27. ORTA ÇAĞ ve TÜRK DÖNEMİ

Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Bildiri Kitabı

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YÜZÜNCÜ YILI

27. 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: 702
Bilimsel Toplantılar Dizisi: 228
ISBN: 9789751762399

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

© Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı – 2025
E-Kitap

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı
Üniversiteler Mah. Toplum Cad. No.: 5 Çankaya / ANKARA
Tel: (0 312) 284 34 18
Belgegeçer: (0 312) 384 34 65
www.akmb.gov.tr

Editörler:
Dr. Öğr. Üyesi Şuayip ÇELEMOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Özgür GÜLBUDAK
Arş. Gör. Dr. Alper ATICI
Dr. Öğr. Üyesi Rumeysa IŞIK YAYLA
Arş. Gör. Dr. Bilge BAHAR
Arş. Gör. Dr. Hatice ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ
Yayın Sorumlusu:
Yüksek Kurum Uzm. Ömer ÇAKIR
Grafik Tasarım:
Hatice Özlem TÜRKEŞ YILDIRIM

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ AYDIN SAYILI KÜTÜPHANESİ KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

27. Orta Çağ ve Türk dönemi kazıları ve sanat tarihi araştırmaları bildiri kitabı
[e-Kitap] / editörler: Şuayip Çelemoğlu [ve başkaları] .— 1. Baskı .—
Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı , 2025.
1242 sayfa : şekil, fotoğraf, resim, tablo, grafik, kroki ; 24 cm .—
(AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını ; 702 . Bilimsel Toplantılar; 228)

ISBN: 9789751762399

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

I. Çelemoğlu, Şuayip II. ea. III. dizi

930.109561

Uluslararası Yayınevi Beyannamesi

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 1983 yılında kurulmuş olup 42 yıldır uluslararası düzeyde faaliyet göstermektedir. "Tanınmış Uluslararası Yayınevi" kategorisinde yer alan AKMB; 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. AKMB 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 www. akmb.gov.tr genel ağ adresinden ulaşılabilir.

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

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

ONUR KURULU

Prof. Dr. Derya ÖRS
Doç. Dr. Zeki ERASLAN
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU
Prof. Dr. Gönül ÖNEY
Prof. Dr. Gülsen RENDA
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU
Prof. Dr. Oluş ARIK
Prof. Dr. Ömür BAKIRER
Prof. Dr. Rüçhan ARIK
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU

DÜZENLEME KURULU

Doç. Dr. Zeki ERASLAN
Prof. Dr. Ali BAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Rüstem BOZER
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT
Prof. Dr. M. Sami BAYRAKTAR
Doç. Dr. Hayrunnisa TURAN
Doç. Dr. N. Tuba YİĞİTĞAŞA
Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR
Dr. Öğr. Üyesi Şuayip ÇELEMOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Özgür GÜLBUDAK
Arş. Gör. Dr. Alper ATICI
Dr. Öğr. Üyesi Rumeysa IŞIK YAYLA
Arş. Gör. Dr. Bilge BAHAR
Arş. Gör. Dr. Hatice ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ
Evre ÇORUH
Ömer ÇAKIR

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Abdullah KARAAĞAÇ
Prof. Dr. A. Şevki DUYMAZ
Prof. Dr. Abdülhamid TÜFEKÇİOĞLU
Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI
Prof. Dr. Ali BAŞ
Prof. Dr. Ali BORAN
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ
Prof. Dr. Anar AZİZSOY
Prof. Dr. Bülent Nuri KILAVUZ
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ
Prof. Dr. Celil ARSLAN
Prof. Dr. Erdal ESER
Prof. Dr. Erol ALTINSAPAN
Prof. Dr. Gül TUNÇEL
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ
Prof. Dr. Halit ÇAL
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Prof. Dr. İrfan YILDIZ
Prof. Dr. İsmail AYTAÇ
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ
Prof. Dr. Kasım İNCE
Prof. Dr. Kenan BİLİCİ
Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA
Prof. Dr. Mehmet YAVUZ
Prof. Dr. Mustafa BEYAZIT
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ
Prof. Dr. Nermin ŞAMAN DOĞAN
Prof. Dr. Osman KUNDURACI
Prof. Dr. Semra DAŞCI
Prof. Dr. Serpil BAĞCI
Prof. Dr. Şakir ÇAKMAK
Prof. Dr. Yelda OLCAY UÇKAN
Prof. Dr. Zekiye UYSAL
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ
Doç. Dr. Aygül UÇAR

Doç. Dr. Elvan TOPALLI
Doç. Dr. Emine TOK
Doç. Dr. Gül GEYİK
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Doç. Dr. Lale DOĞER
Doç. Dr. Mehmet TOP
Doç. Dr. Meryem ACARA ESER
Doç. Dr. Muhammet ARSLAN
Doç. Dr. Muhammet GÖRÜR
Doç. Dr. Semiha ALTIER
Doç. Dr. Sevinç GÖK
Doç. Dr. Tolga BOZKURT
Doç. Dr. Turgay POLAT

EDİTÖRLER

Dr. Öğr. Üyesi Şuayip ÇELEMOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Özgür GÜLBUDAK
Arş. Gör. Dr. Alper ATICI
Dr. Öğr. Üyesi Rumeysa IŞIK YAYLA
Arş. Gör. Dr. Bilge BAHAR
Arş. Gör. Dr. Hatice ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ

İÇİNDEKİLER

Takdim XIII
1855 Depremi Sonrasında Bursa Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin Onarımı
Eser ÇALIKUŞU 15
1926 Karadeniz Seyyar Sergisi'ne Katılan Ressamlar ve Tabloları Üzerine
Elvan TOPALLI 49
2021 Yılı Keykubadiye Sarayı Kazısı
Ali BAŞ - Remzi DURAN - Necla DURSUN - Şükrü DURSUN 73
2022 Yılı Kalehisar Ören Yeri Arkeolojik Kazı Çalışmaları
Mustafa Kemal ŞAHİN - Ali Rıza BİLGİN 89
Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât Nüshalarındaki Tekboynuz Tasvirleri
Hayrunnisa TURAN 103
Albrecht Durer'in *Melencolia I* İsimli Gravürünün Sayı Sembolizmi Bağlamında Analizi
Okan ŞAHİN 123
Aliağa ve Köylerindeki Türk Eserleri
Ertan DAŞ 133
Amasya II. Bayezid Külliyesi Muvakkithanesinin Duvar Resimlerinin Tarih ve Usta Sorunsalı ile Son Restorasyonu Üzerine Bir Değerlendirme
Füsun AYTEKİN 149
Anadolu Türk Mimarisinde Onikigen ve Daire Planlı Türbeler Üzerine Bir Değerlendirme
Sibel SEVİNÇ 183
Asker Aziz Dēmētrios ve Kutsal Yağ "Myron" Kültü
Settar TARMAN - Emine TOK 209
Atatürk ve Ay-Yıldız Tasvirli Geç Osmanlı - Erken Cumhuriyet Dönemi Seramikleri
Tuğba BAĞBAŞI - Aslı SAĞIROĞLU 235
Atatürk'ün Şahsi Bastonları ve Tespihleri: Türkiye Müzelerinden Örnekler
Aslı SAĞIROĞLU - Nevin Melisa GÜNDOĞDU 265
Bir Süryani El Yazmasının Kodikolojisi: Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Koleksiyonu'na Ait 2 No.lu El Yazması Örneği
Gizem ERTEN 285
Boa Arşivinde Bulunan Ferman ve Beratlardaki Tezhip Süslemeleri
Burak Muhammet GÖKLER 321
Bolu/Claudiopolis Stadionu 2022-2023 Yılı Kazı1arı
Davut YİĞİTPAŞA - Turgay YAZAR - Atılgan KAYA 341

Bursa Surlarındaki Antik ve Bizans Mimari Süsleme Elemanları
Ayşın ÖZÜGÜL - Hakkı Yiğit CEYLAN - Egemen DENİZ 361
Delhi, Sultan Ghari Türbesi
Mehmet TOP - Özgün CAN 389
Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binası
Sertan ATASOY 413
Ejderha Figürünün Bizans Resminin Üç Sahnesine Yansıması
Sinan YILMAZ 437
Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulundan Günümüze Sinop Tescilleri (Taşınmaz Kültür Varlığı Envanterine Göre)
Elif ÇETİN 463
Geç Osmanlı Döneminde Kapusen Cemaatinin Karadeniz Bölgesindeki İnşa ve Tamir Faaliyetlerine Dair Bir Ön Değerlendirme
Ahmet Ali BAYHAN - Özgül YILDIRIM GÜNEŞ - Gülferi AKIN ERTEK 493
Giresun Adası Kazıları
Gazanfer İLTAR 523
Günümüze Ulaşamayan Bir Eğitim Yapısı Hisarköyü İlk Mektebi
Mustafa EKMEKCİ 545
Gürün Rüştiyesi (1890-1895)
Hacer ZOR AKIN 559
Borular Köyü Sanduka Mezar Taşları
Ümran ERZURUMLU 585
İskenderun Hükümet Konağı'nın Dünü ve Bugünü
Müge ÇİFTYÜREK 609
İslam Resminde Günlük Hayat Tasvirleri: Hamam Sahneleri
Derya AYDIN 631
İstanbul Mimari Yapılarının Londra Baskılı Posta Pullarına Yansıması
Banu PARLAK UĞURLU 647
İstanbul Mimarisinde Dikkat Çeken Bir Grup Çeşme Örneği: Madeni Çeşmeler
Hamza GÜNDOĞDU - Deniz DEMİR 665
İşgalden İstiklale: Türk Millî Mücadelesine Afişler Üzerinden Genel Bir Bakış
Serpil TORUN 703
İzmir Etnografya Müzesi'ndeki Aziz Menas İkonası Üzerine Bir Değerlendirme
Feride İMRANA SIDDIKİ 733
İznik Yeşil Camii'ndeki Bizans Yapı Malzemeleri
Zeki BOLEKEN 747
Mimar Dâvud Ağa İmzalı Kitabelerde "Sanat" Vurgusu
Şerif TÜMER 765

Müzecilik ve Koruma Politikalarında Önemli Bir Safha: "Atatürk'ün Konya'dan Çektiği Telgraf" ve Ötesi
Anılcan SIÇRAYIK 777
Müzelerimizden Az Tanınan Bir Grup Olarak Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu Orta Bizans Üretimleri (MBP)
Lale DOĞER - E. Merve KUNT 821
Orta Çağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde İnsan Figürlü Taş Bezemeler ve Devşirme İnsan Figürlerinin Bir Değerlendirmesi
Fatmagül SAKLAVCI 855
Orta Çağ ve Erken Osmanlı'da Komana: Ön Araştırma Sonuçları
Burcu ERCIYAS - Maxime DUROCHER 895
Palaiologoslar Dönemi Başkent Anıtsal Resim Sanatında Anikonik Desenler
Metin KAYA 909
Pertevniyal Valide Sultan'ın Yaptırdığı Çeşmeler
Handan YERLİ 937
Samsun Tarihî Alemdarzade Çeşmesi Taşınması ve Restorasyon Uygulamaları
Ali SARIALİOĞLU 967
Silifke Kalesi 2022 Yılı Kazı Çalışmaları
Ali BORAN 999
Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk-İslam Dönemi 2022 Yılı Yüzey Araştırması
Razan AYKAÇ 1023
Şarkışla Halıları
Suzan BAYRAKTAROĞLU 1073
Tarih Ne Söyler, Resim Ne Anlatır: Aya Sofya'daki Zoe Mozaiği'ne İlişkin Bazı Tespit ve Öneriler
Şamil YİRŞEN 1095
Tokat Âli Mezarlığı'nda Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşlarından Örnekler
Canan HANOĞLU 1115
Tokat Şehir Müzesi'nde Bulunan Madeni Şamdanlar
Veysel ESEN - Mehmet Sami BAYRAKTAR 1173
Ünye'de Tarihî Bir Çömlek Fırını
Mehmet Sami BAYRAKTAR 1197
Yunanistan Çalışmaları ve Khalke İsa'sı
Yılmaz BÜKTEL 1215

TAKDİM

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı olarak kurulduğumuz 1983 yılından bu yana Türk kültürü, sanatı ve bilimi üzerine altı yüzü aşkın kaynak eseri okuyucu ile buluşturduk. Sanat tarihi konulu makalelerin yer aldığı ve yılda iki sayı çıkardığımız *Arış* dergisi yanında Türk sanatına yönelik kitaplarımız da yayınlarımız arasında önemli bir yer tutmaktadır. Yakın yıllarda yayımladığımız bu kitaplardan bazılarının isimleri şöyledir; *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı* (3 cilt)*, Türk Kilimleri Kilim, Cicim, Zili, Palas* (3 Cilt)*, Türkiye Müzelerinden Örneklerle Türk İslam Sanatında Tarikat Eşyaları* (e-yayın), *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları* (e-yayın)*, Osmanlı Külliyelerinin Kuruluşu* (e-yayın), *Osmanlı Gemilerindeki Ahşap Süslemeler, Kapadokya'da Osmanlı Duvar Resimleri, 26. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Bildiri Kitabı*…

Kazılar ve sanat tarihi araştırmaları üzerine düzenlenmiş dört günlük çok kapsamlı ve değerli bildirilerin yer aldığı 27. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumuna katkıda bulunmaktan ve kıymetli bildirilerin bir kitap halinde basılmasına destek olmaktan dolayı mutluluk duyuyoruz. 25 – 28 Ekim 2023 tarihlerinde Ondokuz Mayıs Üniversitesi bünyesinde Samsun'da gerçekleştirilen Sempozyumda, alanında temayüz etmiş bilim insanlarınca Orta Çağ ve Türk dönemi kazıları ve sanat tarihi araştırmaları hususunda tebliğler sunulmuştur.

Bu sempozyumda sunulan birbirinden değerli bildirilerin yer almasıyla oluşan bu kitabın kazı ve sanat tarihi konularında araştırma yapanlar için değerli bir hizmet olacağını ve önemli bir boşluğu dolduracağını umuyoruz. Başta OMÜ İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün değerli hocaları olmak üzere sempozyumun düzenlenmesinde katkıları olan Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi Rektörlüğü personeline takdir ve teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Doç. Dr. Zeki ERASLAN
Atatürk Kültür Merkezi Başkanı

1855 DEPREMİ SONRASINDA BURSA EMİR SULTAN CAMİİ ve TÜRBESİ'NİN ONARIMI

Repair of Bursa Emir Sultan Mosque and Tomb after the 1855 Earthquake

Eser ÇALIKUŞU[1]

Özet

Bursa; topraklarında barındırdığı Osmanlı sultanları, evliyalar, alperenler ve sufilerle yüzyıllar boyunca manevi önemini korumuştur. 1391'de Buhara'dan Bursa'ya gelen, asıl adı Şemseddin Muhammed olan ve Seyyid olduğu için "Emîr" olarak anılan Emir Sultan, Bursa'nın doğusundaki bir mevkide tekkesini kurmuştur. Osmanlıların şenlendirme politikası çerçevesinde şehrin sınırlarını belirleyerek yüksek tepelere inşa ettirdikleri sultan külliyelerinin haricinde Emir Sultan'ın hanımı ve Yıldırım Bayezid'in kızı Hundi Fatma Hatun tarafından 15. yüzyılın ilk yarısında tekkenin yakınına Emir Sultan adına cami, türbe ve hamam inşa ettirilerek burası Emir Sultan Külliyesi'ne dönüştürülmüştür. Külliye, Emir Sultan Türbesi'nin de burada yer almasıyla inanç tarihi açısından yüzyıllardan beri Bursa'nın önemli bir odak noktası olmuştur. Cami ve türbe çeşitli zamanlarda depremler sebebiyle yıkılarak tekrar inşa edilmişlerdir. Tek kubbeli cami plan şeması, sekizgen planlı türbe ve bu yapılarda taş tuğla kullanımının görülmesi, her iki yapının Türk mimarisinin geleneksel izlerini taşıdığını göstermektedir. Caminin kuzeyinde bir avlu olması ve avluya karşılıklı giriş kapılarının bulunması geleneği, Büyük Selçuklu döneminde İran ve çevresindeki camilerde görüldüğü gibi, Anadolu'da da Erken Türk Beylikleri (Artuklu Camileri), Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de devam etmiştir. Çalışmanın amacı inanç tarihi açısından önemli olan Emir Sultan Külliyesi'ndeki cami ve türbe yapılarının 1855 depreminde zarar gördükten sonra onarımı için hazırlanan keşf-i evvel defterinin incelenmesidir. Çalışma gerçekleştirilirken öncelikle Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde yer alan 1855 depreminde zarar gören Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin onarımı için hazırlanan keşf-i evvel defterinden bilgiler aktarılacaktır. Ayrıca Mehmed Şemseddin Efendi'nin "Yâdigâr-ı Şemsî", Kâmil Kepecioğlu'nun "Bursa Kütüğü", Ekrem Hakkı Ayverdi'nin "Osmanlı Mi'mârîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri: 806-855 (1403-1451)", Kazım Baykal'ın "Bursa ve Anıtları", Mehmed Safiyüddîn Erhan'ın "Bir Zamanlar Bursa'ydı-Bir Pâyitahtın Pâyimali" kitaplarından yararlanılacaktır. Güncel olarak yerinde yapılacak tespitlerle de yapılar sanat tarihi açısından değerlendirilecektir. Sonuç olarak Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin 1855 depreminden sonra yapılan onarımı orijinal belge-

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ecalikusu@bandirma.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2526-1664.

lerle ve yerinde yapılacak tespitlerle ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Emir Sultan Cami, Emir Sultan Türbesi, Osmanlı Mimarisi, Keşf-i Evvel Defteri, Onarım

Abstract

Bursa: it has preserved its spiritual importance for centuries with the Ottoman sultans, saints, alperens and sufis it housed in its lands. Emir Sultan, who came to Bursa from Bukhara in 1391, whose real name was Şemseddin Muhammed and was known as "Emir" because he was Sayyid, established his lodge in a place east of Bursa. In the first half of the 15th century, a mosque, tomb and bath were built in the name of Emir Sultan, by Hundi Fatma Hatun, the wife of Emir Sultan and daughter of Yıldırım Bayezid, besides the sultan's complexes, which they had built on high hills by determining the borders of the city within the framework of the festivities policy of the Ottomans, in the first half of the 15th century has been converted to. The complex has been an important focal point of Bursa for centuries in terms of faith history, with the Emir Sultan Tomb located here. The mosque and the tomb were destroyed and rebuilt at various times due to earthquakes. The single-domed mosque plan scheme, the octagonal tomb and the use of stone bricks in these structures show that both structures bear the traditional traces of Turkish architecture. The tradition of having a courtyard in the north of the mosque and having opposite entrance doors to the courtyard continued in Anatolia during the Early Turkish Principalities (Artuklu Mosques), Anatolian Seljuk, Principalities and Ottoman periods, as seen in the mosques in and around Iran during the Great Seljuk period. The aim of the study is to examine the book of discovery prepared for the repair of mosques and tombs in the Emir Sultan Complex, which is important for the history of faith, after they were damaged in the 1855 earthquake. While the study is being carried out, first of all, information will be transferred from the book of discovery prepared for the repair of Emir Sultan Mosque and Tomb, which was damaged in the 1855 earthquake in the Directorate of State Archives Ottoman Archives. In addition, Mehmed Şemseddin Efendi's "Yâdigâr-ı Şemsî", Kamil Kepecioğlu's "Bursa Kütüğü", Ekrem Hakkı Ayverdi's "Osmanlı Mi'mârîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri: 806-855 (1403-1451)", Kazım Baykal's "Bursa ve Anıtları", Mehmed Safiyüddin Erhan's "Bir Zamanlar Bursa'ydı-Bir Pâyitahtın Pâyimali" will be used. The structures will be evaluated in terms of art history with the determinations to be made on site. As a result, the repair of Emir Sultan Mosque and Tomb after the 1855 earthquake will be revealed with original documents and on-site determinations.

Keywords: Emir Sultan Mosque, Emir Sultan Tomb, Ottoman Architecture, Keşf-i Evvel Register, Repair

Giriş

Bursa, 1326 yılında Orhan Gazi'nin kenti fethiyle beraber hızla Türkleşmiş, Osmanlı sultanları tarafından şehre kendi adlarıyla anılan külliyeler inşa ettirilmiştir. Osmanlıların şenlendirme politikası çerçevesinde şehrin sınırlarını belirleyerek yüksek tepelere inşa ettirdikleri sultan külliyelerinin haricinde, kentte yaşayan evliyalar, alperenler ve sufiler tarafından da Bursa'nın birçok noktasına tekkeler kurulmuştur. Genellikle ıssız yerlere kurulan tekkeler, tıpkı sultan külliyeleri gibi zamanla çevrelerinde insanların yaşamasını sağlamış ve o alanlarda içlerinde cami, mescid, medrese, türbe, hamam gibi yapıların da bulunduğu mahalleler oluşmuştur.

1391 yılında Buhara'dan Bursa'ya gelen, asıl adı Şemseddin Muhammed olan ve Seyyid olduğu için "Emîr" olarak anılan Emir Sultan, Bursa'nın doğusunda ovaya hakim, yüksek bir alanda tekkesini kurmuştur. Emir Sultan'ın hanımı ve Yıldırım Bayezid'in kızı Hundi Fatma Hatun tarafından 15. yüzyılın ilk yarısında tekkenin yakınına Emir Sultan adına cami, türbe ve hamam inşa ettirilerek burası Emir Sultan Külliyesi'ne dönüştürülmüştür (E. H. Ayverdi 1972: 283), (M.S. Erhan 2016: 147, 154), (K. Kepecioğlu 2009: 33), (M.Ş. Ulusoy 2021: 28, 29). Külliye, Emir Sultan Türbesi'nin de burada olması sebebiyle inanç tarihi açısından yüzyıllardan beri Bursa'nın manevi bir odak noktası olmuştur.

Emir Sultan Külliyesi'nde, eskiden tevhidhâne olarak da kullanıldığı tahmin edilen cami, derviş hücreleri ile tekkenin harem-selâmlık bölümleri, imaret, türbe, hamam, Çelebi Sultan Mehmed'in torunu Hatice Hatun tarafından yaptırılan mektep ve Cezerî Kasım Paşa'nın yaptırdığı medrese yapıları yer almaktaydı. Bu yapılara ayrıca 18. ve 19. yüzyıllarda muvakkithâne, kütüphane ve caminin güney ile batı yönlerindeki çeşmeler ilave edilmiştir. Yapılardan günümüze ise 19. yüzyılda tekrar inşa edilen cami ve türbe, hamam, çeşmeler ve tekkenin eskiden selamlık olan yerine rekonstrüksiyonu yapılan harem kısmı gelebilmiştir. Emîr Sultan Külliyesi günümüze gelene dek çeşitli tarihlerde pek çok onarım geçirmiş, her dönem padişahlar ve kentin yöneticileri tarafından önem verilen bir yapı bütünlüğü olmuştur (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi).

1. Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin Mimari Özellikleri

Emir Sultan Camii H. 1210/M.1795-96 depreminde tamamen yıkılmış olup, günümüzdeki cami, III. Selim tarafından H.1219/M.1804-1805 yılında tekrar inşa ettirilmiştir (A. Gabriel: 131), (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi).

Güneydeki cami ile kuzeydeki türbenin konumları, 1855 depreminden sonraki onarımlarda da aynı kalmıştır. Caminin ilk planı ile ilgili araştırmacıların değişik görüşleri vardır. M. Şemseddin Ulusoy ve Kâmil Kepecioğlu caminin eskiden altı kubbeli olup, güney duvarı önünde eski caminin temellerini gördüklerini belirtmişlerdir (M.S. Erhan 2016: 154). Albert Gabriel, caminin eski halinin Fatih döneminde Ulucami'ye benzer bir şekilde altı kubbeli olarak büyütülmüş olabileceğini söylemektedir (A. Gabriel: 134). Ekrem Hak-

kı Ayverdi ise H. 913/M.1507 tarihli bir belgede (K. Kepecioğlu 2009: 34), "Sabıkân bir kubbe iken hâliyen dört kubbe ve bir harem olduğundan..." ifadesi yazdığından caminin eskiden kare planlı ve tek kubbe ile örtülü olduğunu, sonrasında ise kuzeyine üç kubbe ile örtülü bir son cemaat yerinin ilave edildiğini söylemektedir. Evliya Çelebi ise şadırvanlı avlunun etrafında derviş odaları olduğunu anlatmaktadır. M. Baha Tanman bu plan şeklinin Anadolu Türk mimarisinde cami-tekke ve cami-medrese olarak inşa edilen çoğu yapıda görülebildiğini belirtmektedir (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi).

Günümüzde H.1219 / M.1804 yılında III. Selim'in yaptırdığı plan şekli ve dönemin mimarisini yansıtan ampir üslubunda olan cami, 15,20 × 15,20 m. ölçülerinde kare planlı ve tek kubbeli bir asıl ibadet mekanına sahiptir (K. Baykal 1993: 146), (R. Kaplanoğlu 2003: 120), (M.S. Erhan 2016: 147). Kuzey yönündeki girişin üzerinde III. Selim'in adını ve H. 1219 / M. 1804-1805 tarihini taşıyan ta'lik hatlı manzum kitâbe yer alır. Yapının duvarlarında hem kesme taş örgü hem de tuğla ve kesme taştan oluşan almaşık örgü çeşidi kullanılmıştır. Kubbeye geçiş tromplarla olup, kubbe dışarıdan kurşun ile kaplıdır. Duvar pâyeleri on üç adet olup, ana beden duvarlarındaki girinti ve çıkıntılı tasarımıyla cephelere hareket katmaktadır. Cephelerde, en üstte bir silme kuşağı orta kemer kısmında ana beden duvarı saçağından yükselerek, barok etkili bir dalgalanma göstermektedir. Üçer adet kemere ayrılan cephenin ortasındaki kemer daha büyük ve yüksek olup, içerisinde üç pencere yer alır. Yanlardaki daha küçük ve alçak kemerler ise sağır niş şeklindedir. M. Baha Tanman'a göre Osmanlı mimarisinde birkaç örnekte görülen, fakat Bizans yapılarında sıklıkla rastlanılan bu mimari detay, yapının tasarımında ya da inşaatında Rum asıllı mimar veya kalfaların çalıştığı fikrini vermektedir (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi). Caminin iç mimarisinde bazı detaylar ve kalem işi süslemeleri de Türk Barok üslûbundadır.

Asıl ibadet mekanının kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerinde iki adet minaresi vardır. Kesme taştan inşa edilen minareler, kare tabanlı kaideler üzerinde silindirik gövdelidir. Minareler Geç dönem Osmanlı sanatının özelliği olarak, akantus yaprağı biçimindeki konsollarla desteklenen korint üslubundaki sütun başlıklarına benzeyen şerefeler ve kesme taştan örülen külâhlarıyla, 1868-1869'da Sultan Abdülaziz dönemindeki onarıma ait olduklarını gösterirler (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi).

Avlusu enine gelişen dikdörtgen bir plandadır. Güney yönünde cami, kuzeyde türbe ve türbenin yanında oda şeklinde mekânlar, doğu ve batıda yuvarlak kemerli avlu giriş kapıları bulunmaktadır. Avludaki revaklar bağdâdî sıvalı aynalı tonozlarla örtülü olup, tüm avluyu beyaz mermerden sütunlar üzerine yine bağdâdî sıva ile yapılan ahşap kaş kemerler çevreler. Cami giriş cephesindeki ve türbe penceresinin önündeki kaş kemerler diğer revak kemerlerine göre daha yüksektir. Böylece revakın görünümü hareketlendirilmiş ve yapıların ana giriş eksenleri belirtilmiştir. Caminin giriş kapısının üzerinde Barok etkili ahşap bir mahfil yer alır. Asıl ibadet meka-

nına bitişik son cemaat yerinin üstünde asma kat vardır. Caminin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde bulunan merdivenlerle çıkılan bu üst kat birimleri günümüzde kadınlar mahfili olarak kullanılmaktadır. Dikdörtgen pencerelerle avluya açılmakta, yine kapılarla caminin içinde kuzeydeki ahşap mahfile açılmaktadır. Avlunun kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde ise dikdörtgen planlı birer oda vardır. Merdivenlerle çıkılan batı yönündeki avlu girişinde kaş kemerli küçük bir revak yer almaktadır. Avlunun ortasında sekizgen planlı, geç dönem Osmanlı sanatı özelliklerini yansıtan mermer bir şadırvan bulunur (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi).

Cami'nin kuzeyinde yer alan Emir Sultan Türbesi, Sultan Abdülmecid tarafından H. 1261/ M. 1845'te tamir ettirilmiş, Sultan Abdülaziz tarafından H. 1285/M.1868'de tekrar yaptırılmıştır. Türbenin cepheleri ve iç süslemesi ampir üslûbunu yansıtır. (K. Baykal 1993: 146), (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi), (K. Kepecioğlu 2009:37), (M.S. Erhan 2016: 147). Türbenin ortasında Emîr Sultan'ın sandukası, yanlarında ise eşi Hundi Fatma Hatun, oğulları Emîr Ali ve iki kızlarının sandukaları bulunmaktadır (K. Kepecioğlu 2009: 37). Emîr Sultan'ın sandukası diğer sandukalardan daha büyük ve yüksek olup, üzeri yaldızlı ve oymalı ahşap korkulukludur. Türbenin zemin kotu, avlu kotundan yaklaşık 1 m kadar aşağıda bulunmaktadır (K. Baykal 1993: 146), (A. Gabriel: 131), (M.S Erhan 2016: 156), (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi). H. 1013 / M. 1605 yılına ait onarım keşfine göre, o tarihte cami avluya göre yüksekteydi ve avlu ile türbe de aynı seviyedeydi. Bu sebeple günümüzdeki avlu zemininin, caminin H. 1219 / M. 1804-1805'teki inşasında yükseltildiği bilinmektedir (M.B. Tanman 1995: https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi), (M.S. Erhan 2016: 156).

Türbe sekizgen planlı olup, üzeri yüksek kasnaklı ve kurşunla kaplı bir kubbe ile örtülmüştür. İlk inşa edilen türbenin de sekizgen planlı ve kubbeli olduğu düşünülmektedir. Türbenin doğu ve batı bitişiğinde dikdörtgen planlı birer oda yer alır. Doğudaki oda, türbenin giriş kapısının açıldığı ve günümüzde eski eserlerin camekânlar içerisinde sergilendiği bir mekân şeklindedir. Batıdaki oda ise eskiden türbedar odası olup, günümüzde kadın ziyaretçiler tarafından kullanılmaktadır. Türbenin girişi hariç yedi cephesinde de yuvarlak kemerli büyük birer pencere yer almaktadır. Güney yönündeki revaka açılan ziyaret (niyaz) penceresinin üzerinde Sultan Abdülaziz'in H. 1285 / M. 1868 tarihli, ta'lik hatlı onarım kitâbesi bulunur (R. Kaplanoğlu 2003: 121), (M.S. Erhan 2016: 156). Türbenin içerisindeki süslemeler Türk Barok üslûbunun özelliklerini yansıtmaktadır.

Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin son restorasyonu ise, 2018-2021 yılları arasında Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nce gerçekleştirilmiştir.

2. Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin Onarımı için Hazırlanan Keşf-i Evvel Defteri

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde, 1855 depreminde zarar gören Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin onarımı için hazırlanan keşf-i evvel defteri yer almaktadır. Defterin tam ismi "Depremde harab olan Bursa'daki Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin tamiri için tanzim olunan keşf-i evvel defte-

ri" olup H. 1.03.1274 / M. 20 Ekim 1857 tarihlidir (B.O.A., EV.d... / 32540).

1855'te meydana gelen büyük Bursa depreminde Emir Sultan Camii ve Türbesi de büyük ölçüde zarar görmüştür. Yapıların onarımı için, erkân-ı harbiye ve mühendishâne-i hümâyûn zâbıtânı ve yapıların keşfine memûr ebniye-i hâssa hulefâsından Hacı Akif Efendi bendeleri ve Mısırlı Yani (Yorgi) Kalfa ile diğer bilirkişiler (uzmanlar) ile birlikte cami ve türbenin keşiflerini detaylı olarak gerçekleştirmişlerdir. Yapıların zarar görmüş yerlerini ve onarım masraflarını detaylı bir biçimde listelemişlerdir (BOA., EV.d... / 32540, 1).

Keşf-i evvel defteri'nde caminin kubbesinin çok harap olduğu yıkılıp yeniden yapılmak zorunda olduğundan bahsedilmiştir. Kubbenin yanı sıra müezzin mahfili inşası, maksurelerin inşası, minber ve kürsü inşası, sıvaların yenilenmesi, giriş kapısındaki kitabenin boyanması, top kandil askıları gibi camiye ait tüm detaylar hesaplanarak kaydedilmiştir. Caminin kubbe ve etrafındaki duvarların ikinci kafa tahtasına kadar feshiyle tesviyesi masrafı 10.000 kuruş, kârgir duvarlar inşâsı 69.977,5 kuruş, dıştan köşe ve pencere arasındaki sütunların inşası 65.250 kuruş, duvarda açılacak pencereler ve meşeden imal edilecek çerçeveler 20.960 kuruş, köşelere yarım kavisli kârgîr kubbelerin inşâsı 7.773 kuruş, demir kirişleri 25.000 kuruş, kârgîr kubbe inşâsı toplamda 103.906 kuruş, yaldızlı bakır alemi 5.000 kuruş olarak kaydedilmiştir. Ayrıca som saçak ve kafa tahtaları inşâsı, kubbe içinde som kandiller gezinti mahalli 32.987,5 kuruş ve nev resim (yeni moda, yeni usûl) demir parmaklık inşası 9500 kuruş, fevkânî müezzin mahfili inşâsı 2175 kuruş, iki adet maksure inşası 1920 kuruş, minber-i şerîf 15.000 kuruş ve kürsü inşâsı 5.000 kuruş, sıva yenilenmesi 20.781 kuruş, duvarları 34.960 kuruş olarak belirtilmiştir. Mevcut pencere sövelerinin ağartılması 482,5 kuruş olarak yazılmıştır. Câmi'-i şerîfin giriş kapısı üzerindeki mevcut tarihinin boya ve yaldız tazelenmesi masrafı 1500 kuruş, yenilenen sacdan yapılan yaldızlı top kandil askıları ise 10.500 kuruş olarak belirlenmiştir (BOA., EV.d... / 32540, 1).

