğru yayılma göstermiştir. 1478-1568 yılları arasında Hamid Livası'na bağlı bir kaza olan Burdur'da, 1478 yılında 1'i Hıristiyan 3'ü Müslüman olmak üzere 4 mahalle olduğu bilinmektedir (Z. Gölen 2021b: 241-242).

Kentin XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki gelişimiyle ilgili bilgiler kısıtlıdır. 6 Kasım 1706'da Burdur'a gelen seyyah Paul Lucas, şehri "nüfusu çok kalabalık değil ama kötü bir yer de değil" diyerek tanımlamaktadır. Bu yüzyıllarda kentte ayakta olan Baki Bey Konağı ve Taşoda Konağı gibi yapılar düşünüldüğünde, şehrin büyük toprak sahiplerinin kontrolünde olduğu ileri sürülmektedir (Z. Gölen 2021b: 242). Şehirde, XVIII. yüzyılda inşa edilmiş birçok geleneksel konut yer almaktadır. Geleneksel Burdur evleri, günümüzde daha çok kentin ilk kurulduğu alanlar olan Kurna/

Burdur Çayı ve paralelinde konumlanmış mahallelerde, Kale, Ulu Camii ve Saat Kulesi çevresine konumlandırılmıştır. Kentsel dokuyu oluşturan bu alan, Antalya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 28.01.1992 tarihinde tescillenmiştir (S. Şimşek Tolacı 2021: 303).

Geleneksel Burdur evlerinin mekân kurguları incelendiğinde, mekân genişlikleri ve iç mekân elemanlarının benzer özelliklerde ve ölçekte olduğu görülmektedir. Evler genellikle zemin+1 kattan meydana gelmiş olup, bazı yapılarda bodrum kat mevcuttur. Yapıların plan kurgusundaki temel mekân "sofa"dır. Başta "oda" mekânları olmak üzere, aşevi/aşdamı, taşlık, hayat, çardak, müştemilat birimleri, depolar, serpen,/serpinler ile işlikler günlük kullanım ve yaşam alanlarını oluşturmaktadır (S. Şimşek Tolacı 2021: 304).

Burdur'daki geleneksel konutlarda, sofa mekânının tek yönünde bir adet ya da her iki yönünde, 2 veya daha fazla sayıda olmak üzere, yerden yüksekte yer alan oturma birimleri olarak bilinen köşkler bulunmaktadır. Bazı yapılarda köşkle birlikte abdestliklerin de yer aldığı görülmektedir. İç sofalı konutlarda "T" ve "L" formlu sofa mekânları çoğunluktadır. Orta sofalı yapılarda ise sofanın "T" ve "I" formlu ile karşılaşılmaktadır (S. Şimşek Tolacı 2021: 304).

2. Taşoda Konağı

Taşoda Konağı, Burdur il merkezinde Pazar Mahallesi'nde 11 pafta, 348 ada ve 5 parselde geniş bir avlu içerisinde yer almaktadır. Konağın banisi ve inşa tarihi bilinmemektedir. 1890 tarihli tapu kaydında, konağın Kayışoğlu Ahmet Ağa ve çocuklarının üzerine olduğu anlaşılmaktadır (Ö. Akşahin 2012: 6). Taşoda Konağı'na yaklaşık 450 metre uzaklıkta Bakibey Konağı yer almaktadır (Şekil 2). Konağın 17. yüzyılda inşa edildiği ileri sürülmektedir (Ö. Akşahin 2012: 6). Gerek mimari gerekse süsleme yönünden Taşoda konağına büyük oranda benzemesi, Taşoda Konağı'nın da 17. yüzyılda inşa edildiğini düşündürmektedir. Taşoda Konağı, 1975 yılında Maliye Hazinesi adına tescil edilmiştir. 1977 yılında Kültür Bakanlığı'na tahsis edilerek 1978 yılında restorasyonu tamamlanmıştır (Ö. Akşahin 2012: 6; N. Urfalıoğlu 2010). Konak, günümüzde Taşoda Etnografya Müzesi olarak kullanılmaktadır (Şekil 3).

Konakta ana inşa malzemesi kesme taş ve moloz taş, kerpiç ve ahşap; zemin döşemelerinde kayrak taşı; pencere kapaklarında, dolap nişlerinde, merdivenlerde, tavan ve kapılarda ahşap; süslemeler ve pencere şebekelerinde alçı; pencere parmaklıklarında demir; çatı kaplamasında ise kiremit malzeme kullanılmıştır. Avluda yer alan çeşmede ise taş malzeme tercih edilmiştir. Konağın duvar kalınlığı alt katta ortalama 0.60 m, üst katta ise ortalama 0.30 m'dir (Şekil 4).

İki katlı olarak tasarlanmış olan Taşoda Konağı, geniş bir avlu içerisinde yer almaktadır. Avluya, kuzey yönde açılan lentolu bir kapıdan girilmektedir. Konağın zemin katını, mutfak, kiler, kahvaltı salonu ve bir adet depo oluşturmaktadır. Kuzeyde bulunan kahvaltı salonu 8.05x4.70 m ölçülerinde dikdörtgen planlıdır (Şekil 5). Mekân, doğu cephede iki; kuzey cephede ise tek sıra sivri kemerle revaklı olarak düzenlemiştir. Kemerler, kesme taşla örülmüştür. Mekânın üst örtüsü, kirişleme ahşap düz tavan şeklinde tasarlanmıştır. Salonun zemini ise kayrak taşlarıyla kaplanmıştır. Kahvaltı salonunun güney cephesinde, sivri kemerin hemen üzerinde yer alan birinci katın çıkma altı iç bükey formda tasarlanmıştır. İç bükey form, ince bir silmeyle çerçeve içerisine alınmış olup silmenin yüzeyi kalemişi tekniğinde, kıvrık daldan çıkan beyaz ve kırmızı renkte lale ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Çerçeve içerisine alınan yüzey ise ince ahşap çıtaların çakılmasıyla oluşturulan stilize edilmiş selvi motifleriyle hareketlendirilmiştir. Selvi motiflerinin içi açık mavi renkte, aralardaki boşluklar ise atlamalı olarak kahverengi ve yeşil renkte boyanmıştır (Şekil 6).

Kahvaltı salonun hemen güneyinde yer alan kiler bölümüne, doğu cephenin merkezine açılan ahşap kapıdan girilmektedir. 4.34x3.16 m ölçülerinde olan odanın kuzey cephesinin doğusuna, bir adet mazgalvari pencere açılmıştır. Mekânın üst örtüsü, kirişleme ahşap düz tavanla örtülmüştür olup zeminde kayrak taşı kaplamaları kullanılmıştır. Odanın güneyindeki mutfak bölümü 6.27x4.24 m ölçülerinde dikdörtgen planlıdır. Bu bölüme, doğu cephenin kuzeyine açılan ahşap kapıdan girilmektedir. Günümüzde de mutfak olarak kullanılmasından dolayı odanın doğu ve güney duvarları tavana kadar seramikle kaplanmıştır. Kuzey ve batı duvarlar ise sıvalıdır. Mekânın üst örtüsü ve zemin döşemesi ahşap kaplamalıdır. Mutfağın doğu duvarında, kapının hemen kuzeyinde bir adet çift kanatlı, dikdörtgen formlu ve demir lokma parmaklı ahşap pencere bir yer almaktadır. Pencerenin

genişliği 0.61 m'dir. Aynı duvarın kuzeyine ise bir adet niş açılmıştır. Bu nişin genişliği ise kuzeydeki pencereyle aynıdır. Zemin katın güneydoğu köşesinde bulunan 3.77x2.40 m ölçülerinde yamuk dikdörtgen planlı mekân, depo olarak kullanılmaktadır. Mekâna, kuzey cephenin batı köşesine açılan dikdörtgen formlu ahşap bir kapıdan girilmektedir. Mekânın üst örtüsü ahşap, zemin ise kayrak taşlarıyla kaplanmıştır. Deponun hemen üzerinde 2.75 x 3.90 m ölçülerinde asma kat yer almaktadır. Bu bölüme kuzeyde bulunan ahşap merdivenle çıkılarak, kuzey duvarın batı köşesine açılan dikdörtgen ahşap bir kapıdan girilmektedir. Odanın doğu duvarına bir adet dikdörtgen pencere açılmıştır.

Konağın birinci katına kuzeydoğu ve güneydoğu köşelerdeki ahşap merdivenlerle çıkılmaktadır. Kuzeydoğudaki merdiven sahanlığının hemen altında, kesme taştan inşa edilmiş bir adet çeşme bulunmaktadır (Şekil 7). Çeşme, günümüzde halen kullanılmaktadır. Nişsiz ve düz cepheli olarak tasarlanan çeşme, kesme taştan yapılmıştır ve konağın güneyinde yer almaktadır (M. Denktaş 2000; M. Denktaş 2010). Çeşme, süsleme açısından sade tutulmuş olup ön yüzü, ters "U" yönünde tek sıra kalın bir silmeyle çerçeve içerisine alınmıştır. Çeşmenin merkezine konumlandırılan ayna taşı mermer malzemeden yapılmıştır. Ayna taşının alt ve üstte olmak üzere iki adet musluk yuvası açılmıştır. Alttaki musluk günümüze ulaşamamıştır. Musluk yuvaları, çökertme tekniğinde yuvarlak kemerle çerçeve içerisine alınmıştır. Musluktan akan su, çeşmenin hemen önündeki yalağa dolmaktadır.

Konağın birinci katı, geniş saçağa sahip olan ahşap kırma çatıyla örtülmüştür. Saçakların iç yüzü, birinci katın çıkma altında yer alan benzer süslemelerle hareketlendirilmiştir. Konağın doğu cephesi, sundurmalı olarak tasarlanmıştır. Ahşap sundurma toplam altı adet ahşap direk tarafından desteklenmektedir. Direkler arasına Bursa tipi kemerler atılmıştır. Köşkün birinci katı; köşk, baş oda, bir adet sofa, üç adet oda ve bir adet gelin odasından meydana gelmektedir. Bütün odalar, sofaya açılmaktadır. Kuzeydoğu köşedeki merdivenden sofaya çıkılmaktadır. Sofanın hemen kuzeyinde köşk bölümü bulunmaktadır. Köşkün kuzey ve doğu cepheleri, ahşap çıtaların çapraz yönde atılmasıyla oluşturulmuş kafeslerle sınırlandırılmıştır. Kafeslerin hemen altı kısımlarında ise maşrabiye tekniğinde işlenmiş ahşap korkuluklar yer almaktadır (Şekil 8).

Ahşap düz tavanla örtülü olan köşkün tavan göbeği oldukça dikkat çekicidir. Tavan göbeği, dıştan içe doğru daralan dört sıra kare formlu ahşap silmeyle oluşturulmuştur. Dıştaki birinci ve ikinci silmenin yüzeyi; sarı, kahverengi ve beyaz renklerde, kalemişi tekniğinde, bahar açmış çiçek dallarıyla süslenmiştir. Diğer silmelere nazaran daha ince tutulan üçüncü silmenin yüzeyi, kahverengi çizgilerle doldurulmuştur. Dördüncü silmenin yüzeyi ise yine kahverengi renkte lale motifleriyle süslenmiştir. Tavan göbeğinin merkezi, yine kalemişi tekniğinde, içten dışa doğru genişleyen dört sıra sekiz kollu çiçek motifiyle bezenmiştir. Çiçek motifleri palmet ve rumi motifleriyle zenginleştirilmiştir. Bu kompozisyonun oluşturulmasında kırmızı, mavi, sarı ve beyaz renkler tercih edilmiştir. Tavanın geri kalan kısımları, çapraz yönde atılan çıtaların meydana getirdiği kasetlerle hareketlendirilmiştir. Kasetlerin kesişme yerleri, altı kollu yıldız ve altıgen formlarıyla süslenmiştir. Kasetler kırmızı ve yeşil renkte, altıgenlerin yüzeyi ise kırmızı renkte boyanmıştır. Tavanın korniş kısımları, dört yönden geniş bir silmeyle çerçeve içerisine alınmıştır. Silmelerin yüzeyi, beyaz zemin üzerine kırmızı renkte içe içe geçmiş şemse motifi ile bezenmiştir. Şemselerin içleri ise mavi renkte palmet motifleri ile doldurulmuştur. Şemse motiflerinin aralarına denk gelecek şekilde konumlandırılan düğüm motifleri, beyaz ve mavi renk kullanılarak çizilmiş olup şemse motiflerini birbirine bağlamaktadır. Düğüm motiflerinin alt ve üst kısımlarında ise kahverengi yapraklar yer almaktadır. Bu kompozisyon, atlamalı olarak silmenin bütün yüzeyini süslemektedir (Şekil 9).

Kuzey yöndeki sofanın doğu duvarına beş adet üst kot, beş adet ise alt kot penceresi açılmıştır. Üst kottaki pencereler sivri kemerli olup alçı şebekelere sahiptir. Şemse motifli şebekeler, renkli revzenlerle hareketlendirilmiştir. Alt kottaki pencereler, dikdörtgen formlu olup demir lokma parmaklıdır. Kuzey yöndeki iki adet pencere köşk bölüme açılmaktadır. Sofanın güneyinde yer alan düz lentolu kapıdan baş odaya girilmektedir.

Baş oda, köşk bölümünün hemen batısında yer almaktadır. Süsleme bakımından oldukça zengin olan bu oda, 4.80 x 8.30 m ölçülerindedir. Kirişleme ahşap düz tavanla örtülü olan oda, kuzey ve doğuda yer alan iki kademeli pencerelerle aydınlatılmaktadır. Alt kottaki pencereler dikdörtgen formludur. Alt kottaki pencerelere nazaran daha küçük ölçekli olan üst kot pencereleri, revzenlerle süslenmiş alçı şebekeli olup dikdörtgen

formlu ve sivri kemerlidir. Odanın batı duvarının merkezinde davlumbazlı ocak nişi, her iki yanında ise ikişer adet dolap nişleri yer almaktadır. Dolap nişlerinin ahşap çerçeveleri ile dolap niş kapaklarının yüzeyleri kalemişi tekniğinde, kıvrık dal çiçek ve lale motifleriyle süslenmiştir (Şekil 10). Ocak nişinin hemen güneyi ile kuzeyindeki dolap nişlerinin alınlıkları ve alt kottaki pencere alınlıklarında, alçı kabartma tekniğinde oluşturulmuş ve sülüs hatla yazılmış birer satırlık konağı ve konak sahibini öven methiyeler yer almaktadır. Bu yazıların bazı kısımları zamanla dökülmüş, bazıları ise yanlış restorasyon sonrasında okunamayacak duruma gelmiştir (Şekil 11). Batı duvarının merkezine konumlandırılan ocak nişi davlumbazının dış yüzeyi, dört sıra kalemişi tekniğinde, geometrik ve bitkisel süsleme kompozisyonuyla hareketlendirilmiştir. Davlumbazın alt kısmı, dilimli sivri kemer şeklinde düzenlenmiştir. Bu kısmın yüzeyi altın yaldız kullanılarak kıvrık dal motifleriyle süslenmiştir. Hemen üstteki kademe, ahşap oyma tekniğinde işlenmiş iki dilimli kemerlerle hareketlendirilmiştir. Kemer dışında kalan yüzeyler, dikey altıgen formlarıyla süslenmiştir. Bu kompozisyonun üzerinde ise kırık çizgilerin birbirine geçmesiyle oluşturulmuş altıgen formlu motifler yer almaktadır. Altın yaldızla oluşturulmuş bu motifler, bir sıra bordürle çerçeve içerisine alınmıştır. Bordürün yüzeyi, yeşil renk zemin üzerine açık mavi renkteki kıvrık dallardan çıkan çiçek motifleriyle süslenmiştir. Dördüncü kademede, sarı renkte panolara ayrılmıştır. Her panonun içi, yine sarı renkte, stilize edilmiş vazolardan çıkan kıvrık dallarla bezenmiştir. Ancak bu süslemeler orijinal değildir.

Baş odanın güney duvarı, tavana kadar kalemişi süslemelere tabi tutulmuştur. Duvarın doğu köşesinde bir adet, basık kemerli kapı formunda niş bulunmaktadır. Duvarın merkezinde yüklük, batısında ise bir adet basık kemerli kapı yer almaktadır. Bu kapıdan, güneydeki diğer bir odaya geçilmektedir. Yüklüğün doğu yöndeki tek kanatlı ahşap dolap kapağı, ahşap çıtalarla oluşturulmuş dikey dikdörtgen formlu panolarla hareketlendirilmiştir. Panoların yüzeyi ve çevresi silik de olsa bitkisel kalemişi süslemelerle bezenmiştir. Hemen batıdaki yüklüğün dolap kapağı ise iki kanatlı olarak düzenlenmiştir. Kapağın yüzeyi, ahşap ince çıtaların çakılmasıyla oluşturulan stilize edilmiş düğüm motifiyle süslenmiştir. Düğüm motiflerinin araları ise kıvrık daldan çıkan çiçek ve tomurcuk motifleriyle doldurulmuştur. Bu bölümler dışında kalan kısımlar, dikey ve yatay dikdörtgen panolara ayrılmış ve hem panoların yüzeyi hem de dışta kalan kısımlar

yoğun bir şekilde bitkisel süslemelerle hareketlendirilmiştir. Yüklüğün üst kısmından başlayarak tavana kadar olan bölüm, dikey ve yatay yönde atılan kalın çıtalarla kasetlere ayrılmıştır. Kasetleri oluşturan çıtaların yüzeyi, yine bitkisel kalemişleriyle süslenmiştir. Her kasetin yüzeyine, kalemişi tekniğinde sivri kemer formu çizilmiştir. Sivri kemerlerin içi ise vazolardan çıkan mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renkteki kıvrık dal ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Bazı kemerlerin içi, yoğun tahribattan dolayı silik durumdadır (Şekil 12).

Baş odanın kuzeyinde Bursa tipi kemerle ayrılmış bir seki yer almaktadır. Seki üstü tavanı, iki sıra bordürle çerçeve içerisine alınmıştır. İçten birinci sıradaki bordürün yüzeyi, kıvrık dal motifleriyle süslenmiştir. Ancak yoğun tahribattan dolayı bu süslemeler net bir şekilde seçilememektedir. Dıştaki bordürün yüzeyi, lacivert zemin üzerine kırmızı, yeşil ve sarı renkler kullanılarak oluşturulmuş kıvrık dallar arasından çıkan altı yapraklı çiçek ve karanfil motifleriyle süslenmiştir. Tavanın korniş kısımları, beyaz zemin üzerine kırmızı renkte içe içe geçmiş şemse motifi ile bezenmiştir. Şemselerin içleri ise mavi renkte palmet motifleri ile doldurulmuştur. Şemse motiflerinin aralarına denk gelecek şekilde konumlandırılan düğüm motifleri, beyaz ve mavi renk kullanılarak çizilmiş olup şemse motiflerini birbirine bağlamaktadır. Düğüm motiflerinin alt ve üst kısımlarında ise kahverengi yapraklar yer almaktadır. Bu kompozisyon, atlamalı olarak bütün kornişin yüzeyini süslemektedir. Tavanın merkezinde, bir adet altıgen formlu göbek dikkat çekmektedir. Ahşap çıtalarla oluşturulmuş olan göbeğin merkezinde, kabartma tekniğinde işlenmiş bir adet kabaraya benzer süsleme öğesi yer almaktadır. Göbeğin çevresi ise ince ahşap çıtaların çapraz atılmasıyla meydana gelen 12 kollu yıldız motifi ile süslenmiştir. Yıldızın her kolu ve diğer kısımlar, uzunlamasına altıgen formlarıyla hareketlendirilmiştir. Altıgenlerin yüzeyi, altın yaldızla boyanmıştır. Tavanın göbek dışında kalan diğer kısımları, yine ahşap çıtalarla oluşturulmuş yamuk altıgenler ve altı kollu yıldız formlarıyla süslenmiştir.

Baş odanın hemen güneyindeki tavan süslemesi, köşk ve seki üstü tavan süslemesine nazaran daha zengin tutulmuştur. Tavan, seki üzerini örten tavandaki gibi iki sıra bordürle çerçeve içerisine alınmıştır. İçten birinci sıradaki bordürün yüzeyi altın yaldızla, ters ve düz olarak düzenlenmiş palmet motifleriyle süslenmiştir. İkinci sıradaki bordür ise pembe renkteki

çiçek motifleri ile altın yaldızlı rumi motifleriyle doldurulmuştur. Tavanın merkezinde, altıgen formlu bir göbek yer almaktadır. Altıgeni oluşturan ahşap çıtaların yüzeyi iki sıra silmeyle hareketlendirilmiştir. Her iki silmenin yüzeyi kalemişi tekniğinde, sarı renkli zemin yüzeyine mavi, kırmızı ve yeşil renkle çizilen bahar açmış çiçek dallarıyla süslenmiştir. Göbeğin merkezinde, ahşap kabartma tekniğinde işlenmiş bir adet sarkıt yer almaktadır. Sarkıtın yüzeyi, sarı renkte boyanmıştır. Göbeğin çevresi ise altı kollu yıldız motifiyle süslenmiştir. Yıldız kollarının yüzeyi, ince ahşap çıtalarla meydana getirilen ve meandır motifini andıran geometrik geçmelerle dolduruluştur. Yıldız kollarının aralarına ise birer adet çarkıfelek motifli sarkıtlar yerleştirilmiştir. Tavanın göbek dışında kalan bölümleri, yine ahşap çıtalar kullanılarak ve birbirini takip eden daire içerisine alınmış altı yapraklı çiçek motifleriyle süslenmiştir. Yaprakların yüzeyi mavi ve sarı, dışta kalan kısımlar ise mavi, sarı ve kırmızı renkte boyanmıştır. Tavanın korniş kısımları, kalemişi tekniğinde panolara ayrılmıştır. Panoların yüzeyi pembe, mavi, kırmızı ve sarı renkteki vazolardan çıkan ve aynı renkteki kıvrık dal ve çiçek motifleriyle bezenmiştir (Şekil 13).

Baş odanın güneybatı köşesinde yer alan basık kemerli kapıdan güneydeki odaya geçilmektedir. Süsleme açısından sade tutulan odanın batı cephesinde iki adet dolap nişi yer almaktadır. Odanın doğu cephesinde iki adet dikdörtgen formlu pencere bulunmaktadır. Cephenin güney köşesine ise lentolu bir kapı konumlandırılmıştır. Bu kapı, sofaya açılmaktadır (Şekil 14). Odanın hemen güneyinde bulunan mekâna, sofadan girilmektedir. Odanın batı duvarında iki adet dolap nişi yer almaktadır. Doğu duvarında ise iki adet dikdörtgen formlu pencere ve hemen güneyinde mekâna girişi sağlayan lentolu kapı bulunmaktadır.

Konağın gelin odası, güney batı köşede yer almaktadır. Odaya kuzey duvarın doğu köşesine açılan lentolu kapıdan girilmektedir. Mekânın üzeri, ahşap düz tavanla örtülmüştür. Tavan göbeği, ahşap çıtalarla oluşturulan sekiz kollu yıldız motifiyle süslenmiştir. Göbeğin dışında kalan bölümler ise yine ahşap çıtaların çakılmasıyla meydana gelen kare formlu kasetlerle hareketlendirilmiştir. Odanın doğu ve batı cepheleri benzer şekilde düzenlenmiştir. Her iki cephede üç adet niş yer almaktadır. Ortadaki niş açık tutulmuşken, yanlarda bulunan nişler kapaklı olarak tasarlanmıştır. Kuzey cepheye ise iki adet dolap nişi açılmıştır. Oda, güney cephe ile doğu cepheye açılan dikdörtgen pençelerle aydınlatılmaktadır (Şekil 15).

Konağın güney doğu köşesindeki odaya sofadan girilmektedir. Süsleme açısından sade olan odanın üzeri, diğer odalarda olduğu gibi ahşap düz tavanla örtülmüştür. Odanın güney duvarına üç, doğu ve kuzey duvarına ise ikişer adet pencere açılmıştır. Kuzey duvarın merkezine ise odaya giriş kapısı konumlandırılmıştır.

Değerlendirme

Burdur İli'nin Pazar Mahallesi'nde geniş bir avlu içerisinde yer alan ve günümüzde etnografya müzesi olarak kullanılan Taşoda Konağı, gerek mimari gerekse süsleme kompozisyonları yönünden Osmanlı Dönemi sivil mimari örnekler arasında önemli bir yere sahiptir. Konağın inşa tarihi ve banisi bilinmemektedir. Konağa ait en erken tarihli arşiv belgesi 1890 yılına ait tapu kaydıdır. Taşoda Konağı'nın yaklaşık 450 metre uzaklığında 17. yüzyılda inşa edildiği düşünülen Bakibey Konağı'nın yer alması, Taşoda Konağı'nın tarihlendirilmesine büyük katkı sağlamaktadır. Özellikle konağın mimari düzeni ve süsleme kompozisyonları büyük oranda benzerlik göstermektedir. Bu veriden yola çıkarak Baki Bey Konağı ile Taşoda Konağı'nda aynı sanatçıların çalıştığı düşünülmektedir. Taşoda Konağı'nda yer alan süslemelerin 18. yüzyıl Osmanlı sivil mimaride karşılaşılan Barok ve Rokoko üslubunda işlendiği anlaşılmaktadır (G. Renda 1977). Taşoda Konağı'ndaki süsleme kompozisyonları Birgi'deki Sandıkoğlu Konağı'nda (18. yüzyıl) (T. Çobancıoğlu ve M. S. Ökten 2019: 10-30) ve Çakırağa Konağı (18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı) (M. B. Tanman 1993: 188-189), Tokat Latifoğlu Konağı (19. yüzyıl ?) (İ. Özkeçeci, N. G. Durukan ve H. Alacalı) ve Isparta'da Osmanlı'nın geç döneminde inşa edilen sivil konutlar (19. yüzyılın başları) (D. Demirci 2021: 87-112) ile büyük oranda benzerlik göstermektedir. Bu hususta Taşoda Konağı'nın da 17. veya 18. yüzyılda inşa edildiği ileri sürülebilir.

Sonuç olarak; Yapılan literatür ve arazi çalışmaları, Anadolu ve yakın çevredeki Osmanlı konakları ile karşılaştırılması neticesinde, Taşoda Konağı'nın gerek mimari gerekse süsleme açısından Osmanlının geç dönem özelliğini yansıttığı anlaşılmaktadır. 2022 yılında restorasyonu tamamlanan konakta, özellikle tahrip olan orijinal süslemelerin olduğu gibi koruma altına alındığı yerinde tespit edilmiştir. Bu uygulama sayesinde, var olan orijinal süslemelerin doğru bir şekilde gelecek nesillere aktarımı sağlanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Akşahin, Özlem (2012). Burdur Taşoda Konağı Süslemeleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta.

Çobancıoğlu, Tülay, Mehmet Selim Ökten (2019). "Birgi Sandıkoğlu Konağı Restorasyon Uygulaması", *Tasarım Kuram*, 15/27, s. 10-30.

Denktaş, Mustafa (2010). *Divriği'de Osmanlı Camii ve Çeşmeleri*, Sivas: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Denktaş, Mustafa (2000). *Karaman Çeşmeleri*, Kayseri: Kıvılcım Yayınları.

Demirci, Doğan (2021). "Geç Osmanlı Dönemine Ait Üç Farklı Konut Örneği: Mimari ve Süsleme Özellikleri", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5/1, s. 87-112.

Gölen, Zafer (2021a). "Burdur Kent Tarihi"*, Sosyal ve İnsani Bilimler*, Karadağ: Ivpe Yayınevi.

Gölen, Zafer (2021b). "Osmanlı Dönemi Burdur", *Her Yönü İle Burdur 2021 İl Yıllığı*, Burdur: Burdur Valiliği Yayınları, s. 241-247.

Özkeçeci, İlhan, Nesli Gül Durukan, Hakan Alacalı (2018). "XVII. XIX. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi Konut Mimarisinde İç Mekân Tavan Süslemelerine Genel Bir Bakış", İnsan&İnsan, 5/17, s.214-232.

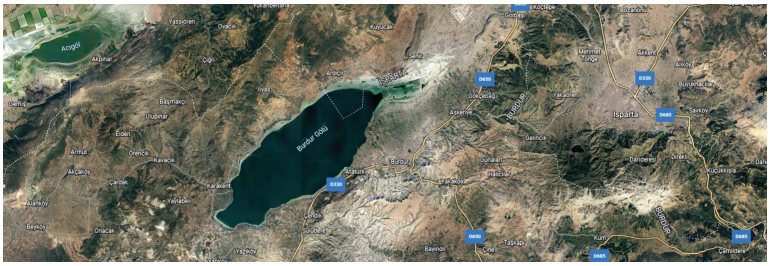
Renda, Günsel (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Şimşek Tolacı, Seda (2021). "Geleneksel Burdur Evleri", *Her Yönü İle Burdur 2021 İl Yıllığı*, Burdur: Burdur Valiliği Yayınları, s. 303-312.

Tanman, M. Baha (1993). "Çakır Ağa Konağı", İslam Ansiklopedisi, Cilt 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 188-189.

Tuncel, Metin (1992). "Burdur", İslam Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 426-429.

Urfalıoğlu, Nur (2010). *Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları.

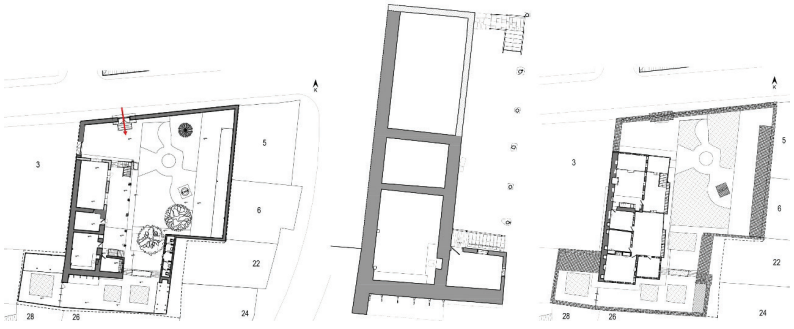


Şekil 1: Burdur ilinin konumu (Google Earth)

Şekil 2: Taşoda Konağı ve Bakibey Konağı'nın konumları (Google Maps)

Şekil 3: Taşoda Konağı'nın 1976 yılına ait fotoğrafı (İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi'nden)

Şekil 4: Taşoda Konağı'nın genel görünümü



Şekil 5: Taşoda zemin kat (solda) , ara kat (ortada) ve 1.kat plan şemaları (sağda)

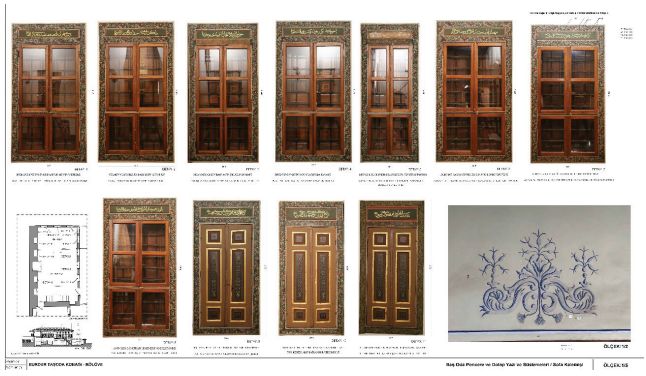
Şekil 6: Taşoda Konağı kahvaltı salonunun güney cephesinde, sivri kemerin üzerinde yer alan birinci katın çıkma altı

Şekil 7: Taşoda Konağı zemin katta avluya açılan mekânlar, merdiven ve çeşme

Şekil 8: Taşoda Konağı'nda sofanın genel görünümü

Şekil 9: Sofada yer alan köşkün tavan göbeği

Şekil 10: Taşoda Konağı'nın baş odasından genel görünüm



Şekil 11: Taşoda Konağı'nın baş odasındaki methiyelerden örnekler

Şekil 12: Baş odada yer alan sekiden yüklüğün görünümü

Şekil 13: Taşoda Konağı'nın baş odasındaki tavan süslemeleri

Şekil 14: Taşoda Konağı'ndaki baş odanın güneyindeki oda

Şekil 15: Taşoda Konağı gelin odası

FATSA-BOLAMAN GÜVERCİNLİK MEZARLIĞI VE MEZAR TAŞLARI

Sevinç EREN[1*]

Kökeni inançlara dayanan mezar taşları, yapıldıkları dönemin, çevrenin, inançların, geleneklerin ve sanat anlayışının ortak ürünü olarak tarih ve kültür mirasımızın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu geleneğin devamı niteliğinde Ordu ili Fatsa ilçesine bağlı Bolaman Mahallesi, Güvercinlik Mevkiinde bulunan tarihi mezarlık alanındaki mezar taşları, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Konu kapsamında gerçekleştirilmiş saha çalışmasında bahsedilen mezarlıkta farklı dönemlere ait farklı tür ve formda mezar ve mezar taşları incelenmiştir. Genel itibarıyla 18. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilen mezar taşlarının haricinde üzerinde tarih ibaresi bulunmayan ve anonim olarak nitelendirilebilen mezarlar ve gayr-i muntazam olarak dikilmiş mezar taşları tespit edilmiştir.

Zaman içerisinde çoğu tahrip olan mezarların ve mezar taşlarının baş taşları üzerindeki başlık ile tepeliklerinden hareketle bu mezar taşlarının kadın veya erkek mezarı olduğunu saptayabilmek mümkündür. Özellikle baş taşları mezarda yatan kişinin cinsiyetine göre farklılık göstermektedir. Tamamı taştan yapılan mezar veya mezar taşlarında bezemeye daha çok başlık, tepelik ve gövde kenarlarında yer verilmiştir. Mezar taşı kitabelerinde genellikle başlangıç ifadeleri, kimlik bilgisi, dua istekleri ve ölüm tarihi yer almaktadır.

Farklı ölçü ve boyutlardaki dikili taş geleneğini sürdüren gayr-i nizami formdaki mezar taşlarında taşların doğada olduğu gibi kullanıldığı, yüzeysel ya da tamamen düzeltildiği örnekler mevcuttur. Ağırlıklı olarak mezarın baş kısmının yönünü belirten baş taşlarına yer verilmiş, bu mezar

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. e-mail sevinceren1970@gmail.com Osmanlıca kitabe metinlerini okuyan Doç.Dr. Gazanfer İLTAR'a ve saha çalışmamda yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğr.Üyesi Seçkin EVCİM'e, Yüksek Lisans öğrencim Özlem ÇABUK'a teşekkürü bir borç bilirim.

taşlarında herhangi bir bezeme ögesi bulunmamaktadır. Günümüzde defin yapılan bu alanın erken devirlerden itibaren mezarlık olarak kullanıldığı tespit edilebilmektedir. Bu bağlamda geçmişten bugüne mezar taşı geleneğinin izlerini farklı örneklerle bir arada toplayan Güvercinlik Mevkii Mezarlığı adeta açık hava müzesi görünümündedir.

Çalışma kapsamında Bolaman Mahallesi Güvercinlik Mevkiindeki mezarlıkta yer alan mezar tipleri, mezar taşı tipleri, başlık ve tepelik formları, bezeme özellikleri yanında malzeme-teknik, kitabelerde görülen hat türleri açısından değerlendirilmiştir. Mezar taşları kişi ve sülale adları, meslekler, hastalıklar vb. konular hakkında dönemsel bilgi alabildiğimiz tarihi birer belge niteliğinde olup Fatsa'nın kültürel tarihine de katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Ordu, Fatsa-Bolaman, Mezar, Mezar Taşı, Süsleme.*

FATSA- BOLAMAN GÜVERCİNLİK CEMETERY AND THE HEADSTONES

Headstones, which origing is based on beliefs, form an important figure in our historical and cultural legacy as a common product of their era, environment, beliefs, traditions and sense of art. As a follow up of this tradition, the Headstones located in Güvercinlik Cemetery, Fatsa province of Ordu, are the main subject of this article. The field research covers the analysis of the mentioned cemetery and its Headstones that come from different backgrounds and forms. Apart from the late 18th century- early 20th century dated ones, anonymous, unevenly erected Headstones without a date or inscription were also recorded.

It is possible to identify the Headstones which are dilapidated in time by their crest and capstones in order to see if they were belonged to a woman or a man. Especially the capstones vary from gender to gender. In entirely stone formed graves or Headstones, ornaments are placed mostly on crest, capstones and the body of the headstone. In epitaphs, there are mostly introductions, identifications, prayers and the date of death.

There are examples of irregularly set different tombs and Headstones, that continue the tradition of obelisk, are being used in nature in their organic form or being corrected superficially and entirely. Mostly, there are Headstones which point the head of the tomb and these headstones do not contain any ornamental item. It is depicted that this burial filed has always been used as a cemetery for generations, in this sense we can say that Güvercinlik Mevkii Cemetery is an outdoor museum, that embraces all different remains of obelisks from past to present.

Within the scope of this research, types of tombs, Headstones, their crest, capstones and ornaments were examined as well as the material equipments and calligraphies on the epiphanies. Headstones can be a source of historical information about people, families, occupations, diseases which leads to contribution to the cultural history of Fatsa.

***Key Words**: Ordu, Fatsa- Bolaman, Tomb, Headstones, Ornaments.*

Giriş

Ordu iline bağlı Fatsa ilçesi sınırları içerisinde yer alan Bolaman, Fatsa-Ordu karayolunun yaklaşık dokuzuncu kilometresinde konumlanmıştır. Fatsa İlçesi'ne bağlı bir bucak olan Bolaman'a 1965 yılında Laleli ve Güvercinlik köylerinin birleştirilmesi ile belediye statüsü verilmiş[2], 2012 yılında da yeni belediye kanununa göre Bolaman, Fatsa'nın mahallerinden biri olmuştur.

Bölgenin tarihçesine kısaca bakacak olursak, Bolaman'ın içerisinde bulunduğu Ordu ve çevresinde eski çağlardan beri farklı kültürler ve yerleşmelere dair izler görülmektedir. Tarih öncesi dönemde Ordu, Ünye ve Fatsa çevresinde Paleolitik, Neolitik, Kalkolitik ve Tunç çağı buluntularına rastlanmıştır (M. Özdemir 2006: 122). Sonrasında ise Kaşkalar, Amazonlar, Kimmerler, Miletliler, Persler, Makedonyalı İskender'in yörede hakimiyet kurduğu bilinmektedir (M. Özdemir 2006: 122-130, 140-141; Y. Büktel 2013: 150-155). Yine aynı coğrafyada yerli halkların yaşadığı da bilinmektedir. Sonrasında ise bölgede Pontus devleti, Roma İmparatorluğu ve 395 yılında Roma İmparatorlu'ğunun bölünmesi ile Bizans İmparatorluğu (Doğu Roma) hakimiyeti görülür (M. Özdemir, 2006: 124, 128-154).

Kuruluşu antik çağlara kadar uzanan ve liman kenti olduğu düşünülen Bolaman'ın Antik adı Polemeon'dur. Aslında ilk yerleşimin eski Polemeon olan Bolaman'da başladığı ve zaman içerisinde günümüz Fatsası'nın sınırlarına kadar geldiği görülmektedir. Polemon olarak adlandırdığımız Bolaman'ın Roma imparatorluğunun 395 yılında ikiye ayrılmasından yaklaşık 400 yıl önce kurulduğu kabul edilir (Y. Büktel 2011: 155).

Türklerin Fatsa çevresine yerleşmeleri ise Malazgirt zaferi sonrası olmuştur. Danişment Gazi döneminde buraya yerleşen oymaklar sayesinde Türkleşme ve İslamlaşma süreci başlamıştır (B. Yediyıldız 2018: 46-47,99; N. İpek 2021: 631-632). 1380'lerde Hacıemiroğulları adlı Türk beyliğinin hâkimiyeti ile Fatsa ve çevresinde Türk nüfusunun arttığı görülmektedir (Ö. Öztürk 2012: 510).

---

[2] ''Ordu ili'nin, Fatsa ilçesi, Bolaman Bucağına bağlı Lâleli ve Güvercinlik köylerinin birleşerek ''Bolaman'' adı altında belediye kurmalan, Danıştay Genel Kurulunca verilen 1/7/1965 günlü ve 1965/161 sayılı karar üzerine 1580 sayılı Kanunun 7469 sayılı Kanunla değişik 7. nci maddesine göre uygun görülmüştür.'' Resmi Gazete, 8 Aralık 1965. (Erişim Tarihi: 01.03.2023).

Osmanlı idaresinde Bolaman'ın 1520 yılında Rum Eyâleti, Canik Sancağı, Satılmış Kazasına bağlı bir nahiye, 1647 dolaylarında Trabzon Eyâleti, Ordu Sancağına bağlı bir kaza, 1868 yılında Trabzon Eyâleti, Trabzon Sancağı, Ordu Kazasına bağlı bir nahiye ve 1924 yılında Fatsa Kazasına bağlı bir nahiye olduğu görülmektedir (Sezen, 2006: 88; Bayraktar, 2005: 45). Bolaman ismi 1455 tarihli Tahrir Defteri'nde ''Bölük-i Niyabet-i Geriş-i Bolaman (278) ez takrir Karye-i Nefs-i Ebercülü ve Mezra'a-i Kömürlük ve Mezra'a-i Lalelü'' olarak geçmektedir (Yediyıldız ve Üstün 1992: 211; B. Yediyıldız 1985: 21-22; M. Büyük 2011: 75).

Bolaman Güvercinlik Mahallesi Mezarlık Alanı ve Mezar Taşları

Bu bildiride Ordu'nun Fatsa ilçesine bağlı Bolaman Güvercinlik Mahalle'sinde, bulunan tarihi mezarlık ve bu mezarlıkta bulunan farklı dönemlere ait mezar ve mezar taşları incelenmiştir. Konu edilen mezarlık Ordu-Perşembe Bolaman sahil yolunda Bolaman kavşağının güney yönünde yer almaktadır (F.1). Mezarlık alanının batısında Bolaman Oski ek binası, doğu kısmında ise (Samsun ve Ordu İlini bağlayan otobanın 33 km batısında) engebeli ve yüksek arazide kaya mezarları (F. 4) bulunmaktadır (Ordu Kültür Envanteri, 2019: 335).

Fatsa Bolaman Mahallesi Güvercinlik mevkiinde yer alan mezarlık doğu -batı yönünde geniş bir alanı kaplamaktadır. Bilindiği gibi mezarlıklar Anadolu'ya göç eden Türk unsurlarının bir bölgeye yerleşmesi ve o bölgeyi sahiplenmeleri açısından büyük bir öneme sahip olmuştur. Bu sebeple köy ve şehir yerleşimlerinde mezarlıklar önemli bir yer tutmaktadır. Halit Çal'ın (2019) ''Türkiye'de Mezar Taşı Araştırmalarının Durumu ve Sorunları'' adlı makalesinde de belirtildiği gibi mezar ve mezar taşı araştırmalarında hukuki, terminolojik, yöntemsel ve bu yöntem içerisinde mezar ve mezar taşı tipolojisine dair sorunlar kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır[3] Benzer sorunlar bu çalışamaya konu olan Güvercinlik mezarlığı içinde geçerlidir.

Anadolu'daki köy ve şehir yerleşimlerindeki mezarlıkların yapılanması Orta Asya Türk şehir geleneğinin bir devamı niteliğindedir (M. De-

[3] Detaylı bilgi için ayrıca bkz. Halit Çal, ''Türkiye'de Mezar Taşı Araştırmalarının Durumu ve Sorunları'', *I. Uluslararasi Geleneksel Türk Mezar Taşları,* 19–21 Eylül 2018, Bakü/Azerbeycan, 2009, s. 133-160.

mir 1999: 471-474). Selçuklu devrinden itibaren mezarlıklar şehir dokusu yanında mezarlık içerisinde yer alan cami, mescid, zaviye, türbe gibi yapılarla şehrin önemli sosyo-kültürel merkezlerinden biri olmuştur (M. Demir 1999: 476). Bu bağlamda Semavi Eyice'nin (1996) belirttiği gibi:

> *"Sanat bir milletin medeniyetini, zevkini, geleneklerini ortaya koyduğuna göre bunun tarihini araştırırken çalışmaları yalnız belirli bir yapı çeşidine inhisar ettirmek yanlış olur.* Türk s*anatı tarihinde de ilk denemelerde bu yol tutulmuş, cami mimarisi ve tezyinatı yardımıyla Türk sanatının esasları, gelişmesi, özellikleri ortaya konulmak istenmiştir. Halbuki Türk sanat tarihini yalnız dini mimarinin bir yapı türünde değil, fakat daha pekçok başka türlerde de araştırmak, tarih içerisine gelip geçmiş (fani)lerin sanat, zevk ve tutumunu ortaya koymak, o milletin medeniyet tarihindeki yerini tayinde büyük faydalar sağlayabilir. Sanat tarihinde mezar mimarisi ve süslemesi bu türlerden biri olarak karşımıza çıkar. Bir insanın hatırasını ebedileştiren hatta bir bakıma onu yüceleştiren büyük, iddialı mezar yapıları ani türbelerin yanı sıra bu tür, çok daha ufak daha mütevazi eserlerle de temsil edilmektedir; bunlar Türk sanatının en küçük anıtları olarak bir milletin belirli devirlerindeki sanat zevkini ve halkın duygularını en güzel, en iyi aksettiren üstelik tarihleride belirtilmiş olan hatıralarıdır. Diğer taraftan bu mezarlar ve onları bir araya getiren mezarlıklar eski Türk şehirlerinin bir bakıma "tapu senetleri" olmuştur.*
>
> ...
>
> *Her mezar taşı orada yaşamış bir insana ait ve onun fani alemdeki varlığının geride kalan son delili olduğuna göre, o şehrin veya kasabanın geçmişinden bir parçaydı."* (S. Eyice 1996: 124).

Güvercinlik mezarlığında farklı tipolojilere sahip mezar ve mezar taşları birbirini takip eden farklı dönemlerde bu mezarlık alanının kullanıldığını göstermektedir (F. 5). Mezarlığın tarihsel geçmişi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yore insanı, inanç ve gelenekler doğ-

rultusunda dikili taşların bulunduğu mezarlığı kutsal kabul etmiş ve bu mekânı ölü gömme alanı olarak kullanmaya devam etmiştir. Günümüzde de defin yapılan mezarlık 914 parsel nolu tarihi mezarlık alanı Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu kararı ile 21.09.2018 gün 5586 sayılı inceleme raporu[4] sonucunda tescil edilmiş, mevcut mezar taşlarına zarar verilmeyecek şekilde defin işlerinin devam edilebileceğine karar verilmiştir (F.2-3).

Doğu -batı yönünde uzanan mezarlıkta farklı ölçü ve boyutlarda, dikili taş geleneğinde üç yüzden fazla mezar taşı yer almaktadır (F. 6-7-8-9). Oldukça bakımsız ve yabani otlarla kaplı mezarlıkta dikdörtgen, kare prizmal, eşkenar dörtgen formundaki mezar taşlarının bir kısmı ayakta bir kısmı yıkılmış durumdadır (F. 10-16). Ayrıca mezarların baş ve ayaktaşları arasındaki mesafe moloz taşlarla belirginleştirilmiştir (F. 13-14-15). İncelenen örneklerin çoğunda volkanik bir taş olan kum taşı kullanılmıştır. Bu mezarlarda baş ve ayaktaşı konumunda kısmen yontulmuş kaba yonu taşlar yekpare olarak kullanılmıştır. Baştaşlarının yükseklikleri 99 ,83,57 cm; kalınlıkları 7,12, 24 cm; ayaktaşlarının yükseklikleri 71, 57, 54 cm; kalınlıkları ise 7, 24, 34 cm aralığındadır. Buradaki mezar taşlarının çoğu ülkemizdeki pekçok mezarlık ve mezar taşları gibi doğa ve insan eliyle tahribata uğramıştır. Çalışmamıza konu olan Güvercinlik mezarlığında rastlanan dikilitaşlar ve bu geleneği Türklerin Orta ve İç Asya'daki mezar ve mezar taşı geleneğinin bir uzantısı olarak kabul eden Yaşar Çoruhlu'nun (2018) da belirttiği gibi:

> *"İç Asya'daki dikili taş tiplerinin tümünü düşündüğümüzde, Türk İslâm mezar taşına kaynaklık eden dikili taş tiplerinin epey sayıda olduklarını farkedebiliyoruz: Menhirler (sadece köken dayanağı olarak), dikili taş/ damgalı taşlar (stel), üzeri kabartmalı veya baş kısmı ya daüzeri üç boyutlu insan başı (ya da karışık karakterli) şekilli taşlar, geyiklitaşlar, mezar duvarı ortaları veya köşelerinde bulunan dikili taşlar, taşdan yapılmış insan heykelleri, balballar, yere veya bir kaideyedikilmek üzere tasarlanmış kitabe taşları, koç ve koyun ve at şekilli taşlar.*

[4] T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 25.09.2018 gün ve 5586 sayılı karar.

...

Görüldüğü gibi, Erken devir Türklerinde görülen dikili taş, geyiklitaş, taş heykel, balbal olarak bahsedilen tüm ölü taşlarının Türk İslâm mezar taşları ile hem stilistik açıdan hem de anlam bakımından ilişkileri vardır. Türk İslâm mezar taşları bu grubun değişik türden taşlarının İslâmi anlayışa göre yeniden ele alınarak yansıtılmasından ibarettir..." (Y. Çoruhlu 2018: 486, 491).

Yöre sakinleri bu mezarlığın büyüklerinin söylemlerinden yola çıkarak eski tarihlerde de olduğunu belirtmektedir[5]. Nitekim defin geleneğinin devam etmesi ve aynı mezarlığın kullanılması burada eski bir yerleşim yeri olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Benzer örneklerine Denizli Çivril Özdemirci Mahallesi Mezarlığı[6], Kırklareli Karacaibrahim Mahallesi Eski Mezarlığı[7], Edirne Lalapaşa ilçesi Çömlekpınar köyü yakınlarındaki mezarlık[8] ve Antalya'nın Alanya ilçesindeki tarihi mezarlık'ta[9] rastladığımız mezar taşları millî kültürümüzün önemli maddi kalıntıları arasında yer alarak, tarih, sosyoloji, etnografi ve sanat tarihi açısından aslında birinci el kaynak niteliği taşımaktadırlar.

Güvercinlik mezarlığının büyük bir kısmında yer alan dikilitaşların bulnduğu yerde günümüzde defin yapılmamıştır. Sadece mezarlığın kuzey ve güney yönündeki kenar kısımlarında (F. 23-24) defin yapılmıştır. Bu alanda toprak çok gevşektir. Bu durum ise daha önce bu alanda üst üste defin yapıldığının bir göstergesidir. Mezarlık alanında yapılacak kazı ve sondaj çalışmaları sonucunda daha net bilgilere ulaşılacağı düşünülmektedir.

Mezarlığın güney kısmında ise dikilitaşlar (F. 32-36) yanında çerçeve mezar türünde baş ve ayakucu taşlarının olduğu mezarlar bulunaktadır

---

5 Ayrıca bkz. https://beyazgazete.com/haber/2013/4/23/esrarengiz kabristanlik-1767902.html (01.03.2023).

6 Fidan Uğur Çerikan, ''Mezar Taşlarinin İzinden "Denizli Çivril Özdemirci (Kasabasi) Mahallesi Mezarlığı", *1.Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi Bildiriler Kitabı*, 19-21 Ekim 2018, Kuşadası, 2018, s. 174-183.

7 https://www.kirklarelienvanteri.gov.tr/sitler.php?id=386 (04.03.2023)

8 https://www.tum-haberler.com/tarih/edirnede-osmanli-mezarlari-definecilerin-tahribatina-ugruyor-20056 (04.03.2023)

9 https://www.hurriyet.com.tr/gundem/alanyanin-gizemli-mezarlari-41475321 (04.03.2023)

(F.25-31). Bu mezarlar kum taşı ve kaba yonu taşlarla harç kullanılmadan yüksekce bir çerçeve kısmı, baş ve ayak ucu taşlarından oluşmaktadır. Dikdörtgen plaka gövdeye sahip baş ve ayakucu taşlarında fes biçimi başlıklar ve yarım daire kemer formunda tepelikler görülmekedir. Birçoğunda baş ve ayakucu taşı kurşunla kaide kısmına birleştirilmiştir (F. 32). Bu mezar taşlarında kitabe metni ve tarih bulunmamaktadır.

Mezarlığın kuzeybatı tarafında Haznedaroğulları Kabristanlığı'na geçmeden bir koridor şeklinde düzenlenmiş 20. Yüzyılın ilk yarısına ait mezarlardan oluşan kısımda 1947 yılına ait üçgen alınlıklı lahit biçimi mezar dikkat çeker (F. 39-43; Ç. 1-2).

Mezarlığın batı tarafında sonradan yapıldığı düşünülen ve üzerinde ''Haznedaroğlu Kabristanlığı'' (T. 1) yazan Haznedaroğulları ailesine mensup olan kişilerin mezarları yer almaktadır (F. 44-45). En erken tarihlisi 1862 yılına ait mezarlar Güvercinlik Mezarlığı'nın içinde, batı yönünde yoğun ağaçlar ve bitkiler arasında kalmış durumdadır. Dikilitaşlardan oluşan mezarlığın devamı niteliğindeki bu bölüm daha sonraki yıllarda tamamen Haznedaroğulları Kabristanlığı'na dönüştürülmüştür. Günümüzde de aynı aileye ait mensup kişilerin defin işlemleri burada yapılmaktadır (F. 88-89). Bilindiği üzere Haznedaroğulları 19. yüzyılda Karadeniz bölgesinin büyük ve nüfuslu ailelelerinden biridir[10]. Aileye ait Ordu Gülyalı, Çobanlı, Turnasuyu mezarlığında da mezarlar bulunmaktadır[11].

Haznedaroğulları kabristanlığında 19. yüzyılın 2. yarısına tarihlenen 8 mezar yer almaktadır[12]. (1862-1882 yılları arasında) Bunlardan 5'i kadınlara (F. 46-49; Ç. 3-4); (F. 51-52; Ç. 8-9), (F. 51-52; Ç. 8-9), (F. 64; Ç. 19), 5'i de erkeklere (F. 50; Ç. 7), (F. 55-56; Ç. 12-13), (F. 62-63; Ç. 17-18) aittir. Genel örneklere bakarak yine 19. Yüzyılın 2. Yarısına tarihleyebile-

---

[10] Konu ile ilgili detaylı olarak bkz. Rıza Karagöz, ''Osmanlı'dan Cumhuriyete Ordu'da Ayan ve Eşraf Üzerine'', Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Ordu I, Fenomen Yayıncılık, Ankara, 2021, s. 234-261.

[11] Haznedarzade Mustafa Bey 1829 s. 112, Haznedarzade Mehmet Bey'in Kerimesi Şahide Hanım 1895 s. 118, Haznedarzade Mehmet Bey'in mahtumu Mustafa Bey Efendi s. 120 Ayrıntılı bilgi için bkz. Sevinç Eren, '' Ordu İli Turnasuyu Mezarlığında Yer Alan Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Devri Mezar Taşlarından Örnekler'', Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Ordu II, Fenomen Yayıncılık, Ankara, 2021, s. 99-140.