Caminin son cemaat yerinin bir kısmı yıkılmış, bir kısmı ise zamanla harap olmuş durumdadır. Burada yıkılan kısımlar fesh edilmiş ve alan düz hale getirilmiş, mevcut mermer sütunlar üzerine meşe ağacından taban ve sütunlar konulmuştur. Son cemaat yerinde yapılması gereken bina masrafları 73.893,5 kuruş olarak kaydedilmiştir. Ayrıca teneke oluk ve boruları bağdâdî saçağı 26.880 kuruş, kandil askıları 5000 kuruş olarak yazılmıştır (BOA., EV.d... / 32540, 2a, 3a).

Caminin minarelerinin tamamen yıkıldığı bilinmektedir. Minarelerin mevcut kürsüleri tesviye edilmiş ve onarılarak yeni küfeki taşından ince tarak yöntemiyle düzgünleştirilmiştir. Defterde minareler, şerefe tabanı som küp ve gövdeli, kurşun örtülü, yeni moda yaldızlı alemli, şerefeli, etrafları demirden korkuluklu olarak anlatılmıştır. Minarelerde kullanılan malzemelerin masrafları ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Minarelerin onarımında mevcut kürsülerin tamiri 4900 kuruş, som küp ve gövdelerinin inşâsı 63.000 kuruş, yeni moda som şerefeleri 30.625 kuruş, som petek inşâsı 42.750 kuruş, külâhların inşası 27.170 kuruş, şerefe çevrelerinin demir korkulukları 25.000 kuruş, yeni moda yaldızlı alemler 2000 kuruş, sacdan yapılan kandil

askıları (48 adedi) 5.760 kuruş şeklinde masraf detayları defterde yer almaktadır (BOA., EV.d... / 32540, 2a).

Emir Sultan Türbesi'nin onarımı ile ilgili mevcud kurşunların kaldırılması, kubbe ve çevresinin kârgir duvarlarının zemîne kadar fesh ve tesviye olunması, kuzey yöndeki mezarlık tarafındaki temellerin güçlendirilmesi, kargir pâye ve set duvarları inşâsı gibi yapılacak uygulamalar yazılmıştır. Yapılması gereken faaliyetlerin masrafları da tek tek belirtilmiştir. Türbenin hafriyatı için 1.980 kuruş, paye ve set duvarlarının inşası için 18.600 kuruş belirlenmiştir. Türbenin kârgîr duvarlarının inşası için 52.986 kuruş, açılacak pencereler ve seng-i mermer (mermer taşından) parlak söveler için 15.600 kuruş, kârgîr kubbe inşası için 45.900 kuruş, üzerine konulacak nev resim bakır alem için 3.500 kuruş masraf yazılmıştır. Yine türbenin demir parmaklıklarının onarımı için 700 kuruş, pencere içlerine parlak mermer döşenmesi için 4.462,5 kuruş, pencerelerin cam ve meşeden yapılan çerçeve masrafları için 3.100 kuruş, mevcut kapısının tamiri için 150 kuruş, iç ahşap döşemeler için 150 kuruş belirlenmiştir. Ayrıca sanduka-i şerif ve etrafının şebekesi için 2.500 kuruş, müzeyyen (süslenmiş) top askı için 1.500 kuruş, muvacehe (ön) penceresi üzerine mevcud tarih ve tuğranın tamiri ile yaldızının yenilenerek tekrar yerine asılması için 3.000 kuruş masraf yazılmıştır (BOA., EV.d... / 32540, 2b), (N. Özaydın 2017: 131).

Keşf-i evvel defterinde türbenin onarımıyla ilgili bir not da yer almaktadır. Türbenin bir önceki onarımında, zemininin caminin zemini kadar kaldırıldığı, mezarların da alt kotta kaldığı belirtilmiştir. Âlimlere bu durum danışılmış, türbeye doldurulan toprağın kaldırılması ve özgün haline çevrilmesinin gerektiği söylenilmiş, onarım sırasında bu konuya dikkat edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Keşf-i evvel defterinde cami ve türbeyle ilgili yapılması gerekenler ve masrafların belirtilmesinden sonra odaların, şadırvanların, muvakkithanenin, batıdaki avluya giriş kapısının, dış duvarların ve dergahın onarımıyla da ilgili konulardan da bahsedilmiştir (BOA., EV.d... / 32540, 2b), (N. Özaydın 2017: 131).

Türbe tarafındaki harab ahşap odaların üzerindeki tavanı korunmaya alınmış, duvarların sağ bölümüne fesh ve tesviye olunmuş ve eksik taşları eklenmiştir. Meşe ağacından hatıllar, kurşunların değişimi, üç kat sıva ve yağlı renkli boya (kalemişi) yapılması gibi onarımlar için 14.242,5 kuruş masraf yazılmıştır. Yine bu odaların fevkani harap binanın tavan ve döşemesinin, altındaki kârgîr duvarın yenilenmesi, tekrar sıva ve yağlıboya yapılması ise 4800 kuruş olarak yazılmıştır. Muvâcehe penceresi önüne Selimîkâri kürsü ve başlıklı iki sütunla desteklenen üzeri kurşunla örtülü, altı ise Bağdâdî tavanlı ve üç kat sıva alçıdan yapılan malakârî tekniğinde süslemeler, kandil ve kârgir taklîdi yenilenen sundurma çatının inşâsı 8400 kuruş olarak kaydedilmiştir (BOA., EV.d... / 32540, 2b).

Türbenin avlusunda mevcut sundurma çatılarının ve dıştaki duvarlarının onarımıyla yağlıboya altın yaldız süslemeleri ve kurşunlarının onarımı 11.371,5 kuruş olarak yazılmıştır. Ayrıca defterde not olarak, şadırvanlı avlunun mevcut mermerlerinin çoğunun mezartaşlarından döşendiği, bazılarının altında yazı bulunduğu da görüldüğünden bu taşların ayrıştırılması, mezartaşı olmayanların yerinde kalması ve yeniden döşemelerin düzenlenmesi konusuna karar verildiği yazılıdır (BOA., EV.d... / 32540, 3a). 1891 yılında ise Hüdavendigar

Vilayeti Valisi Ahmet Münir Paşa tarafından caminin avlu kısmına mermer döşeme yaptırıldığı bilinmektedir (K. Kepecioğlu 2009:37). Keşf-i evvel defteri'nde avlunun ortasındaki şadırvanın onarımıyla ilgili de bazı detaylar vardır. Şadırvanın su gideri masrafı 16.299 kuruş, mermer döşeme masrafı 82.412,5 kuruş, demir parmaklığının yenilenmesi 180 kuruş, pirinç musluğunun yenilenmesi 440 kuruş olarak belirlenmiştir. Ayrıca batıda yer alan avluya giriş kapısının önündeki kâgir sütunların inşa masrafı 4550 kuruş, kapı kanatları ve saçakların inşası 2737,5 kuruş, tarih ve tuğrâ yazım masrafı ise 1500 kuruş olarak belirtilmiştir (BOA., EV.d... / 32540, 3a). Keşf-i evvel defterinde cami, türbe, şadırvan, revaklar, batı tarafındaki avluya giriş kapısı, muvakkithane, çeşmeler, kabristan duvarları gibi çeşitli kısımların onarımları için toplam yekûn olarak 1.332.321,5 kuruş tamirat masrafı kaydedilmiştir (BOA., EV.d... / 32540, 3a).

Sonuç

Emir Sultan Camii ve Türbesi, tekkenin yakınına Emir Sultan'ın hanımı ve Yıldırım Bayezid'in kızı Hundi Fatma Hatun tarafından 15. yüzyılın ilk yarısında inşa ettirilmiştir. Cami ve türbe çeşitli zamanlarda depremler sebebiyle yıkılarak tekrar inşa edilmişlerdir. 19. Yüzyılda yenilenen cami ve türbe yapıları bazı özellikleriyle Türk mimarisinin yüzyıllardır süren mimari geleneğini yansıtmaktadırlar. Caminin kuzeyinde büyük bir avlu bulunması ve avlu etrafında çeşitli mekanların olması geleneği, Büyük Selçuklu döneminde İran ve çevresindeki camilerde görüldüğü gibi, Anadolu'da da Erken Türk Beylikleri (Artuklu Camileri), Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de devam etmiştir. Ayrıca Emir Sultan Camii, günümüze gelen tek kubbeli plan şemasıyla, Emir Sultan Türbesi ise sekizgen plan şemasıyla Türk mimarisinin geleneksel izlerini taşımaktadırlar. Mimari detaylarda ve bazı süslemelerde ise inşa edildikleri tarihin yani, 19. Yüzyıl'daki Ampir ve Barok üslûpların etkisi görülmektedir.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde, 1855 depreminde zarar gören Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin onarımı için hazırlanan M. 20 Ekim 1857 tarihli keşf-i evvel defterinde camii ve türbede onarılacak ve yenilenecek kısımlar detaylı olarak masraflarıyla birlikte belirtilmiştir. Bu konuda devlet tarafından görevlendirilen Hacı Akif Efendi bendeleri ve Mısırlı Yani (Yorgi) Kalfa ve onlarla birlikte çalışan bilirkişiler (uzmanlar) yapılarda detaylı incelemeler yapmışlardır. Özelikle caminin kubbesi, son cemaat yeri, minareleri başta olmak üzere, caminin maksureleri, mahfili, minberi ve kürsüsü, kalemişi bezemeleri, ayrıca türbenin duvarları ve zemini, kubbesi, pencereleri, cami ve türbenin kitâbeleri, avludaki bağdadi revaklar, avlu zeminindeki mermerler gibi birçok bölümün onarımı detaylı olarak masraflarıyla birlikte anlatılmıştır.

Sonuç olarak, Bursa'daki Emir Sultan Camii ve Türbesi inanç tarihi açısından önemli bir nokta olması sebebiyle, onarıma ihtiyaç duyulduğu dönemlerde her zaman gerekli tamiratı görerek günümüze kadar gelen yapılardır. Cami H.1219 / M.1804 yılında III. Selim'in yaptırdığı plan şekli ile türbe ise Sultan Abdülaziz tarafından H. 1285/M.1868'de yaptırıldığı üslûpla günümüze ulaşmışlardır. Caminin ilk yapıldığı planda olmadığı fakat günümüzdeki tek kubbeli plan şekliyle geleneksel Türk mimarisi geleneğini devam ettirdiği

görülmektedir. Türbe ise sekizgen plan şemasıyla özgün planını yüzyıllardır korumaktadır. Cami ve türbenin mimari üslûp ve süslemelerinde, 19. yüzyılda Türk sanatına da yansıyan Ampir ve Barok üslûpları görülmektedir. Geç dönem Osmanlı sanatına ait bu üslûpların yapılarda görülmesi, bu dönemde yaşayan ve onarımı yaptıran padişahın kendi döneminin üslûbunu mimar ya da sanatkârlar vasıtasıyla yansıtmak ve geriye kalıcı eserler bırakmak istemesi sebebiyledir. Bursa'da "Küçük Kıyamet" olarak adlandırılan 1855 depreminden sonra, 1857'de devlet tarafından görevlendirilen uzmanlarca yapılan cami ve türbedeki hasarlı kısımların detaylı tespitini içeren keşf-i evvel defteri, günümüz için de yapıların olası bir depremde güçlü ve zayıf yönlerini ortaya çıkarmakta önemli bir belge niteliğindedir.

Kaynakça

Arşiv Belgesi

BOA., EV.d... / 32540, H. 1.03.1274 (M. 20 Ekim 1857)

Kitaplar-Makaleler

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1972). Osmanlı Mi'mârîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri: 806-855 (1403-1451), C. 2, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.

Baykal, Kâzım (1993). Bursa ve Anıtları, Bursa: Taç Vakfı Yayınları.

Erhan, Mehmed Safiyüddîn (2016). Bir Zamanlar Bursa'ydı Bir Pâyitahtın Pâyimâli, İstanbul: Sufi Kitap.

Gabriel, Albert. Bir Türk Başkenti Bursa, C. I-II, Çev. Neslihan Er, Hamit Er, Aykut Kazancıgil, İstanbul: Osmangazi Belediyesi Yayınları.

Kaplanoğlu, Raif (2003). Doğal ve Anıtsal Eserleri ile Bursa, İstanbul: Osmangazi Belediyesi Yayınları.

Kepecioğlu, Kâmil (2009). "Emir Sultan Camii", Bursa Kütüğü, C. 2, Haz. Hüseyin Algül, Osman Çetin, Mefail Hızlı, Mustafa Kara, M. Asım Yediyıldız, İstanbul: Bursa Büyükşehir Belediyesi-Bursa Kültür A.Ş. Yayınları, s. 33-36.

Kepecioğlu, Kâmil (2009). "Emir Sultan Türbesi", Bursa Kütüğü, C. 2, Haz. Hüseyin Algül, Osman Çetin, Mefail Hızlı, Mustafa Kara, M. Asım Yediyıldız, İstanbul: Bursa Büyükşehir Belediyesi-Bursa Kültür A.Ş. Yayınları, s. 37.

Özaydın, Neslihan (2017). Arşiv Belgeleri Işığında 1855 Depremi ve Bursa Yapılarına Etkisi, Uludağ Üniversitesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Bursa.

Tanman, M. Baha (1995). "Emîr Sultan Külliyesi", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi (Erişim Tarihi:14.03.2024).

Ulusoy, Mehmed Şemseddin (2021). Bursa Camileri ve Medreseleri Medâr-ı Şemsî Devvâr-ı Şemsî, Bütün Eserleri 4, Haz. Mustafa Kara, Betül Tarakcı, Selime Terzioğlu, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.

Ekler

Belge 1: Depremde harab olan Bursa'daki Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin tamiri için tanzim olunan keşf-i evvel defterinin tercümesi. (Kaynak: B.O.A., EV.d... / 32540, H. 1.03.1274 / M. 20 Ekim 1857)

Sh. 1

Mahrûsa-i Bursa'da defîn-i hâk-ı ıtırnâk olan kutb-ı dâire-i cihân Hazret-i Emir Sultan kuddise sırruhu'l-müste'ân efendimizin kârgîr câmi'-i şerîf ve türbe-i münîfleri mukaddemâ vukû' bulan hareket-i arzdan ziyadece harâb ve minâreleri dahi külliyen münhedim olup ta'mîr ve tecdîde muhtâc bulunmuş olduğundan keşif ve mu'âyenesi husûsu eyâlet-i mezkûr müşîri devletlü Paşa hazretlerinin inzimâm-ı re'y-i âlîleri ve bâ-ma'rifet-i şer'-i şerîf ve meclis-i kebîr-i eyâlet ve bu tarafda memûren bulunan erkân-ı harbiye ve mühendishâne-i hümâyûn zâbıtânı ve keşfine memûr ebniye-i hâssa hulefâsından Hacı Akif Efendi bendeleri ve Mısırlı Yani Kalfa ve sâir erbâb-ı vukûf kulları ma'rifetleriyle mahall-i âlîye varılıp yegân yegân mu'âyene ve müşâhede olundukda îcâb eden resm-i musattahlarıyla berâber evsâf ve eşkâlini mübeyyen terkîm ve tanzîm olunan keşf-i evvel defteridir ki ber-vech-i âtî zikr olunur.

Zikr olunan kârgir câmi'-i şerifin üzerindeki kubbesi ziyadece harâb olup hedmiyle tecdîde muhtâc bulunmuş olduğundan evvel emirde mevcûd kurşunları ref' mezkûr kubbe ile etrâfındaki duvarlarının ikinci kafa tahtasına kadar fesh ve tesviye olunarak bir mikdâr taş mevcud mâ'adâsı cedîd seng-i kûfegîden ince tarak ile tesviyeli demir kened ve zıbana ile merbût bîrûnunun köşe ve pencere beynleri som sütunlar inmeli derûnu cedîd battal tuğladan hâlis harc ile memzûc kadîmi vechile seng-i mezkûrdan avanadlıklı pencere söğeli bâlaları kârgir yay kemerli ve emrudî avadanlıklı som saçak ve kafa tahtalı ve iktizâsı üzere demir kirişler ile bağlamalı köşe mahalleri nîm kavis kârgir kubbeli üzeri seng-i mezûr kebîrlerinden bir tarafı avadanlıklı üzeri tesviyeli ulyâ tabakasının som kanâdilin gezinti? Döşemeli üzengi mahalline çıkınca kârgir duvarlı üzeri battal tuğladan mezkûr harc ile iktizâsı üzere kebîr meşe ağacından ve mezkur kiriş ile rabtlı metîn ve müstahkem kârgir kubbeli üzeri turâb harc fereşli atîkkurşun noksanı tekmîl olarak ziviyle pûşîde ve nev resim yaldızlı müceddeden nühâs alemli mezkûr kubbe etrâfı evsâf-ı mezkûre üzere som saçaklı derûnunun kanâdilin mahalli etrâfına demir nevresim parmaklık ve bilcümle üç kat sıva ve alçıdan ma'mûl mala kârî mihrab ve pencere bâlâları şükûfe işleme ve pervazlı tahtı feriş? Ve takoz ve gül işlemeli üç kat kafa tahtalı ve bilcümle zemîn ve havâle pencerelerine meşeden ma'mûl nev resim çerçeveli ve müceddeden fevkânî mahfil ve tahtında kapı derunu tarafeynine etrâfı çıkrıkçıkârî parmaklı derûnu kiriş ve döşemeli iki aded maksûre bölmeli ve ceviz elvâhından tavşan kârî vasatî göbekli bâlâsı külah ve alem üzeri mağûn boyalı ve göbek ve pervazları yaldızlı gâyet müzeyyen minber-i şerîf kezâlik kürsülü ve mevcûd mermer pencere ve kapı söğelerinin ağartmasıyla cilâ ve tesviyeli mezkûr çerçeve ve mevcud kuyu kanadlarına revgan boya ve nev resim müceddeden top kanâdîl askılı bîrûnu etrâf-ı erba'asının duvarları vechile sıva derz ve badana tılâsıyla ve sâir müştemilât-ı kâffesi tekmîl olarak ve'l-hâsıl

câmi'-i şerîfin evsâf ve eşkâlleri üzere metîn ve müstahkem bilâ-kusûr mücedded misillü ta'mîr ve inşâsı

Mezkur kubbe ve etrâfındaki duvarların ikinci kafa tahtasına kadar evvel emirde feshiyle tesviyesi masârıfı 10.000 guruş

Evsâf-ı mezkûre üzere kârgir duvarlar inşâsı

Tûlen		Arzan		Kadden	
Zira	Parmak	Zira	Parmak	Zira	Parmak
93	12	2	12	6	12
Terbî'an					
1519	9				
358	2				
1161	7	Fî 60			
69.977,5					

Bîrûnunun köşe ve pencere beynlerine sütun inme somlar inşası

Kıt'ât	Tûlen	Arzan	Kadden
19	2	12	6,5
19	1,5	12	4,5
Terbî'an			
375 zira' fî 150			
65.250 guruş			

Duvardan minha olunacak pencere mahalleri

Beheri

Kıt'ât	Tûlen		Arzan		Kadden	
	Zira'	Parmak	Zira'	Parmak	Zira'	Parmak
16	1	12	2	12	3	18
3	1	12	2	12	3	18
8	1	12	2	12	3	
Terbî'an 358 zira 12 parmak						

Mezkûr pencerelere som söğe ve meşeden ma'mûl çam çerçeveler inşası

Kıt'ât	Devren	Arzan	Cismen
16	10	6	4
3	10	6	4
8	9	6	4
Terbî'an 262 zira' fî 80 20.960			

Köşe mahallerine nim kavis kârgîr kubbeler inşâsı
Kutran 6 zira' 1 parmak
Sathan 59 zira 19 parmak fî 130
[Yekûn] 7.773 guruş
Demir kirişleri 5.000 kıyye fî 5, 25.000 guruş
Evsâf-ı mezkûre üzere kebîr kârgîr kubbe inşâsı
Kutran 21 zira'
Sathan 692 zira' 17 parmak fî 150 guruş
[Yekun] 103.906 guruş
Müceddeden yaldızlı nühâs alemi 5.000 guruş
Evsâf-ı mezkûre üzere som saçak ve kafa tahtaları inşâsı

Devren	Arzan	Cismen	
160	1	15 zira	6 parmak
144	1	12	-
144	1	10	-
Terbi'an 688 zira' fî 300 guruş 206.400 guruş			

Kubbe derûnunda som kanâdîl gezinti mahalliyle nev resim demir parmaklık inşası

Som gezinti mahalli:

Devren	Arzan	Cismen
63,5	1,5	18
Terbî'an 94 sina 6 parmak fî 350 guruş 32.987,5 guruş		

Parmaklıkları

Devren	Kadden
63,5	1,5
1900 kıyye fî 5 9500 guruş	

Müceddeden fevkânî müezzin mahfili inşâsı

Tûlen		Arzan	
Zira	Parmak	Zira	Parmak
11	12	3	-
6	-	1	12
Terbî'an 43,5 zira' fî 50 2175 guruş			

İki aded Maksûre inşâsı

Kıt'ât	Tûlen/zira	Arzan/zira
2	8	4
Terbî'an 64 zira fî 30 guruş 1920 guruş		

Minber-i şerîf ve kürsü inşâsı

15.000 guruş minber-i şerîf

5.000 guruş kürsü

Evsâf-ı mezkûre üzere sıva tecdîdi

Kutran 21 zirâ

Terbî'an 692 zira' 17 parmak fî 30 guruş

[yekûn] 20.781 guruş

Duvarları

Devren 92 zira', kadden 19 zira'

Terbî'an 1748 zira' fî 20

[Yekûn] 34.960 guruş

Mevcûd pencere söğelerinin ağartması

Kutran	Devren		Kadden
Zira'	Zira	Parmak	Zira
16	10	18	12
1	14	-	18
Terbî'an 96,5 zira' fî 5 482,5 guruş			

Câmi'-i şerîfin kebîrkapısı üzerinde mevcut târihinin boya ve yaldız tazelenmesi masârıfı 1500 guruş

Müceddeden sacdan ma'mûl yaldızlı top kanâdîl askıları

1 aded 2500 yüz elli kanâdilli

8 aded 8000 guruş altmış kanâdilli

10.500 guruş

Sh. 2a

Câmi-i Şerîfin su geçmemiş mahalli ebniyesinin bir tarafı münhedim ve mevcûd olan ebniyesi dahi murûr-ı zaman ile müşrif-i harab olup hedmiyle tecdîde muhtâc bulunmuş olduğundan fesh ve tesviye olunarak mevcûd mermer sütunlar üzerine kebîr meşe ağacından taban ve sütun kezâlik tabanlı üzeri kebîr oyanlık(?) sanevber ağacından mâhya ve mikraslı atîk enkâzından baba ve göğüsleme ve gedikli üzeri yedi ve sürtme ağaçlarından mertekli döşeme tahtasından kaplı noksanı tekmil olarak mevcud kurşunları zobuyla ferşli oyanlık iki kat kirişleme ile ulyası tavan tahtasından Bağdâdî ve süflası kebir tahtadan Selimîkârî kaval şişe ile nev resim tavanlı fevki Domaniç tahtasından

döşeme etraf-ı selasesi Bağdâdî saçaklı sütunlar beynleri ahşap bölme ve meşeden ma'mûl ayna cam ile çerçeve kilid ve zenberek ile çifte kanadlı doğrama kapılı tarafeyni nev resim her merdiven ve etrafı çıkrıkçıkârı parmaklık ile iki aded merdivenli ve bi'l-cümle üç kat sıva ve yağlı elvan boyalı ve sacdan ma'mûl kanâdîl askıları ve sair müştemilat tekmîl rub' derce enkâz ile mahlût müceddeden su geçmemiş ebniyesinin inşası

Ebniyesi

Tûlen		Arzan		Kadden	
39	6	7	12	11	6
Terbî'an 294 zira 9 parmak, fî 250 guruş Yekûn: 73.893,5 guruş					

Teneke oluk ve boruları Bağdâdî Saçağı

Devren 56 zira'

Arzan12 ziraM

Terbî'an 672 zira' fî 40 guruş

Yekûn: 26.880 guruş

Kanâdîl askıları

19 aded beheri yirmi beş kanadilli, fî-i beheri 500 guruş

Yekûn: 5000 guruş

Zikr olunan münhedim minârelerin mevcûd kürsüler tesviye ve ta'mîr olarak cedîd seng-i kûfegîden ince tarak ile tesviyeli demir kenar ve zıbana ile rabtlı birbirine mümtezic bîrûnu oluk açma ve sîmle kafa tahtalı derûnu baba ve kademeli şerefe tabanına çıkınca som küp ve gövdeli ve evsâf-ı mezkûre üzere bîrûnu sîmle ve feriş ve gül işlemeli som şerefe üzerinin bâlâsı kezâlik avadanlıklı som penek üzeri kebîr seran ikâmeli ve demir çenber ve kiriş bağlamalı sürtme ağacından medreli Kütahya tahtasından kaplı noksanı tekmil olarak mevcûd kurşun pûşîdeli ve yaldızlı nev resim tamâmı alemli şerefe etrâfları demirden ma'mûl tahta pûre çivi ile korkulukları ve sacdan ma'mûl kanâdîl askılı ve beyaz yağlıboyalı mevcûd kürsüler üzerine nev-resim müceddeden som minareler inşası

Mevcûd Kürsüler tam'îri

Kıt'ât	Tûlen		Arzan		Kadden
2	3	12	3	12	10
Terbî'an 124 Zira' fî: 20 4900 guruş					

Soma Küp ve Gövdeler inşâsı

Kıt'ât/Zira	Devren/Zira'	Kadden/Zira'
2	12,5	4
	9,5	16
Terbî'an 252 zira' fî 250 guruş 63.000 guruş		

Nev-Resim som şerefeler inşâsı

Kıt'ât/Zira	Devren/Zira'	Kadden/Zira'
2	12,5	3,5
Terbî'an 87,5 zira', fî 350 guruş 30.625 guruş		

Som Penek İnşası beheri

Kıt'ât/Zira	Devren/Zira'	Kadden/Zira'
2	9,5	10
Terbî'an 190 zira' fî 225 guruş 42.750 guruş		

Külahlar İnşası, beheri

Kıt'ât/Zira	Devren/Zira'	Kadden/Zira'
2	9,5	11
Terbî'an 209 zira' fî 130 guruş 27.170 guruş		

Şerefe etrâflarının demir korkulukları

Kıt'ât/Zira	Devren/Zira'	Kadden/Zira'
2	12,5	12
Terbî'an 312,5 zira fî 80 guruş 25.000 guruş		

Müceddeden Nev-resim yaldızlı nühâs alemleri

Kıt'ât 2 aded fî 100

Yekûn 2000 guruş

Sacdan ma'mûl kanâdîl askıları

Kıt'ât: 48 aded fî 120 guruş

Yekûn: 5.760 guruş

Sh. 2b

Zikr olunan harâb türbe-i şerîfin evvel emirde erbâb-ı amele istihdâmıyla mevcud kurşunları ref' ve sanduka-i şerîf üzerine kebîr ağaçlar ile hıfz olunarak mezkûr kubbe ve etrâfının kârgir duvarları zemîne kadar fesh ve tesviye olunarak Kabristan tarafındaki temellere metânet için müceddeden sıfır zemin ile iktizâsı üzere kebîr meşe ağacından kazıklar reksiyle üzeri mezkûr ağaçdan ısgaralı taş-ı cedid hâlis harç ile kârgir pâye ve sed duvarları inşâsı

Hafriyesi

Tûlen/Zira	Arzan/Zira'	Umkan/Zira'
10	10	6
Terbî'an 660 zira' fî 3 1980 guruş		

Pâye ve Sed duvarları inşâsı

Tûlen/Zira	Arzan/Zira'	Umkan/Zira'
10	10	2,5
6	2	5
Terbî'an 310 zira' tensîfen fî 60 guruş 18.600 guruş		

Zikr olunan türbe-i şerîfin mevcûd temelleri ta‘mîr ve tesviye olarak cedîd battal tuğladan hâlis harçla derûnu meşe ağacından gizli hatıl ve peştuvanlı kadîmi vechile pencere ve kapı mahalleri terkiyle bir mikdar mevcûd ma‘adâsı cedid senk mermerden ince tarak ile tesviyeli demir kenar ve zıbana ile merbût bâlâsı devr-i iktizâsı üzere demir kirişler ile bağlamalı üzengi mahalline çıkınca metin olarak kârgir duvarlı üzeri mezkûr tuğla ve harç ile kârgir kubbe üzeri turab harç fereşli noksanı tekmîl olarak atîk kurşun pûşîde ve nevresim yaldızlı nühâs alemli mezkûr kubbe etrâfı senk-i mezkûrdan avadanlıklı som simle saçak ve kafa tahtalı ve mevcud demir parmaklıklar tamir ve tesviye olunup mahallerine vaz‘ı derûn bîrûnu üç kat sıvalı ve alçıdan ma‘mûl malakârî kesme perdaz pencere bâlâları şükûfe işleme tahtı feriş ve gül açma üzeri emrudî avadanlıklı kafa tahtalı pencere derûnları mücellâ mermer döşemeli ve meşeden ma‘mûl nev-resim çerceve ve mevcûd kapısının tamiriyle mahalline vaz‘ı ve sanduka-i şerîfe etrâfı ahşab ve döşemeli mevcûd şebekesine boya ve yaldız vaz‘ıyla ve müzeyyen top askılı ve sâir müştemilât tekmîl olarak metin ve müstahkem türbe-i şerîf ebniye-i âlîsinin müceddeden inşası.

Kârgir Duvarları

Devren/Zira	Arzan/Zira‘	Kadden/Zira‘
56	2	7,5
Terbî‘an 840 177 zira‘ 16 parmak minha 665 zira 8 parmak fî 80 52986 guruş		

Mezkûr duvardan minha olunacak pencereleri beheri

Kıt‘at	Tûlen		Arzan	Kadden	
	Zira‘	Parmak	Zira‘	Zira‘	Parmak
7	2	8	2	4	18
1	2	12	2	4	12
Terbî‘an 177 zira‘ 16 parmak					

Mezkûr pencerelere senk-i mermerden mücellâ söğe inşası beheri

Kıt‘ât	Devren	Arzan	Cismen
	Zira‘	Zira‘	Parmak
7	15	10	5
1	15	12	6
Terbî‘an 120 zira‘ fî 130 15.600 guruş			

Kârgir kubbe inşâsı
Kutran 14 zira'
Terbî'an 306 zira' fî 150 guruş
[yekun] 45.900 guruş
Üzerinin nev-resim nühâs alemi 3500
Demir parmaklık ta'mîri 7 aded fî 100 guruş [yekûn]700 guruş
Pencere derûnlarna mücella mermer ferşi beheri

Kıt'ât	Tûlen		Arzan	
	Zira	Parmak	Zira'	Parmak
7	2	8	1	20
Terbî'an 29 zira' 18 parmak fî 150 guruş 4462,5 guruş				

Mezkûr pencereye meşeden ma'mûl ayna cam ile çerçeveler inşâsı

Kıt'ât	Tûlen		Arzan	
	Zira	Parmak	Zira'	Parmak
7	4	18	2	8
Terbî'an 77,5 zira' fî 40 guruş 3100 guruş				

Mevcûd kapısının ta'mîri 150 guruş
Derûnunun ahşap döşemesi inşası terbî'an 150 zira'
Sanduka-i şerif ve etrafının şebikesinin tanzîmi 2500 guruş
Müzeyyen top askı masârıfı 1500 guruş
Muvacehe penceresi üzerine mevcud tarih ve tuğra-yı âlişân ta'mîr ve yaldızı tecdîd olunarak mahalline vaz'ı 3000 guruş
Mezkûr türbe-i şerîf tarafeyninde harab tahtânî odaların üzerindeki sakafı âriyete alınarak mezkûr duvarların sağ mahallerine kadar fesh ve tesviye olunarak noksanı taş ilavesiyle hâlis harçla derunu meşe ağacından hatıl ve peştvanlı derûnları sütun ikâmeli mevcûd demir parmaklık ve çerçeve ile kadimi misillü pencereli sakaf tahtına çıkınca kârgir duvarlı üzerinde sakaf ve tavanının tecdîd misillü ta'mîr ve inşâsıla noksan tekmîl olarak mefrûş kurşunlarının ferşi ve müceddeden üç kat sıva ve yağlı elvan boya tâzelenmesiyle odaha-i mezkûrun kâimen ta'mîri ve i'mârı

Tûlen		Arzan	Kadden	
10	-	10	6	-
10	-	10	6	-
6	12	5	-	18
Terbî'an 237 guruş 9 parmak fî 60 guruş 14.242,5 guruş				

Mahall-i mezkûr ittisâlinde diğer fevkânî harâb ebniyesinin sakaf ve tavan ve döşemesinin ve tahtındaki kârgîr duvarın tecdîd misillü ta'mîr ile müceddeden sıva ve yağlıboya tılâsı

Tûlen/zira'	Arzan/zira'
16	5
Terbî'an 80 zira' fî 60 4800 guruş	

Muvâcehe penceresi önüne Selimîkâri kürsü ve başlıklı iki aded sütunlar ikâmeli üzeri kurşun pûşîde, tahtı Bağdâdî tavanlı ve üç kat sıva alçıdan ma'mul mala kârî vasatı göbek etrâfı feriş ve gül işlemeli ve yağlı boyalı ve billur kanâdili kârgir taklîdi müceddeden sundurma sakaf inşâsı

Tûlen/zira'	Arzan/zira'
10	7
Terbî'an 70 zira' fî 120 guruş 8400 guruş	

Sh. 3a

Türbe-i şerîf avlusu tarafeyninde mevcûd sundurma sakaflarının bîrûnu etrâfındaki duvarlarının ta'mîriyle yağlıboya tılâsı ve kurşunlarının i'mârı

Tûlen		Arzan	Kadden	
Zira	Parmak	Zira	Zira'	Parmak
23	18	8	5	11
23	18	7	-	18
14	-	5	-	-
Terbî'an 454 zira' 21 parmak fî 25 11.371,5 guruş				

Mezkûr avlu derûnundaki mermer döşemeleri çökmüş olduğundan bi'l-cümle mermerleri fesh olunup derununa iktizâsı üzere kârgîr lağım inşâsıyla derunu akçe tahtası resminde battal tuğla-i mahsûs ile döşeme darafeyni hâlis harç ile sıvalı üzeri kebîr kapak ferşli diğer mahalleri moloz imlâsıyla rıhtım tesviyeli rub' derece mevcûd mâ'adâsı cedîd senk-i mermerden birbirine mümtezice ince tarak ile tesviyeli döşeme inşası.