[12] Konu ile ilgili olarak ayrıca bkz. Şerife Tali, ''Ordu/Fatsa Bolaman Hazinedaroğulları Aile Mezarlığı Mezar Taşları'', Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Ordu II, Fenomen Yayıncılık, Ankara, 2021, s. 141-172.

ceğimiz üzerinde tarih ibaresi olmayan bir kadın (F. 64; Ç. 19) ve bir erkek (F. 62-63; Ç. 17-18) mezarı ve bu mezara ait mezar taşları bulunmaktadır. Bu mezarlara ait mezar taşlarından beşi silindilirik gövdeli olup ikisi kadınlara (F. 51-54), üçü (F. 55-61) erkeklere ait mezar taşıdır. 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen sekiz mezar yer almaktadır. İki mezar karı ve kocaya ait olup (F. 65-67; Ç. 20-21), (F. 68-70; Ç. 22-23) kitabe kısmı Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Altı mezara ait mezar taşları ise günümüz Tükçesi ile yazılmıştır, bunlardan iki tanesi karı ve kocaya ait olup kitabe kısmı kazıma çizgiler ile oluşturulmuştur (F. 74-79; Ç. 25-28).

Ordu Bolaman Güvercinlik mezarlığında incelediğimiz kitabeli mezar taşlarının tamamı Haznedaroğlu Kabristanlığı'ndaki mezarlara aittir. Bunların tamamında talik hat kullanılmakla birlikte, üç eserde sülüse yakın talik hat kullanılmıştır (F.51, 53, 55). Bir örnekte ise basit yazılmış nesih hat (F.73) kullanılmıştır. Çalışmaya dahil ettiğimiz erken Cumhuriyet dönemine ait diğer mezarlara ait baştaşlarında günümüz türkçesiyle yazılmış kitabelere yer verilmiştir.

Kitabe satırları, paralel doğrultuda veya sağa eğimli olarak düzenlenmiştir. Kitabe metni genellikle yüzeye kabartılarak işlenmiştir.

Kitabe metinlerinde, başlangıç ifadesi, ölen kişinin ya da yakınlarının dilinden söylenmiş duygu ifadeleri, Allah'tan istek, insanlara nasihat, biyografik ve sosyal durum belirten ifadeler ve dua sıfatıyla başlayan Fatiha isteği dile getirilmiştir. Genel olarak kitabe sonunda tarihe yer verilmiştir.

Kitabe metinlerinin başlangıç satırlarında yer alan - Allah'ın isim ve sıfatları

Hüve'l Bâki: O (Allah) sonsuzdur. (8 eserde)

Hüve'l Hallâk'ul Bâki: O (Allah) yaratıcı ve sonsuzdur. (1 eserde)

Ölüm karşısındaki acizliği içeren ifadeler

Ah mine'l-Mevt: Ölümden ah (2 eserde) görülmektedir.

Mezarlıkta başucu ve ayakucu taşlarından oluşan toprak mezar (Dikilitaş geleneğini devam ettiren tarihini bilmediğimiz taşlar), şahideli yüksek çerçeveli mezarlar ve şahideli lahit biçimi mezarlar olmak üzere üç tip mezar çeşidi görülmektedir. Tekne türü, yüksek çerçeveli bir mezar örneğinde (F.71-73) iki defin yapılmıştır.

Mezar taşı formlarına baktığımızda dikili taşlarda; kare, dikdörtgen prizmal, eşkenar dörtgen formundaki mezar taşları; Kitabeli mezar taşlarında ise dikdörtgen plaka gövdeli ve silindirik gövdeli baş ve ayakucu taşları görülmektedir. Kadınlara ait mezarların 2'si (1875-1877); erkeklere ait mezarların ise 3'ü (1882,1887,1896) silindirik gövdeli mezar taşlarına sahiptir.

Diğer mezar taşları plaka ya da levha biçiminde yukarı doğru genişleyerek devam eden gövdeye sahip olup çeşitli formlarda başlık ve tepeliklerle sonlandırılmıştır.

Malzeme olarak kumtaşı, moloz taş, kabayonu taş, kitabesi bulunan mezarların baş ve ayak ucu taşlarında mermer malzeme kullanılmıştır.

İncelenen eserlerden tarihi belli olan Haznedaroğullarına ait mezarlara ait baş ve ayakucu taşları 19. yüzyılın sanat anlayışını ve zevkini yansıtmaktadır. Şahidelerde bitkisel, geometrik ve nesneli bezeme programına yer verilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada Ordu'nun Fatsa ilçesine bağlı Bolaman Güvercinlik Mahalle'sinde bulunan tarihi mezarlık ve bu mezarlıkta bulunan farklı dönemlere ait mezar ve mezar taşları incelenmiştir. Genel olarak doğu -batı yönünde uzanan mezarlık zamanla batı yönünde genişleyerek Haznedaroğulları aile mezarlığını da içine alacak şekilde büyümüştür. Dikdörtgen, kare prizmal, eşkenar dörtgen formdaki dikili taşların oluşturduğu mezarlar kanatimizce tarihi bilinen en eski mezardan (1862) daha erken bir döneme aittir. Nitekim belirttiğimiz gibi mezarlık alanında toprak çok gevşektir. Bu durum muhtemelen üst üste defin yapılmasından kaynaklanmaktadır. 19. yüzyıla tarihlenen mezarlar mezarlığın batı tarafında yer almaktadır. Günümüz de defin işlemleri mezarlığın belli bölümlerinde devam etmektedir (kuzey, güney kenarlarında ve batı tarafında). Orta alanda sadece dikili taşlardan oluşan mezar taşları bulunmaktadır. Oldukça bakımsız ve yabani otlarla kaplı mezarlıkta mezar taşlarının bir kısmı sağlam vaziyette olup, bir kısmı tahrip edilmiş, parçalanmış, yıkılmış veya yerlerinden sökülmüştür. Mezarlık alanında temizlik çalışması yapılarak mevcut mezar taşları belgelenmelidir.

Mezar taşları üzerinde detaylı temizlik işlemleri yapıldıktan sonra günümüzde Anadolu'nun birçok mezar taşında karşılaştığımız ve Orta Asya'dan kadim bir gelenek olarak getirdiğimiz sembol, tamga gibi işaretlerin olup olmadığı saptanacaktır. Mezarlık alanında yapılacak kazı ve sondaj çalışmaları sonucunda daha net bilgilere ulaşılacağı düşünülmektedir.

Bu alanda yapılacak detaylı kazı çalışmaları sonucunda elde edilen malzemeler doğrultusunda mezarların tarihlendirilmesi de mümkün olabilecektir.

F.1: Fatsa Turizm Haritası, Fatsa Belediyesi

F. 2: Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı

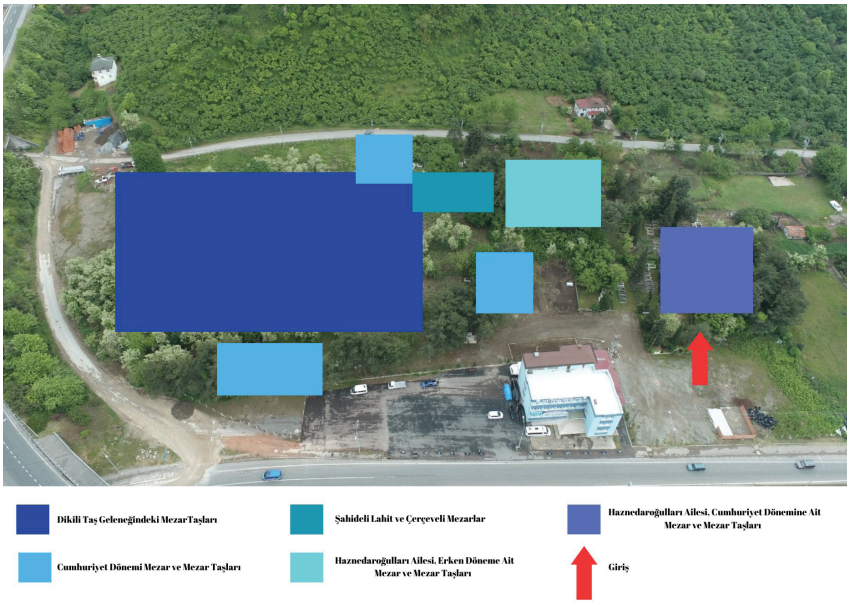
Öznitelik Bilgisi

Öznitelik Bilgisi | Bina/BB Listesi

Taşınmaz No	53977244
İl	Ordu
İlçe	Fatsa
Mahalle/Köy	Bolaman
Ada	
Parsel	914
Tapu Alanı	15.074,81
Nitelik	Mezarlık
Mevkii	Güvercinlik
Zemin Tip	Ana Taşınmaz
Pafta	4/10

F. 3

F. 4 Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığının güney tarafında kaya mezarlarının bulunduğu arazi



F. 5

F. 6: Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı, kuzeyden genel görünüş

F. 7: Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı, kuzeydoğu-güney genel görünüş

F. 8

F. 9 Fatsa Güvercinlik Mezarlığı doğu, dikilitaşlar genel görünüm

F. 10

F. 11

F. 12 Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı

F. 13 **F.14**

BT: 99x49-58x7cm

AT: 71x28-46x7cm

Baş ve ayak taşı arasındaki mesafe: 2.99 cm

Baş ve ayak ucu taşları kumtaşı malzemeden yontularak yapılmış, moloz taşlarla basit bir çerçeve oluşturulmuştur.

F. 15

BT: 59x39-48x12 cm

AT: 57x21-21x24 cm

Baş ve ayak taşı arasındaki mesafe: 3.28cm

Kumtaşı, moloz taşlarla çerçeve oluşturulmuş.

F. 16

F. 17

F. 18

F. 19

F. 20

F. 21

F. 22

F. 23

F. 24

F. 25

F. 26

Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı güney

F. 27

F. 28

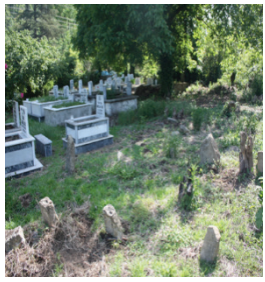
F. 29

F. 30

F. 31

F. 32

F. 33



F. 34

F. 35

F. 36

F. 37

F. 38: Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı batı

F. 39

F. 40

F. 41

F. 42
BT: 74x33-29x 7cm
Kumtaşı

F. 43
AT: 59x34-29x8 cm
Kumtaşı

Kitabe Metni:

Çaresiz derde düşdüm
Asla ilas bilmedi
İstanbul'dan gelirken
Sinop'ta geldi ecelim
Lalelü Köyü Mustafa
oğlu Ertural Ergun
ruhuna fatiha
Yaş 16 tarih7/3/1947

F. 44-45: Fatsa-Bolaman Güvercinlik Mezarlığı batı Haznedaroğlu Aile Kabristanlığı

F. 46

BT:104x31-27x9cm

F. 47

AT:111x26-20x9cm

Baş ve ayak taşı arasındaki mesafe: 3.28cm

Şahideli çerçeveli mezar. Moloz taştan çerçeve yüksek tutularak örülmüştür. Şahidelerde mermer malzeme kullanılmıştır.

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Neler çekdim bu çarh-ı bi vefâdan
3. Başım kurtulmadı derd-i belâdan
4. Ecel canın içirdi bana âhir
5. Ayırdı beni cümle âşinâdan
6. Ziyaret idene budur ricâmız
7. Unutmasın bizi hayır duâ'dan
8. Hâzinedarzâde Muhammed Bey'in kerimesi
9. Ve yine Hâzinedarzâde Ali Bey'in halilesi
10. Selvi Hanım'ın ruhuna fâtiha
11. Sene 1279 /M.1862

F. 48

BT:130x34-27x9 cm

F. 49

AT:108x35-27x9cm

Şahideli çerçeveli mezar. Moloz taştan çerçeve yüksek tutularak örülmüştür. Şahidelerde mermer malzeme kulllanılmıştır.

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Beni Kıl Mağfiret Ey Rabb-i Yezdân
3. Bi-Hakkı-ı Arş-il Azim Nur-ı Kur'ân
4. Gelüp Kabrim Ziyâret iden İhvân
5. İdeler Ruhuma Bir Fâtiha İhsân
6. Hazinedâr Zâde Süleyman Bey'in
7. Halilesi Kerimesi
8. Merhum Fatıma Hanım'ın Ruhuna Fâtiha
9. Sene 1285/M. 1868-1869 /Zi 6

F. 50

BT:75x28cm-226x8cm

Fes Yükseklik:11cm

Boyun:6x12cm

Şahideli çerçeveli mezar. Moloz taştan çerçeve yüksek tutularak örülmüştür. Baş taşı mermer malzeme ile yapılmıştır.

Kitabe Metni:

1. Âh Mine'l-Mevt
2. Âh ile zâr kılarak tazeliğime doymadım
3. Çün ecel peymânesi dolmuş murâdım almadım
4. Hasretâ fani cihanda tûl-i ömür sürmedim
5. …takdir bu imiş ta ezelden bilmedim
6. Bolaman eşraf-ı hanedânından Hazinedâr
7. Zâde Ahmed Bey'in mahdumu Abdullâh
8. Efendi'nin ruhuna fâtiha
9. Sene 1288 /M.1871-1872

F. 51

BT:138x22-22cm

F. 52

AT:138x22-19cm

Lahit biçimi mezar, şahideler mermer malzeme ile yapılmıştır. Lahit kısmı taş malzemeden yapılmıştır.

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Bolaman Nâhiyesinden Hazinedâr
3. Zâde İbrahim Bey'in halilesi
4. Olup dergâh-ı Ali Kapucu
5. Başlarından Şıhmanzâde Osman
6. Ağa'nın kerimesi Gülfem hanımın
7. Ruhiçün Lillâhil-Fâtiha
8. Cemaziye'l -Âhir Sene 1292 /M.1875-1876

F. 53

BT:174x23-20cm

F. 54

AT:80x20-15cm

Çerçeveli mezar. Şahideler mermer malzeme ile yapılmıştır. Çerçeve yüksek tutularak moloz taş ile örülmüştür.

Kitabe Metni:

1. Hazinedârzâde İbrahim
2. Bey'in halilesi olup
3. Yine Hazinedârzâde amir
4. Beyin kerimesi Nuriye
5. Hanımın ruhuna fâtiha
6. Cemaziye'l-Ahir Sene 1294 M.1877-1878 Şubat 23

F. 55

BT:117x25-25cm

F. 56

AT:110x20-20cm

Lahit biçimi gövdede uzun kenar 355 cm, kısa kenar 277cm'dir.

Lahit biçimi şahideli mezar.Şahideler mermer, lahit kısmı kesme taş malzemelidir.

Kitabe Metni:

1. … …
2. Trabzon valisi esbak
3. Hazinedârzâde merhum Osman
4. Paşanın damadı ve Bolaman Nahiyesi eşrâf-ı
5. Hanedânından Hazinedârzâde
6. Süleyman bey merhumun
7. Mahdumu rutbe-i sâlise-i
8. Ashâbından Süleyman Faik
9. Bey merhumun ruhuna fatiha
10. Sene 1305/M.1887
11. …….

F. 57

F. 58

F. 59

BT:132x25-25cm AT:132x26-26cm

Lahit biçimi gövdede uzun kenar 355 cm, kısa kenar 277 cm'dir.

Lahit biçimi mezar. Şahideler mermer, lahit kısmı ise kesme taş malzemelidir.

Kitabe Metni:

1. Hüve'l-Hallâku'l-Bâki
2. Beni Kıl Mağfiret Ey Rabb-i Yezdân
3. Bi-Hakk-ı 'Arş-ıl Âzım Nur-ı Kur'ân
4. Gelüb kabrim ziyâret iden ihvân
5. İdeler ruhuma bir fâtiha ihsân
6. Hazinedârzâde merhum Ali
7. Bey'in ruhiçün fâtiha
8. Sene 1314 /M. 1896-1897 Fi 14

F. 60

F. 61

BT:88x18-16cm

Çerçeveli mezar. Şahideler mermer, çerçeve kısmı moloz taş malzeme ile örülmüştür.

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Fenâdan bekâya eyledi rıhlet
3. İde hâk kabrini ravzâ-i cennet
4. Hazinedârzâde merhum
5. Osman Bey'in ruhiçün fâtiha
6. Sene 1300 / M.1882-1883

F. 62

BT:110x22cm

F. 63

AT:75x25-22x7cm

Fes yükseklik: 12 cm, sol tarafında püskülü vardır.

Boyun 4x11 cm'dir.

Mezarın gövde formu aşırı tahribata uğradığından mezar tipi net olmamakla birlikte ayak taşı kesme taş malzemeden bir yuvaya yerleştirildiği için çerçeve mezar türünde olması muhtemeldir. Şahideler mermer malzeme ile yapılmış.

Kitabe Metni:

1. Âh Mine'l-Mevt
2. … …ricam budur ey Muhammed
3. ….bir fâtiha
4. eden ey Muhammed…
5. …san iden bulur Hazi…
6. Zâde merhum ve Mağ…
7. …ye ruhiçün ve Kâfe-i
8. Ervâhları içün El-Fâtiha
9. …Sene 1 …

F. 64

BT:115x40-35x7cm

Lahit biçimi gövdenin uzun kenarı 355 cm, kısa kenarı 277 cm'dir.

Şahideli lahit biçimi mezar kapak taşlıdır. Ancak kapak taşı kısmı kırılmıştır. Malzeme blok kesme taş malzemedir. Bloklar birbirine kurşun ile kenetlenmiştir. Başucu şahidesinde malzeme mermerdir.

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Gel efendim nazar eyle şu mezar taşıma
3. Âkil isen gâfil olma aklın al başına
4. Salınıp gezerdim her dem bak ne geldi başa
5. Genç yaşımda turâb oldum taş dikildi başıma
6. Hazinedârzâde Mustafa Bey'in
7. Kerimesi merhume ve mağfur leha
8. Hatice Hanımın ruhiçün Fatiha
9. …

F. 65

F. 66

BT:122x40-34x7cm

F. 67

AT:106x29-24x7cm

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Şıhmanzâde Ahmed
3. Bey'in kerimesi ve
4. Hazinedârzâde Mahmud
5. Mazhar Bey'in hâremi Ayşe
6. Hanım'ın ruhuna el-fâtiha
7. Vefât-ı sene 1334 / M. 1915

F. 68

F. 69

F. 70

BT:141x34-32x8cm
Fes: 13x65-55cm, solda püskül bulunmaktadır.
Boyun çapı:40cm.
AT:124x34-25x7cm

Ayak taşının ekseninde kantharos tipi kap içerisinden yükselen hatmi çiçeği ve yapraklarından oluşan kompozisyona yer verilmiştir.

Lahit biçimi mezarların uzun kenarı 331 cm, kısa kenarı 255cm ve yüksekliği 89 cm'dir.

Lahit biçimi mezar. Şahideler mermer, lahit kısmı ise kesme taş malzeme ile yapılmıştır. Lahit tipi görünüm elde etmek için baş ve ayak kısmı yönü üçgen alınlık biçiminde yapılmıştır. Üçgen alınlıkların üzerindeki yuvalara mermer malzemeden baş taşı ve ayak taşı yerleştirilmiştir. Mezara kapak uygulaması yapılmamıştır (İslami geleneklere uygun olarak).

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Trabzon mebus-ı
3. Sâbıkı bâki Hazinedâr
4. Zâde Mahmud Mazhar
5. Bey'in ruhuna
6. El-fâtiha
7. Tarih-i vefât-ı
8. Fi Sene 1339/M.1920-1921 Nisan 6

F. 71

AT:102x55-50cm

F. 72

F. 73

BT:102x55-50cm

Kitabe Metni:

1. Hüve'l Bâki
2. Merhum ve Mağfur-ul el muhtaç rahmeti
3. ….el gafur Bolaman Nâhiyesi
4. HazinedârzâdeMehmed Emin
5. Bey'in mahdumu Ali Kemal Bey'in
6. Ruhiçün El-Fâtiha
7. 11 Teşrîn-i Evvel

Kareye yakın dikdörtgen biçimli tekne türü mezarda iki defin yapılmıştır. Günümüze iki mezardan birinin baş taşı diğerinin ise ayak taşı gelebilmiştir. Baş ve ayakucu taşları üstü kesik üçgen biçiminde yuvalara yerleştirilmiştir.

Tekne biçimi mezarda uzun kenar 394 cm, kısa kenar 301cm, yükseklik ise 99 cm'dir.

Gövde kısmı kesme taş malzemedir. Baş ve ayakucu taşlarında malzeme olarak kireç taşı kullanılmıştır.

F. 74

BT:138x22-20x6 cm

F. 75

F.76

AT:108x35-27x6cm

Kitabe Metni:

Ah

Ölüm

1. Haznedar
2. Zade Asaf Bey
3. El-Fatiha
4. …1939

Şahideli çerçeve mezar. Baş ve ayakucu taşı kum taşı malzeme ile yapılmıştır.

F. 77

BT:128x22cm-20cmx6cm

F. 78

F. 79

AT:108x35-27x6cm

Kitabe Metni:

Ah

Ölüm

1. Hazinedarza
2. De Asaf Bey
3. Eşi Hamide
4. Hanım Ru-Fa
5. 3.9.1933

Şahideli çerçeve mezar. Baş ve ayakucu taşı kum taşı malzeme ile yapılmıştır.

F. 80

F. 81

BT:77x45-45x4cm

Çerçeve mezar beton, baş taşı mermer malzeme, dilimli kemer formda. D:1319 Ö: 1936 b

Başlangıç ifadesi Osmanlı Türkçesiyle ‘’Hüvel baki’’ sonrası ise günümüz Türkçesiyle yazılmıştır.

F. 82

F. 83

Hazinedârzâde İbrahim beyin oğlu Halil bey ve eşi Hatice hanımın mezarı

F. 84

Hatice Hanım 1877-1943

Baştaşı 63x40-40x4cm
Ayaktaşı 42x30-30x4cm
Lahit biçimli mezarın uzun kenarı 252cm, kısa kenarı 133cm, yüksekliği ise 73cm'dir.

F. 85

Halil Bey 1875-1946

Baştaşı 63x37-37x4cm
Ayaktaşı 49x24-24x4cm
Lahit biçimli mezarın uzun kenarı 249cm, kısa kenarı 164cm ve yüksekliği ise 77cm'dir.
Açık lahit biçimi mezarlar yarım daire biçimli alınlıklara sahiptir. Baş ve ayak taşı yönünde, alınlığın iç kısmında cepler oluşturularak mermer baş ve ayak taşları yerleştirilmiştir. Lahit kısmı beton, baş ve ayak taşları mermer malzemeden yapılmıştır.

F. 86

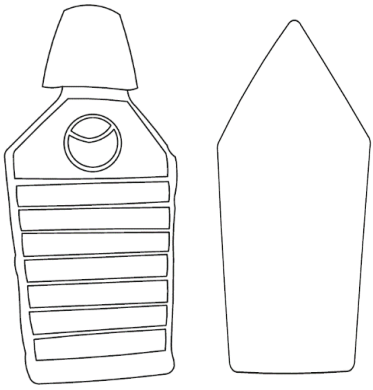
F. 87

Haznedâr Fatma Zümrüt, Haznedâr Fatma Nokta, Haznedâr Süreyya Ömür

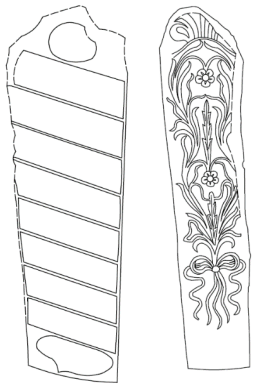
1957-1957 1956-1956 1957-1957

F. 88

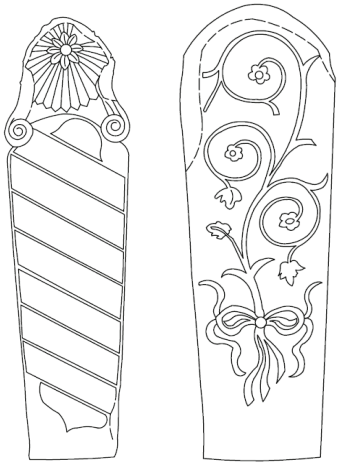
F. 89



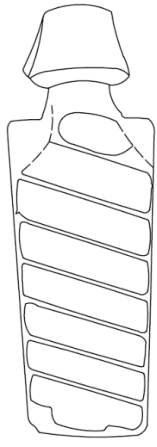
Ç. 1-2
(F. 42-43)



Ç. 3-4
(F. 46-47)

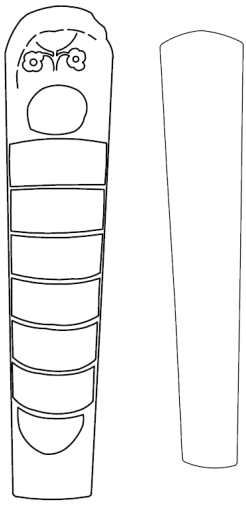


Ç. 5-6
(F. 48-49)

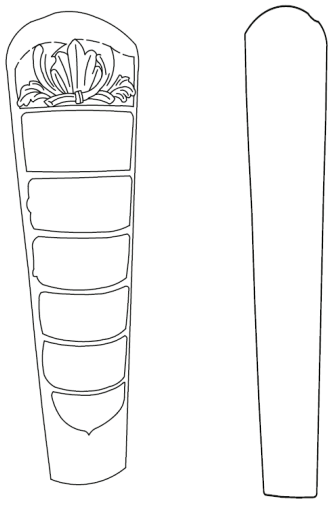


Ç. 7
(F. 50)

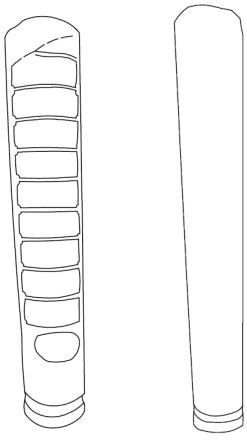
Bolaman Güvercinlik Mezarlığı, Kitabeli Mezar Taşlarının Çizimleri



Ç. 8-9
(F. 51-52)



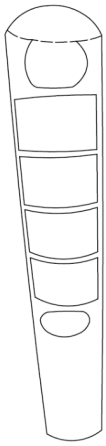
Ç. 10-11
(F. 53-54)



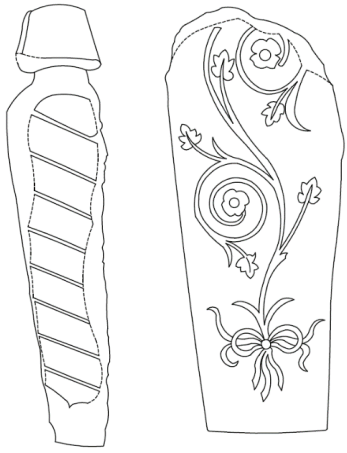
Ç. 12-13
(F. 55-56)

Ç. 14-15
(F. 58-59)

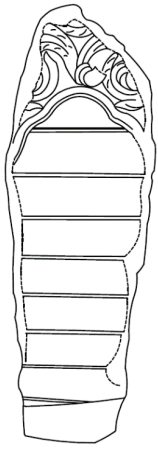
Bolaman Güvercinlik Mezarlığı, Kitabeli Mezar Taşlarının Çizimleri



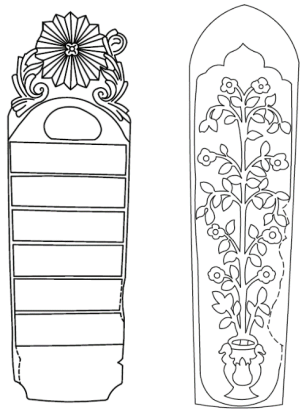
Ç. 16
(F. 60)



Ç. 17-18
(F. 62-63)

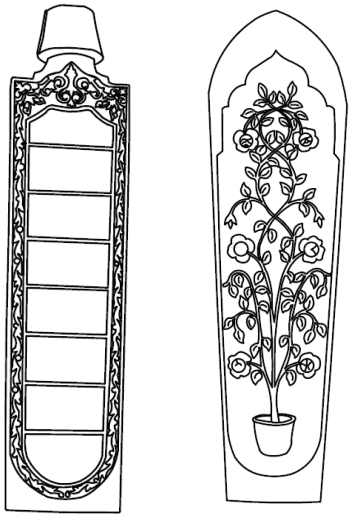


Ç. 19
(F. 64)

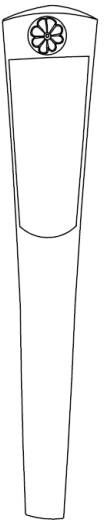


Ç. 20-21
(F. 66-67)

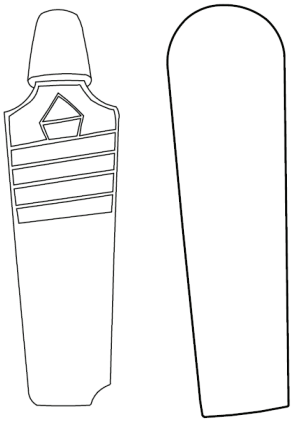
Bolaman Güvercinlik Mezarlığı, Kitabeli Mezar Taşlarının Çizimleri



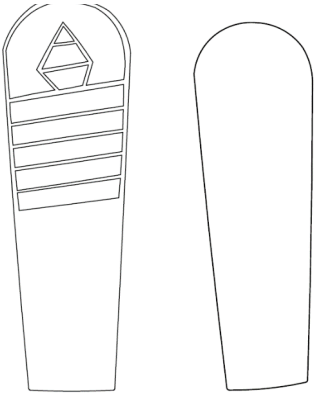
Ç. 22-23
(F. 69-70)



Ç. 24
(F.71-73)



Ç. 25-26
(F. 77-79)



Ç. 27-28
(F. 73)

Bolaman Güvercinlik Mezarlığı, Kitabeli Mezar Taşlarının Çizimleri

1862	Hâzinedarzâde Muhammed Bey'in kerimesi Hâzinedarzâde Ali Bey'in halilesi	Selvi Hanım
1868	Hazinedâr Zâde Süleyman Bey'in Halilesi Kerimesi	Fatıma hanım
1871	Hazinedârzâde Ahmed Bey'in mahdumu	Abdullâh Efendi
1875	Şıhmanzâde Osman Ağa'nın kerimesi	Gülfem hanımın
1877	Hazinedârzâde amir Beyin kerimesi	Nuriye Hanım
1887	Trabzon valisi esbak Hazinedârzâde merhum Osman Paşanın damadı ve Bolaman Nahiyesi eşrâf-ı Hanedânından Hazinedârzâde Süleyman bey merhumun mahdumu	Süleyman Faik Bey
1896	Hazinedârzâde	Ali Bey
1882	Hazinedârzâde	Osman Bey
	Hazinedârzâde Mustafa Bey'in kerimesi	Hatice Hanım
1915	Şıhmanzâde Ahmed Bey'in kerimesi ve Hazinedârzâde Mahmud Mazhar Bey'in hâremi	Ayşe Hanım
1921	Trabzon mebus-ı Sâbıkı bâki Hazinedâr Zâde	Mahmud Mazhar Bey
1932	Hazinedârzâde	Asaf Bey

1933	Hazinedârzâde Asaf Bey'in Eşi	Hamide hanım
	Hazinedârzâde Mehmed Emin Bey'in mahdumu	Ali Kemal Bey
1936	Mehmet emin Hazinedar kızı Ahmet Şevki Şıhmanoğlu eşi	Fatma Hazinedâr
1946	Hazinedârzâde İbrahim beyin oğlu	Halil Bey
1943	Şihmanzâde Süleyman Beyin kızı Hazinedârzâde Halil beyin eşi	Hatice Hanım
1957 1956 1957	Hazinedâr Hazinedâr Hazinedâr	F atma Zümrüt Fatma Nokta Süreyya Ömür

T. 1 Bolaman Güvercinlik Mezarlığı Haznedaroğlu Kabristanlığı, (1862-1957)

KAYNAKÇA

Büktel, Yılmaz (2011). ‘‘Fatsa ve Bolaman’ın Tarihi Zenginlikleri’’, *I. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı*, s. 149-166.

Büyük, Mustafa (2011). *1831 Nüfus Sayımına Göre Perşembe, Aybastı, Bolaman ve Çamaş Kazaları Nüfusu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi, Ordu.

Çal, Halit (2019). ‘‘Türkiye’de Mezar Taşı Araştırmalarının Durumu ve Sorunları’’, *I. Uluslararasi Geleneksel Türk Mezar Taşları,* 19–21 Eylül 2018, Bakü/Azerbeycan: s. 133-160.

Çoruhlu, Yaşar (2018). ‘‘Türk Mezar (Ölü) Taşlarının Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Türk İslâm Dönemindeki Devamı ya da Dönüşümü Üzerine’’, *I. Uluslararasi Geleneksel Türk Mezar Taşları,* 19–21 Eylül 2018, Bakü/Azerbeycan, 2019, s.482-497.

Demir, Mustafa (1999). ‘‘Anadolu’da Mezarlıkların İlk Türk Şehirleşmesindeki Rolü’’, *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*, 18-20 Aralık 1998, İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları, s. 471-477.

Eyice, Semavi (1996), ‘‘Mezarlıklar ve Hazireler’’, İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 121-134.

İpek, Nedim (2021). ‘’19. Yüzyılda Fatsa Kasabası’’, *Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Ordu I*, Ankara: Fenomen Yayınları, s. 631-645.

Ordu Belediyesi (2019). Ordu Evleri Envanteri. İmar ve Şehircilik Dairesi Başkanlığı Kouma Uygulama ve Denetim Şube Müdürlüğü, Ordu.

Özdemir, Mustafa (2006). *Bolaman Çayı Havzası’nın Coğrafyası*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.

Öztürk, Özhan (2012). *Pontus Antik Çağdan Günümüze Karadeniz’in Etnik ve Siyasi Tarihi*, Haz. E. Çelik, Ankara: Genesis Kitap.

Yediyıldız, Bahaeddin (1985). *Ordu Kazası Sosyal Tarihi (1455-1613)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yediyıldız, Bahaeddin ve Ünal Üstün (1992). *Ordu Yöresi Tarihinin Kaynakları I 1455 Tarihli Tahrir Defteri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yediyıldız, Bahaeddin (2018). *Hacıemiroğulları Beyliği'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Ordu Tarihinden İzler*, Ordu: Ordu Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

İZMİR-ÇEŞME, ESKİ ÇEŞME (İSMAİLOBASI) KÖYÜ CAMİİ KORUMA UYGULAMALARI

Şakir ÇAKMAK[1]

Özet

Çeşme'nin yaklaşık 3km güneydoğusunda yer alan Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü, uzun bir süre önce terk edilmiş, bugün sadece bazı yapı kalıntıları içeren bir alandır. Alanda *günümüze kısmen ulaşabilmiş bir cami kalıntısı ve yaklaşık 100m kuzeyinde bir türbe* bulunmaktadır. Ayrıca caminin batısı ve kuzeybatısındaki ağaçlarla kaplı alanda da çok sayıda yapı kalıntısı görülebilmektedir. Cami, dikdörtgen planlı bir ibadet mekanı, kuzeyindeki son cemaat yeri ve batı cephesinin kuzey ucundaki minareden oluşmaktadır. Düzgün kesme taş, kabayonu taş ve tuğlalarla inşa edilen yapının ibadet mekanı duvarları büyük ölçüde yıkılmış, son cemaat yerinin sadece üç birimi korunabilmiştir. Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal, 1988 yılında yayımladığı makalede yapıyı inşa malzemesi ve son cemaat yeri kemer köşeliklerinde yer alan süslemelerinden hareketle 15. yüzyıla tarihlendirmiştir. Dolayısıyla Çeşme yöresinin Türk dönemine ait en erken tarihli yapılarındandır. Çeşme'nin Türk dönemindeki ilk yerleşim alanı olduğunu bildiğimiz Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü, cami, türbe ve çeşitli yapı kalıntılarından oluşan somut kültürel değerlerle birlikte anı değeri açısından da büyük bir öneme sahiptir. 2021 yılında öncelikle son derece kötü durumdaki caminin korunmasına dönük konservasyon çalışmalarına başlanmış ve çalışmalar 2022 yılı sonu itibariyle büyük ölçüde tamamlanmıştır. Bu kapsamda özellikle yıkılma tehlikesi arz eden son cemaat yeri kemerleri sağlamlaştırılmış, günümüze ulaşabilen tüm özgün sıvalar mikroenjeksiyon yöntemi ile korunmuş ve yapının üzeri çelik konstrüksiyonlu bir koruma çatısı ile kapatılmıştır. Caminin çevresinde yapılan bitki ve moloz temizliği çalışmaları sırasında Osmanlı dönemine ait in-situ olmayan

[1] Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bornova-İzmir/Türkiye. E-posta: sakir.cakmak@ege.edu.tr

az sayıda mezar taşı bulunmuştur. Temizlikleri yapılan mezar taşlarının caminin çevresinde düzenlenecek bir bölümde sergilenmesi düşünülmektedir. Camideki koruma uygulamalarının tamamlanmasından sonraki ikinci etapta alandaki türbe ve diğer yapı kalıntılarının korunmasına yönelik çalışmaların gerçekleştirilmesi planlanmaktadır. Bu yazıda, Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü'nde mevcut yapı kalıntıları tanıtılmakta ve camide gerçekleştirilen koruma uygulamaları hakkında bilgi verilmektedir.

Anahtar Sözcükler: İzmir, Çeşme, Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü, Cami, Koruma, Konservasyon.

İZMİR-ÇESME, ESKİ ÇESME (İSMAİLOBASI) VILLAGE MOSQUE PROTECTION APPLICATIONS

Abstract

Eski Çeşme (İsmailobası) Village, located approximately 3km southeast of Çeşme, is an area that was abandoned a long time ago and today contains only some building remains. There are remains of a mosque in the area that have partially survived and a tomb approximately 100m to the north. In addition, many building remains can be seen in the tree-covered area to the west and northwest of the mosque. The mosque consists of a rectangular-planned place of worship, the narthex to the north, and the minaret at the north end of the west façade. The walls of the prayer hall of the building, which was built with smooth cut stones, coarse stones and bricks were destroyed to a large extent, and only three units of the narthex were preserved. Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal, in his article published in 1988, dated the building to the 15th century, based on the building materials and the decorations on the spandrels in the narthex. Therefore, it is one of the earliest dated structures belonging to the Turkish period of the Çeşme region. The village of Eski Çeşme (İsmailobası), which we know to be the first settlement of the region in the Turkish period, has a great importance in terms of heritage as well as tangible cultural values consisting of mosque, tomb and various building remains. Conservation works for the protection of the mosque, which was in an extremely bad condition, started in 2021 and the works were completed to a large extent by the end of 2022. In this context, the arches of the narthex, which were in danger of collapse, have been strengthened, all the original plasters that have survived to the present day have been preserved by microinjection method, and the structure has been covered with a protection roof made of steel. During the cleaning process around the mosque, a small number of tombstones belonging to the Ottoman period, which were not in-situ, were found. There is plan to exhibit them nearby. In the second stage, after the completion of the conservation practices in the mosque, it is planned to carry out studies for the protection of the tomb and other building remains in the area. In this article, the existing building remains in Eski Çeşme (İsmailobası) Village are introduced and information is given about the conservation practices carried out in the mosque.

Keywords: İzmir, Çeşme, Eski Çeşme (İsmailobası) Village, Mosque, Protection, Conservation

Giriş

Anadolu'nun en batı ucunda yer alan Çeşme Yarımadası, verimli toprakları ve denizin sunduğu olanaklar nedeniyle çok eski çağlardan itibaren kesintisiz olarak iskân görmüştür (İ. Gezgin 2009; İ. Gezgin 2019). Geçtiğimiz yıllarda Çeşme Yarımadası'nın kuzeyindeki Karaburun Yarımadası'nda gerçekleştirilen yüzey araştırmaları, yöredeki iskân tarihinin Paleolitik döneme kadar indiğini kanıtlamıştır (Çilingiroğlu ve Dinçer, Uhri, Gürbıyık, Baykara, Çakırlar 2016:1-6; Çilingiroğlu ve Uhri, Dinçer, Gürbıyık, Çakırlar, Özçolak, Sezgin 2017:151-174). Çeşme yakınlarında yer alan ve günümüzde Ildırı adıyla yaşayan Erythrai Kenti, yörede Erken Tunç Çağı'ndan itibaren varlığı bilinen en önemli yerleşimlerdendir (İ. Gezgin 2019:31). Roma ve Bizans dönemlerinin ardından 1081'de Çaka Bey döneminde çevredeki diğer kentler gibi kısa bir süre Türk egemenliğinde kalan Çeşme ve çevresi, 14. yüzyıl başında Aydınoğulları Beyliği topraklarına dâhil olmuş, 1390-1402 yılları arasında kısa bir süre Osmanlı egemenliğinde kalmış, Ankara Savaşı (1402) sonrasında tekrar Aydınoğulları Beyliği egemenliğine girmiş, sultan II. Murad döneminde kesin olarak bir Osmanlı kenti haline gelmiştir (T. Baykara 1990: 603-630; M. S. Kütükoğlu 2010; İ. Gezgin: 2019).

Akdeniz ticaretinin önemli aktörleri durumundaki Cenevizliler ve Venedikliler nedeniyle Çeşme Limanı'nın güvenli olmadığı, Çeşme'deki ilk Türk yerleşiminin yaklaşık 3km güneydoğuda denize hakim bir tepe üzerinde yer alan Eski Çeşme Köyü ya da Çeşmeköy adlarıyla da anılan İsmailobası Köyü'nde kurulduğu bilinmektedir (M.S. Kütükoğlu 2010: 27). 1472 ve 1501 yıllarında yaşanan iki büyük Latin saldırısının ardından II. Bayezid tarafından 1509 yılında inşa ettirilen kale sayesinde kentin güvenliği sağlanmış, Çeşme limanı hem bir askeri üs hem de bir ticaret limanı olarak önem kazanmıştır. İsmailobası Köyü ile sınırlı olan Türk yerleşimi bu tarihten itibaren limana doğru kaymaya başlamış olmalıdır (M.S. Kütükoğlu 2010: 27-28; İ. Gezgin 2019: 148).

Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii[2]

Eski Çeşme Köyü'nde günümüze kısmen ulaşabilmiş bir cami kalıntısı ile yaklaşık 100m kuzeyinde bir türbe bulunmaktadır. Caminin batı ve kuzeybatısındaki ağaçlarla kaplı alanda da çok sayıda sivil mimarlık örneği yapı kalıntısı görülebilmektedir (Fot.1-5). Cami, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal tarafından, bir makale kapsamında ayrıntılı bir şekilde tanıtılmış, inşa malzemesi ve son cemaat yeri kemer köşeliklerinde yer alan süslemelerinden hareketle 15. yüzyıla tarihlendirilmiştir (R. H. Ünal 1988:117-123)[3]. Dolayısıyla Çeşme yöresinin en erken tarihli yapılarından olması bakımından son derece önemlidir. Ünal, yukarıda saydığımız yapı kalıntılarının yanı sıra türbenin yaklaşık 100m kuzeyinde bir hamam kalıntısı bulunduğunu söylese de bugün hamama ait herhangi bir iz mevcut değildir. Caminin kuzeyinde yer alan türbe, kubbeyle örtülü kare planlı bir yapıdır. İnşa kitabesi bulunmamakla birlikte mimari özellikleri ve inşa malzemesi dikkate alındığında 15. yüzyıla yani cami ile aynı döneme ait olduğu söylenebilmektedir. Düzgün kesme taş, kabayonu taş ve tuğlalarla inşa edilen yapı, günümüzde oldukça kötü durumdadır. Kubbe ve duvarlarında büyük açıklıklar mevcuttur. Yapının korunmasına yönelik rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin hazırlanmasına ilişkin çalışmalara devam edilmektedir.

---

[2] Yapının rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri B.T.S. İnş. San. Tic. Ltd. Şti. tarafından hazırlanmış, konservasyon uygulaması İzmir Valiliği'nin maddi desteği ile Çeşme Belediyesi denetiminde Umart Mimarlık San. Tic. Ltd. Şti. tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmada emeği geçen ve bu konuda çalışmama izin veren tüm kurum ve kişilere teşekkürü borç bilirim. Ayrıca çizimlerin düzenlenmesinde yardımcı olan Y. Mim. Fatma Kocaova'ya da teşekkür ederim.

[3] Bu vesile ile 7 Nisan 2022 tarihinde kaybettiğimiz, gerek şahsım gerekse pek çok meslektaşım üzerinde büyük emeği bulunan sevgili hocam Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'ı saygı, minnet ve rahmetle anıyorum.

Fot. 1- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü uydu görüntüsü.
(Google Earth erişim Tarihi: 4.02.2023)

Fot.2-Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü. Türbe (2018).

Fot.3- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü'ndeki yapı kalıntılarından.

Fot.4- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü'ndeki yapı kalıntılarından.

Fot.5- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü'ndeki yapı kalıntılarından.

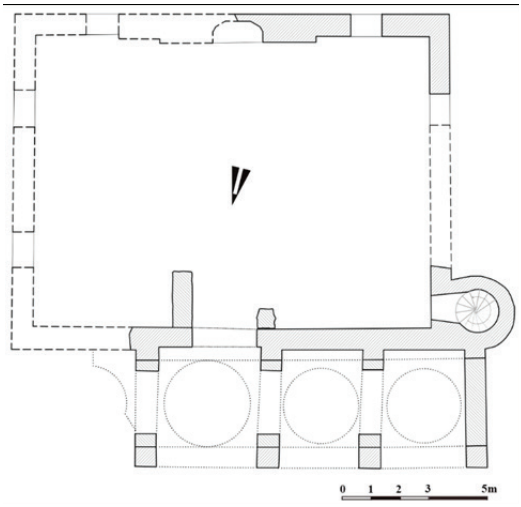
Cami, 13.75mX10.00m boyutlarında enine dikdörtgen planlı bir harim, kuzeyindeki son cemaat yeri ve batı cephesinin kuzey ucundaki minareden oluşmaktadır (Şek.1,2). Düzgün kesme taş ve kabayonu taşlarla inşa edilen yapının ibadet mekânı duvarları büyük ölçüde yıkılmış, son cemaat yerinin sadece üç birimi korunabilmiştir. Taş+tuğla almaşık örgüsüyle dikkat çeken minaresinin de sadece kürsü ve gövdesinin az bir bölümü günümüze ulaşabilmiştir. Harimin boyutları ve duvar kalınlıkları dikkate alındığında üzerinin düz ahşap tavan ve kırma çatı ile örtülü olduğunu kabul etmek mümkündür. Son cemaat yeri dört birimlidir. Doğudaki yıkılmış birimde kubbe geçişleri testere dişi dolgulu pandantiflerle, diğer üç birimde ise sade pandantiflerle sağlanmıştır. Rahmi Hüseyin Ünal, son cemaat yerinin özgünde beş birimli olabileceğini belirtmesine karşın bunu destekleyecek herhangi bir veri yoktur. Harim girişi, batıdan doğuya doğru diğer birimlere oranla daha büyük bir kubbe ile örtülü üçüncü birimdedir. Ancak girişin mihrapla yaklaşık aynı eksende olmasını sağlamak için birimin gerisindeki duvarı ortalamadığı, simetri kaygısı güdülmediği görülmektedir. Ayrıca, batıdaki birimin kısmen minare kürsüsünü de kapsayacak şekilde batıya doğru uzatıldığı ve bu uygulamanın birim sayısını arttırdığı dikkati çekmektedir. Dolayısıyla son cemaat yerinin özgünde dört birimli olarak

inşa edildiği anlaşılmaktadır. Anadolu Türk mimarisinde son cemaat yeri birimleri, genellikle giriş açıklığını ortalayacak şekilde 3, 5, 7 gibi tek sayılarda tutulmaktadır. Ancak az sayıda da olsa çift sayılarda birimlerden oluşan son cemaat yeri örnekleri de vardır. Örneğin yakın çevredeki Manisa'da Çeşnigir (1474) (H. Acun 1999:102) ve İvaz Paşa (1484) (H. Acun 1999:112) camileri dört birimli, Tire'de Mehmed Bey (14. yy) (İ. Aslanoğlu 1978: 30) ve Hüsameddin (XV. yy) (İ. Aslanoğlu 1978: 30) camileri 2 birimli birer son cemaat yerine sahiptir. Yine yakın çevreden Urla, Naibli Mahallesi Mescidi'nin de iki birimli bir son cemaat yeri vardır (Ünal ve Çağlıtütüncügil 2016: 103).

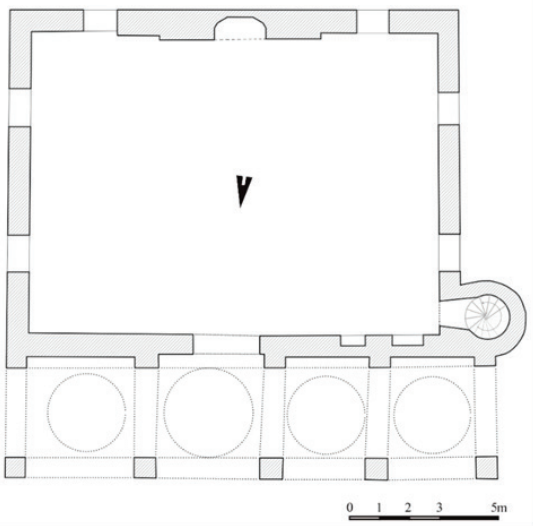
Yapı olasılıkla büyük bir depremde hasar görmüş, özellikle harim doğu duvarı, son cemaat yeri doğu birimi ve minare gövdesinin büyük bölümü yıkılmıştır (Fot.6-10). Harim girişinin hemen doğusunda mevcut duvar kalıntısı, meydana gelen hasardan sonra harimin doğu kesiminin kullanımından vazgeçildiğini, 8.25mX10.00m boyutlarındaki batı kesiminin kullanıldığını düşündürmektedir. Bu müdahale sırasında harim batı duvarının kuzey ucunda yer alan minare girişinin de örülerek kapatıldığı anlaşılmaktadır. Ekonomik yetersizlikten kaynaklandığını düşündüğümüz bu gelişigüzel uygulamalar sırasında son cemaat yeri kemerlerini güçlendirmek amacıyla kemer içlerine ikinci birer kemer örülmüş, batı birimin özgünde açık olan kemer aralığı da örülerek kapatılmıştır. Yapının kuzeydoğu ve kuzeybatısında mevcut az sayıda mezar taşı bu kesimlerde bir hazirenin varlığını kanıtlamaktadır. Bitki ve moloz temizliği sırasında yazısız baş ve ayak taşlarının yanı sıra az sayıda in-situ olmayan yazılı mezar taşı da bulunmuştur. Yazılı mezar taşlarının tümü 18. yüzyıla aittir. Bu durum, köydeki nüfusun 18. yüzyıldan sonra büyük ölçüde azaldığını akla getirmektedir. Ancak bu kesimlerde yapılacak kazı çalışmaları sonucunda bilgilerimizi değiştirebilecek daha fazla mezar taşına ulaşma olasılığı da gözden ırak tutulmamalıdır.

Köydeki nüfusun azalması sonrasında kaderine terk edildiği anlaşılan cami ciddi bir tahribat yaşamış, daha önceden yıkılarak büyük ölçüde kaybolan doğu duvarının yanı sıra güney ve batı duvarlarında da önemli kayıplar meydana gelmiş ve gerek harim gerekse son cemaat yeri molozlarla dolmuştur. Daha önceki bir onarımda ikinci birer kemerle güçlendirilen son cemaat yeri kemerleri ve kubbelerinde önemli yapısal çatlaklar oluş-

muştur. Harimi girişine ait basık kemerin sadece batıdaki bir parçası korunabilmiştir. 1980'li yıllarda hayli sağlam durumda oldukları görülen son cemaat yeri kemer köşeliklerindeki 15. yüzyıla özgü zencirek ve kazayağı gibi motiflerden oluşan tuğla süslemeler de tahrip olmuştur.



Şekil 1- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Rölöve planı (Umart Mimarlık'tan işlenerek).



Şekil 2- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Restitüsyon planı (Umart Mimarlık'tan işlenerek)

Fot. 6- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Kuzeyden genel görünüş. (2018).

Fot. 7- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Kuzeyden genel görünüş. (2018).

Fot. 8- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Son cemaat yerinin batı kesimi ve minare. (2018).

Fot. 9- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Harimin kuzeyden genel görünüşü. (2018).

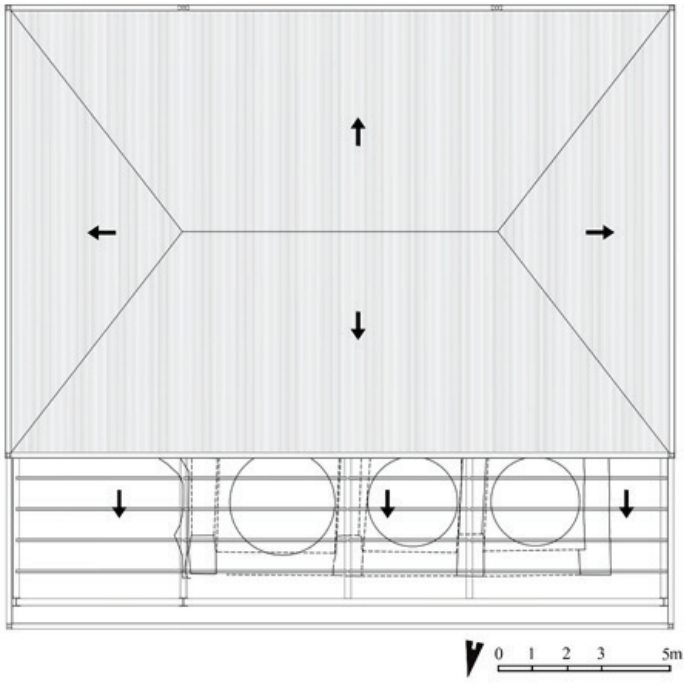
Fot. 10- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Harimin güneybatı kesimi. (2018).