Câmi'-i şerîfle türbe-i mutahharanın arasında bulunan şadırvan avlusunda mevcûd olan mermerlerin ekserîsinin mezar taşından bozulup ferş olunmuş olduu ve bazılarının altında yazı dahi bulunduğu bi'l-mu'âyene tebeyyün eylediğinden işbu taşların feshiyle içlerinden mezar taşı olmayanların ibkâsı ve mâ'adâsı müceddeden ferş olunacağı şerh verildi.

Lağım İnşası

Tûlen/Zira'	Arzan/zira'	Umkan?Zira'
90	1,2	1,2
Terbî'an 202,5 zira' fî 80 16.299 guruş		

Rıhtım imlâsı üzerine mermer ferşi

Tûlen	Arzan	
Zira'	Zira'	Parmak
29,5	18	15
Terbî'an 549 zira' 10 parmak fî 150 guruş 82.412,5 guruş		

Mevcûd şadırvan taşlarının ağartmasıyla üzerine müceddeden demir parmaklık ve pirinç musluklarının tecdîdi

Şadırvanı

Devren 8 zira 5 parmak

Kadden 1,5 zira'

Terbi'an 8 zira' 15 parmak fî 5

[yekun] 143 guruş

Demir parmaklık tecdîdi 30 kıye fî 6 guruş [yekûn] 180 guruş

Pirinç musluk tecdîdi 11 aded fî 40 guruş [Yekun] 440 guruş

Mezkûr şadırvana cârî mâ-i lezîz tarîkine müceddeden zıbanaları yedirme sargılı kaba kuşak künkü ferşi. Tûlen 860 zira fî 20 guruş [yekun] 17.200 guruş

İmâret tarafındaki muhâfaza kapısı bîrûnunda münhedim muvakkıthâne ebniyesi fesh ve tesviye olarak mevcûd temelleri üzerine kebîr meşe ağacından sütun ve payanda ve kuşaklamalı mevcûd taş ve hâlis harç ile iktizâs üzere

pencere ve kapı mahalleri terkiyle sakaf tahtına çıkınca kârgir duvarlı üzeri cedîd kurşun pûşîde mükemmel sakaflı tahtı iki kat kirişleme ile Bağdâdî tavan ve ahşap döşemeli senk-i mermerden söğe ve nev resim demir parmaklık ve meşeden ma'mûl ayna cam ile çerçeve kilid ve zenbürek ile doğrama kapılı derûn bîrûnu üç kad sıva ve yağlı elvân boyalı ve sâir müştemilât tekmîl müceddeden muvakkıthâne ebniyesi inşâsı

Tûlen/zira'	Arzan/zira'	Kadden/zira'
7,5	6	6
Terbî'an 45 zira' fî 250 11.250 guruş		

Mezkûr avlunun medrese tarafında dış muhâfaza kapısı önünde münhedim kârgîr sütunların müceddeden inşâsıyla üzerinde kurşun pûşîde saçağının ve kapı kanadlarının tecdîd misillü ta'mîri ve tavanına müceddeden sıva ve alçıdan ma'mûl mala kârî feriş ve takoz ve göbek işlemeli bâlâsı yaldızlı târih ve tuğra-yı âlîşânlı ve yağlı elvân boyalı üzeri nühâs alemli ve sâir edevânı tekmîl müceddedmisillü mezkûr kapı ve saçaklarının inşâsı

Yalnız Medrese tarafındaki kapı önüne kârgir sütunlar inşası

Kıt'ât/Adet	Devren/zirâ'	Kadden/ zirâ'
2	3,5	6,5
45,5 zira' fî 100 guruş 4550 guruş		

Evsâf-ı mezkûre üzere devir saçak kapı kanadları

Tûlen		Arzan	
Zira'	Parmak	Zira'	Parmak
6	2	4	12
Terbî'an 27 zira' 9 parmak 2737,5 guruş			

Tarih ve tuğrâ-yı âlîşân masârıfı 1500 guruş

Câmi‘-i şerîf bîrunu tarafında kabristan ve muhfaza duvarlarının tamiriyle üzerlerine hâlis harç ile kapak ferşi ve bîrûnuna derz ve badana tılâsı

Tûlen/zira‘	Kadden/ zira‘
80	2,5
14	4
42	1,5
Terbî‘an 419 zira‘ fî 30 9570 guruş	

Mahall-i mezkûrda çeşmelerin tecdîd misillü ta‘mîri 4 aded 1500 guruş

Câmi‘-i mezkûr etrâfında kaldırımlarının ta‘mîriyle tecdîdi terbî‘an 2000 zira‘ fî 2, 4000 guruş

Câmi‘-i şerîfin imâret tarafında avlu duvarı önüne müceddeden mermer takımlı çeşme inşası 2500 guruş

Türbe-i şerîf haricinde münhedim kârgir ebniye fesh ve tesviye olunarak etrafı mevcûd taşdan duvarı üzeri kiremi puşîde sakaflı ve neccârkârı kapılı derûn bîrunu derz ve badanalı nîm kârgir müceddeden tabutluk inşâsı

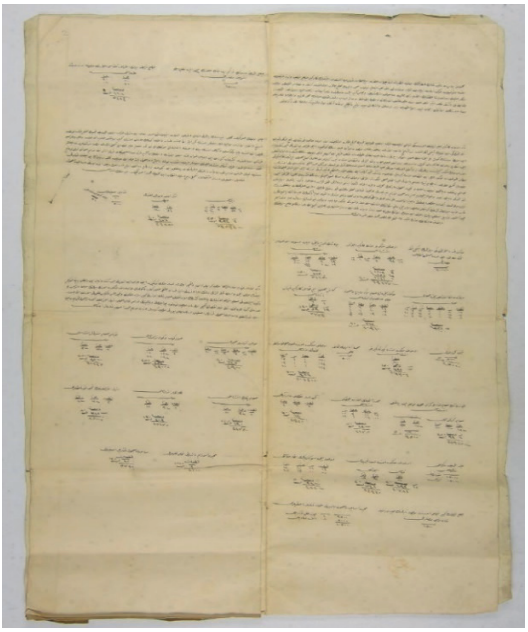
Tûlen/zira‘	Arzan/ zira‘
8	6
Terbî‘an 48 zira‘ fî 60 guruş 2880 guruş	

Câmi‘-i şerîf hâricinde münhedim kârgir helâlarının müceddeden inşâsı

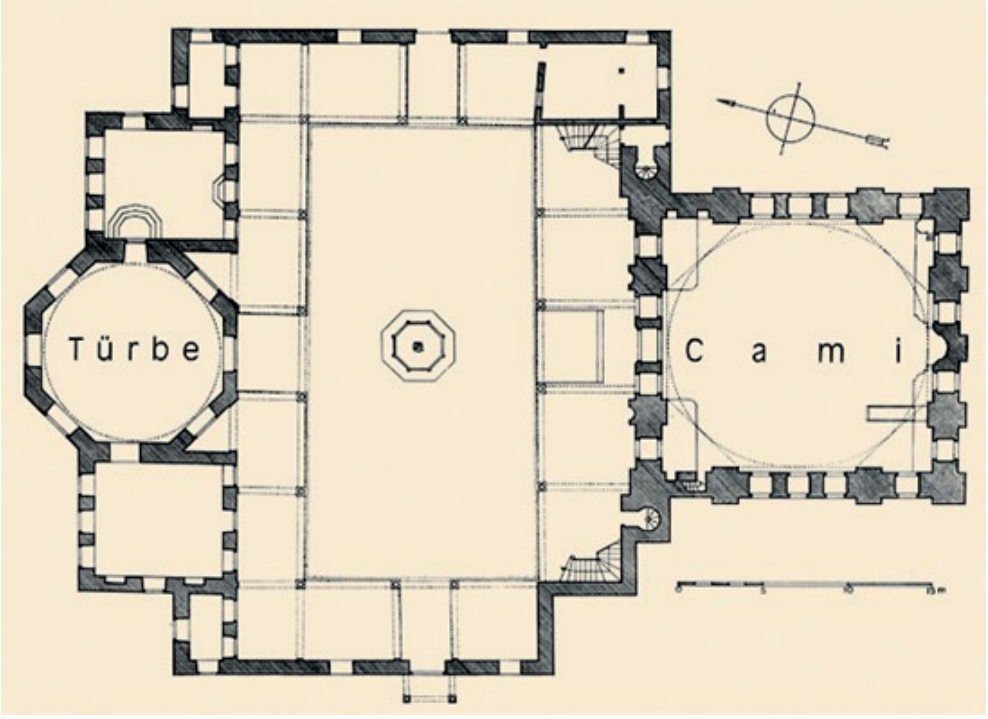
Tûlen/zira‘	Arzan/ zira‘
24	4,5
Terbî‘an 108 zira‘ fî-100 guruş 10.800 guruş	

Meccûd lağımının ta‘mîr ve tecdîdi tûlen 190 zira‘ fî 25 guruş [yekûn:] 4.750 guruş

Cem‘an Yekûn: 1.332.321,5 guruş



Belge 2: Depremde harab olan Bursa'daki Emir Sultan Camii ve Türbesi'nin tamiri için tanzim olunan keşf-i evvel defteri. (Kaynak: B.O.A., EV.d... / 32540, H. 1.03.1274 / M. 20 Ekim 1857)



Plan 1: Emîr Sultan Camii ve Türbesi'nin planı (Kaynak: M. Baha Tanman, "Emîr Sultan Külliyesi", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-sultan-kulliyesi (Erişim Tarihi:14.03.2024).

Fotoğraf 1: Emir Sultan Camii ve Türbesi (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 2: Emir Sultan Camii (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 3: Emir Sultan Camii'nin batısındaki avlu girişi (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 4: Emir Sultan Camii son cemaat yeri ve avlusu (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 5: Emir Sultan Camii'nin minaresi (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 6: Emir Sultan Camii'nin giriş kapısı üzerindeki kitabesi ve mahfili (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 7: Emir Sultan Camii'nin son cemaat yeri (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 8: Emir Sultan Camii iç mekânı (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 9: Emir Sultan Camii'nin kubbesi (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 10: Emir Sultan Camii'nin mihrabı (Eser Çalıkuşu, 2023)

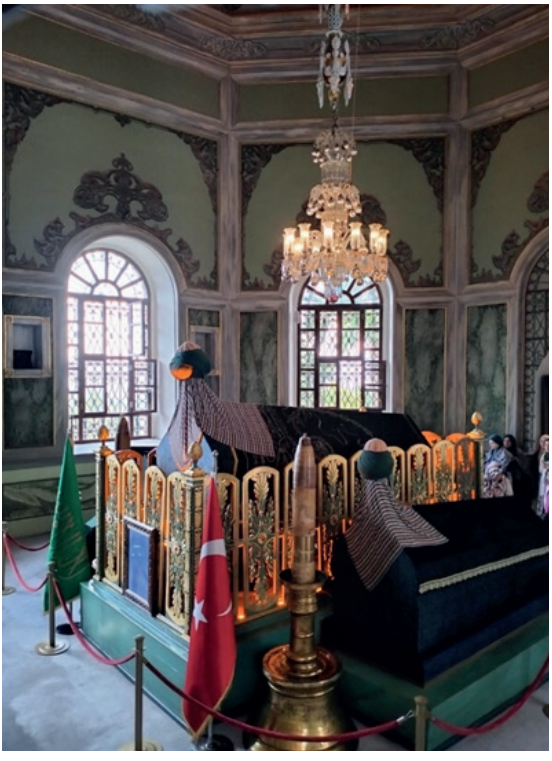
Fotoğraf 11: Emir Sultan Camii'nin son cemaat yerinin üzerindeki asma kat (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 12: Emir Sultan Camii'nin kaş kemerli ve bağdadi tekniğindeki revakları (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 13: Emir Sultan Türbesi ve avludaki şadırvan (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 14: Emir Sultan Türbesi'nin dış cephesi (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 15: Emir Sultan Türbesi'nin ziyaret penceresinin üzerindeki kitabesi (Eser Çalıkuşu, 2023)



Fotoğraf 16: Emir Sultan Türbesi'nin iç mekânı (Eser Çalıkuşu, 2023)

Fotoğraf 17: Emir Sultan Türbesi'nin kubbesi (Eser Çalıkuşu, 2023)

1926 KARADENİZ SEYYAR SERGİSİ'NE KATILAN RESSAMLAR ve TABLOLARI ÜZERİNE

On the Painters Who Participated in the 1926 "Karadeniz" Floating Exhibition and Their Paintings

Elvan TOPALLI[1]

Özet

1925 yılında Ticaret Bakanı Ali Cenani Bey'in, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeki bütçe görüşmeleri sırasındaki önerisiyle, Mustafa Kemal Atatürk ve Meclis'in onayıyla, İstanbul Ticaret Odası'nın da desteğiyle ilk kez bir seyyar sergi düzenlenmiş, serginin mekânı Karadeniz vapuru olmuştur. 1926 yılının Haziran ayında İstanbul'dan yola çıkan vapur, Avrupa'da 12 ülkenin 16 limanını dolaştıktan sonra Eylül ayında İstanbul'a dönmüştür. Serginin hazırlanışı, tanıtımı ve yolculuk boyunca yapılacak etkinlikler vb kapsamlı şekilde planlanmış; en ince detaylar düşünülmüş, uzman kişilerden destek alınmıştır. Bunlara dair anı kitapları, yerli ve yabancı gazete yazıları karşımıza çıkmaktadır. Ama tüm bu kaynaklarda, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin sergiye katıldıklarından veya sergide Güzel Sanatlar eserlerine yer verildiğinden söz edilmekle kalmış; özellikle zanaat sınıfına girebilecek el işleri ve ticari mallardan kısaca bahsedilirken sergideki tablolardan ya da hangi ressamların sergiye katıldığından bahsedilmemiştir. Namık İsmail'in sergi logosunu hazırladığı bilgisi haricinde sadece birkaç kaynakta, İbrahim Çallı'nın Atatürk portresinin sergide yer aldığından söz edilmiştir. Sergiye ait görsellerden anlaşıldığı kadarıyla tablolar duvarlara asılmıştır. Hatta yazılı kaynaklarda belirtildiği üzere tabloların yanı sıra çeşitli fotoğraflar, ticari levhalar ve çizelgeler de ziyaretçilere sunulmuştur. Sergi bağlamında bakıldığında fotoğraflar ve tablolar, burada satış amaçlı sergilenmediği gibi bu, bir sanat sergisi de değildir. Serginin iki amacı vardır: Birincisi Türkiye'nin belli başlı ürünlerini Avrupa'ya tanıtmak ve Türk tüccarların Avrupa'daki ilgili kişilerle bağlantı kurmasıyla ticaretin geliştirilmesi; ikincisi ise Cumhuriyet'in ilanı sonrasında hızla gelişen Türkiye'yi, Avrupa'ya tanıtmak. Dolayısıyla böyle bir konseptte ressamların tablolarına yer verilmesi önemli ve dikkat çekicidir. Ayrıca vapurdaki 285 yolcu arasında sanat tarihçisi Celal Esad (Arseven), onun kızı olan ilk Türk kadın gazeteci Bedia Celal Hanım, ilk kadın heykeltraş Nermin (Faruki) Hanım gibi isimlerin yer alması, serginin, sanat tarihi açısından önemini arttırmaktadır. Sergiye dair kaynaklarda katılımcı ressamların ve tablolarının adı olmadığı gibi tespit edebildiğimiz ressamlara dair kitaplarda da bu serginin adının geçmediği

[1] Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, elvant@uludag.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1274-8705

görülmüştür. Sonuç olarak bu yazıda, sergideki ressamlara ve tablolarına, belirlenebildiği ölçüde yer verilerek yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Seyyar Sergi, Karadeniz, 1926, Namık İsmail, Tablo

Abstract

In 1925, with the proposal of the Minister of Commerce Ali Cenani Bey during the budget negotiations in the Turkish Grand National Assembly, with the approval of Mustafa Kemal Atatürk and the Assembly, and with the support of the Istanbul Chamber of Commerce, a mobile exhibition was held for the first time, and the venue of the exhibition was the Black Sea ferry. The ferry, which departed from Istanbul in June 1926, returned to Istanbul in September after traveling through 16 ports of 12 countries in Europe. The preparation of the exhibition, its presentation and the activities to be held throughout the journey were planned in a comprehensive way; the smallest details were considered and support was received from experts. We come across memoirs, local and foreign newspaper articles about them. But in all these sources, it is only mentioned that the students of Sanayi-i Nefise Mektebi participated in the exhibition or that Fine Arts works were included in the exhibition; while the handicrafts and commercial goods that can be classified as crafts are briefly mentioned, the paintings in the Exhibition or the painters participating in the exhibition are not mentioned. Except for the information that Namık İsmail prepared the logo for the exhibition, only a few sources mention that İbrahim Çallı's portrait of Atatürk is included in the exhibition. As understood from the visuals of the exhibition, the paintings were hung on the walls. In fact, as stated in the written sources, various photographs, commercial signs and charts were presented to the visitors as well as the tables. In the context of the exhibition, photographs and paintings are not exhibited here for sale, and this is not an art exhibition. The exhibition has two purposes: First, to promote Turkey's main products to Europe and to develop trade by connecting Turkish traders with relevant people in Europe; the second is to introduce Turkey, which has developed rapidly after the proclamation of the Republic, to Europe. Therefore, it is important and remarkable to include paintings by painters in such a concept. In addition, the fact that among the 285 passengers on the ferry are art historian Celal Esad (Arseven), his daughter, the first Turkish female journalist Bedia Celal Hanım, and the first female sculptor Nermin (Faruki) Hanım, the exhibition also increases its importance in terms of art history. It has been seen that the names of the participating painters and their paintings are not mentioned in the sources related to the exhibition, and the name of this exhibition is not mentioned in the books about the painters we can identify. As a result, in this paper, the painters and their paintings in the exhibition will be tried to be interpreted by giving place to the extent that it can be determined.

Keywords: Floating Exhibition, Karadeniz, 1926, Namık İsmail, Painting

Giriş

1926 yılında Karadeniz vapurunda düzenlenen seyyar sergi ile ilgili makaleler, kitaplar, belgesel ve kısa filmler mevcuttur. Vapurun ikinci kaptanı Süreyya Gürsu'nun kitabı ile Celal Esad Arseven'in kitabı, ayrıca Bedia Celal'in, Vâlâ Nureddin'in, Yunus Nadi'nin ve diğer gazetecilerin yazıları, birinci elden kaynaklardır. Gazete arşivi tarafımızdan hâlâ taranmakla birlikte şimdiye kadar yerli gazetelerde yaklaşık yüz yazı tespit edilmiştir. Bunlar, *Milliyet, Cumhuriyet, Akşam, Vakit, Resimli Gazete* gibi gazetelerde görülmektedir. Yabancı gazetelerdeki haberlere henüz sayıca daha az ulaşılmış; ama bu konudaki Türkçe yayınlarda yer almayan bazı haberlere de rastlanmıştır. Ayrıca kaynaklarda, vapurun uğradığı tüm ülkelerin yerel basınında sergiden bahsedildiği belirtilmiştir.

Söz konusu kaynakların çoğunluğundan yararlanılarak çekilen, yaklaşık bir saat süren, 2004 yılı yapımı bir belgesel film vardır ki çalışmamızın çıkış noktası bu olmuştur. Ayrıca vapuru, Londra'da gösteren iki buçuk dakikalık küçük bir film bulunmaktadır[2]. İş Bankası'nın 96.yıl reklam filminde de Karadeniz vapurundaki serginin canlandırıldığı görülmektedir[3]. Gidilen ülkelerde başka film çekimleri yapıldığına dair sözlere rastlanmış ama Londra örneği haricinde bunlara ulaşılamamıştır. Buna karşılık yarım saat kadar süren 2005 Hollanda yapımı belgesele ulaşılmış; seyyar sergiden bahsedilen bu belgesel, bir tablo tespitinde yararlı olmuştur[4].

Diğer taraftan sergi ile ilgili olarak yayınlanan kitaplarda ve araştırmalarda, özellikle yolculuğa, sergilenenlere, ticarete, tanıtım ve reklamcılığa ağırlık verildiği; sergide yer alan ressamlar ve tablolarına değinilmediği görülmüştür[5]. Burada şimdiye kadar tespit edebildiğimiz örneklere yer verilecektir. Bu ressamlarla ilgili biyografik kitaplarda da seyyar serginin bahsi geçmemektedir[6]. Bu

[2] www.britishpathe.com/asset/75126 (Erişim: 31.03.2024).

[3] https://www.youtube.com/watch?v=3abDmZx6Wzk (Erişim: 31.03.2024).

[4] https://anderetijden.nl/aflevering/29/Diplomatiek-spel (Erişim: 31.03.2024).

[5] Örn: Hakan Adıgüzel, Çağdaş Pazarlamanın Modern Sunumu Yüzen Fuarlar, Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2009; Murat Başarır, Yaşar Zorlu, Seyyar Sergi Karadeniz Vapuru'nun (1926) Dönem Gazetelerinde Sunumu ve Tanıtım Turunun Halkla İlişkiler Açısından İncelenmesi, Erciyes İletişim Dergisi, cilt 9, sayı 2, Temmuz 2022, s.951-977; Yüksel Çoban, Atatürk Dönemi Tarım, Sanayi ve Ticaret Sergileri, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011; Ayda Kayar, Avrupa Türkiye Cumhuriyeti'yle bu geminin güvertesinde tanıştı, Hürriyet Pazar Özel, 24 Nisan 2005, s.17; Erol Makzume, Karadeniz'le Devrialem, Atlas Tarih, 2017, s.134-135; Sinan Meydan, Yüzen Sergi, Sözcü Gazetesi, 14 Haziran 2021, s.2; Lemi Özgen, Bir Ulus Kendini Tanıtıyor, Skylife, sayı 2, 2007, s.76-84; Gülden Özkan, "Erken Dönem Kamu Diplomasi ve Halkla İlişkiler Örneği Olarak Seyyar Sergi Karadeniz Vapuru", Atatürk ve İletişim-Medya, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm, (ed. Özden Toprak), Akademisyen Kitabevi, Ankara, 2021, s.199-236; Fatma Filiz Özsuca, Yerli Mallar Sergileri-Erken Türkiye Cumhuriyeti Uygulamaları, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2019; Remziye Öztürk, Ulus Markalama ve Türkiye'deki Ulus Markalama Girişimleri, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Yüksek Lisans Tezi, 2019; Ayşegül Sezer, Mehmet Emin Kahraman, Grafik Tasarımda Tanıtma Kavramı ve 1923-1950 Dönemi Türkiye Turizm Tanıtım Afişleri, Turkish Studies-Social, 16 (3), s.1209-1221; Kudret Sinan, İlk Yüzer Türk Sergisi O Değil, Bu!, Yıllarboyu Tarih Dergisi, sayı 4, 1979, s.23-25; Umut Şumnu, Yolcu Gemileri ve Modern İç Mekanlar: Küçük Hanım Avrupa'da Filmi Üzerinden Karadeniz Gemisini Yeniden Hatırlamak, Online Journal of Art and Design, cilt 10, sayı 3, 2022, s.49-63.

[6] Örn: Gülce Çermikli, Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek

tespitler ve yorumlar paralelinde, burada ressamlara ve tablolarına dikkat çekilmek istenmiştir. Araştırmamız devam etmekte olup daha kapsamlı olarak ileride ortaya konması planlanmaktadır.

Osmanlı Devleti ve Uluslararası Sergiler, Türkiye Cumhuriyeti ve Seyyar Sergiler

19. yüzyılda, başta Fransa ve İngiltere olmak üzere çeşitli ülkelerde düzenlenen uluslararası sergiler, hem o ülkelerin farklı ülkeleri tanımasına, hem kültürel ve ticari ilişkilerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Sergilere katılan ülkeler, tarım ve sanayi ürünlerinin yanı sıra kendi el ve güzel sanatlarına dair örneklerini de buralarda sunmaktadır. Dünya çapındaki ilk sergi, 1851 Londra Evrensel Sergisi'dir ve Osmanlı Devleti de sergiye katılan 28 ülkeden biridir. Osmanlı Devleti, daha sonra sırasıyla 1855 Paris, 1862 Londra, 1867 Paris, 1873 Viyana, 1876 Philadelphia, 1888 Barcelona, 1888 Köln, 1889 Paris, 1892 Filibe, 1893 Chicago, 1894 Anvers, 1896 Peşte, 1900 Paris, 1902 Torino, 1905 Liege, 1906 Tourcoing, 1910 Brüksel, 1911 Torino, 1914 Lyon ve 1915 Panama sergilerine katılmıştır. 1867 Paris Evrensel Sergisi, aynı zamanda Sultan Abdülaziz'in ziyaret ettiği, dolayısıyla bir Osmanlı padişahının ziyaret amaçlı gittiği ilk sergi olması dolayısıyla ayrıca önemlidir.

Bunların yanı sıra Osmanlı Devleti ise 1863 yılında uluslararası düzeyde olan Sergi-i Umûmî-i Osmânî'yi İstanbul'da gerçekleştirmiştir. Sergi mekânını iki yabancı mimar olan Marie-Augustin-Antoine Bourgeois ve Léon Parvillée tasarlamıştır. Sultanahmet'te yaptıkları bina, iki sene sonra yıkılmıştır. Sergide, tarım ürünleri, elişi ürünler, dokumalar, sanayi ve madencilik ürünleri, deri eşya, mobilya, halılar, müzik aletlerinin yanı sıra fotoğraflar, tablolar, karakalem çizimler, haritalar, baskı işleri ve kitaplar, mimari maketler ve çizimler yer almıştır. Erkekler ve kadınlar, farklı günlerde sergiyi gezebilirken cuma ve cumartesi günleri Asâkir-i Nizamiye-i Şahane Mızıkası bedava konserler vermiştir. Aslında 1894 yılında da Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi tasarlanmış, mimari projeyi Raimondo D'Aronco üstlenmiş; ama İstanbul depremi nedeniyle bu sergi tasarı olarak kalmıştır.

1889 Paris sergisi, İstanbul Ticaret Odası'nın doğrudan destek verdiği ilk uluslararası sergi olması ile ayrı bir öneme sahiptir. Ticaret Odası, daha sonra 1893 Chicago ve 1900 Paris Sergisi'ne de destek vermiştir. Bu desteğini Cumhuriyet sonrasında sürdüren Ticaret Odası, 1924 İstanbul Lehistan Sanayi Sergisi, 1925 Bakü Panayırı'nın ardından 1926 yılında Karadeniz vapurunda düzenlenen seyyar sergiye katkı sağlamıştır. Aslında bir seyyar sergi fikri, 1909 yılından beri Ticaret Odası'nın gündemindedir (G. Akçura, 2009: 184). 1923 yılında ise İstanbul'da bir panayır düzenlenmesi ve sergi açılmasına dair bir rapor düzenlemiştir (G. Akçura,

Lisans Tezi, 2009; İsmail Safa Günay, Büyük Türk Sanatkarı Namık İsmail'in Hayatı ve Eserleri, İstanbul 1937; Zeynep Rona (Haz.), Namık İsmail, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992; Kıymet Giray, Hikmet Onat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995; Kaya Özsezgin, Sami Yetik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997; Ahmet Kâmil Gören, Avni Lifij, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

2009: 58). Bundan üç yıl sonra Karadeniz seyyar sergisi gerçekleşmiştir. Daha öncesinde dünyada birkaç seyyar sergi örneği vardır; örneğin Almanlar, Baltık liman ve adalarını dolaşan bir sergi, Amerikalılar Güney Amerika, Meksika ve Antiller'i dolaşan bir panayır gemisi, 1909 yılında Ruslar, İstanbul'a da uğrayan bir seyyar sergi düzenlemiştir (E. Şencan Gürtunca, 2020: 42-43).

Daha sonraki yıllarda yüzer sergiler düzenlense de hiçbiri ilki olan Karadeniz Seyyar Sergisi kadar görkemli ve verimli olmamıştır. 1930 yılı için düşünülen seyyar sergi gerçekleştirilememekle birlikte sonraki seyyar sergiler arasında 1953 Tarsus gemisi Avrupa Seyyar Sergisi, 1954 Tarsus gemisi Amerika Seyyar Sergisi, 1979 Expomarine, Yıldırım fırkateyni ile 1999 Baltık Seyyar Sergisi, 2007 Samsun Gemisi Bluexpo Yüzer Sergi sayılabilir. Sadece seyyar sergilere değil, yerli sabit sergilere de ilham vermesiyle Karadeniz sergisi önemlidir ki, 1929 yılında Cumhuriyet döneminin ilk sabit yerli mallar sergisinin düzenlendiği görülmektedir.

Karadeniz Seyyar Sergisi'nin Hazırlanışı

Seyyar Sergi için ayrılacak bütçe hakkında mecliste bazı tartışmalar yaşanmıştır. 1925 yılında Ticaret Bakanı Ali Cenani Bey'in, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeki bütçe görüşmeleri sırasındaki önerisiyle[7], Mustafa Kemal Atatürk ve Meclis'in onayıyla, İstanbul Ticaret Odası'nın da desteğiyle ilk kez bir seyyar sergi düzenlenmiş, serginin mekânı Karadeniz vapuru olmuştur. Yine de böyle bir serginin gereksiz olduğunu, boşuna o kadar para harcanacağını, medeni dünyaya ne göstereceğimizi söyleyenler olmuştur. Buna karşılık Yunus Nadi, *Cumhuriyet* gazetesinde; Sedat Simavi de *Resimli Gazete*'de, seyyar sergiye destek veren yazılar kaleme almıştır. *Yeni Ses* gazetesinde yayınlanan Benizade Hamdi'nin yazısında ise serginin kapsamlı ve yeterli olmadığı, ama Türkiye'nin tanıtılması açısından iyi olduğu söylenmektedir (L. Uçan, 2006: 43-44).

Karadeniz vapuru, aslında 1905 yılında Hollanda'da Vlissengen tersanesinde üretilen S. S. Wilis'tir; 1924 yılında Seyr-i Sefain İdaresi tarafından Hollanda'dan alınan dört yolcu gemisinden biridir, yıllarca Hollanda ile Endonezya arasında seyahat etmiştir[8]. 4731 grostonluk, 120 metre boyunda 14 metre eninde bir yolcu ve yük gemisi olan Karadeniz, seyyar sergiyi taşıdığı 1926 yılından sonra da seferlerine devam etmiş, 29 Eylül 1951 tarihinde hizmet dışı bırakılmıştır (E. Tutel, 2006b: 178). 1954 yılında ise hurdaya çıkarılarak Cenova'da sökülmüştür. Seyyar sergi için öncelikle geminin dışı beyaza boyanmış ve içinde gerekli tadilatlar yapılmıştır. Bu tadilat işinin başında mimar Asım Bey (Kömürcüoğlu) bulunmuş; dekorasyon işlerini ise Mimar Naci (Meltem) Bey yürütmüştür. Elektrik düzeni yenilenmiş, tavanlarda alçı süslemelere, yerlerde halılara, duvarlarda hayvan modellerine, fotoğraflara, yağlıboya tablolara yer verilmiştir (L. Uçan,

[7] Bazı kaynaklarda, Seyyar Sergi fikrini, Mustafa Kemal'e veren kişinin Denizli Vekili Mazhar Müfit Kansu olduğu belirtilmektedir.

[8] Diğer üçü de Ankara, Ege ve İzmir olarak adlandırılmıştır.