Koruma Uygulamaları

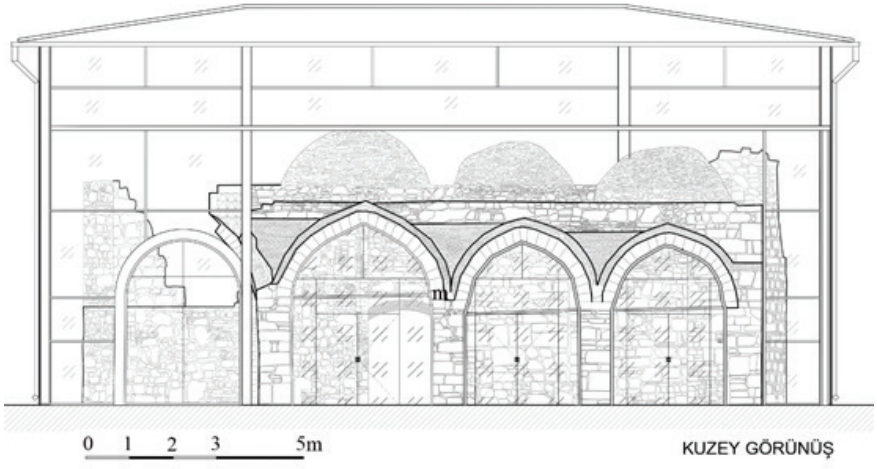
Günümüze hayli kötü durumda ulaşan Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camisi'nin korunmasına yönelik çalışmalara 2016 yılında başlanmış, hazırlanan restorasyon projesi İzmir I Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 04.03.2016 tarih ve 4264 sayılı kararı ile konservasyon projesi olarak düzeltilmesi koşuluyla tadilen uygun bulunmuş, zemin kotunun belirlenmesi, zemin ve duvarlara ait özgün malzemelerin saptanabilmesi için kazı ve temizlik çalışmaları yapılması istenmiş, ortaya çıkacak veriler doğrultusunda müdahale kararlarının yeniden belirlenmesine karar verilmiştir. Söz konusu kurul kararı doğrultusunda Çeşme Belediyesi mülkiyetindeki yapının konservasyonuna yönelik çalışmalara İzmir Valiliği'nce sağlanan fonlarla ancak 2021 yılı başında başlanabilmiştir. Umart Mimarlık San. Tic. Ltd. Şti. tarafından gerçekleştirilen çalışmalarda kurul kararı gereği öncelikle ilgili Müze denetiminde bitki ve moloz temizlikleri yapılmış, son cemaat yeri kemer ve kubbeleri ahşap iskelelerle koruma altına alınmıştır. Son cemaat yeri zemininin kaba yonu taşlarla, harim zemininin ise kireç harçla kaplı olduğu anlaşılmıştır. Ortaya çıkan verilerden hareketle büyük

kayıpların söz konusu olduğu doğu duvarı ile kuzey ve güney duvarlarının doğu kesimlerinin kısmen yeniden örülerek ve yükseltilerek korunması, derz ve sıva sağlıklaştırmalarının yapılması ve en önemlisi yapının bir koruma çatısı altına alınması ve çevresinin alüminyum çerçeveli lamine camlarla kapatılması gibi müdahale önerileri belirlenmiştir (Şekil 3-5). Söz konusu öneriler, İzmir I Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.01.2022 tarih ve 13352 sayılı kararı ile uygun bulunmuştur.

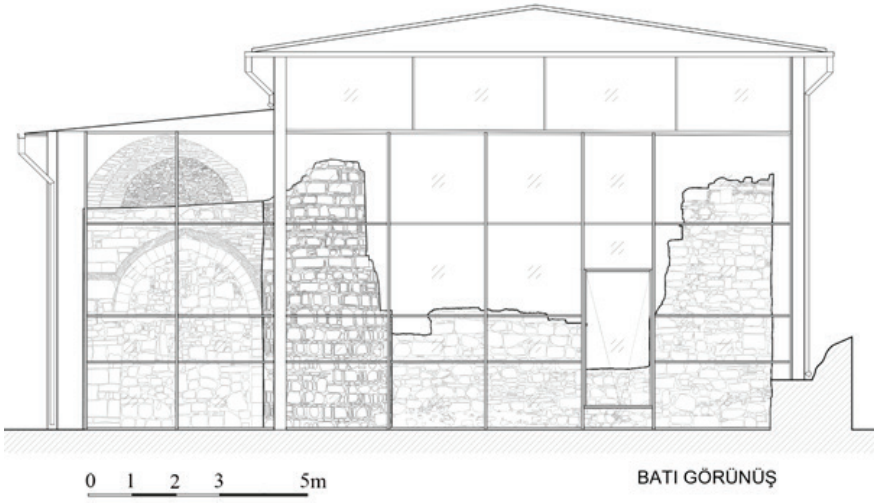
2022 yılı sonunda büyük ölçüde tamamlanan konservasyon çalışmaları kapsamında yukarıda belirttiğimiz duvar güçlendirmeleri yapılmış, çok küçük bir bölümü günümüze ulaşabilen harim girişinin basık kemeri tehlike arz ettiği için tamamlanmış, harim ve son cemaat yeri duvarları ile kubbelerde kalabilen tüm özgün sıvalar hidrolik kireç ile mikroenjeksiyon yöntemi kullanılarak sağlamlaştırılmıştır. Örülerek kapatılmış durumdaki minare girişi açılmış, merdiven kovasının temizlik ve derz sağlıklaştırmaları yapılmıştır. Kubbelerde ve duvarlarda sıvaların dökülmüş olduğu kesimlerde de derzler sağlıklaştırılmıştır. Onaylı tadilat projesi doğrultusunda yapının üzeri özgün kırma çatı formunu referans alan, çelik konstrüksiyonlu ve panel örtülü modern bir çatı ile koruma altına alınmıştır. Çevresinin alüminyum çerçeveli lamine camlarla kapatılması uygulaması ise bir sonraki etaba bırakılmıştır. Caminin çevresinde bulunan in-situ olmayan az sayıdaki mezar taşının da temizlikleri yapılmış ve uygun görülecek bir noktada sergilenmelerine karar verilmiştir. Kuzeyden güneye doğru eğimli bir arazi üzerinde yer alan yapının doğu, batı ve güneyine, taşkın ve toprak kaymalarından korunmasını sağlamak amacıyla taş duvarlar örülmüştür (Fot.11-19).



Şekil 3- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Koruma çatısı projesi. (Umart Mimarlık'tan)



Şekil 4- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Koruma çatısı projesi, kuzey görünüş. (Umart Mimarlık'tan)



Şekil 4- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Koruma çatısı projesi, batı görünüş. (Umart Mimarlık'tan)

Fot.11- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Konservasyon sonrası kuzeyden genel görünüş. (Aralık 2022).

Fot.12- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Konservasyon sonrası son cemaat yeri. (Aralık 2022).

Fot.13- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Konservasyon sonrası son cemaat yeri kubbelerinden. (Aralık 2022).

Fot.14- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Konservasyon sonrası harimin kuzeybatı kesimi. (Aralık 2022).

Fot.15- Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü Camii. Konservasyon sonrası harimin güneybatı kesimi. (Aralık 2022).

Fot.16- Mehmed (1143/1730-31)

Fot.17-Süleyman Kızı Fatma (1195/1780-81)

Fot.18-Seyyid Mehmed (1197/1782-83)

Fot.19- Şerife Havva (1197/1782-83)

SONUÇ

Çeşme, bugün ülkemizin turizm potansiyeli en yüksek kentlerindendir. İçinde yer aldığı muhteşem coğrafyanın bahşettiği zenginlikler yörenin tarih öncesi çağlardan itibaren kesintisiz bir şekilde yaşanılan bir alan olmasını sağlamıştır. 14. yüzyıl başında yöredeki diğer kentlerle birlikte Aydınoğulları topraklarına katılan Çeşme'deki ilk Türk yerleşimi Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü'dür. Cami, türbe ve günümüze ulaşamayan hamam gibi anıtsal yapılardan hareketle İsmailobası Köyü'nün 14 ve 15. yüzyıllarda önemli bir nüfus barındırdığını söylemek mümkündür. Sultan II. Bayezid'in 1509'da Çeşme Kalesi'ni inşa ettirmesiyle birlikte nüfusun limana doğru kaymaya başladığı anlaşılmaktadır. Cami çevresinde mevcut mezar taşlarından, İsmailobası'nın 18. yüzyıldan sonra hayli küçüldüğü de söylenebilmektedir. Köyde bugün, cami ve türbenin yanı sıra çok sayıda sivil mimarlık örneği kalıntısı mevcuttur. Cami, 2021-2022 yıllarında gerçekleştirilen konservasyon çalışmaları ile koruma altına alınmış, türbenin korunmasına ilişkin proje çalışmalara da başlanmıştır. Olumsuz doğa koşulları ve insan tahribatına açık durumdaki diğer yapı kalıntıları da ivedilikle ilgi beklemektedir. Bu yapıların kazı, temizlik ve konservasyon çalışmaları ile koruma altına alınması ve gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem taşımaktadır. Çünkü Eski Çeşme (İsmailobası) Köyü, cami, türbe ve çeşitli yapı kalıntılarından oluşan somut miras değerlerinin yanı sıra Çeşme'deki ilk Türk yerleşimi olması bakımından da büyük bir öneme sahiptir. Sahip olduğu somut değerler ve anı değeri, Çeşme turizmine de güçlü bir katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Acun, Hakkı (1999). *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Aslanoğlu, İnci (1978). *Tire'de Camiler ve Üç Mescit*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Baykara, Tuncer (1990). "Çeşme Kalesi", *Belleten* LIV/210, s.603-630.

Çilingiroğlu, Çiler ve Berkay Dinçer, Ahmet Uhri, Cengiz Gürbıyık, İsmail Baykara, Canan Çakırlar (2016). "New Paleolithic and Mesolithic Sites in the Eastern Aegean: The Karaburun Archaeological Survey Project", *ANTIQUITY* 90, 353, el, p. 1-6.

Çilingiroğlu, Çiler ve Ahmet Uhri, Berkay Dinçer, Cengiz Gürbıyık, Canan Çakırlar, Gözde Özçolak, Ece Sezgin (2017). "Karaburun Arkeolojik Yüzey Araştırması (KAYA) 2015", *34. Araştırma Sonuçları Toplantısı* 1, s.151-174.

Gezgin, İsmail (2009). *Tarih Boyunca Çeşme*, İzmir: Şenocak Yayınları.

Gezgin, İsmail (2019). Çeşme - Alaçatı, Arkeoloji, Tarih, Kent, Kimlik, İzmir: Yakın Kitabevi

Kütükoğlu, Mübahat. S (2010). *XVI. Asırda Çeşme Kazasının Sosyal ve İktisadi Yapısı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ünal, Rahmi Hüseyin (1988). "Çeşme Köyü Camisi (Çeşme/İzmir)", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* IV, s.117-123

Ünal, Rahmi Hüseyin ve Ersel Çağlıtütüncügil (2016). *Urla'nın Tarihi Camileri ve Hazireleri*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

BİR KÜLT ALANININ DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE: SMYRNA PİSKOPOSU AZİZ POLYKARPOS'UN MEZARINDAN, İZMİR'İN YUSUF BABA/DEDE TEKKESİNE[1]

Settar TARMAN ♦ Emine TOK[2]

Doğu Roma İmparatorluğu'nun devlet dini olarak Hristiyanlığı kabul edişiyle beraber Anadolu'daki hakim inanç da Hristiyanlık olmuştur. Anadolu'daki Türk nüfusu XI-XII. yüzyıllarda başta Selçuklu Devleti, ardından da Türk Beyliklerinin yoğunlaşan fetihleriyle birlikte artmaya başlamıştır. Bu fetihlerle Doğu Roma İmparatorluğunun sınırları doğudan batıya doğru daralarak Anadolu'nun inanç kimliğinde değişimlere neden olmuştur. Bu yeni kimlikte bölgenin Hristiyan nüfusu yavaş yavaş azalırken Müslüman nüfus artma eğilimine girmiştir. Türklerin ve özellikle de Osmanlı Devleti'nin XIII. yüzyılın sonu-XIV. yüzyılın başlarında, bölgenin Müslümanlaştırılması için izlediği çeşitli askeri ve siyasi politikalar bu değişim sürecini Müslüman Osmanlı Devleti lehine hızlandırmıştır. Bu anlamda halihazırda Anadolu'da yaşayan Hristiyan nüfusun Müslümanlaştırılması, aktif yerleşim birimlerini yitirmeden hem toprak verimliliği hem de nüfus canlılığını koruma açısından önemli yere sahiptir. Anadolu'nun pek çok yerinde varlığı bilinen kutsal alanların, ilgili heterodoks inançlar aracılığıyla neredeyse korunarak dönüştürülmesi yani İslamlaştırılması, Osmanlı'nın uyguladığı önemli politikalardan olmuştur.

Antik Smyrna akropolisi, günümüz İzmir kentinin tarihi ve kutsal alanlarından olan Pagos (Kadifekale) Tepesi bu uygulama doğrultusunda bir

---

[1] Bu çalışma Doç. Dr. Emine TOK'un danışmanlığında tamamladığımız "Smyrna Piskoposu Aziz Polykarpos'un hayatı ve sanattaki yeri" başlıklı yüksek lisans tezimizin bir bölümünden üretilmiştir.

[2] Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8623-6062 - settar.tarman@ege.edu.tr
Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9095-7022 - emine.tok@ege.edu.tr

değişime tanıklık etmiştir. Pagos Tepesi'nde Hristiyanlığın ilk zamanlarından beri yüzyıllarca varlığını sürdüren bir Hristiyan azizin kültü, bölgenin Türk hakimiyetine girmesiyle evirilerek yerini Müslüman bir dervişe, Yusuf Baba/Dede'ye bırakmıştır. Aziz Polykarpos'un inancı uğruna yakılarak martyr edildiği akropoliste, bir zamanlar Aziz Polykarpos şapeli ya da mezarının bulunduğu alan, Hristiyanlar tarafından büyük bağlılıkla ziyaret edilmekteydi. Kenti ve özellikle de Pagos Tepesi'ni ziyaret eden pek çok seyyah, gezi notlarında bu konuya ilişkin çeşitli bilgilere yer vermiştir. Bölgenin Türk hakimiyetiyle birlikte, kült alanında bu kez savaşçı bir Müslüman dervişin anısı yaşamaya başlamış; Yusuf Baba Tekkesi adıyla anılan yapı, inananların ziyaretgahı haline gelmiştir. Bu çalışma kapsamında, ilgili alana yönelik ulaşılan yeni veriler (tapu-kadastro kayıtları, arşiv belgeleri, seyahatname notları, haritalar, gravürler) doğrultusunda bir Hristiyan kült alanının, kentin İslamlaşmasında aracılık ettiği rolün ve kültün dönüşümünün değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Smyrna, İzmir, Pagos Tepesi, Kadifekale, Aziz Polykarpos, Yusuf Baba, Heterodoks İnançlar

ON THE TRANSFORMATION OF A CULT AREA: FROM THE TOMB OF SAINT POLYKARPOS THE BISHOP OF SMYRNA, TO THE YUSUF BABA/DEDE LODGE OF IZMIR

When Christianity adopted as the state religion of the Eastern Roman Empire, the dominant belief in Anatolia became Christianity. The Turkish population in Anotolia started to increase in the 11th-12th centuries with the intensifying conquests of the Sultanate of Rum and then Turkish Beyliks. With these conquests, the borders of Eastern Roman Empire narrowed from east to west and caused changes in the belief identity of Anatolia. In this new identity, while the Christian population of region gradually decreased, the Muslim population tended to increase. In the late 13th-early 14th centuries, various military and political policies which was followed by the Turks and especially the Ottoman Empire with the aim of Islamization of the region, accelerated this process of change in favor of the Muslim Ottoman Empire. In this sense, the Islamization of the Christian population currently living in Anatolia has an important place in terms of preserving both soil fertility and population vitality without losing active settlements. The conversion of the sanctuaries, which are known to exist in many parts of Anatolia, by means of heterodox beliefs, was one of the important policies implemented by the Ottomans.

Acropolis of ancient Smyrna, also known as Pagos Hill (Kadifekale) which is one of the historical and sacred areas of today's Izmir city, witnessed a change in line with this practice. The cult of a Christian saint, which has existed on Pagos Hill for centuries since the early days of Christianity, evolved after the region came under Turkish rule and left its place to a Muslim dervish, Yusuf Baba/Dede. In the acropolis of ancient Smyrna, where Saint Polykarpos was burned to death for the sake of his faith, the area where Saint Polykarpos' chapel or tomb was once visited by Christians with great devotion. Many travelers who visited the city and especially Pagos Hill, shared various information and drawings on this subject in their travel notes. With the Turkish domination of the region, this time the memory of a warrior Muslim dervish began to live in the cult area; the building, known as Yusuf Baba Lodge, has become a place of pilgrimage for believers. Within the scope of this study, it is aimed to evaluate the role of a Christian cult area mediated in the Islamization of

the city and the transformation of the cult in line with the new data (deed-cadastre records, archival documents, travelogue notes, maps, engravings) obtained for the relevant area.

Keywords: Smyrna, Izmir, Pagos Hill, Kadifekale, Saint Polykarpos, Yusuf Baba, Heterodoxy

GİRİŞ

Anadolu, tarih boyunca Hristiyanlığın en önemli coğrafi sahnelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Pek çok kültürün ve inancın izlerini taşıyan bu coğrafya, Hristiyanlık bölgeye ulaşmadan önce de Pagan Roma İmparatorluğu'nun barındırdığı kültür ve inanç sistemleriyle harmanlanmıştı. İsa'nın havarileri aracılığıyla Hristiyanlıkla tanışan Anadolu insanı, yönetim politikaları eşliğinde yavaş yavaş yeni inancı benimsemiştir. Toplum sahip olduğu alışkanlık ve geleneklerden tamamen uzaklaşmadan bunları Hristiyanlığın içinde dönüştürmüştür. Benzer durum yüzyıllar sonra Anadolu'nun Türkleşmesi ve Anadolu'nun İslamiyet ile tanışmasında da yaşanmıştır. Anadolu'nun yerel Hristiyan halkı, varlıklarından haberdar olduğu ve hatta uzun yıllar ticari ilişkiler kurduğu Müslümanlarla birlikte yaşamaya başlamıştır. Bu durum bir süre sonra bölgedeki nüfus yoğunluğunu elde eden Müslümanların kendi sosyal alışkanlıkları, gelenekleri ve inançları içine Hristiyan halkı katmasıyla devam etmiştir. Bu anlamda özellikle Anadolu'yu İslamlaştırmada önemli rol oynayan Türk dervişleri dikkat çekmektedir. Türk dervişleri, Hristiyan inancının bazı paralel unsurlarını taşıması açısından yerel halkı Heterodoks İslam gelenekleriyle tanıştırmış; onlara karşı hoşgörülü bir politika izlemiştir.

Türk dervişlerinin Anadolu'yu Müslümanlaştırma konusunda öncelikli olarak yerleştikleri ya da ziyaret ettikleri lokasyonların yerel halk için önem arzeden bilindik kült alanları olduğu dikkat çekmektedir. Bu yerlerde Hristiyan aziz ya da azizlerine ait mezar yapılarıyla ya da kilise veya manastır gibi dini yapılarla karşılaşılmaktadır. Türk hakimiyetiyle birlikte bu yapılardan ayakta kalanların bir Türk evliyasına adanmış türbeye ya da İslami kimliğe sahip dini bir yapı dönüştürüldüğü görülür. Ayakta kalamadığı durumlarda ise aynı lokasyonda sıklıkla yeni bir mezar yapısı ya da caminin inşa edildiği izlenir. Bu tarz alanlarda dikkat çeken bir diğer nokta da Heterodoks İslam geleneklerine bağlı tekke ya da zaviye gibi bir tarikat yapısının bulunmasıdır.

Bu çalışma kapsamında Hristiyan bir kült alanının İslami kimliğe bürünmesi, Hristiyan tarihinin önemli dini figürlerinden olan Smyrna kentinin koruyucu azizi Polykarpos ve İzmir'in Müslüman dervişi Yusuf Baba/Dede örneği üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca Aziz Polykarpos'un tartışmalı mezar yerine dair soru işaretleri seyahatnameler, harital-

ar, arşiv belgeleri ve tapu-kadastro kayıtları gibi geniş bir kaynak yelpazesi aracılığıyla aydınlatılmaya çalışılmıştır.

HRİSTİYANLIĞIN İLK YILLARI VE YEDİ KİLİSE

Hristiyanlık, Roma eyaletlerinden Yahudiye'de (Ioudaia), Hz. İsa ve müritleri çevresinde ortaya çıkmıştır. Başlarda Nasranilik adıyla bilinen bu yeni din özellikle gelenekleri açısından Yahudiliğe benzemekteydi (Acts. 24:5). Bölgede çoğunluğu oluşturan Yahudi kesim, Nasraniliğe karşı olumsuz bir tutum sergilemiş; onları içlerine almak istememiştir. Nasranilik de zaman içinde Yahudilikten uzaklaşmış; Hristiyan karakterini ise Hz. İsa'nın ölümünden sonra kazanmıştır (Acts. 11:25-26; Z. Duygu 2017: 80). Hz. İsa'nın bu yeni din hareketine yönelik öncelikli amacı, inanışın bölgede tanıtılması olmuştur. Diğer uluslara götürülerek dünyaya yayılması ise Tanrı'nın meleklerinin havarilerle iletişime geçmesinden sonra havarilerin çıkarsadığı mesajlar ve tanık oldukları mucizeler doğrultusunda gerçekleşmiştir. Yaşanan mucizelerden birine de havari Petros tanık olur. Bu mucize Kutsal Ruh, Yahudi ve Gentiles ayırmaksızın bir grup insanın üzerine inerek gerçekleşir (Acts. 10:23-44; F. L. Cross 1997: 664). Yaşanan bu olayla beraber Petros, Tanrı'nın kimlik ayırt etmeksizin herkesin günahlarını affedebileceğini görür; inanan herkesin de Tanrı'nın izniyle vaftiz olabileceğini anlar (Acts. 10:46-48). Özellikle bu olaydan sonra havariler, Hristiyanlığı yaymak adına harekete geçer (Acts. 19:8-9).

Takip eden yıllarda Hristiyanlık pek çok önemli merkeze havariler aracılığıyla yayılmıştır. Havarilerden Aziz Ioannes'in Yeni Ahit'teki *Vahiy* bölümünde bahsettiği 7 Hristiyan cemaatten de (Ephesos, Smyrna, Pergamon, Thyateira, Sardeis, Philadelphia ve Laodikeia) anlaşıldığı üzere yeni din Anadolu'nun en uç kesimine kadar ulaşmıştır (Rev. 1:11). Ancak bu durum kent sakini Yahudilerin ve Paganların huzurunu kaçırınca çeşitli çatışmalar ve isyanlar baş göstermiştir. Özellikle halkın talebi doğrultusunda Roma yönetiminin olaylara müdahale etmesi ise uzun sürmemiştir. Ioannes'in yine *Vahiy* bölümünde aktardığı *"İsa'ya ait biri olarak sıkıntıda, Tanrısal egemenlikte ve sabırda..."* ifadesinden hareketle de Hristiyanların zor bir dönem yaşadığı çıkarımı yapılabilir (Rev. 1:9). Tarihi kayıtlardan da Roma imparatorlarından Nero (İS 54-68), Domitianus (İS 81-96) ve Traianus (İS 98-117) zamanlarında, Yahudilerin ve o dönemde Yahudilerle

bir sayılan Hristiyanların çeşitli haksızlıklara ve eziyetlere uğradıklarını öğrenmekteyiz (Euseb. Eccl. Hist. 3.18-20; Tac. Ann. 15.44; Mart. Ign.).

Resim 1: *Vahiy*'deki Yedi Hristiyan Cemaat
(http://awmc.unc.edu)

Hristiyanlara karşı baskıların arttığı bu dönemde Aziz Ioannes, *Vahiy*'de bahsettiği 7 Hristiyan cemaatine mesajlar iletmiştir (Rev. 2:1-3:22.). Hz. İsa'nın olmadığı bu dönemde rehberliğe ihtiyaç duyan Hristiyan cemaatlerinden hem bütünlüklerini koruması hem de cemaatlerini genişletmesi beklenmiştir. Bu nedenle Ioannes, konumu itibariyle öne çıkan Ephesos'a yerleşerek hem kenti dini merkez olarak belirlemiş hem de bölgenin dini liderliğini üstlenmiştir.

YEDİ KİLİSE: EPHESOS VE SMYRNA'NIN ÖNEMİ

Ephesos'un yörenin diğer Hristiyan cemaatlerine göre merkezi bir konumda bulunması Aziz Ioannes'in bölgede yürüteceği çalışmalar açısından oldukça önemlidir. Bilindiği üzere Ioannes, bölgedeki Hristiyan takipçilerin sayısını artırmak amacıyla pek çok kent ile iletişim halinde kalmıştır. Bu kentler arasından da Smyrna dikkat çekici şekilde öne çıkmaktadır. Kilise düzeni ve yasaları hakkında çeşitli bilgiler aktaran *"Constitutiones Apostolorum"* gibi kaynaklardan, Smyrna cemaatinin Hristiyanlığın ilk yüzyılından itibaren kendine ait bir dini hiyerarşi içerisinde olduğu anlaşılmaktadır (Apos. Con. VII.XLVI). Ioannes'in hem bölgenin dini bütünlüğünün korunmasında hem de Hristiyan nüfusun artırılmasında en çok desteği aldığı kişi de Smyrnalı Polykarpos olmuştur (Lightfoot 1889: 440). Dönemin

Smyrna piskoposu Aziz Boukolos'un ölümünden sonra hem Boukolos'un vasiyeti üzerine hem de Ioannes'in önerisiyle Smyrna piskoposluk makamına Polykarpos seçilmiştir (AH 3.3.4; Lightfoot 1889: 434, 441).

SMYRNALI AZİZ POLYKARPOS

Hayırseverliği ve mütevazılığı ile öne çıkan Polykarpos, gençlik zamanlarından beri piskopos Boukolos'un yanında bulunmuştur. Polykarpos yeterli olgunluğa geldiğinde ise Boukolos tarafından kilisenin de onayıyla diakonos olarak atanır. Smyrna cemaatinin desteğini arkasına alan Polykarpos daha sonra yine piskoposun tavsiyesiyle presbyteros unvanını alır. Polykarpos, Boukolos'un ölümünden sonra ise Smyrna Hristiyan cemaatinin V. piskoposu olur (Lightfoot 1889, 433-434).

Resim 2: Aziz Polykarpos, Aziz Loukas Manastır Katholikonu
(E. Diez ve O. Demus 1931: pl. III)

Piskoposluk dönemi boyunca pek çok mucize gösteren Aziz Polykarpos, zamanının önemli bir dini figürü olarak karşımıza çıkmaktadır[3]. Başta Smyrna halkı olmak üzere geniş kitlelere hitap etmiş ve bölgenin Hristiyanlaşmasında öncü olmuştur. Kendinden önce yaşanan Hristiyan kovuşturmalarının bir benzerine tanıklık etmiştir. Polykarpos'un şehitliğinde aktarılanlara göre olaylar Roma imparatoru Antoninus Pius (İS 138-161) devrinde yaşanmaktadır. Hristiyanlık karşıtı olan Smyrnalı Yahudiler, Polykarpos'un kentten sürülmesini talep etmiştir. Bunun üzerine yönetim, azizi kent dışına sürgün

[3] Aziz Polykarpos'un mucizeleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Tarman 2021: 21-24.

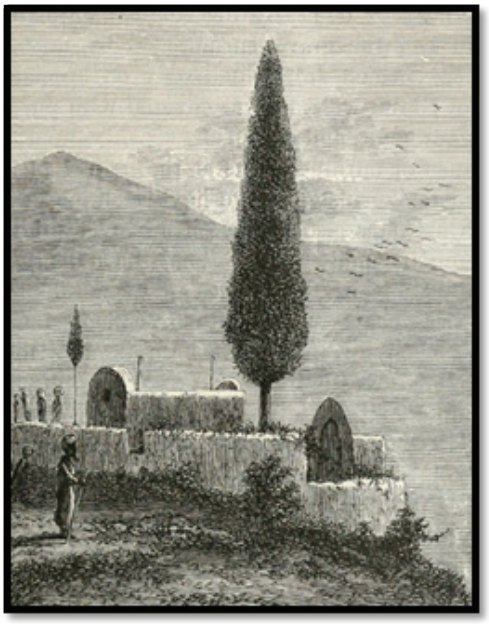
eder; ancak öfkeli Yahudiler Polykarpos'un sürgün edilmesiyle de tatmin olmayınca yakalanması ve öldürülmesi için yerel yönetimine baskı yaparlar. Aziz Polykarpos, yakalanıp martyr edilmek üzere götürüleceğini dua ettiği sırada bir gündüz düşü gibi görür (Mart. Pol. 5.1-2).

Polykarpos yakalandıktan sonra Pagos Tepesi'nde yer alan Smyrna Akropolisi'ndeki stadyuma götürülür (Mart. Pol. 8.1-3). Vali karşısına çıkarılarak yargılanması başlar. Öncelikle inancını ve Hz. İsa'yı reddetmesi istenir. Polykarpos'un ise valiye cevabı şöyle olur: *"86 sene O'na hizmet ettim ve bana karşı her zaman iyi davrandı. Şimdi nasıl olur da beni kurtaran Lord'uma küfrederim?"* (Mart. Pol. 9.1-3). Aziz fikirlerini ve inancını terk etmemekte ısrar edince vali onu ölümle tehdit eder. Ancak Polykarpos'un davranışında değişme olmayınca vali azizin yakılarak infaz edilmesine karar verir. Bunun üzerine büyük bir ateş yakılır ve Aziz Polykarpos ateşe atılır. Ancak aziz mucizevi şekilde alevlerden etkilenmez. Şaşkınlık içinde olaya tanıklık eden vali son olarak askerlerine onu hançerlemeleri emrini verir. Ateşin yanında duran bir asker hançeriyle azizi ölümcül şekilde yaralar. Azizin yarasından o kadar çok kan akar ki onu şehit etmek için yakılmış büyük ateş bir anda söner. Böylece Aziz Polykarpos yargılanmak üzere getirildiği stadyumda bir asker tarafından hançerlenerek martyr edilir (Mart. Pol. 11.1-16.1).

Resim 3: Menologion, Şubat Ayının 23. Günü, Polykarpos
(https://www.ruicon.ru)

TARİHİ KAYITLARDA AZİZ POLYKARPOS'A DAİR İZLER

Anlatılara göre, Aziz Polykarpos stadyumda yakılarak martyr edildikten sonra geriye kalan kül ve kemikleri, Pagos Tepesi'ne defnedilen Aziz Boukolos'un mezarının yanına gömülmüştür (Lightfoot 1889: 470). Günümüzde ise Polykarpos'un mezarının yeri hala bir tartışma konusudur. Azizin anısı dışında ona ait izler neredeyse kentten silinmiştir. Ancak Hristiyanlığın serbest kalmasıyla birlikte, Polykarpos gibi Hristiyan inancına bağlılığıyla ölümünden sonra bile saygıyla anılan dini bir figürün, kentin yerel Hristiyan halkı tarafından bir mezar yapısı ya da dini yapıyla onurlandırılması beklenen bir durumdur. Azize atfedilmiş yapı ya da yapıların lokasyonuyla ilgili olarak seyahatnamelerde, gravürlerde ve haritalarda pek çok bilgi paylaşılırken çeşitli iddialar da ileri sürülmüştür (Tarman 2021: 71-72).

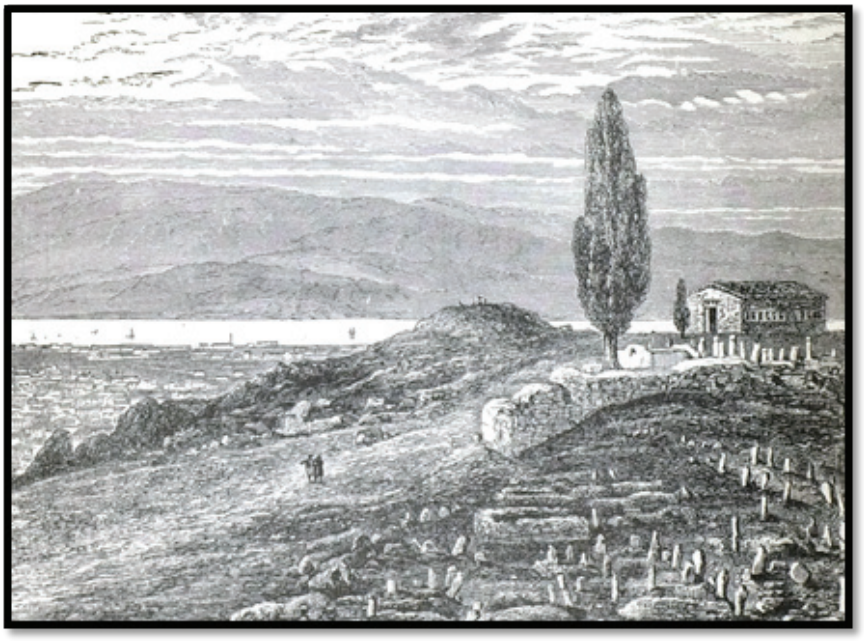


Resim 4: Smyrna'da Polykarpos Mezarı
(H. J. Van-Lennep 1875: 583)

Özellikle seyyahların aktardığı bilgilerden, azize atfedilen yapı ya da yapı kalıntılarının, azizin şehit edildiği Pagos Tepesi'nde konumlandığı fikrine ulaşılmaktadır. Çeşitli meslek gruplarına mensup gezginlerin kaleme aldığı seyahatnamelerin 26'sında, Aziz Polykarpos'a ait bir mezar

yapısından bahsedilmektedir. Seyahatnamelerin 13'ünde azize ait bir şapelden, 6'sında ise bir kiliseden söz edilmektedir (Tarman 2021: 71-80).

Anadolu'daki Bektaşi hareketlerine ve onların Hristiyan toplum yapısına etkilerine yönelik çeşitli araştırmalar yapan İngiliz arkeolog F. W. Hasluck, Smyrna ve çevresinin inanç ve ibadet gelenekleri hakkında dikkat çekici bilgiler yayımlamıştır[4]. Bu bilgiler arasında Polykarpos'un mezarının yanı sıra bölgenin Türkleşmesiyle birlikte Polykarpos'a ait kültün evrilerek aynı lokasyonda bir Türk dervişine aktarıldığına yönelik de önemli ifadeler yer almaktadır. Alman tarihçi Suraiya Faroqhi, Hasluck'ın çifte kutsallık (doppelheiligtum) kavramı üzerine de yoğunlaştığından söz eder (S. Faroqhi 2017: 19). Bu konuya yönelik Smyrna'yı 17. yüzyılda ziyaret eden Père Pacifique (1622), Vincent Stochove (1632), Balthasar de Monconys (1648) ve Clauser du Loir (1654) gibi seyyahların Polykarpos'a ve kült alanına dair gezi notlarında aktardıkları, Hasluck'ın ileri sürdüğü görüşleri desteklemektedir.



Resim 5: Polykarpos'un Mezarı
(C. Ninck 1885: 352)

[4] F. W. Hasluck 1913/1914: 94-119; F. W. Hasluck 1914/1915-1915/1916: 84-124; F. W. Hasluck 1918/1919: 139-147; F. W. Hasluck 1921: 310-342; F. W. Hasluck 1929: 406-428.

Gezgin Pacifique ve Stochove, Pagos Tepesi'nde azize adanmış kalıntıları bir mezar yapısı şeklinde tanımlamıştır. Monconys ve Du Loir ise muhtemelen aynı yapı kalıntılarının bir şapel olduğunu aktarmıştır. Pacifique, Aziz Polykarpos'a ait olduğunu belirttiği mezarda bir *piskoposluk tacı* gördüğünü ifade etmiştir. Seyyah buna ek olarak mezar taşı olduğunu saptadığı tacın ön yüzünde Arap harfleri ile yazılmış "*Alla(h)!"* kelimesini okuduğunu da vurgulamaktadır. Aynı tacı gördüğü gezi notlarından anlaşılan Stochove, bunun bir *şeyh ya da derviş başlığından* fazlası olmadığını söylemiştir. Monconys, Stochove'un görüşünü desteklemekte ve şapelden geriye kalanın *yalnızca Türk şeyhinkine benzeyen bir mezar* olduğunu ifade etmektedir. Du Loir'nın ise aynı tacı gördüğü seyahatnamesinde aktardıklarından anlaşılmaktadır (P. Pacifique 1631: 11-12; G. Fermanel, V. Stochove, R. Fauvel vd. 1668: 309; B. De Monconys 1677: 425; C. Du Loir 1654: 14). Kült alanını 1912 yılında ziyaret eden Francis Edward Clark, 17. yüzyılda sağlam bulunan mezar taşının varlığını 20. yüzyılda tekrar doğrulamaktadır. Gezgin, mezarın tıpkı Müslüman mezarları gibi yeşil renge boyandığını ve üzerinde mermerden bir fes yer aldığının altını çizmektedir (F. E. Clark 1914: 41-45).

POLYKARPOS KÜLTÜ VE MÜSLÜMAN DERVİŞ YUSUF BABA/DEDE

Hasluck da bilindiği üzere bir zamanlar Pagan kültürün hakim olduğu ancak zamanla Hristiyanlaşan Anadolu'nun, Müslüman fetihleriyle de İslamlaşmaya başladığını söylemektedir. Buradan hareketle Anadolu'nun, çağlar boyunca farklı kültürlerin hakimiyetiyle yeni inanç sistemlerine çatı olduğunu anlamak mümkündür. İngiliz arkeolog da Smyrna'yı belgelediği dönemde bir Müslüman tekkesi görmüş ve buranın geçmişte bir Hristiyan azizine ait kült alanı olabileceğini ileri sürmüştür. Seyahatnamelerde aktarılanlar, 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar yerel Hristiyan halkın Pagos Tepesi'ni tıpkı bir haç yeri gibi bağlılıkla ziyaret ettiği yönündedir (Du Loir 1654: 14; Pococke 1745: 36; Chandler 1825: 79-80; Arundell 1834: 397; Twain 1878: 412-413; Clark 1914: 41-45). Konuya ilişkin önemli bir başka detay da Pere S. Lorenzo tarafından kaleme alınmış ve bunlar Hasluck tarafından nakledilmiştir. Lorenzo, önceden Hristiyan aziz Polykarpos'a ait olan mezarın ve geleneğin, muhtemelen bölge Müslümanlaşınca surlarda şehit düştüğü halde başını eline alarak azizin mezarına kadar taşıyan Müs-

lüman savaşçı Yusuf Baba/Dede'ye aktarıldığını söylemektedir (Hasluck 1929: 413). Faroqhi, tam bir tarikat gibi olmayan ve daha çok Bizanslılar ile mücadele eden dervişlere hitaben *Abdalan-ı Rum* isminin kullanıldığını belirtir. Ahmet Yaşar Ocak da bu konuya dair, Danişmendname'de gayrimüslimlerle mücadele edip bu uğurda ölen Türklerin dağ ya da tepe gibi yüksek yerlere gömüldüklerini ifade etmektedir. Bu bilgiler ışığında aslında Yusuf Baba/Dede'nin, Hristiyanlar adına Smyrna'nın koruyucu azizi olarak bilinen Polykarpos gibi, kentin koruyucusu kimliğini üstlendiği anlaşılmaktadır. Hasluck, Smyrna gibi Anadolu'da pek çok Hristiyan kült alanının, Müslümanlaşmayla birlikte dönüşerek yerlerini bir Türk dervişine ait tekke ya da mezara bıraktığının da altını çizmektedir. Bu politika hem bir Hristiyan kültünün hem de nüfusunun, ılımlı bir çerçevede nasıl Müslümanlaştığına yönelik önemli bir göstergedir (Hasluck 1929: 507; J. K. Birge 1937: 251; S. Vryonis 1971: 363-365; S. Uludağ 1988: 59; A. Y. Ocak 1992a: 373; C. Kafadar 1996: 427; A. Y. Ocak 2018: 121-122).

Resim 6: Smyrna-Aziz Polykarpos'un Mezarı
(http://levantineheritage.com)

ANADOLU'DA MÜSLÜMAN TARİKATLARIN DURUMU

Özellikle 16. yüzyılın sonlarına doğru siyasi bir güç elde eden tarikat liderleri, devletin yanında durup durmayacaklarına karar verebilecek iradede sahiplerdi. Yeniçerilerle geliştirdikleri ilişkiler de bu anlamda kendilerine resmi bir kimlik kazandırmıştır. Toplumun batıl inanışlara bağlı kesiminin de desteklediği dervişler, otorite boşluğunun yarattığı sorunların baş gösterdiği dönemde devlet için bir tehdit olarak algılanmıştır. Devletin hem tarikatlara hem de Yeniçerilere karşı uyguladığı kovuşturmalar da Yeniçerilerin isyan etmelerine neden olmuştur. Devlet bütünlüğünü tehlikeye atan bu ortam, 17-18. yüzyıllarda ciddi bir müdahaleyi zorunlu kılmıştır.

Köprülü Mehmed Paşa (1656-1661) ile başlayan kovuşturma politikası, oğlu Köprülü Fazıl Ahmet Paşa (1661-1676) döneminde de devam etmiştir (M. İlgürel 2000: 258-260; A. Özcan 2000: 260-263). Özellikle Köprülü Ahmet Paşa'nın dostu olan tarikat karşıtı Vani Mehmed Efendi de bu politikaların sürdürülmesinde önemli rol oynamıştır (E. Pazarbaşı 2003: 458-459). Tarikatlar üzerindeki baskılar, yasaklar ve kovuşturmalar 17. yüzyıl boyunca etkisini sürdürmüştür. Hasluck'ın, Polykarpos'un mezarı olarak bilinen kült alanına ait denetimin, 1657'de Müslüman dervişlerden alınarak Rum rahiplere verildiği şeklindeki ifadesi de çarpıcı bir niteliktedir. Yerel halkın kutsallığına itibar ettiği kült alanının, böyle radikal bir kararla Gayrimüslimlere verilmesi de onların ciddi bir tehdit olarak algılanmaması açısından önemli bir detaydır (Hasluck 1929: 421-423).

AZİZ POLYKARPOS KÜLTÜ BAĞLAMINDA HETERODOKS MÜSLÜMAN GELENEKLERİN HRİSTİYAN İNANCIYLA İLİŞKİSİ

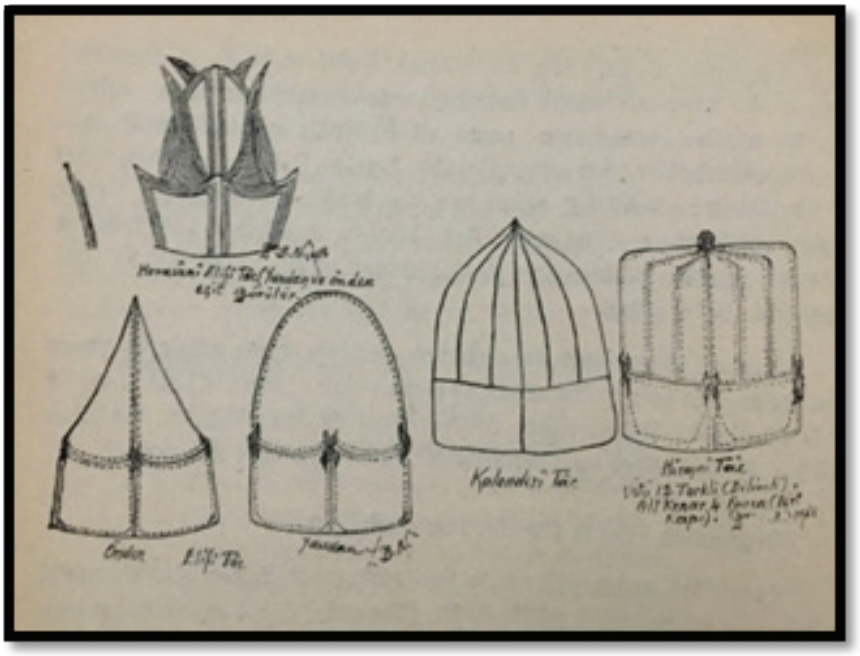
Seyyahların aktardığı *piskoposluk tacı*, *derviş başlığı* ya da *Türk şeyhi mezarı* gibi ifadelere geri döndüğümüzde ise Türkleşen ve İslamlaşan bölgelerde yer alan Hristiyan kült alanlarında, özellikle neden bir tarikat yapısı ya da derviş mezarı görüldüğünü açıklamak daha kolay olacaktır. Elde edilen bilgiler çerçevesinde, Aziz Polykarpos ve Yusuf Baba/Dede arasındaki bu bağ, doğal olarak Osmanlı'daki Hristiyanlar ile Bektaşilik, Mevlevilik ya da Edhemilik gibi Heterodoks Müslüman tarikatları arasındaki etkileşime ışık tutmaktadır. Bunun en başında, kendi menfaatlerini gözetmek koşuluyla hem Bektaşi tekkelerinin hem de Hristiyan kiliselerinin birbirlerine tanıdığı imtiyazlar gelir. Kiliseler, geleneksel Müslüman karakterinin onaylamadığı Bektaşi efsanelerini hoş görüyle karşılamış ve kabul etmiştir. Bunun berabe-

rinde Bektaşi tekkeleri de Hristiyanların inançlarına saygı duyarak Hristiyan hacıları ve azizleri tanımıştır (Tarman 2021: 86).

Bir başka önemli konu, Hristiyanlık ve bazı Heterodoks Müslüman tarikatların inançları arasındaki geleneklerin benzerliğidir. Buna yönelik pek çok örnek vermek mümkündür. Hristiyanlıkta *tövbe* ya da *günah çıkarmak* Bektaşilikte *baş okutma*ya karşılık gelir. Kilisenin *aforoz* etmesi ile Bektaşilikteki *düşkünlük* paralellik gösterir. Hristiyanların *rahip* huzurunda yapılan evlilikleri diğer tarafta *dede*nin kıydığı nikaha benzemektedir. Balım Sultan'la beraber Bektaşi tarikatının esas töreleri arasına katılan *On İki İmam inancı*, Hristiyanların kutsallarından *12 Havari*'ye denk düşmektedir. *"Allah, Muhammed, Ali"* üçlemesi, Hristiyanlardaki *"Baba, Oğul, Kutsal Ruh"* şeklinde olan *teslis*i hatırlatmaktadır. Önemli bir dini figür olan Balım Sultan'ın, bakire bir Bulgar prenses tarafından dünyaya getirilmesi, Hz. İsa'nın bakire Meryem'den doğuşu ile ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Amerikalı Türkolog John Kingsley Birge'ün, *piskoposluk tacı*na benzettiği Bektaşi tarikatının *elifi tacı*, Polykarpos ve Yusuf arasındaki bağ konusunda en önemli noktadır. Smyrna'yı ziyaret eden onlarca gezginden muhtemelen pek çoğunun görebildiği mezar taşı şeklindeki *başlık*, Birge'ün de aynı benzerliği kurması ile Hristiyan-Müslüman etkileşimine bir kez daha işaret etmektedir (J. K. Birge 1937: 56, 216-218; S. Vryonis 1971: 371-372; B. Noyan 1985: 46; A. Y. Ocak 1992b: 17-18).

Resim 7: "Polykarpos" Yazılı Mezar Taşı
(F. V. J. Arundell 1834: 425)

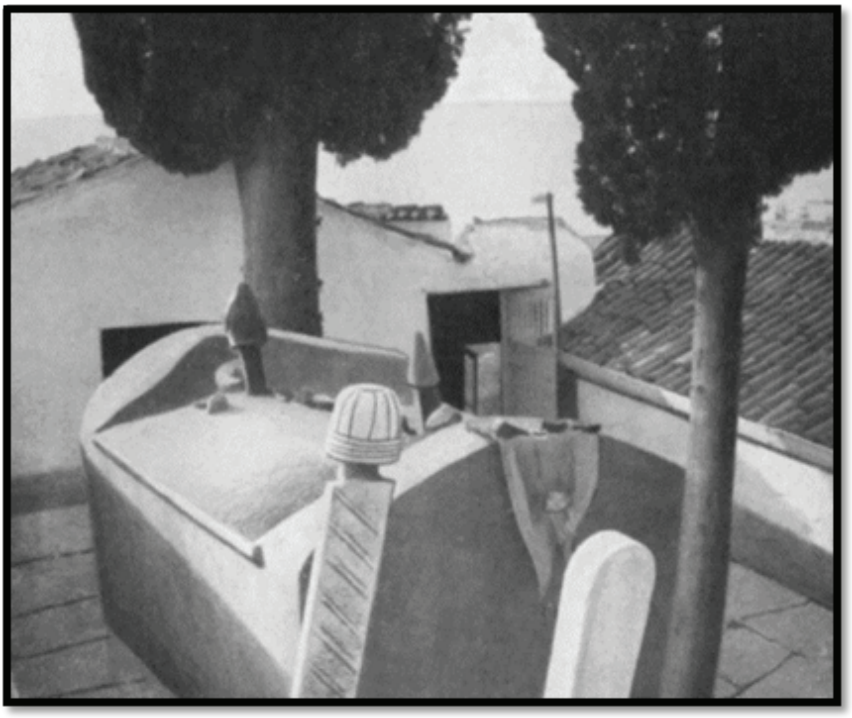
Bahsi geçen *elifi taç*, genellikle iki terkli yani iki dilimli olmakla beraber Bektaşilerde Yusuf el-Hemadani, Ahmed Yesevi ve Hacı Bektaş Veli aracılığıyla kullanılmıştır (J. K. Birge 1937: 261; K. Eraslan 1989: 159-161; M. İ. Uzun 1995: 36-37; A. Y. Ocak 1996: 455-458; N. Tosun 2013: 12-13). Çoğunlukla Bektaşiler arasında evli olanlar dört terkli *horasani* ya da *edhemi* adı verilen taçlar giyerdi. *On İki İmam*'a işaret eden on iki terkli taçlar ise bekar dervişlerce kullanılırdı (S. Uludağ 1994: 421). Ancak zaman içinde Bektaşi dedelerinin tamamı bu on iki terkli taçları kullanmışlardır (S. Ceyhan 2010: 363-365).



Resim 8: Tarikat Taçları
(B. Noyan 1985: 146)

Hasluck'ın Aziz Polykarpos'a ait kült ile bahsi geçen Heterodoks gelenekler arasında bağlantı kurmasını sağlayan en önemli nokta da şüphesiz, mezar mahallindeki başlıklı mezar taşları olmuştur. Gravürlerden ve eski fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla, ilk kez 17. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden gezginler tarafından görülen bu mezar taşları, 20. yüzyıla dek muhafaza edilmiştir. Hasluck'ın yaptığı ilk çıkarım bir Hristiyan azizine ait

mezarın daha sonradan Bektaşi geleneklerine bağlı savaşçı bir Müslümanın mezarına dönüştüğü yönündedir. Başbakanlık Osmanlı Arşiv'i (BOA) incelendiğinde de konuya yönelik önemli bilgiler ortaya çıkmaktadır. Bir belgede açıkça geçen, *"İzmir'de Hisar Yakası'nda Hayri Bey'in yaptırdığı Hoca Yusuf Baba Edhemi Tekkesi..."*[5] ifadesinden yapının *Edhemiyye* tarikatına bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Bir diğer belgedeki *"İzmir'de Yusuf Baba Edhemi Zaviyesi'nin..."*[6] ifadesinden ise yapının tekrar *Edhemiyye* tarikatına bağlı olduğu ancak bu kez yapının bir zaviye olarak nitelendiği görülmektedir. Pacifique, Stochove, Monconys ve du Loir gibi Avrupalı seyyahlarla çağdaş olan gezgin Evliya Çelebi de mezar mahalinden *"... yukaru kal'a altında kabr-i Hacı Yusuf Baba"* şeklinde söz etmektedir (Evliya Çelebi 9.54).



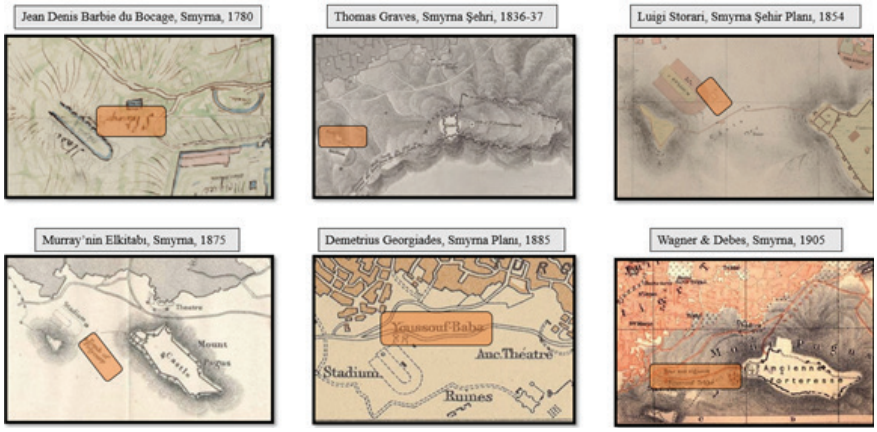
Resim 9: Polykarpos/Yusuf Dede Mezarı
(Hasluck 1913/1914: pl. 10)

5 BOA., C..BLD. 106-5273 (H-29-11-1180)

6 BOA., C..EV.. 382-19386 (H-05-06-1188)

HARİTALAR VE TAPU-KADASTRO KAYITLARI IŞIĞINDA PAGOS TEPESİ

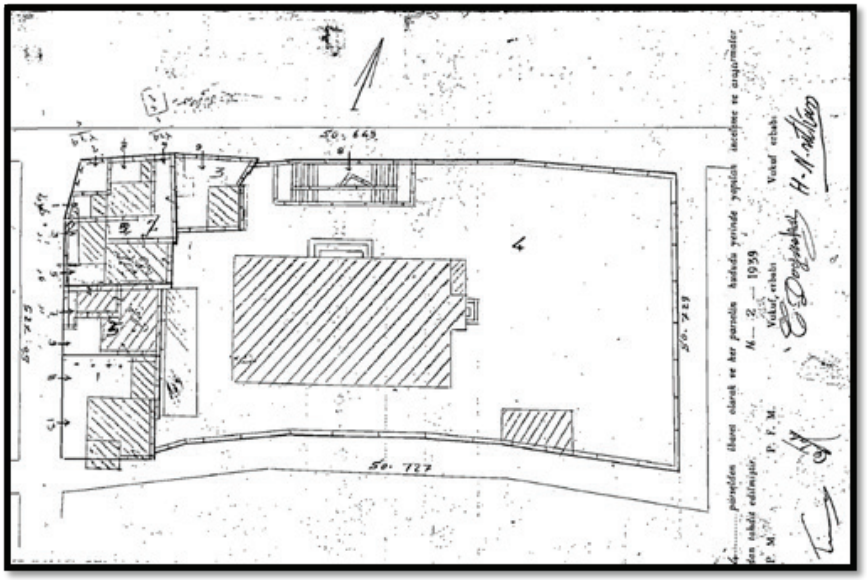
Pagos Tepesi'ni işaret eden 18-20. yüzyıllara ait haritalarda da Aziz Polykarpos'un mezarına ya da Yusuf Baba/Dede'ye ait bir yapıya yönelik çeşitli bilgilere ulaşılmaktadır (Tarman 2021: 91). Jean Denis Barbie du Bocage'ın (1780) 18. yüzyıla ait haritası daha çok bir krokiyi anımsatmaktadır. Bu çizimde Pagos Tepesi'nde yer alan antik stadyumun doğusunda Aziz Polykarpos'a işaret eden bir yapı görülmektedir. Plan itibariyle dikdörtgen olduğu anlaşılan yapının işlevi ise belirsizdir (Tarman 2021: 91-92). Thomas Graves (1836-37), Luigi Storari (1854), Murray'nin Elkitabı (1875) ve Demetrius Georgiades (1885) haritaları ise 19. yüzyıla ışık tutan çizimlerdir. Graves, antik stadyumun kuzeybatı köşesine açıkça bir mezar yapısını işaretlemiştir. Mezarın yüksekte konumlandığı anlaşılan çizimde, yapının planına dair herhangi bir belirti yoktur. Buna karşın stadyumun sphendone bölümünün güney tarafında, işlevi anlaşılamayan ancak muhtemelen dikdörtgen planlı bir yapı daha bulunmaktadır. Bunların yanı sıra yine Pagos Tepesi'ndeki kale sınırları içinde, kare planlı Aziz Polykarpos Kilisesi'nin yer aldığı da haritada gösterilenler arasında yer alır. Storari ise antik stadyumun kuzeydoğusunda bir yapı işaretlemiştir. Haritadaki çizimden anlaşıldığı üzere yapı dikdörtgen bir plana sahiptir. Murray'nin Elkitabı'nda da Storari'de olduğu gibi stadyumun kuzeydoğusunda dikdörtgen plan şemasında bir yapı görülmektedir. Stadyumun doğu yönünde belirli bir mesafede ise Polykarpos Mezarı ifadesiyle farklı bir lokasyon daha gösterilmiştir. Georgiades'te ise stadyumun kuzeybatı köşesinde açıkça mezar taşı şeklinde verilen sembollerden bir mezar belirtildiği ve haritadaki *"Youssouf-Baba"* şeklinde ifadeden de mezarın Yusuf Baba'ya ait olduğu anlaşılmaktadır (Tarman 2021: 92-95). Son olarak 20. yüzyılın hemen başına tarihlenen Wagner&Debes (1905) haritasında, stadyumun kuzeyinde bir yapı belirtilmiştir. Ancak bu kez çizimdeki *"Youssouf-Tekke"* olarak geçen başlıktan yapının Yusuf Baba/Dede'ye atfedilmiş bir tekke olduğu anlaşılmaktadır (Tarman 2021: 95-96).