2006: 43). Milli Saraylar'dan halı, antika, vazo gibi eşya alınırken Hereke fabrikasından ipekli ve yünlü halıların yanı sıra döşemelik ve elbiselik kumaşlar ile ipekli yastıklar ve yün battaniyeler; Maarif Vekâleti'nden kitaplar getirtilmiştir. Fırtınalı günlerde tüm bunların zarar görmemesi için gerekli önlemler alınmış; gemide yangın tatbikatı bile yaptırılmıştır. Diğer taraftan vapurdaki İş Bankası gişeleri (Görsel 1), iç mekân ve mobilya tasarımları, Atatürk'ün beğenisini kazanan Selâhattin Refik Sırmalı'nın tasarımıdır[9].

Görsel 1: İş Bankası gişeleri (Süreyya Gürsu (1935). 1926 Senesinde Yapılan Seyyar Sergi Seferi Hatıraları, Derleyen: Refik Akdoğan, 2006, İstanbul, s. 22).

Vapurun içi, Teşhir ve Satış olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Baş taraftaki bir numaralı ambar, içki ve tütün ürünlerine, Kütahya çini örneklerine, Hacıbekir şekerlemelerine, Türk halılarına, çeşitli takı ve kehribar işlerine, tespih ve ağızlıklara, kumaş ve kıyafetlere, el işlemelerine ve değerli bir ud'a ayrılmıştır. Geminin kıç tarafındaki iki numaralı ambarda ise Numune Dairesi olup Beykoz kundura fabrikasının ayakkabıları, Bursa ipeklileri, çeşitli tahıl ürünleri, meşe palamudu, afyon, deri, koza, kereste, fındık, tiftik ve pamuk teşhir edilmiştir (E. Tutel, 2006a: 38). Sergi broşüründe, bölümler ve sergilenecekler şöyle gösterilmiştir: Birinci Kısım: 1-Madenler, taşlar 2-Tahtalar 3-Pamuk, yün tiftik, ipek vesaire 4-Yumurta, balık, havyar vesaire 5-Hububat, meyveler, kuru konserve vesaire 6-Baharat

[9] Selahattin Refik Sırmalı (1889-1975) tasarımları için: Çiler Buket Tosun, Arda Can Özsu, Cumhuriyet Döneminin Art Deco Mobilya Tasarımları: Selahattin Refik Sırmalı ve Atatürk'ün Çalışma Odası, Ankara Araştırmaları Dergisi, 2 (2), 2014, s. 216-235.

ve boyalar; İkinci Kısım: 1- Porselen ve aynalar 2-Mobilya, kamış ve sepet işleri ve mutfak eşyası 3- Ayakkabılar vesaire 4- Mensucat, işlemeli ve örme halılar 5- Erkek ve kadın elbiselerine ait eşya 6- Hayvani ve nebati mamulat, meşrubat, tatlı, şeker ve reçeller 7- Sabun, mum vesaire 8- Tütün 9- Sınai Nefise, tablo vesaire 10-Resim, heykeltraş, hat ve çini 11- Musiki aletleri 12-Zanaat işleri (G. Akçura 2009: 186) (Görsel 2).

Dokuma Ürünleri	**Kuruyemişler**	**Konserveler**
Pamuk	Kuru Kahve	Sebze ve Meyve
Yün	Kuru Vişne	Itriyat
Tiftik	Dut Kurusu	Kolonya
Kendir	Badem	Gül Yağı
Kenevir	Fındık	Kekik Yağı
İpek	Ceviz	Muhtelif Yağlar
Madenler	Kestane	———
Altın	Üzüm	Deriler
Gümüş	İncir	Kürkler
Krom	**Reçel ve Şekerlemeler**	Postlar
Kömür	Şekerlemeler	———
Cıva	Pestiller	Halı
Manganez	Pekmez	———
Zımpara	Bulama	Milli Mensucat
Kükürt	Pekmez Sucukları	———
Simli Kurşun	Tahin Helvası	Tablolar – Aynalar
Amyant	Bal	El İşleri
Bakır	**Balıklar**	Porselenler
Eskişehir Taşı (Lüle)	Havyar	Tenteler
Hacı Bektaş Taşı	Balık Yumurtası	Boya İşleri
Siyah Kehribar	———	Tiftik Mamulatı
Tuz	Zeytin	Bursa'nın Mensucatı
Kil	Zeytin Yağı	Kastamonu Bezleri
Hububat	Susam Yağı	Antikalar
Kuş Yemi	Sabun (tuvalet ve çamaşır için)	Ayakkabılar
Deva (ilaç) Ürünleri	Mum	Ahşap mamulleri
Keten Tohumu	Hububat	Döşemeler
Mazı	Bamya	Mefruşat
Ihlamur	Bakla	Kâğıt ve Mukavva
Hatmi	Bezelye	Mobilyalar
Cehri	Nohut	Hasır Mamulatı
Kitre	Fasulye	Sepetçilik
Afyon	Susam	**Araç Gereçler**
Haşhaş	Börülce	Tarım araç-gereçleri
Gelincik	Pirinç	Sanayi araç-gereçleri
Yapağı	Arpa	İnşaat malzemeleri
Adaçayı	Buğday	Aydınlatma ürünleri
Anason	Yulaf	Sıhhi eşyalar
Meyankökü	**Sanat Ürünleri**	Dişçilik aletleri
Ağaç Sakızı	Resim	Isıtma Ürünleri
Çam Sakızı	Tablo	Saat/saatçilik
Katran	Nakış	**Musiki**
Üzerlik	Mimari	Müzik aletleri
Çörek Otu	Heykel	Musiki eserleri ve notalar
Salep	Hat	**Ziynet Eşyası**
Tütün (işlenmiş ve işlenmemiş)	Çini	Süs
Nargile		Oyuncaklar
Tömbeki		

Görsel 2: Sergi ürünleri (Ufuk Erdem (2019). Türkiye Cumhuriyeti Kendini Tanıtıyor-Yüzer Sergi Avrupa'da, İstanbul: Hiper Yayın, s. 39)

Hazırlanan kitapçıklarda, ürünler hakkında bilgi, nerelerde ve nasıl yetiştirildiği, kroki ve haritalar eşliğinde yer alırken nasıl mahsul alındığı, ihracat ve banka bilgileri verilmektedir. Sanat ürünleri hakkında da benzer bilgiler yer almış; bu kitapçıklar, gidilecek ülkelerin dillerinde basılmıştır:

"Sergiye bir alâmet-i fârika olmak üzere temsili bir resim yaptırılmış; harita şeklinde, beş lisan üzerine duvar ilanlarıyla resimli ve renkli yine beş

lisan üzerine otuz bin adet büyük duvar ilanı bastırılmıştır. Sergi talimat ve programı da dört dile çevrilerek tüccarlara ve gidilecek limanların sefaret ve konsolosluklarına gönderilmiştir. […] İstanbul'un güzel manzarasını, abideleri, mektepleri ve bazı müessese-i hayriyeyi gösteren 20 metrelik film imal ettirilmiş ve vapurda film almak ve film gösterilmek üzere bir görevli tayin edilmiştir." (G. Akçura 2009: 186).

Kitapçıklarda ayrıca Türkiye'nin tarihi, doğal ve kültürel zenginliklerini gösteren fotoğraflar bulunmaktadır. Türk tarihinde bir ilk olan bu faaliyette, vapur, önemli liman kentlerine uğrayarak hem Türkiye'yi, Türk ürün ve eserlerini tanıtacak, hem de yeni Cumhuriyet Türkiye'sini temsil ederek hasta adam imajını yıkacaktır. Uğranılacak limanların devletleriyle önceden ilişkiye geçilmiş; hatta Finlandiya ve Amerika, seyyar serginin özellikle ülkelerine gelmesini talep etmiştir.

Diğer taraftan sergiye katılacak kişilere/ tüccarlara çeşitli kolaylıklar ve imkânlar sunulmaktadır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: satılacak eşyadan komisyon alınmayacak, satılmayan eşyadan nakliye ücreti alınmayacak, sergi komisyon deposuna gönderilecek eşyanın bu nakliye ücreti mal sahibine ait olacak, malın komisyona tesliminden sonraki sigortası, antrepo masrafı, depodan gemiye nakli vb sergi komisyonuna ait olacak, sergiye üç bin liralık eşya koyan tüccara ücretsiz kamara verilecek, iki bin liralık eşya koyana ise yüzde yirmi indirim yapılacak vb. Sergiye katılan üreticiler ve esnaf ya bizzat ya da vekilleri ile katılacaktır. Katılamayacak olan gemideki İş Bankası şubesine yazılı vekâlet verecektir. İş Bankası şubesinin, hangi işlerden sorumlu olduğu ayrıca açıklanmıştır. Gidilen limanlarda nasıl bir satış prosedürü uygulanacak ve para değişimleri nasıl yapılacak gibi durumlar da belirlenmiştir.

Bunların yanı sıra gemideki yemekler, lokantada yenilecek; gidilen limanlarda verilecek ziyafetlere katılmak isteyenler elbise ve şapka giyecektir. Vapurda, lokanta haricinde bir de büfe bulunmaktadır. Bunun işletmesi için çıkarılan ihaleyi Rum Mösyö Miço'nun alması kimilerince eleştirilmiştir (E. Şencan Gürtunca, 2020: 56). Her akşam saat beşten yediye konser verilecek, geceleri on-onbir arası cazband çalacaktır. Saat onbirden sonra kamaralarda gramofon çalmak, yüksek sesle konuşmak ve hızlı gülmek yasaktır (G. Akçura, 2009: 187). Sergi sırasında, komisyonun izni olmadan film ve fotoğraf çekmek de yasaktır.

İstanbul Ticaret Odası tarafından bir Düzenleme Komisyonu oluşturulduğu gibi sergi için bir Tertip Heyeti de meydana getirilmiştir. Bu Tertip Heyeti'nde, Manyasizade Raufi Bey (Ziraat Bankası Eski Müdür Muavini), Sadullah Bey (Seyr-i Sefain Müdürü Umumisi), Muhsin Bey (İstanbul Ticaret Mıntıkası Müdürü), İbrahim Bey (İstanbul Sanayi Müdürü), Müfit Bey (Ticaret-i Bahriye Müdür Muavini) bulunmaktadır (U. Erdem, 2018: 91).

285 kişinin yolculuk ettiği geminin birinci kaptanı Lütfü (Topuz?); ikinci kaptanı ise Süreyya (Gürsu)'dur. Üçüncü kaptan Asım (Alnıak), dördüncü kaptan Vedat (Karaaslan), mülâzım kaptanlar Şefik (Göğen), Zeki (Derinsu), Ekrem (Savat), Necati ve Ethem kaptanların yanı sıra çarkçıbaşı Kantarcı İsmail Efendi bulunmaktadır (E. Tutel, 2006a: 39). Gemi mürettebatı olarak birinci kaptan, ikinci kaptan, üç tane üçüncü kaptan, yedi tane mülâzım kaptan, bir doktor, iki telsiz memuru, onbeş güverte zabiti, yedi makine zabiti, kamaralarda ve güvertede görevli 125 kişi iaşe işlerinde çalışan 18 kişi bulunmaktadır. Sergi tertip heyeti memurları ise 95 kişidir. 47 kişilik Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın şefi Albay Osman Zeki Üngör[10]'dür. Orkestra klasik eserler çalıp konserler verecektir. Gidilen ülkelerin marşlarına önceden hazırlık yapmışlardır. Gemideki bilinen isimler arasında Sanat tarihçisi-ressam Celal Esad Arseven, Bedia Celal (Celal Esad'ın kızı ve ilk kadın muharrirlerden biri), gazeteci-yazar Vâlâ Nureddin, şair Kemalettin Kamu, nüktedan Mahmut Baler ve eşi Seniha Hanım, Raufi Bey (Celal Bayar'ın oğlu) ve eşi Zekiye Hanım, Pertev (Demirhan) Paşa, Pertev Paşa'nın kızı Nevin, Seyfettin (Çürüksulu) Paşa, Manyasizade Rauf Bey, Rauf Bey'in eşi Luhika Hanım, Luhika Hanım'ın kız kardeşi öğretmen Belkıs Hanım, Milli Eğitimi temsilen Mebrure Hanım (Gönenç), mimar Naci (Meltem) bey, Çamlıca Özbekler Tekkesi Şeyhi Ata Bey, Ali Muhittin Hacıbekir yer almaktadır (U. Erdem, 2018: 95). Robert Kolej öğrencileri de vapurda tercümanlık rolünü üstlenmişlerdir.

Karadeniz Gemisinin Yola Çıkışı, Rotası ve Uğradığı Limanlar

İlkten vapurun 1925 Temmuz ayı içinde yola çıkması düşünülmüş, ama İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası, uluslararası sergilerini daha uzun sürede hazırlandığını, başarılı ve verimli bir sonuç elde etmek için süreye ihtiyaç olduğunu ve 1926 yazında yola çıkılmasının gerekliliğini belirtince Ankara buna olumlu yanıt vermiş ve böylece 1926 yazına kadar hazırlıklar sürmüştür. 1926 Şubatı'nda Ticaret Vekâleti, "Karadeniz Vapuru Sergi ve Seyahat Programı"nı resmen ilan etmiştir. Mayıs'ta yola çıkılacağı düşünülen seyahatte, Barselona, Liverpool, Havre, Londra, Hamburg, Stockholm, Helsinki, Leningrad, Danzig, Kopenhag, Amsterdam, Anvers, Marsilya, Cenova, Napoli, Venedik, Trieste, Batum, Odesa, Köstence ve Varna limanlarına gidilecek; limanlarına göre iki-üç-dört gün kalınacaktır. Ama vapur yola ancak 12 Haziran'da çıkmış ve Avrupa dışında gidilecek olan limanlar, rotadan çıkarılmıştır. Yaşanan gecikmeler basında ve çeşitli çevrelerde olumsuz tepkilere yol açmıştır. Hatta vapurun hareket ettiğinin ertesi günü, Cumhuriyet gazetesi *"Seyyar Sergi nihayet gidebildi"* başlığıyla haberi vermiştir.

29 Mayıs'ta boyandığı havuzdan çıkarılıp Cibali'ye getirilen vapura kömür ikmali yapılmıştır. 12 Haziran 1926 tarihinde Karaköy/Galata rıhtımından ayrılan Karadeniz vapuru, Haydarpaşa'da son bakımdan geçtikten sonra sabaha karşı

[10] Osman Zeki Üngör (1880-1958), şair, besteci, orkestra şefi, keman virtüözü. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal marşının bestecisi olarak tanınmıştır.

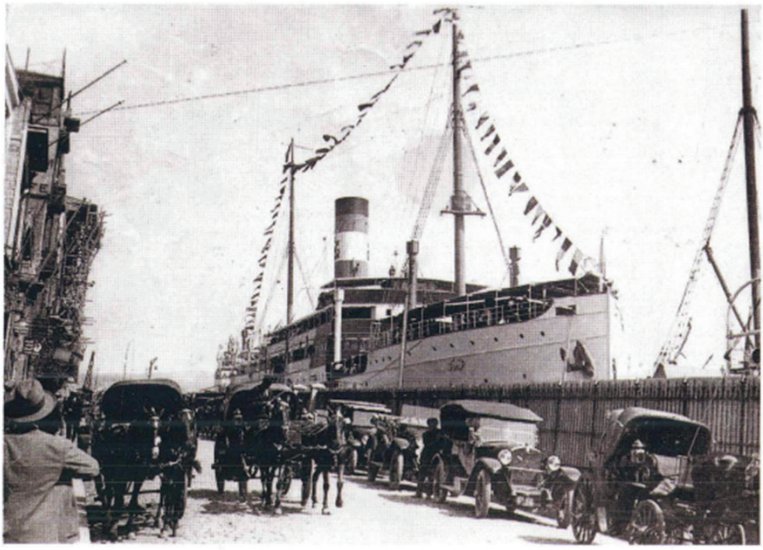
yola çıkmış; 13 Haziran'da Mudanya'ya varmıştır. O günlerde Bursa'da olan Gazi Mustafa Kemal Paşa, Mudanya açığındaki vapura giderek sergiyi gezmiştir. Burada Türk kahvesi içmiş, yemek yemiş, fotoğraf çektirmiştir. Orkestranın eşliğinde dans edilmiş; Mustafa Kemal'e hediyeler sunulmuştur. Hediyelerden biri olan tespihi, Ali Usta, Mustafa Kemal'in vapurda olduğu süre içinde orada yapmıştır. Diğer bir hediye ise Sedef Vasıf Bey'in yaptığı yekpare fildişi tabakadır. Gördüklerinden memnun kalan Mustafa Kemal, sergi defterine: "*Sergi, muvaffak olmuş bir eserdir. Bende gayet iyi intibalar husule geldi. Teşhir tarzı çok iyidir. Müteşebbisleri takdir ve tebrik ederim"* diye yazmıştır (U. Erdem, 2018: 93). Seyyar Sergi, Gazi Paşa ile Bandırma'ya doğru yol alırken Gülnihal vapurundakiler tarafından alkışlanan Gazi Paşa, yemeğini bırakıp onları mendiliyle selamlamış ve sonra Bandırma'da Karadeniz vapurundan ayrılmıştır. Bandırma'dan Balıkesir'e giden Mustafa Kemal'in gemiye binerken ve inerkenki fotoğraflarını yorumlayanlar, sergi memnuniyetine rağmen üzgün görünmesini tam bu tarihte (14 Haziran) planlanan İzmir suikastını haber almasına bağlamışlardır.

Çanakkale Boğazı'ndan Ege'ye açılan gemi, programında olmamasına rağmen Cezayir'de Bona (Annaba) limanına giderek kömür ikmali yapmıştır. Hatta bu arada gemiden bir süre haber alınamaması, İstanbul'dakileri endişelendirmiştir (L. Uçan, 2006: 44-45). Program dışı olmasına rağmen Bona'da büyük ilgi gören gemi, oradan Barselona'ya geçmiştir. *Cumhuriyet* gazetesi yazarlarından Dündar Bey, Barselona izlenimlerini, bir yazı dizisinde paylaşmıştır (L. Uçan, 2006: 45). Buradaki izdiham, polis müdahalesini gerektirmiştir. Barselona'da 11000 kişinin gezdiği sergiyi, sonraki durak Fransa'nın Havre limanında 2500 kişi gezmiştir. 4 Temmuz'da Londra'ya varan gemi, Thames nehrine demirlemiş ve sergiyi 4000 kişi ziyaret etmiştir. Hollanda'nın Amsterdam şehrinde ise iki gün içinde sergiye 5000 kişi gelmiştir.

Sergi, Hamburg'da çok büyük ilgi görmüş, sergi heyeti için ziyafet düzenlenmiş, belediye başkanı övgü dolu konuşma yaparak kadehini kaldırmıştır. Türk orkestrasının ertesi gün verdiği konseri de 8000 kişi izlemiş ve konser beğeni toplamıştır. Hamburg'dan sonra Stockholm'de de beğeniyle karşılanan ve belediye başkanının güzel sözlerine neden olan sergiyi, 7500 kişi gezmiş; özellikle sigara, şeker, halılar ilgi görmüştür. Sonraki durak Helsinki'de yine ziyafetler verilmiş, sergi hakkında olumlu konuşmalar yapılmıştır. Ayrıca buradaki Türkler ile coşkulu ve sıcak anlar yaşanmış; sergi çok büyük ilgi görmüş, rıhtımda 10000 kişinin izdiham yarattığından bahsedilmiştir. Helsinki'den sonra gidiş yönünde son durak Leningrad olmuştur. Burada Rus görevlilerin fotoğraf ve film makinelerini toplayıp mühürlemesi, karaya çıkacak kişileri bir karneye bağlaması gibi tatsız olaylar yaşanmıştır. Buna rağmen yaklaşık 9000 kişi sergiyi gezmiştir. Gemide kalmak zorunda olanların, karaya çıktıkları andaki izlenimlerini *Cumhuriyet* gazetesinden Dündar Bey, şöyle dile getirmektedir: *Vapurdan çıkıldığı zaman sevgili vatanımıza kavuşmuş gibi olduk. Zeki Bey idaresindeki mızıka, Enternasyonal Marşı'nı çalıyordu* (L. Uçan, 2006: 45). Seyyar Sergi süresince hem gemide hem

gittikleri liman şehirlerinde icraatta bulunan orkestra, genelde klasik bir repertuar sunmuş; klasik bestecilerin yanı sıra demirledikleri ülkelere özgü beste ve marşlara da yer vermiştir. Aslında bu tür etkinlikler, Muzıka-i Hümâyun için bir ilk değildir. Daha önce I. Dünya Savaşı sırasında moral verme amacıyla İstanbul'a gelen Alman ve Macar orkestralarına karşılık Muzıka-i Hümâyun'un Orta Avrupa şehirlerinde konserler vermesi kararlaştırılmıştır. Orkestra şefi Saffet Bey, henüz bunun için erken olduğunu savunmuş, yaşanan bazı aksaklıklar ile Saffet Bey istifa etmiştir. Böylece tek bir şef yönetimindeki bando ile orkestra ayrılmış; Zeki Bey orkestra, Zati Bey bando şefliğine atanmıştır. Mâbeyn-i Hümâyun Orkestrası, 25 Aralık 1917-31 Ocak 1918 arasında söz konusu Avrupa turnesine çıkmıştır. 27 Nisan 1924 tarihinde Mustafa Kemal'in emri ile Riyaset-i Cumhur Orkestrası adını alan topluluk (M. Tınç, 2006: 51), Karadeniz Seyyar Sergisi'nde de Osman Zeki (Üngör) Bey başkanlığında yer almıştır.

Karadeniz vapuru, dönüş yolculuğunda sırasıyla Polonya'nın Danzig ve Gdynia, Danimarka'nın Kopenhag, Belçika'nın Anvers, Fransa'nın Marsilya, İtalya'nın Cenova ve Napoli limanlarına gitmiştir. Danzig'de beklenen ilgi görülmemiş olsa da Gdynia'da gösterişli bir karşılama töreni yaşayan vapurdakiler, buradan ayrılırken duygusal anlar yaşamıştır. Sonraki duraklar olan Kopenhag ve Anvers'de, önceki şehirlerdeki kadar olmasa da sergi, yine ilgiyle karşılanmıştır. Danslar ve konserler düzenlenmiş; sergide tütün, şeker, kehribar, ağızlık ve tespihler, sigara, Bursa havlu ve işlemeleri ilgi görmüştür. Marsilya'da ise tam tersi olarak sergi ilgi görmemiş, tören ve ziyafet düzenlenmemiş, sergiyi ancak 1500 kişi gezmiştir. Vapurun uğradığı son ülke İtalya'dır; buradaki Cenova ve Napoli ziyaretleri de çok parlak geçmemiş, ziyaretçi sayısı Cenova'da 1000, Napoli'de 2000 olmuştur. Buradan Türkiye'ye doğru yola çıkan vapur, sonuçta 12 ülkede 16 limana uğramıştır. 9981 deniz mili yol katedilmiş; 2778 ton kömür ve 971 ton tatlı su tüketilmiştir (E. Tutel, 2006a: 41). Yolculuk süresince 16 balo ve yemek verilmiş, her limanda 1000'in üzerinde ziyaretçi olmuş, 120 bin liralık satış yapılmıştır. Tütün, halı, kehribar, çiniler ve Hacıbektaş taşları ilgi görmüş; pamuk, konserve, kuru yemiş ve tütün gelecek vadetmiştir. İstanbul'a varmadan önce birkaç saatliğine Çanakkale'de kalan vapur, burada da ilgi görmüştür. 5 Eylül günü İstanbul'a varan Seyyar Sergi, 7-9 Eylül günlerinde halka açılmış (Görsel 3); bu arada gemide düzenlenen ücretli müsamerenin geliri Tayyare Cemiyeti'ne ayrılmıştır (U. Erdem, 2018: 94).



Görsel 3: Karadeniz vapuru, İstanbul'a döndüğünde Galata rıhtımında (Ufuk Erdem (2019). Türkiye Cumhuriyeti Kendini Tanıtıyor-Yüzer Sergi Avrupa'da, İstanbul: Hiper Yayın, s. 208)

Gezi başlangıcında olduğu gibi bitiminde de basında olumlu-olumsuz haberler ve tepkiler yer almıştır (U. Gülsoy, B. Nazır, 2012: 190-199). Olumsuz eleştirilere Ticaret Bakanı Rahmi Bey cevap vermiş; serginin bir ilk olması nedeniyle eksiklikleri olabileceğini söylemiştir. *Cumhuriyet*'teki bir yazıda ise Sergi, ticari beklentilerin karşılanmadığı, sıradan bir pazardan farkı olmadığı, ticari değeri olmayan Şarklı niteliğinde eşya olduğu, geminin/ serginin dekoratif özelliklerine daha önem verildiği hususunda eleştirilmiştir (L. Uçan, 2006: 46). Ali Suad[11] da İstanbul *Şehremaneti Mecmuası*'ndaki iki yazısından ilkinde sergideki ürünlere ve seçimine değinirken ikinci yazıda, sergiyi değerlendirmekte ve eleştirmektedir (C. E. Arseven, 2008: 13, 139-147). Serginin çok kapsamlı olmadığı, yeterli katılımcının yer almadığı, satılan ürünler için zengin içerikli broşürler basılmadığı, pazarlamadan çok teşhirciliğe önem verildiği, müşterileri ikna edecek muhataplar olmadığı, bazı soruların cevapsız kaldığı, bazı limanlarda az kalındığı gibi yorumlar yapmaktadır. Kaptan Süreyya Gürsu ise Seyyar Sergi'nin sonunda, bu yolculuğu ve sergiyi değerlendirmekte, bazı küçük olumsuzluklara rağmen özellikle kazanımlara vurgu yapmakta; gözlemlediklerini özetlerken alçakgönüllü, saygılı ve kibar bir dil kullanmaktadır (S. Gürsu, 1935: 170-172).

[11] Bir başka kaynakta, bu isim Ali Fuad olarak geçmektedir, bkz. L. Uçan, "Karadeniz Gemisindeki Türk Seyyar Sergisi İçin Basında Ne Yazıldı?", Popüler Tarih, sayı 72, 2006, s. 47.

Karadeniz Seyyar Sergisi'ndeki Ressamlar ve Tabloları

Ressam Namık İsmail, serginin logosunu hazırlamış ve broşür, menü, hatıra pulları ile mendillere bu logo yerleştirilmiştir (Görsel 4, 5). Logoda ticaret ve haber tanrısı Hermes, elinde Seyr-i Sefain arması ile vapura yol gösterirken vapur denizde süzülmektedir. Vapurun arka tarafında Türk bayrağı ve İstanbul silüeti görülmektedir. Namık İsmail'in tasarladığı afişler de Avrupa bankalarına dağıtılmak üzere hazırlanmıştır. Vapurda bir posta şubesi açıldığı gibi otuz bin pul basılmış; bu pullarda da aynı tasarım kullanılmıştır. Ayrıca posta şubesi için Beyoğlu 980 kodlu bir telefon oluşturulmuştur (C. Bozkurt 2019: 1105).

Görsel 4: Karadeniz Seyyar Sergisi'nin broşürü (Gökhan Akçura (2009). Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi, İstanbul: Tarih Vakfı, s. 185)

Görsel 5: Karadeniz Seyyar Sergisi antetli ve damgalı zarf (https://artam.com/muzayede/320-online-pul-muzayedesi/seyyar-karadeniz-sergisi-ozel-damgasi Erişim: 31.03.2024)

25 sayfalık Seyyar Sergi talimat ve programı basılmış (Görsel 6-7); dört dile çevrilerek tüccarlara ve gidilecek limanların sefaret ve konsolosluklarına gönderilmiştir. Karadeniz vapuru, Bahriyeli ressamlardan Diyarbakırlı Tahsin'in tablolarında karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birinin ona ait olup olmadığı kesin değilse bile ilk kitapçık ve logoda yer aldığı görülmektedir (Görsel 6). Ayrıca vapurdakiler için özel kimlikler (Görsel 8) hazırlandığı gibi ziyaretçiler için sergi giriş kartları da basılmıştır.

Görsel 6: Karadeniz Seyyar Sergisi'nin kitapçığı (Fevzi Çakmak, Alev Gözcü (2023). Cumhuriyet'in Kendini Batı'ya Tanıtma Projesi: Seyyar Sergi'nin Türk ve Dünya Kamuoyundaki Yansımaları, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, cilt 23, sayı 46, s. 343)

Görsel 7: Karadeniz Seyyar Sergisi'nin talimatnamesi (Ufuk Erdem (2021). Karadeniz Vapuru (1926), Atatürk Ansiklopedisi, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/karadeniz-vapuru-1926/ Erişim: 31.03.2024)

Görsel 8: Seyyar Sergi ile seyahat edecek olan tüccarlara mahsus hüviyet varakası (https://www.istanbulmuzayede.com/urun/4594792/seyyar-sergi-le-seyahat-edecek-olan-tuccarlara-mahsus-huviyet-varakasi-4-sayfa Erişim: 31.03.2024)

Karadeniz Seyyar Sergisi ya da Karadeniz vapuru ile ilgili kaynaklarda, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin sergiye katıldıkları veya Güzel Sanatlar eserlerine yer verildiği yazılmaktadır. Özellikle zanaat sınıfına girebilecek el işleri ve ticari mallardan kısaca bahsedilirken tabloların ne olduğundan ya da hangi ressamların eserlerinin sergilendiğinden bahsedilmemektedir. Namık İsmail'in sergi logosunu hazırladığı bilgisi dışında sadece birkaç kaynakta, İbrahim Çallı'nın Atatürk portresinin yer aldığından söz edilmekte (Görsel 9), bu da aslında sanat açısından değil, Cumhuriyet'in kurucusu, ülkenin cumhur reisi ve bu serginin gerçekleşmesini sağlayan kişi olması dolayısıyla ortaya konmaktadır. Diğer taraftan eldeki sayılı görsel malzemeden anlaşıldığı kadarıyla seyyar sergide birbirinden farklı Atatürk portreleri mevcuttur (Görsel 1, 9 vb.); hangisinin tablo, hangisinin fotoğraf olduğunu tam olarak belirlemek zordur. Ayrıca Çallı'nın yapmış olduğu Atatürk portreleri ile karşılaştırma yapıldığında da bir sonuca varılamamıştır.

Görsel 9: Sergi dairesinde tezyinat kısmı (Süreyya Gürsu (1935). 1926 Senesinde Yapılan Seyyar Sergi Seferi Hatıraları, Derleyen: Refik Akdoğan, 2006, İstanbul, s. 42)

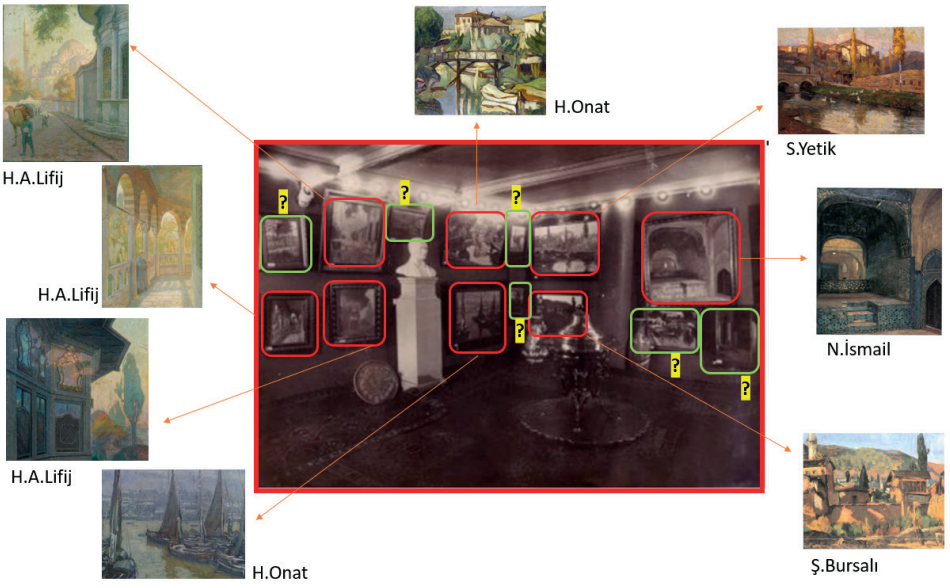
Fotoğraflar ve belgesel filmlerde görüldüğü gibi, sergide fotoğraflar ve tablolar duvarlara asılmıştır. Hatta yazılı kaynaklarda belirtildiği gibi çeşitli ticari levhalar ve çizelgeler de duvarlarda yerini almıştır. Ayrıca ürünlerin yanında açıklayıcı bilgiler yer almaktadır. Bunların hepsi, ülkeyi tanıtma amaçlıdır. Bu bağlamda bakıldığında fotoğraflar ve tablolar, ülkenin tarihi ve doğal güzelliklerini yansıtmakta; böylece adeta bir turizm fuarında sergilenen posterleri hatırlatmaktadır. Ayrıca belki ticari amaca istinaden liman görüntülerine yer verildiği anlaşılmaktadır. Bu tablolardan biri Namık İsmail'e aittir (Görsel 10-11). Atatürk portrelerinin, vapurun çeşitli bölümlerinde yer alması gibi tabloların da farklı yerlere asıldığı görülmektedir. Çünkü Namık İsmail'in bu tablosu, kaynaklarda yer alan ve tabloları bir arada gösteren fotoğraftaki (Görsel 12) bölümde değildir.