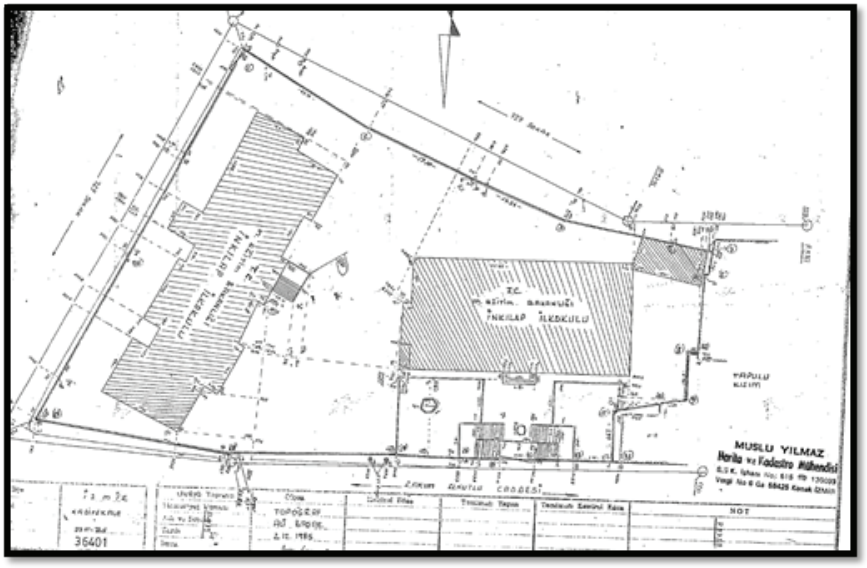


Resim 10: 18-20. Yüzyıllara Ait Pagos Tepesi'ni Gösteren Haritalar (Tarman 2021: 91-96)

İncelenen kaynaklar arasında önemli yer tutan tapu ve kadastro kayıtları ise özellikle bahsi geçen kült alanının 20. yüzyıldaki son haline yönelik önemli bulgular ortaya koymaktadır. Aziz Polykarpos'a ait mezarın ve muhtemel tarikat yapısının yer aldığı antik stadyumun üzerinde, günümüzde çeşitli sivil yapılar ile "Konak İnkılap İlkokul ve Ortaokulu"[7] adıyla bilinen eğitim yapısı konumlanmaktadır. Kayıtlarda ilk kez 1939 tarihinde inşaatı yapıldığı anlaşılan okul, 1985 yılında yapılan çalışmalarla da genişletilmiştir. İlk inşa tarihinden bu yana herhangi bir mezara ya da dini yapıya dair ize rastlanmamıştır.

7 Günümüzde 36401 ada 1 parsel üzerinde yer alan eğitim yapısı.





Resim 11-12: İzmir İnkılap İlkokulu'na Ait 1939 ve 1985 Tarihli İzmir Kadastro Arşiv Belgeleri[8]
(İzmir Kadastro Müdürlüğü Arşivi)

[8] İzmir Kadastro Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır. Yardımları için sayın Berkan ÇALIŞAN'a teşekkür ederim.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Aziz Polykarpos, Smyrna Hristiyanlık tarihinin önde gelen dini figürlerinden biridir. Kent belleğinde önemli bir yer edinmiştir. Azizin martyr edilmesinden sonra anısı şehit edildiği Pagos Tepesi'ndeki alanda yaşatılmaya devam etmiştir. Şehrin Müslümanlaşmasıyla birlikte azize ait kült, savaşçı Müslüman derviş Yusuf Baba/Dede'ye aktarılmıştır. Bu kültün aktarımı Hristiyan-Heterodoks Müslüman gelenekleri açısından önemli bir noktaya işaret etmekte; Anadolu'nun İslamlaşmasında Türk dervişlerinin önemini vurgulamaktadır. Kültürler varlıklarını devam ettirebilmek için özellikle yeni yerleştikleri bölgelerin bilindik kült alanları üzerinden bir kimlik tanımlaması gerçekleştirmiştir.

Maddi kalıntılar incelendiğinde Aziz Polykarpos'a ait mimari izler günümüze gelememiştir. Bununla beraber aynı şekilde Yusuf Baba'ya ait tarikat yapısı da bugün mevcut değildir; ancak her iki yapı için de tarihsel veriler ile tarih boyunca kendini tekrarlayan sosyolojik gerçekler, bize bu yapıların varlıklarına yönelik yeterli bilgiyi sağlamaktadır. Yapıların lokasyonlarına ilişkin tartışmalar ise seyahatnamelerin yanı sıra haritalar, arşiv belgeleri ve tapu-kadastro kayıtları sayesinde aydınlatılmıştır.

Bahsi geçen haritalardaki, antik kalenin sur duvarları ile burçları ve antik tiyatro günümüze gelmiş; tiyatro üzerinde çeşitli kazı çalışmaları yürütülmüştür. Azizin mezarına yönelik tartışmanın merkezinde yer alan stadyuma dair herhangi bir kalıntı ise günümüze ulaşmamıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de günümüzde tarihi alanın üzerinde yer alan çeşitli sivil yapılar ve "Konak İnkılap İlkokul ve Ortaokulu"dur. Aziz Polykarpos'a ait mezardan en son bahseden gezgin 1918 tarihinde Walter August Hawley olmuştur (W. A. Hawley 1918: 66, 95; Tarman 2021: 69). Haritalar esas alındığında ise stadyum mahallinde Yusuf Baba/Dede adına yapılmış tekkeye 1905 yılında Wagner&Debes işaret etmiştir. Tapu ve kadastro kayıtları incelendiğinde ise 1939 yılında stadyumun üzerine bir eğitim yapısı inşa edildiği görülmektedir. Bahsi geçen okul 1985 tarihindeki ikinci bir çalışma ile genişletilerek muhtemelen günümüzdeki halini almıştır. Sonuç itibariyle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bu civarda bir mezar, mezar yapısı ya da dini bir yapıya yönelik izler olduğu anlaşılmaktadır; ancak aynı yüzyılın 2. çeyreğinden itibaren ise tarihi kalıntıların kentten silindiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

KAYNAKÇA

Antik ve Modern Kaynaklar

Arundell, F. V. J. (1834). *Discoveries in Asia Minor; Including a Description of the Ruins of Several Ancient Cities, and Especially Antioch of Pisidia*, Vol. II, London.

Birge, J. K. (1937). *The Bektashi Order of Dervishes*, London.

Campbell, G. (Ed.) (2010). *The Holy Bible: King James Version, Quatercentenary Edition*, Edt. CD, Oxford.

Ceyhan, S. (2010). TAÇ (TASAVVUF), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 39, İstanbul, 363-365.

Chase, I. (1848). *The Work of Claiming to Be the Constitutions of the Holy Apostles*, (Trans. Chase, I.), New York.

Clark, F. E. (1914). *The Holy Land of Asia Minor*, New York.

Cross, F. L. (1997). *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Edt. III, (Eds. Cross, F. L. & Livingstone, E. A.), Oxford.

De Monconys, B. (1677). *Journal Des Voyages de Monsieur de Monconys*, Paris.

Diez, E. & Demus, O. (1931). *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Loukas & Daphni*, Cambridge.

Du Loir, S. C. (1654). *Les Voyages Du Sieur Du Loir*, Paris.

Duygu, Z. (2017). *Hıristiyanlık ve İmparatorluk*, İstanbul.

Eraslan, K. (1989). AHMED YESEVİ, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul, 159-161.

Eusebios (1926). *Historia Ecclesiastica*, Vol. I, Loeb Classical Library, (Trans. Lake, K.), (Eds. Capps, E., Page, T. E. & Rouse, W. H. D.), London.

Evliya Çelebi (2000). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Evliya Çelebi b. Derviş Mehemmed Zilli IX. Kitap)*, C. 9, (Haz. Dağlı, Y., Kahraman, S. A. & Dankoff, R.), (Ed. Koz, M. S.), İstanbul.

Faroqhi, S. (2017). *Anadolu'da Bektaşilik*, İstanbul.

Fermanel, G., Stochove, V., Fauvel, R. & Boudouin, L. (1668). *Observations Curieuses Sur Le Voyage du Levant*, Rouen.

Hasluck, F. W. (1913/1914). The 'Tomb of S. Polycarp' and the Topography of Ancient Smyrna, *The Annual of the British School of Athens*, Vol. 20, 80-93.

Hasluck, F. W. (1914/1915-1915/1916). Geographical Distribution of the Bektashi, *The Annual of the British School of Athens*, Vol. 21, 84-124.

Hasluck, F. W. (1918/1919). The Rise of Modern Smyrna, *The Annual of the British School of Athens*, Vol. 23, 139-147.

Hasluck, F. W. (1921). Heterodox Tribes of Asia Minor, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 51, 310-342.

Hasluck, F. W. (1929). *Christianity and Islam Under the Sultans*, Vol. II, (Ed. Hasluck, M. M.), Oxford.

Hawley, W. A. (1918). *Asia Minor*, London.

İlgürel, M. (2000). KÖPRÜLÜ MEHMED PAŞA, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 26, Ankara, 258-260.

Irenaeus (1885). Against Heresies, *Ante-Nicene Fathers*, Vol. I, Christian Classics Ethereal Library, (Ed. Schaff, P.), Edinburgh, 833-1391.

Kafadar, C. (1996). GAZA, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 13, İstanbul, 427-429.

Lightfoot, J. B. (1889). *The Apostolic Fathers*, Vol. I, Part II, Edt II, London.

Ninck, C. (1885). *Auf Biblischen Pfaden: Reisebilder aus Aegypten, Palastina, Syrien, Kleinasien, Griechenland und Der Turkei*, Hamburg.

Noyan, B. (1985). *Bektaşilik Alevilik Nedir?*, Ankara.

Ocak, A. Y. (1992a). BALIM SULTAN, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul, 17-18.

Ocak, A. Y. (1992b). BEKTAŞİLİK, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul, 373-379.

Ocak, A. Y. (1996). HACI BEKTAŞ-I VELİ, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 14, İstanbul, 455-458.

Ocak, A. Y. (2018). *Alevi ve Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İstanbul.

Özcan, A. (2000). KÖPRÜLÜZADE FAZIL AHMED PAŞA, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 26, Ankara, 260-263.

Pacifique, P. (1631). *Relatıon Du Voyage De Perse*, Paris.

Page, T. E. & Rouse, W. H. D. (Eds.) (1917). *The Apostolic Fathers*, Loeb Classical Library, Vol. I, (Trans. Lake, K.), London.

Pazarbaşı, E. (2003). "MEHMED EFENDİ, Vani", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 28, Ankara, 458-459.

Schaff, P. (1885). Martyrdom of Ignatius, *Ante-Nicene Fathers*, Vol. I, Christian Classics Ethereal Library, Edinburgh, 355-363.

Tacitus (1869). *The Works of Tacitus-The Annals*, Vol. I, (Trans. Oxford), New York.

Tarman, S. (2021). *Smyrna Piskoposu Aziz Polykarpos'un Hayatı ve Sanattaki Yeri*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

Tosun, N. (2013). YUSUF EL-HEMEDANİ, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 44, İstanbul, 12-13.

Uludağ, S. (1988). ABDAL (TASAVVUF), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul, 59-61.

Uludağ, S. (1994). EDHEMİYYE, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 10, İstanbul, 421.

Uzun, M. İ. (1995). ELİF (EDEBİYAT), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul, 36-37.

Van-Lennep, H. J. (1875). *Bible Lands: Their Modern Customs and Manners Illustrative of Scripture*, New York.

Vryonis, S. (1971). *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Los Angeles.

Arşiv ve İnternet Kaynakları

BOA., C..BLD. 106-5273 (H-29-11-1180).

BOA., C..EV.. 382-19386 (H-05-06-1188).

http://awmc.unc.edu/awmc/applications/hierokles/ (Erişim tarihi: 01.11.2022).

http://levantineheritage.com/tomb.htm (Erişim tarihi: 15.11.2022).

https://www.ruicon.ru/images/miniatura/Byzantium/00266.jpg (Erişim tarihi: 03.11.2022).

KAYNAK KISALTMALARI

Acts.	The Acts of the Apostles *(The Holy Bible: King James Version, Quatercentenary Edition)*
AH	Irenaeus, *Adversus Hareses (Against Heresies)*
Apos. Con.	Apostolic Constitutions (*The Work of Claiming to Be the Constitutions of the Holy Apostles*)
BOA	Başbakanlık Osmanlı Arşivi
Euseb. Eccl. Hist.	Eusebios, *Historia Ecclesiastica (Ekklesiastike Historia)*
Evliya Çelebi	Evliya Çelebi Seyahatnamesi *(Evliya Çelebi b. Derviş Mehemmed Zilli IX. Kitap)*
Mart. Ign.	Martyrdom of Ignatius (*Ante-Nicene Fathers)*
Mart. Pol.	Martyrdom of Polycarp (*The Apostolic Fathers*)
Rev.	Revelation (*The Holy Bible: King James Version, Quatercentenary Edition)*
Tac. Ann.	Tacitus, *Annales*

İLETİŞİMİN MİMARİSİ: OSMANLI'NIN TELGRAFHANE BİNALARI

Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN

Özet:

Telgrafhaneler, telgrafın Osmanlı Devleti'nde kullanılmaya başlandığı 1855 senesinden itibaren tanımlanan mimari mekanlardır. Başlangıçta, daha çok mevcut konut örneklerinin kiralanmasıyla işlevlendirilmiş yapılar oldukları anlaşılan veya Hükümet konaklarının bir bölümünde yer alan birimlerde faaliyet veren telgrafhanelerin bu şekilde kullanımı devam etmiş olmakla birlikte bazı yerleşimlerde bağımsız yapılar olarak da inşa edilmişlerdir. Genellikle kent meydanında, hükümet konağına yakın konumda, kamusal mekanın bir parçası olarak konumlanan "telgrafhane binaları", telgraf hattının ulaştığı tüm Osmanlı coğrafyasında bulunmaktadır.

Telgrafhane binaları, dönemin kamu yapıları arasında olmakla birlikte diğer mimari örneklere nazaran çok daha yalın, işlevselliğin ön planda olduğu yapılardır. Çoğunlukla yüksek bodrum kat üzerine tek veya iki katlı olarak inşa edilmişlerdir. Kagir mimari örnekler olmakla birlikte ahşap örneklerine de rastlanmaktadır. Planlamada, daha çok "salon" diye tanımlanan, orta hol ya da koridor iki yanına mekanların yerleştirildiği görülmektedir. Cephelerde dönem üsluplarının belirgin bir yansıması yoktur. Yerel unsurlar mimarinin şekillenmesinde belirleyici olabilmektedir. Dönemin diğer kamu yapılarında olduğu gibi, halktan yardım toplanarak inşa edilen örnekleri yaygındır. Bu yapıların projelerini hazırlayanlara dair bilgiler sınırlıdır.

Osmanlı kentlerinin son dönem mimarisinde, genellikle kamusal alanın bir parçası olarak inşa edilen bu yapılar, son dönem Osmanlı mimarlığının en mütevazi örnekleridir. Telgrafhane binalarının günümüze ulaşan örnekleri sınırlıdır.

Bu çalışmada, Osmanlı coğrafyasının farklı yerleşimlerinden seçilmiş

olan ve bu amaçla inşa edilen telgrafhane binalarının, Osmanlı Arşivi'nden temin edilen orjinal projeleri ile dönemin yazışmaları üzerinden, inşa süreçleri, plan ve mimari özellikleri açısından ele alınarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Mimari, Telgrafhane, İletişim, Batılılaşma

ARCHITECTURE OF COMUNICATION: OTTOMAN TELEGAPH OFFICE BUILDINGS

Absract:

Telegraph offices are architectural spaces that have been defined since 1855, when the telegraph began to be used in the Ottoman Empire. In the beginning, telegraph offices, which were understood to be structures that were mostly functional by renting out existing housing examples or operating in units located in a part of government offices, continued to be used in this way, but they were also built as independent structures in some settlements. The "telegaph office buildings", which are generally located in the city square, close to the government office, as part of the public space, are located in the entire Ottoman geography where the telegraph line reaches.

Although telegraph office buildings are among the public buildings of the period, they are much simpler than other architectural examples, where functionality is at the forefront. They are mostly built as a single or two storey on a high basement floor. Although there are examples of masonry architecture, there are also examples of wood. In the planning, it is seen that spaces are placed on both sides of the middle hall or corridor, which are defined as "hall". There is no clear reflection of the period styles on the facades. Local elements can be decisive in shaping the architecture. As in other public building of the period, examples of those built by collecting donations from the public are common. Information about the people who prepared the projects of these structures is limited.

These structures, which were generally built as a part of the public space in the late period architecture of Ottoman cities, are the most modest examples of late Ottoman architecture. The standing examples of telegraph office buildings are limited.

In this study, it is aimed to evaluate the original projects of the telegraph office buildings, which were selected from different settlements of the Ottoman geography and built for this purpose, obtained from the Ottoman Archive.

Key Words: Ottoman, Architecture, Telegraph Office,Comunication,

Osmanlı'nın kurumlarında, Tanzimat'la başlayan tanzim edilme sürecinin bir ayağını da iletişim oluşturmaktadır. Osmanlı'nın son yüzyılında, oluşturulan yeni kurumlar için ihtiyaç duyulan eğitim, yönetim, sağlık, ulaşım yapıları gibi yeni yapı türleri arasına iletişim yapılarını da eklemek gerekir. Bunlar arasında bu yüzyılın ortalarında Osmanlı yaşamına dahil olan telgraf ve bu amaçla inşa edilen ya da tahsis edilen, işlevlendirilen telgrafhane binaları da yüzyıl mimarisinin bir parçası olarak yeni yapı türleri arasında zikredilmesi gereken örneklerdir.

Telgrafla ilgili kurumsal yapılanma ve telgraf hatlarının çekilmesi hususunda çok sayıda çalışma mevcut iken mimari anlamda bu binaları, tek yapı ölçeğinde ele alan münferit çalışmalarla sınırlı kalınmıştır. Bu çalışmada, telgrafhane binalarının inşa süreçleri ve mimarilerinin, çoğunluğu Osmanlı Arşivi'nde bulunan çizimler ve yazışmalarla örneklenerek değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

1. Osmanlı'da Telgraf

Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş coğrafyasında, atlı posta tatarları kullanılarak ulak sistemi ile hızlı ve güvenli bir haberleşme ağı 16.yy.a kadar kullanılmış; bu dönemden itibaren menzil teşkilatı olarak adlandırılan sistem kullanılmaya başlanmıştır (Hallaçoğlı 2002: 4). II. Mahmud Döneminde yapılan kısmi yenilikler haberleşmede karşılığını ancak Tanzimat sonrasında bulmuş; 1840 yılında Posta Nezareti kurulabilmiştir (Demir 2005: 13).

Dünyada 1840'lardan itibaren kullanılmaya başlanan elektrikli telgrafın Osmanlı İmparatorluğu'na girişi 1853-56 Kırım Savaşı sırasında olmuştur. O tarihte dünyadaki en uzun sualtı telgraf kablosu olan bu hat, Kırım Yarımadası'ndaki Balıklava ile Bulgaristan sahilindeki Varna'yı birbirine bağlamıştır. Bu hattı, Fransızların açtığı Varna-Ruscuk ve İngilizlerin açtığı Varna-İstanbul takip etmiştir. Askeri amaçlı bu hatlar halk tarafından kullanılmamıştır (Gökoğlu 1935: 47).

Hizmetlerinin yürütülmesi için Osmanlı telgraf idaresi 1855 senesinde kurulmuş, 1871'de de Posta Nezareti ile birleştirilmiştir. 1861'de açılan Fünun-ı Telgrafiye Mektebi ile Osmanlı kendi telgrafçılarını da yetiştirmeye başlamıştır. Makine ve teçhizat uzun süre ithal edilmiş; 1869'da da telgraf fabrikası açılmıştır (Yazıcı 1983: 70).

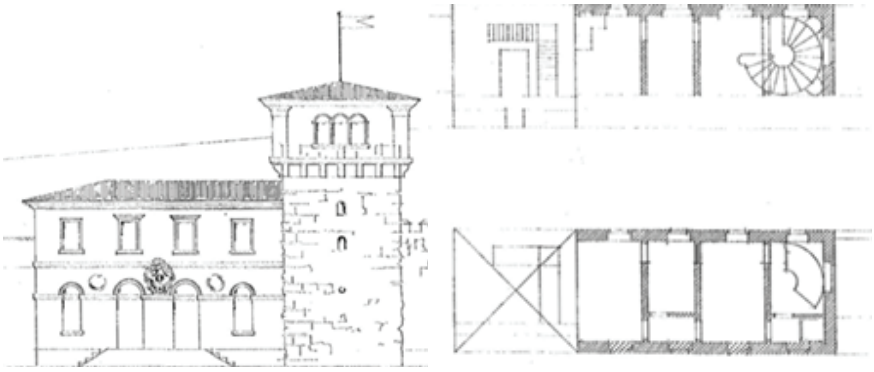
1855 senesindeki ilk askeri amaçlı telgraf hattını, ilk sivil hat olan Varna-Şumnu-Rusçuk-Bükreş hattı ve aynı yıl hizmete giren İstanbul-Edirne-Şumnu hattı izlemiştir. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı topraklarında yaygınlaşmaya başlayan telgraf, önce İngilizlerin Londra-Bombay telgraf hattının bir bölümünü teşkil eden ve yapımına 1858'te başlanan Üsküdar, İzmit (20 Ocak 1859), Ankara (20 Eylül 1859), Yozgat (24 Ekim 1859), Sivas (29 Ocak 1860), Harput (7 Şubat 1860), Diyarbakır (1 Temmuz 1860), Mardin, Cizre, Musul, Kerkük güzergahlarını takip ederek Bağdat'a ulaşan Üsküdar-Bağdat hattı, 1861'de işletmeye açılmıştır (Davison 2003: 354). Üsküdar-Bağdat hattı birçok noktada aynı anda başlatılmıştır. Üsküdar'dan başlayıp İzmit, Ankara devam eden bu hat Musul sonrası Bağdat, Basra ve oradan Fao Adası'nda İngilizlerin Hindistan hatlarıyla birleştirilmiştir (Tanrıkut 1968: 595-600). Böylece Anadolu'nun telgrafla tanışması, Üsküdar-Bağdat güzergah hattı ile olmuştur. Bu hat çevresindeki yerler de bu hattan ayrılan kollarla telgrafa kavuşmuştur. Suriye bölgesinde ise önce yerel hatlar çekilmiş, bunlar Üsküdar-Bağdat hattına bağlanarak İstanbul'la iletişim sağlanmıştır (Akbulut 2010: 4).

Üsküdar-Bağdat hattının yapılmasından sonra Anadolu şehirlerine hatlar çekilmeye başlanmış; ilk olarak 1864'te Sivas-Erzincan hattı tamamlanarak hizmete girmiştir. 1865 senesinde de Erzincan'dan Kars'a uzanan telgraf hattı kullanıma girmiştir (Hanilçe 2017: 69).

İngilizlerin Hindistan ve Londra arasında kurulacak hatta verdiği önem Osmanlı coğrafyasının, özellikle de Anadolu'nun hızla telgrafla tanışmasını sağlamıştır. Tali denilebilecek ikinci ve üçüncü derece hatların kurulması ve oluşturulmasında yerel idarenin ve halkın çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Telgraf hatlarının kullanım, kurulum ve inşası büyük oranda yerel imkanlarla yürütülmeye çalışılmıştır.

2. Örneklerle Telgrafhane Binaları:

2.1. İstanbul Telgrafhane-i Amire Binası: İstanbul'un ilk telgrafhane binası, Sur-ı Sultani üzerindeki, 19.yüzyılın başlarına tarihlenen Alay Köşkü ile Soğukçeşme Kapısı arasında, 1855 senesinde Fossati tasarımına göre inşa edilmiştir (Eyice 1984: 63). Neoklasik üslupta, oldukça yalın bir cephe kuruluşuna sahip iki katlı küçük bir binadır. Telgrafhane-i Amire binasına, kullanıma yönelik olarak sonradan kat ilavesi yapılmıştır (Çiz. 1; Foto 1).



Çiz. 1. İstanbul Telgrafhane-i Amire binasının projesi
(Kaynak: Eyice 1984: 71)

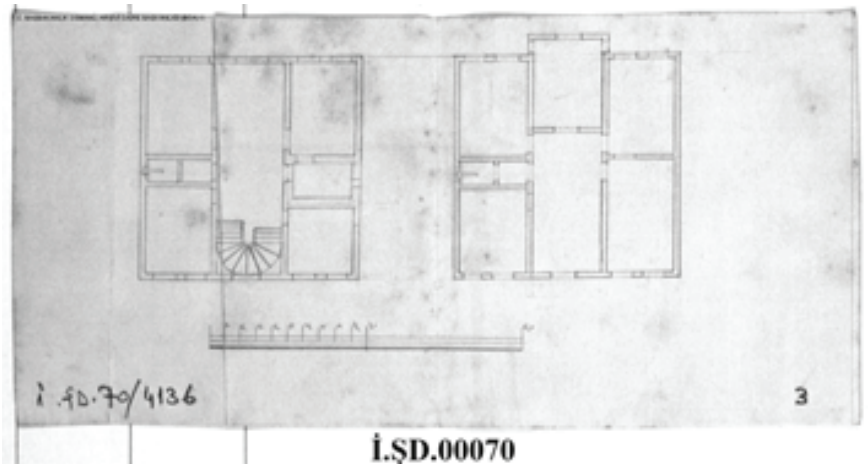
Foto 1. İstanbul Telgrafhane-i Amire binasının kat ilavesi sonrasındaki bir fotoğrafı (https://artdogistanbul.com/t. Erişim: 06.08.2022).

2.2. Bursa Telgrafhane Binası: 1863 senesinde, Bursa'da bir telgrafhaneye ihtiyaç olduğu Ahmed Vefik Paşa tarafından beyan edilmiştir. Yangın sonrası terk olunan hükümet konağı başka mahallerde kira ile yerleştirilmiş; bu kira parasıyla asıl/eski hükümet konağı mahalline bütün dairelerin toplanması ve bir de telgrafhane ilavesi Vefik Paşa tarafından önerilmiştir. (BOA., MVL., 660/25, 13 Cemaziyelahir 1280, 25 Kasım 1863).

Ahmed Vefik Paşa'nın bu teklifinin yerine getirilip getirilmediğini tespit etmek zordur. Ancak Bursa Telgrafhanesi 1884 senesinde "pek ziyade harab olub masarıf-ı cüziye ile tamiri mümkün" olamayacak durumdadır. Binanın yeniden inşası için gerekli çalışmalar yapılmış ve 54 bin küsur kuruşa mal olacağı belirlenmiştir (BOA., ŞD., 2483/1, 3 Şaban 1301, 29 Mayıs 1884). Aynı sene, bir başka yazışmada telgrafhanenin harabiyeti ve cüzi bir masrafla onarılamayacak durumda olduğu tekrar beyan edilmiştir. Münasip bir mahal bulunsa dahi şehri, yani aylığı 800 kuruşa mal olacaktır. Burada "hükümet konağı avlusunda, adliye dairesiyle diğer hapishane meyanında bulunan diğer boş arsaya 54.970 kuruş sarfıyla 9 odadan ibaret bir bab telgrafhane inşası" ile masrafının karşılanması istenmiştir (BOA., İ.ŞD., 70/4136, 28 Zilkade 1301, 19 Eylül 1884). Aynı yıl 9 Ekim 1884 tarihinde de inşaat için irade çıkmıştır.

1893'te, 54 bin küsur kuruşla inşası planlanan Bursa Telgrafhanesi, daha fazla masrafla yapılmış; bunun gerekçesi sorulunca "mezkur telgrafhanenin zemini yüksek olmak hesabıyla şoseye kadar hafr ettirilmek ve üstünde temel vaz' edilmek lazım geldiği gibi fazla olarak bir iki mahallinde kâr-ı kadim mahzen zuhur eylemiş olmasından naşi" ayrıca demir parmaklık, boya ve su getirilmesi için fazla akçe sarfına gerek duyulmuş; telgrafhane 76 bin küsur kuruşa mal olmuştur (BOA., ŞD., 2613/ 27, 20 Kanunisani 1308, 1 Şubat 1893). Buradan telgrafhanenin inşasına 1884 senesinde veya hemen sonra başlandığı, inşaatın 1890'ların başında tamamlanabildiği anlaşılmaktadır.

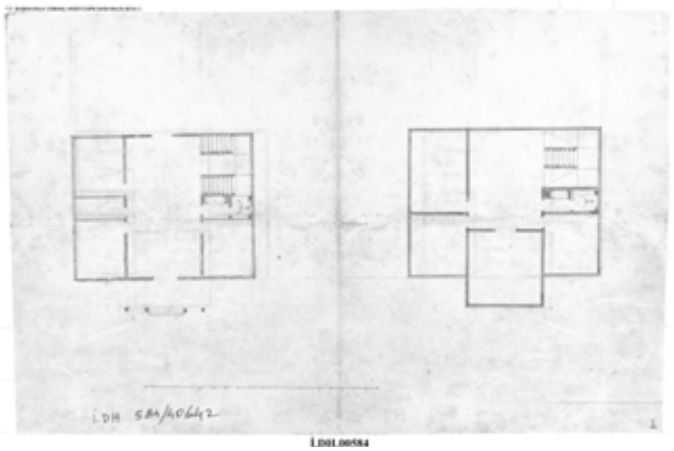
Yazışmaların ekinde yer alan projenin hayata geçirilip geçirilmediğini tespit etmek zordur (Çiz. 2). İnşası planlanan telgrafhane, mevcut haliyle iki katlı, yaklaşık 14-16 birim (birim belirtilmemiş) ölçülerinde, dikdörtgen kurgudadır. İki katta da orta koridor iki yanına yerleştirilen mekanlar mevcuttur. Girişin dar cephe ortasında yer aldığı ve simetrisinde, koridor sonunda üst kata ulaşan merdivenlerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu katta, karşılıklı dört büyük ve bir küçük olmak üzere 5 mekan / oda mevcuttur. Üst katta, girişin üstüne denk gelen mekan dışa taşkın şekilde ele alınmıştır. Bu katta da 5 oda bulunmaktadır. Yazışmalarda "9 odalı", yükseltilmiş zemin üzerine inşa edildiği belirtilen binanın planı üzerinde mekan tanımlamaları mevcut değildir.



Çiz. 2. Bursa Telgrafhanesi kat planları (Kaynak: BOA., İ.ŞD., 00070).

2.3. Kastamonu Telgrafhane Binası: Oldukça erken bir tarihte, 1868 senesinde Kastamonu'da bir telgrafhane inşasına karar verilmiştir. Kastamonu vilayeti merkezindeki bu telgrafhane binası, "ashab-ı servet" ve hayırsever ahali tarafından yaptırılmıştır (BOA., A.MKT.MHM., 428/42, 10 Şaban 1285, 25 Kasım 1868). Bina "yedi odalu telgrafhane, ahur vesaire gibi müştemilatıyla beraber 25.457 buçuk guruş masrafla" vücuda getirilmiştir. (BOA., İ.DH. 584/40642, 19 Receb 1285, 5 Kasım 1868).

Burada telgrafhane binasının 7 odalı, ahırı ve müştemilatı bulunan bir yapı olduğu tanımı yer almaktadır. Yazışmaların ekindeki mevcut plana bakıldığında kareye yakın dikdörtgen planlı, iki katlı, ortada oldukça geniş tutulmuş ve iki ucunda dışarıyla bağlantıyı sağlayan kapı açıklıklarının yer aldığı hol / salon bulunan bir plana sahip olduğu görülmektedir. Dağılım alanını oluşturan orta hol, oldukça geniş tutulmuş salon olarak tanımlanabilecek bu alanın iki yanında simetrik yerleştirilmiş, solda iki, sağda bir büyük oda ile arada küçük tutulmuş bir mekan daha yer almaktadır. Üst katta girişin üstü dışarı çıkma yapacak şekilde düzenlenmiştir. Bu katta da basamaklarla ulaşılan bir hol / salon etrafında üç oda yer almak almaktadır (Çiz. 3).



Çiz. 3. Kastamonu Telgrafhanesi kat planları (Kaynak: BOA., İ.DH., 584/40642, 10 Şaban 1285, 26 Kasım 1868).

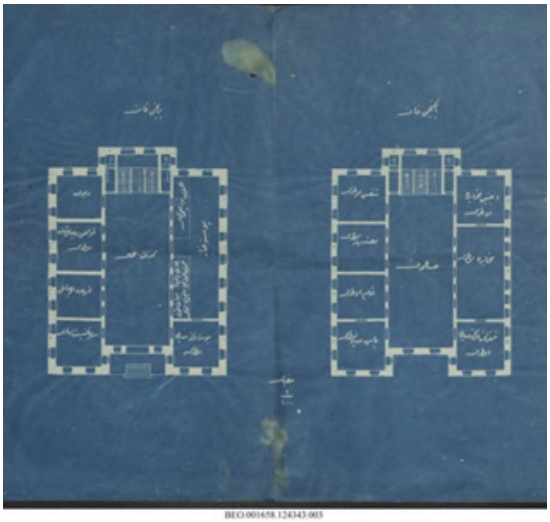
2.4. Konya Telgrafhanesi: 1900'lerin başında Konya'da da bir telgrafhane inşası planlanmıştır. "Konya hükümet konağı civarında müceddeden inşa olunacak posta ve telgrafhanenin resm-i musattahıdır" ifadesi, 7 Teşrin 1321 tarihi ile sermühendis mührünün bulunduğu çizimde inşası planlanan binanın kat planlarına yer verilmiştir (Çiz. 4) (BOA., BEO., 1658/124343, 22 Muharrem 1319, 11 Mayıs 1901). Konya'da önce 120 bin kuruş masrafla yeni bir tegrafhane inşasına karar verilmiş; ancak inşaat masrafı fazla görülerek mevcut dairenin tamir edilmesi ya da tamirat parasıyla "tesviyesi imkanı hasıl oluncaya kadar telgrafhanenin bedel-i icar-ı senevi 3 bin guruşu" geçmemek şartıyla "münasib bir mahalle nakli" istenmiştir (BOA., BEO., 1658/124343, 17 Muharrem 1319, 6 Mayıs 1901).

Konya Telgrafhanesinin inşası için gerekli paranın temini yolunda yazışmalar yapılmıştır (BOA., ŞD., 1138/15, 24 Şevval 1319, 3 Şubat 1902). Bütün bu yazışmalara rağmen telgrafhanenin inşa edilemediği anlaşılmaktadır. Nitekim "bütçe dahilinde suret-i tesviye bulununcaya kadar isticar suretiyle idare-i maslahat olunması daha münasib" bulunmuştur (BOA., DH.MKT., 630/14, 12 Şubat 1318, 25 Şubat 1903). İnşaat için gerekli miktar temin edilememiş, şimdilik kiralanan bir hane ile idare olunmasına karar verilmiştir.

Uygulanmadığı anlaşılan plana bakıldığında, iki katlı, dikdörtgen kurgudaki binanın birinci kat çiziminde basamaklarla ulaşılan, içeri çekilmiş ana girişin yine dar kenarda yer aldığı görülmektedir. Mekanlar "gezinti

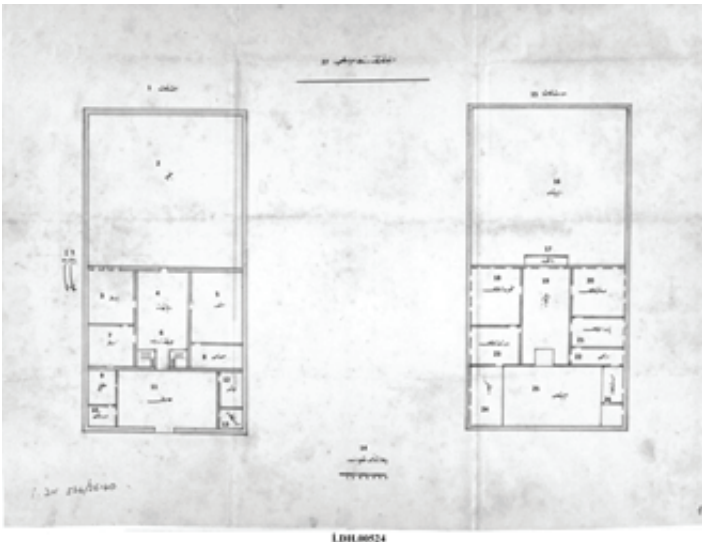
mahalli" olarak tanımlanan orta koridor iki yanına yerleştirilmiştir. Burada sırasıyla sağda, "posta merkez müdürü odası", "postahane", solda "sermakinist odası", "kahve ocağı" "kavas" ve "depo" alanı vardır. Koridorun sonunda merdivenlerle üst kat bağlantısı sağlanmaktadır ve bu alan dışa çıkıntı yapacak şekilde düzenlenmiştir. Aynı plan üst katta da tekrarlanmıştır. İkinci katta "salon" iki yanında mekanlar sıralanmıştır. Girişin üstünde sağda "telgraf merkez müdürü odası", "muhabere odası", "ecnebi muhabere odası", solda "baş müdür odası", "kalem odası", "müfettiş odası", "tenefüs odası" vardır.

Telgrafhane binaları dönemin diğer kamu binalarına göre çok daha yalın, ikinci planda kalan mütevazı mimari örneklerdir. Hükümet konağı, adliye, okul vb. kamu yapılarına anlam yüklenerek "devletin şanına layık olma" durumu içinde değerlendirilmelerine rağmen telgrafhaneler için bu tanım pek yoktur. Konya'da bu durum biraz istisnai görülmektedir. Telgrafhanenin inşa sürecine dair yazışmalarda "her yerde devair-i devletin şân-ı hükümete mütenasib olacak intizam ve mükemmeliyeti haiz olması lazımeden ve şimendifer güzergahı olmak ve merkez-i vilayet bulunmakla diğer mahallerle tefriki dergar olan Konya gibi mahallerde devair-i resmiyenin daha muntazam ve mükemmel olması elzem bulunmasına ve telgrafhanenin oturulamayacak derecede harab olduğu vilayetçe beyan" ifadeleri dikkati çekmektedir.



Çiz. 4. Konya Telgrafhanesinin kat planları (Kaynak: (BOA., BEO., 1658/124343, 22 Muharrem 1319, 11 Mayıs 1901).

2.5. Erzincan Telgrafhanesi: Erzincan'da bir telgrafhane kurulması yönündeki girişimler 1864 senesinde başlamıştır. 1864 tarihli bir yazışmada, Erzincan'dan Sivas'a ve Erzurum'dan Erzincan'a kadar yapılmakta olan hatların inşasının maliyetinin ahali tarafından karşılanacağı ve Erzincan'da bir telgraf merkezi inşasının "şerefli bir hizmet" olarak görülmesi sebebiyle planına uygun olarak yapımının Erzincan eski hanedanlarından Hacı Ali Bey tarafından gerçekleştirilebileceği kaydedilmiştir (BOA., İ.DH., 524/36140; Şenyurt 2020: 23). Yayınlanmış olan 1864 tarihli, "Erzincan Telgrafhanesinin resm-i musattahıdır" tanımlı plana göre bir bahçe içinde inşa edilmesi planlanan telgrafhane binası, kareye yakın bir plan şeması sunmaktadır ve giriş katıyla birlikte iki katlı tasarlanmıştır (Çiz. 5). Her iki katta da divanhane adı verilen bir sofanın üç yönüne, çeşitli işlevlere sahip mekanlar yerleştirilmiştir. Erken tarihli bir telgrafhane binasındaki mekanları tanımlamak adına önemli olan planda, mekan dağılımında alt katta bir ön bahçeye açılan divanhane iki yanında iki oda, ahır, samanlık birimlerinin arkasında ortadaki avluya açılan mutfak, odunluk, çeşme, abdesthane gibi hizmet birimlerine yer verilmiştir. Divanhaneden çift kollu merdivenle üst kata ulaşılmaktadır. Burada, cephe ortasında bir balkona yer verilmiştir. Bu katta da alt kat planı tekrarlanmış; divanhane üç yönüne mekanlar yerleştirilmiştir. Muhabere odası, evrak odası, misafir odası, yatak odası, aralık mekanları arkasında açıklık olarak tanımlanan kiler ve abdesthane bulunmaktadır (Şenyurt 2020: 24). Bu tarihte Erzincan'da yeni baştan bir telgrafhane inşa edilip edilmediği ve bu planın uygulanıp uygulanmadığı tespit edilememiştir. Bu plan uygulanmamış olmalıdır.



Çiz. 5. Erzincan Telgrafhanesi projesi (Kaynak: BOA., İ.DH., 524/26140, 1864).

1893 tarihli, Erzincan telgrafhanesinin yeni baştan inşası için karşılık tedarikiyle ilgili bir başka belge ekinde (BOA., BEO., 295/22094, 6 Rebiülahir 1311, 17 Ekim 1893) cephe çizimi ve kat planlarını içeren 4 Eylül 1308 (16 Eylül 1892) tarihli Mühendis-i Livayı Erzincan tanımlamasının altında "Sarrafyan" mührü okunabilen çizimler bulunmaktadır (Çiz. 6). "Muhterik olmasından dolayı bu kere ba-emri müşir-i azami mevki-i atikinde müceddeden inşa olunacak telgraf ve postahanenin resmidir" açıklamasıyla verilen çizimlerde cephe görünümünde giriş katıyla birlikte iki katlı, üçgen alınlıkla sonlanan, neoklasik üslupta bir cephe çizimi dikkati çekmektedir. Giriş katında yarım daire kemerli, sütunlara oturan bir revak düzeni arkasında ortada kilit taşının vurgulandığı kapı açıklığı iki yanında dikdörtgen çerçeveli birer pencere bulunmaktadır. Üst katta ise boydan boya balkon düzeni gerisinde ortadaki kapı, yanlardaki ikişer pencere olarak düzenlenmiş, yarım daire kemerli, yine kilit taşının vurgulandığı açıklıklar mevcuttur. Cephe dişli bir silme ile sonlanmakta, üste çizimde çatı katı olarak tanımlanan alanda üçgen alınlık ortasında sivri kemerli küçük bir pencere yer almaktadır. Kat planlarında "tahtaninin resm-i musattahıdır" açıklamasıyla verilen çizimde "girinti" olarak ön revak düzeni verilmiştir; ortadaki kapı açıklığından dağılım mekanı olan "salon"a geçilmekte, solda "posta odası", sağda "tatar odası", arkada küçük bir iç

"bahçe" ve üçgen alan "kömürlük mahalli"dir. Merdivenler girişin sağındadır. "Fevkaninin resm-i musattahıdır" tanımlamasının yer aldığı ikinci kat planında, sağdaki merdivenler "salon"a ulaşmaktadır; önde "balkon", "müdür odası", "müfettiş odası", arkada "muhabere odası" vardır. "Çatı arasının resm-i musattahıdır" çiziminde ortada "salon ile ön ve arka cephede birer "oda" bulunmaktadır.

Çiz. 6. Telgrafhanenin cephe görünüşü ve kat planları (Kaynak: BOA., BEO., 295/22094, plan 4 Eylül 1308,16 Eylül 1892 tarihli).

Dikdörtgen plan şemasındaki binanın girişi dar kenara alınmıştır. Telgrafhanenin daha önce mevcut olan yerde yangın sonrası, büyük ölçüde bu plana sadık kalınarak inşa edildiği, geç tarihli fotoğraftan da anlaşılmaktadır (**Foto 2**).

Nitekim 1891 senesinde Erzincan telgrafhanesinin kagir olarak inşası hakkındaki yazışma, binanın bu tarihte inşa edilebildiğini düşündürmektedir. 1893 senesinde de telgrafhanenin yandığı, yerine "iane-i ahali" ve Posta ve Telgraf Nezareti'nin tamirat bütçesinden sağlanacak katkı ile emaneten inşasına izin verilmesi için başvurulmuş ve yapının yeniden inşası uygun görülmüştür. Yüzyıl sonuna ait tarihsiz bir fotoğrafta, maarif kıraathanesi, telgrafhane, elam hane, reji idaresi binaları sıralanmıştır (**Foto 2**). Burada 2 numarada "telgrafhane" olarak tanımlanan yapı iki katlı, kırma çatı ile örtülü sade bir yapı olarak görülmektedir. Alt katta, ön cephede üçlü kemer açıklığı, üst katta da yalın dikdörtgen pencere açıklıkları dikkati çekmektedir.

Foto 2. Erzincan Telgrafhanesini de gösteren fotoğraf (Kaynak: BOA., FTG.f, 1700).

2.6. Ankara Telgrafhanesi: 1860'larda Anakara'da, hükümet konağı dahilinde bir telgrafhane bulunmaktadır. Nitekim 1865 senesinde "Ankara hükümet konağı dahilinde olup muhterik olan telgrafhanenin müceddeden inşası zımnında" keşif ve münakasa yapılmış ve Katırcıoğlu Andon işi üstlenmiştir (BOA., MVL., 712/35, 5 Rebiülahir 1282, 28 Ağustos 1865). 1800'lerin sonarında bağımsız bir telgrafhane inşa edildiği anlaşılmaktadır. Nitekim vilayet konağı arkasında yer alan ve günümüze ulaşmayan bu bina 1925-1930 yılları arasında hukuk mektebinin dershane ve yurdu olarak kullanılmıştır. Fotoğraflardan iki katlı, üst katı ahşap olduğu anlaşılan binanın giriş cephesi ortasında, çift kanatlı ahşap bir kapı üzerinde şebekeli oval bir aydınlık penceresi, ikinci katta da iki ahşap dikme üzerine oturan balkonu bulunmaktadır. Cephelerde dikdörtgen pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Kırma çatı ile örtülü binanın cephesi üçgen alınlıkla sonlanmaktadır (**Foto 3-4**).

Foto 3. Ankara telgrafhane binası (Kaynak: https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/898/. Erişim Tarihi: 11.09.2022)

Foto 4. Telgrafhane binası (Kaynak: İ.Ü. Sultan II. Abdülhamid Albümleri No: 90431-0020)

2.7. Giresun Telgrafhanesi: 1868 senesinde, Karahisar-ı Şarki'den Giresun'a bir telgraf hattı çekilerek bir telgrafhane inşası gündeme gelmiştir (BOA., A. MKT.MHM., 422/39, 13 Cemaziyelahir 1285, 1 Ekim 1868). Nitekim Giresun kazasında "vuku-bulacak direk ve telgrafhane masarifinin dahi mahalli muteberan-ı tüccar ve ahalisi tarafından tesviye kılınacağı" belirtilmiştir. Dönemin Trabzon valisi Esad Muhlis Paşa'nın Sadaret'e gön-

derdiği 1868 tarihli yazıdan, telgraf hattı ve Giresun'da yapılması planlanan telgrafhane binasının masraflarının kasaba halkı tarafından karşılanacağı belirtilmiştir (Mercan 2009: 162). Ancak bu girişimlerden sonuç alınamamış, Giresun'a telgraf hattı 1869 senesinde, Trabzon'dan Tirebolu üzerinden çekilmiştir. Giresun'a telgraf hattı çekilmesinin planlandığı 1868 senesinde bir de telgrafhane binası yapılmasına karar verilmişti. Ancak inşa edilmesi planlanan bu bina yerine mevcut binalardan birinin telgrafhane olarak kullanıldığı, 1870'li yıllarda Giresun'daki mevcut telgrafhane binasından anlaşılmaktadır (Mercan 2009: 162). 1886 senesinde de Trabzon vilayetine bağlı Giresun kazasında yeni baştan bir Telgraf ve Posta merkezi inşasına karar verilmiştir (BOA., İ.DH., 21 Muharrem 1304, 20 Ekim 1886).

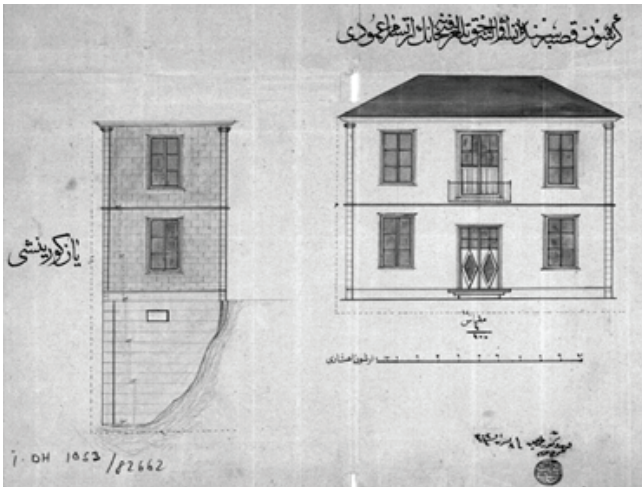
1887 tarihinde, "Giresun kazası telgraf ve posta merkezinin haraplığı cihetiyle sekiz bin kuruş bedel ile" satışı ve "müceddeden bir bab telgraf ve posta merkezi inşası" yolunda yazışmalar yapılmıştır (BOA., DH.MKT., 1458/ 41, 10 Safer 1305, 28 Ekim 1887). Aynı belge ekinde yer alan münakasa pusulasında binanın nasıl inşa edileceği hakkında ayrıntılı tanımlama mevcuttur. "Giresun iskelesi kurbunda ve Çilingiroğlu arsasının deniz cihetinde" inşa edilmesi planlanan telgrafhane "on üç arşun tûlunda ve yedi arşun arzında ve sath-ı zeminden itibaren dokuz arşun irtifaında" olacaktır. Yani uzunluğu 13 arşın, eni 7 arşın ve zeminden itibaren yüksekliği 9 arşın olacaktır. 1 arşının ortalama 75 cm olduğu hesaplanınca binanın küçük boyutlu olduğu düşünülmektedir.[1] Karadalak taşından yapılması planlanan binanın duvar kalınlıklarına kadar bütün ayrıntıları verilmiştir. Kapı, pencere ahşap olacak ve meydan yönüne ahşap bir şahnişin yapılacak; üzeri kiremit örtülecektir.

Bu bina, Giresun iskelesi yakınlarında, Çilingiroğlu arsasının deniz tarafında bulunan bir konumda inşa edilecektir. Yapılan açık eksiltmede ihaleye, Şahbazoğu Panayot ve Kapudon Yorgi Efendi isimli iki kişi katılmış; ihale 22 bin kuruşa Yorgi Efendi'de kalmıştır. 1887 senesinde gerekli irade çıkmıştır. Giresun'da bu tarihlerde, tanımlanan telgrafhane binasının inşa edildiği, 20.yüzyıl başlarına tarihlenen haritalardan ve bazı kayıtlardan anlaşılmaktadır (Mercan 2009: 163).

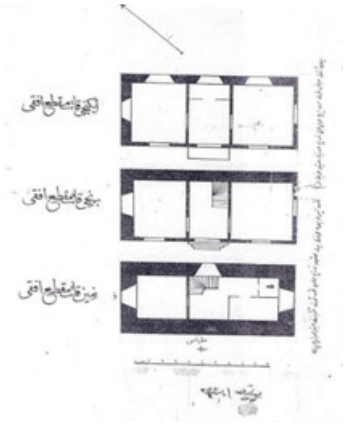
"Giresun kasabasında inşa olunacak telgrafhanenin irtisam-ı amudi" açıklamasıyla verilmiş cephe görünüşünün yanında "yan görünüşü" çi-

[1] Bu ölçülere rağmen çizim üzerine eklenen ölçekteki ölçüler farklıdır. Çizim altında yer alan ölçeğe göre cephe uzunluğu 12 arşın görülmektedir. Nitekim çizgilerle belirlenmiş alanda 13 arşın yazmaktadır.

zimleri 1/100 ölçekli ve 8 Teşrin-i evvel 1302 (20 Ekim 1886) tarihlidir (BOA., İ.DH., 1053/82662). Kagir, zemin üzerine iki katlı olması planlanan Giresun telgrafhanesi kat planlarından anlaşılacağı üzere orta holden dağılımın olduğu, hol/salon yanlarında birer mekanın bulunduğu küçük bir yapıdır. Ana giriş uzun cepheye yerleştirilmiştir (Çiz. 7-8).

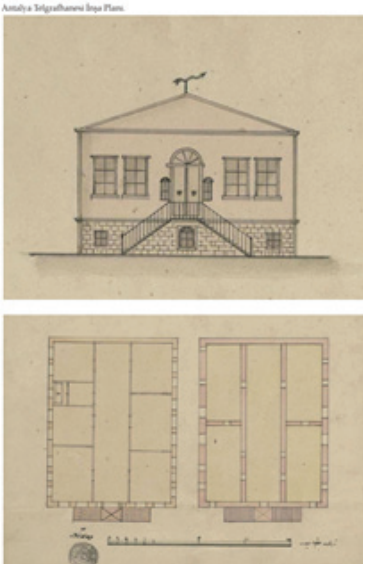


Çiz. **7**. Giresun Posta ve Telgraf Binası (Kaynak: BOA., İ.DH. 1053/82662, 8 Teşrin-i evvel 1302 /20 Ekim 1886).