Görsel 10: Seyyar sergiden görüntü (https://anderetijden.nl/aflevering/29/Diplomatiek-spel Erişim: 31.03.2024)

Görsel 11: Namık İsmail, *Haliç Tersanesi/ Sirkeci Rıhtımı*, tuval üzerine yağlıboya, 76.7 x 227.4 cm., İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu (Anonim (tarihsiz), İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları, s. no. yok)

Görsel 12: Satış dairesinde sanayi-i nefise meşheri (Süreyya Gürsu (1935). 1926 Senesinde Yapılan Seyyar Sergi Seferi Hatıraları, Derleyen: Refik Akdoğan, 2006, İstanbul, s. 49)

Sergideki tabloları bir arada gösteren fotoğrafta tespit edilebilenler ise Hüseyin Avni Lifij, Hikmet Onat, Sami Yetik, Namık İsmail ve Şefik Bursalı'ya aittir (Görsel 13).



Görsel 13: Sergide tespit edilen ve edilemeyen tablolar

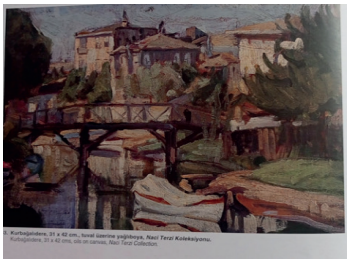
Fotoğrafın solundaki dört tablodan üçü Hüseyin Avni Lifij'indir. O üç tablonun yanlarındaki iki tablo da Lifij'in olabilir, çünkü anlaşıldığı kadarıyla aynı ressama ait tablolar bir arada sergilenmektedir. Başka bir ressamın olma ihtimali de vardır; ancak tespit edilememiştir. Lifij'in söz konusu üç tablosu ise şunlardır (Görsel 14, 15, 16): *Nakşıdil Sultan Sebili Önünden Fatih Cami/ Fatih Camii Çorba Kapısı ve Nakşıdil Sultan Sebili Önünde Deveci*, *Kanuni Sultan Süleyman Türbesinde Hoca*, *Mihrişah Sultan Dairesi/ Saçaklı Köşk Önünde Gurub Vakti*. Tabloların bazısı, kaynaklarda farklı isimlerle geçtiğinden burada da öyle yazılmıştır. Sonuçta Lifij'in bu tablolarında, tarihi yapılar karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 14: Hüseyin Avni Lifij, *Nakşıdil Sultan Sebili Önünden Fatih Cami/ Fatih Camii Çorba Kapısı ve Nakşıdil Sultan Sebili Önünde Deveci*, kontralit üzerine yağlıboya, 58 x 47 cm., Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu (Ahmet Kâmil Gören (2001). Avni Lifij, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 276)

Görsel 15: Hüseyin Avni Lifij, *Kanuni Sultan Süleyman Türbesinde Hoca*, tuval üzerine yağlıboya, 39 x 29 cm., Memduh Yaşa koleksiyonu (Ahmet Kâmil Gören (2001). Avni Lifij, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 286)

Görsel 16: Hüseyin Avni Lifij, *Mihrişah Sultan Dairesi*, Kontrplak üzerine yağlıboya, 50 x 41 cm., Sakıp Sabancı Müzesi/ *Saçaklı Köşk Önünde Gurub Vakti*, tahta üzerine yağlıboya, 50 x 41 cm., Sıtkı Koçman koleksiyonu (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/265/832 (Erişim: 31.03.2024) / Ahmet Kâmil Gören, Avni Lifij, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 288)

Sergi fotoğrafının orta bölümünde altlı üstlü yerleştirilen iki tablo ise Hikmet Onat'a aittir (Görsel 17-19). Lifij'in tablolarındaki gibi bu eserlerin de farklı isimlerle kaynaklara geçtiği görülmüştür (Görsel 19). Ayrıca Hikmet Onat'ın Kurbağalıdere'yi birkaç kez ve birbirine benzer şekilde resmettiği anlaşılmıştır. Fotoğrafın siyah beyaz olması, net olmaması ve uzaktan çekilmiş olması, tabloların tam tespit edilmesini zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla sergideki *Kurbağalıdere*, Hikmet Onat'ın iki tablosundan biridir (Görsel 17-18). Onat'ın sergiye verdiği bu iki tablosunda, İstanbul'un doğal güzelliklerini öne çıkardığı söylenebilir.



Görsel 17: Hikmet Onat, *Köprülü Peyzaj*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 49.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/280/684 Erişim: 31.03.2024)

Görsel 18: Hikmet Onat, *Kurbağalıdere*, tuval üzerine yağlıboya, 31 x 42 cm., Naci Terzi koleksiyonu (Kıymet Giray (1995). Hikmet Onat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 102)

Görsel 19: Hikmet Onat, *Haliç'te Kış*, yağlıboya, 33 x 25 cm., Edip Onat koleksiyonu / *Yenicami*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 96 x 130 cm., Özel koleksiyon (Kıymet Giray (1995). Hikmet Onat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 112)

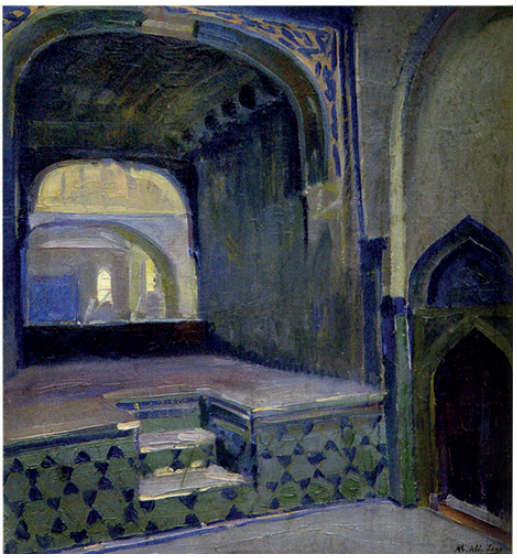
Söz konusu sergi fotoğrafında, Hikmet Onat'ın tablolarının sağ yanındaki iki tablo tespit edilememiştir; ama onların sağında yer alan iki tablo Sami Yetik ve Şefik Bursalı'ya aittir (Görsel 20, 22). Aslında dere konulu birbirine benzer iki tabloyu (Görsel 20, 21) Sami Yetik ve Mehmet Ali Laga yapmıştır. Ama çok küçük farklarla sergideki tablonun, Sami Yetik'e ait olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca tablo tarihi uyuşmazlığı ve Sami Yetik'in tablosunun Ticaret Odası koleksiyonunda olması da bunu destekler durumdadır.

Görsel 20: Sami Yetik, *Derede Ördekler*, duralit üzerine yağlıboya, 70.5 x 97.3 cm., İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu (Anonim (tarihsiz), İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları, s. no. yok)

Görsel 21: Mehmet Ali Laga, *Köprülü Peyzaj/ Dere (Tatarlar?)*, 1945(?), tuval üzerine yağlıboya, 68.5 x 99.5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/294/766 Erişim: 31.03.2024)

Görsel 22: Şefik Bursalı, *Bursa'dan Köy Evleri*, 1925, karton üzerine yağlıboya, 60x71.5 cm., İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu (Anonim (tarihsiz), İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları, s. no. yok)

Sami Yetik ve Şefik Bursalı'nın tablolarında, Anadolu'dan manzaralar karşımıza çıkmaktadır. Hatta Şefik Bursalı gibi Sami Yetik'in de burada, Bursa'yı resmettiği düşünülebilir. Böylelikle seyyar sergideki tablolarda sadece İstanbul'un değil, Bursa'nın da resmedildiği, hatta önemsendiği anlaşılmaktadır. Çünkü sergi fotoğrafının sağında görülen tablo, Namık İsmail'in Bursa Yeşil Cami içini gösteren eseridir (Görsel 23). Bu tablonun benzerini Mehmet Ali Laga da yapmıştır (Görsel 24); ama mermer şebeke ve kemer içi süslemesi gibi özelliklere bakıldığında sergideki tablonun Namık İsmail'e ait olduğu anlaşılmaktadır. Namık İsmail'in sergi logosunu hazırlaması, tablolarının sergide yer alması ve bu tablonun Ticaret Odası koleksiyonunda olması, bu durumu desteklemektedir. Diğer taraftan böylelikle Bursa Yeşil Cami, hem yapı olarak hem çinileriyle seyyar sergi izleyicilerine sunulmaktadır.



Görsel 23: Namık İsmail, *Bursa Yeşil Camii (Enteriyör),* 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 100.5 x 85.5 cm., İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu (Anonim (tarihsiz), İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları, s. no. yok)

Görsel 24: Mehmet Ali Laga, *İç mekân*, duralit üzerine yağlıboya, 54 x 50 cm., Özel koleksiyon (Burcu Pelvanoğlu (2005). "Bir Manzara Ustasının Portresi: Mehmet Ali Laga", Bursa'da Yaşam, Mayıs, s. 94)

Sergi fotoğrafında tespit edilebilen sekiz tablonun yanında henüz belirlenemeyen altı tablo bulunmaktadır. Bunlardan bazıları, Sami Yetik, Hasan Vecih Bereketoğlu ve Şevket Dağ'ın tablolarını hatırlatsa bile tam olarak anlaşılamamıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

Sergide tespit edilebilen tablolar, bugün Ticaret Odası, Sakıp Sabancı Müzesi ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Diğer belirlenemeyen tabloların da yurtiçi koleksiyonlarında olduğunu düşünmek mümkündür. Vapurda tablo satışı yapıldığına dair bir bilgi olmadığı gibi tabloların sadece teşhir edildiği düşünülebilir. Ayrıca Karadeniz Seyyar Sergisi'nin düzenlenmesinde İstanbul Ticaret Odası'nın büyük payının olması, sergi bitiminde bazı tabloları kendi koleksiyonuna katması, bu düşünceyi mantıklı kılmaktadır. Sergilenen tabloların konularına bakıldığında, tarihi ve doğal güzelliklerin ön plana çıktığı görülmektedir. Kesin olarak söylemek zor olsa da tüm bu resimler, 1926 öncesi ve sonrasında Galatasaray sergilerinde yer almamıştır. Dolayısıyla belki de ilk kez Karadeniz vapurunda sergilendiği söylenebilir.

Karadeniz Seyyar Sergisi ile ilişkili yayınlarda, sergiye katılan ressamlar ve eserleri ile ilgili bilgi olmadığı gibi bu kişilerin sergiye nasıl dahil olduğu, söz konusu resimlerin nasıl seçildiği hakkında da bilgi yoktur. Dolayısıyla bu aşamada varsayımlar üzerinden ilerlemek mümkündür. 1927 yılında, yani ser-

giden bir yıl sonra Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olacak olan Namık İsmail, serginin logosunu hazırlamıştır. Mektep hoca ve öğrencileriyle bir arada olması, sergiyi onlara duyurduğu ihtimalini akla getirmektedir. Hatta orkestranın sergiye sonradan katılması kararlaştırıldığı gibi belki de son anda mektepten eserler getirtilmesi gündeme gelmiş olabilir. Bunda Namık İsmail'in rolü büyük olmalıdır. Ayrıca Namık İsmail, daha önce Celal Esad Arseven ile birlikte Viyana'ya giderek Türk ressamlarının sergisinin açılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Namık İsmail ile Celal Esad'ın tanışıklığı ve yurtdışı sergi tecrübesi daha eskiye dayanmaktadır. Belki de Namık İsmail'in, Seyyar Sergi logosunu hazırlaması ve sergiye katılması Arseven'in desteğiyle olmuştur. Hatta Karadeniz seyyar sergisinde tespit edilen ressamların -Şefik Bursalı hariç- daha önce Şişli Atölyesi'nin Viyana Sergisi'ne katıldığı görülmektedir. Böylelikle ressamların birbirleriyle ilişkileri ve Avrupa'ya açılımları, bir kez daha anlaşılmaktadır.

Hikmet Onat, o sırada Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocadır. Hüseyin Avni Lifij de 1924 yılından 1927'deki ölümüne kadar aynı mektepte görevlidir. Belki de Lifij'in katıldığı son sergi budur. Çallı da 1914-1947 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocadır. Seyyar sergiye Atatürk portresinden başka bir resim vermiş midir, belirlenememiştir. Şefik Bursalı ise Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisidir. Bu ressamlar Çallı Kuşağı'ndan olup aşağı yukarı aynı yaşlardadır. Büyük ihtimal onların öğrencisi olan Şefik Bursalı, sergide eseri olan en genç ressamdır. 1921-1930 yılları arasında Sanayi-i Nefise'de eğitim gören Şefik Bursalı'nın daha sonra 1936 yılında Atatürk'ün isteğiyle Moskova, Leningrad ve Kiev'de sergiler açması dikkat çekicidir.

Seyyar sergi için başka ressamlara teklif gitmiş midir, teklif edilmesine rağmen katılmayan olmuş mudur gibi sorular da şimdilik cevapsızdır. 1926 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bakıldığında, Nazmi Ziya'nın müdür olduğu, hocalar arasında Ömer Adil, Feyhaman Duran, Ahmet Ziya Akbulut gibi isimlerin olduğu görülmektedir. Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı, daha önce Heyet-i Edebiyye'de yer alarak Çanakkale cephesini ziyaret ettiğinden Karadeniz vapuru sergisine de birlikte katılabilirlerdi, kesin olmamakla birlikte aynı yıl Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yer değişikliğinden dolayı iki ressamın yoğun olduğu ve -Çallı'nın Atatürk portresi haricinde-buraya eser gönderemediği düşünülebilir. Sergiye az sayıda ressamın katılması, mektepteki taşınma yoğunluğuna da bağlı olabilir. Ayrıca örneğin bu yıllarda Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, yukarıda adı geçen Ömer Adil, Şevket Dağ, Ahmet Ziya Akbulut, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga gibi ressamlar hayattadır. Bu ressamlarla ilgili yazılı kaynaklarda da seyyar sergiye dair bir ize rastlanmamıştır, ama yine de tespit edilemeyen ya da bilinmeyen eserler arasında onların eserleri olabilir.

Diğer taraftan Karadeniz Seyyar Sergisi'nin 1926 Galatasaray Sergisi ile çakıştığını söylemek mümkündür ve ikisine katılanlar karşılaştırıldığında Hikmet Onat'ın iki sergiye de resim gönderdiği, yukarıda adı geçen diğerlerinin seyyar

sergiye katıldığı görülmektedir. Belki de ikisi arasında seyyar sergiyi tercih etmişlerdir. Ama hiçbirinin, daha sonra bu sergiye dair bir şey dememesi ya da bu ressamlarla ilgili kaynaklarda da bu serginin adının geçmemesi dikkat çekicidir. Ressamların ya da o dönem insanlarının, büyük bir alçakgönüllülükle bu tür şeyleri ön plana çıkarmadıkları başka alanlarda da görüldüğünden bu durum bir yere kadar anlaşılabilirdir. Daha ilginç olan, Karadeniz vapuru yolcularından biri sanat tarihçisi-ressam Celal Esad Arseven'dir; ama bu yolculuğa dair kaleme aldığı anılarında ressamlara ve sergilenen resimlere değinmemektedir. Hatta Celal Esad'ın kızı olup ilk kadın muharrir olarak kabul edilen Bedia Hanım'ın *Resimli Gazete*'ye vapurdan ulaştırdığı yazılarda da bunlar yer almamaktadır.

Aslında tüm kaleme alınan haber ve yazılarda, ön plana çıkarılanlar vapurun hazırlanışı, ticaret, ticari ürünler, satışa sunulanlar, vapurun yolculuğu ve uğradığı limanlar, bu limanlarda gördüğü ilgi, limanlarda ve vapurda yapılan etkinlikler, hatta vapurdakilerin gezip gördükleri hakkında izlenimleri şeklindedir. Bunlar arasında tablolar, geri planda kalmıştır. Diğer taraftan sergide çeşitli model ya da heykellerin yer aldığı belirtilse de kelimelerin farklı anlamlarda kullanıldığı anlaşılmaktadır. İlk Türk kadın heykeltraşlardan biri olan Nermin Faruki, vapurdaki yolculardan biridir ama henüz gençtir ve burada bulunmasının nedeni, belki de babası Ahmet Faruki ile beraber olmasıdır -ki Ahmet Faruki, Osmanlı'nın ilk ve başarılı parfüm üreticilerindendir. Dolayısıyla Karadeniz vapurunda olmaları bununla bağlantılıdır. Buna karşılık sergiye resim gönderen ressamların, vapur yolcuları arasında olmaması diğer bir soru işaretidir.

Karadeniz seyyar sergisinin iki amacı vardır: Birincisi Türkiye'nin belli başlı ürünlerini Avrupa'ya tanıtmak ve Türk tüccarların Avrupa'daki ilgili kişilerle bağlantı kurmasıyla ticaretin geliştirilmesi; ikincisi ise Cumhuriyet'in ilanı sonrasında hızla gelişen Türkiye'yi, Avrupa'ya tanıtmak. Dolayısıyla böyle bir konseptte ressamların tablolarına yer verilmesi önemli ve dikkat çekicidir.

Daha sonraki yıllarda yüzer sergiler planlansa ya da düzenlense de hiçbiri Karadeniz Seyyar Sergisi kadar görkemli ve verimli olmamıştır. Örneğin 1930 yılı için düşünülen seyyar sergi gerçekleştirilememiştir. Sonrakiler ise 1953 ve 1954 Tarsus gemisi ile Avrupa ve Amerika; 1979 Expomarine, 1999 Baltık Seyyar Sergisi, 2007 Samsun Gemisi Bluexpo Yüzer Sergi olarak sayılabilir. Karadeniz Seyyar Sergisi hem kendi düzenlediğimiz bir sergi olduğu, hem Türkiye'de sabit olmayıp seyyar olduğu için; adeta yurtdışında bir sergiye katılım şeklinde gerçekleştiği için Türk tarihinde bir ilk ve öncüdür. Ayrıca hem satış hem sadece teşhiri bünyesinde barındırmasıyla da dikkat çekicidir ve baştaki iki amacına ulaşmıştır. Hatta fuarlarda amaç, sergilenenleri satmak ve ticari ilişkileri geliştirmek iken sergilerde amaç her zaman satış yapmak da değildir. Karadeniz Seyyar Sergisi, bu iki farklı türü birleştirmesi açısından önemlidir. Bunlar bağlamında, Cumhuriyet'in 100.yılı anısına Paşabahçe'nin oluşturduğu hediyelik koleksiyonda yer alan iki ürün de (Görsel 25-26) Karadeniz seyyar sergisine gönderme yaparak Karadeniz vapurunu gündeme getirmiş ve önemini bir kez daha vurgulamıştır.

Görsel 25: Cumhuriyet'in 100.yılı anısına Paşabahçe'nin *Gururla* koleksiyonundan Karadeniz vapuru, 2023 (https://www.pasabahcemagazalari.com/koleksiyonlar/gururla/karadeniz-vapuru-gondol/u-10027376-378-20804 Erişim: 31.03.2024)

Görsel 26: Cumhuriyet'in 100.yılı anısına Paşabahçe'nin *Gururla* koleksiyonundan Karadeniz vapuru, 2023 (https://www.pasabahcemagazalari.com/koleksiyonlar/gururla/karadeniz-vapuru-rota-tablo/u-10027256-378-20805 Erişim: 31.03.2024)

Kaynakça

Akçura, Gökhan (2009). Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi, İstanbul: Tarih Vakfı.

Anonim (tarihsiz). İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları.

Arseven, Celal Esad (2008). Seyyar Sergi ile Seyahat İntibaları, İstanbul: Kitabevi.

Bozkurt, Celil (2019). "Türkiye Cumhuriyeti'nin Bir Propaganda ve Tanıtım Hamlesi: 1926 Seyyar Sergi ve Avrupa Seyahati", Belleten, sayı 83, s.1097-1133.

Çakmak, Fevzi ve Alev Gözcü (2023). "Cumhuriyet'in Kendini Batı'ya Tanıtma Projesi: Seyyar Sergi'nin Türk ve Dünya Kamuoyundaki Yansımaları", Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, cilt 23, sayı 46, s.339-370.

Erdem, Ufuk (2018). "Karadeniz Seyyar Sergi Vapuru (1926)-Türkiye'nin Dünyaya Tanıtılmasında İstisnai Bir Örnek", Deniz Mecmuası, sayı 10, s.91-95.

Erdem, Ufuk (2019). Türkiye Cumhuriyeti Kendini Tanıtıyor-Yüzer Sergi Avrupa'da, İstanbul: Hiper Yayın.

Erdem, Ufuk (2021). "Karadeniz Vapuru (1926)", Atatürk Ansiklopedisi, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/karadeniz-vapuru-1926/ (Erişim: 31.03.2024)

Giray, Kıymet (1995). Hikmet Onat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gören, Ahmet Kâmil (2001). Avni Lifij, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gülsoy, Ufuk ve Bayram Nazır (2012). Türkiye'de Ticaretin Öncü Kuruluşu İstanbul Ticaret Odası 1923-1960, İstanbul: Ticaret Odası Yayınları.

Gürsu, Süreyya (1935). 1926 Senesinde Yapılan Seyyar Sergi Seferi Hatıraları,

1935, Derleyen: Refik Akdoğan, 2006, İstanbul.

Pelvanoğlu, Burcu (2005). "Bir Manzara Ustasının Portresi: Mehmet Ali Laga", Bursa'da Yaşam, Mayıs, s.86-98.

Şencan Gürtunca, Evrim (2020). Genç Cumhuriyet Karadeniz Vapurunda, İstanbul: Libra Kitap.

Tınç, Mustafa (2006). "Tam 180 Yıllık Bir Müzik Serüveni", Popüler Tarih, sayı 72, s.48-53.

Tutel, Eser (2006a). "Karadeniz, Sergi Seferi'nde", Popüler Tarih, sayı 72, s.36-42.

Tutel, Eser (2006b). Seyr-i Sefain Öncesi ve Sonrası, İstanbul: İletişim Yayınları.

Uçan, Lale (2006). "Karadeniz Gemisindeki Türk Seyyar Sergisi İçin Basında Ne Yazıldı?", Popüler Tarih, sayı 72, s.42-48.

Elektronik Kaynaklar

https://anderetijden.nl/aflevering/29/Diplomatiek-spel (Erişim: 31.03.2024)

https://artam.com/muzayede/320-online-pul-muzayedesi/seyyar-karadeniz-sergisi-ozel-damgasi (Erişim: 31.03.2024)

www.britishpathe.com/asset/75126 (Erişim: 31.03.2024)

https://www.istanbulmuzayede.com/urun/4594792/seyyar-sergi-le-seyahat-edecek-olan-tuccarlara-mahsus-huviyet-varakasi-4-sayfa (Erişim: 31.03.2024)

https://www.pasabahcemagazalari.com/koleksiyonlar/gururla/karadeniz-vapuru-gondol/u-10027376-378-20804 (Erişim: 31.03.2024)

https://www.pasabahcemagazalari.com/koleksiyonlar/gururla/karadeniz-vapuru-rota-tablo/u-10027256-378-20805 (Erişim: 31.03.2024)

https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/265/832 (Erişim: 31.03.2024)

https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/280/684 (Erişim: 31.03.2024)

https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/294/766 (Erişim: 31.03.2024)

https://www.youtube.com/watch?v=3abDmZx6Wzk (Erişim: 31.03.2024)

2021 YILI KEYKUBADİYE SARAYI KAZISI

The Excavation of Keykubadiye Palace in 2021

Ali BAŞ[1]
Remzi DURAN[2]
Necla DURSUN[3]
Şükrü DURSUN[4]

Özet

Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Selçuk Üniversitesi adına yürüttüğümüz Keykubadiye Sarayı'ndaki 2021 yılı kazı çalışmaları, saray yerleşkesindeki mevcut iki yapı kalıntısının etrafında gerçekleştirilmiştir. 2021 yılına kadar "Dört Kemerli Yapı" çevresinde sürdürülen çalışmaya, gerekli güvenlik tedbirlerinin alınmasından sonra "Tonozlu Yapı" ve çevresi de dâhil edilmiştir. Dört Kemerli Yapı'nın kuzey yönünde gerçekleştirilen çalışmalarda daha önceki sezonlarda açığa çıkarılan duvarların devamı niteliğinde, bazıları biraz daha erken bazıları ise daha geç dönem özellikleri gösteren duvarlar ve temeller açığa çıkarılmıştır. Yine daha önceki çalışmalarda olduğu gibi farklı seviyelerde zemin döşemesi ve tandırların bulunması bu bölümde yaşamın farklı tarihlerde sürdüğünü gösterir. Tonozlu Yapı çevresinde yürütülen çalışmalarda, özellikle mimari açıdan çok önemli verilerle karşılaşılmıştır. Çalışmalar yapının doğu ve güneydoğu yönünde gerçekleştirilmiştir. Dört Kemerli Yapı çevresine göre daha düzgün bir işçilik gösteren bu bölümdeki mimari bulgular arasında en önemli veri Divanhanenin açığa çıkarılması olmuştur. Doğu-batı yönde inşa edilen Divanhane önde taş döşeli ve ortasında altıgen bir havuz bulunan avlu ile avlunun doğu yönünde 50 cm yüksekliğinde ve tuğla döşeli bölümden oluşur. Tuğla döşeli bölümün üst örtüsü ile ilgili kesin bir şey söylemek zor olsa da bilinen örnekler çerçevesinde tonoz örtülü eyvan şeklinde olmalıdır. Ayrıca Divanhanenin güneyine bitişik ve avlu ile irtibatlı iki mekân daha bulunmaktadır. Çalışmalar sırasında her iki alanda da daha önceki senelerde olduğu gibi taşınır kültür varlığı bağlamında çini, seramik, metal, cam vb. gibi buluntularla karşılaşılmıştır ve ne yazık ki yine bu buluntular arasında sağlam veya sağlama yakın eser bulunmamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Keykubadiye, Kayseri, Dört Kemerli Yapı, Tonozlu Yapı, Çini

[1] Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Konya, abas@selcuk.edu.tr, ORCİD No: 0000-0002-4314-0498

[2] Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Konya, rduran@selcuk.edu.tr, ORCİD NO: 0000-0002-7374-6116

[3] Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak., Geleneksel Türk Sanatları Böl., Kayseri, necladursun@erciyes.edu.tr ORCID No: 0000-0002-4048-0569

[4] Doç. Dr., Kayseri Üniversitesi, Mustafa Çıkrıkçıoğlu MYO., El Sanatları Böl., Kayseri, sukrudursun@kayseri.edu.tr ORCID No:0000-0001-8465-7533

Abstract

The 2021 excavations in the Keykubadiye palace, which we carried out on behalf of the Ministry of Culture and Tourism and Selçuk University, were carried out around the remains of two existing structures in the palace campus. The Vaulted Building and its surroundings were also included in the work carried out around the Four Arched Building until 2021, after the necessary security measures were taken. During the studies carried out in the northern direction of the Four Arched Building, some earlier and some later period walls were unearthed as a continuation of the walls unearthed in previous seasons. Again, as in previous studies, the presence of floor coverings and tandoors at different levels indicates that life in this section took place on different dates. In the studies carried out around the Vaulted Building, very important data were encountered, especially in terms of architecture. The works were carried out in the east and southeast directions of the building. The most important data among the architectural findings in this section, which shows a better workmanship compared to its surroundings, is the discovery of the Divanhane.

Built in east-west direction, Divanhane consists of a stone paved courtyard with a hexagonal pool in the middle, and a 50 cm high brick paved section in the east direction of the courtyard.

Although it is difficult to say anything definite about the top cover of the brick-paved section, it can be said that it is in the form of a vaulted iwan within the framework of known examples. In addition, there are two more rooms adjacent to the south of the Divanhane and connected to the courtyard. During the studies, tiles, ceramics, metal, glass, etc., in the context of movable cultural assets, in both areas, as in previous years. finds such as these were encountered, and unfortunately, there are no solid or near-solid artifacts from these finds.

Keywords: Keykubadiye, Kayseri, Four-Arched Building, Vaulted Building, Tile

Giriş

Kayseri Keykubadiye Sarayı Kazısı 2021 yılı arazi çalışmaları 04.06.2021 tarihinde başlamış ve 26.11.2021 tarihinde sonlanmıştır. Çalışmalarda Prof. Dr. Ali Baş, Prof. Dr. Remzi Duran, Doç. Dr. Necla Dursun, Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Dursun ve Bakanlık Temsilcisi olarak Kayseri Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü'nden Rümeysa Metin yer almıştır. 2021 yılı çalışmalarına Selçuk Üniversitesi'nden 15 öğrenci katılmıştır. Kazı çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü yatırım programı ve Türk Tarih Kurumu ödeneği ile yürütülmüştür[5]. Çalışma öncesinde her yıl olduğu gibi ilk olarak kazı yapılması

[5] Başta T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü ile Selçuk Üniversitesi olmak üzere, Türk Tarih Kurumu Başkanlığına, Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanlığına, Kayseri Şeker Şirketine, kazı ekibine ve öğrencilerimize teşekkür ederiz.

planlanan Dört Kemerli Yapı ve Tonozlu Yapı çevresi ile önceki senelerde kazısı yapılan alanlar ve kazı çalışma ofisinin çevresindeki bitkiler temizlenmiştir. Çalışmalar kazı ekibi ve Bakanlık temsilcisinin gözetiminde Kayseri Şeker Şirketi Park ve Bahçeler Müdürlüğü işçileri tarafından gerçekleştirilmiştir.

1. Kazı Çalışmaları

2021 yılı Kazı çalışmaları yerleşkedeki iki yapı kalıntısı çevresinde yürütülmüştür. İlk çalışma alanı, 2019 yılı çalışmalarının devamı niteliğinde Dört Kemerli Yapı'nın kuzey ve doğu yönünde olmuştur. Diğeri ise 2014 yılı sondaj çalışmasından sonraki süreçte, özellikle güvenlik ve mülkiyet sorunu gibi bazı gerekçelerle başlayamadığımız Tonozlu Yapı çevresinde, bu sorunların giderilmesine bağlı olarak gerçekleştirilmiştir.

Bildiride öncelikle Dört Kemerli Yapı çevresinde gerçekleştirilen çalışmalar ele alınmış, sonrasında ise Tonozlu Yapı çevresinde yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Konunun değerlendirme bölümünde ise veriler mimari ve küçük buluntular başlığında ele alınmıştır.

1.1. Dört Kemerli Yapı Çevresindeki Çalışmalar

Dört Kemerli Yapı çevresindeki çalışmalar G1A, G2A, G3A, G6A, H3A, H4A, H5A, H6A, I6A açmalarında gerçekleştirilmiştir (Çizim 1, Fotoğraf 1). Dört Kemerli Yapı çevresindeki açmalarda başlangıç seviyesi yaklaşık olarak 1.00 m ile 1.70 m arasında değişkenlik göstermektedir. Daha önceki sezonlarda olduğu gibi 2021 sezonunda da mimari açısından benzer durumlarla karşılaşılmıştır. Bu bağlamda özellikle farklı taş malzeme ve teknikteki duvarlarla oluşan fakat nasıl kullanıldığı hakkında ne yazık ki kesin bir yargıya varmanın mümkün olmadığı mekanların kapı ve pencere gibi açıklıkları yine bulunmamaktadır.

G1A açmasında çalışmaya 1.64 m seviyesinde başlanmıştır. Açmada öncelikle kuzeybatıdan güneye doğru seviye inme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar sırasında biri 1.34 m seviyesinde diğeri de 0.95 m seviyesinde iki tandır bulunmuş, ikinci tandır mevcut durumu ile koruma altına alınmıştır. Açmada bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan süslemeye sahip sır altı çini parçaları, bitkisel süslemeye sahip lüster seramik parçası, bir lüle ve turkuaz renkte bilezik parçası bulunmuştur. Ayrıca açmada tek renk turkuaz çini, yeşil sırlı ve sırsız seramik parçaları da ele geçmiştir.

G2A açmasında çalışmaya 1.40 m seviyesinde başlamış ve doğuda 0.70 m, batıda ise 0.40 m seviyelerine kadar çalışmalar sürmüştür. Açmadaki çalışmalar sırasında kuzey-güney yönünde uzanan duvar ile kuzeyde bulunan ve doğu-batı yönünde uzanan duvarın takibi de yapılmıştır. Aynı şekilde G3A açmasının seviyesi ile de eşitleme çalışmaları yürütülmüştür. 1.60 m seviyesinde, açmanın batısındaki duvarın devam ettiği tespit edilmiş, açmanın merkezinde, kuzey-güney yönünde uzanan duvarın sonrasında düzensiz bir şekilde bittiği anlaşılmıştır. Açmasının güneybatı köşesinde 1.16 m seviyesinde mevcut duvara bitişik hafif

kavisli şekilde bir duvar tespit edilmiştir. Güney batıdan batıya doğru döndüğü görülen duvarın, önceki yıllarda F2A ve F3A açmalarındaki çalışmalarda -0.20 m seviyesindeki kuzey-güney doğrultulu duvarın, güney ucundan doğu yönüne dönen kısmının devamı olduğu anlaşılmıştır. Duvarın G2A açmasında devam eden kısmı yaklaşık olarak 3.00 m kadar doğuya doğru devam ettiği sonrasında ise kuzeye doğru döndüğü görülmüştür. Çalışmalar genelinde sırlı ve sırsız seramik parçaları ile tek renk turkuaz çini parçalarına ve geç dönem olduğunu düşündüğümüz bir kâseye rastlanmıştır.

G3A açmasında 1.04 ile 1.34 m arasında değişen seviyelerde başlayan çalışmalar 0.39 m seviyesinde sonlandırılmış, kuzey-güney doğrultusunda uzanan duvarı dik kesen ve batıya doğru devam eden 0.80 m genişliğinde bir duvar tespit edilmiştir. Açmada tek renk sırlı çini ve sıraltı çini parçaları ile sırlı ve sırsız seramik parçaları ele geçmiştir.

G6A açmasında 1.00 m ile 1.20 m arasında değişen seviyelerde başlayan çalışmalarda H5A'nın batı kısmında, kuzey-güney doğrultuda uzanan duvarın G6A açmasında da devam ettiği izlenmiştir. Çalışmalar sırasında açmada farklı teknik ve özellikte duvarlarla da karşılaşılmıştır. Çalışmalar boyunca çok sayıda form vermeyen sırlı ve sırsız seramik parçaları ile tek renk sırlı, sıraltı ve lüster çini parçalarına da rastlanılmıştır.

H3A açmasındaki dolgu toprak yumuşak bir yapıdadır ve dolgu içerisinde yoğun olarak iri moloz taşlar da yer almaktadır. Açmadaki çalışmalarda ağırlıklı olarak kırmızı hamur rengine sahip sırlı ve sırsız seramik parçaları ile tek renk turkuaz, sıraltı ve lüster çini parçaları ele geçmiştir.

H4A açmasında çalışmalara 1.50 m seviyesinde başlanmış ve 0.45 m seviyesinde sonlanmıştır. Açmanın kuzey yönünde devam eden çalışmalarda doğu-batı doğrultusunda uzanan bir duvar açığa çıkarılmış, duvarın H5A açmasında, kuzey-güney yönünde uzanan duvar ve G4A açmasında yer alan doğu-batı yönünde uzanan duvar ile kesiştiği tespit edilmiştir. Daha sonra duvarın güney yönünde 0.90 m seviyesinde çalışmalara başlanmış ve batıdan doğuya doğru seviye inme işlemleri yapılırken bu bölgede kül tabakasına rastlanılmış, ayrıca yoğun miktarda kemik, tuğla ve tandır parçaları ile karşılaşılmıştır. Açmanın güneydoğusunda 1.00 m'de beyaz astar üzerine siyah ve kobalt mavisi renkte geometrik kompozisyona sahip sıraltı çini parçası ile biri kobalt mavisi sır üzerine yeşil renkte kırık bir parça ve diğeri opak sır üzerine yeşil renkte boyanmış iki lüster çini parçası ele geçmiştir. Açmanın güneydoğu yönünde yapılan çalışmalar sırasında 1.00 m seviyede bir adet oldukça bozuk durumda sikke bulunmuştur.

Açmanın ortasında, doğu-batı doğrultusunda uzanan ve yüksekliği 1.00 m, genişliği ise 0.90 m olan bir duvar açığa çıkarılmıştır. Duvarın batı yönünde çalışmalar sürdürülürken 0.80 m seviyesinde kırık halde iki adet turkuaz renkte cam bilezik parçası, sıraltı sekiz köşeli yıldız çini parçaları, lüster çini parçası

ve sgraffito tekniği ile şekillendirilmiş seramik bir tabağın dip kısmı ile açmanın güneybatısında 1.00 m seviyesinde sıraltı tekniğinde geometrik kompozisyona sahip sekiz köşeli yıldız çini parçası ele geçmiştir.

H5A açmasında çalışmalara 1.00 m seviyesinde başlanmış ve 0.39 m seviyesinde sonlandırılmıştır. Açmada kuzey-güney yönde uzanan duvar ile yine aynı yönde devam eden moloz taş örgülü bir başka duvar daha tespit edilmiştir. Kuzeyde H6A açmasına doğru devam eden ve düzgün bir işçilik göstermeyen bu duvarın üst kısmının özgün olmadığı, daha düzgün bir işçilik gösteren alt kısmın asıl duvarı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Açmada 1.13 m seviyesinde büyük ölçüde sağlam olan tandıra rastlanılmıştır. Tandır, içerisindeki toprak dolgunun boşaltma işlemi bittikten sonra güvenli bir şekilde bulunduğu yerden kaldırılarak muhafaza altına alınmıştır.

Açmanın kuzeyinden güneye doğru devam eden ve H4A açmasında doğu yöne "L" şeklinde dönen bir duvar ile H5A ve H6A açmasının birleştiği noktada kuzey-güney yönlü düzensiz bir başka duvara rastlanmıştır. Çalışmalarda çoğunlukla form vermeyen sırsız seramik parçalarının yanı sıra kulp ve kaide gibi form veren bazı parçalar ile tek renk sırlı ve sıraltı çini parçaları bulunmuştur.

H6A açmasında çalışmalara 1.00 m seviyesinde başlanmış, açmada H5A'nın batı kısmında, kuzey-güney yönlü duvarın H6A açmasında da devam ettiği görülmüş, bahsi geçen duvarın I6A açmasının batı sınırına kadar takibi yapılabilmiştir. Çalışmalar sırasında form vermeyen sırsız ve sırlı seramik parçaları ile tek renk turkuaz çini parçalarına rastlanmıştır.

I6A açmasında çalışmalara 1.63 m seviyesinden başlanmıştır. H6A açmasından doğu-batı yönünde uzanan iki duvarın I6A açmasında da devam ettiği tespit edilmiştir. Çalışmalar bu iki duvarın arasında kalan kısım ve kuzeydeki duvarın kuzey kenarının açığa çıkarılması ile devam etmiştir. Bu bölümde H6A ve I6A açmasının sınırında 0.73 m seviyesinde duvar örgüsünde kullanılan geometrik süslemeli taş ile karşılaşılmış (Fotoğraf 2), bahsi geçen taşın güneyinde el değirmenine ait bir taş bulunmuştur.

1.2. Tonozlu Yapı Çevresindeki Çalışmalar

Tonozlu Yapı çevresindeki 2021 yılı çalışmaları 5.00x5.00 m ölçülerindeki N39, O39, Ö36, Ö37, Ö38, Ö39, Ö40, P37, P38, P39, P40, R36, R37, R38, R39, S39, S40 olmak üzere toplam on yedi açmada gerçekleşmiştir (Çizim 2, Fotoğraf 3-4). Tonozlu Yapı çevresinde gerçekleştirilen çalışmalar sonrasında, Dört Kemerli yapı çevresinden farklı olarak tanımlanabilir özellikte mekanlarla karşılaşılmıştır. Bu sebeple Tonozlu Yapı çevresindeki çalışmalar Dört Kemerli Yapı çevresinden farklı olarak plankare sistemine göre değil, bütüncül bir yaklaşımla ele alınacaktır.

2021 yılı çalışmaları yapının doğu ve güneydoğu yönlerinde gerçekleştirilmiştir. Öncelikle Tonozlu Yapının etrafında genel temizlik çalışmaları yapılmış, sonrasında plankare sistemi doğrultusunda kazı çalışmalarına başlanmıştır.

Tonozlu Yapı çevresinde yürütülen çalışmalar sırasında önemli verilerle karşılaşılmıştır. Özellikle Dört Kemerli Yapı çevresine göre daha özgün kalabilen Tonozlu Yapı'nın doğu ve güneydoğusundaki duvarlar ve döşemeler daha düzgün olup, bunların oluşturduğu mekânlar da daha net tanımlanabilmektedir.

Yapının doğu yönünde sürdürülen çalışmalar sonrasında, bazı bölümlerinin özgün, bazı kısımların ise sonradan yapıldığı anlaşılan ve zemini çok düzgün olmayan şekilde taş döşeli bir alan ortaya çıkarılmıştır. Avlu şeklinde düzenlenen bu alanın doğu ve güneyi duvarla sınırlandırılmış, batısında ise Tonozlu Yapı bulunmaktadır. Alanın kuzey yönü açık tutulmuştur. Tonozlu Yapı, yıkık olan doğu duvarında yer alan bir kapı ile sözü edilen avlu bölümü ile irtibatlandırılmıştır. Yapının batı duvarının yıkık olması sebebiyle burada bir kapının olup olmadığı belli olmamakla birlikte bazı veriler Tonozlu yapıya girişin büyük bir ihtimalle doğudaki bu kapıdan sağlandığını göstermektedir. Bu bölümde ortaya çıkarılan önemli bulgulardan biri de künklerle oluşan su sistemidir ve künkler güneydeki duvar içerisine saplanmaktadır.

Tonozlu Yapı'nın güney duvarının doğu ucunda bir kapı yer almaktadır. Söz konusu kapı ve önünde yer alan düzgün taş döşemeli küçük bir alan aslında 2014 yılı sondaj çalışmaları sırasında açığa çıkarılmıştı. 2021 yılı çalışmalarına bu bölümden itibaren güney yöne doğru başlanmış, ilk etapta düzgün büyük blok taşlarla döşeli zemin ortaya çıkarılmıştır. Sonrasında çalışmalar doğu ve güney yönlerde devam ettirilmiş, kazı sezonu sonrasında taş döşeli alanla irtibatlı doğu yönde 0.50 m yüksekliğinde ve zemini tuğla döşeli bir bölüm ile güneyde, batıdaki kare doğudaki ise doğu-batı yönlü dikdörtgen olmak üzere iki mekan açığa çıkarılmıştır. Zemini sonradan yükseltilen ve tuğla döşenen iki mekanda yine sonraki dönemlere ait olduğu anlaşılan ocak ve tandırlar yer almaktadır. Söz konusu bölümde duvarlar yaklaşık 1.00 m yüksekliğinde ve 1.00 m genişliğindedir. Ayrıca taş döşeli alanın doğu bölümünde altıgen formlu fıskiyeli havuz bulunmuştur. Taş döşeli alanın güneybatı köşesinde ise iki basamağı kalmış olan kuzey yönlü bir de merdiven açığa çıkarılmıştır. Yine 0.50 m yüksekliğindeki tuğla döşeli mekanın güneydoğu köşesinde in-situ durumda tek renk turkuaz çinilerin bulunması bu kısmın duvarlarının çini ile kaplı olduğunu gösterir.

Taş döşeli alan ve bunun doğusundaki yükseltilmiş kısım ile bu bölümün güneyinde yer alan iki mekandan oluşan düzenleme sarayın divanhanesi olmalıdır. Her ne kadar divanhaneyi oluşturan mekanların üst örtüsüne dair günümüze herhangi bir veri ulaşamamış olsa da dönemin mimari anlayışına ve bazı verilere bağlı olarak bir değerlendirme yapmak mümkün olmaktadır. Altıgen havuzlu taş döşeli alan divanhanenin avlusu olup üzeri açık olmalıdır. Fıskiyeli havuza su

getiren sistem Tonozlu Yapı'nın doğusundaki avlu bölümünün tanımında ifade edilen künk sistemidir.

Avlunun doğusunda yer alan 0.50 m yüksekliğindeki tuğla döşeli mekan eyvan şeklinde düzenlenmiş ve üzeri tonoz örtülü olmalıdır. Yukarıda da bahsedildiği üzere eyvanın duvarları in-situ verilere bakarak çini ile kaplı olmalıdır. Eyvanın kuzey tarafı sonradan bozularak kanal şeklinde kazılmıştır.

Mukarnas süslemeli iki basamağı kalmış olan merdivene ilişkin kesin bilgi bulunmamaktadır. Yalnız Tonozlu Yapı'ya doğru yönelen merdivenin konumu ve mesafesi yapının üzerin çıkmaya imkan tanımamaktadır. Bu sebeple merdivenle Tonozlu Yapı'ya güneyden bitişik ve daha alçak tutulan bir mekanın üzerine çıkıldığını ve buna bağlı olarak da burada bir seyir terasının olması gerektiğini düşünmekteyiz.

Tonozlu Yapı'dan divanhaneye geçişi sağlayan kapının hemen önündeki, döşemesi sökülmüş 0.60x1.40 m'lik bir alanda, dolgu malzemenin boşaltılması sonrasında mevcut zeminin yaklaşık 40 cm altında düzgün döşeme ile karşılaşılmıştır. Küçük bir alanda görülen bu döşemenin, mevcut veriler çerçevesinde alanın genelinde devam edip etmediğini söylemek zordur. Buna karşılık altta böyle bir zeminin bulunması, mevcut zeminin acaba ikinci kullanıma mı ait olduğu sorusunu da akla getirmektedir. Buna dair verilerin sonraki sezonlarda yürütülecek çalışmalar sırasında netleşebileceğini ümit etmekteyiz.

Tonozlu Yapı'daki kazı çalışmaları devam ederken, yapının kuzeybatı yönünde, göl kenarında, düzgün büyük blok taşların yanında bulunan "döküntü" toprak içerisinde çok sayıda çini parçasına rastlanmıştır. Bu eserlerden en önemlisi, sekiz köşeli yıldız formunda ve sıraltı tekniğinde yapılmış, konturları siyah, içleri ise mavi, turkuaz ve patlıcan moru renkte dolgulanmış Umay (Siren) figürlü çini parçasıdır. Yine çalışmaların yapıldığı bölgede sekiz köşeli yıldız çiniye ait olduğu anlaşılan ve üzerinde yine figürlü süslemelerin de görüldüğü çini parçalarının yanı sıra bitkisel motiflerle süslenmiş yıldız formlu çini parçaları da ortaya çıkarılmıştır. Bunların dışında çok sayıda form vermeyen tek renk turkuaz sırlı çiniler ile turkuaz ve mangan moru renkte altıgen formda tek renk sırlı çini ve kırık halde sıraltı tekniğinde birbirine geçmeler yapan geometrik süslemeli çini parçalarına rastlanmıştır.

Çalışma sırasında farklı seviyelerde form vermeyen sırlı ve sırsız seramik parçaları ile tek renk turkuaz çini parçaları, geometrik ve bitkisel süslemeye sahip sıraltı çini parçaları, üzerinde kuş kanadı olduğu düşünülen lüster teknikli çini ve yine lüster teknikli kuş figürlü çini parçası, haç formlu lüster çini parçaları, korozyona uğramış halde bakır sikke bulunmuştur. Yine bilezikler başta olmak üzere bazı cam parçalar ile de karşılaşılmıştır. Lüle ve kandil parçaları da ele geçen buluntular arasındadır.

Değerlendirme

2021 yılında hem Dört Kemerli Yapı hem de Tonozlu Yapı çevresinde yürütülen kazı çalışmaları sırasında, mimari veriler dışında çeşitli türlerde küçük buluntular da ele geçmiştir. Öncelikle her iki alandaki mimari veriler değerlendirilecek sonrasında ise küçük buluntulara yer verilecektir.

Mimari

İnşa edildikten kısa bir süre sonra başlayan Moğol istilası sonrasında, Kerimüddin Aksarayî'nin ifade ettiği gibi artık yaşanılamayacak duruma gelen Keykubadiye Sarayı'nın, bundan sonraki süreci ile ilgili olarak hemen hemen hiçbir bilgiye sahip değiliz. Yalnız 2021 yılı öncesi kazılarımıza ilişkin yayınlarda da ifade edildiği üzere, ortaya çıkan farklı dönemlere ait çeşitli tekniklerde inşa edilmiş olan duvarlar ve farklı seviyelerdeki döşemeler sebebiyle, tekrar kullanılır duruma gelen sarayın, bu kullanım süreciyle ilgili kesin olarak bir şey söylemek şimdilik kaydıyla oldukça zordur. Yine de bazı duvarların stil kritiği yöntemiyle eşleştirilmesine bağlı olarak en eskiye gidildiğinde -ki bunun tarihini tespit etmek zordur- bazı mekan oluşumlarına imkan verildiği anlaşılmaktadır. Duvarların bir kısmı kireç harçlı olmakla birlikte bazılarında basit çamur harçlı örgü sistemi uygulanmıştır. Ne yazık ki söz konusu mekanların duvarları bazı bölümlerde yaklaşık 1.5 m yüksekliğe sahip olmasına rağmen, daha önceki senelerde açığa çıkan mekanlarda olduğu gibi giriş açıklığının bulunmaması, alan ile ilgili değerlendirme yapmayı güçleştirmektedir. Yine benzer şekilde söz konusu mekanların zemin döşemelerinde de farklı uygulamalar ile karşılaşılmıştır. Bazı bölümlerde büyük düzgün taşlar ile döşeme uygulamasına gidildiği bazı bölümlerde ise kaba bir malzeme ve işçilik gösterdiği görülür. Yine büyük bir bölümde ise döşemenin bulunmadığı, döşemelerin sonraki kullanımlar sırasında söküldüğü düşüncesindeyiz. Bu bölümdeki çalışmaların tamamlanmasıyla bazı sorulara cevap bulabileceğimizi ümit etmekteyiz. Bu alanda yürüttüğümüz çalışmalar sırasında bizleri heyecanlandıran en önemli mimari buluntu ise sonraki kullanım sırasında, duvarlardan birinde yeniden kullanılan sarayın ve özgün malzemesi olan geometrik motiflerle süslü parçadır ki Dört Kemerli Yapı'da görülen süsleme dışında böyle anıtsal özellikte süslemenin ortaya çıkması, sarayda anıtsal girişe sahip bazı mekanların olabileceğini göstermektedir.

Yukarıda kısaca değinildiği gibi 2021 yılında başladığımız Tonozlu Yapı çevresindeki çalışmalar bizlere hem mekanla ilgili önemli veriler sunmuş hem de Dört Kemerli Yapı çevresindeki karmaşık yapılaşmadan farklı olarak, daha anlaşılır bir plan özelliği ortaya koymuştur. Özellikle yapının güneydoğu yönünde açığa çıkan mekanlar, bu bölümde bir divanhane (taht salonu) özelliği gösterecek veriler sunmaktadır. Önde, zemini düzgün blok taşlarla döşeli ve altıgen formlu küçük bir havuzu olan avlu, avlunun doğusunda ise 0.50 m yükseklikte, zemini tuğla döşeli bir bölüm bulunur. Söz konusu alanın güneyinde ise avludan girilen

iki oda yer alır. Şimdilik açığa çıkarılan avlu bölümünün, alanla ilgili açma bilgilerinde de belirtildiği üzere yaklaşık 40 cm altında düzgün döşemenin bulunması sebebiyle ikinci kullanım da olabileceğini ve fazla yorum yapmadan bu bilgi ile yetineceğimizi belirterek, önümüzdeki sezonlarda yeni verilerle birlikte çok daha fazla bilgilerle yorum yapılabileceğini belirtmek istiyoruz.

Küçük Buluntular

2021 yılında, Dört Kemerli Yapı ve Tonozlu Yapı çevresinde yapılan kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılan küçük buluntuların çoğunluğunu çini ve seramikler oluşturur. Bunların neredeyse tamamına yakını birleşim göstermeyen kırık parçalar halindedir. Seramik buluntular arasında sırsız olan örnekler çoğunluğu teşkil eder. Çini buluntular ise daha önceki senelerde olduğu gibi 2021 yılında da tek renk turkuaz, sıraltı ve lüster olmak üzere farklı teknik ve süsleme özellikleri gösterir.

Tek renk turkuaz çiniler kazı çalışmaları sırasında en fazla ele geçen örneklerdir. Turkuaz rengin yanı sıra tek renk sırlı olarak az sayıda yeşil, kobalt mavisi ve patlıcan moru örneklere de rastlanmıştır. Örnekler içerisinde büyük çoğunluğu form vermemekle birlikte, bazı parçaların dörtgen ve haç formlu çinilere ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu örnekler arasında bir adet haç formu veren kobalt mavisi renkte sırlı çini dikkat çekmektedir. Ayrıca kırık parçalar halinde bulunan patlıcan moru renkte sırlı örnek ve dörtgen formundaki tek renk turkuaz sırlı çini form veren örnekler arasındadır.

Yoğun olarak ele geçen sıraltı teknikli çiniler hem form hem de süsleme bakımından çeşitlilik gösterir. Haç formlu, yıldız ve dörtgen olmak üzere farklı formlarda yapılan örneklerde bitkisel, geometrik ve figürlü süsleme görülür. Haç formlu örnekler çoğunlukla şeffaf turkuaz sıraltına siyah renkte bitkisel motiflere sahiptir. Yıldız ve dörtgen formda olanlar ise şeffaf sırlıdır. Bitkisel motiflerde palmet, rumi ve kıvrım dallar ön plandadır. Bu örnekler arasında Tonozlu Yapı çevresinde harcıyla birlikte çıkan bitkisel süslemeye sahip sıraltı çini dikkat çekmektedir. Geometrik süslemeli örneklerde ise merkezdeki bir yıldızdan gelişim gösteren geometrik örgüler çokça tercih edilmiştir. Genellikle şeffaf sıraltına siyah renkte konturlar ile birbirine geçme yaparak oluşturulan yıldız kompozisyonundan meydana gelen geometrik süslemeli örneklerde, şeritlerin içerisi çoğunlukla kobalt mavisi renkte dolgulanmıştır (Fotoğraf 8-9).

Sıraltı tekniğinde figürlü süslemeye sahip tek çini örneğimiz Tonozlu Yapı çevresinde atık malzeme içerisinde ele geçen sekiz köşeli yıldız formlu örnek olup merkezinde "Umay" figürü yer almaktadır. Şeffaf sıraltına siyah renkte konturlanan motifler turkuaz, kobalt mavisi ve patlıcan moru renkte boyanmıştır (Fotoğraf 10).

Az sayıda ele geçen lüster teknikli çinilerin tamamı kırık parçalar halinde bulunmuştur. Sıraltı tekniği çinilerinde olduğu gibi bu çinilerde de bitkisel, geo-

metrik ve figürlü süslemeler görülür. Lüster çiniler genellikle beyaza yakın krem renkte hamur yapısına sahip olup opak beyaz sır üzerine sarı ve kahverengi lüsterle hazırlanmış bitkisel süslemeye sahiptir. Haç formlu çiniler genellikle kobalt mavisi renkte sır üzerine yeşil renkte lüster boyalı bitkisel motiflerle süslenmiştir. Yıldız formlu çini parçaları ise genellikle beyaza yakın krem renkte hamurlu olup opak beyaz sır üzerine sarı, yeşil ve kahverengi lüsterle hazırlanmış bitkisel süslemeye sahiptir. Yıldız formlu çini parçası olduğunu düşündüğümüz kuş figürlü bir parça ile yarısı kırık olan yıldız çini üzerinde oldukça kaliteli işçilikle hazırlanmış kartal gövdesi (Fotoğraf 11) figürlü lüster örnekler arasında dikkat çekmektedir.

Tamamına yakını birleşim göstermeyen kırık parçalardan oluşan sırsız seramikler kazı buluntuları arasında çoğunluğu teşkil eden gruptur. Genellikle hamurları kırmızı rengin çeşitli tonlarındadır ve çoğunlukla sık gözeneklidir. Ele geçen örnekler küçük kullanım kaplarına aittir ve farklı kaplara ait ağız, gövde, kulp ve kaide parçalarından oluşur. Bu malzemelerden emzik (ülük) parçaları, tutamaç kısmı bulunan ve kenar kısmı elle şekillendirme yöntemiyle süslenmiş kırık tandır kapağı farklı örnekler arasındadır. Sırsız seramikler içerisinde Dört Kemerli Yapı çevresinde ele geçen bir örneğimiz diğerlerine göre daha sağlamdır (Fotoğraf 12-13).

Sırlı seramikler beyaz, krem ve kırmızı renkte hamur ve yapım teknikleriyle çeşitlilik göstermektedir. Kırmızı renkte, sık gözenekli hamur yapısına sahip seramiklerin büyük bir çoğunluğu yeşil renk sırlı olmakla birlikte kahverengi, sarının çeşitli tonları ve patlıcan moru renkte sırlı örneklerle de karşılaşılmıştır. Bu örneklerde tek renk, sgraffito, champlevê ve sıraltı teknikleriyle yapılan süsleme görülür. Örnekler arasında içi yeşil renkte sırlı, dışı sırsız kaide parçaları büyük çoğunluğu oluşturmaktadır. Ayrıca kandil parçaları dikkat çeken örnekler arasındadır (Fotoğraf 14-15).

Sgraffito tekniğinde yapılmış örnekler, kırmızı renkte sık gözenekli hamur yapısına sahiptir. Ne yazık ki bu grup seramikler içinde tam veya tama yakın bir örnek bulunmazken, ele geçenler daha çok tabak veya kâse parçalarıdır. Çoğunluğu bitkisel motifler ile süslenmiş olmakla birlikte, bazı örneklerde genellikle çapraz eksenlerde çizgilerle veya birbiri ardına devam eden yarım ve tam dairelerle oluşturulmuş geometrik kompozisyon görülür.

Sırlı seramikler içerisinde en kaliteli olanlar, beyaz hamur üzerine turkuaz sırlı veya sıraltı tekniğinde hazırlanmış örneklerdir. Çoğunluğu küçük parçalar halinde ele geçen ve birleşim göstermeyen bu eserlerin bir bölümü iki tarafı da tek renk turkuaz sırlı, diğer bir bölümü ise şeffaf turkuaz sıraltına siyah renkte desenlenmiş örneklerdir.

Seramik buluntular arasında tandır ve künkler de önemli bir yer tutmaktadır. Bir örnek dışında tandırların tamamı büyük ölçüde harap durumdadır. Birkaç künkten oluşan özgün su sistemi dışında, künkler tek tek farklı seviyelerde de ele

geçmiştir. Künklerde farklı formlar görülmektedir.

Seramik ve çiniler dışında sikke, cam ve oksitlenmiş metal parçalar gibi farklı buluntular ile karşılaşılmıştır. Az sayıda ele geçen cam ve metal buluntuların tamamına yakını form vermeyen örneklerdir. Cam buluntular arasında yüzeyi yeşil ve lacivert renkte boyanmış ve yazılı süslemeye sahip kırık cam parçası çok fazla karşılaşmadığımız bir örnek olması bakımından önemlidir. Ayrıca farklı renkte cam bilezik parçaları form veren örnekler olarak dikkati çeker (Fotoğraf 16-17).

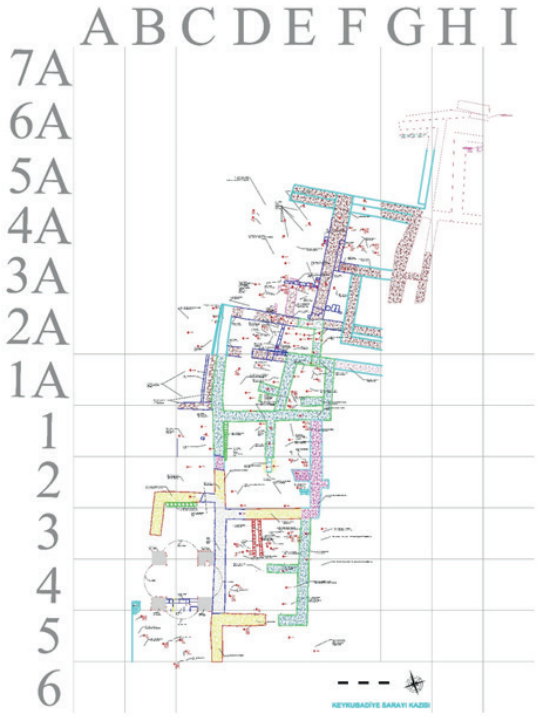
Dört adet sikke ele geçmiştir. Bunlardan üçü tamamen oksitlenmiştir ve dönemi anlaşılamamaktadır. Birinin üzerinde ise bazı harfler izlenmekle birlikte okunamamaktadır.

Sonuç

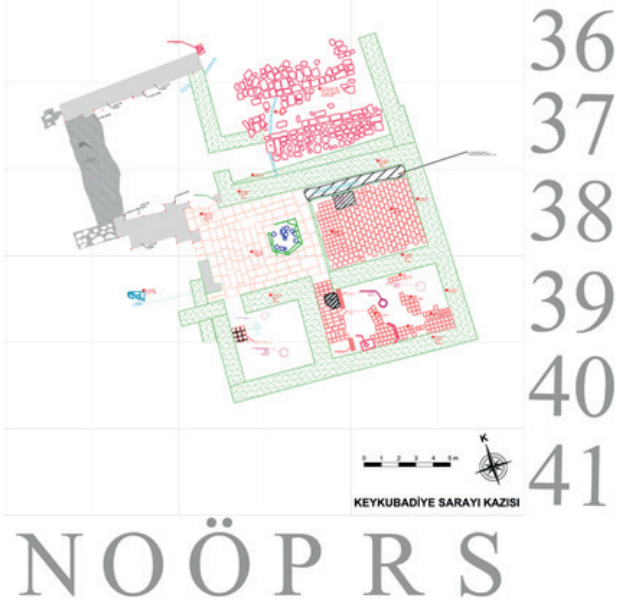
Keykubadiye Sarayı Kazısında 2021 sezonunda elde edilen veriler, Keykubadiye Sarayı yerleşkesi ve mimari kalıntıları ile ilgili önemli veriler ortaya koymuştur. Özellikle Tonozlu yapı çevresinde gerçekleştirilen çalışmalar, saraydaki Moğol tahribatından bir süre sonra ikinci bir kullanımın olduğunu göstermiştir. Özellikle farklı teknik ve seviyedeki duvarlar ile farklı seviyelerdeki döşemeler sarayın daha sonraki süreçte de kullanıldığını gösteren veriler olarak görülür. Bütün bunlar Selçuklu dönemi kaynaklarında geçen Moğol istilası sonrasında sarayın bir daha kullanılmadığı bilgisini değiştirir nitelikte veriler olarak dikkati çekmektedir.

İlerleyen süreçte elde edilecek bulgular ülkemizin Orta Çağ arkeolojisi ve Selçuklu saray düzeninin çözümlenmesi için de önemli veri olacaktır. Başta Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Türk Tarih Kurumu'nun desteği olmak üzere, Kayseri Büyükşehir Belediyesi ve Kayseri Şeker Şirketinin yereldeki desteği, kazı çalışmalarının sağlıklı biçimde yürütülmesini sağlanmıştır.

Çizimler



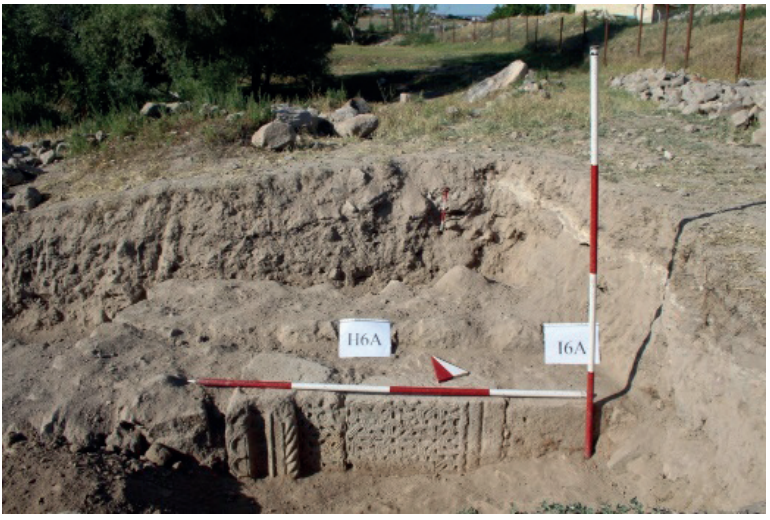
Çizim 1: Dört Kemerli Yapı Etrafında Yapılan Çalışmalar



Çizim 2: Tonozlu Yapı Etrafında Yapılan Çalışmalar

Fotoğraflar

Fotoğraf 1: Dört Kemerli Yapı Çevresi Kazı Öncesi Genel Görünüm



Fotoğraf 2: I6A Açmasında Bulunan Mimari Parça

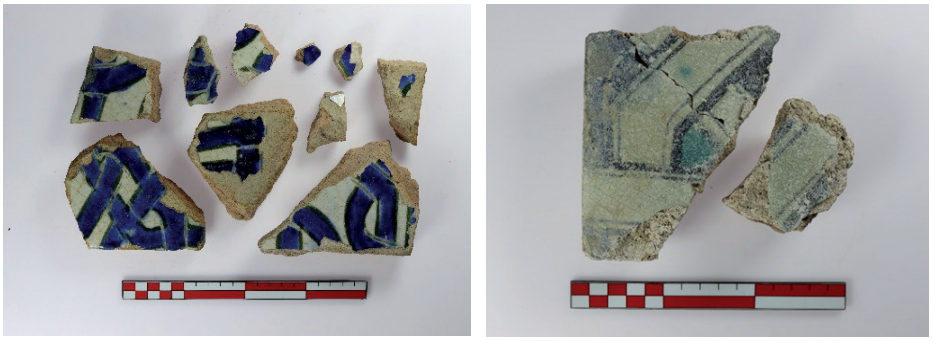
Fotoğraf 3: Tonozlu Yapı ve Çevresi Kazı Öncesi Genel Görünüm

Fotoğraf 4: Tonozlu Yapı ve Çevresi Kazı Sonrası Genel Görünüm

Fotoğraf 5: Ö36 Açması Künk

Fotoğraf 6: P38 ve R38 Açması

Fotoğraf 7: R38 Açması



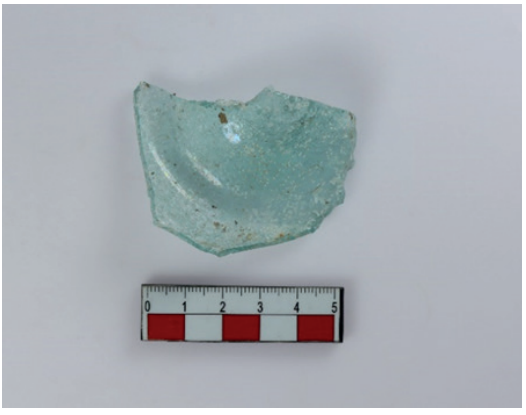
Fotoğraf 8-9: Geometrik Kompozisyona Sahip Sıraltı Çini Parçalar

Fotoğraf 10: Umay Figürlü Sıraltı Çini Parçası

Fotoğraf 11: Kartal Gövdeli Lüster Çini Parçası

Fotoğraf 12-13: Sırsız Seramik Parçaları

Fotoğraf 14-15: Sırlı Seramik Parçaları



Fotoğraf 16-17: Cam Parçaları

2022 YILI KALEHİSAR ÖREN YERİ ARKEOLOJİK KAZI ÇALIŞMALARI

Archeological Excavations of Kalehisar of 2022

Mustafa Kemal ŞAHİN [1]
Ali Rıza BİLGİN [2]

Özet

Çorum İli, Alaca İlçesi, Mahmudiye Köyü, Kalehisar Ören Yerinde 05 Ağustos 2022-09 Eylül 2022 tarihleri arasında, 112/262[3] 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. 2019 yılında yaptığımız jeo-manyetik araştırmalar sonucunda belirlenen yapıların yoğun olduğu alanda söz konusu yapının bulunması, kent merkezinde belirlenen yeni bir yapının varlığını kanıtlamaktadır. 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: Kalehisar- Selçuklu- Şehir- Mimari- Kazı

[1] Prof. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü AYDIN mksahin@adu.edu.tr

[2] Arş. Gör. Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü ISPARTA ali.bilgin@sdu.edu.tr

[3] Belirtilen alan genel kazı alanı haritasında (H/I 7-8, 9-10) bulunmaktadır. Daha öncesinde yapılan çalışmalarda J-11 olarak adlandırılmıştır.