Çiz. 8. Giresun telgrafhanesi kat planları (Kaynak: Mercan 2009). Telgrafhane binası iskelede, hükümet konağına yakın konumdadır. Bina, belediye başkanı Kaptan Yorgi zamanında inşa edilmiştir (Demirkan, Karaibrahimoğlu 2019: 125).

2.8. Antalya Telgrafhanesi: 1868-69 yılları arasında, Teke Sancağı telgraf hattı projesi kapsamında inşa edilen Antalya Telgrafhanesi, iane-i ahali, yani halkın yardımlarıyla dönemin orman bölge mühendislerinden Rüşdi Efendi'nin planına göre hükümet konağının avlusuna yapılmıştır.[2] Bir telgrafhane binasının mimari özelliklerini ayrıntılı olarak tanımlaması açısından da önem arzeden yazışmalarda, binanın ön cephesi 10,2 m (15 arşın), yan cephesi 13,6 m (20 arşın) olarak verilmiştir. Dikdörtgen planlı, yüksek bodrum kat üzerine tek katlı olan binanın bodrum katı taş duvar örgülüdür; üst kat ise ahşap bağdadi sıva tekniği ile inşa edilmiştir (Çiz. 9-10). Ana girişin dar kenarda yer aldığı binaya çift yönlü basamaklarla ulaşılmaktadır. Uygulamada, kapı ve pencere açıklıklarındaki küçük farklılıklar dikkati çekmektedir (**Foto 5**). 1940'lı yıllarda meydan düzenlemesi vesilesiyle yıktırılmış olan bina, hükümet konağının karşısında, bahçesinde müstakil, ahşap bir telgrafhane binası olmasının yanı sıra erken tarihli bir örnektir (Çakılcı 2018: 265). İç mekan plan düzeninde, orta koridor iki yanında mekanlar yer almaktadır.

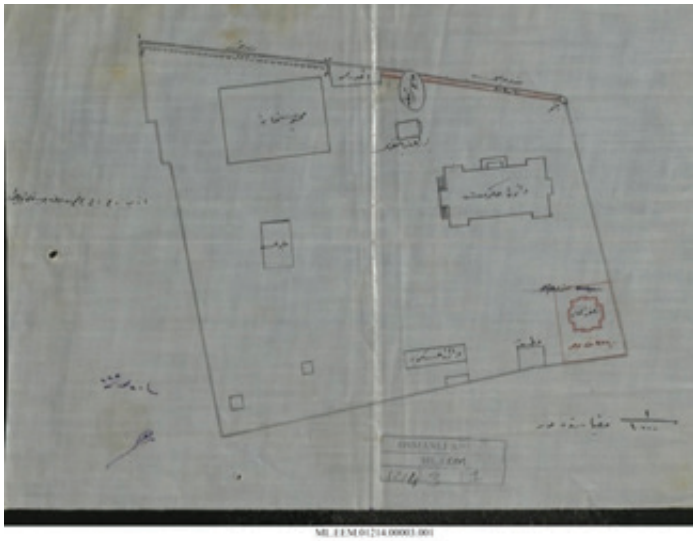


Çiz. 9. Antalya Telgrafhanesinin cephe çizimi (Çakılcı 2018: 279)
Çiz. **10.** Antalya Telgrafhanesi kat planları (Çakılcı 2018: 279).
Foto 5. Antalya Telgrafhanesinin eski bir fotoğrafı (Çakılcı 2018: 278).

[2] Bugün Cumhuriyet / Tophane Meydanı olarak bilinen yerde bulunan bina günümüze gelmemiştir.

2.9. Bolu Telgrafhanesi: Bolu'da, 1863 senesinde hükümet konağına bağlı bir bina telgrafhane olarak kullanılmaktadır (BOA., A.MKT.MHM., 277/58, 6 Rebiülahir 1280, 20 Eylül 1863). Bu binaya dair başka bir veriye ulaşılamamıştır.

Geç tarihli bir yazışmada, hükümet konağı arsasından yolun genişletilmesi için belediye tarafından alınıp telgrafhane binası yapılan mahallin bedelinin ödenmesi istenen yazışma ekindeki çizimde telgrafhane binasının yeri ve genel krokisi çizilmiştir (BOA., ML.EEM., 1214/3, 1 Şevval 1332, 23 Ağustos 1914). Yapılar kamu meydanının parçasıdır (Çiz. 11).

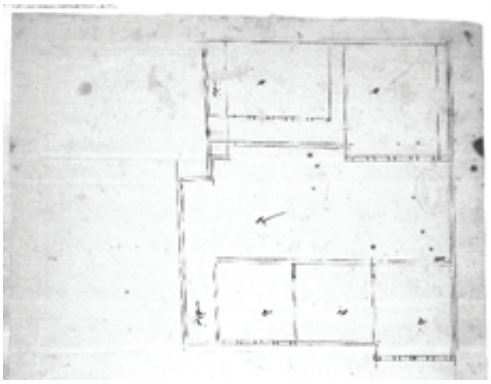


Çiz. 11. Sağ alt köşede hükümet meydanının bir parçası olan Bolu Telgrafhanesi (Kaynak: BOA., ML.EEM.,1214/3, 1 Şevval 1332, 23 Ağustos 1914).

2.10. Merzifon Telgrafhanesi: Amasya sancağına bağlı Merzifon'da da bir telgrafhane inşasına karar verilmiştir. "Merzifon'da telgrafhane ittihaz olunacak ebniye-i miriye olmadığından" hükümet konağı bitişiğindeki "dört oda ve bir ahır ve bir sofaya şamil bir bab hanenin onikibin kuruş mübayasıyla hane-i mezkurun ledel-iktiza" tamiri gündeme gelmiştir (BOA., İ.DH. 606/42226, 28 Şevval 1286, 31 Ocak 1870).

1870'lerde Merzifon'da, yeni baştan bir telgrafhane inşası yerine, hükümet konağı bitişiğindeki hanenin satın alınarak tamir edilmesi yolu-

na gidilmiştir. Yazışma ekinde yer alan plan, nasıl bir konutun, hanenin telgrafhaneye dönüştürüldüğünü örneklemesi açısından dikkate değer bir çizimdir. Burada yine orta hol / salon, yani bir dağılım mekanı etrafında odaların yer aldığı düzenleme görülmektedir (Çiz. 12).



Çiz. 12. Merzifon Telgrafhanesi (BOA., İ.DH., 606/42226, 28 Şevval 1286, 31 Ocak 1870).

2.11. Mersin Telgrafhanesi: 1905 senesinde Mersin'de bir telgrafhane binası mevcuttur. Ancak bu tarihte "müşrif-i harab ve mail-i inhidam bir halde" bulunmaktadır. 350 lira kadar iane toplanmış ve harap durumdaki mevcut telgrafhanenin enkazı da kullanılarak "sahil-i bahirde taş işkelesinde" bir telgrafhane inşası, Adana vilayetinden bildirilmiştir. Ancak mevcud telgrafhanenin "köhne ve harap olmadığı", geçen yıl Mersin'den gelen müfettişin verdiği raporda tanımlanmış; mevcut telgrafhanenin inşasından da çok zaman geçmediği belirtilmiştir. Nitekim belediye kalfasının verdiği raporda istinad duvarının rahne-dar /zarara uğradığı belirtilmiştir. Harabiyet şayet bir duvardan ibaret ise keşfi yapılarak tamirat yoluna gidilmelidir. Bununla birlikte binanın yıkıldığı anlaşılıp tekrar masraf çıkarılmaması, mevcut arsanın "kıymetli ve şerefli bir mahal olduğu anlaşılan münhedim telgrafhane arsasına katiyen müdahale olunmaması" istenmiştir. Sonuç olarak yıkım gerektiren bir hasar yokken telgrafhane binasının yıkılması ve başka yere taşınmak istenmesi sorun teşkil etmiştir (BOA., DH.MKT., 939/79, 4 Muharrem 1323, 11 Mart 1905).

2.12. Adana Telgrafhanesi: 1866 senesinde Adana'da bir telgrafhane mevcuttur. Bir konak kiralanarak telgrafhane yapılmıştır. Ancak konak sa-

hibi boşaltılmasını istemiştir. Dört yıllık kira bedeliyle hükümet konağındaki harap dairelerden birinin tamir edilerek telgrafhane yapılabileceği ve böylece kiradan kurtulunabileceği belirtilmiştir. (BOA., MVL., 1059/20, 17.02.1283, 24 Haziran 1866). Sorunun geçici olarak çözümlendiği anlaşılmaktadır. Nitekim 1882 senesinde, "Adana telgrafhanesi ziyadesiyle harab" durumdadır. Telgraf makineleri yağmur yağdığında su içinde kalmaktadır. Telgrafhanenin yıkılarak 200 arşın arsaya 30 bin kuruş masrafla yeni baştan inşası kararlaştırılmıştır (BOA., İ.ŞD., 62/3562, 12 Muharrem 1300, 23 Kasım 1882).

Anadolu'daki telgrafhane binası örnekleri dışında, Osmanlı'nın ilk telgraf hattının Balkan coğrafyasına çekildiği dikkate alındığında bu bölgede de birçok telgrafhane binası inşa edildiği görülmektedir.

2.13. Üsküp Telgrafhane Binası: Üsküp'te ilk telgraf hatları 1862 senesinde oluşturulmuştur. Üsküp'e telgraf hattı çekildikten sonra binaya ihtiyaç duyulmuş, yapılan keşif üzerine halktan toplanan yardımlarla bir bina inşa edilmiş; 1888 senesinde Kosova vilayet merkezinin Üsküp'e nakli sonrası mahkeme-i istinaf heyeti telgrafhane binasına nakledilmiş; telgrafhane için de Hacı Şükrü beyin hanesi kiralanmıştır (Ahbab 2016: 92-93). Tamir edilemeyecek şekilde harap ve dar olan binanın inşası için 1891 senesinde çalışmalar başlatılmış; yapılan keşif sonucu bir kısmı bölge halkı tarafından, bir kısmı da enkaz bedelinin satışından karşılanması planlanan telgrafhane inşaat masrafının kalan kısmının da ilgili kalemden ödenmesi planlanmıştır. Ancak sonraki yazışmalar inşaatın planlandığı şekilde yürütülmediğini göstermiştir. 1897 senesinde henüz telgrafhane inşa edilmemiştir ve yıllık kira ile başka bir mekana geçilmiştir. Üsküp telgrafhane binası, padişahın iradesiyle 1899 senesinde tamamlanıp hizmete açılmıştır.

1899 tarihli yazışmada, Üsküp telgrafhanesinin harap olmasından dolayı yıktırılarak enkazının satışı, bir kısmının "ahali-i mahalliyece" tedariki ile 52 bin kuruşa mal olacak inşaatın 32 bin kuruş taahhüt olunmuş, kalan kısmının tesviyesi ile yeni baştan inşasına irade çıkmış; ancak ticaretin durgunluğu ve sair sebeplerden dolayı taahhüt edilen 32 bin kuruş tamamen toplanamamıştır (BOA., İ.PT., 10/8, 26 Muharrem 1317, 6 Haziran 1899). Dolayısıyla bu tarihte inşaat na-tamamdır.

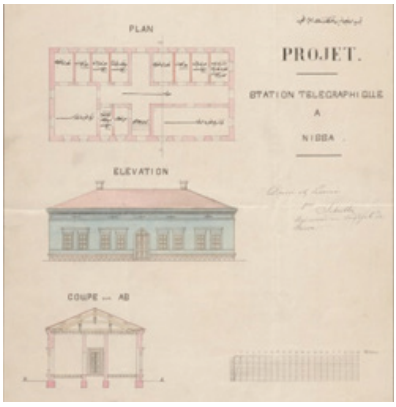
Balkanlarda günümüze gelebilen telgrafhane binalarına bir örnek Üsküp'te bulunmaktadır. 1900 senesinde, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilen telgrafhane binasının kitabesi mevcuttur. Üzerinde padişahın tuğrasının da bulunduğu üç satırlık kitabesi: "ziyent-efzay-ı makam-ı muallay-ı hilafet-i islamiyye ve erike-piray-ı saltanat-ı seniyye-i Osmaniyye el-Sultan bin sultan el-Sultan el-Gazi Abdülhamid Han-ı Sani taraf-ı şeriflerinden işbu telgrafhane, müessesat-ı aliye-i mülükanelerine ilaveten, bin üç yüz on yedi sene-i hicriyyesinde bina ve inşa edilmiştir". Padişaha övgülerin yer aldığı kitabede, telgrafhanenin Sultan II. Abdülhamid'in saltanatı sırasında, hicri 1317 (1900) senesinde inşa edildiği yazılıdır.

Uzun yıllar depo ve atölye olarak kullanılan bina 2011 senesinde restore edilmiştir. İki katlı kagir bir yapı olduğu anlaşılan telgrafhane binası, oldukça yalın bir örnektir.

Foto 6-7. Üsküp Telgrafhanesi ve kitabesi (Kaynak: https://www.dunyabizim.com/dunyada-kultur. Erişim Tarihi: 20.10.2022)

2.14. Niş Telgrafhanesi: Sırbistan'ın güneyinde yer alan Niş'te de büyük bir telgrafhane inşası planlanmıştır. Osmanlı Arşivinde bulunan ve günümüze gelebilen tarihsiz projesine göre bina tek katlıdır. Planda "sofa" olarak tanımlanan haçvari düzendeki dağılım alanının etrafına mekanlar yerleştirilmiştir. Arka cephede ara koridor yanında, dörderli sekiz oda mevcutken ön cephede, "Fransızca muharebe odası" olarak geniş bir mekan girişin sağına alınmış; solda girişin hemen yanı "müdür odası", yanında "tercüme mektub odası" en solda da oldukça büyük mekan "tercüme muharebe odası" olarak düzenlenmiştir. Binanın cephesi oldukça simetriktir. Ortada sivri kemerli kapı açıklığı iki yanında, ikili düzende yerleştirilmiş dörder pencere mevcuttur. Oldukça yalın olan yapıda, kapı açıklığındaki

sivri kemere rağmen neoklasik yaklaşımla ele alınmış bir cephe düzeni görülmektedir.[3] Plan üzerinde mühendis imzası vardır (Çiz. 13).



Çiz. 13. Niş Telgrafhane Projesi (BOA., PLK.p 4619). Girilecek mahal, Fransızca muharebe odası.

Anadolu, Üsküdar-Bağdat hattı ile telgrafla tanışır. Suriye'de ise farklı bir yol izlenmiştir. Önce yerel hatlar çekilmiş, bu hatlar Bağdat-İstanbul hattına bağlanmıştır (Akbulut 2010: 5). Fuad Paşa'nın girişimleriyle, Beyrut-Şam arasına bir telgraf hattı çekilmesi yönünde çalışmalar başlatılmış; hattın inşaatı için telgraf mühendisi Charles Brusisky görevlendirilmiştir. 1861'de tamamlanan hat için Şam'da önceden Baltacı Konağı olarak bilinen bina telgrafhane olarak kullanılmaya başlanmıştır (Akbulut 2010: 6). Şam telgrafhanesi diğer kamu yapılarıyla birlikte vilayet meydanının bir parçasıdır (**Foto 8**).

Foto 8. Şam'da Adliye binası ile yanyana konumlanan, kent meydanındaki telgrafhane binası.
(Kaynak İ.Ü. Sultan II.Abdülhamid Albümleri)

[3] Edirne- Aleksinçe telgraf hattın içinde yer alan Niş Telgrafhanesi, 1859 tarihli Ceride-i Havadis'te geçen bilgiye göre Niş telgrafhanesi Kaleiçi denilen yerde yaptırılmıştır. İnşa masrafları halk tarafından karşılanmıştır. Osmani 2018: 71.

Foto 9. Hükümet konağı dahilindeki Halep Telgrafhanesi (Kaynak: İ.Ü. Sultan II. Abdülhamid Albümleri, No: 90454.0078)

Halep'teki telgrafhane ise hükümet konağının bahçesinde yer almaktadır. Bölgenin mimari karakteristiğini yansıtan bina iki katlıdır (**Foto 9**).

Osmanlı Devleti'nde telgrafhane şubeleri hızlı bir artış göstermiştir. 1863 senesinde 52 şubede hizmet verilirken 1866'da 135, 1869'da sayı 320'ye ulaşmıştır (Davison 2003: 361). Böylece küçük yerleşim yerlerinde de telgrafhane binaları inşa edilmiştir. Bunlara örnek vermek gerekirse; Balkanlarda birçok örnek inşa edilmiş veya kiralanmıştır. Balkanlarda inşa edilen ilginç mimari örneklerden biri de Bulgaristan Hasköy'deki **Cisr-i Mustafapaşa** kasabasındaki telgrafhane binasıdır. Tek katlı, tuğla örgülü beden duvarlarına sahip küçük ölçekli binanın cephelerinde ikili düzende basık kemerli pencere açıklıkları yer almaktadır (**Foto 10**).

Foto 10. Edirne sancağına bağlı Svilengrad'da (Bulgaristan) Cisr-i Mustafapaşa Kasabası Telgrafhane Binası
(Kaynak: İ.Ü. Sultan II.Abdülhamid Albümleri No: 90412.022).

1899 senesinde **Siroz**'da yeni baştan bir telgrafhane inşasına karar verilmiştir. Bu tarihte Siroz telgrafhanesi harap durumdadır. (BOA., BEO., 1377/103275, 21 Cemaziyelevvel 1317, 27 Eylül 1899). 1901 senesinde Siroz'da yeni yapılan telgrafhanenin resmi açılışı yapılmıştır (BOA., DH.MKT., 2493/ 31, 16 Safer 1319, 4 Haziran 1901).

İşkodra telgrafhanesi kiralık bir mekanda hizmet vermektedir ve 1861 senesinde kullanılamayacak derecede harap durumdadır. Bu sebeple başka bir hane kiralanmıştır (BOA., A.MKT.UM., 510/7, 20, 20 Rebiülahir 1278, 25 Ekim 1861). Sonraki yıllarda telgrafhane yapılan yerin satın alınması kararlaştırılmıştır (BOA., İ.MVL., 557/25007, 13 Rebiülevvel 1283, 26 Temmuz 1866).

Dedeağaç'ta 1891 senesinde telgrafhane inşa edilmiştir. "Dedeağaç kazasında hükümete ait arsanın münasib cihetine inşasına lüzum görünen bir bab telgrafhanenin keşfi" yapılmıştır (BOA., İ.ŞD., 111/6683, 15 Rebiülahir 1309, 18 Kasım 1891).

Dönemin diğer kamu yapılarında olduğu gibi başlangıçta kiralık veya satın alınan hanelerin "telgrafhane" olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Birçok yerde de mevcut binalar kiralanarak telgrafhane olarak kullanılmıştır. Örneğin, Çanakkale telgraf hattının açılmasını takiben Çanakkale Telgrafhanesi olarak kullanılmak amacıyla bina kiralanır. 1860 yangınında kiralanan bu binanın harap olması üzerine yeni bir binaya ihtiyaç duyulunca iki katlı bir ev satın alınarak telgrafhane yapılmıştır. İlerleyen senelerde bina yetersiz gelince ilave ve düzenlemeler yapılarak kullanılmaya devam edilir. Yeni bir telgrafhane binası yüzyılın başında hizmete girebilmiştir (Keskin, Sönmez 2009: 74-75).

Küçük yerleşim yerlerinde de telgrafhane binasının mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin **Bigadiç**'te depremden yıkılan telgrafhane binası yeni baştan inşa edilmiştir. Oldukça yalın, bölgenin konut karakterini yansıtan bina yüksek bir giriş katı üzerine tek katlı, küçük cumbalı bir konut görünümündedir (**Foto 11**).

Foto 11. Çanakkale, Bigadiç Telgrafhane binası (Kaynak: İ.Ü. Sultan II. Abdülhamid Albümleri, No: 779-80-0003)

3.Son Dönem Osmanlı Mimarisinde Telgrafhane Binaları

Son dönem Osmanlı mimarlığı içinde değerlendirilebilecek telgrafhane binaları, telgrafın Osmanlı topraklarını girmeye başladığı 1850'li yıllardan itibaren yapı repertuarına dahil edilmiş mimari örneklerdir. Dönemin diğer yapı örneklerinde olduğu gibi çoğu zaman yeni baştan inşa edilmeyip, mevcut bir konut, konak kiralanmış veya satın alınmış, telgrafhane olarak kullanılmıştır. Kiralık veya satın alma yoluyla işlevlendirilen konaklarda hizmet veren ya da hükümet konakları içindeki bir mekanın bu amaçla kullanılmasıyla tanımlanan telgrafhanelerin yanında, ilki 1855'te Fossati tasarımına göre başkent İstanbul'da inşa edilen Telgrafhane-i Amire binası olmak üzere, yerleşime ve ihtiyaca göre çok sayıda yeni inşa örneği telgrafhane binaları da mevcuttur. Dönemin hükümet konağı, adliye, okul, hastane gibi diğer kamu binalarına göre çok daha mütevazı örnekler oldukları, ulaşılabilen yazılı ve görsel kaynaklardan görülebilen bu binalar çoğunlukla halkın ileri gelenlerinin katkılarıyla inşa edilmiştir.

Konumları: Telgrafhanelerin başlangıçta hükümet konaklarının içinde yer aldıkları anlaşılmaktadır. Hükümet konakları içindeki bir mekanın bu amaçla işlevlendirilmesi yaygındır. Nitekim çoğu yerleşim yerinde, özellikle 19. yüzyıldaki uygulamalarda, telgrafhaneler, hükümet konaklarının içindedir (Yazıcı Metin 2019: 154-155). Örneğin Ankara telgrafhanesi

başlangıçta böyle bir örnektir. Bağımsız yapı örneklerinde de telgrafhanelerin hükümet konağına yakın bir alanda konumlandıkları anlaşılmaktadır. Nitekim Ankara telgrafhanesi, sonraki yıllarda hükümet konağına yakın bir konuma inşa edilmiştir. Bolu'daki telgrafhane diğer kamu yapılarıyla aynı meydanı paylaşmaktadır ve hükümet konağına yakın bir konumdadır. Merzifon'da hükümet konağına çok yakın konumdaki hane kiralanıp onarılarak telgrafhane yapılmıştır. Antalya'daki telgrafhane, hükümet konağı avlusuna inşa edilmiştir. Konya telgrafhanesi hükümet konağı civarında müceddeden inşa olunacak şekilde planlanmış, sonra bir hane kiralanmış / satın alınmıştır. Şam telgrafhanesi diğer kamu yapılarıyla birlikte vilayet meydanının bir parçasıdır. Halep'teki telgrafhane ise hükümet konağının bahçesinde yer almaktadır.

Kiralama ve İnşa Süreçleri: Son dönem Osmanlı mimarlık repertuarına dahil edilen yeni yapı türleri arasında sayılabilecek telgrafhane binaları, diğer yeni yapı türlerinde olduğu gibi yeni baştan inşa edilmeyip kiralık mekanlarda veya bu amaçla satın alınan konaklarda da hizmet vermiştir. Giresun'da önce kiralık bir hane telgrafhane olarak kullanılmıştır. 1861'de tamamlanan hat için Şam'da önceden Baltacı Konağı olarak bilinen bina telgrafhane yapılmıştır. İşkodra telgrafhanesi kiralık bir mekanda hizmet vermektedir ve 1861 senesinde kullanılamayacak derecede harap durumdadır. Bu sebeple başka bir hane kiralanmıştır. Daha sonra telgrafhane yapılan yerin satın alınması kararlaştırılmıştır.

Dönemin diğer kamu yapılarında olduğu gibi başlangıçta kiralanan veya satın alınan hanelerin "telgrafhane" olarak kullanıldığı çok sayıda örnek arasında Çanakkale de vardır. Çanakkale telgraf hattının açılmasını takiben Çanakkale Telgrafhanesi olarak kullanılmak amacıyla bina kiralanmıştır. 1860 yangınında kiralanan bu binanın harap olması üzerine yeni bir binaya ihtiyaç duyulunca iki katlı bir ev satın alınarak telgrafhane yapılmıştır. İlerleyen senelerde bina yetersiz gelince ilave ve düzenlemeler yapılarak kullanılmaya devam edilmiştir. Yeni bir telgrafhane binası yüzyılın başında hizmete girebilmiştir. Bir diğer örnekte de, 1870'lerde Merzifon'da, yeni baştan bir telgrafhane inşası yerine, hükümet konağı bitişiğindeki hanenin satın alınarak tamir edilmesi yoluna gidilmiştir.

Kiralama veya satın alınma yoluyla telgrafhane yapılan binaların yanında yeni baştan inşa edilen birçok örnek de mevcuttur. Bu yapıların halktan toplanan yardımlarla ya da halkın ileri gelenleri tarafından inşa edildiği, yani dönemin diğer inşa faaliyetlerinde olduğu gibi iane-i ahali yönteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Ekonomik koşulların yetersizliği bu yapıların inşa sürecinde de izlenebilmektedir. Örneğin eğer yeni bir telgrafhane inşa edilecekse, eskisinin enkazı satılarak ondan da gelir elde etme yoluna gidilmiştir. Halka doğrudan ulaşabilen bir hizmet olmasından dolayı telgraf hatlarının çekilmesi ve telgrafhanelerin inşasına halk daha yakın durmuş ve gerek çalışarak gerekse maddi katkı sağlayarak destek olmuştur. Özellikle tali denilebilecek ikinci ve üçüncü derece hatların kurulması ve oluşturulmasında yerel idarenin ve halkın çalışmaları önemli bir yer tutar. Telgraf hatlarının kurulum ve inşası büyük oranda yerel imkanlarla yürütülmeye çalışılmıştır.

Mimari/Üslup: İşlevselliğin ön plana çıktığı oldukça yalın bir görünüme sahip telgrafhane binaları, çoğunlukla yüksek bodrum üzerinde tek katlı veya giriş katıyla birlikte iki katlı kagir örneklerdir. Bursa, Kastamonu, Erzincan, Ankara, Giresun, Üsküp telgrafhaneleri iki katlı yapı örnekleridir. Antalya telgrafhanesi yüksek bodrum kat üzerinde tek katlı, Niş ve Cisr-i Mustafa telgrafhaneleri ise tek katlı binalara örnek verilebilir.

Telgrafhane binalarında dikdörtgen plan kurgusu ve girişin dar kenara yerleştirilmesi yaygın bir uygulama olarak görülmektedir. Bu mütevazı mimari örneklerde dönem üslubunu tanımlamak çoğu zaman mümkün olmamakla birlikte günümüze ulaşan cephe çizimleri ve fotoğraflarda neoklasik üslup bileşenlerini görmek mümkündür. Buna rağmen dönem üslubunu yansıtan özellikleri, diğer yapı türlerine göre çok daha azdır. Büyük çoğunlukla işleve yönelik yalın binalar oldukları anlaşılan telgrafhanelerde cepheler de sadedir.

Mekanlar: Mekan dağılımının orta hole ya da planlar üzerindeki tanımda yer alan ifadeyle "salon"a göre düzenlendiği telgrafhane binalarında, mekanlar bu orta alan etrafına yerleştirilmiştir. İki katlı örneklerde iki katta da bu düzen korunmuştur. Günümüze gelebilen plan örneklerinde, "müdür odası, muhabere odası, tercüme odası, kalem odası" gibi işleve yönelik mekan isimleri dikkati çekmektedir. Özellikle erken örneklerde ahır

ve müştemilat gibi mekanlar da tanımlanmıştır. Mimari tanımlamalardan ayrıca giriş ve dağılım holü ile bekleme alanlarının bulunduğu anlaşılmaktadır. Örneğin 1860'larda inşa edildiği anlaşılan Kastamonu telgrafhanesi, 7 odalı, ahırı ve müştemilatı bulunan bir yapıdır. Uygulanmayan bir proje olan Konya'da telgrafhanede, "telgraf merkez müdürü odası", "muhabere odası", "ecnebi muhabere odası", solda "baş müdür odası", "kalem odası", "müfettiş odası" gibi mekanlar tanımlanmıştır. Benzer tanımlamalar 1892 tarihli Erzincan telgrafhanesi projesinde de görülmektedir. Burada da alt kattaki hizmet mekanlarına ek olarak üst katta salona açılan müdür, müfettiş, muhabere odaları tanımlanmıştır.

Mimarları: Telgrafhane binalarının mimarlarına dair bilgiler de sınırlıdır. İstanbul örneğinde Fossati imzası olmakla birlikte yereldeki örneklerde belediye mühendisleri, hatta orman mühendislerinin adı geçmektedir. Konya telgrafhanesi planında "belediye ser-mühendisi" mührü, 1893 tarihli Erzincan telgrafhanesi çiziminde "Mühendis-i Livayı Erzincan" tanımlamasının altında "Sarrafyan" mührü vardır. Antalya telgrafhanesi 1860'lı yıllarda dönemin orman bölge mühendislerinden Rüşdi Efendi'nin planına göre, Giresun telgrafhanesi Kondüktör projesine göre inşa edilmiştir. Niş telgrafhanesi planı üzerinde mühendis imzası vardır. 1865 senesinde Ankara telgrafhanenin müceddeden inşasında Katırcıoğlu Andon çalışmıştır.

4. Sonuç: Son dönem Osmanlı mimarlığı içinde değerlendirilebilecek telgrafhane binaları, telgrafın Osmanlı topraklarını girmeye başladığı 1850'li yıllardan itibaren yapı repertuarına dahil edilmişlerdir. Osmanlı mimarlığının mütevazı yapı örnekleri arasında değerlendirilebilecek bu binaların, yalın ve küçük ölçekli oldukları anlaşılmaktadır. Osmanlı kentlerinin kamusal alanlarının bir parçası olarak düşünülen bu binaların önceleri hükümet konaklarının içinde yer aldıkları, kiralık mekanlarda hizmet verdikleri, bağımsız olarak inşa edilen örneklerde de hükümet konağına yakın bir alanda konumlandırıldıkları anlaşılmaktadır. Yeni baştan inşa edilen örnekler üzerinden dönem mimarlığı içindeki yerlerini belirlemek gerekirse, dönemin hükümet konağı, adliye, okul, hastane gibi diğer kamu binalarına göre çok daha mütevazı örneklerdir telgrafhaneler. Çok azı günümüze ulaşılabilen, yazılı ve görsel kaynaklardan görülebilen bu binalar çoğunlukla halk tarafından inşa edilmiştir. İşlevselliğin ön plana çıktığı bu

binalar, çoğunlukla tek veya iki katlı, kagir örneklerdir. Dönem üslubunu yansıtan özellikleri ise diğer yapı türlerine göre çok daha azdır. Tanzimat sonrası Osmanlı toplum yaşamındaki hızlı akışın bir yansıması olarak da nitelendirilebilecek telgrafhanelerin ihtiyaçtan doğan yapılar olduğu ve herhangi bir anlam taşımaktan, mesaj vermekten öte işlevselliklerinin ön planda olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR:

Ahbab, Yakub (2016). "İletişimde Yeni Dönem: Üsküp'te Telgraf", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 13/25-26, s. 83-97.

Akbulut, Uğur (2010). "Suriye'ye İlk Telgraf Hatlarının Çekilmesi", *History Studies,* Ortadoğu Özel Sayısı, s. 1-11.

Çakılcı, Diren (2018). "Teke Sancağı Telgraf Şebekesi'nin Tesisi ve Antalya Telgrafhanesi", *Antalya Kitabı 1*, s. 260-281.

Davison, Roderic H. (2013). "Osmanlı İmparatorluğu'na Elektrikli Telgrafın Girişi", *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM*), (Çev. Durdu Mehmet Burak), Sayı: 14, Ankara, s. 347-386.

Demir, Tanju (2005). *Türkiye'de Posta Telgraf ve Telefon Teşkilatının Tarihsel Gelişimi (1840-1920)*. PTT Genel Müdürlüğü Yayını.

Demirkan, Özgür, Selin Karaibrahimoğlu (2019). "Osmanlı'nın Son Döneminde Giresun Belediye Başkanı Kaptan Yorgi ve Kent Kimliğine Katkısı (1885-1904)", *TMD Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, Sayı 16, Sonbahar Kış Dönemi, s. 113-140.

Eyice, Semavi (1984). "İstanbul'da İlk Telgrafhane-i Amire'nin Projesi (1855)", *Tarih Dergisi*, Sayı: 34, 61-72.

Gökoğlu, A.Baha (1935). *Batı ve Doğu'da Telgrafçılık Nasıl Doğdu?,* İstanbul.

Hacısalihoğlu, Neriman Ersoy (2007). "Kırım Savaşında Haberleşme: Varna Telgraf Hattı Şebekesi", *Savaştan Barışa: 150. Yıldönümünde Kırım Savaşı ve Paris Antlaşması (1853- 1856),* 22-23 Mayıs 2006 Bildiriler, İstanbul.

Halaçoğlu, Yusuf (2002). *Osmanlılarda Ulaşım ve Haberleşme (Menziller),* Ankara.

Hanilçe, Murat (2017). "Osmanlı Taşrasına Telgraf Hattı Çekilmesinde Yaşanan Zorluklar Niksar-Erbaa-Tokat Telgraf Hattı Örneği", *History Studies*, 9/4, 63-69.

Kaçar, Mustafa (1986). *Osmanlı Telgraf İşletmesi (1854–1871*), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Keskin, Özkan, Ali Sönmez (2009). "Telgrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması: Çanakkale Telgraf Hattı Örneği", *OTAM*, 25/Bahar 2009, s. 67-81.

Mercan, Mehmet (2009). "Giresun Telgraf İdaresi ve Telgrafhane Binası (1869-1904)", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Vol 2/7, Spring, s. 159-174.

Osmani, Mead (2018). *Arşiv Belgelerine Göre Niş Sancağı (1839-1878)*, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Bursa.

Şenyurt, Oya (2020). "Görsel Belgeler Işığında Osmanlı'nın Son Dönemlerinde Erzincan'da Mimarlık Faaliyetleri", *Türkiye Mesleki ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Mayıs 2020, Yıl: 2, Sayı:3, s. 15-36.

Tanrıkut, Asaf (1968). Posta ve Telgraf ve Telefon Tarihi ve Teşkilatı ve Mevzuatı II, Ankara.

Yazıcı, Nesimi (1983). "Osmanlı Telgraf Fabrikası", Türk Dünyası Araştırmaları, c. XXII, s. 69-70.

Yazıcı, Nesimi (1985). "Tanzimat Döneminde Osmanlı Posta Örgütü", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: VI, İstanbul.

Yazıcı, Nesimi (1992). "Tanzimat Döneminde Osmanlı Haberleşme Kurumu", *150. Yılında Tanzimat*, Yayına Haz. Hakkı Dursun Yıldız, Ankara.

Yazıcı Metin, Nurcan (2019).

Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA) Belgeler:

BOA., A.MKT.UM., 510/7, 20, 20 Rebiülahir 1278, 25 Ekim 1861.

BOA., A.MKT.MHM., 277/58, 6 Rebiülahir 1280, 20 Eylül 1863.

BOA., A.MKT.MHM., 428/42, 10 Şaban 1285, 25 Kasım 1868.

BOA., A. MKT.MHM., 422/39, 13 Cemaziyelahir 1285, 1 Ekim 1868.

BOA., BEO., 1377/103275, 21 Cemaziyelevvel 1317, 27 Eylül 1899.

BOA., BEO., 295/22094, 6 Rebiülahir 1311, 17 Ekim 1893.

BOA., BEO., 1658/124343, 22 Muharrem 1319, 11 Mayıs 1901.

BOA., DH.MKT., 1458/ 41, 10 Safer 1305/28 Ekim 1887.

BOA., DH.MKT., 2493/ 31, 16 Safer 1319, 4 Haziran 1901.

BOA., DH.MKT., 630/14, 12 Şubat 1318, 25 Şubat 1903

BOA., DH.MKT., 939/79, 4 Muharrem 1323, 11 Mart 1905.

BOA., FTG.f, 1700.

BOA., İ.DH., 584/40642, 19 Receb 1285, 5 Kasım 1868.

BOA., İ.DH., 606/42226, 28 Şevval 1286, 31 Ocak 1870.

BOA., İ.DH., 21 Muharrem 1304, 20 Ekim 1886.

BOA., İ.DH., 1053/82662.

BOA., İ.MVL., 557/25007, 13 Rebiülevvel 1283, 26 Temmuz 1866.

BOA., İ.PT., 10/8, 26 Muharrem 1317, 6 Haziran 1899.

BOA., İ.ŞD., 62/3562, 12 Muharrem 1300, 23 Kasım 1882.

BOA., İ.ŞD., 70/4136, 28 Zilkade 1301, 19 Eylül 1884.

BOA., İ.ŞD., 111/6683, 15 Rebiülahir 1309, 18 Kasım 1891.

BOA., ML.EEM., 1214/3, 1 Şevval 1332, 23 Ağustos 1914.

BOA., MVL., 660/25, 13 Cemaziyelahir 1280, 25 Kasım 1863.

BOA., MVL., 712/35, 5 Rebiülahir 1282, 28 Ağustos 1865.

BOA., MVL., 1059/20, 17.02.1283, 24 Haziran 1866.

BOA., PLK.p, 4619.

BOA., ŞD., 2483/1, 3 Şaban 1301, 29 Mayıs 1884.

BOA., ŞD., 2613/ 27, 20 Kanunisani 1308, 1 Şubat 1893.

BOA., ŞD., 1138/15, 24 Şevval 1319, 3 Şubat 1902.

KAYSERİ/GESİ VE ÇEVRESİNDE TARİHİ MEZARLIKLAR VE MEZAR TAŞLARI: TURAN/ (MİMAR KOCASİNAN) MEZARLIĞI

Şerife TALİ[1]

Özet

Bu çalışmada Kayseri Gesi'ye bağlı Turan (Mimar Kocasinan) Mezarlığı'nda bulunan tarihi mezar taşları incelenmiştir. Dikdörtgene yakın bir plana sahip olan ve geniş bir alana yayılan tarihi mezarlık 2018 yılında tescil edilmiştir. Mezarlıkta tahribat fazla olup çoğu mezarların şahideleri kırılmış veya mezarlar büyük oranda zarar görmüş ve özellikle tarihi taşlara üstten de boyama-kazıma gibi çeşitli yeni müdahaleler yapılmıştır. Turan Mezarlığı'nda üzerinde kitabesi olan tarihi 20 mezar ve şahideleri tespit edilirken, mezarlıkta çok sayıda üzerinde kitabesi olmayan hiç işlenmemiş şahideleri ile tarihi mezar taşları da bulunmaktadır. Şahidelerin kitabelerinin transkripsiyonu yapılmış ve eserler mezar tipolojisi, malzeme, teknik, form ve bezeme özellikleriyle sanat tarihi metodolojisi içerisinde değerlendirilmiştir. Mezar taşı tipolojisi olarak çeşitliliğin olduğu mezarlıkta, monoblok, arkaik tarzda hiç işlenmeden bir işaretçi olarak dört örnekte kullanılmış olan tip oldukça farklıdır. Eserlerde malzeme olarak yöreden çıkarılan kırmızımsı düzgün kesme taş kullanılmış, mermer malzemenin hiç kullanılmadığı mezarlıkta taş işçiliği ve hat istifleri arasında da bir uyum söz konusu değildir. Süsleme olarak şahideler genellikle bezemesiz olup bazılarının çerçevelerinde geometrik ve iç kısımlarında kartuşlarla çok sınırlı bitkisel bezemeler görülebilmektedir. Sade görünümlü, taş mezarlar, mezar taşı yapma geleneğini sürdüren özgün eserlerdir. Özellikle Gesi ve çevresindeki mezarlıklarla kendi içlerinde genel bir karakter sunan mezar taşları, malzeme, teknik ve bezeme ile diğer örneklerle önemli

[1] Prof. Dr. Ordu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Türk İslam Sanatı ABD., ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4467-9081, talisanat@hotmail.com

bir bütünün parçasını oluşturmaktadır. Yapılan bu araştırma ile Gesi mezar taşları olarak bütünün bir parçası daha tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gesi/Turan, Mezar taşı, Kitabe, Hat, Taş işçiliği

Abstrac

In this study, historical tombstones found in the Turan Cemetery of Kayseri Gesi were examined. The historical cemetery, which has a nearly rectangular plan and spread over a wide area, was registered in 2018. The destruction in the cemetery is high, the tombstones of most of the graves were broken or the graves were damaged to a great extent, and various new interventions were made, especially on the historical stones, such as painting and scraping from the top. While 20 historical graves with inscriptions and their tombstones have been identified in the Turan Cemetery, there are also many unprocessed tombstones and historical tombstones in the cemetery without inscriptions. The inscriptions of the tombstones were transcribed and the works were evaluated within the methodology of art history with their tomb typology, material, technique, form and decoration. Examined tombs, within the tomb typology; Four different types of tombs were formed, 10 of which are Earthen Graves with Tomb, 1 of which are open-topped Chest (Sarcophagus) Graves with Tomb. In the cemetery, where there is diversity in terms of tombstone typology, the type used in four examples as a marker without being processed in a monoblock, archaic style is quite different. There are inscriptions on the 20 tombstones of the witnesses evaluated chronologically in the cemetery, three of which are broken and one of them is faded, and there is a date inscription on the inscriptions. The earliest dated tombstone in the cemetery is 1124 H./ (1712-1713 M.), the latest dated 1311 H./ (1893-1894 M.), while the first six examples are dated to the 18.th century, the other ten examples are dated to the 19.th century; the dates cannot be determined due to the last four samples being broken and deleted. The first initial sentences of the inscriptions on the tombstones usually begin with an Arabic supplication, the next texts were written in Ottoman Turkish. In the inscriptions, which are usually written as celi sülüs and celi talik, the beginning sentence is completed as the identity information of the deceased, the prayer requested for his soul, and the date phrase. In the works, reddish smooth cut stone extracted from the region was used as material; There is no harmony between the stonework and line stacks in the cemetery, where no marble material is used. As decoration, the tombstones are generally undecorated, and some of them have geometric decorations on their frames and very limited floral decorations with cartridges inside. Plain-looking stone tombs

are original works that continue the tradition of making tombstones. The tombstones, which present a general character in themselves, especially with the cemeteries in and around Gesi, form an important part of an important whole with materials, techniques and decorations. With this research, another part of the whole was completed as Gesi tombstones.

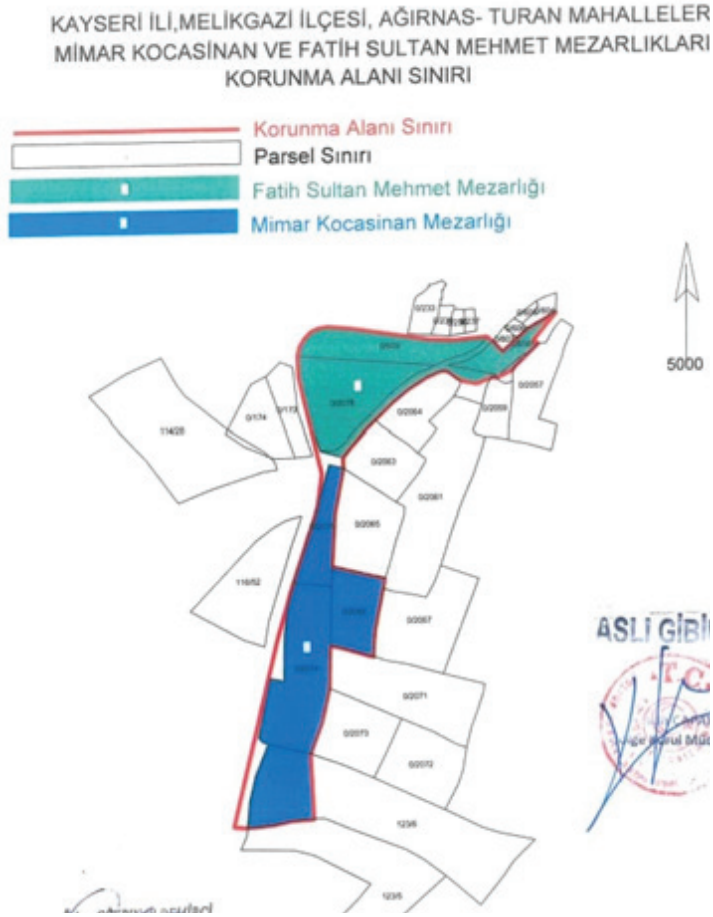
Key Words: Gesi/Turan, Tombstone, İnscription, Calligraphy, Stonework

I. Giriş

Gesi, Kayseri'nin yaklaşık 17. ila 30. km. doğu ve kuzeydoğusunda yer almaktadır. Melikgazi ilçesine bağlı olan Gesi deniz seviyesinden 1100 m. yükseklikte olup Erciyes Dağı'nın 15 km. kd. başlayarak batısında Koramaz Dağı ile uzanmaktadır. Gesi ve Ağırnas vadilerinde bulunan tarihi köyler bugün mahalle statüsündedir ve köylerin çoğunun isimleri değiştirilmiş vaziyettedir. Kayseri'den birkaç km. sonra Efkere (Bahçeli) Vadisi başlar ve sonra Gesi sol tarafta Vekse/Özlüce devamında Turan ve Ağırnas şeklinde hat uzanmaktadır. Her bir köy bir su kenarında kurulmuştur. Tarihçe olarak Kayseri ile paralel olan merkezin en eski ve en önemli yerleşimin 6 km. yakındaki Kültepe-Kaniş Kentidir. MÖ. 2000'li Hatti ve Hurri'ler, MÖ. 1750-1500 Hitit'ler yöreye hâkim olmuş tarih aralığı tam olmasa da daha sonra MÖ.1430-1180 Geç Hitit ve Roma bu bölgeye hâkim olmuştur. 1071'den sonra Türk devri Danişmendlilerle başlamış Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti olmuştur. Kayseri'de II. Devir Beylikler Karamanoğulları-Dulkadiroğulları-Eratnaoğulları-Kadıburhaneddin Ahmed gibi yoğun bir beylikler dönemi yaşanmıştır. Bölge daha sonra 1515 yıllarında Yavuz Sultan Selim zamanında Osmanlı Devleti'ne katılmıştır. Gesi ve çevresindeki bölge ağırlıklı olarak gayri Müslümlerin yaşadığı yer olmuş ve 1915'ten sonra 1923-1925 yılları arasında göçle birlikte Gesi'de Türk hakimiyeti devam etmiştir (V. İmamoğlu 2010: 5-11, 19).

Gesi ve Çevresindeki Köyler ve Turan Köyü Yerleşim Haritası
(M. Özbek-U. Soysal-D. Koçer, 2020, Erişim Tarihi:5.01.2022).

Koramaz Vadisi sınırları içerisinde yer alan Turan (Dimitre-Demure-Demre), Osmanlı döneminde bölgede var olan kırka yakın köylerden biridir. Kaya yerleşimlerinin olduğu merkezin, 1500 tarihli tahrirde ahalisinin tamamı Müslüman olan 37 hane ve 64 nefer idi. 1570'te köyde yine tamamı Müslüman olan 113 kişi yaşıyordu. Aynı kayıtta koyun mülk ve vakıf olduğu belirtilmekle beraber kimin mülkü ve hangi vakfa ait olduğu yazılmamıştır. Gesi ve çevresindeki köyler içerisinde Vekse ve Ulu Bürüngüz Köyü göç veren ve zaman içinde nispeten küçülen, Turan Köyü Ağırnas (Taşören) kazası ise yıllar içinde nispeten büyüyen köyler olarak dikkati çekmektedir (M. Özbek-U. Soysal-D. Koçer 2020: 19, 64, 83, 84, 100, 102, 111).



Turan/(Mimar Kocasinan) Mezarlığı (KBB.'den Hamdi OKTAY (temin eden)

Bildiride, Kayseri/Gesi çevresinde bulunan Efkere (Bahçeli) ve Turan (Mimar Kocasinan) Mezarlıkları sunulmuştur. Çalışmada tarihi olarak, Bahçeli Mezarlığı'nda 64, Turan Mezarlığı'nda 20 mezar ve şahideleri tespit edilmiştir. 30.08.2022 tarihinde incelenen mezarlıkta çok sayıda tarihi şahide bulunmakla birlikte çoğunun üzerinde kitabe veya herhangi bir sembol veya işaret mevcut değildir. Hacim açısından yayına sadece Turan Mezarlığı'ndaki örnekler değerlendirilebilmiştir.

Foto 1: Mezarlığın Genel Görüntüsü (30.08.2022)

II. KATALOG

Mezar Taşı No: 1

Kitabesi:

"Sene 1124 H./ (1712-1713 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 156x43-46x18 cm., Ayak Taşı: 134x43x24 cm.

Foto No 2-3: 1 Nolu Baş Taşı ve Kitabe Ayrıntı

Tanım: Taştan yapılan baş taşının dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi üste doğru genişleyerek üçgen bir tepelikle tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi tek satır halinde sadece tarih ibaresi olarak kazınmış vaziyettedir. Baş taşı ile aynı şekilde biçimlenen ayak taşı da tamamen sadedir. Şahideleri kaplayan yer yer likenler dışında eserler sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 2

Kitabesi:

"Hayırla Yad edip ….?

Fatiha kıl Budur Rica Ruhiyçün

Fi Sene 1181 H. / (1767-1768 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 138x43-50-30x30 cm., Ayak Taşı: 132x43-52-31x23 cm.

Foto No 4: 2 Nolu Baş ve Ayak Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı alt kısımda üçgen şekilde pahlanarak gövde dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi üstte genişleyerek sivri biçimde tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi gövdenin üst kısmında kaş kemerli asimetrik bir pano içerisine kabartma olarak celi sülüs hatla yazılmıştır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı tamamen sadedir. Sağlam durumdaki şahideler üzerinde yer yer likenler görülmektedir.

Mezar Taşı No: 3

Kitabesi:

“Ayşe Hatun

Ruhuna

Sene

……..?

Sene 1182 H. / (1768-1769 M.)”

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 140x44-55-38x25 cm., Ayak Taşı: 103x33-43x21 cm.

Foto No 5: 3 Nolu Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı alt kısımda üçgen şekilde pahlanarak gövde dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi üstte genişleyerek sivri biçimde tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi gövdenin üst kısmında kaş kemerli simetrik iki kartuş içerisine kabartma olarak celi sülüs hatla yazılmıştır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı tamamen sadedir. Sağlam durumdaki şahideler üzerinde yer yer likenler görülmektedir.

Mezar Taşı No: 4

Kitabesi:

"El Hacı Ömer

Ruhuna Fatiha

1210 H. / (1795-1796 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 96x38-28x17 cm., Ayak Taşı: 93x50x14 cm.

Foto No 6-7: 4 Nolu Baş Taşı ve Kitabe Ayrıntı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı alt kısımda üçgen şekilde pahlanarak gövde dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi üstte oval biçimde tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi gövdenin üst kısmında asimetrik olarak açılan alanın içerisine serbest olarak celi sülüs hatla yazılmıştır. Baş taşı kısa yüksek bir boyun üzerinde sarıklı kavuk bir başlıkla sonlanmaktadır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı sivri kemerli bir tepelikle biçimlenmiştir. Sade olan ayak taşı iki parça halinde kırılmış vaziyettedir. Şahidelerin üzerinde yer yer likenlerin olduğu görülürken baş taşı sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 5

Kitabesi:

"1212 H. / (1797-1798 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 136x35-44x23 cm., Ayak Taşı: 104x38-50x21 cm.

Foto No 8-9: 5 Nolu Baş Taşı ve Kitabe Ayrıntı

Tanım: Taştan yapılan baş taşının dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi yanlardan pahlanarak üste doğru genişleyerek üçgen bir tepelikle tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi tek satır halinde sadece tarih ibaresi olarak kazınmış vaziyettedir. Baş taşı ile aynı şekilde biçimlenen ayak taşı da tamamen sade düzenlenmiştir. Şahidelerin üzerinde görülen yer yer likenler dışında eserler sağlam durumdadır. Mezarın çevresi sonradan kırık şahidelerle kaybolmaması adına çerçevelenmiş vaziyettedir.

Mezar Taşı No: 6

Kitabesi:

"Musa Efendi

Ehli Gülizar

Fatiha 1229 H./ (1797-1798 M.)"

Diğer üstte sonradan kazınan kitabe

"Hatice Sene 12..?1" şeklindedir.

Mezar Tipi: Şahideli Alçak Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 130x44-36x21 cm., Ayak Taşı: 67x35x23cm.

Foto No 10: 6 Nolu Baş Taşı

Tanım: Büyük bir çerçeve içerisinde tek kitabeli olan taştan yapılan baş taşının dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi üstte yarım daire kemerli bir tepelikle tamamlanmaktadır. Baş taşının celi sülüs hatlı kitabesi gövdenin üst kısmında kemerli asimetrik bir pano içerisinde kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşının üst kısmında sonradan kazıma olarak bir kitabe daha eklenmiştir. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı da tamamen sade ve kırık vaziyettedir. Kısmen sağlam durumdaki şahideler üzerinde yer yer likenler görülmektedir.

Mezar Taşı No: 7

Kitabesi:

"Sene 1228 H./ (1813 M.)
Hacı İbrahim …?
……?
İbrahim"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 127x41x13 cm., Ayak Taşı: 110x49x15 cm.

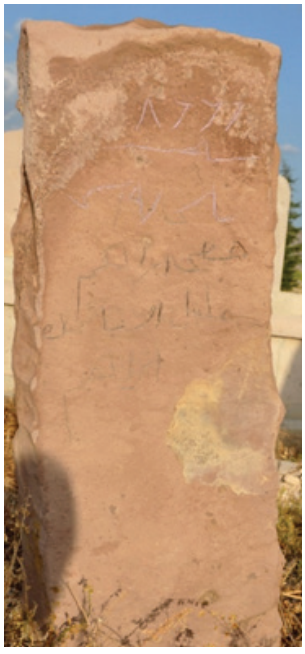


Foto No 11-12: 7 Nolu Baş Taşı ve Kitabe Ayrıntı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı büyük monoblok bir parça şeklinde olup kısmen şekillendirilmiş olup yüzeyi genel olarak hiç işlenmemiştir. Dikdörtgene yakın formdaki baş taşının kitabesi, taşın yüzeyine basit bir işçilikle serbest olarak celi sülüs olarak kazınmıştır. Baş taşı ile aynı şekilde biçimlenen ayak taşı da tamamen sadedir.

Mezar Taşı No: 8

Kitabesi:

"…….(okunamadı)

Fi Sene 1226 ? H. (1811-1812 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 104x47x21 cm., Ayak Taşı: cm.(yok)

Foto No 13: 8 Nolu Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşının dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi yanlardan pahlanarak üste doğru genişleyerek tamamlanmaktadır. Baş taşının kısmen erimiş vaziyette kitabesi şahidenin gövdesinde serbest olarak celi sülüs hatla yazılmıştır. Ayak taşı baş taşı ile aynı formda biçimlenmiş, tamamen sade ve bulunduğu mezardan çıkarılmış durumdadır.

Mezar Taşı No: 9

Kitabesi:

"Hüve'l-Bâkî
Merhûm ve Mağfûr leha
Kesli? Hüseyin Ağa
Nın Kerimesi Zeliha
Hanım Ruhiyçün
El Fatiha
Sene 1255 H./ (1839-1840 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 140x42x12 cm., Ayak Taşı: 116x37x14 cm.