Abstract

Prior to excavation between 05 August 2022 and 09 September 2022 of 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 province of Çorum, sub province, of Alaca, Mahmudiye Village, Kalehisar ruins. The plot of ground was marked by grids measuring 10.00 m by 10.00 and then the researches have been conducted. 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.

Keywords: Kalehisar- Seljuk- City- Architecture- Excavation

Giriş

Orta Bölgesi içerisinde Anadolu Selçuklu dönemi yapılaşma oranının belirlenmesi yönünde günümüze gelen ve gelemeyen 180 (Yüz seksen) yapının varlığı bu yönden önemlidir (Şahin 2014: 369-419). Çorum özelinde yapılan çalışmalarda Anadolu Selçuklu dönemine ait yapılaşma sayısında önemli oranda bir artışın olduğu saptamakla birlikte (Şahin 2008: 641-655.; Şahin 2018: 177-200.; Şahin 2021a: 547-560), Kalehisar bilinenin ötesinde bilinmeyen yapıların tespiti yönüyle önemli bir kent olarak belirmekte, bu da doğal olarak Çorum'un Anadolu Selçuklu Dönemi içerisindeki önemini ortaya koymaktadır.

Genelinde *Ortaçağ Anadolu Türk Sanatı Arkeolojisi*, özelinde *Anadolu Selçuklu Sanatı ve Arkeolojisi* oluşumunun yerleştirilmesi, Anadolu'da Selçuklu dönemi içerisinde sanatsal ortamın anlaşılması, dönem sanatının ortaya konulması son derece de önemli bir konudur. Bu nedenle Kalehisar'da yapılan ve devam edecek olan çok yönlü (multidisipliner) bilimsel çalışmalar büyük katkı sağlayacak yöndedir (Şahin 2023b: 605-620).

Bu düşünceden hareketle bölgede araştırmalara başlanılmış, 2017 yılı Ağustos ayında 14-23 Ağustos 2017 tarihleri arasında "Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları: Çorum-I Yüzey Araştırması" (Proje Numarası: YA011902-2017) (Şahin 2019: 135-150.; Şahin 2021a: 547- 560) başlıklı yüzey

araştırması, 2019 yılı Ağustos ayında 19.Ağustos.2019-03.Eylül. 2019 tarihleri arasında "Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları: Çorum-I Yüzey Araştırması" (Proje Numarası: YA011902-2019) başlıklı yüzey araştırması (Kalehisar özelinde), 2020 yılı Ağustos ayında 17.Ağustos.2020-03.Eylül. 2020 tarihleri arasında "Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları: Çorum-I Yüzey Araştırması" (Proje Numarası: YA011902-2020) (Şahin 2021b: 670-699.; Şahin 2022a: 815- 854.; Şahin 2022(b) 417-433.; Şahin 2023(b): 605-620) başlıklı yüzey araştırması (Kalehisar özelinde) gerçekleştirilen çalışmalarda elde edilen veriler yapılan kazı çalışması için bir alt yapı oluşturmuştur. 2021 yılında da Çorum Müze Müdürlüğü Başkanlığında ve Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin'in Bilimsel Sorumluğunda arkeolojik kazı çalışması gerçekleştirilmiş, 07.07.2022 tarih ve 577 sayılı Cumhurbaşkanı Kararı ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünün 28.07.2022 tarih ve E-94949537-160.01.01-2744659 sayılı yazıları gereğince 2022 yılında arkeolojik kazı çalışmalarına devam edilmiştir. Ayrıca kazı çalışmalarına destek sağlamak amacıyla *"Kalehisar Arkeolojik Kazı Çalışmaları"* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Koordinatörlüğüne verilen ve kabul edilen proje ile desteklenmektedir[4]. Söz konusu yapılan çalışmalarda Kalehisar'da önemli oranda taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarına rastlanılması kentin önemini kanıtlamış ve kanıtlayacak durumdadır, Doğallıkla bundan sonraki yapılacak çalışmalar *Anadolu Selçuklu Sanatı ve Arkeolojisi* için önemli olmakla birlikte, Kalehisar kentinin genelinde *Ortaçağ Anadolu Arkeolojisi*ne kazandırılması gerekmektedir.

Çorum İli, Alaca İlçesi, Mahmudiye Köyü, Kalehisar Ören yerinde mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait (Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü)[5] olan 112/262 numaralı parselde (Konum:40 derece16 dakika 02.8.N 34 derece 42 dakika 54.6 E); 25 Temmuz 2022- 05 Ağustos 2022 tarihleri arasında kazıya hazırlık çalışmalarının ardından *05 Ağustos 2022 günü başlanmış 09.09.2022 sonlandırılmıştır*[6]. Çalışmalarda 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[7].

---

4 ADÜ Bap Proje No: Çorum Alaca/Mahmudiye Köyü Kalehisar Arkeolojik Kazı Çalışmaları (FEF-22008)

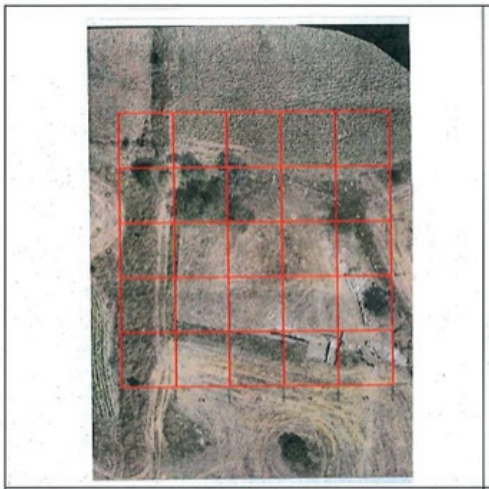
5 Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğünün 25.10.2021 tarih ve 136488 sayılı yazıları gereğince verilen izin.

6 Çorum Valisi Sayın Mustafa Çiftçi önderliğinde yerel makamların desteği ile 2023 yılı çalışma döneminde kazı evi olarak prefabrik bir evin yapımı sağlanmış, çalışma bürosu olarak kullanılan Köy Konağının bu amaçla onarımları yapılmıştır.

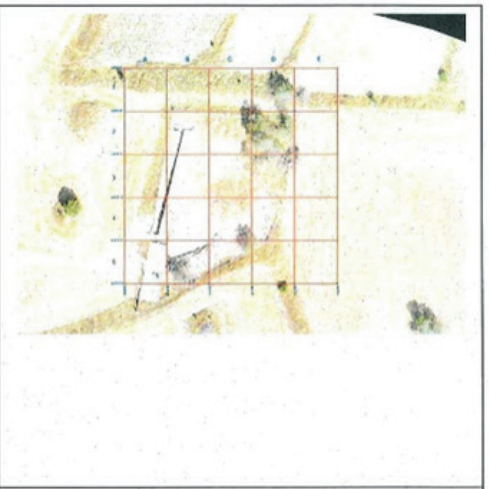
7 2022 yılında yapılan çalışmaya; Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin (Kazı Başkanı/Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü); Özlem Elbustan (Bakanlık Temsilcisi/Sanat Tarihçi Kayseri Müzesi); Arş. Gör. Ali Rıza Bilgin (1. Kazı Başkan Yardımcısı/Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü); Doç. Dr. Esra Keskin (2. Kazı Başkan Yardımcısı/Hitit Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü); Doç. Dr. Abdullah Bakır (Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Tarih Bölümü; Dr. Öğr. Üyesi Beste Çok (Sanat Tarihçi) (Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi; Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nurullah Alkan (Harita Mühendisi) Hitit Üniversitesi Osmancık Meslek Yüksek Okulu; Dr. Arslan Durdu (Tarihçi); Arş. Gör. Sevgi Kübra Özdemirel Recep Tayyip Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü; Uzm. Seçil Göven; Uzm. Fatih Demir; Hüseyin Özkan (Arkeolog); Esra Erkan (Sanat Tarihçi); Seyit Bilal Baydur (Sanat Tarihçi); Evrim Savran (Öğrenci) Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü) ; Nur Efşan Bağdagül (Öğrenci) Aydın Adnan

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[8].

112/262[9] (100.00x100.00) 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, Resim:1-2).



Harita: 1

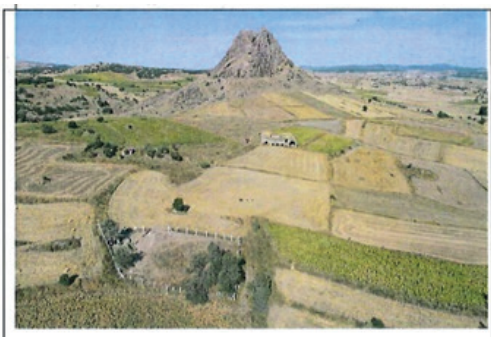


Harita: 2

Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü); Ece Şensöz (Öğrenci); Özlem Akyol (Öğrenci) Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü); Semi Boğaç Gürdal (Öğrenci) Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü) katılmıştır.

8 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 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 İl Milli Eğitim Müdürlüğüne, -Alaca Belediye Başkanlığına, Alaca Mahmudiye Köyü Muhtarlığına sonsuz şükranlarımızı arz ederiz.

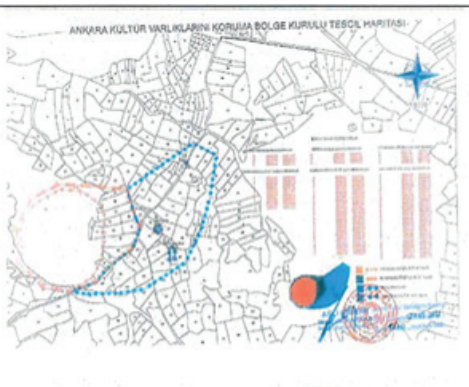
9 Ankara Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 27/5/2021 tarih ve 1260 sayılı kararı.



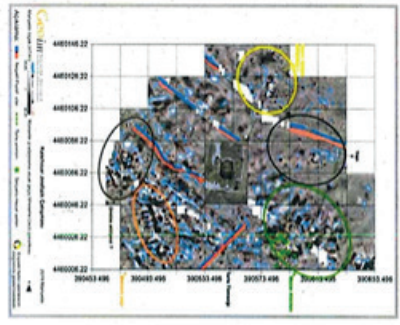
Resim:1

Resim:2

Kalehisar Ören yerinde var olan yapıların yanı sıra yanı sıra 2019 yılında yapılan jeofizik (manyetik) çalışmalar ile yeni yapıların belirlenmesi kentin bilinenden daha fazla yapıya ve büyüklüğe sahip olduğunu göstermektedir (Harita:3,4).



Harita: 3



Harita: 4

10.00 x10.00 m metre boyutlarında tespit edilen açmanın sınırları demir kazıklar ve güvenlik şeridi ile belirlendi. Sınırları belirlenen açmanın güneybatısında ve devamında batı yönünde bir yapıya ait olabilecek duvar izleri yüzeyden tespit edilebilmektedir. Alandaki yapının daha iyi tespitinin yapılabilmesi için başlangıç amaçlı drone ile açmanın hava fotoğrafları alınmıştır[10] (Resim:1-2).

Kalehisar ören yeri medrese (112/268), kervansaray (112/264), hamam (112/272) ve kazı alanı 112/262 numaralı parsel dışındaki alanlar özel mülkiyet alanlarından oluşmakta[11], bu nedenle kazı alanı sınırlıdır. Buna uygun çalışma düzeni uygulanmaya çalışılmış, verimlilik artırılmaya çalışılmıştır (Resim:3-4).

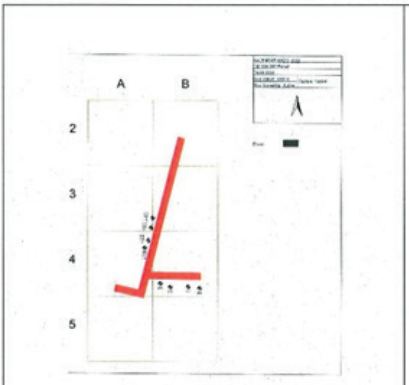
[10] Çalışma süresi boyunca drone ile günlük çalışmalar belgelenmiştir. Diğer yönden alanın eski hava fotoğraflarının temini konusundaki çalışmalarımız devam etmektedir.

[11] Özellikle ilerideki süreçte 112/269 ve 263 numaralı parsellerin yerel kamu imkanları ile kamulaştırılması konusundaki çalışmalarımız sürmektedir.

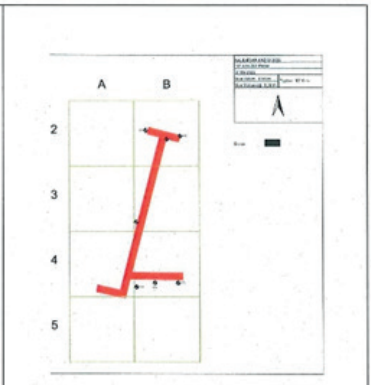
Resim:3

Resim:4

2022 yılı çalışmaları 05 Ağustos 2022- 09 Eylül 2022 tarihleri arasında, 112/262 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. B4 güney ve B2 açmalarında olası yapının duvar izleri belirginleştirildi, açmaların içlerindeki hafriyat toprağı ve moloz taşlar temizlendi, açmalar fotoğraflanarak belgelendirildi, (Harita: 1-2 Çizim: 1-2 Resim: 3-4) olası yapı hakkında veriler güçlenmesi bakımından bu veriler oldukça önemlidir. Özellikle yapıya ait duvar izlerinin batı yönünde, jeo-fizik (manyetik) çalışmalar sonucunda belirlenmiş olan olası yapı izlerine doğru devam etmesi çalışmaların devamı yönündeki önemini göstermekle birlikte, kazısı devam eden yapının işlevsel özelliğinin belirlenmesi yönünden de önemlidir.



Çizim:1

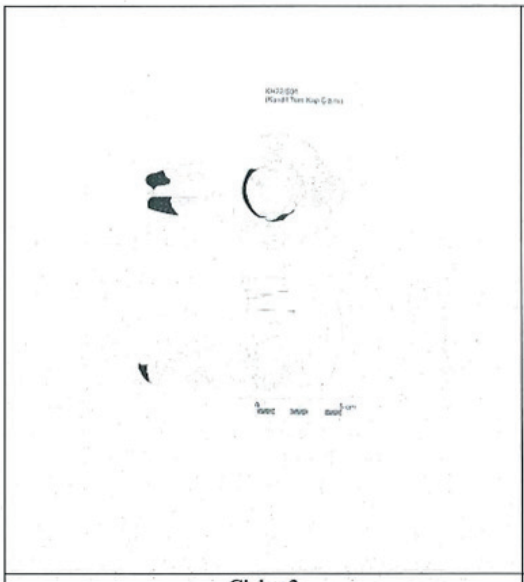


Çizim:2

Çalışmada; 1 (Bir) adet envanterlik eser (kandil), 59 (Elli dokuz) amorf nitelikli seramik ile 33 (Otuz üç) adet sikkenin[12] ele geçmesi kentin buluntu yönünden zenginliğini ve önemini göstermektedir.

[12] Bakan Temsilcisi Özlem Elbüstan kontrolünde 05.09.2022 tarihli Tutanak ve Ekleri ile birlikte Çorum Müze Müdürlüğüne teslim edilmiştir.

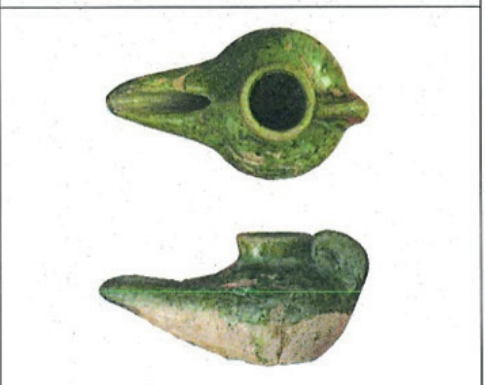
Çalışmaların devamında 06.08.2022 tarihinde, B/4 açmasının batı yönünde 923 kodunda (-3.87 m.) sağlam durumda kandil bulundu. Yeşil sırlı, 7.2 (Yükseklik) x 10.7 (Genişlik) (Koordinatlar:40.26740235/D- 34.71503326 B) boyutlarında olmakla birlikte üzerinde herhangi bir bezeme yer almıyor (Çizim: 3, Resim: 5-6).



Çizim:3

Resim:5

Resim:6



Resim:7 Konya Karatay Müzesi (R. Aykaç-Katalog-35)

Kandilin sağlam şekilde ele geçmesi yanında Anadolu Selçuklu döneminde benzer örneklerine özellikle Konya'da (Resim: 7) (Aykaç 2017) rastlanılması Kalehisar'ın önemini ortaya koymakta, seramik ve çini üretim yeri olduğunun kanıtı durumdadır. Bu nedenle çalışmaların bu yönden de ilerlemesinin sağlanması gerekmektedir. Ayrıca 2019 yılından başlayarak yüzeyde toplanan ve kazı alanlarından elde edilen seramik, çini örnekleri yine bunun kanıtlayıcı durumundadır (Resim:8-10) (Şahin 2024). Benzer bezeme örneklerinin Divriği Kalesi seramiklerinde görülmesi (Resim: 11) (Orhan 2022: Katalog-43) Kalehisar kentinin sanatsal gelişmişliğini yansıtmaktadır.

Resim:8

Resim:9

Resim:10

Resim:11 (B.Y. Orhan 2022, Katalog-43)

Yapının B4 açmasında güney duvarında 08.08.2022, 09.08.2022, 18.08.2022, 19.08.2022 tarihlerinde bulgularına rastlanan çocuk ve yetişkin iskeletlerinin[13] fazlalığı yapının niteliği ve işlevine yeni boyutlar getirdiği için antropolojik çalışmaların ortaya koyacağı bulgular bu yönden önemlidir[14] (Harita: 1-2 Çizim: 1-2 Resim: 12-13). Kentte medrese ve kervansaray arasında yer alan mezarlık alanının dışında, bu verilerin yapının kuzey ve güney yönlerinde yoğunlaştığının görülmesi konunun incelenmesi bakımından önemlidir. İlerde yapılacak çalışmalar konuya açıklık getirecek yöndedir.

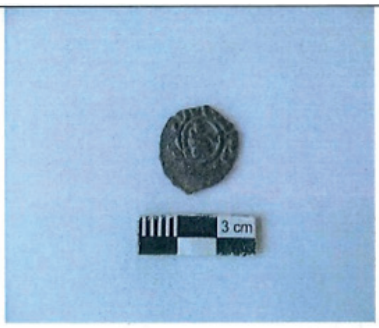
[13] 298 kodunda ve 36 T645068 K 4458865 koordinatlarında

[14] 2023 yılında yapılan çalışmalarımızda da bu verilerin sayısı artmış, B2 açmasında da örneklerine rastlanılmıştır. Bu konudaki antropolojik çalışmalarımız devam etmekte, 2023 yılı çalışmalarımıza da kapsayacak şekilde bulgu ve değerlendirmelere yer verilmesi düşünülmektedir. Buna ek olarak arkeo-zooloji çalışmalarımızda antropolojik çalışmalarla birlikte ele alınacaktır. Dolayısıyla bu konuda daha ayrıntılı sonuçlara ulaşabilmek mümkün görünmektedir.

Resim:12

Resim:13

08.08.2022, 09.08.2022, 11.08.2022, 19.08.2022 23.08.2022 tarihlerinde yüzeyde ve aynı alanda B4 açmasında ele geçen sikkelerin sayısal fazlalığı dikkat çekicidir. Bunlardan 2.0x2.1x0.1 cm. boyutlarında olan iki sikke üzerinde yazılar belirgin durumdadır. Dairesel alanda El mülkü li'llah ….., etrafında, E's Sultân'ul'azam Rükne'd-dünya ved'din Kılıç Arslan ifadesi geçmektedir (Harita:2 Çizim:1,2 Resim:14,15). Diğer yandan 2022 yılına kadar gerek açmalarda gerekse yüzeyde ele geçen sikkeler belgelendirilmiş, temizlik çalışmalarının ardından bu yönde de önemli ilerlemelerin sağlanacağı görülmektedir.



Resim:14

Resim:15

27.08.2022 tarihinde, B2 açmasında yapının kuzeybatı yünde çalışmalar sürdürülmesi sonucunda duvarın batı yönüne doğru devam ettiği belirlendi. Drone fotoğraflama, fotoğraf çekimi işlemi yapıldı. Gün içinde kuzey-batı duvarının köşesinin belirlenmesi amacıyla kuzey, doğu batı yönüne doğru gidildi. Aynı zamanda kuzey-batı yönündeki çalışmalar sırasında biriken moloz taş ve otlar temizlendi, seramiklerin çizim işleri sürdürüldü (Resim:16,17).

Resim:16

Resim:17

Çorum'da günümüze gelebilen iki medreseden birisi olan (-diğeri Alaca Hüseyin Gazi Medresesi) ve Kalehisar ören yerinin önemli yapılarından olan medresenin restorasyon çalışmaları yapının korunması yönünden için çok büyük önem taşımaktadır (Resim:18,19). Bu nedenle 10.08.2021 ve 01.09.2022 tarihinde Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü yetkilileri ile yapılan görüşmelerde, medresenin güçlendirilmesi ve ileride yapılacak olan restorasyon çalışmaları konusunda değerlendirmeler yapılmış, 2023 yılında başlamak üzere ilerleyen süreçte devamı konusunda karara varılmıştır.

Resim:18

Resim:19

Kazısı Yapılan Alana, Yapıya (H/I 7-8, 9-10) (112/262) Yönelik Saptama ve Öneriler

05 Ağustos 2022- 09 Eylül 2022 tarihleri arasında yapılan çalışmalar 2863 sayılı yasanın 35. maddesine uygun olarak yapılmıştır. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız yapı (H/I 7-8, 9-10) (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 (Harita:2, Resim:1).

Kazısına başlanan alanda 112/262 tespit edilen yapının varlığı son derece önemlidir. Bu nedenle kazı sırasında elde edilen mimari, seramik, çini, sikke, insan iskeletleri ve hayvan kemikleri Kalehisar'in verilerini her yönden güçlendirmektedir. Bu nedenle ilerleyen süreçte arkeolojik kazı çalışmalarının sürmesi kentin öneminin ortaya konulması bakımından önemlidir.

Çalışma süreci içerisinde gerek kazı sırasında gerekse değişik yerlerden elde edilen seramik, sırlı tuğla ve çiniler ile sikkelerin çizim ve fotoğrafları çekilerek belgelendirilmesi yapılmış, bilimsel ortamlarda sunulması yönünde çalışmalar sürmektedir.

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.

Kalehisar (Karahisar) önemli bir Selçuklu kenti olması yanı sıra aynı zamanda bir çini merkezi durumundadır. Cami, medrese, han gibi çeşitli yapıların görüldüğü kent üzerinde, farklı yapı tiplerinin belirlenmesi için kent üzerindeki çalışmaların sürmesi gerekliğini gösteriyor. Ayrıca Kalehisar darplı sikkeler de belki çalışmalar sonucunda ortaya çıkabilir. Kalehisar'ın yapısal ve bezeme sorunlarının çözümü içinde ileride yapılacak çalışmalar önemlidir, diğer deyimle nedenlerinin ortaya konulması gereklidir.

İlerideki 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.

Kaynakça

Aykaç, Ramazan (2017). *Konya Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller*, Konya: Palet Yayınları.

Orhan, Büşra Yaprak (2022). *Divriği Kalesi Kazıları-2 Boyalı Kazıma Teknikli Özel Bir Grup Seramik*, Ankara: Myrina Yayınları.

Şahin, Mustafa Kemal (2008). "Çorum- Merkez Cemilbey Köyünde Bir Selçuklu Camisi", *Uluslararası Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Çorum Sempozyumu, 23-25 Kasım 2007, C.II.*, Çorum: Çorum Belediyesi Yayınları, 641-655.

Şahin, Mustafa Kemal (2018). "Çorum ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Düşünce ve Kültürünün Oluşumunda Bazı Yapılar Üzerine Yorumlamalar", *Süleyman Demirel Üniversitesi (SDÜ) Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ağustos 2018, S.44, 177-200

Şahin, Mustafa Kemal (2014). "Orta Karadeniz Bölgesinde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Yapıların Çözümlemeli Plan İrdelenmesi", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyum Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet (Bildiriler II), 27-30 Eylül 2010- Ankara: Kayseri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 369-419.

Şahin, Mustafa Kemal (2019). "Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları: Çorum-I Yüzey Araştırması", 40. Uluslararası 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. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi Yayınları, 670-699.

Şahin, Mustafa Kemal (2022a). "2020 Yılı Kalehisar Yüzey Araştırmasında Elde Edilen Yeni Bulgular", *25. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu/25. Internatinal Middle Ages Turkish Period Excavations History Of Art Researches* (14-16 Ekim 2021), Ed. Ahmet Çaycı- Ahmet Yavuzyılmaz, Konya: Necmeddin Erbakan Üniversitesi Yay., 815-854.

Şahin, Mustafa Kemal (2022b). "2019-2020 Yıllarında Yapılan Çorum İli ve İlçelerinde, Orta Karadeniz'de Anadolu Selçuklu Dönemi Yapıları' Yüzey Araştırması (Çorum/Alaca-Kalehisar) Çalışmaları", *2019-2020 Yüzey Araştırmaları*, C.2, Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 417-433.

Şahin, Mustafa Kemal- Çakan, Metin- Bilgin, Ali Rıza (2023a). "2021 Yılı Kalehisar Arkeolojik kazı Çalışmaları", *26. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1158-1178.

Şahin, Mustafa Kemal (2023b). "Kalehisar Ören Yeri Kazı Çalışmaları (2019-2022) / Excavation Works at Kalehisar Archaeological Site (2019-2022), *Cumhuriyetin Birinci Yüzyılında Anadolu'da Türk Dönemi Arkeoloji Çalışmaları*, Ed. Harun Ürer, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 605-620.

Şahin, Mustafa Kemal (2024), *Kalehisar Seramikleri Üzerine Ön Çalışma*, Konya: Literatürk Akademia.

ACÂİBÜ'L-MAHLÛKÂT ve GARÂİBÜ'L-MEVCÛDÂT NÜSHALARINDAKİ TEKBOYNUZ TASVİRLERİ

Unicorn Depictions In Copies Of Ajā'ib Al-Makhlūqāt Wa Gharā'ib Al-Mawjūdāt

Hayrunnisa TURAN[1]

Özet

Bu çalışmada Kazvinî (ö. 1283)'nin kozmografya ve coğrafya konularında kaleme aldığı *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* isimli eserinin 13.-18. yüzyıllara ait bazı Arapça, Farsça ve Türkçe nüshalarında yer alan tekboynuz tasvirleri incelenmektedir. Dört mukaddime, iki makale ve bir hatimeden oluşan eserin Süfliyyat (Ayaltı alemi) konulu ikinci makalesinde rastlanan tekboynuzlara dair bilgi ve tasvirlerin bir kısmına 'Yırtıcı Hayvanlar (El-Hayevanu's-Sibaʿ)' başlığı altında yer verilmişken bir kısmı da çeşitli denizlerdeki adalarla bu adalardaki acayipliklerin ve sıra dışı yaratıkların aktarıldığı bölümde zikredilmektedir. Bu adalardan biri Çin Denizi (Bahr-i Sîn)'ndeki Râminî Adası (Cezire-i Râminî) diğeri Hint Denizi (Bahr-i Hind)'ndeki Tinnîn (Ejderha) Adası (Cezire-i Tinnîn) olup farklı türdeki tekboynuzları barındırmaktadır. Batı tasavvurundaki ata benzer unicorn tasvirinden dış görünüşleriyle farklılık arz eden bu eserdeki tekboynuzlar genellikle oğlak, eşek, geyik, boğa, gergedan, kurt ve tavşan gibi hayvanları andıran fiziksel özelliklere sahip, alınlarında farklı boyut ve biçimlerdeki tek boynuzları bulunan hayvanları betimlemektedir. Eserde Harîş (Harîs), Sâdevar (Şâzevar), Kerkend (Kerkeden) ve Muʿcerac (Mihrac) gibi isimlerle anılan, farklı vücut ve boynuz yapılarına sahip bu hayvanlar, zehrin etkisini ortadan kaldırmak gibi batıya özgü unicornlarla benzerlik ifade eden birtakım özelliklere de sahiptir. Eserin çeşitli nüshalarında resmedilen tekboynuz tasvirlerinde de gerek gövde yapıları gerekse boynuz şekilleri itibariyle benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır. Bunlar arasında gövde yapısı açısından farklı niteliklere sahip olmakla beraber, boynuz biçimleriyle batı sanatındaki unicornlara oldukça benzeyen, yukarıya doğru daralan formda epeyce uzun boynuzların resmedildiği tasvirler bulunmaktadır. Boynuzlardan bazıları ise gergedan boynuzu gibi kıvrımlı ya da sıra dışı biçimde budaklı ve delikli şekillerle resmedilmektedir. Tasvirlerdeki tek boynuzlu hayvanların gövdeleri büyük ölçüde geyiği andırmaktayken, gergedan, at, kurt, kedi, köpek ve tavşan görünümünde ya da kanatlı yaratıklarla da karşılaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tekboynuz, Tasvir, Acayip, Hayvan, Yaratık.

[1] Doç. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

Abstract

In this study unicorn depictions in Arabic, Persian and Turkish copies of a cosmographic and geographic work *Ajā'ib Al-Makhlūqāt wa Gharā'ib Al-Mawjūdāt* by Qazwīnī (d. 1283) from 13th-18th centuries are researched. Informations and illustrations corcerning the unicorns are partially found in 'The Predatory Animals (Al-Hayawān Al-Sibāʿ)' section and partially in some sections about islands of various seas and oddness with unordinary creatures in these islands from second article about Sufliyyāt (Sublunar Sphere) of the work which comprise of four introductions, two articles and an epilogue. One of these islands is The Island of Rāminī (Jazīrat Rāminī) in The Chinese Sea (Bahr al-Sīn) and the other one is The Island of the Dragon (Jazīrat al-Tinnīn) in The Indian Sea (Bahr al-Hind) and both of them have different kinds of unicorns. The unicorns of this work which are different with their appearances from horse-like unicorn depiction in western imagination, generally represent animals that their foreheads have a single horn with different size and shape and their physical features resembling some animals like goat, donkey, deer, bull, rhinoceros, wolf and rabbit. These creatures in this work are called Harīsh, Shādhahvār, Karkadann (Rhinoceros), Muʿjeraj (Miʿraj) with different body and horn shapes, have some characteristics similar to western unicorns like annihilating effects of poison. There are similarities and diversities about unicorn depictions also in several copies of the work in terms of anatomy and horn forms. Some depictions have different features anatomically but in respect of very long horns with shapes tapering upwardly are similar to unicorns in western art. Some of these horns are represented with curled shape like horn of rhinoceros or unordinary knotted and perforated shapes. While bodies of animals with a single horn in depictions substantially remind of deers, it is also encountered with creatures shaped like rhinoceros, horse, wolf, cat, dog and rabbit or winged beings.

Key words: Unicorn, Depiction, Odd, Animal, Creature.