Foto No 14: 9 Nolu Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı alt kısımda üçgen şekilde pahlanarak gövde dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi paralel kenarlı olarak üstte yarım daire formlu bir tepelikle tamamlanmıştır. Baş taşının kitabesi silmelerle sınırlanan kartuş şeklindeki dikdörtgen çerçeveler içerisine altı satır hâlinde celi talik hatla kabartma olarak yazılmıştır. Tarih ve dua ibaresinin yazıldığı ilk ve son satırlarda panoların formları sivri kemerli ve dekoratif olarak değişmektedir. Ayak taşı baş taşı ile aynı formda olup tamamen sadedir. Şahideler üzerlerinde yer alan likenler dışında sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 10

Kitabesi:

"1270 H. / (1853-1854 M.)

Hüve'l-Hallâkûl-Bâkî

Merhûm ve Mağfûr

Esseyid Ağca Oğlu

Hamza Ağa Ruhiyçün

El Fatiha"

Mezar Tipi: Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 110x40x20 cm., Ayak Taşı: 130x37-32x12 cm., Çerçeve: 88x230x70 cm.

Foto No 15-16: 10 Nolu Baş ve Ayak Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi paralel kenarlı olarak tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi silmelerle sınırlanan kartuş şeklindeki dikdörtgen çerçeveler içerisine altı satır hâlinde celi talik hatla kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşı kısa bir boyun üzerinde sarıklı kavuk bir başlıkla sonlanmaktadır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı üstte sivri kemerli bir tepelikle biçimlenmiştir. Ayak taşının yüzeyine günümüzde kısmen silinmiş durumda kök boya ile başı sağa doğru eğilmiş bir servi motifi işlenmiştir. Mezarın yüksek ikili taş bir kaide üzerine oturtulan çerçevenin üst kısımları oval biçimdeki kaval silmelerle hareketlendirilmiştir. Ayak taşının altında işlenmeyen çerçeve baş taşının alt kısmında farklı olarak köşeleri stilize bitkisel motiflerle hareketlendirilmiştir. Malzeme ve işçiliği ile kaliteli olan çerçeve ve şahideler üzerinde yer yer likenler oluşurken bunun dışında mezar sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 11

Kitabesi:

"1273 H./ (1856-1857 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 160x20x20 cm., Ayak Taşı: 135x40-30x18 cm.

Foto No 17-18: 11 Nolu Baş Taşı ve Kitabe Ayrıntı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı büyük monoblok bir parça şeklinde olup kısmen şekillendirilmiş olup yüzeyi hiç işlenmemiştir. Dikdörtgene yakın formdaki baş taşının içe bakan kitabesi tek satır halinde sadece tarih ibaresi olarak kazınmış vaziyettedir. Baş taşı ile aynı şekilde biçimlenen ayak taşı da tamamen sadedir. Şahideler görülen yer yer likenler dışında eserler sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 12

Kitabesi:

"1275 H. / (1858-1859 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 124x41-31x16 cm., Ayak Taşı: 154x30x17 cm.

Foto No 19-20: 12 Nolu Baş Taşı ve Kitabe Ayrıntı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı büyük monoblok bir parça şeklinde olup kısmen şekillendirilmiş olup yüzeyi genel olarak işlenmemiştir. Dikdörtgene yakın formdaki yamuk olan baş taşının kitabesi tek satır halinde ve sadece tarih ibaresi olarak kazınmıştır. Baş taşı ile aynı şekilde biçimlenen daha düzgün kesilen ayak taşı da tamamen sadedir. Toprak mezarın çevresi kırılmış şahidelerle sonradan çerçevelenmiş durumdadır. Baş ve ayak taşı oldukça sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 13

Kitabesi:

"Hüve'l-Hallâkûl-Bâkî

Merhûm ve Mağfûr

İmamoğlu İsmail

..? Ağanın Ruhiyçün

Fatiha Sene 1282 H./ (1865-1866 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 116x50x20 cm., Ayak Taşı: 144x40x12 cm., Çerçeve: 93x225x70 cm.

Foto No 21: 13 Nolu Çerçeve Mezar ile Baş ve Ayak Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi paralel kenarlı olarak tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi silmelerle sınırlanan kartuş şeklindeki dikdörtgen çerçeveler içerisine beş satır hâlinde celi talik hatla kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşı yüksek bir boyun üzerinde sarıklı kavuk bir başlıkla sonlanmaktadır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı üstte sivri kemerli bir tepelikle biçimlenmiştir. Yüksek üçlü taş bir kaide üzerine oturtulan çerçevenin üst kısımları oval biçimdeki vurgulu kaval silmelerle hareketlendirilmiştir. Ayak taşının altında işlenmeyen çerçeve baş taşının alt kısmında farklı olarak köşeleri ve ortasında stilize bitkisel motiflerle hareketlendirilmiştir. Büyük oranda tahrip olan çerçeve dışında şahideler üzerinde de yer yer likenler oluşurken eserler kısmen sağlamdır.

Mezar Taşı No: 14

Kitabesi:

"Hüve'l-Hallâkûl-Bâkî

Merhûm ve Mağfûr

Esseyid Hafız Mehmed

Efendi Ruhiyçün

El Fatiha

Sene 1290 H. / (1873-1874 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 110x40x10 cm., Ayak Taşı: 100x40-38x20 cm., Çerçeve: 230x240x70 cm.

Foto No 22: 14 Nolu Baş Taşı

Tanım: Mezarlıkta, üçlü olarak sıralanmış bir aile mezarlığının ilk örneği olan taştan yapılan baş taşı dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi paralel kenarlı olarak tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi silmelerle sınırlanan kartuş şeklindeki dikdörtgen çerçeveler içerisine altı satır hâlinde celi talik hatla kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşı yüksek bir boyun üzerinde sarıklı kavuk bir başlıkla sonlanmaktadır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ve sade olan ayak taşı üste doğru genişleyerek sivri kemerli bir tepelikle biçimlenmiştir. Yüksek taş bir kaide üzerine oturtulan çerçevenin üst kısımları oval biçimde kaval silmelerle hareketlendirilirken alt kısımları tamamen sadedir. Mezar ve şahideler üzerinde yer yer likenler oluşurken bunun dışında kısmen çerçevede tahribatlar ve taş erimeleri görülmektedir.

Mezar Taşı No: 15

Kitabesi:

"Hüve'l-Hallâkûl-Bâkî
Eşşüheda Merhûme
ve Mağfûrun leha Esseyid
Hafız Efendinin Kerimesi
Hüsna Hanım Ruhiyçün el Fatiha
Sene 1307 H./ (1889-1890 M.)"

Mezar Tipi: Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 110x38x10 cm., Ayak Taşı: 100x40-38x20 cm., Çerçeve: 230x240x70 cm.

Foto No 23: 15 Nolu Baş Taşı

Tanım: Üçlü olarak sıralanmış bir aile mezarlığının ikinci örneği olan taştan yapılan baş taşı dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi paralel kenarlı olarak tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi silmelerle sınırlanan kartuş şeklindeki dikdörtgen çerçeveler içerisine altı satır hâlinde celi talik hatla kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşı yüksek bir boyun üzerinde zarif hotoz bir başlıkla sonlanmaktadır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ve sade olan ayak taşı üste doğru genişleyerek sivri kemerli bir tepelikle biçimlenmiştir. Yüksek taş bir kaide üzerine oturtulan çerçevenin üst kısımları oval biçimde kaval silmelerle hareketlendirilirken alt kısımları tamamen sadedir. Çerçeve ve şahideler üzerinde yer yer likenler oluşurken bunun dışında eserler sağlam durumdadır.

Mezar Taşı No: 16

Kitabesi:

"Sene 1311 Hicri (1893-1894 M.)

Âh Mine'l-Mevt

Nagihan bir der-

De Düştüm Bulmadım asla

Deva Kimse Mamur Etmesin Beni

……..?

..? Ağırnas ..eşraf ..El Hac Zeynel Ağa

Ruhiyçün el-Fatiha"

Mezar Tipi: Şahideli Lahit (Sandık) Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 130x102-75x17 cm., Ayak Taşı: 130x102-75x17 cm., Çerçeve: 105x237x 71 cm.

Foto No 24-25: 16 Nolu Lahit Mezar Baş ve Ayak Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşının aşağıda dalgalı olan gövdesi yukarı doğru doğru daralarak üçgen şekilde tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi, silmelerle sınırlanan asimetrik dikdörtgen çerçeveler içerisine sekiz satır hâlinde celi talik hatla kabartma olarak yazılmıştır. Kitabenin zemini

siyah çerçeveler ve lahitin ön yüzü yeşile yazılar ise sarıya boyanmış vaziyettedir. Baş taşı yüksek bir boyun üzerinde sarıklı kavuk bir başlıkla sonlanmaktadır. Boyun üzerinde bir gül bezeğe yer verilirken baş taşı ile aynı formda biçimlenen ve sade olan ayak taşı üstte daralarak sivri kemerli bir tepelikle sonlanmaktadır. Yüksek ikili taş bir kaideye oturtulan sandukanın uzun kenarlarında ikili ve kısa kenarlarında tekli olarak simetrik kartuşlar işlenerek lahitin yüzeyi hareketlendirilmiştir. Monoblok parçaların birbirine demir kenetlerle bağlandığı çerçevenin üst kısmı kaval silmelerle ayrıca sınırlandırılmıştır. Kaliteli bir işçiliğe sahip olan mezarın şahideleri sağlam durumda lahitte yer yer tahribatlar mevcuttur.

Mezar Taşı No: 17

Kitabesi:

"El-Hac Sırrı? Efendi

Ruhiyçün Fatiha

12..? (silinmiş)"

Kitabenin alt kısmına sonradan "1953 ve 1340" tarihleri kazınmıştır.

Mezar Tipi: Bilinmiyor (yerinden çıkarılmış)

Ölçüler: Baş Taşı: 70x28-31x12 cm., Ayak Taşı: cm.(yok)

Foto No 26: 17 Nolu Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan yerinden çıkarılmış olan baş taşı dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi paralel kenarlı olarak tamamlanmaktadır. Baş taşının kısmen erimiş durumdaki kitabesi gövdenin üst kısmında dikdörtgen biçimli asimetrik bir pano içerisine kabartma olarak celi sülüs hatla yazılmıştır. Gövdede taş kayıplarının olduğu baş taşı yüksek bir boyun üzerinde sarıklı kavuk bir başlıkla sonlanmaktadır. Mezar tipi ve ayak taşı hakkında bilinmeyen şahide de tahribatlar mevcuttur.

Mezar Taşı No: 18

Kitabesi:

"……Hacı?……..(okunamadı)?"

Yağlı boya ile üzerine sonradan Türkçe olarak "Duran Selçuk" yazılmıştır.

Mezar Tipi: Şahideli Toprak Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 104x44-37x21 cm., Ayak Taşı: 90x40-37x14 cm.

Foto No 27: 18 Nolu Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı alt kısımda üçgen şekilde pahlanarak gövde dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi üstte genişleyerek sivri kemerli biçimde tamamlanmaktadır. Baş taşının kitabesi gövdenin üst kısmında asimetrik şekilde tek satır halinde kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı da tamamen sadedir. Şahideler büyük oranda sağlam olmakla birlikte üzerine sonradan boya ve kazımalar şeklinde çeşitli müdahaleler olduğu görülmektedir.

Mezar Taşı No: 19

Kitabesi:

"Gelip ……?

……(okunamadı)

Ruhiyçün Fatiha"

Mezar Tipi: Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: 33x21 cm., Ayak Taşı: 117x24 cm., Çerçeve: 101x235x40 cm.

Foto No 28: 19 Nolu Çerçeve Mezar Ayak ve Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşı alt kısımda kesilerek üstte daralan gövde çokgen biçimli kırılmış vaziyetteki bir sütun şeklinde tamamlanmıştır. Kitabe çerçevenin kaide bölümüne serbest olarak celi talik hatla beş satır halinde kabartma olarak yazılmıştır. Baş taşı ile aynı formda biçimlenen ayak taşı tam ve sade düzenlenmiştir. Tahribatın fazla olduğu mezarda özellikle kısmen toprağa gömülü ve dağılmış vaziyetteki çerçevenin kısa ve uzun kenarları tamamen yalın tutulmuştur.

Mezar Taşı No: 20

Kitabesi:

"Kitabe kırılmış"

Mezar Tipi: Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar

Ölçüler: Baş Taşı: ?x43x21 cm., Ayak Taşı: 146x36x17 cm., Çerçeve: 90x226x50 cm.

Foto No 29: 20 Nolu Çerçeve Mezar ve Baş Taşı

Tanım: Taştan yapılan baş taşının dikdörtgen kesitli düşey dikdörtgen prizmal gövdesi kırılmış vaziyettedir. Celi sülüs hatla gövde ve kaide üzerine yazılan kitabesinin çok az bir kısmı üstünde kalmıştır. Çerçevenin içinde muhtemelen bu mezara ait olan yüksek bir boyun ve üzerinde sarık başlıklı bir kavukla tamamlanmıştır. Kitabesi okunamayacak şekilde kırık olan şahidenin başlığından cinsiyetinin erkek olduğu anlaşılmaktadır. Baş taşı ile aynı şekilde biçimlenen ayak taşı sade ve üstte sivri kemerli bir tepelikle tamamlanmıştır. Büyük oranda dağılmış haldeki tek taş kaideye oturan çerçevesi de sade bir düzene sahiptir.

III. Değerlendirme

Bu çalışmada Kayseri Gesi'ye bağlı Turan (Mimar Kocasinan) Mezarlığı'nda bulunan tarihi mezar taşları incelenmiştir. Dikdörtgene yakın bir plana sahip olan ve geniş bir alana yayılan tarihi mezarlık 2018 yılında tescil edilmiştir. Mezarlıkta tahribat fazla olup çoğu mezarların şahideleri kırılmış veya mezarlar büyük oranda zarar görmüş ve özellikle tarihi taşlara üstten de boyama-kazıma gibi çeşitli yeni müdahaleler yapılmıştır. Turan Mezarlığı'nda üzerinde kitabesi olan tarihi 20 mezar ve şahideleri tespit edilirken, mezarlıkta çok sayıda üzerinde kitabesi olmayan hiç işlenmemiş şahideleri ile tarihi mezar taşları da bulunmaktadır. Mezarlıkta çerçeve mezarları yıkılan veya zamanla tahribatlarla toprak altında kalan, bakiyelerden yerleri değiştirildiği anlaşılan örneklerle birlikte tarihi mezar ve mezar taşı sayısı ile ilgili kesin bir sonuca varmak mümkün olamamıştır. Mezarlık içerisinde yer alan mezar taşları; tipoloji, malzeme, teknik ve bezeme özellikleri ile sanat tarihi açısından ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Gesi Turan Mezarlığı'nda incelenen mezarlar, mezar tipolojisi içerisinde; 10'u şahideli Toprak Mezar, 1'i Şahideli üzeri açık Sandık (Lahit) Mezar (A. Tibet-E. Işın-D. Yelkenci 1996: 244), 8'i Şahideli Yüksek Çerçeve Mezar (Çatma Lahit/ A. Sağıroğlu 2003: 23) 1'i Şahideli Alçak Çerçeve Mezar şeklinde dört farklı tipte mezarların biçimlendiği görülmektedir. İncelenen örnekler içerisinde Eser No:17 nolu eser yerinden çıkarıldığı için şahidenin mezar türü tespit edilememiştir. Tek veya iki kademeli taş kaideler üzerinde oturtulan lahit ve yüksek çerçeve mezarlarda malzeme ve işçiliğin daha kaliteli olduğu söylenebilir. Mezarların çerçeveleri ve şahideleri oluşturan taşlar genellikle yekpare olup birbirlerine demir kenetlerle tutturularak bağlanmışlardır. Toprak mezarlarda baş ve ayak taşları doğrudan toprağa, lahit ve çerçevelerde dikdörtgen prizma biçimindeki mezarların üzerinde açılan yuvalara yerleştirilmiştir.

Mezarlıkta okunan baş taşlarının kitabelerinden çıkarılan veriler doğrultusunda mezarların Eser No: 4, 7, 10, 13, 14, 16, 17 örneklerin 7'si erkek; Eser No: 3, 6, 9, 15, olarak 4'ü kadın; Eser No: 1, 5, 11,12'de 4'ünün kitabesinde sadece tarih ibaresi olması nedeniyle Eser No: 2, 8, 18, 19, 20'de 5'inin de kitabelerdeki kırık ve silikler dolayısıyla cinsiyetleri tespit edilememiştir. Mezarlıkta kronolojik olarak değerlendirilen şahidelerin 20 baş taşı üzerinde üçü kırık biri silik olması hariç hepsinin üzerinde kita-

besi ve kitabelerde tarih ibaresi mevcuttur. Eser No: 1, 5, 11, 12'de kitabe olarak sadece tarih ibaresi mevcut olup başka bir içerik mevcut değildir. Mezarlıkta kitabelerden tarih aralığına bakıldığında, şahidelerin sırayla ilk 6'sı 18. yy.'a, Eser No:7'den itibaren 16'ya kadar olan on örnek 19. yy.'a ve diğer geri kalan şahideler ise kırık ve silinmeler dolayısıyla tarihlendirilememektedir. Mezarlıkta en erken tarihli örnek Eser No: 1'de 1124 H./ (1712-1713 M.), olup diğer en geç tarihli 1311 Hicri (1893-1894 M) tarihlidir, Eser No: 6'nın üzerinde çift tarih yer alırken, diğer kitabelerde ay, gün, saat gibi zaman belirten herhangi bir detay işlenmemiştir. Turan Mezarlığı'nda şahidelerde kitabelerin ilk başlangıç cümleleri genellikle Arapça bir yakarış ifadesi ile başlamaktadır. Şahidelerin başlangıç ifadelerinden sonraki metinler ise Osmanlı Türkçesi ile yazılmış Eser No: 17 ve 18 'in üzerlerine sonradan günümüz Türkçesi ile yeni isim ve tarih ibareleri eklenmiştir. Kitabelerdeki metinler Eser No: 9, 10, 13, 14, 15, 16 örnekler celi talik hatla, diğer geri kalan kitabeler ise celi sülüs hatla değerlendirilmiştir. Kitabeler, serbest olarak veya düz satırlar hâlinde genellikle kabartma olarak kısmen de kazıma tekniği ile yazılmışlardır. Genellikle kısa tutulan kitabelerde başlangıç cümlesi, ölenin kişinin kimlik bilgisi, ruhuna istenen dua ve tarih ibaresi şeklinde tamamlandığı okunmaktadır. Kitabelerde manzum kalıplarla yazılan ifadelerin az kullanıldığı, Eser No: 16'da sadece kalıp şeklinde kitabenin değerlendirildiği görülmektedir. Bu örneklerin dışındaki çoğunlukla kitabeler mensur, düz olarak kısa yazılmış durumdadır.

Mezarlıkta kitabelerden çıkarılan veriler doğrultusunda kitabelerde erkek ve kadın isimleri hepsinde yazılarak genellikle mensup olduğu ailelerle birlikte verilmiş ve Ağcaoğlu, İmamoğlu gibi sülale adları çıkarılabilmiştir. Kitabelerde herhangi bir hastalık, ölüm sebebi bir veya bir meslek ismi gibi detaylar işlenmemiştir. Aile isimleri genellikle zade eklenmesi ile kadınlarda baba isimleri veya eşlerinin adları ile kaydedilmiştir. Mezarlıkta Eser No: 14 ve 15 bir aile mezarı olup akraba bağları tespit edilirken aynı aileye mensup üçüncü baş taşı çıkarılarak yerine yeni mermer bir kitabe eklenmiştir. Mezarlıkta en kaliteli malzeme ve işçiliğe sahip olan bu aile mezarı ile Eser No: 10, 13 ve 16'daki eserlerde aynı kalite ve işçilikleri ile diğer örneklerden ayrılmaktadır. Özellikle Eser No:16'ya din büyüğü olarak kabul edilip yeşil boya ile daha da anıtsallık kazandırıldığı anlaşılmaktadır. Lakapların dışında kadınlarda kullanılan unvanlar, hanım, hatun,

ehli; erkek unvanları ise bey, ağa, efendi ile sonradan kazanılan Hac-el Hac, esseyyid, Hafız en yaygın olarak kullanılmaktadır. Mezarlıkta bugüne kalan şahidelerin ağırlıklı olarak erkeklere ait olduğu kadınların ise sayıca çok az olduğu çıkarılmaktadır. Kitabelerde Arapça ile yazılan başlangıç ifadelerinde "Hüve'l-Baki (O Ebedidir)", "Hüve'l-Hallâkûl-Bâkî" (O yaratandır ebedidir), Âh Mine'l-Mevt" (Ah Acı Ölüm) ile Merhûm, Merhûme (Allah'ın rahmetine kavuşan), "Merhûm ve Mağfûr" ile bazı örneklerde de doğrudan tarih ve isim verilerek kitabe metni başlatılmıştır. Kitabelerin içeriğinde ölen kişi için istenen dua ibareleri farklı olup; "ruhuna Fatiha", "ruhuna el-Fatiha", "ruhıyçün Fatiha", "ruhıyçün el-Fatiha", "Fatiha", "ruhiyçün" şeklinde değişmektedir.

İncelenen şahidelerin gövdeleri form bakımından, Eser No:16 dalgalı, Eser No:5, 11,12'de iri monoblok olarak işlenmeyen paye gövdeli olarak diğer örnekler dikdörtgen prizmal gövdeli olarak (paralel kenarlı, üstte genişleyen, üstte daralan) biçimlenmektedir. Ayak taşları tip olarak baş taşları ile hemen hemen aynı formda değerlendirilmekte bazı örneklerde sadece tepeliklerin ve ölçülerin değişiklik gösterdiği anlaşılmaktadır. Mezarda yatan kişinin kimliği ile paralellik gösteren şahidelerin başlıklarına bakıldığında (H. Çal 2000:206-225; H. N. Laqueur 2010: 138-140; E. Işın 1994: 439-441; N. İşli 2009: 56-115) kadınlara ait başlıkların Eser No: 15'te biri hotoz, diğerleri üçgen, yarım daire ve sivri kemer formlu olarak sade tepelikler şeklinde biçimlenmiştir. Erkek mezar taşlarında başlıklar 1'i sarık, 5'i taşkın sarıklı kavuk, silindirik, üçgen ve Eser No: 19, 20'deki örneklerin başlığı üzerinde olmayıp başlıkları kırılmış vaziyettedir. Başlıklar diğer kemer formları şeklinde çeşitlenmektedir.

Mezar taşlarında kullanılan malzeme, şahideler, çerçeveler ve kaideler de dahil tamamen yöreye özgü kırmızımsı, düzgün kesme taştır. İşlenmeden kullanılan monoblok üç örnek dışında eserlerde malzeme oldukça iyi işlenmiş ve yüzeyi tıraşlanarak kullanılmıştır. Mezarlıkta mermer malzeme hiç kullanılmamış olup taş ve taş işçiliğinin özel örneklerinin olduğu şahideler ve çerçevelerde işçilikle bezeme dengelidir. Baş taşlarının biçimine yansıyan dalgalı formlar dışında kaidenin üzeri ve çerçevelerin kenarları korniş şeklinde profillendirilerek mezarların yüzeylerindeki boş panolarla içlerinde az da olsa bitkisel süslemeyle hareketlilik sağlanmıştır. Ayak taşları genellikle sadedir ve mezarlıkta 18.-19. yy. üslup özelliklerinin bu

bölgedeki mezar taşlarına çok fazla yansımadığı görülmektedir. Eser No: 10'da tek örneğin ayak taşı üzerinde kök boya ile yapılmış başı sağa eğilmiş vaziyette yaşam ve ölüm sembolü olan bir servi motifi (B. Oğuz 1983: 24-27; A. Akar 1991:73-78) işlenmiştir. Süslemenin yerel ve sınırlı olması da daha çok yerli ustaların eserleri ürettiği veya onların mezarlıkta çalışmış oldukları şeklinde ifade edilebilir. Mezarlıktaki şahideler, işçilik, hat ve süsleme gibi detaylarla, Gesi (Ş. Tali 2013: 384-389) çevresindeki tarihi köylerdeki Büyükbürüngüz (T. Çaylar 2016: 308-329) gibi mezar taşları ile paralellik göstermektedir.

IV. Sonuç

Turan (Mimar Kocasinan) Mezarlığı, bu araştırma ile kayıt altına alınmış ve bilimsel olarak ilk kez incelenerek değerlendirilmiştir. Tahribatın fazla olduğu mezarlıkta tarihi olan kırık, kısmen silik tüm parçalar alınarak kitabelerin transkripsiyonu yapılmış ve eserler mezar tipolojisi, şahidelerin malzeme, teknik, form ve bezeme özellikleri sanat tarihi metodolojisi içerisinde ele alınmıştır. Mezar taşı tipolojisi olarak çeşitliliğin zengin olduğu mezarlıkta, monoblok, arkaik tarzda hiç işlenmeden bir işaretçi olarak kullanılan tip kullanımı ile farklıdır. Üzerine sadece tarih ibaresinin veya ismin yazıldığı bu tip basit işçilikteki şahideler olarak mezarlıkta dört örnekte görülmektedir. Mezarlıkta şahideler arasında işçilik açısında kalite farkının fazla olduğu görülürken bunun da ekonomik güç doğrultusunda gerçekleştiği belirtilebilir. Herhangi bir usta ismine rastlanmayan mezarlıkta malzeme olarak yöreden çıkarılan kırmızımsı düzgün kesme taş kullanılmıştır. Taş işçiliği başarılı ve süsleme olarak eserler genellikle bezemesiz olup bazılarının çerçevelerinde geometrik ve onların iç kısımlarında bitkisel bezemelere yer verilmiştir. Okunan kitabelerde çıkan bilgilerle bölgenin zengin tarihi geçmişine katkı sağlanmak hedeflenmiştir. Sade görünümlü, iyi işçilikteki mezarların mezar taşı yapma geleneğini sürdüren özgün eserler olduğu anlaşılmaktadır. Gesi ve çevresindeki mezarlıklarla kendi içlerinde genel bir karakter sunan mezar taşları ile mezarlıkta, malzeme, işçilik ile diğer mezarlıklardaki örneklerle bir bütünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Akar, Azade (1991). "Yüzyıllar Boyunca Mezar Yazıtlarında Süslemeler" Atatürk Konferansları VI (1973-1974). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları: s.73-78.

Çal, Halit (2000). "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taslarında Başlıklar" Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler (28-30 Mayıs), s. 206-225. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.

Çaylar, Tuğba (2016). Kayseri Büyük Bürüngüz Mezarlığı Mezar Taşları, Kayseri: Erciyes Üniversitesi (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi.

Işın, Ekrem (1994). "Mezar Taşları" Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C.5, İstanbul: s.438-442.

İmamoğlu, Vacit (2010). Gesi Evleri Mimar Sinan'ın Yetiştiği Yöredeki Köyler ve Geleneksel Evler, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

İŞLİ, H. Necdet (2009). Osmanlı Serpuşları, İstanbul: Ebru Matbaacılık.

Laqueur, Hans Peter (2010). "Hüve'l Baki, İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları", İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Oğuz, Burhan (1983). Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.

Özbek, Mustafa–Soysal, Umut–Koçer, Doğan (2020). Osmanlı'dan Günümüze Koramaz Vadisi Tarihi, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Sağıroğlu Aslan, Aslı (2003). Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları, Erciyes Üniversitesi (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

Tali, Şerife (2013). "Kayseri\Gesi Mezarlığı Mezar Taşları Üzerine Bir Değerlendirme", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 49, Erzurum, s.359-390. Doi: 1182.

Tibet, Aksel-Işın, Ekrem-Yelkenci, Dilek (1996). “Yenikapı Mevlevîhânesi Haziresi” İslam Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri Cımetıéres et Tradıtıons Funéraıres Dans Le Monde Islamıque”, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

YOK OLMAYA YÜZ TUTAN BİR MİRAS: AFRİN-KATMA TREN İSTASYONU

Emre KOLAY[1] ♦ Servet ÖZKAN[2] ♦ F. Mine TEMİZ[3]

Öz

18. yüzyıl Avrupa'sında yaşanan Sanayi Devrimi, 19. yüzyılın ilk yarısında geliştirilen demiryolu ulaşımı ile hız kazanmıştır. İngiltere topraklarında başlayan demiryolunun serüveni devam eden süreçte tüm kıtaya yayılmış, askeri, ekonomik, siyasi ve kültürel dinamiklerin yeniden şekillenmesinin önünü açmıştır. Demiryolu ile hızlanan ulaşım, insanın, ürünün ve fikir akımlarının hareket ve yayılma kabiliyetinin gelişimine sebep olmuştur. Demiryolu asrı olarak da adlandırılan bu yüzyıl içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun demiryolu ile tanışma süreci 1850'lere kadar gider. Avrupalı şirketler Osmanlı topraklarında demiryolu inşasını ve imtiyazını kazanmak amacıyla pek çok girişimde bulunurlar. İngilizlere verilen imtiyaz ile 1857'de başlayan ve ancak 1866'da hizmete açılan İzmir-Aydın demiryolu hattı, Anadolu'da uygulanan ilk demiryolu projesi olması bakımından önem arz eder. II. Abdülhamid döneminde ise demiryolu inşası hız kazanır. Bu dönemde Rumeli demiryolu ile birlikte Anadolu, Bağdat ve Hicaz demiryolları Osmanlı topraklarındaki demiryolu ağının ana omurgasını oluşturmaktadır. İngiliz-Fransız ve Alman şirketlerin imtiyaz almasıyla inşa edilen (Hicaz Demiryolu hariç) bu hatlardan Konya'da başlayıp Basra'ya kadar uzanan Bağdat Demiryolu Hattı, siyasi, askeri ve ekonomik yönüyle kritik bir öneme sahiptir. 1903'te Alman sermayesi ile kurulan Bağdat Demiryolu Şirketi, Konya, Adana, Halep, Musul ve Bağdat gibi önemli kentler arasında kuracağı demiryolu ağı inşasına özellikle Birinci Dünya

[1] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, emre.kolay@erbakan.edu.tr

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, servetcayan@mku.edu.tr.

[3] Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, mtemiz@mku.edu.tr.

Savaşı öncesinde hız kazandırır. Söz konusu hattın geçtiği kentlerde ve kasabalarda inşa edilecek istasyon binaları da yine şirket tarafından belirlenen tipoloji çerçevesinde uygulanır. Çalışmamızın ana temasını oluşturan Katma İstasyonu Binaları da bu süreç içerisinde Bağdat Demiryolu Şirketi tarafından 1912'de inşa edilmiştir. Suriye'nin kuzeybatısında Afrin'e bağlı bir köy statüsünde olan Katma'daki istasyon, yolcu binası, ambar, hela, su deposu (alimantasyon) ve lojmandan oluşan bir dizi yapıdan meydana gelmektedir. 2018 yılında Afrin tarihi ve kültürünün araştırılması amacıyla Hatay Valiliği görevlendirmesi kapsamında incelenen yapı topluluğu, fotoğraflarla belgelenmiştir. Günümüzde yapıların Suriye'deki savaştan etkilendiği ve kullanım dışı olduğu görülmüştür. Çalışmamızın amacı, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan söz konusu yapı grubunu sanat ve mimarlık tarihi araştırma yöntemleri çerçevesinde değerlendirmek ve bilim camiasına tanıtmaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Mimarisi, Kamu Yapıları, Tren İstasyonları, Suriye, Katma.

Abstract

The Industrial Revolution experienced in 18th century Europe gained momentum with the railway transportation developed in the first half of the 19th century. The adventure of the railway, which started on the territory of England, spread to the whole continent in the ongoing process, paving the way for the reorganization of military, economic, political, and cultural dynamics. Accelerated transportation by railway has led to the development of the ability of people, products and ideas to move and spread. In this century, which is also called the railway century, the process of meeting the Ottoman Empire with the railway goes back to the 1850s. European companies made many attempts to win the railway construction and concession in the Ottoman lands. İzmir-Aydın railway line, which started in 1857 with the concession given to the British and was put into service only in 1866, is important in terms of being the first railway project implemented in Anatolia. In the period of Abdulhamid II, the construction of the railway gains speed. In this period, together with the Rumeli railway, the Anatolian, Baghdad and Hejaz railways constitute the main backbone of the railway network in the Ottoman lands. The Baghdad Railway Line, which starts in Konya and extends to Basra (excluding the Hejaz Railway), is of critical importance in terms of politics, military and economy. The Baghdad Railway Company was established in 1903 with German capital accelerated the construction of the railway network to be established between important cities such as Konya, Adana, Aleppo, Mosul and Baghdad, especially before the First World War. The station buildings to be built in the cities and towns where the said line passes are also applied within the framework of the typology determined by the company. The main theme of our work, The Katma Station Buildings, were also built in 1912 by the Baghdad Railway Company in this process. The station in Katma, which has the status of a village in Afrin in the northwest of Syria, comprise of a series of structures consisting of a passenger building, warehouse, toilet, water tank (alimentation) and lodging. The building complex, which was examined within the scope of the assignment of the Hatay Governor's Office for the purpose of investigating the history and culture of Afrin, was documented with photographs in 2018. Currently, it has been determined that the structures have been affected by the war in Syria and out of use. The aim of our study is to evaluate the building

group, which is in danger of extinction, within the framework of art and architectural history research methods and to introduce it to the scientific community.

Keywords: Ottoman Architecture, Public Buildings, Train Stations, Syria, Katma.

1. Giriş

19. yüzyılın en önemli icatları arasında sayılan ve yüzyıla damgasını vuran gelişmelerden biri şüphesiz demiryolu ağının oluşum ve yayılım sürecidir. Sanayi Devrimi ile birlikte hız kazanan üretim ve tüketim politikaları doğrultusunda taşımacılık da demiryolu ağı ile istenilen düzeye ulaşmış, demiryolunun Avrupa ve kısa sürede tüm dünyada yaygınlaşması üretim ve tüketim alanlarının da katlanarak artmasında tetikleyici rol oynamıştır. Demiryolu, hammadde taşımacılığının en önemli unsuru olmasıyla birlikte askeri teknolojinin de içinde yer almış, askeri taşımacılıkta demiryolları stratejik bir önem kazanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun demiryolları ile tanışması 19. yüzyılın ortalarına rastlar. Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan demiryolu ağının kısa süre içinde Osmanlı topraklarına sirayet ettiği söylenebilir. Devletin içinde bulunduğu ekonomik koşullar nedeniyle Osmanlı topraklarında inşa edilecek demiryollarının inşası için yabancı sermayeye ihtiyaç duyulmuştur. Maliyetin ötesinde Osmanlı için yeni olan bu teknolojinin gerektirdiği bilgi ve yetişmiş insan gücü gereksinimi hedeflenen demiryolu ağının yapımı Avrupalı devletlere verilen imtiyazlarla gerçekleştirilmiştir.

Bu bağlamda ilk inşa edilen demiryolu hattı 1851 yılında temeli atılan ve 1856'da işletmeye açılan İngiliz imtiyazlı İskenderiye-Kahire demiryolu hattıdır (A. Satan 2012: 214). Anadolu'da ise ilk demiryolu projesi İzmir-Aydın arasında gerçekleştirilir. Yine İngilizlere verilen işletme imtiyazı ile 1857'de inşasına başlanan bu hat yaklaşık on yıl sonunda, 1866'da işletmeye açılabilir (A. Satan 2012: 213).

İstanbul-Bağdat arasında bir demiryolu inşa etme girişimi 19. yüzyılın ortalarına kadar gitmektedir. Demiryolu inşasının hız kazanmasına etki eden bir diğer olay Düyûn-ı Umumiye'nin (1881) faaliyete geçmesi demiryolu inşaatının hız kazanmasını sağlamıştır. Böylece, Osmanlı maliyesini kontrol altında tutmayı başaran Avrupalı devletler, Osmanlı topraklarında yatırım yapmayı amaçlayan yabancı girişimciler için de bir güvence olmuştur. Bu tarihten itibaren pek çok şirketin Osmanlı topraklarında demiryolu inşası için projeler geliştirdiği görülür (U. Gülsoy 2013: 292). Şüphesiz bu girişimler Fransa, İngiltere ve sonradan dâhil olan Almanya arasında bir rekabet ortamı yaratır (U. Gülsoy 2013: 293). Sultan II. Abdülhamit,

projeler sunan Belçika, Avusturya, Fransa, İngiltere ve Rusya'yı doğrudan tehdit olarak kabul eder ve demiryolu imtiyazının Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğü hususunda tehdit unsuru oluşturmayan Almanya'ya verilmesini uygun görür (**İ.** Ortaylı 2020: 122; E. M. Earle 1972:135-138). Böylelikle İzmit ile Konya arasında uzayacak olan demiryolu inşası, Almanya sermayesiyle 1889'da kurulan Anadolu Demiryolları Şirketi'ne verilir (U. Gülsoy 2013: 295; İ. Ortaylı 2020: 123). Alfred Kaulla yönetimindeki şirket, imtiyazı elde etmesinin ardından inşa faaliyetine başlar. Şirket, en yoğun imar faaliyetini 1889-1898 yılları arasında yaşamıştır (S. Özgencil Yıldırım 2012: 74). Demiryolu 1890'da Adapazarı'na, 1893'te Ankara'ya ve 1896'da Konya'ya ulaşır (İ. Ortaylı 2020: 123). Konya, aynı zamanda Bağdat demiryolunun da başlangıç noktası olacaktır.

Görsel 1: Anadolu – Bağdat – Hicaz Demiryolu Hattını Gösteren Harita (Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Bagdad-RailwayMapEn.png)

25 Kasım 1899'da Anadolu Demiryolları Şirketi'ne demiryolu hattının Konya'dan Bağdat ve Basra'ya kadar uzatılması imtiyazı verilir. İmtiyaz sonrası şirket, 5 Mart 1903'te Bağdat Demiryolu Şirketi'ni kurar[4]. Bağdat

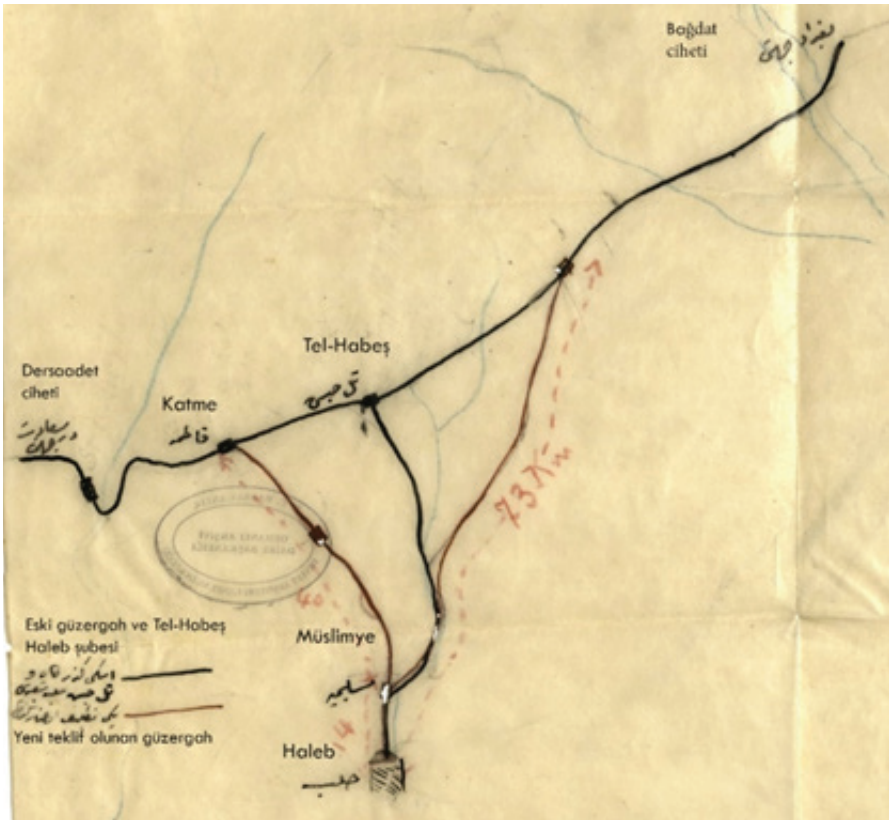
[4] Bağdat demiryolunun Osmanlı İmparatorluğu'na faydaları çeşitli alanlara yayılmaktadır. Albayrak bu faydaları siyasi, ekonomik ve askeri olarak üç gruba ayırmıştır. Bkz. M. Albayrak, 1995: 1-23; İ. Ortaylı 2020: 135; D. Quataert 1985: 1631.

Demiryolu Şirketi, Konya'dan başlayıp Bağdat'a uzanan hattı parça parça inşa etmişlerdir. Bulgurlu-Ulukışla 1911'de, Ulukışla-Durak ve Durak-Yenice hattı 1912'de, Toprakkale-İskenderun ve Samarra-Bağdat hatları 1913'te ve Islahiye Resü'l-ayn hattı 1914'te hizmete açılmış, Amanoslarda 1914'te açılmaya başlanan tünelleri de kapsayan diğer hatlar ancak 1918'de tamamlanabilmiştir (N. Kanberoğlu 2018: 167; U. Gülsoy 2013: 303-304). Güzergâh üzerinde yer alan ve önemli bir ticaret merkezi konumunda bulunan Halep, ilk projede ana güzergâhta yer almamış, Halep halkının yoğun talebi üzerine kent, ana güzergâha dâhil edilmiştir (E. M. Earle 1972: 87). 2 Aralık 1910 tarihli söz konusu dilekçe ile ekinde yer alan demiryolu güzergâhını gösteren harita Osmanlı arşivinde mevcuttur (Osmanlı Arşivi (BOA), İrade, Ticaret ve Nafia [İ. TFN.] No:22, Gömlek No: 27; Komisyon 2018: 392-395)[5]. Vilayette devam eden Bağdat demiryolu çalışmalarında 1912 yılında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Yapay dolgu ve demir döşemesi Halep'ten başlayarak Müslimiye'ye kadar yapılmış, Halep-Kudüs ve Halep-Radjou arasında çeşitli istasyonların yapımına başlanmıştır (A. Gündüz ve C. Aydeyer 2016: 696). 1912 Mayıs ayı ortalarında Müslimiye'ye 40 km uzaklıktaki Katma'ya ulaşılmıştır. Tell Rıfat ve Katma gar binalarının inşaatına Haziran ayında başlanmış, 13 Aralık 1912'de Müslimiye'den Halep'e uzanan toplam uzunluğu 205 km olan tali hat ile Fırat üzerinde Radju'dan Karkamış'a kadar olan kısım açılarak Osmanlı Bayındırlık Nazırı Muhtar Bey tarafından devralınmıştır (M. Yavuz 2005: 179). Bağdat Demiryolunun Halep'e ulaşılmasıyla birlikte, Anadolu ve Mezopotamya arasında demiryoluyla bağlantı sağlanmıştır (G. Akbulut 2010:138).

Çalışmamızın konusunu oluşturan Katma Tren İstasyonunun dâhil olduğu Halep-Radjou (Raco) hattı, 14 Aralık 1912'de trafiğe resmi olarak açılmıştır (A. Gündüz ve C. Aydeyer 2016: 696; Yavuz 2014: 194). Halep'ten başlayıp Tel Rıfat ve Katma'dan devam ederek Afrin şehir merkezinin 3-4 km. kuzeyinden geçen Anadolu-Bağdat Demiryolu, Raco ve Ekbez üzerinden Islahiye'ye yani Anadolu'ya ulaşmaktadır (E. Demir 2018: 34).

---

[5] Halep, Birinci Dünya Savaşı öncesinde İstanbul ve Kahire'den sonra Osmanlı Devleti'nin üçüncü büyük şehri durumundaydı. Savaşın sonlarına doğru İngilizler tarafından işgal edilince (27 Ekim 1918), 402 yıllık Osmanlı idaresi de sona ermiş oldu (Gündüz ve Aydeyer 2016:686).

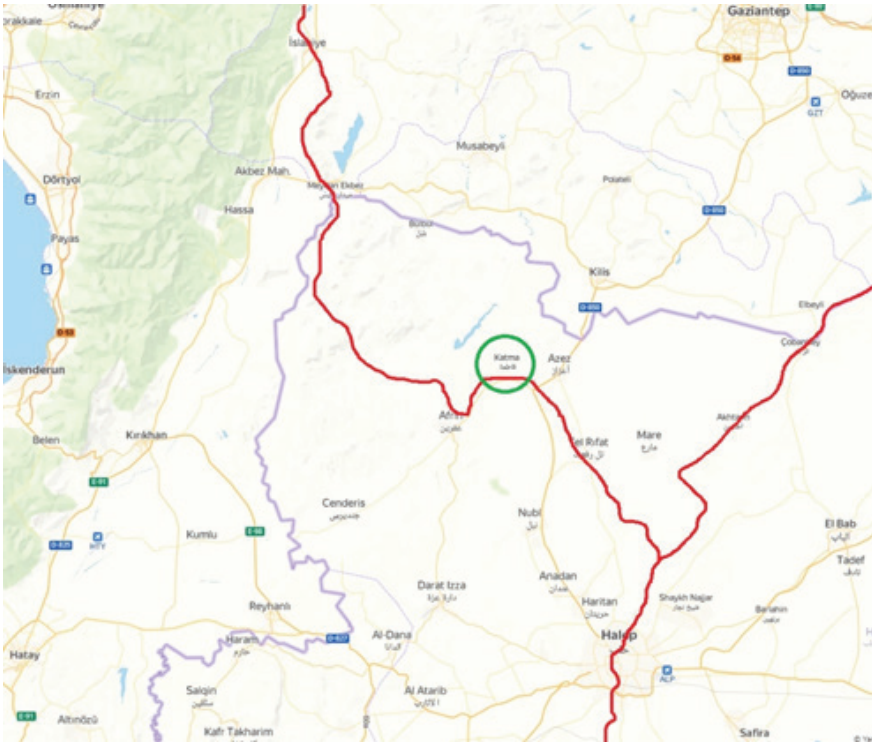


Görsel 2: Halep'ten Geçirilmesi Planlanan Yeni Demiryolu Güzergâhını Gösteren 2 Aralık 1910 Tarihli Harita (Kaynak: BOA, *İ. TFN*. No: 22/27)

Anadolu – Bağdat demiryolu hattının önemli kollarından biri olan Katma, Afrin, Raco ve çevresi, Mondros mütarekesi sonrasında elde tutulamamış olsa da Türkiye'nin güney sınırının çizilmesi sırasında verilen mücadelede etkin bir rol oynamıştır. Türk ordusu, 1. Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarında, bölgede, ordunun ulaşım ve lojistiğini Raco üzerinden sağlamıştır (E. Demir, 2018: 34)

Savaşın sonunda, 30 Ekim 1918 tarihli Mondros Mütarekesi ile İtilaf Devletleri demiryollarının yönetimi ve kontrolünü kendi denetimlerine almak istedikleri görülmektedir. 1921 Ankara İtilâfnâmesi ile Pozantı, Nusaybin demiryolu kısmının imtiyazını Fransızlar almıştır (B. Bozkurt 2021: 686-687). Islahiye'den, Katma üzerinden Halep'e ulaşan hat da bu imtiyaz kapsamındadır. İslahiye'den Nusaybin'e kadar Bağdat Demiryo-

lu'nun yaklaşık 30 istasyonu vardır. Günümüzde bu hattaki istasyonların 20 tanesi Türkiye sınırları içinde kalmaktadır ve TCDD tarafından işletilmektedir. Katma'nın da aralarında bulunduğu diğer 10 istasyon, Birinci Dünya Savaşından sonra çizilen sınıra bağlı olarak Suriye topraklarında bulunmaktadır (M. Yavuz 2005: 183).

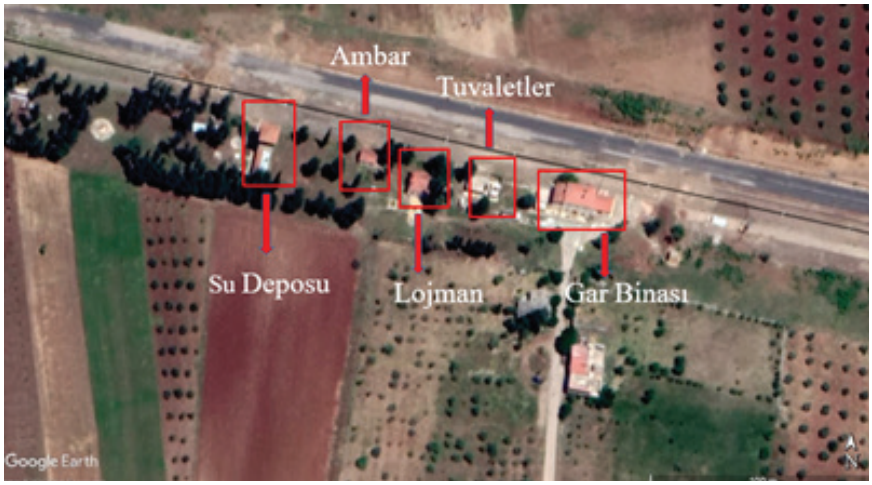


Görsel 3: Katma Tren İstasyonu'nun Günümüzdeki Konumu (Kaynak: Google Maps'ten düzenlenmiştir)

2. Katma Tren İstasyonu Yerleşkesi

Katma kent merkezinin dışında, kentin güneydoğusunda bulunan istasyon; yolcu binası, ambar, lojman, tuvaletler ve su deposu gibi farklı kullanımlara yönelik binalardan oluşmaktadır (Görsel 4). Binalar, demiryolu hattına paralel olarak doğudan batıya doğru sıralanmışlardır ve hattın güneyinde konumlanmışlardır. Yerleşimi istasyona bağlayan yol, gar binasının güneyindeki alana ulaşmaktadır. Gar binasının eski bir fotoğrafını içeren tarihsiz bir kartpostaldan burada bir ticaret alanının oluşmuş olduğu

anlaşılmaktadır. Yolun doğusunda görülen tek katlı küçük yapılar alışveriş mekânları olmalıdır (Görsel 5).



Görsel 4: Katma Tren İstasyonu Yerleşim Düzeni
(Kaynak: Google Earth'ten işlenerek)

2.1. Yolcu Binası

Yolcu binası, doğu-batı doğrultusunda, her biri dikdörtgen planlı ve birbirine bitişik üç kütleden meydana gelir. Orta bölümü iki katlı, yan bölümleri tek katlı olarak inşa edilmiş gar binaları grubundadır (M. E. Başar ve H. A. Erdoğan 2009: 40). Üç bölüm de farklı boyutlarda tasarlanmıştır. Cepheleri aynı hizada değildir. En büyükleri olan orta bölüm, kuzey ve güney yönlerde, diğerlerine göre çıkıntı yapar. (Görsel 5, 6, 7). Yapının kuzey ve güney cephesinde bulunan düz kapı açıklıklarından zemin kata ulaşım sağlanmaktadır Orta bölümün zemin katı, üçü kuzey, üçü güneyde olmak üzere altı mekândan teşekkül etmiştir. Bunlardan güneydoğudaki mekân üst kata çıkan merdiveni kapsar. Diğer mekânlar istasyon görevlilerinin büroları, gişe ve bekleme odaları olmalıdır. Dönemin yapılarında, kadın ve erkek yolcular için ayrı bekleme odaları mevcuttur. Batıdaki bölümün de bekleme odası veya görevliler için tahsis edilmiş olduğu tahmin edilebilir. Doğudaki bölümün her iki cephedeki geniş kapı açıklıkları ve önlerindeki platformlara bakarak mal deposu olduğu anlaşılmaktadır. İncelememiz sırasında batı kütleye aynı yönden bitişmiş olduğu görülen avlu duvarının sonradan eklendiği eski fotoğraflarına bakarak anlaşılmaktadır (Görsel 5-6).

Görsel 5: Katma Tren Garının Tarihsiz Bir Fotoğrafı
(Kaynak: https://www.akpool.co.uk/postcards/26300144-postcard-katma-syrien-la-station-et-le-bazar-bahnhof-marktplatz)

Görsel 6: Gar Binası Güney Cephesi (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Görsel 7: Gar Binası Kuzey Cephesi (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Orta bölüme mahsus olan birinci kat, merkezde, doğu-batı yönde uzanan bir koridor ile bunun çevresinde sıralanan farklı büyüklükte mekânlardan oluşmaktadır (Görsel 8). Genel temayüle göre bu kat lojman işlevli olmalıdır. Koridorun doğusundaki küçük mekân tuvalet olarak tasarlanmıştır. Batı kütlenin üzeri, lojmana hizmet eden bir teras olarak değerlendirilmiştir. Bu terasa, lojman katının (orta bölüm, birinci kat) batısındaki iki mekândan birer kapı ile ulaşılır.

Görsel 8: Gar Binası Birinci Kat İç Mekân Düzeni (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Görsel 9: Gar Binasının Kuzey-Güney Cephelerindeki Kabartma Bezemeler (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Yapının inşasında hibrit sistem uygulanmıştır. Taşıyıcı duvarlar yığma tekniğinde moloz taştan inşa edilmiş, içten sıvanmış, cephelerde bosajlı taşla kaplanmışlardır. Bölme duvarları bağdadi tekniğindedir. Zemin kat volta döşemeli, birinci kat bağdadidir. Orta ve doğu kütlelerin kırma çatısı Marsilya tipi kiremitle kaplıdır Çatı üzerinde dikdörtgen kesitli taş bacalar yükselmektedir. Kapı açıklıkları düz, pencereler ise dıştan düz içten basık kemerlidir. Birinci katta, iç mekân kapı açıklıkları da basık kemerli bir düzenleme göstermektedir. Cephelerde, kapı ve pencere sövelerinde cepheden taşan düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır. Yapının eski fotoğrafında, üst kat pencerelerinde kepenkler olduğu görülmektedir (Görsel 5).

Yapının sade cephe tasarımı orta ve batı kütlelerde, geniş ve kademeli saçak silmeleriyle hareketlendirilmiştir. Orta kütlede, cephe bitimindeki silmelerin düz alınlı son kademesinden itibaren altındaki duvarla aynı hizada, iki sıra, ince yonu taş örgü ile cephenin yükseltildiği ve ilkine göre çok daha az çıkıntı yapan ikinci bir kademeli silme ile tamamlanarak üzerinde çatının oturtulduğu görülmektedir. Burada ve batı kütlede kırma çatının saçak uzantısı yoktur, çatı, silmeler üzerine oturtulmuştur.

Yapının kuzey ve güney cephelerinde, birinci kat pencerelerinin aralarına yerleştirilmiş, duvar yüzeyinden taşkın süslemeler bulunmaktadır. Bu

süslemeler, dairesel birer madalyon içerisinde oyma-kabartma tekniğinde işlenmiştir. Madalyonların her biri birer yatay şeritle üç bölüme ayrılmıştır. Üstteki bölümde bir eşkenar dörtgen, bunun altında, ortada bir kadeh ve alttaki bölmede daha küçük bir kadeh motifi yer almaktadır. Büyük kadehin iki yanında ise boynuza benzer motifler bulunmaktadır (Görsel 9)

Cepheyi belli belirsiz bir şekilde hareketlendiren unsurlardan biri de kapı lentolarının üzerinin eğrisi belli belirsiz, adeta düz kemer örgüsü şeklinde kaplanmış olmasıdır.

2.1.1. Su Pompası:

Gar Binasının hemen batısında metal aksamlı bir su pompası bulunmaktadır (Görsel 10). Su pompasının düşey gövdesi dilimlerle hareketlendirilmiş, orta bölümünde yatay bileziklere yer verilmiştir. Bileziklerin araları çiçek motifleri ile doldurulmuş ve buraya yatay uzanan musluk yerleştirilmiştir. Musluğun gövde ile birleştiği yer akant yaprakları ile bezenmiştir. Uç kısmı ise ejder başı şeklindeki tasarımı ile dikkat çekmektedir.

Görsel 10: İstasyon Yerleşkesindeki Su Pompası (Kaynak: Çalışma Ekibi)

2.2. Tuvaletler

Gar binasının batısında bulunan küçük boyutlardaki yapı, kuzey-güney doğrultuda, dikdörtgen planlıdır (Görsel 11). Güneyde iki tuvalet bölümü, kuzeyde ise tek mekân bulunmaktadır. Tuvaletler güneyde birer kapı, doğu ve batı duvarda ise birer pencere ile dışa açılmaktadır. Kuzeydeki mekâna ise kuzey duvarındaki bir kapı ile ulaşılmaktadır. Mekân doğu duvarda bir, batıda ise iki pencere ile aydınlatılmıştır. Ancak doğu cephede,

ortada kapı ve iki yanda birer pencere, batıda ise üç pencerenin bulunması arada bir mekân daha olduğunu göstermektedir. Doğu cephenin ortasındaki kapı ile batı cephenin ortasındaki pencere sonradan örülerek kapatıldığı için bu bölümün nitelikleri anlaşılamamıştır.

Yapının kapı ve pencere açıklıkları içten basık kemerli, dıştan düzdür. Cephede, söveler, en alttaki taş sırasının üzerine kadar profilli silmelerle kuşatılmış, üst merkezde kıvrım oluşturularak kaş kemer süsü verilmiştir. Cepheden taşan kalın denizlikler pencere açıklığından geniş tutulmuştur.

Moloz taştan inşa edilen yapının cepheleri bosajlı taş kaplıdır. Üstü düz dam örtülü olup, saçak altında kademeli silmelerle hareketlilik sağlanmıştır. Kaş kemer süsü verilmiş kapı üst söveleri saçak silmesine bitişmektedir.

Görsel 11: Tuvaletler (Kaynak: Çalışma Ekibi)

2.3. Lojman Binası

Yolcu binası ve tuvaletlerin batısında bulunan lojman binası, dikdörtgen planlı bir yapıdır (Görsel 12). Bir bodrum kat üzerine, zemin kat ve çatı katından meydana gelmektedir. Güney cephe merkezine yerleştirilen dikdörtgen kapıdan yapının giriş holüne varılır. Holün kuzeyinde, doğusunda ve batısında oda, tuvalet, banyo, gibi çeşitli ihtiyaçlar için tasarlanmış faklı büyüklükte mekânlar yer alır (Görsel 13). Holün batı duvarına

yaslanan merdivenler hem bodrum hem de çatı katına ulaşım sağlamaktadır. Bodruma inen merdiven taştan, çatı arasına çıkan merdiven ahşaptandır. Çatı katında, merdivenin doğusunda ve batısında birer oda yer alır. Odalar ikişer küçük çatı penceresi ile aydınlatılmıştır.

Yapının kapı ve pencere açıklıkları düzdür. İç mekânda bazı birimlerin kapıları ise dıştan düz içten basık kemerlidir. Cepheler, yalnızca çatı altında bulunan kademeli silmelerle hareketlendirilmiştir.

Duvarları yığma moloz taştan inşa edilen yapının cepheleri bosajlı taşlarla kaplıdır. Kapı ve pencere sövelerinde düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır. Volta döşemeli zemin katta mekânların zeminleri renkli ve bitkisel desenlerden oluşan karo mozaiklerle kaplanmıştır (Görsel 14). Çatı katındaki odaların tavanları bağdadi tekniğindedir. Yapının ahşap konstrüksiyonlu kırma çatısında Marsilya tipi kiremitler kullanılmıştır. Bu yapıda da cepheler saçak silmeleri, kapı ve pencere üstlerinde düz kemer süsü verilmiş taş sıraları ile hareketlendirilmiştir. Çatı katındaki odaların pencerelerinde tıpkı tuvaletlerde olduğu gibi kaş kemerli ve profilli söveler dikkat çekmektedir. Giriş cephesi önünde bulunan dairesel planlı süs havuzu ve iç mekân düzeni ile özen gösterilmiş olan yapının istasyon şefinin lojmanı olduğu düşünülmektedir.

Görsel 12: Lojman Binası Kuzey ve Batı Cepheler (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Görsel 13: Lojman Binası İç Mekân Düzeni (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Görsel 14: Lojman Binası Karo Döşeme Detayı (Kaynak: Çalışma Ekibi)

2.4. Ambar

Lojman binasının kuzeybatısındaki yapı, tek mekândan ibarettir. Küçük ölçülerde dikdörtgen planlı yapıya giriş, doğu cepheden sağlanmaktadır (Görsel 15). Kuzey ve güney duvarlarındaki ikişer pencere ile aydınlatılan ambarın batı duvarı sağırdır. Dıştan düz olan kapı ve pencereler, içten basık kemerlidir.

Yapı moloz taştan inşa edilmiş, cepheleri bosajlı taşlarla kaplanmıştır. Kapı ve pencere söveleri düzgün kesme taştır. Beşik çatı örtüsünün ahşap konstrüksiyonu içten kısmen açık bırakılmış, kirişleme üstünde düz ahşap kaplama uygulanmış, dıştan Marsilya tipi kiremitle kaplanmıştır.

Yolcu binası, tuvalet ve lojmanda olduğu gibi bu yapıda da saçak silmelerine yer verilmiştir. Ancak burada silmeler doğu ve batı duvarlarda ilk taş sırasından sonra kesilmekte, devam etmemektedir. Bu yapıda da tuvaletlerde olduğu gibi pencerelerin üst söveleri saçak silmesine bitişmektedir. Beşik çatıdan dolayı kalkan duvar eksenine denk gelen kapı açıklığının sövesi üzerinde düz kemer süsü verilmiş taş örgüsü burada da uygulanmıştır.

Görsel 15: Ambar Binası Kuzey ve Doğu Cepheler (Kaynak: Çalışma Ekibi)

2.5. Su Deposu (Alimantasyon Binası)

Ambar binasının batısında bulunan kare planlı yapı, iki katlıdır (Görsel 16). Yapıya giriş, batı cephede yer alan düz kapı açıklığından sağlanmaktadır. Kapının düz atkı taşı, cephede yüzeyi eksiltilerek dilimli kaş kemer şekli verilmiştir. Eksiltilmiş yüzeyin merkezine oyulmuş, köşeleri içbükey yuvarlatılmış dikdörtgen çerçeve içinde, 1912 tarihi, Latin rakamlarıyla kabartma olarak işleniştir. (Görsel 17).

Yapı, giriş katı doğu duvarında bir, kuzey ve güney duvarlarda ise birinci kat sınırına yakın birer küçük pencere ile aydınlatılmıştır. Mekân içindeki çeşitli kalınlıkta metal borular, birinci kata uzanmaktadır (Görsel 18). Ahşap konstrüksiyonlu kat döşemesinde bırakılan boşluğa ulaşan metal bir gemici merdiveni ile katlar arasında bağlantı sağlanmıştır. Birinci kat, doğu duvarda bir, diğer duvarlarda çatıya yakın kısımda küçük pencerelerle aydınlatılmıştır.

Giriş katındaki kapı ve pencereler, dıştan düz, içten basık kemerlidir. Temel kısmı yığma taş olan su deposunun giriş katı moloz taştan inşa edilmiş ve cephelerde bosajlı taşlar kullanılmıştır. Birinci kat, cephelerden taşan kademeli silmelerle genişletilmiş, bunların üzerindeki iki taş sırasından itibaren ahşap perdelerle kapatılmıştır. Yapının ahşap konstrüksiyonlu çatısı Marsilya tipi kiremitle kapatılmıştır. Taş bacası çatı üzerinde yükselmektedir.

Su deposuna kuzey ve güney cephelerde bitişik, birer küçük mekân yer almaktadır. Bunlardan güneydeki, daha büyük ölçülerde tek mekândan ibarettir. Batı cephede yer alan düz kapı açıklığından ulaşılan yapı, doğu ve batı duvarlarda birer pencere ile aydınlatılmıştır. Görevli odası olarak kullanıldığı düşünülen mekânın hemen güney duvarına bitişik küçük birim tuvalet olmalıdır. Su deposuna kuzeyde bitişik diğer yapı ise dıştan kademeli olarak yukarı doğru daralmaktadır. Batı duvarda bir kapı, doğu duvarda iki pencere ile dışa açılan tek mekândan ibaret yapının depo işlevi gördüğü düşünülmektedir.

Su deposunda ve güneyindeki yapıda, yerleşkenin diğer yapılarından farklı olarak duvar köşeleri ile kapı ve pencere açıklıklarının köşelerinde taşlar, düz yüzeyli ince şeritlerle çevrelenmiş ve diğer yüzeylerden taşkın tutularak vurgulanmışlardır. Su deposunun giriş kapısı üzerinde de kemer süsü verilmiş taş sırası görülmektedir.

Görsel 16: Su Deposu Doğu Cephesi (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Görsel 17: Su Deposu Giriş Kapısı ve Kitabesi (Kaynak: Çalışma Ekibi)

Görsel 18: Su Deposu İç Mekânı (Kaynak: Çalışma Ekibi)

3. Değerlendirme ve Sonuç

Katma istasyonunu oluşturan yapıların mimari özelliklerinin hangi koşullar altında biçimlendiğini değerlendirebilmek için öncelikle tasarım ve uygulama süreci ilgili bilgilere kısaca değinmek yararlı olacaktır. Anadolu ve Bağdat Demiryolları şirketleri elindeki yapım işleri inşaat firması Philipp Holzman'ın gözetiminde taşeronlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Tasarım işi ise çok küçük yapılar dışında, taşeronlara teslim edilmemiştir. Şirketin sorumlu mimar ve mühendisleri şantiye yöneticisi olarak işleri yerinde kontrol edip yönetmişlerdir. Tasarım çalışması P. Holzman GmbH'nin İstanbul ofisinde gerçekleştirilmiştir (M. Yavuz 2005: 211).

Şirket, istasyon ağının oluşturulmasında, yerleşimlerin büyüklüğüne göre yolcu ve yük kapasitesini gözeterek bir sınıflandırmaya gitmiş ve her sınıf için dört temel tipte projeler geliştirmiştir. 1. sınıfta yer alan belli başlı büyük merkezler dışında münferit proje yapılmamıştır. 2, 3 ve 4. sınıf istasyonlarda tip projeler diğer mimarlar tarafından kopyalanmış ve bunlar gerektiğinde geliştirilmiştir (M. Yavuz 2005: 211-212).

Bağdat Demiryolunun 2. kısmının yapılması için tüm hat, dört inşaat dairesine ayrılmıştır. Güney hattından III. Daire sorumludur (M. Yavuz

2005: 148). Bağdat Demiryolu'nun ikinci bölümü için, bina tasarımlarından öncelikle yönetici konumundaki mimar H. Cuno sorumludur. Kilikya Bölgesi ve Güney Hattı istasyonlarının tasarımında büyük rol oynamıştır. Baş mimar Karl Kellermann ve mühendis Heinrich August Meissner'ın (Meissner Paşa) katılımı da hesaba katılmalıdır (M. Yavuz 2005: 177-179,213).

İstasyonlarda öne çıkan birim, odak noktasını oluşturan yolcu binalarıdır. Katma tren istasyonunun yolcu binası, iki cephede de diğerlerinden öne çıkan iki katlı merkez kütlesi, ona iki yandan bitişen tek katlı kütleler, dışardan girilen merdivenin konumu ve diğer mekânların genel düzeni ile Bağdat Demiryolunun birinci kesiminde, Konya-Bulgurlu hattı için hazırlamış olan 3. sınıf plan tipine uygundur (M. Yavuz 2005: 385; Y. Kösebay Erkan ve Z. Ahunbay 2008: 20; M. B. Arar 2020: 211; Ş. Sezginalp 2010: 156). Bu plan tipi Kaşınhanı, Çumra, Arkören, Demiryurt, Sudurağı, Ayrancıderbent ve Bögecik istasyonlarında uygulanmıştır. Ancak Katma yolcu binası cephelerinde, doluluk boşlukların konum, sayı ve oranları uymakla birlikte kapı ve pencere sıralaması değişiktir. Hat (kuzey) cephesinde, zemin ve birinci kat kapı-pencereleri aynı düşey eksen üzerinde değildir. Özgün projedeki kemerli açıklıklar ve söve biçimlemesi (Ş. Sezginalp 2010: 157) de Katma'da görülmez. Esasen gerek Anadolu gerekse Bağdat Demiryolu şirketinin yaptığı hatlarda (İzmit-Ankara hattından itibaren), tip projeler uygulanırken inşa aşamalarının her birinde, cephe biçimlenişindeki ayrıntılarda kendi içinde tutarlık gösteren ayrımların mevcut olduğu görülür.

Katma yolcu binasının yukarda sayılan III. sınıftaki yapılardan diğer bir farkı da yan kütlelerden ikisinin de eğimli çatı ile örtülü olmaması, bir tanesinin düz çatılı olması ve teras olarak değerlendirilmesidir. İstanbul'da Haydar Paşa-İzmit banliyö hattında da eşya ambarlarının düz çatılarına açılan teraslar mevcuttur (Y. Kösebay Erkan 2007: 296; M. E. Başar ve H. A. Erdoğan 2009: 40; M. Yavuz 2014: 399, 458). Bu teraslar üst kattaki lojman sakinlerine yaz sıcağında orada dinlenme fırsatı verir (M. Yavuz 2005: 164). Aynı iklimsel ve işlevsel nedenlerle yapılmış olduğu anlaşılan Katma'daki teras ise ambarın değil diğer yan kütlenin üzerinde yer alır. Sınıf ve tip ayrımına bakılmaksızın Durak, Günyazı, Zeytinli, Erzin, Dörtyol, Fevzipaşa, Gölbaşı, Islahiye ve Mardin'de de teras uygulaması ile karşılaşılır.

Kilikya ve güney hattındaki istasyon binalarının karakteri, Anadolu hattı ile Bağdat hattının ilk bölümündekilerden bariz farklılıklar gösterir. Yavuz, bunu haklı olarak Kilikya bölgesine açılan Toros Kapısı'nın gerisindeki iklim ve peyzajın değişmesine (M. Yavuz 2005: 156), Kilikya bölgesindeki tüm istasyonları projelendiren Hellmuth Cuno'nun, yerel mimariyi çoktan incelemiş olmasına bağlamaktadır (M Yavuz 2005: 165-166). Diğer yandan bu yapıların birçoğunda kendini hissettiren I. Ulusal mimarlık üslubu, dönemsel akımların katkısını da ortaya koymaktadır. Halep – Katma hattının bugünkü Türkiye sınırları içinde, Islahiye'den sonraki uzantısı üzerinde olan Fevzipaşa'da da Katma'da olduğu gibi Konya Bulgurlu hattının birinci kısmındaki plan tipi uygulanmıştır. Oysa TCDD arşivlerinde, Fevzipaşa istasyonu için hazırlanmış olduğu görülen (ancak uygulanmadığı anlaşılan) farklı bir proje bulunmaktadır (Ş. Sezginalp 2010:125-127). Tek yan kütleli, bir cephesinde dıştan merdiveni bulunan bu projede dikkati çeken nokta ise ön cephe düzeninin Katma'daki yolcu binasının merkez bölümü güney cephesi ile olan uyumudur. Açıklıkların içten basık kemerli, dıştan düz olması ve sövelerin biçimlenişindeki paralellik de dikkat çekicidir. Katma'nın güney cephesinde farklı olarak doğudaki kapı daha alçaktır ve batıda, kapı yerine pencere bulunur. Mardin ve Islahiye yolcu binaları ise üçlü kütle ve cephe düzenleri ile Katma ile yakın paralelliğe sahiptir. Sadece Islahiye'de ambarın bulunduğu kütle daha geniştir. Katma'nın bu iki örnekten farkı cephelerinin tamamen bosajlı taş ile kaplanmış olmasıdır. Plan tipleri tamamen farklı olmakla birlikte cepheleri tamamen bosajlı taş kaplı olan nadir örnekler arasında, Karkamış ve Şenyurt da sayılabilir. Düz açıklıklı kapı ve pencere sövelerinin diğer hatlarda rastlanmayan karakteristik biçimleri, Islahiye ve Mardin'den başka, Karkamış (hat cephesinin büyük kısmı dışında), Nusaybin ve Serçehan'da da aynıdır. Sayılan örneklerde, Katma'da olduğu gibi çatı saçaklarının cepheden belli belirsiz taşması da dikkat çekmektedir. Saçak silmeleri ise Akçakale, Şenyurt, Nusaybin ve Karkamış'ta karşımıza çıkmaktadır. Çobanbey yolcu binası ise hemen bütün bu benzerlikleri bünyesinde toplar ve küçük farklarla adeta Katma'dakinin bir eşidir. Çobanbey'de de cephe, ilk silmeden sonra iki düz yüzeyli taş sırası ile yükseltilmiş ve daha geniş ikinci bir silmeden sonra kırma çatı oturtulmuştur. Cephelerdeki dairesel madalyonlar da ilerde açıklanacağı üzere çok yakın özelliktedir. Yalnız Çobanbey'de ambar bölümünde kapıdan başka bir de pencere bulunmaktadır.

Güney hattında, Ceyhan, Zeytinli, Yenice ve Toprakkale'de olduğu gibi yolcu binalarının cephelerinde rozet şeklinde bezemelere yer verilmiştir. Katma yolcu binasının iki ana cephesinde ise Memluk hanedanlarının kullandığı bir arma, madalyon şeklinde, birer motif olarak işlenmiştir. Eyyubiler ve Memluklerde, sultanlar ve emirlerin kendilerine has işaret ve armalarına renk adı verilmiştir. Bunlar, hükümdar ve saray görevlilerinin yaptıkları işleri simgeler. Renklerin yer alacağı genellikle daire şeklindeki zemin "şatfe" denilen yatay çizgilerle ikiye, üçe veya satranç tahtası biçiminde karelere ayrılırdı. Hükümdarın renkleri bayraklara işlenir, paralara basılır, kullanılan eşyaya nakşedilirdi. Bu armalar, saray, medrese, hastane, dükkân gibi yapıların cephelerine kabartma olarak işlenirdi (N. Bozkurt 2007: 575; H. Turan 2019: 887-888). Muhammed bin Kalavun döneminden itibaren mürekkep renkler (armalar) kullanılmaya başlandı. Mürekkep renklerin bazılarında emirlerin üstlendikleri görevlerin tamamını simgeleyen armalar bir araya getirilmiştir (N. Bozkurt 2007: 576, H. Turan 2019: 890-891). Katma'daki motif, Kayıtbay ve daha sonra tahta çıkan emirleri Canbolat ve Kansu Gavri tarafından kullanılan armanın stilize edilmiş bir örneğini yansıtmaktadır. Dairesel kalkan biçimindeki bu armada, yatay üç şatfeden üsttekinde, eşkenar dörtgen şekli, Memlûk sarayında elbiselerin muhafazasından sorumlu câmedârın arması olan peşkiri (ya da bohça), ortadaki kadehin üzerindeki nişan, devadârın kullandığı yazı takımını (kalemlik) temsil eder. Kadehin iki yanındaki şekiller asalet boynuzları olarak tanımlanır (N. Bozkurt 2007: 576; H. Turan, 2019:897-902,906; L. A. Mayer 1999: 207) (Görsel 20). Bu armanın bir örneği, Filistin Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Memluk dönemine ait bir bakır levha üzerinde karşımıza çıkmaktadır (H. Turan 2019: 921) (Görsel 19). Katma'daki kabartmada, ortadaki kadehin ayağı yapılmamış, boynuzlar kadehin gövdesinden iki yana kıvrılır şekilde işlenmiştir. Kadehin üzerinde bulunması gereken kalemliğe de yer verilmemiştir. Kadeh ve boynuzların yüzeylerinde ızgara biçiminde, yatay şeritler oyulmuş, bu kabartmaların zemini ondüle düşey kabartmalarla hareketlendirilmiştir. Yukarda değinildiği üzere Çobanbey istasyonu cephelerinde de aynı konum ve sayıda iki motif bulunmaktadır. Bunlarda dairesel alanlar içinde birer eşkenar dörtgen şekli bulunmaktadır. Eşkenar dörtgen, Türk sanatında çok rastlanan bir motif olmasına rağmen Katma ve Çobanbey istasyon binalarının adeta birbirinin eşi görünümünde olmaları burada da bir Memluk armasının referans alındığını göstermek-

tedir. Aslı üç şatheye bölünmüş dairesel alanın ortasında eşkenar dörtgen şeklinden yani *peşkir* (ya da *bohça*) nişanından oluşur ve Memluk emiri Argun'un armasıdır (H. Turan 2019: 906).

Görsel 19: Filistin Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Bakır Levha Üzerinde Memluk Arması (Kaynak: H. Turan)

Görsel 20: Memluk Dönemine Ait Bir Arma Çizimi (Kaynak: L. A. Mayer)

Memluk mimarisinden alıntılama, Adana Garında da karşımıza çıkmaktadır. Güney hattı dahilinde bulunmamasına rağmen Katma ile aynı tarihte inşa edilmiştir ve aynı kültür çevresi içinde kalmaktadır. "U" planlı yapının yan kanatlarında, pencereler, iki kat yüksekliğinde, üç dilimli kemerlerle sonlanan düşey doğrultulu nişler içine alınmıştır. Memluk mimarlığında sık uygulanan ve mukarnaslarla sonlanan benzer nişler Adana Ulu Camiinde de mevcuttur. Akpolat, bu durumu, "Çoğunlukla Selçuklu ve Osmanlı mimarlığını esin kaynağı olarak kabul eden I. Ulusal Mimarlık Üslubu tasarım anlayışının, bu yapıda güneydoğu Anadolu ve doğu Akdeniz bölgelerinde değişik yapılarda karşımıza çıkan üç dilimli ikiz kör kemerlere yer vererek, yöresel mimariye de göndermeler yaptığı görülmektedir" şeklinde ifade eder (M. S. Akpolat 2004: 84).

Yabancı devletlerce inşa edilen istasyon binalarının yerel kültür ve geleneksel mimari ile bağdaşıklığı tartışılagelmiştir. Özgencil Yıldırım, Anadolu Demiryolu Şirketi'ni yöneten Almanya'nın yapı gruplarında uygulamaya koyduğu tipolojinin yerel kültür unsurlarından uzak, Alman emperyalizminin ideolojisini yansıtan yönde geliştiğini vurgulamaktadır (S. Özgencil Yıldırım 2012: 91). Bu yoruma Başar ve Erdoğan'ın katkısı ise kentlere yeni karakter ve teknoloji getiren bu binaların bölgenin yerel mimarlarına modern mimarlık unsurlarını ne yönde tanıtabildiği sorunsalı açmış olmalarıdır (M. E. Başar ve H. A. Erdoğan 2009: 41).

Şurası bir gerçektir ki Tanzimat sonrası devletin idari ve kurumsal yapılanmasındaki değişimler sonucu ortaya çıkan yeni yapı türleri Osmanlı toplumuna ne kadar yabancı ise istasyon binaları da ancak o kadar yabancıdır. İşlevler ayrımının her boyutta kendini gösterdiği, geleneği oluşmamış yeni yapı türleri, devletin batıya açıldığı, mimaride de yabancı üslupların benimsendiği bir dönemde inşa edilmişlerdir. Camiler, çeşmeler, konutlar dahi Beaux Art eğitimi almış yerli ve yabancı mimarlar eliyle Avrupa'dan ithal üsluplarla biçimlenmiştir. Diğer yandan küçük kasaba ve köylere kadar uzanan istasyon yapılarının buralarda halk tarafından yadırganmış olabileceğini hesaba katmak gerekir. Nihayetinde Osmanlı'da geçerli olan dönemsel akımlar istasyon binalarında da kendini göstermiştir. Nitekim 1908 sonrası inşa edilen istasyon yapılarında Halep'e kadar I. Ulusal akımın izleri barizdir. Akpolat, 1910'lu yıllarda yapılan İstanbul-Bağdat Demiryolu hattı üzerindeki Adana, Zeytinli ve Yenice İstasyonlarında titiz-

likle uygulandığını söylediği I. Ulusal üslubuna dikkat çekerek yapılarda uygulanacak üslup, kullanılacak mimari elemanların türleri ve biçimleri konusunda siyasi yönetimin belirleyici olduğunu ileri sürmektedir (M. S. Akpolat, 2004: 84).

Şüphesiz özellikle ilk aşamada, 19. yüzyılda inşa edilen istasyon yapılarında, dönemin en ileri teknolojisini gerektiren kapsamlı bir işe kalkışmış yabancı şirketler, tecrübe ettikleri tasarımları uygulamayı seçmiş ve kendi üslup özelliklerini yapılara yansıtmışlardır. Ancak hal-i hazırda Osmanlı mimarisinde geçerli olan eklektik anlayış nedeniyle devlet bundan rahatsızlık duymamış olmalıdır.

Osmanlı demiryolu ağı için teknik, ekonomik ve siyasi nedenlerle zaman zaman beklenenden uzun bir süreye yayılsa da sayısal olarak çok sayıda bina ve donanımın şirketlerce bir hamlede yapmak üzere üstlenilmiş olduğu söylenebilir. Yabancı şirketler açısından mali çıkarların önde olduğu bu girişimde, ekonomik ve pratik olmak amacıyla geliştirilen tip projelerin tasarımında işlevsellik belirleyici olmuştur. Haremlik adı altında, kadınlar için ayrı bir bekleme salonu ayrılması toplumsal yapının dikkate alındığını gösterir. Yapıların tasarım ve uygulamasında iklimsel özelliklerin de gözetildiği anlaşılmaktadır. Özellikle güney coğrafyasındaki dikkati çeken karakter farklılığında iklimsel özellikler ve dönemsel akımların önemli rol oynadığı söylenebilir. Diğer yandan şirketin merkezi İstanbul'dan uzaklaşıldığında Bağdat demiryolunun 2. kısmının yapılması için farklı bölgelerde inşaat dairelerinin oluşturulması, Osmanlı topraklarında edinilmiş olan tecrübenin de katkısıyla bölgesel unsurların mimariye katılmasında etkili olmuş olmalıdır (Hellmuth Cuno'nun bu yöndeki etkisi ile ilgili yoruma yukarda değinmiştik). Merkezden uzaklaştıkça sanatta yöresel etkiler hemen her dönem kendini göstermiştir. Adana, Katma ve Çobanbey istasyonları (Halep'i de burada saymak yerinde olur) bu açıdan iyi birer örnek oluştururlar. Ancak bunlardaki yöresel unsurlar, Osmanlı'da sürekliliği olan unsurlar değildir. Özellikle Memluk sultan ve emirlerine ait armaların bağlamından kopuk biçimde bezeme motifleri olarak kullanılması, ilgili bölgeden sorumlu inşaat şirketi yetkililerinin çevredeki gözlemlerine sayalı, seçmeci bir tutum sergilediklerini düşündürmektedir. Avrupa mimarisinden ithal saçak silmeleri ise seçmeci anlayışa başka bir açıdan katkı sunmaktadır.

Katma istasyon yerleşkesini meydana getiren yapılar, Bağdat hattı III. Sınıf istasyonların yapı programı çerçevesinde şekillenmiştir. Sade tasarım gösteren yapılar birbirleri ile üslup yönünden bir uyum içindedir. Sadece su deposunda, istasyon binalarının genel bir karakteristiği olan duvar ve kapı sövelerinde çıkıntı oluşturan taş sıralarının bosajlı kaplamaya rağmen kullanılması diğerlerinden farklı olarak dikkat çekmektedir. Tuvaletlerin kapı ve pencereleri ile lojman binasının çatı arası pencereleri ve su deposunun kapısındaki kaş kemer süsü verilmiş üst söveleri ve profilli silmeler ise dikkat çeken diğer unsurlardır. Özellikle bir tuvalet yapısı için oldukça özenli ve süslü denebilecek bu ögelerin teknik ve üslup olarak 20. yüzyıl başından ziyade ikinci çeyreği ve sonrasına işaret ettikleri kanaatindeyiz. Diğer yandan tam da bu üsluptaki su deposunun kapısı üzerinde 1912 tarihinin bulunması düşündürücüdür. Burada, sonraki bir dönemde bir müdahale olduğu, özgün tarihin yenileme sırasında yeniden yazıldığını akla gelmektedir. Aşağıda izah edilen süreç belki bu konuda bir açıklama getirebilir:

Birinci dünya savaşının sonunda, Türk birliklerinin Irak ve Suriye'den çekilmesinin ardından güney hattı (Cenup Hattı) Fransız işgalci güçlerin eline geçmiş ve demiryolu hattı kısmen kasıtlı olarak tahrip edilmiştir (M. Yavuz 2005: 182). Türk ve Suriye hükümetleri arasında 20 Ekim 1921 tarihinde imzalanan bir sınır anlaşmasıyla güney hattının bir Fransız işletme şirketi tarafından devralınmasının ardından, savaşta yıkılan istasyon binalarının özgün Alman planlamasına göre yeniden inşa edilmesi kararlaştırılmıştır. Pozantı-Halep-Nusaybin hattının işletme hakkı Bağdat Demiryolundan imtiyazlı olarak yeni şirket Societe de Chemin de fer Bozantı-Alepo-Nisibin'e devredilmiştir. Türkiye, 1933'te Cenup Demiryolları şirketini kurarak hattın (bugünkü sınırlarımız içinde kalan kısmının) işletmesini devralmıştır (M. Yavuz 2005: 183).

Katma istasyonunun da bu süreçte Fransız şirket tarafından bir onarıma tâbi tutulmuş olması mümkündür. Birinci dünya savaşının sonlarında, Katma Zaferi kazanıldığında (S. Hatipoğlu 2017: 137-146) 7. Ordu karargâhı istasyonun yakınındadır (S. Hatipoğlu 2009: 34) ve savaşta zarar görmüş olma ihtimali bulunmaktadır.

Fransızların Katma'da ne oranda bir müdahalede bulunduğunu tespit etmek güçtür. Ancak güney hattındaki istasyon yapılarının mimari analiz-

leri yapılırken bu sürecin dikkate alınmasında fayda vardır. Fransız arşivlerinde yapılacak bir çalışma bu açıdan yararlı olacaktır.

Sonuç olarak; Katma, Islahiye, Çobanbey ve Mardin istasyonlarında, Bağdat Demiryolunun Konya-Bulgurlu hattı, III. sınıf istasyonları için tasarlanmış olan plan tipinin bazı değişikliklerle ele alındığı, Güney hattının Islahiye ve doğusunda kalan kesiminde bu tip ve farklı plan tipleri için doğu ve kuzeydoğusundaki hatlardan farklı karakterde bir cephe tasarımının uygulanmış olduğu görülmektedir. Bu hat üzerindeki tasarımlarda, Bağdat Demiryolu Şirketinin, merkezi önce Adana'da bulunan ve sonra Halep'e alınan III. İnşaat Dairesinin etkin olduğu düşünülmektedir. Tasarımlar, mimar Karl Kellerman, bölgeyi iyi tanıyan yönetici mimar Hellmuth Cuno ve mühendis Heinrich August Meissner tarafından ya da onların katkısı ile yapılmış olmalıdır. Yapılardaki Memluk sanatına göndermelerin bir esinlenme, bölge kültürü ile uyum sağlama, yerel halka hoş görünme gibi saiklerle tercih edildiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Akbulut, Gülpınar (2010). *Siyasi Coğrafya Açısından Türkiye'de Demiryolu Ulaşımı*, Ankara.

Akpolat, Mustafa Servet (2004). "Tanzimat Sonrası Osmanlı Mimarlığından Bir Kesit: Adana Mersin Demiryolu İstasyon Binaları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 21, Sayı 1, s. 77-93.

Albayrak, Mustafa (1995). "Osmanlı-Alman İlişkilerinin Gelişimi ve Bağdat Demiryolunun" Yapımı, *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM) 6*, s. 1-38.

Arar, Muhammet Bahadır (2020). *Niğde Tren Garları*, Niğde: Niğde Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Başar, Mehmet Emin ve Erdoğan, Hacı Abdullah (2009). "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Tren Garları", *Selçuk Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi 24/3*, s. 29-44.

Bozkurt, Birgül (2021). "Erken Cumhuriyet Dönemi Demiryollarının Millileştirilmesi: Anadolu Demiryolları ve Mersin Tarsus Adana Hattının Satın Alınması", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)* 71, s.679-702.

Bozkurt Nebi (2007). "Renk", İslam Ansiklopedisi, TDV, Cilt 34, s. 575-576

Demir, Enes (2018). *Afrin Tarihi ve Zeytin Dalı Harekâtı Gün Gün Vakalar*, İstanbul: Filipper Yayınları.

Dinçer, Celal (1968-1971). "Osmanlı Vezirlerinden Hasan Fehmi Paşa'nın Anadolu'nun Bayındırlık İşlerine Dair Hazırladığı Layiha", *T.T.K. Belgeler V-VIII/9-12*, s. 153-233.

Earle, Edward Mead (1972). *Bağdat Demiryolu Savaşı*, Çev. Kasım Yargıcı, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Gülsoy, Ufuk (2013). "Osmanlı Devrinde Anadolu ve Bağdat Demiryolları", *Osmanlı'da Ulaşım,* Ed. Vadettin Engin vd., İstanbul: Çamlıca Yayınları, s. 287-305.

Gündüz, Ahmet ve Aydeyer, Caner (2016). "Ticaret Yolları Üzerinde Bir Osmanlı Vilayeti: Halep (1907-1912)", *Yeni Türkiye 84*, s. 686-700.

Hatipoğlu, Süleyman (2009). *Filistin Cephesinden Adana'ya Mustafa Kemal Paşa*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Hatipoğlu, Süleyman (2017). "Birinci Dünya Savaşı Sonunda Mustafa Kemal Paşa'nın Katma'daki Faaliyetleri", *Hatay Araştırmaları III*, Ed. Ahmet Gündüz, Haydar Çoruh, T.C. Hatay: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayını, s.137-147

Kanberoğlu, Nesrin (2018). "Osmanlı Devleti'nin II. Meşrutiyet Dönemi Demiryolu Politikaları 1908-1914", *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi 3 (Prof. Dr. Azmi Özcan Özel Sayısı)*, s. 158-187.

Komisyon (2018). *Osmanlı Belgelerinde Halep*, Ed. M. Taner Koltuk İstanbul: Türk Dünyası Belediyeler Birliği Yayınları

Kösebay, Erkan Yonca (2007). A*nadolu Demiryolu Çevresinde Gelişen Mimari ve Korunması*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Kösebay, Erkan Yonca ve Ahunbay, Zeynep (2008). "Anadolu Demiryolu Mirası ve Korunması", İTÜ *Dergisi 7/2*, s. 14-25.

Mayer, Leo Aryeh (1999). *Saracenic Heraldry*, Oxford: Oxford University Press.

Ortaylı, İlber (2020). *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*. İstanbul: Kronik Yayınları.

Özgencil Yıldırım, Sercan (2012). Anadolu ve Bağdat -C.F.O.A- ve Bağdat-Halep-Nusaybin -B.A.N.P- Demiryolu Şirketleri Yolcu Binaları Tip Projeler. *Beykent University Journal of Science and Engineering 5(1-2)*, s. 69-93.

Quataert, Donald (1985). "Osmanlı İmparatorluğunda Demiryolu", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi 6*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1630-1635.

Satan, Ali (2012). "Osmanlı'nın Demiryolu Çağına Girişi", *Osmanlı'da Ulaşım*, Ed. Vahdettin Engin, vd., İstanbul: Çamlıca Yayınları, s. 209-218.

Sezginalp, Şule (2020). *Station Buildings In The History Of Turkish Railways: Catalogue Of Buildings Constructed Between 1850s–1950s*, A Thesis Submitted To The Graduate School Of Natural And Applied Sciences Of Middle East Technical University.

Turan, Hayrünnisa (2019). "Kudüs'teki Memluk Türk Devleti Armaları (Renkler)", *Belleten 83*/298, s. 887- 924.

Yavuz, Mehmet (2005). *Eine vergleichende Studie über den Bahnbau und die Bahnhofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn mit ihren Vorbildern im Deutschen Reich*, Inauguraldıssertatıon Zur Erlangung Des Grades Eines Doktors Der Philosophie In Der Fakultät Für Geschıchtswıssenschaft Der Ruhr Unıversıtät Bochum.

Yavuz, Mehmet (2014). *Bahnhofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Arşiv Kaynakları

Osmanlı Arşivi (BOA), *İrade, Ticaret ve Nafia* [İ. TFN.] No:22, Gömlek No: 27.

İnternet Kaynakları

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/BagdadRailwayMapEn.png, (Erişim Tarihi: 16.11.2021)

https://pahor.de/product/ottoman-railways-hejaz-railway-baghdad-railway, (Erişim Tarihi: 16.11.2021)

https://www.akpool.co.uk/postcards/26300144-postcard-katma-syrien-la-station-et-le-bazar-bahnhof-marktplatz, (Erişim Tarihi: 17.12.2022)

YOZGAT ESENLİ KÖYÜ KÖY ODALARININ SANATSAL VE SOSYO-KÜLTÜREL İŞLEVLERİYLE İNCELENMESİ

Tuğba BAĞBAŞI[1*]

ÖZET

Köy odası, köy halkı tarafından imece usulü olarak veya köyün ileri gelen varlıklı aileleri tarafından inşa ettirilip, köyün ortak kullanımına sunulan halk sanatı ürünleridir. Uzun kış geceleri köy erkeklerinin toplanıp, sohbetler ettiği, oyunlar oynadığı, çeşitli cönk hikâyelerinin okunduğu sosyalleşme mekânlarıdır. Ayrıca bu mekanlar düğünlerde, cenazelerde, asker uğurlamalarında ve uzaktan gelen misafirlerin konaklaması içinde kullanılmıştır. Sadece konaklama ve eğlence amaçlı olmayan bu odalar; bir takım sosyal ve kültürel olayların da yaşandığı mekânlardır.

Köy odaları, sosyal dayanışma, arabuluculuk, halk eğitimi, dini konular gibi önemli sosyo-kültürel ve toplumsal konuların yaşanması açısından önemli yapılardır. Arabuluculuk açısından incelendiğinde; husumetli kişilerin arasını bulma, tarla davaları, ailesel konular mahkemeye gitmeden, köy odası içerisinde büyükler tarafından sorun halledilir ve sulh olunurdu.

Köy odaları dışarıdan bakıldığında yalın cephe anlayışıyla inşa edilen, fakat iç mekânında süslemelerin yer aldığı halk sanatı örnekleridir. Süslemeler genellikle tavan göbekleri, yüklük, gömme dolap, ahşap sedirler üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bu bilimsel araştırmanın konusu, Yozgat İl merkezine bağlı Esenli Köyü'nde yer alan üç adet köy odasından oluşmaktadır. Araştırmanın konusu olan köy odaları, mimari ve süsleme açısından incelenecek olup, bilim dünyasına tanıtılacaktır. Ayrıca bu köy odalarının sosyal işlevlerine değinilerek, Türk halk kültürü içerisindeki yeri belirlenmeye çalışılacaktır.

[1] Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi ABD. tugba.bgbs@gmail.com

Bu odaların mimari özelliklerine değinmeden önce köy odalarının hangi amaçla yapıldığı, Türk kültürü açısından önemleri hakkında bilgi verilecek; köy odalarındaki geleneklerden de bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Köy Odası, Konaklama, Yozgat, Esenli, Sosyo-Kültürel İşlev

INVESTIGATION OF YOZGAT ESENLİ VILLAGE, VILLAGE CHAMBERS WITH THEIR ARTISTIC AND SOCIO-CULTURAL FUNCTIONS

ABSTRACT

Village chambers are folk art products that are built by the village people as a community or by the wealthy families of the village and offered to the common use of the village. They are socializing places where village men gather, chat, play games and read various cönk stories on long winter nights. In addition, these places were used in weddings, funerals, military farewells and accommodation of guests from afar. These rooms are not just for accommodation and entertainment; They are places where some social and cultural events take place.

Village chambers are important structures in terms of experiencing important socio-cultural and social issues such as social solidarity, mediation, public education, and religious issues. When examined in terms of mediation; The problems were settled and settled by the elders in the village room, without going to the court, to settle the conflict between the people, field cases, family matters.

Village rooms, when viewed from the outside, are examples of folk art, which were built with a simple façade approach, but with ornaments inside. Decorations generally focus on ceiling cores, closets, built-in wardrobes, wooden ottomans.

The subject of this scientific research consists of three village rooms located in Esenli Village of Yozgat city center. Village rooms, which are the subject of the research, will be examined in terms of architecture and decoration and will be introduced to the scientific world. In addition, the social functions of these village chambers will be mentioned and their place in Turkish folk culture will be tried to be determined. Before mentioning the architectural features of these rooms, information will be given about the purpose of the village rooms and their importance in terms of Turkish culture; The traditions in the village rooms will also be mentioned.

Keywords: Village Room, Accommodation, Yozgat, Esenli, Socio-Cultural Function

1. Giriş

Köy odası, Anadolu'nun birçok bölgesindeki köylerde halk tarafından inşa edilip, köyün ortak malı olarak kullanılan yapılardır. Eski dönemlerde bir yerden başka bir yere yolculuk yapan kişilerin geceleri konaklamak amacıyla köy odalarını tercih ettiği görülmektedir. Fakat günümüzde otel ve pansiyonların çoğalması, ulaşımın günü birlik yapılması, köy odalarına olan ilgiyi azaltmış ve zamanla bu yapılar terk edilerek kendi kaderine bırakılmış veya oda sahipleri tarafından işlevi değiştirilmiştir. Bu yapılar, bulundukları bölgeye göre: oda, köy odası, hanedan odası, konuk odası, barana odası, yâren odası, misafirhane ve köy konağı gibi çeşitli isimlerle anılmaktadır (Tay, 2019a: 600, Karpuz, 2013: 456, Gürsoy, 2018: , Er, 1988, 3). Toplanma ve konaklama olarak başlıca iki işlevi bulunan köy odaları adeta köye vakfedilen yapı işlevi görmektedir (Karpuz, 2013: 456, Tay, 2018b: 12, Naldan, 2020: 253). Köye gelen tahsildar (devlet görevlileri), yolcu, seyyar satıcı, demirci, kalaycı, nalbant ve derici gibi insanlar buralarda konaklar ve bütün ihtiyaçları oda sahibi ya da köy halkı tarafından imece usulü ile karşılanırdı (Tay, 2019a: 600, Tay, 2018b: 12, Büyükcanga, 1999: 720). Bu özelliği ile köy odaları Türk kültüründe misafir ağırlama ve konukseverliğin somut kültürel mekânlarını oluşturmaktadır (Yakıcı, 2010: 87, Tay, 2018b: 13).

Bu bilimsel araştırma yazısının konusu Yozgat İl merkezine bağlı Esenli Köyü'nde yer alan üç adet köy odasıdır. Bahse konu köy odaları günümüze sağlam olarak ulaşmıştır. Bu köy odaları günümüzde halen aktif olarak kullanılmaktadır. Köy odaları günümüzde eski işlevini kaybetmesi nedeniyle çok fazla tahribata uğrayan halk mimarisi örnekleridir. Bu yapılar basit bir plana sahip, dış cepheleri yalın fakat iç dekorasyonda süslemenin ve özellikle ahşap işçiliğinin yoğun olarak kullanıldığı yapılardır. Türk halk kültürünün de yaşatıldığı bu odaların zaman içerisinde yıkılması gelecek nesillerin bu gelenek ve göreneklerden kopması anlamına gelmektedir. Bu bilimsel araştırma yazısının amacı, Yozgat Esenli Köyü'nde yer alan ve halen aktif olarak kullanılan üç köy odasını belgeleyerek; gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Bu bilimsel araştırma yazısında Yozgat Esenli Köyü'nde yer alan köy odalarının seçilme nedeni, bu odaların günümüzde de asli halini koruyor olması ve aktif köy odası olarak kullanılmasıdır.

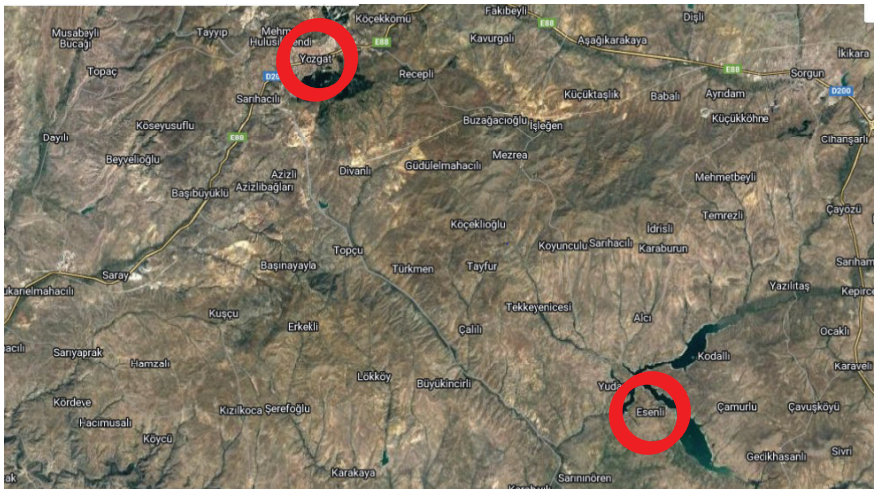
Köy odaları araştırılırken ilk olarak literatür çalışması yapılmıştır. Li-

teratür çalışmalarından sonra arazi çalışması yapılmıştır. Arazi çalışmalarında Esenli Köyü'nde üç adet köy odasının sağlam bir şekilde günümüze ulaştığı tespit edilmiştir. Köy odalarının rölöveleri tarafımızdan saha çalışmaları esnasında alınmıştır. Yapıların dış cephe ve iç mekân fotoğrafları detaylı olarak çekilmiştir. Saha çalışmasında rölövesi alınan yapıların ölçekli çizimleri Autocad programında çizilmiştir. Köy odalarının sosyal ve kültürel işlevleri hakkında oda sahipleri ve köy halkı ile sözlü mülakatlar saha çalışması esnasında yapılmıştır.

Köy odaları ile ilgili literatür taraması yapıldığında doğrudan köy odası kavramını ele alan bir çalışma henüz yapılmamıştır. Yapılan çalışmalar Anadolu'nun bazı bölgelerindeki köylerde halen ayakta kalmış olan birkaç köy odasının envanterlenmesi ile oluşan yazılardır. Bu bilimsel araştırma yazısına konu olan Yozgat Esenli Köyü'nde yer alan köy odalarından iki adedinin sadece adı daha önce araştırmacı Yusuf KARAKAYA'nın eserinde (Karakaya, 2007) geçmekte olup, diğer bir adet oda tarafımızca yapılan saha çalışmaları esnasında belirlenmiştir. KARAKAYA'nın çalışmasında köy odalarının planın çizilmemiş olması ve detaylı bir belgeleme çalışması yapılmamış olması dikkat çekicidir. Yozgat köy odalarından bahseden diğer bir kaynakta araştırmacı Haşim KARPUZ'un Anadolu Köy Odaları'dır. (Karpuz, 2021) Eserinde Yozgat İlinde yer alan beş adet köy odasından bahsedilmiştir. Ancak bu odalar bu bildiri konusunun dışında tutulmuştur.

Köy odaları; ulaşım imkânının kısıtlı olduğu, köye uzaktan gelenlerin herhangi bir ücret talep edilmeden konaklaması amacıyla köy halkı tarafından imece usulüyle veya köyün varlıklı kişileri tarafından inşa edilmiş yapılarıdır. Taşıma araçlarının yaygın olmadığı dönemde bir yerden başka bir yere giden insanlar konaklamak için han, kervansaray gibi konaklama yerlerinin olmadığı köylerde, köy odasında konaklama sağlamışlardır. Halk mimarisinin başlıca örneklerinden olan köy odaları genellikle köyün ileri gelenleri tarafından inşa edilmiş olup, o köyün prestij yapıları haline dönüşmüşlerdir. Köy odaları yerel ustalar tarafından inşa edilmiş olup, köy odası inşa etmek zamanla bölgede bir çeşit meslek grubu haline de geldiği görülmektedir. Bu ustalar köyün ileri gelenlerinin siparişi üzerine yaşadıkları bölgelerde şahsa ait köy odası inşa etmişlerdir. Zamanla köy odası inşa ettirmek isteyen kişiler tarafından bu ustaların tercih edilmelerinin de başlıca nedeni olmuştur. Köy odaları yaptıran kişinin mâli durumuna göre

odanın mimarisi değişiklik göstermektedir. Bu mâli durum odanın plan ve süsleme özelliklerine de yansımıştır. Yaptıran baninin maddi durumu odanın mekânsal ölçülerinin daha büyük veya daha küçük ebatlı, iç mekânı da daha özenli işçilik ile süslemelerine imkan sağlar.



Harita 1: Yozgat İl Merkezi ve Esenli Köyü Harita (https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/ Erişim Tarihi:12.09.2022)

Esenli Köyü, Yozgat İl merkezine bağlı 97 köyden biridir (Harita 1). Yozgat Merkeze 66 km uzaklıkta yer almakta olup, 1829 yılında Sorgun İlçesine bağlı olan köyün adı İnce, Karasu, Gülşehri olarak anılmaktaydı. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonra köyün adı "DEDİK" olarak kayıtlara geçmiş, 1960 yılında da bu isim ESENLİ olarak değiştirilmiş; 1972 yılında köyün nüfusunun artması nedeniyle Esenli Belde Belediyesi olarak nitelendirilmiştir. Çay, Karşıyaka ve Gelingüllü köyleri Esenli Belediyesine bağlı köyler olup, 2013 yılında nüfusun azalmasıyla kasaba ve belediye statüsünden düşerek yeniden köy olmuştur.

2.Yozgat Esenli Köyü Köy Odaları

Harita 2: Esenli Köyünde yer alan köy odalarının konumları (https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/ Erişim Tarihi: 12.09.2022)

2022 yılı Mart ayından Esenli Köyü'nde tarafımızdan yapılan yüzey araştırmaları sonunda üç adet köy odasının varlığı tespit edilmiştir (Harita 2). Köy odaları oda sahipleri tarafından korunmuş ve günümüze sağlam bir şekilde gelebilmiştir.

2.1. Dede Hoca Odası

Yapının Tarihi: 1920-1930

İnceleme Tarihi: 16.03.2022

Oda Sahibi: Seyit Altunok

Yapının Ustası: Bilinmiyor

GPS Koordinatları: 39.6119, 35.0735

Genel Tanım: Yapı köy meydanına yakın bir mesafede yer almakta olup, cami merkez konum olarak alındığında caminin kuzey yönünde yol kenarındaki düz bir arazi üzerinde yer almaktadır. Yapı şahsa ait olup, şahsın evine yakın bir yere inşa edilmiştir. Köy odasının sahibi Seyit ALTUNOK olup, köyde odanın ilk yaptıran sahibi, Dede Hoca isimi ile ta-

nınmaktadır. Bahse konu köy odasının ustası bilinmemekle birlikte, yerel bir ustaya yaptırılmış olduğu köy halkı ile yapılan mülakatlar esnasında öğrenilmiştir[2]. Yapı subasmanı üzerine inşa edilmiş olup, üç basamaklı merdiven ile merdiven sahanlığına ulaşılır. Burada kullanılan inşa tekniği beden duvarlarının inşa edileceği toprak zeminin yerden yarım metre kadar toprağın kazılması içinin moloztaş ile dolgulanması ve yapının beden duvarlarının kesme taş malzeme ile örülmesi sonucu meydan getirilmiştir. Yapının aralık kısmında ahşap hatıllar ve kabayonu malzeme kullanılmıştır. Köy odası tek katlı, bir aralık bir oda mekanından meydana gelmektedir (Çizim:1). Köy odasının doğu cephesinde giriş kapısı ve iki adet pencere yer almaktadır (Foto:1). Güney cephesi sağır olarak tasarlanan yapının (Foto:3) Kuzey cephesinde bir adet (Foto:2), batı cephesinde bir adet olmak üzere cephe üzerine pencereler yerleştirilmiştir (Foto:3). Yapının giriş kapısı doğu cephede yer almakta olup (Foto:1), dikdörtgen formlu tek kanatlı ahşap kapıdan aralık kısmına girilmektedir (Foto:4). Aralık mekanı dikdörtgen planda tasarlanmış olup, güney cephesi sağır olarak tasarlanmış olup, buraya dört raflı ahşap terek yerleştirilmiştir. Bu ahşap terek odaya gelen misafirlerin ayakkabısını koymaları için tasarlanmıştır. Batı cephesinde yer alan bir adet kareye yakın dikdörtgen formlu küçük ebatlı pencere ile aralık mekanının aydınlatılması ve havalandırılması sağlanmaktadır. Aralığın kuzey cephesinde bir adet pencere ve kapı açıklığı yer almaktadır (Foto:4-5). Burada yer alan pencere köy odasının esas oda mekanına bakmaktadır. Bu cephede yer alan dikdörtgen formlu tek kanatlı ahşap kapı ile oda mekanına geçiş yapılmaktadır. Aralık mekanının zemini ve tavanı ahşap malzeme ile kaplamıştır. Tavanda bir adet küçük ebatlı tavan göbeği yerleştirilmiştir (Foto:7).

Yapının oda mekanı dikdörtgen planda tasarlanmıştır (Foto:8). Odanın kuzey cephesinde bir adet (Foto:8), doğu cephesinde iki adet (Foto:9), güney cephesinde bir adet pencere (Foto:10) yer almaktadır. Odanın güney cephesinde yer alan pencere aralık mekanına bakmaktadır. Odanın batı cephesinde yüklük, dolap ve şerbetlik yer almaktadır (Foto:11). Oda ilk inşa edildiği tarihte içerisinde yer alan ocak yapılan tadilatlar neticesinde kaldırılmıştır.

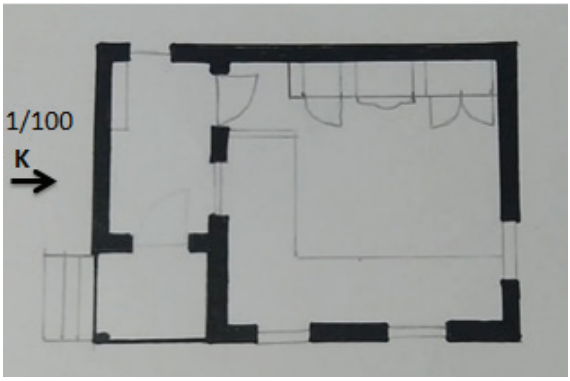
---

[2] Seyit ALTUNOK, 55, İlkokul. Esenli Köyü'nde 13 Mart 2022 tarihinde yapılan mülakattan alınan bilgilerdir. ALTUNOK, Dede Hoca olarak bilinen kişinin 3. kuşak torunlarındandır.

Odanın iç mekan düzeni incelendiğinde, doğu cephesinden başlayıp güney cephede pencere bitimine kadar ahşap malzemeden tasarlanan oturma sedirleri yerleştirilmiştir. Bu ahşap sedirlerin üzerleri minder ve hasır yastıklar ile kaplanmıştır. Odanın zemini ve tavanı ahşap malzeme ile kaplanmıştır. Ahşap tavanın ortasında bir adet tavan göbeği bulunmaktadır.

Süsleme: Oda içerisinde yer alan kapı, pencere söveleri, yüklük, dolaplar ve tavan üzerinde yoğunlaşmıştır. Odanın içerisinde yer alan bu elemanlarda çam ağacından elde edilen ahşap malzeme kullanılmıştır. Odanın giriş kapısı alt kısımdan başlanarak; yan yana iki adet dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Orta kısımda yatay dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Kapının üst kısmında iki adet dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Bu panolar aynı formda tasarlanmıştır. Dikdörtgen panoların kenarları oyma tekniğinde yapılan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Panoları ortasında oyma tekniği ile yapılmış dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Bu kartuşların uç kısımları bitkisel süslemeler ile hareketlendirilmiştir. Kapının alt ve üst kısımlarında yer alan panolar içerisindeki süslemeler simetrik olarak tasarlanmıştır. Kapının orta kısmında yer alan yatay dikdörtgen pano içerisinde, merkezde bir adet stilize çiçek yer almakta olup, çiçeğin her iki yanına kıvrık dallar ve yapraklar yerleştirilmiştir. Odanın içerisinde yer alan pencerelerin üst ahşap söve kısımları "S" kıvrımları ile hareketlendirilmiştir. Oda içerisinde ahşap malzemeden tasarlanan yüklük, şerbetlik ve dolap kısmında süslemeler mevcuttur. Dolap kısmı şerbetliğin güneyinde yer almakta olup, tek kapaklı olarak tasarlanmıştır. Dolap kapağı üzerinde dikdörtgen formlu pano yer almaktadır. Bu dikdörtgen pano oyma tekniğinde yapılmış olan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Bu silmelerin sınırlandırdığı dikdörtgen panonun içerisinde merkezde stilize çiçek motifi, çiçeğin her iki yanında da yaprak ve kıvrık dal motifleri yer almaktadır. Dolap kapağının alt kısmında kare formlu pano mevcuttur. Bu panonun kenarları oyma tekniği ile yapılan silmelerle sınırlandırılmıştır. Kare panonu ortasında stilize çiçek motifi ile çiçeğin iki kenarında iki adet stilize yaprak motifi mevcuttur. Dolabın bulunduğu aksta alt ve üst kısmında dikdörtgen panolar bulunmaktadır. Altta yer alan panolar dikey dikdörtgen formda tasarlanmış olup, panoların iç kısımları boş bırakılmıştır. Bu dikdörtgen panoların etrafı oyma tekniği ile yapılan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Dolabın üst kısmında yatay dikdörtgen pano bulunmaktadır. Bu panonun

kenarları oyma tekniği ile yapılan silmelerle hareketlendirilmiş olup; panonun iç kısmında art arda yerleştirmiş "S" kıvrımları mevcuttur. Dolabın hemen yanında (kuzey yönde) ahşap şerbetlik yer almaktadır. Şerbetliğin iç kısmında iki raf bulunmakta olup, şerbetliğin kapak kısmı ahşap çıtalarla desteklenen cam malzeme ile kaplanmıştır. Şerbetliğin önünde dışa çıkıntı yapan oval biçimde bir raf daha bulunmaktadır. Şerbetliğin alınlık kısmı ahşap malzemeden tasarlanmış olup, alınlık üzerinde merkezde bir adet baklava dilimi yerleştirilmiştir. Baklava dilimi içerisine stilize çiçek motifi yerleştirilmiştir. Baklava diliminin etrafında "S" kıvrımları ve stilize lale motifleri bulunmaktadır. Şerbetlikle aynı aksta alt yer alan küçük ebatlı bir dolap mevcuttur. Bu dolabın orta kısmında dikdörtgen formlu pano yer almakta olup, panonun içerisi boş bırakılmıştır. Şerbetliğin hemen yanında (kuzey yönde) yüklük bulunmaktadır. Yüklük iki kapaklı olarak tasarlanmıştır. Kapakların üzerinde oyma tekniği ile yapılmış, dikey dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panolar içerisinde dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Kartuşların üç kısımlarında yaprak motifleri bulunmaktadır. Dikey dikdörtgen panoların altında yatay dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panoların içerisinde de dekoratif kartuşlar mevcuttur. Yüklük kapaklarının üst kısmında yatay dikdörtgen formda tasarlanan panoların içerisine "S" kıvrımları yerleştirilmiştir. Odanın pencerelerinin üst kısmına ahşap perdelik yerleştirilmiştir. Bu perdelik üzerinde ardışık yerleştirilen ve belirli bir ahenk ile yerleştirilen üçgen motifleri, zikzak motifleri, yarım baklava dilimleri yerleştirilmiştir. Odanın tavanı tamamen ahşap malzeme ile kaplanmıştır (Foto:12). Tavanın kenarları iki kademe olarak tasarlanmıştır. Tavanın kenarlarına bir sıra kıvrım şeklindeki ahşap çıta yerleştirilerek, tavanın orta kısmını çerçeve içerisine almaktadır. Tavanın orta kısmı dikey yerleştirilen ahşap çıtalarla hareketlendirilmiştir. Bu çıtaların üzeri ok ucu motifleri ve "S" kıvrımları ile hareketlendirilmiştir. Tavanın orta kısmında daire formunda tavan göbeği yer almaktadır (Foto:13). Tavan göbeğinin orta kısmı armudi şekilde çıkıntı yapmaktadır. Bu çıkıntı üzerinde "C" kıvrımları ve stilize çiçekler yer almaktadır. Kenar kısımlarda ise "S" kıvrımları ve yaprak motifleri yer almaktadır.



Çizim No:1 Odanın Planı

Foto 1: Doğu Cephesi

Foto 2: Doğu ve Kuzey Cephesi

Foto 3: Batı ve Güney Cephesi

Foto 4-5-6: Aralık Mekanı Oda giriş kapısı ve odanın aralık mekânına bakan penceresi Oda giriş kapısı

Foto 7: Aralık Mekânının Üst Örtüsü **Foto 8:** Odanın Güney Cephesi

Foto 9: Odanın Doğu Cephesi **Foto 10:** Odanın Kuzey Cephesi

Foto 11: Odanın Batı Cephesi

Foto 12: Odanın Ahşap Tavanı

Foto 13: Ahşap Tavan Göbeği

2.2. Sami Sipahi Odası

Yapının Tarihi: 15.10.1959

İnceleme Tarihi: 16.03.2022

Oda Sahibi: Verasetçiler

Yapının Ustası: Sami Sipahi Usta

GPS Koordinatları: 39.6097, 35.0747

Genel Tanım: Yapı köy meydanına yakın bir mesafede yer almakta olup, cami merkez konum olarak alındığında caminin doğu yönünde yol kenarındaki düz bir arazi üzerine konumlandırılmıştır. Yapı şahsa ait olup, şahsın evine yakın bir yere inşa edilmiştir. Köy odasının sahibi Sami SİPAHİ olup, köyde odanın ilk yaptıran sahibi, Sami SİPAHİ odası olarak

bilinmektedir. Bahse konu köy odasının ustası bilinmemekle birlikte yerel bir ustaya yaptırılmış olduğu, köy halkı ile yapılan mülakatlar esnasında öğrenilmiştir[3]. Yapı subasmanı üzerine inşa edilmiş olup, iki basamaklı merdiven ile giriş kapısının önüne çıkılmaktadır (Foto:14-15). Bu yapıda kullanılan inşa tekniği beden duvarlarının inşa edileceği toprak zeminin yerden yarım metre kadar toprağın kazılması içinin moloztaş ile dolgulanması ve yapının beden duvarlarının kesme taş malzeme ile örülmesi sonucu meydan getirilmiştir. Köy odası tek katlı, bir aralık bir oda mekanından meydana gelmektedir (Çizim:2). Yapının aralık kısmında kesme taş malzeme kullanılmıştır. Yapının giriş kapısı kuzey cephede yer almaktadır (Foto:14). Dikdörtgen formlu tek kanatlı ahşap kapıdan aralık kısmına girilmekte iken, bu kapı sonradan kaldırılıp yerine çelik kapı takılmıştır (Foto:16). Giriş kapısının doğu yönünde bir adet pencere yer almaktadır (Foto:16). Bu pencere ile aralık mekanının aydınlatılması sağlanmaktadır. Aralık mekanı dikdörtgen planda tasarlanmış olup, güney cephesine sonradan bir adet kapı yerleştirilmiştir (Foto:18). Bu kapı yapının güney cephesine bitişik, sonradan inşa edilen müştemilata açılmaktadır. Aralık mekanının batı cephesi sağır olarak tasarlanmıştır. Aralığın doğu cephesinde bir adet pencere ve kapı açıklığı yer almaktadır (Foto:17). Burada yer alan pencere köy odasının esas oda mekanına bakmaktadır. Bu cephede yer alan dikdörtgen formlu tek kanatlı ahşap kapı ile oda mekanına geçiş yapılmaktadır (Foto:19). Aralık mekanının beton ile tavanı da ahşap malzeme ile kaplamıştır. Yapının oda mekanı dikdörtgen planda tasarlanmıştır (Foto: 22). Odanın batı cephesinde iki adet (Foto:23), kuzey cephesinde üç adet (Foto:21), doğu cephesinde iki adet pencere yer almaktadır (Foto: 19). Batı cephesinde yer alan pencerelerden birisi aralık mekanına, diğeri giriş kapısının olduğu avluya bakmaktadır. Odanın güney cephesinde yüklük, dolap ve şerbetlik yer almaktadır (Foto:20). Odanın iç mekan düzeni incelendiğinde, batı cephesinden başlayıp, kuzey ve doğu cephe boyunca ahşap malzemeden tasarlanan oturma sedirleri yerleştirilmiştir. Bu ahşap sedirlerin üzerleri minder ve hasır yastıklar ile kaplanmıştır. Odanın zemini ve tavanı ahşap malzeme ile kaplanmıştır. Ahşap tavanın ortasında bir adet tavan göbeği bulunmaktadır.

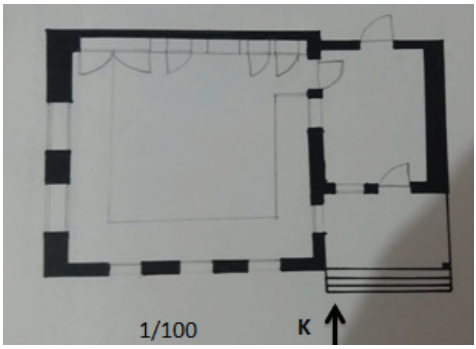
---

[3] Seyit ALTUNOK, 55, İlkokul. Esenli Köyü'nde 13 Mart 2022 tarihinde yapılan mülakattan alınan bilgilerdir. ALTUNOK, Sami SİPAHİ olarak bilinen kişinin yakın akrabalarıdır.

Süsleme: Oda içerisinde yer alan kapı, yüklük, dolaplar, sedir yastıklıkları ve tavan üzerinde yoğunlaşmıştır. Odanın içerisinde yer alan bu elemanlarda çam ağacından elde edilen ahşap malzeme kullanılmıştır. Odanın giriş kapısı alt kısımdan başlanarak; yan yana iki adet dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Orta kısımda yatay dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Kapının üst kısmında iki adet dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Bu panolar aynı formda tasarlanmıştır. Dikdörtgen panoların kenarları oyma tekniğinde yapılan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Panoları ortasında oyma tekniği ile yapılmış dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Bu kartuşların uç kısımları bitkisel süslemeler ile hareketlendirilmiştir. Kapının alt ve üst kısımlarında yer alan panolar içerisindeki süslemeler simetrik olarak tasarlanmıştır. Kapının orta kısmında yer alan yatay dikdörtgen pano içerisinde, merkezde bir adet stilize çiçek yer almakta olup, çiçeğin her iki yanına kıvrık dallar ve yapraklar yerleştirilmiştir. Oda içerisinde ahşap malzemeden tasarlanan yüklük, şerbetlik ve dolap kısmında süslemeler mevcuttur. Dolap kısmı şerbetliğin batısında yer almakta olup, tek kapaklı olarak tasarlanmıştır. Dolap kapağı üzerinde dikdörtgen formlu pano yer almaktadır. Bu dikdörtgen pano oyma tekniğinde yapılmış olan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Silmelerin sınırlandırdığı dikdörtgen panonun içerisinde 15.10.1959 SAMİ yazısı bulunmaktadır (Foto: 24-25). SAMİ yazısının her iki kenarında stilize çiçek motifi yer almaktadır. Kitabenin bulunduğu panonun hemen altı kısmında üçer sıra ile yerleştirilmiş toplam dokuz adet kare pano mevcuttur. Bu kare panoların kenarları oyma tekniği ile yapılan silmelerle hareketlendirilmiş olup, panonun merkezinde birer adet stilize çiçek motifi yer almaktadır. Dolap kapağının alt kısmında dikdörtgen formlu pano mevcuttur. Bu panonun kenarları oyma tekniği ile yapılan silmelerle sınırlandırılmıştır. Kare panonu ortasında stilize çiçek motifi ile çiçeğin iki kenarında iki adet stilize yaprak motifi mevcuttur. Dolabın bulunduğu aksta alt ve üst kısmında dikdörtgen panolar bulunmaktadır. Bu panolar dikey dikdörtgen formda tasarlanmış olup, panoların iç kısımlarında yarım dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Alt kısımlarda yer alan dikey dikdörtgen panoların kenarları dilimli silmeler ile hareketlendirilmiştir. Bahse konu bu dolabın yanında tek kapaklı ahşap bir dolap daha yer almaktadır. Dolapların her ikisi de iki raflı olarak tasarlanmıştır. Bu dolabın kapağı üzerinde silmelerle oluşturulan geometrik süslemeler mevcuttur. Geometrik bezemelerin merkezinde birer adet stilize çiçek motifi bulunmaktadır. Dolapların üst kısmına aynı aks üzerinde yatay dik-

dörtgen pano yerleştirilmiş olup, her iki panonun da iç kısmında dekoratif kartuşlar yer almaktadır. İki dolabı birbirinden ayıran dikey dikdörtgen bir pano yerleştirilmiştir. Bu panonun iç kısmı verev çizgiler ile hareketlendirilmiştir. Panonun üst kısmına bir adet kare pano yerleştirilmiş olup, kenarları silmeler ile hareketlendirilmiş iç kısmına da bir adet stilize çok kollu yıldız işlenmiştir. Dolabın alt kısmında aynı aksta, içerisinde dekoratif kartuş bulunan dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Dolabın doğu yönünde şerbetlik bulunmaktadır. Şerbetliğin iç kısmında iki raf bulunmakta olup, şerbetliğin kapak kısmı ahşap çıtalarla desteklenen cam malzeme ile kaplanmıştır. Şerbetliğin önünde dışa çıkıntı yapan oval biçimde bir raf daha bulunmaktadır. Şerbetliğin alınlık kısmı ahşap malzemeden tasarlanmış olup, ajur tekniğinde yapılan ok ucu motifleri ardışık olarak yerleştirilmiştir. Şerbetlikle aynı aksta alt kısımda, dikdörtgen formlu pano yer almakta olup; panonun içerisine yarım dekoratif kartuş eklenmiştir. Şerbetliğin hemen yanında bir adet ahşap dolap bulunmaktadır. Dolap tek kapaklı iki raflı olarak tasarlanmıştır. Dolabın üzerinde dikey dikdörtgen panonun kenarları silmelerle hareketlendirilmiştir. Panonun iç kısmında merkezde stilize çiçek motifi bulunmaktadır. Bu çiçek motifi her iki kenarından yarım daire silmeler ile çerçeve içine alınmıştır. Stilize çiçeğin alt ve üst kısımlarından dallar çıkmış, dalların ucunda tomurcuklar ve yapraklar bulunmaktadır. Dikey dikdörtgen panonun alt kısmında daha ufak ebatlı, yatay dikdörtgen pano yer almaktadır. Bu panonun kenarları silmeler ile hareketlendirilmiş olup; merkezde stilize çiçek, çiçeğin her iki kenarlında da stilize yapraklar işlenmiştir. Dolap ile şerbetlik arasında dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiş olup, bu panon iç kısmı dikey silmeler ile hareketlendirilmiştir. Panonun üst kısmında bir adet kare pano daha bulunmaktadır. Bu panonun kenarları silmeler ile hareketlendirilmiş olup; merkezde bir adet stilize çiçek işlenmiştir. Yüklük iki kapaklı olarak tasarlanmıştır. Kapakların üzerinde oyma tekniği ile yapılmış, dikey dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panolar içerisinde dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Kartuşların uç kısımlarında yaprak motifleri bulunmaktadır. Dikey dikdörtgen panoların altında yatay dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panoların içerisinde de dekoratif kartuşlar mevcuttur. Odanın tavanı tamamen ahşap malzeme ile kaplanmıştır (Foto:26). Tavanın kenarları iki kademe olarak tasarlanmıştır. Tavanın kenarlarına bir sıra kıvrım şeklindeki ahşap çıta yerleştirilerek, tavanın orta kısmını çerçeve içerisine almaktadır. Tavanın orta kısmı dikey yerleştirilen ahşap çıtalarla hareketlendirilmiştir. Bu çıtaların üzeri ok ucu motifleri ve "S" kıvrımları ile hareketlendiril-

miştir. Tavanın orta kısmında daire formunda tavan göbeği yer almaktadır (Foto:27). Tavan göbeğinin orta kısmı armudi şekilde çıkıntı yapmaktadır. Bu çıkıntı üzerinde "C" kıvrımları ve stilize çiçekler yer almaktadır. Kenar kısımlarda ise "S" kıvrımları ve yaprak motifleri yer almaktadır.



Çizim No 2: Odanın Planı

Foto 14: Kuzey Cephe

Foto 15: Batı Cephe

Foto 16: Aralık Mekânı Giriş Kapısı

Foto 17: Aralık Mekânından Odaya Geçiş Kapısı

Foto 18: Aralıktan Ardiyelik Mekânına Geçiş Kapısı

Foto 19: Oda Mekanı Doğu Cephe

Foto 20: Oda Mekânı Güney Cephe

Foto 21: Oda Mekânı Kuzey Cephe

Foto 22: Oda Genel Görünüş

Foto 23: Oda Mekanı Batı Cephe

Foto 24: Dolap Üzerindeki Kitabe ve Süsleme Detayı

Foto 25: İnşa Kitabesi ve Usta Adı

Foto 26: Odanın Ahşap Tavanı

Foto 27: Tavan Göbeği

2.3. Süleyman Barış Odası

Yapının Tarihi: 15.09. 1966

İnceleme Tarihi: 16.03.2022

Oda Sahibi: Verasetçiler

Yapının Ustası: Sami Sipahi

GPS Koordinatları: 39.6120 35.0705

Genel Tanım: Yapı köy meydanına yakın bir mesafede yer almakta olup, cami merkez konum olarak alındığında caminin kuzeybatı yönünde

yol kenarındaki düz bir arazi üzerine konumlandırılmıştır (Foto:28-29). Yapı şahsa ait olup, şahsın evine yakın bir yere inşa edilmiştir. Köy odasının sahipleri Süleyman BARIŞ'ın torunları olup, köyde odanın ilk yaptıran sahibi, Süleyman BARIŞ odası olarak bilinmektedir. Bahse konu köy odasının ustası bilinmemekle birlikte yerel bir ustaya yaptırılmış olduğu köy halkı ile yapılan mülakatlar esnasında öğrenilmiştir. Yapı subasmanı üzerine inşa edilmiş olup, iki basamaklı merdiven ile giriş kapısının önüne çıkılmaktadır. Bu yapıda kullanılan inşa tekniği beden duvarlarının inşa edileceği toprak zeminin yerden yarım metre kadar toprağın kazılması içinin moloztaş ile dolgulanması ve yapının beden duvarlarının kesme taş malzeme ile örülmesi sonucu meydan getirilmiştir. Köy odası tek katlı, bir aralık bir oda mekanından meydana gelmektedir (Çizim: 3). Yapının aralık kısmında kesme taş malzeme kullanılmıştır. Yapının giriş kapısı kuzey cephede yer almaktadır (Foto:30-31). Dikdörtgen formlu tek kanatlı ahşap kapıdan aralık kısmına girilmektedir (Foto:32). Giriş kapısının doğu yönünde bir adet pencere yer almaktadır (Foto:30). Bu pencere ile aralık mekanının aydınlatılması sağlanmaktadır. Aralık mekanı kareye yakın dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Aralık mekanının batı cephesi sağır olarak tasarlanmıştır. Aralığın doğu cephesinde bir adet pencere ve kapı açıklığı yer almaktadır (Foto:34-35). Burada yer alan pencere köy odasının, oda mekanına bakmaktadır. Bu cephede yer alan dikdörtgen formlu tek kanatlı ahşap kapı ile oda mekanına geçiş yapılmaktadır (Foto:33). Aralık mekanının beton ile tavanı da ahşap malzeme ile kaplamıştır. Yapının oda mekanı dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Odanın batı cephesinde iki adet (Foto: 38) , kuzey cephesinde (Foto: 37) üç adet, doğu cephesinde (Foto:35) iki adet pencere yer almaktadır. Batı cephesinde yer alan pencerelerden birisi aralık mekanına, diğeri giriş kapısının olduğu merdiven sahanlığına bakmaktadır. Odanın güney cephesinde yüklük, dolap ve şerbetlik yer almaktadır (Foto: 36). Odanın iç mekan düzeni incelendiğinde, batı cephesinden başlayıp, kuzey ve doğu cephe boyunca ahşap malzemeden tasarlanan oturma sedirleri yerleştirilmiştir. Odanın duvarlarına beyaz renkli kare plakalar halinde fayanslar döşenmiştir. Odanın zemini ve tavanı ahşap malzeme ile kaplanmıştır. Ahşap tavanın ortasında bir adet tavan göbeği bulunmaktadır.

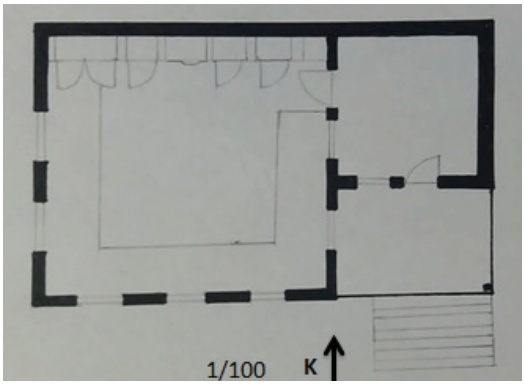
Süsleme: Oda içerisinde yer alan, aralık girişi kapısı, oda giriş kapısı, yüklük, dolaplar ve tavan üzerinde yoğunlaşmıştır (Foto:36). Odanın içerisinde yer alan bu elemanlarda çam ağacından elde edilen ahşap malzeme

kullanılmış olup, bu malzemeler verniklenmiştir. Aralık mekanının giriş kapısı alt kısımdan başlayarak, ilk sırada yatay dikdörtgen pano yer almaktadır. Bu dikdörtgen pano içerisinde birbirine paralel olarak yerleştirilen silmeler mevcuttur. Kapının orta kısmında yan yana iki adet dikey dikdörtgen pano bulunmaktadır. Bu panolar oyma tekniği ile yapılmış, silmeler ile çerçeve içerisine alınmıştır. Panoların iç kısımları üç eş parçaya ayrılarak ilk sırada, oldukça küçük baklava dilimlerinden oluşan geometrik süsleme grubu yer almaktadır. Orta kısımda verev çizgilerden oluşan süsleme grubu mevcuttur. Üçüncü sırada da ilk sırada yer alan baklava dilimleri tekrarlanmıştır. Simetrik olarak tasarlanan bu iki dikdörtgen pano içerisindeki süslemeler Türk süsleme sanatının sonsuzluk, tekrar ve ahenk ilkelerini taşıdığı görülmektedir. Kapının üst kısımda silmeler ile çerçeve içerisine alınan yatay dikdörtgen pano içerisine dekoratif kartuş işlenmiştir (Foto: 30-31).

Odanın giriş kapısı alt kısımdan başlanarak; yan yana iki adet dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Orta kısımda yatay dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Kapının üst kısmında iki adet dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Bu panolar aynı formda tasarlanmıştır. Dikdörtgen panoların kenarları oyma tekniğinde yapılan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Panoları ortasında oyma tekniği ile yapılmış dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Bu kartuşların uç kısımları bitkisel süslemeler ile hareketlendirilmiştir. Kapının alt ve üst kısımlarında yer alan panolar içerisindeki süslemeler simetrik olarak tasarlanmıştır. Kapının orta kısmında yer alan yatay dikdörtgen pano içerisinde, merkezde bir adet stilize çiçek yer almakta olup, çiçek daire içerisine alınmış ve her iki yanına kıvrık dallar ve yapraklar yerleştirilmiştir. Oda içerisinde ahşap malzemeden tasarlanan yüklük, şerbetlik ve dolap kısmında süslemeler mevcuttur. Dolap kısmı şerbetliğin batısında yer almakta olup, tek kapaklı olarak tasarlanmıştır. Dolabın hemen yanında dikey dikdörtgen pano bulunmakta olup, bu panonun iç kısmına dekoratif kartuş eklenmiştir. Dolap kapağı üzerinde dikdörtgen formlu pano yer almaktadır. Bu dikdörtgen pano oyma tekniğinde yapılmış olan silmeler ile hareketlendirilmiştir. Silmelerin sınırlandırdığı dikdörtgen panonun içerisinde 15.9.1966 SAMİ yazısı bulunmaktadır (Foto: 39-40). SAMİ yazısının her iki kenarında stilize çiçek motifi yer almaktadır. Kitabenin bulunduğu panonun hemen altı kısmında üçer sıra ile yerleştirilmiş toplam dokuz adet kare pano mevcuttur. Bu kare panoların kenarları oyma tekniği ile yapılan silmelerle hareketlendirilmiş olup, panonun merkezinde birer adet stilize çiçek motifi yer almaktadır. Dolap kapağının alt kısmında dikdörtgen formlu pano mevcuttur. Bu panonun kenarları

oyma tekniği ile yapılan silmelerle sınırlandırılmıştır. Kare panonu ortasında stilize çiçek motifi ile çiçeğin iki kenarında iki adet stilize yaprak motifi mevcuttur. Dolabın bulunduğu aksta alt ve üst kısmında dikdörtgen panolar bulunmaktadır. Bu panolar dikey dikdörtgen formda tasarlanmış olup, panoların iç kısımlarında yarım dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Alt kısımlarda yer alan dikey dikdörtgen panoların kenarları dilimli silmeler ile hareketlendirilmiştir. Bahse konu bu dolabın yanında tek kapaklı ahşap bir dolap daha yer almaktadır. Dolapların her ikisi de iki raflı olarak tasarlanmıştır. Dolabın kapağının üst kısmına yatay dikdörtgen kitabelik içersinde SÜLEYMAN yazısı yer almaktadır. Bu isim odayı yaptıran baniye aittir. Bu dolabın kapağı üzerinde silmelerle oluşturulan geometrik süslemeler mevcuttur. Geometrik bezemelerin merkezinde birer adet stilize çiçek motifi bulunmaktadır. Bu süsleme panosunun at kısmında yatay dikdörtgen pano bulunmaktadır. Bu pano içerisinde de iki adet karşılıklı olarak yerleştirilen hilal ve ortasında bir adet yıldız motifi bulunmaktadır. Dolapların üst kısmına aynı aks üzerinde yatay dikdörtgen pano yerleştirilmiş olup, her iki panonun da iç kısmında dekoratif kartuşlar yer almaktadır. İki dolabı birbirinden ayıran dikey dikdörtgen bir pano yerleştirilmiştir. Bu panonun iç kısmı dikey çizgiler ile hareketlendirilmiştir. Dolabın alt kısmında aynı aksta, içerisinde dekoratif kartuş bulunan dikey dikdörtgen pano yerleştirilmiştir. Dolabın doğu yönünde şerbetlik bulunmaktadır. Şerbetliğin iç kısmında iki raf bulunmakta olup, şerbetliğin kapak kısmı ahşap çıtalarla desteklenen cam malzeme ile kaplanmıştır. Şerbetliğin önünde dışa çıkıntı yapan oval biçimde bir raf daha bulunmaktadır. Şerbetliğin alınlık kısmı ahşap malzemeden tasarlanmış olup, ajur tekniğinde yapılan ok ucu motifleri ardışık olarak yerleştirilmiştir. Şerbetlikle aynı aksta alt kısımda, dikdörtgen formlu pano yer almakta olup; panonun içerisine yarım dekoratif kartuş eklenmiştir. Şerbetliğin hemen yanında bir adet ahşap dolap bulunmaktadır. Dolap tek kapaklı iki raflı olarak tasarlanmıştır. Dolabın üzerinde dikey dikdörtgen panonun kenarları silmelerle hareketlendirilmiştir. Panonun iç kısmında merkezde stilize çiçek motifi bulunmaktadır. Bu çiçek motifi her iki kenarından yarım daire silmeler ile çerçeve içine alınmıştır. Stilize çiçeğin alt ve üst kısımlarından dallar çıkmış, dalların ucunda tomurcuklar ve yapraklar bulunmaktadır. Dikey dikdörtgen panonun alt kısmında daha ufak ebatlı, yatay dikdörtgen pano yer almaktadır. Bu panonun kenarları silmeler ile hareketlendirilmiş olup; merkezde iki adet stilize çiçek işlenmiştir. Yüklük iki kapaklı olarak tasarlanmıştır. Kapakların üzerinde oyma tekniği ile yapılmış, dikey dikdörtgen panolar yerleştirilmiş-

tir. Bu panolar içerisinde dekoratif kartuşlar yerleştirilmiştir. Kartuşların uç kısımlarında yaprak motifleri bulunmaktadır. Dikey dikdörtgen panoların altında yatay dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panoların içerisinde de dekoratif kartuşlar mevcuttur. Odanın tavanı tamamen ahşap malzeme ile kaplanmıştır (Foto:41). Tavanın kenarları iki kademe olarak tasarlanmıştır. Tavanın orta kısmı dikey yerleştirilen ahşap çıtalarla hareketlendirilmiştir. Bu çıtaların üzeri ok ucu motifleri ve "S" kıvrımları ile hareketlendirilmiştir. Tavanın orta kısmında daire formunda tavan göbeği yer almaktadır (Foto: 42). Tavan göbeğinin orta kısmı armudi şekilde çıkıntı yapmaktadır. Bu çıkıntı üzerinde "C" kıvrımları ve stilize çiçekler yer almaktadır. Kenar kısımlarda ise "S" kıvrımları ve yaprak motifleri yer almaktadır.



Çizim No 3: Odanın Planı

Foto 28: Odanın Kuzey Cephesi

Foto 29: Odanın Doğu Cephesi

Foto 30: Yapının Giriş Kapısı

Foto 31: Yapının Giriş Kapısı Üzerindeki Ahşap Oyma Tekniği ile Yapılmış Süsleme

Foto 32: Aralık Mekânı Giriş Kapısı

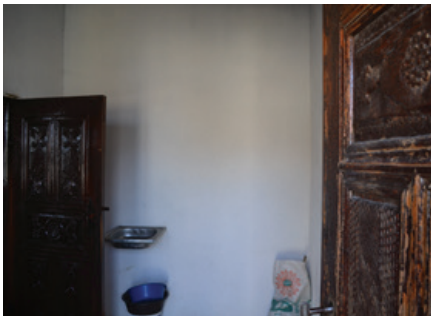


Foto 33: Aralık Mekânı Güney Cephe ve Oda Mekânına Giriş Kapısı

Foto 34-35: Aralık Mekânından Oda Mekânına Bakan Pencere Oda Mekânı Doğu Cephe

Foto 36: Oda Mekanı Güney Cephe

Foto 37: Oda Mekanı Kuzey Cephe

Foto 38: Oda Mekânı Batı Cephe

Foto 39: İnşa Kitabesi ve Usta Adının Yer Aldığı Dolap Detayı

Foto 40: İnşa Kitabesi ve Usta Adı

Foto 41: Odanın Ahşap Tavanı

Foto 42: Tavan Göbeği

3. Değerlendirme ve Sonuç

3.1. Sanatsal Açıdan Yozgat Esenli Köyü Köy Odaları

Araştırmada incelenen köy odaları, plan açısından değerlendirildiğinde tek katlı, bir aralık bir oda mekanlarından meydana gelen basit dikdörtgen planlara sahip oldukları tespit edilmiştir. Sivas İlbeyli beldesinde yer alan, Ümmet Ağa odası, Hocanın Odası, Veli Ağanın Odası bu plan tipinde inşa edilen köy odalarına örneklerdir (Bulut, 2017: 20-23-26). Korkuteli-Akyar köyünde yer alan Galip Günal Odası, Memiş Hocanın Odası ve Tevfik Uysal odası, Yozgat Çayıralan'a bağlı Yukarıyahyasaray Köyü'ndeki Halil İbrahim Açıkyürek odası, Mustafa Aktalan Odası, Yusuf Kaa Odası bir aralık bir oda mekanlarından meydana gelen köy odalarıdır (Tay,2019: 602-608). İnşa malzemesi olarak yörede elde edilen kesme taş malzeme kullanılmış olup, dış sıvaları günümüzde yenilenmiştir. Yukarıyahyasaray Köyü'ndeki Halil İbrahim Açıkyürek odası, Mustafa Aktalan Odası, Yusuf Kaa Odası inşa malzemesi olarak benzer özellik göstermektedir (Sağıroğlu Arslan&Bağbaşı, 2022: 1050-1057). Odaların iç mekanında yer alan kapı, dolap, yüklük, şerbetlik, tavan ve tavan göbeği gibi oda elemanları; ahşap malzemeden tasarlanmıştır. Burada kullanılan ağaçların: Akdağmadeni ormanlarından ve Çorumdan özel sipariş ile getirilen çam ağaçları olduğu köy halkı ile yapılan mülakatlar esnasında öğrenilmiştir. Farklı tarihlerde inşa edilen bu köy odalarının birbirine benzer olması, iki adet köy odasının ustasının aynı kişi olması ve inşa ettiren kişinin ilk inşa edilen odaya benzetmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Odalar içerisinde en eski tarihli

olan Dede Hoca Odası olup, en yeni tarihli oda Süleyman BARIŞ Odasıdır. Odaların üçü de şahıs tarafından inşa ettirilmesi nedeniyle günümüzde belirli bir kişiye ait olmayıp, yapıların mirasçıları (verasetçiler) bulunmaktadır. Fakat odalar herhangi bir mal paylaşımı yapılmaksızın halen köy halkının kullanıma açık ve aktif işletilen oda konumundadırlar. Yukarıyahyasaray Köyü'ndeki Mustafa Aktalan Odası, Yusuf Kaa Odası ve Hüseyin Kaa odası, Sivas İlbeyli Beldesindeki Ümmet Ağa odası, Hocanın Odası, Veli Ağanın Odası içerisinde de ahşap malzemenin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Oda içerisinde yer alan yüklük, dolap ve şerbetlik gibi elemanların bulunması açısından da benzerlik göstermektedir.

Oda içerisinde süslemelerin en yoğun olarak görüldüğü birim esas oda mekânıdır. Burada ahşap malzeme ağaç oyma tekniği kullanılarak çeşitli bitkisel ve geometrik süslemeler ve ay yıldız motifleri ile bezenmiştir (Süleyman BARIŞ Odası). Odalarda yer alan dolapların üzerinde yatay veya dikey dikdörtgen panolar içerisine stilize çiçek motifleri yerleştirilerek; dolaplara hareketlilik katılmıştır. Oda elemanları içerisinde yine şerbetlikler ahşap süslemenin yoğun olarak kullanıldığı yerlerdir. Bu odaların üçünde de şerbetlik alınlıkları ahşap oyma tekniği ile yapılmış bitkisel süslemeler ve geometrik süslemelere sahiptir. Yalnızca Dede Hoca Odasında yer alan şerbetlik diğer iki odaya göre farklı tasarlanmıştır. Her iki oda da şerbetlik alınlıkları yarım daire formunda tasarlanmışken, Dede Hoca Odasında şerbetlik alınlığı kare formda ve iç kısmı tamamen bitkisel ve geometri süslemelerin hakim olduğu bir üslupta yapılmıştır. Odaların tavan kısımları yine ahşap malzemeden yapılmış tekne tavan şeklinde tasarlanmış, ortada dairesel form verilmiş tavan göbeği mevcuttur. Her üç odanın tavan ve tavan göbeği aynı tarz ve üslupla yapılmıştır. Dede Hoca Odasının aralık mekanının tavanında bir adet ahşap tavan göbeği bulunurken, diğer iki odanın aralık mekanında tavan göbeği bulunmamaktadır. Yalnızca esas oda mekanları içerisinde tavan göbeğinin olduğu görülmektedir. Odaların üçü de incelendiğinde Dede Hoca Odasının ahşap oda elemanları (yüklük, dolap, sedir, tavan ve tavan göbeği vb)verniksiz olup, diğer iki odanın ahşap oda elamanları verniklenmiştir. Tavanın ahşap aksamı ahşap çıtalar ile hareketlendirilmiştir. Bu ahşap çıtaların üzerleri de verev çizgiler, S kıvrımları ile hareketlendirilmiştir.

3.2. Sosyo-kültürel İşlevleriyle Köy Odaları

Köy odaları Türk kültüründe konukseverliğin ve halk sanatı ürünlerinin yanı sıra sosyal ve dayanışmanın da önemli mekânlarındandır. Köy odaları, iletişim ve ulaşım araçlarının bulunmadığı dönemlerden yakın bir zamana kadar insanların bir araya gelip toplanıp, sosyal ve ekonomik sorunlarının tartışıldığı, haber ve bilgi iletişimin yapıldığı birimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Radyo, televizyon ve internetin olmadığı dönemlerde dönemin sosyal ve siyasal olaylarının yoğun olarak konuşulduğu ve tartışıldığı mekanlardır. Hatta bu nedenden dolayı köy odalarının bazılarında dönemin devlet adamlarının resimlerinin asılı olduğu ve siyasi bir kimliğe büründüğü de görülmektedir. Köy odaları, aynı zamanda köy halkı tarafından ekonomik sorunların konuşulduğu ve çözüm arandığı birimlerdir. Özellikle ekim ve hasat zamanında köy erkeklerinin birbirlerine destek olduğu alım ve satım işlerinde dayanışma içerisinde oldukları da görülmektedir. Hasat zamanında köy halkı köye gelen misafirler için inşa ettirdikleri köy odalarına yardım amacıyla arpa, buğday, mercimek gibi hasat ettikleri ürünlerin bir kısmı vererek oda sahibine destek olmaktadırlar. Benzer şekilde odaya gelen misafirin hayvanlarını beslemek içinde yine arpa, saman, yonca gibi ürünlerden odaya destek amaçlı yardım yapılmaktaydı. Köy halkı içerisinde düğün cenaze ve bayramlarda da köy odaları vatandaşın kullanımına bırakılmıştır. Düğün için köy dışından gelen misafirler köy odasında ağırlanmaktadır. Kına gecelerinde köy odalarının damat odası olarak kullanıldığı görülmektedir. Köy içerisinde genç bir erkeğe istenilecek kız için yine köy odasında kızın büyükleriyle görüşülüp, isteme durumu uygun bulunursa bir karar alındıktan sonra istemeye gidilirdi. Kızın ailesi istenilen kişiye kızı vermemeleri durumunda, konu köyde sözü geçen bilge kişiye anlatılır. Bu kişi ortada ciddi bir durum yoksa iki ailenin arasını bularak isteme merasimi gerçekleştirir ve gençlerin evlenmesine vesile olurdu. Çevre köylerden kız istenilecek olursa o köyün köy odasında evlenecek kızı olan kişiler hakkında bilgi alınır haber gönderilir ve uygunsa isteme merasimi gerçekleşirdi. Böylelikle gençlerin hayırlı bir yuva sahibi olmasına köy odasında alınan kararlar ile destek olunmuştur. Köy içerisinde arsa, tapu, komşular arasında yaşanan anlaşmazlıklar varsa, bu konu köyün ileri gelen ve sözüne güvenilen kişiye aktarılırdı. Köy odasında ağalar ve kahyalar tarafından değerlendirilen durum sonucunda konu tatlıya bağlanır. Herkes hakkına düşen payına razı olur ve anlaşmazlıklar

kapanırdı. Köy odalarında sadece köy içerisindeki çıkan sorunları çözmekle kalmayıp, dışarıdan gelen misafirlerin sorunlarıyla da ilgilenilmektedir. Bu duruma örnek olarak, herhangi bir konudan dolayı mahkemelik olan ve mahkemeye giderken konaklamak amacıyla köy odasını tercih eden kişilerin sorunları köy odasındaki bilge kişiler tarafından dinlenir. Aradaki anlaşmazlık çözülmeden köy odasından gitmelerine izin verilmezdi. Sorun köy odasında çözülür ve kişiler mahkemeye gitmelerine gerek kalmadan memleketlerine geri gönderilirdi. Bu yönüyle köy odalarında yazılı olmayan kuralların bütününde halk hukukunun işlendiği birimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Okul ve öğretmenin bulunmadığı köylerde okuma yazma bilen kişiler tarafından köyün çocuklarına ve okuma yazma öğrenmek isteyen bireylerine yine köy odalarında okur yazarlık eğitimi, Kuran-Kerim öğrenmek isteyenlere köy imamı veya bilen kişiler tarafından ders verilirdi. Bu yönü ile köy odaları bir nevi mektep işlevi de görmüştür. Aynı zamanda genç nesile ziraat hakkında da bilgiler verilerek gelecek zamanda kendilerine bırakılan arsa arazi vb unsurları nasıl idare edebileceği de anlatılmaktaydı. Köy odalarında eğitim yalnızca okuma yazma öğrenmekten ibaret olmayıp, odaya gelen kişiler gelenek, görenek, edep ve adap gibi kişiyi yaşam boyu etkileyecek kişisel gelişimi de burada büyüklerinden görerek ve deneyimleyerek öğrenmekteydi. Odalar içerisinde oturma düzeninden oturma biçimine kadar, su getirmeden teşekkür etmeye kadar, insanlara saygı sevgi ve hörmet bilinci köy odasına gelen kişilere öğretilmekteydi.

Sonuç olarak; köy odaları sosyal ve kültürel açıdan incelendiğinde konaklama, işlevi dışında, iletişim, halk eğitimi, halk hukuku, eğlence, siyasi, sosyal ve ekonomik konuların konuşulduğu edep ve adap derslerinin aldığı birimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Bulut, Mustafa (2017). Sivas İlbeyli Köy Odaları, MUTAD, IV (I), s. 13-31.

Büyükcanga, Mehmet (1999). "Osmanlı Döneminden Günümüze Kadar Devam Eden Konya İli Kadınhanı İlçesi Meydanlı Köyünde Bulunan Köy Odaları", *Uluslar arası, Kuruluşun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi,* 07-09 Nisan 1999, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi. s.719-724.

Er, Tülay (1988). *Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilatı,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Ersoy, Aybegüm Güler (2017). "Yozgat Büyükincirli Köyü Köy Odaları", *Kalemişi,* C.5, S. 10, s.91-117.

Gürsoy, Elif (2018). *Uşak Köy Odaları,* İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü.

Karakaya Yusuf (2017). *Köy Odaları ve Oda Yarenlikleri: Ayakta Kalan Köy Odaları,* Ankara.

Karpuz, Haşim (2013). "İç Anadolu Bölgesi Köy Odaları", *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Ekim 2012*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Karpuz, Haşim (2021). *Anadolu Köy Odalarından Örnekler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Naldan, Funda (2020). "Erzincan-Çayırlı İlçesi Başköy Odaları", *Milli Folklor,* 2020, Y:32, C:16, S: 126, Ankara.

Sağıroğlu Arslan, Aslı & Bağbaşı, Tuğba (2022) Yozgat Çayıralan İlçesi Yukarıyahyasaray Köyü Köy Odası, 25. Uluslar arası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları, Konya.

Tay, Lokman (2018b). "Gülşehir-Gümüşkent Köy Odası", *III. Akdeniz Sanat Sempozyumu* (24-25 Nisan 2018), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Yayınları.

Tay, Lokman (2019a). "Korkuteli-Akyar Köy Odaları", *Antalya Kitabı Antalya'da Türk-İslam Medeniyetlerinin İzleri,* Konya.

Yakıcı, Ali (2010). "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Somut Mekânı: Konya Barana Odaları", *Milli Folklor*, Ankara, S.87, s.94-100.

26. ORTAÇAĞ VE TÜRK DÖNEMİ KAZILARI VE SANAT TARİHİ ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU BÖLÜM BAŞKANLARI TOPLANTISI

(21.10.2022)

Katılan Bölüm Başkanları

Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Prof. Dr. Yelda UÇKAN
Batman Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Doç. Dr. Derya Uzun AYDIN
Cumhuriyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Dr. Öğretim Üyesi Ebru Bilget FATAHA
Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Doç. Dr. Ayşe BUDAK
Kafkas Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Doç. Dr. Muhammet ARSLAN
Marmara Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU
Medeniyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ
Mersin Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Prof. Dr. Candan ÜLKÜ
Mimarsinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN
Mustafa Kemal Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü	Dr. Öğretim Üyesi Mine TEMİZ (vekaleten)
Moderatör	Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi)
Sekretarya	Doç. Dr. Savaş MARAŞLI (Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)

26.' sı düzenlenen sempozyumda tüm bölüm başkanlarının dahil olacağı yüzyüze ve çevrimiçi kapalı oturum hedeflenmiş ancak teknik sorunlar nedeniyle yukarıda ismi geçen bölüm başkanlarının dahil olduğu yüzyüze toplantı gerçekleştirilmiştir. İleri bir tarihte tüm sanat tarihi bölüm başkanlarının katılacağı çevrimiçi bölüm başkanları toplantısının organize edilip sanat tarihinin güncel sorunlarının tartışılabileceği vurgusu yapılmıştır.

Bu toplantıda ise daha öncesinde de bölüm başkanlarıyla kurulan whatsApp grubunda da konuşulduğu üzere "mezunlar ve sorunları" konu başlığı öne çıkmıştır. Bu toplantının bir başlangıç olması ve düzenli bir şekilde her sene farklı bir zamanda ya da her sene düzenlenen "Ortaçağ Sempozyumlarında" bu toplantıya yer verilmesi temennilerinde bulunulmuştur. Bu toplantıların hem bölümler arası işbirliğini geliştireceği hem de belki ileride yapılacak Sanat Tarihi Şura'sına vesile olacağı bildirilmiştir.

Prof. Dr. Ali Baş: Türkiye'de var olan tüm bölümler ile yazışmalar yapılıp, böyle bir organizasyon için gün ayarlanıp, toplantılar çevrimiçi yapılabilir. Birçok sorunlarımız var ancak sanat tarihçilerinin kazı yapabilme durumlarının geleceği öncelikli konu olmalıdır. Zira son zamanlarda bazı toplantılarda sanat tarihçilerinin kazı yapmalarının önü kesilmeye çalışılıyor.

Tekrar mezunlar ve sorunlarına dönecek olursak

Prof. Dr. Yelda Uçkan: Anadolu Üniversitesi olarak düzenli mezunlar toplantısı yapıyoruz. Mezunlarımızı ara ara okulda topluyoruz. Kariyer günlerinde toplanıyoruz. Lisans öğrencileriyle bir araya getiriyoruz. Maalesef mezunlarla ilgili online bir veri tabanı oluşturamadık. Fakat sosyal medyayı bu noktada iletişim anlamında iyi kullanıyoruz. Her bölüm kendi mezunları ile ilgili bir data oluştursa o zaman sanat tarihi mezunları toplantıları daha geniş katılımlı platformlarda yapılabilir. Hatta sanat tarihi ile ilgili daha başka sorunlarda orada konuşulabilir. Bu sebeple mezunlar konusu önemli.

Prof. Dr. Nurcan Yazıcı Metin: Öncelikli olarak kalabalık sınıflarda eğitim-öğretim faaliyeti yapmak sıkıntı. Bunda da 2. Ve ya 3. Üniversitelerinde sanat tarihi okuyan çok fazla kişi olmasının da etkisi var. Ayrıca bu sebeple meslek insanı yetiştirmek daha zor hale gelmekte. Hobi olarak okudukları için çok başarılılar ancak lisansüstü eğitime katılmadıkları için akademik meslek insanı yetiştirmek zorlaşmakta. Bu durum pandemi ile

birlikte pik yapmıştır. Mesleki anlamda İstanbul'daki mezunların iş bulma olanakları çok sıkıntı olmuyor. Özel işletmelerde galeriler ya da özel müzelerde iş bulabiliyor. Bu durum İstanbul'a özel olabilir. Mezunlarla ilgili dil sorunu var bunun çözümü için dil hazırlık sınıfları oluşturulabilir. Bu durum iş bulma durumlarına yardımcı olacaktır.

Doç. Dr Ayşe Budak: Mevcut durumda mezunların çoğu kendi alanlarında değil başka alanlarda (polis, uzman çavuş) iş buluyor. Kapadokya bölgesinde bir üniversite olduğumuz için yerel turist rehberi yetiştirme imkanımız olabilir. Bakanlığın bu konuda sanat tarihçilerine kokart vermek ile ilgili bir programı vardı bu durumunun üzerine gidilebilir. Türkiye sanat tarihi Mezunlar derneği çatısı oluşturulabilir. Ayrıca daha fazla sanat tarihi bölümü açılmasının önü kapatılabilir. Ya da daha zorlaştırılabilir.

Doç. Dr. Muhammet Arslan: Biz öğrencisi olmayan bölümüz. Tüm zamanımızı akademik faaliyetlere ayırıyoruz ve öğrenci almak için hevesli meslektaşlarımızı anlamıyoruz. YÖK'ün ya da üniversitelerin baskısı olabilir ancak her bölüm öğrenci almak zorunda değil. Bu durum daha fazla mezun vermeme konusunda basit bir önlem olabilir. Rehberlik konusunda yerel ya da ulusal manada sanat tarihçi rehberlerin yetişmesi gereklidir.

Doç. Dr. Derya Uzun Aydın: Araya giriyorum ancak ben her bölümün öğrenci almasının zorunlu olmadığı görüşe katılmıyorum. Her yere bir üniversite algısı çok ta yanlış değil çünkü üniversiteler var oldukları bölgeleri sosyo-kültürel anlamda da geliştiren kurumlardır. Doğu ve Güney Doğu Anadolu gibi batıya oranla az gelişmiş bölgelerde üniversitelere dolayısıyla sanat tarihi bölümlerine ve öğrencilerine ihtiyaç vardır.

Prof. Dr. Yelda Uçkan: Öğrencinin sayısal çokluğu külfet gibi gözükebilir. Ancak aslında hepimiz yaşlanıyoruz yeni gelenlere ihtiyacımız var. Öğrenci sayıları azaltılmalı.

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu: Öncelikli olarak böyle bir toplantı yapılmasından dolayı gayet memnunum. Arada bir araya gelip mesleki anlamda dertleşmek te önemli. Farklı bölümlerle ortak, multidisipliner çalışmalar yapılabilir. Çevrenin ihtiyaçları doğrultusunda müfredatlar değiştirilebilmelidir. Müzelerin ihtiyaçlarını karşılamak için Müzecilik anabilim dalları kurulabilir. Uygulamada da karşılığı olan dersler, programlar oluşturulmalıdır. Müzelerde uygulama sınıfları oluşturulmalı.

Prof. Dr. Ali Baş: Öğrenciler Kurumlara (Müzeler, koruma kurumları vs) staj için gitmeli.

Dr. Öğretim Üyesi Ebru Bilget Fataha: Türkiye'de sanat tarihi meslek tanım olarak halk tarafından fazla bilinmiyor. Arkeoloji ile karıştırılıyor. İkinci öğretimimizi kapattık çünkü daha fazla öğrenci yetiştirmenin mezun etmenin bir mantığı yok. Puanlar düştükçe kalite de düşüyor. 30 kontenjanla başlayıp 60'a çıktık. Polis ve jandarma olmaları yine sanat tarihi mesleğinin itibarsızlaştırılmasında etkili. Bazı kurum ya da özel işletmelerde sanat tarihçiler yerine başka alanlardan kişiler işe girebiliyor. Bu da mezunları demoralize ediyor.

Dr. Öğretim Üyesi Mine Temiz: Üniversiteler iş bulma yerleri değildir. Formasyon kazandırmaktır. Öğrenci sayısının fazla olması kaliteyi düşürmektedir. Müfredatın zenginleştirilmesinin istenmesi güzel bir şey fakat tüm bunları verecek uzman hoca bulmak zor olacaktır. Herkes ellerindeki Hocanın uzmanlığı alanında müfredat programları oluşturmakta. Çok sayıda Üniversite ve bölüm olması durumu sıkıntı ancak az gelişmiş bölgelerde üniversite ve bölüm bulunması da değerli bir durum. Halkın bilinçlenmesi kültür varlıklarının korunması için önemli bir konu. Bunu sağlayan da sanat tarihi bölümleri olmalı.

Prof. Dr. Ali Baş, Prof. Dr. Yelda Uçkan ve Prof. Dr. Nurcan Yazıcı: Bu toplantılar online yapılmalı.

Prof. Dr. Yelda Uçkan Online ve her bölüm başkanı tarafından sırayla yapılmalı.

Prof. Dr. Kadir Pektaş: Kazılar ile ilgili son zamanlarda gözlemlediğim coğrafyacı ve tarihçiler de bu alana girmeye başladı. Özellikle Klasik Arkeologlar Bizans alanına girmeye başladı. Bunlara dikkat etmeliyiz. Bir de yakın bir tarihte iş bulamama durumu öğrenci sayılarını azaltacaktır.

Prof. Dr Ali Baş: Bu online sanat tarihi toplantıları yapılırken Dekanlıklardan, üniversiteden izin alınmalı. Sonra sıkıntılar çıkmasın. Temkinli olmalıyız.

Prof. Dr. Yelda Uçkan: Son olarak ütopik konular yerine bir dahaki toplantıda yapabileceğimiz, nesnel konulara odaklanmalıyız.

Teşekkürler…kapanış.

www.akmb.gov.tr

ISBN 978-975-17-5730-2