Giriş

Kazvinî'nin (ö. 1283) *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* isimli eserinde bahsedilen tek boynuzlu hayvanların tamamı vahşi tabiatlara ve oğlak, fil, gergedan, tavşan, kurt gibi hayvanlarla özdeşleştirilen farklı cüsse yapılarına sahip yaratıklardır. Hacimlerindeki farklılığın yanı sıra boynuz yapıları da değişiklik arz eden bu yaratıklar Batı edebiyatı ve sanatındaki unicorndan kısmen ayrılmaktadır. Batı tefekküründeki unicorn genel anlamda ata ait özellikleri baskın, avcılar tarafından çokça aranan kompozit bir hayvandır. O bir yandan diğer hayvanlara hatta kendi türüne karşı şiddetli bir savaşçı olabilirken, aynı zamanda en nazik dört ayaklı yaratıklardan biri de olabilmektedir. Boynuzu özel mucizevi güçlere sahiptir. En önemli özelliği suyu saflaştırmasıdır. Boynuzu ayrıca hastalıktan koruyucu ve çeşitli hastalıkları iyileştirici vasfa sahiptir. Dişleri beyazlatmada dahi

kullanılabilir. Yiyeceği konusunda oldukça seçici ve dikkatlidir. Nadiren tuzağa düşüp avlanabilir. Boynuzla ilgili alegorik yorumlardan en önemlisi Hz. İsa'nın Baba ile birliğini temsil etmesidir.[2] Sevgi dolu, cana yakın ve asil bir kalbin sembolü olarak değerlendirilen bu yaratık aynı zamanda dağlarda yaşayan en zorlu ve cesur hayvanlardan biridir. Bir bakire gördüğünde evcilleşen bu hayvan hemen onun ayaklarına düşmektedir.[3] Unicornun bakire ile bağlantısına İslam literatüründe hayvanlara dair kaleme alınmış İbn Bahtişu (ö. 1058)'nun *Kitâb-ı Naʿtu'l-Hayevân* isimli eserinde de rastlanmaktadır. Eserin en erken tarihli tasvirli nüshası olarak bilinen 1220 tarihli nüshanın vahşi hayvanlarla ilgili bölümünde dört ayaklılar kategorisinde tekboynuzla bağlantılı iki farklı hayvandan bahsedilmektedir. Bunlardan biri olan *Kerdûn* isimli hayvan oğlak gibi küçük cüsseli, avcılar tarafından yakalanamayacak kadar sessiz, hızlı ve güçlüdür. Başının ortasında dosdoğru kalkık vaziyette tek ve uzun bir boynuz yer alır. Bu boynuzla diğer hayvanlara tos vurarak onlarla savaşır. Hiçbir şey onu yenemez. Avcıların geliştirdiği bir taktikle onu avlamak için yoluna genç bir bakire bırakılır. Bakireyi görür görmez kucağına atlayıp süt olmadığı halde memesinden emmeye çalışır. Tam bu esnada avcılar uyuşuk vaziyetteki hayvanı kolaylıkla bağlayıp avlarlar.[4] Unicornun yalnızca tuzağa düşüren kimse rolündeki bir bakire vasıtasıyla yakalanması ya da öldürülmesi fikrinin, köklerini Yunan mitolojisinde hayvanların yöneticisi konumundaki bakire av tanrıçası Artemis'ten almış olabileceği düşünülmektedir.[5] Bir tanrıça olarak onun sahası işlenmemiş kırsal kesim, ormanlar ve vahşi hayvanların bol bulunduğu tepelerdir. O bir avcı ve aynı zamanda vahşi hayvanların koruyucusudur.[6] Ettinghausen, hikayedeki unicorn ve bakire bağlantısının muhtemelen inandırıcı olmaması nedeniyle Kazvinî'nin eserinde yer almadığını düşünmektedir.[7] Ancak Kazvinî'nin eserinde bu bağlantıya değinilmemişken, Tûsî (12. yy)'nin kaleme aldığı *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* isimli eserde bu ayrıntıya yer verilmektedir. Eserin Türkçe tercümesinde Kazvinî'nin eserinde zikredilen tekboynuzlardan biri olan *Harîş* شيرح isimli hayvan hakkında şu bilgilere yer verilmektedir: "*Cerîş*[8] شيرجkeçi gibi bir canavardır. Gayet katı seğirtir. Başının ortasında bir boynuz vardır. Bütün canavarları vurur, zahmet eder. Kimse onu tutamaz. Onu avlayan bir ak tenli bakire cariye olur. Avcı bu cariyeyi onun yatağına iletip kendisi gizlenir. *Cerîş* o cariyeyi görünce yanına gelir ve eteği üzerinde yatar. O cariye memesini verince emer. Ağzına

2 Elmer G. Suhr, "An Interpratation of the Unicorn", Folklor, 1964, vol. 75, s. 93, 94, (https://www.jstor.org/stable/1258042).

3 Anna Contadini, "A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the Kitab Na't al-Hayawan (British Library, Or. 2784)", Muqarnas, 2003, vol. 20, s. 26, (https://www.jstor.org/stable/1523325)

4 Contadini, a.g.m., s. 21, 22.

5 Suhr, a.g.m., s. 92.

6 Jaroslav Stetkevych, "In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode", Journal of Arabic Literature, 2002, vol. 33, s. 118, (https://www.jstor.org/stable/4183452).

7 Richard Ettinghausen, The Unicorn, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 1, S. 3, Washington, 1950, s. 61.

8 Harîş kelimesinin başındaki 'ha' harfinin bazı nüshalarda noktalı bazılarında noktasız olarak, bazılarında ise nokta harfin altına konulup 'Cerîş' şeklinde yazıldığı görülmektedir.

bir miktar süt varınca derhal mest olur, yatıp uyur. Bu kez avcı gelip onu tutar"[9]. Burada anlatılan hayvan ile *Kitâb-ı Na'tu'l-Hayevân*'daki *Kerdûn* arasında gerek keçi, oğlak benzetmesi açısından gerekse bir bakire vasıtasıyla avlanmalarının mümkün olması açısından yakın benzerliğin bulunduğu anlaşılmaktadır. Tûsî'nin eserinde ayrıca tekboynuzlu hayvanlardan bir diğeri olan ve avlanması gayet zor gerçekleşen *Kerkeden*'in كركدنde süt emer bir kız sayesinde avlanabildiğinden bahsedilmektedir. Bu kız avcılar tarafından *Kerkeden*'in bulunduğu yere bırakılır. *Kerkeden* bu kızı görüp yanına gelir ve kokusunu alır almaz kendinden geçip düşer. Bunun üzerine avcı gizlendiği yerden çıkıp onu öldürür[10].

Dış görünüm itibariyle farklılık arz eden gerek İslam gerekse Batı edebiyatındaki tek boynuzlu yaratıkların ortak birtakım özellikleri de mevcuttur. Çeşitli anlatılarda ön plana çıkan en belirgin ortak özellik zehrin etkisini ortadan kaldırmaktır. Orta Çağ'da kaleme alınmış, hayvanlara dair hikayeler içeren çalışmaların prototipi olarak kabul edilen *Physiologus* isimli eserde aktarıldığı üzere, akşamleyin büyük bir suyun kenarında toplanan hayvanlar bir yılanın zehrini suya bıraktığını görürler. Bunun üzerine hayvanlar sudan içmeyip unicornu beklerler. Sonunda unicorn gelip suya adım atar, boynuzunu suda haç işareti yapacak şekilde gezdirir ve böylelikle su yeniden içilebilir hale gelir.[11] Yaklaşık M.S. 370 yılına tarihlendirilen bu eserin İslam edebiyatındaki hayvan hikayeleriyle ilgili eserler üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır.[12] Bu bağlamda İbn Bahtişu'nun *Kitâb-ı Na'tu'l-Hayevân* isimli eserinde bahsedilen iki boynuzlu *Dabbe* isimli hayvan da unicornla ilişkilidir. Doğu bölgesindeki Şahrus çölünde yaşayan bu küçük hayvanın boynuzları antiloba benzer. Yaşadığı çöl aynı zamanda yırtıcı ve yabani hayvanlarla kuşlara da ev sahipliği yapmaktadır. Çöldeki bitkileri, yeşillikleri ve ağaçları yiyerek yaşar. Çölde kış ve ilkbahar mevsiminde suların aktığı vadiler bulunur. Bunun dışında çölde herhangi bir su kaynağı bulunmaz. Sadece bu vadilerden içine suyun aktığı bir havuz vardır. Ancak bu havuzun suyu öldürücü bir zehre sahip olup içen hayvanı anında öldürür. Bu yüzden buradaki hayvanlar bu havuzdan uzak durup suyunu içmezler. Ancak susuzlukları had safhaya varıp ölümle burun buruna geldiklerinde tüm etobur ve otobur hayvanlar bu hayvanın etrafında toplanıp ona yalvarırlar. Bu durum karşısında adeta diğer hayvanların hükümdarı gibi davranan bu hayvan havuza girerek boynuzlarını tekrar tekrar suya daldırır. Daha sonra hayvanın bu havuzdaki sudan içmesini müteakip diğer hayvanlar da suya girip artık zehirden arınmış haldeki bu suyu içerler. Sudaki bu tatlılık ve içmeye müsait içerik otuz gece devam edip sonra tekrar eski zehirli haline dönüşür ve yine hayvanlar ondan uzaklaşırlar.[13] Zehrin etkisini ortadan

---

9 Tûsî, Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâyibü'l-Mevcûdât (İnceleme-Tıpkıbasım). (G. Kut Haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2012, s. 350b.

10 Tûsî, a.g.e., s. 352b, 353a.

11 Aynı eserde ayrıca unicornun yakalanması hususunda bahsedilen bakire, Bakire Meryem ile özdeşleştirilmektedir bkz. Contadini, a.g.m., s. 24, 26.

12 Ettinghausen, a.g.e., s. 92.

13 Contadini, a.g.m., s. 23, 24.

kaldırma özelliği Kazvinî'nin eserinde tek boynuzlu hayvanlardan sadece *Kerkeden*'e mahsustur.

Genel anlamda İslam dönemi el sanatlarında karşılaşılan unicorn tasviri bağlamında Çin'e özgü *Kilin* tasavvuru da dikkat çekmektedir. Çinlilerin *Ch'i-lin*, Türklerin *Kilen-kiyik* dediği geyik ve dağ keçisi cinsinden bu efsanevi tek boynuzlu hayvanın hükümdarın köşkünün, gök, yer ve atalar tapınağının bulunduğu bir kutlu dağda başka efsanevi hayvanlarla birlikte yaşadığı düşünülmüş ve bu kutlu dağda biten ölümsüzlük otunu (sıgun otı) yemesiyle ölümsüzlük timsali sayılmıştır.[14] Çin'de hayvanların en asili ve mükemmeli, iyilik, fazilet ve uğurluluk sembolü sayılan, ejder başlı, pullarla kaplı ve gür kuyruklu geyik gövdesine sahip bu hayvanla ilgili tasvirlere Timurlu ve Safevi dönemi tezyini sanatlarında ve özellikle tezhip, cilt ve halı örneklerinde rastlanmaktadır. Ancak Ettinghausen, bu dönemlerdeki *Acâibü'l-Mahlûkât* nüshalarının tekboynuzlarla ilgili bölümlerinde kilin tasvirine rastlanmadığını belirtmekte ve konuya ilişkin yalnızca eserin Metropolitan Museum of Art'ta yer alan bir nüshasının unvan sayfasındaki kilin tasvirinden örnek sunmaktadır.[15] Benzer şekilde 1422 tarihli *Acâibü'l-Mahlûkât* nüshasının (Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171) zahriye sayfasındaki şemse motifinin köşelerine yerleştirilmiş figürlerden biri olarak kilinle karşılaşılmaktadır (Resim 25).

1. Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât'ta Bahsedilen Tek boynuzlu Hayvanlar ve Tasvirleri

Tek boynuzlu hayvanlara ilişkin bölümler Kazvinî'nin dört mukaddime, iki makale ve bir hatimeden oluşan eserinin Süfliyyât (Ayaltı alemi) konulu ikinci makalesinde yer almaktadır. Eserin bu çalışmada incelenen çeşitli nüshalarından biri, tasvirli en erken tarihli (1280) nüsha olup Arapça kaleme alınmıştır. Diğer Arapça nüshalar ise 1322, 1463 ve 1770 yıllarına tarihlendirilmektedir. 1422, 1424 ve 1501 tarihli Farsça nüshaların yanı sıra 16. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen Türkçe nüshasından örnekler de çalışmaya dahil edilmiştir. Tüm bu nüshalardan sadece 1463 tarihlisi tasvir içermemektedir. Gerek metin içeriği gerekse tasvirlerin kullanımı açısından Arapça ve Farsça nüshalar arasında yakın benzerlik bulunmakla beraber, Türkçe nüshaların kendi aralarında tutarlılık arz eden farklı içerik akışına sahip olduğu fark edilmektedir. Kazvinî'nin eserindeki tekboynuzlu hayvanların üç tanesinden *Yırtıcı Hayvanlar* (El-Hayevanu's-Sibaʿ) başlığı altında bahsedilmektedir. Farklı nüshalarda bazı harflerin yazımında değişikliğe gidildiği anlaşılmaktaysa da genel kullanımda bu hayvanlar harf sırasına göre *Harîş* (Harîs), *Şâzevar* (Sâdevar) ve *Kerkeden* (Kerkend)'dir. Bunlardan ilki olan *Harîş* hakkında eserde "Oğlak büyüklüğündeki bu hayvanın başı üzerinde gergedan boynuzu gibi tek bir boynuzu bulunur. Hızlı hareket ettiği için düşmanları

[14] Emel Esin, İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş, İstanbul Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978, s. 94.
[15] Ettinghausen, a.g.e., s. 68, 157, pl. 17.

kendisine yetişemez. Sistan ve Bulgar coğrafyasında bulunur" şeklinde bilgiye yer verilmiştir. Aynı hayvanın havassına ilişkin olarak metinde "Boğaz iltihabı olan kişi onun kanını sıcak su ile içerse durumu düzelir. Kuluncu olan kişi onun etini kantaronla pişirip yerse durumu düzelir. Aşık kemiği iç yağı ve külle birlikte ağrıyan damar üzerine koyulursa ağrı sakinleşir ve ondan hızlıca kurtulur"[16] bilgileri yer almaktadır.

Tasvirlerde Harîş'in metindeki tanıma uygun biçimde genel itibariyle oğlak gibi küçük cüsseli resmedildiği görülmektedir (Resim 1, 2, 3, 4, 5, 6). Boynuz yapısı büyük ölçüde yukarıya doğru daralan formda, düz ve uzunken, 1770 tarihli nüshadaki tasvirde gergedan boynuzuna benzer şekilde geriye doğru kavisli ve kısa oluşu farklılık arz etmektedir (Resim 6). Farsça nüshalardaki tasvirlerde ceylanı andıran gövde yapısı dikkat çekmektedir (Resim 3, 4, 5).

Resim 1: Harîş, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, 177b.

[16] Kazvinî, Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât, Müessetü'l-A'lemî li'l-Matbûat, Beyrut, 2000, s. 320 (Bu nüsha aynı zamanda konuya ilişkin en kapsamlı bilgileri içermesi dolayısıyla çeviriye esas alınan nüsha olup, karşılaştırma yapılan diğer nüshaların bazılarında metnin kısmen kısa tutulduğu anlaşılmaktadır). Ayrıca bkz. a.g.e., München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 177b, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, s. 162b, 163a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 238a, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, s. 250b, 251a, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 179a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 288a, 288b, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 249a.

Resim 2: Harîş, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, 162b.

Resim 3: Harîş, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, 238a.

Resim 4: Harîş, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, 251a.

Resim 5: Harîş, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, 288b.

Resim 6: Harîş, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, 249a.

Tekboynuzların ikincisi konumundaki *Şâzevar*'dan اوذاش eserde "Bu hayvan Rum ülkesinin uzak memleketlerinde bulunur. Ona *Eras* (Âras) اراس da denir. Boynuzu üzerinde 42 tane oyuk bölüm bulunur. Rüzgâr estiğinde hava bu boynuz içinde toplanır ve ondan gayet güzel ses duyulur. Bu güzel sesi duyduğunda hayvanlar onun etrafında toplanır. Bu boynuz bazı hükümdarlara hediye edilir. Onun huzurunda rüzgâr estiğinde boynuzdan kulağa hoş, hayret verici ses gelir. Dinleyen kişinin sevinçten aklı başından gider. Sonra onu ters çevirip koyduklarında ondan insanı sonunda ağlatacak kadar hüzünlü bir ses çıkar"[17] şeklinde bahsedilmektedir. Tûsî'nin eserinde aynı hayvanın boynuzundan 24 delikli olarak

[17] Kazvinî, a.g.e., s. 326, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 180b, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, s. 165b, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 243b, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, s. 256b, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 178b, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 292b, 293a, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 253b, 254a.

bahsedilmektedir. Bu deliklere rüzgâr girince güzel sesler çıkarır[18].

Metinde gövde yapısı hakkında bilgi verilmeyen bu hayvanın tasvirlerinde farklı türde hayvanları anımsatan cüsselerle karşılaşılmaktadır (Resim 7, 8, 9, 10, 11, 12). Bunlar arasında geyiği andıranlar (Resim8, 9, 11) bulunduğu gibi kedi (Resim 10), köpek (Resim 7) ve oğlak (Resim 12) benzeri gövdeler de yer almaktadır. Tasvirlerdeki boynuz yapıları ise metinde bahsedilen 42 oyuk bölüm nedeniyle delikli (Resim 10, 11), budaklı (Resim 7, 8) ya da dilimli (Resim 12) şekilde resmedilmiştir. Örneklerden birinde, *Harîş* tasvirlerindeki boynuza benzer şekilde düz uzayan boynuz yapısı dikkat çekmektedir (Resim 9). Etrafındaki hayvanlar eşliğinde resmedilen *Şâzevar* tasviri ise metinde bildirilen boynuzundan çıkan güzel sesi dinlemek için çevresine toplanan hayvanlarla ilişkilendirilebilmesi açısından önem arz etmektedir (Resim 8).

Resim 7: Şâzevar, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, 180b.

Resim 8: Şâzevar, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, 165b.

[18] Tûsî, a.g.e., s. 352a.

Resim 9: Şâzevar, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, 243b.

Resim 10: Şâzevar, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, 256b.

Resim11: Şâzevar, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, 293a.

Resim 12: Şâzevar, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, 254a.

Yırtıcı hayvanlar kategorisindeki üçüncü tekboynuz olan *Kerkeden* (Gergedan) ise eserde "Cüssesi file, dış görünüşü boğaya benzer ama boğadan daha büyük bir hayvandır. Toynağı ve boynuzu vardır. Öfkesi ani ve hamlesi doğrudandır. Hint coğrafyasındaki bütün hayvanlar ondan korkar. Başı üzerinde aşağısı kalın ve ucu keskin bir boynuzu bulunur. Öne doğru çıkıntılı, arkaya doğru oyuktur. Bedeninin hayranlık uyandırıcı kısmı toynağı ile boynuzu arasında toplanır. 700 sene yaşar. Tahrik oluşu elli sene sonra, hamilelik süresi 3 senedir. Yaşadığı yerde hayvanlardan hiçbirini bırakmadığı için heybetinden korkarak onun bulunduğu yerin tüm cihetlerden 100 fersah yakınına hiçbir hayvan yaklaşmaz. Bir fil gördüğü zaman ona arkadan yaklaşarak boynuzunu filin karnına saplar ve ayakları üzerinde durup fil iyice boynuzuna geçinceye kadar uğraşır. Sonra ondan kurtulmak istese de mümkün olmaz. Yere yuvarlanıp fille birlikte ölür. Silahı olan boynuzu sebebiyle hiçbir hayvan ona karşı koyamaz. Boynu halkalı güvercini (*Fahta*) sever ve onun yaşadığı ağacın altına giderek cıvıltılarını dinlemekten keyif alır. Bu güvercin boynuzuna konduğunda korkup kaçmasın diye hareket etmez"[19] ifadeleriyle zikredilmektedir. Bu hayvanın havassı hakkında "Boynuzunda eğri bir bölüm olduğunu söylerler. Boynuzun sağlamlığına işaret eden bu bölüm sadece Hint hükümdarlarının elindekilerde vardır. Kulunç hastası boynuzu eline alırsa durumu düzelir. Doğum sancısı olan kadın boynuzu eline aldığında sancısı geçer. Boynuzdaki bu bölüm sendeleyen at için suyun içine konulup bu sudan ata sıçratılırsa at kurtulur. Boynuzdan bir kısım ezilip su katılırsa sara hastalığı, kasılma ve felç hızla iyileşir. Onu taşıyan kişiyi kötü gözden ve atı tökezlemekten korur. Sıcak suya bırakılırsa suyu soğutur. Köpek tarafından ısırılan kişiye pelesenk ağacı yağıyla gergedan boynuzundan su serpilirse kesin olarak fayda görür"[20] ifadelerine yer verilmiştir. Ayrıca eserde İbn

[19] Kazvinî, a.g.e., s. 330, 331, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 183a, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, s. 167b, 168a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 247a, 247b, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, s. 260a, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 176a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 296b, 297a, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 257b.

[20] Kazvinî, a.g.e., s. 331, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 183b, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, s. 168a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 247b, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, s. 260a, 260b, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 176b, Süleymaniye

Ebi'l-Hayr El-Esterâbâdî'nin babasından hikâye ederek verdiği bilgiler şu şekildedir: "Bir kafile ile yolculuk ederken yolları üzerinde kendilerine zarar vermek üzere bekleyen bir hırsız çetesini haber alırlar. İçlerinden biri onları bu hırsızların şerrinden koruyabileceğini söyler. Yanındaki boynuzu çıkarıp toprakla ovar. Bu toprağı hırsızlara doğru serpiştirince hırsızların başı üzerinde şiddetli bir rüzgâr çıkar. Ve böylece boynuz hırsızlığı önlemiş olur. Gergedan boynuzunun hayret verici özellikleri çoktur. Hint diyarından gelen bir adamın elinde böyle düğümlü bir boynuz vardır. Bıçakların ucu gergedan boynuzundan yapılır. Bu boynuz yiyecek ve içecekte bulunan zehri, insanların ağrılarını ortadan kaldırır. İnsanlara cinlerin ve yılanların yaklaşmasını önler"[21].

Tûsî'nin eserinde *Kerkeden*'in boynuzu ve kuyruğunun öküze, ayaklarının aslana, boynunun ata benzediği, dört ayağı ile kanatlarının bulunduğu ve uçtuğu bildirilmektedir. Fil düşmanı bu hayvan güçlü boynuzuyla file arkadan yaklaşır. Boynuzundan padişahlar için değerli kuşlar yapılır ve çeşitli nesneler hazırlanır. Boynuzu açıldığında eğer ak ise içinden kara insan, aslan, kuş ve balık suretleri eğer kara ise ak suretler çıkar.[22] Erken tarihli nüshalarda *Kerkeden*'in kanatlı tasvirlerine rastlanması Tûsî'nin hayvanın kanatlarına dair verdiği bilgiler açısından oldukça manidardır (Resim 13, 14). Zira Ettinghausen unicornla ilgili çalışmasında, incelediği hiçbir metinde gergedanın kanatlarından bahsedilmediğini belirterek, hayvanlara kanat eklenmesini sanatçının dekoratif bir görünüm katmak üzere doğal bir eğilimi olarak yorumlamaktadır[23].

Kerkeden tasvirlerinde büyük ölçüde geyik benzeri gövdelerle karşılaşılmaktayken (Resim 13, 14, 15, 17, 18), örneklerden birindeki, metinde bahsedildiği üzere boğa ve gergedan benzeri gövde yapısı öne çıkmaktadır (Resim 16). Farklı şekillerde resmedilen boynuz yapıları arasında yukarıya doğru daralan formda düz ve ince uzayan (Resim 14, 17), boğumlu bölüme sahip (Resim 13) ve geriye doğru incelerek kıvrılan (Resim 15, 16, 18) örnekler bulunmaktadır. Bu örneklerden boğumlu ve geriye doğru kıvrılır vaziyettekiler metinle uyumu açısından, geç tarihli örnek ise gergedan boynuzuna en yakın tasvir olması itibariyle dikkat çekmektedir (Resim 18).

Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 297a, 297b, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 258a.

[21] Kazvinî, a.g.e., s. 331, 332, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 183b, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, s. 168a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 247b, 248a, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, s. 260b, 261a, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 176b, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 297b, 298a, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 258a, 258b.

[22] Tûsî, a.g.e., s. 352a, 352b.

[23] Ettinghausen, a.g.e., s. 24, 25.

Resim 13: Kerkeden, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, 183a.

Resim 14: Kerkeden, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, 167b.

Resim 15: Kerkeden, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, 247a.

Resim 16: Kerkeden, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, 260b.

Resim 17: Kerkeden, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, 297a.

Resim 18: Kerkeden: München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, 258a.

Kazvinî'nin eserinin farklı bölümlerinde zikredilen başka tekboynuzlara da rastlanmaktadır. Eserin ikinci makalesindeki *Su Küresi* (Küretü'l-Mâ) başlığı altında aktarılan bu hayvanlardan bir tanesi Çin Denizi (Bahru's-Sîn)'ndeki Râminî Adası (Ceziretü Râminî)'nda yaşayan Muhammed bin Zekeriya er-Râzî'den rivayetle "Çok büyük bir eşek görünümündeki *Kerkeden* isimli hayvandır. Başının üzerinde kıvrık bir boynuzu bulunur"[24]. Eserin 16. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen Türkçe nüshasında ise şu ifadeler yer almaktadır: "Râminî Adası'nda *Kerkeden* dedikleri canavar olur ki tepesinde boynuzu vardır. Fili onunla sançıp götürür". Aynı nüshanın sayfa haşiyesinde ise "Ve dahi derler bir büyük kuş olur ikisini yani fili ve gergedanı bile yükler götürür yavrusuna gıda eyler"[25] bilgisine yer verilmektedir.

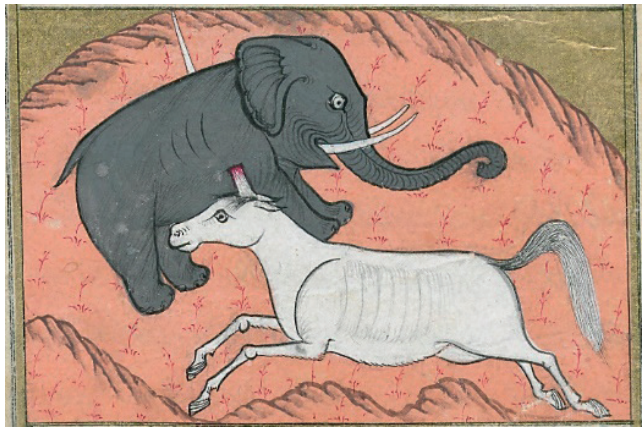
Çeşitli nüshalarda nadiren tasvirine rastlanan bu hayvanın 1322 tarihli nüshadaki resmedilişi gerek kanatlı oluşu gerekse boynuz ve gövde yapısı açısından

[24] Kazvinî, a.g.e., s. 103, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 59b, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, s. 46a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 68b, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991, 1424, s. 77b, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 40b, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 71a, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 69a.

[25] Kazvinî, a.g.e., Milli Saraylar, A-3632, s. 101a.

aynı nüshadaki *Kerkeden* tasviriyle çok yakın benzerlik arz etmektedir (Resim 19). Türkçe nüshadaki hayvan ise tam olarak metinde bahsedildiği şekilde boynuzuyla fili kaldırır vaziyette resmedilmiş olması açısından sıra dışı bir örnek oluşturmaktadır (Resim 20).

Resim 19: Râminî Adası'ndaki Kerkeden, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813, 1322, 46a.



Resim 20: Râminî Adası'ndaki Kerkeden, Milli Saraylar, A-3632, 16. yüzyıl, 101a.

Eserde anlatılan bir diğer tekboynuz ise Hint Denizi (Bahru'l-Hind)'nin bir kolu olan Basra Körfezi (Bahru Fâris)'ndeki Ejderha Adası (Ceziretü't-Tinnîn)'nda bulunmaktadır. Hikâyeye göre "Bu adada büyük bir ejderha yaşar. Ada halkı İskender'i bu ejdere karşı yardıma çağırır. Ona bu ejderin sürülerine zarar verdiğini, her gün onun için iki boğa hazırlayıp ejderhanın yaşadığı yere bıraktıklarını ve onun da gözleri ani bir yıldırım gibi parlayan siyah bir bulut misali ateş çıkarır vaziyette gelerek boğaları alıp gittiğini söylerler. Ayrıca ejderhanın şayet öküzleri yerinde bulmazsa şehirlere ve yapılara yönelerek hayvanlardan ve insanlardan dilediği kadarını telef ettiğini, böyle giderse sığırlarının tamamının tükeneceğini dile getirirler. Bunu duyan İskender halka iki boğa getirmelerini emreder. Bunların derisini yüzdürterek, içlerini zift, kükürt, kireç, arsenik ve demirden çengellerle doldurtur. Daha sonra boğaları ada halkının ejderha için her zaman bıraktıkları yere bıraktırır. Ejderha çıkıp bu ikisini yutar. Bağırsakları alt üst olur ve çengeller bağırsaklarına yapışır. Günün sonunda insanlar ejderhanın

öldüğünü fark edip sevinirler. İskender'in çabasına teşekkür ederek kendisine acayip bir hediye sunarlar. Bu *Mihrac* (Miʿrac, Muaccerâc) اجارجع isimli tuhaf bir hayvandır. Sarı renkli bir tavşana benzer. Başı üzerinde siyah bir boynuzu vardır. Onu gören yırtıcı hayvanlar ondan kaçar"[26]. Aynı hayvan için 1770 tarihli nüshada tek bir boynuzdan değil siyah boynuzlardan bahsedilmekte olup tasvirinde de iki tane boynuz resmedilmiştir. Bu tasvirdeki hayvan ayrıca oğlağa benzeyen ve balık pulu desenli gövde yapısıyla da farklılık arz etmektedir (Resim 24). En erken tarihli nüshada yer alan tasvir ise metinle uyumlu biçimde siyah boynuzlu sarı renk bir tavşanı resmetmektedir (Resim 21). Bu tasvirdeki boynuz, yukarıya doğru daralan ince ve uzun yapısıyla aynı nüshadaki *Hâriş*'in boynuzuna benzemektedir (Resim 1).

Eserin 16. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen Türkçe nüshasında da benzer şekilde Hint Denizi (Bahr-i Hind)'ndeki Sayka Adası (Cezire-i Sayka)'nda "Rengi sarı şekli kurt gibi bir hayvan vardır. Başında siyah bir boynuzu bulunur. *Muʿcerâc*'dır. Bütün yırtıcı hayvanlar bundan kaçar"[27] ifadelerine yer verilmiştir. Aynı nüshanın tasvirinde yer alan hayvanın gövdesi metne uygun biçimde sarı renk bir kurt şeklindeyken, boynuzu siyah değil beyazdır (Resim 23). Bu hayvana dair kurt benzetmesi 1422 tarihli nüshada da yapılmış olup, aynı nüshadaki ilgili tasvirde de kurt benzeri boynuzlu hayvanla karşılaşılmaktadır (Resim 22). Buradaki boynuz tasviri ise geriye doğru kıvrılan tırtıklı yapısıyla 1424 tarihli nüshadaki *Kerkeden* tasvirine benzemektedir (Resim 16).

Resim 21: Ejderha Adası'ndaki Tekboynuz, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, 63a.

[26] Kazvinî, a.g.e., s. 109, 110, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464, 1280, s. 62b, 63a, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, s. 71b, 72a, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832, 1463, s. 43b, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172, 1501, s. 75b, 76a, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, s. 73a-b.

[27] Kazvinî, a.g.e., Milli Saraylar, A-3632, s. 106a.

Resim 22: Muaccerâc, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422, 72a.

Resim 23: Mu'cerâc, Milli Saraylar, A-3632, 16. yüzyıl, s. 106a.

Resim 24: Ejderha Adası'ndaki Boynuzlu Hayvan, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463, 1770, 74a.

Resim 25: Zahriye Sayfasında Kilin Tasviri, Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171, 1422.

Sonuç

Günümüze ulaşan çeşitli eserler vasıtasıyla hayvanların anatomik ve karakteristik özelliklerinden bahseden eserlerin bilhassa Orta Çağ'da rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. Bu çağda kaleme alınmış eserlerden biri olan Kazvinî'nin *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât* isimli eseri yüzyıllar boyunca defalarca istinsah edilmiş olması açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Bu eserde zikredilmiş çeşitli hayvanlar arasında farklı türde birkaç tekboynuzun yer alması dikkat çekmektedir. Gerek nicelik ve dış görünüm itibariyle gerekse nitelik açısından Batı ve Uzak Doğu tasavvurundaki unicorn ile kilinden ayrılan hususiyetlere sahip bu hayvanlar aynı zamanda birtakım ortak özellikler de ihtiva etmektedir. Tekboynuzların yakalanması aşamasında ön plana çıkan bakire figürü ya da zehrin etkisini ortadan kaldırıcı işlevleri gibi ortak özellikler çeşitli coğrafya ve eserlerdeki rivayetler arası etkileşime işaret etmektedir. Kazvinî'nin eserindeki farklı niteliklere sahip tekboynuzlar incelendiğinde, boynuz yapıları itibariyle yukarıya doğru daralan formda düz ve uzun oluşumların ön plana çıktığı görülmektedir. Bu örneklerdeki boynuz şekilleri Batı sanatındaki unicorn tasvirleriyle benzerlik teşkil etmektedir. *Kerkeden* tasvirlerinde rastlanan kıvrık ya da *Şâzevar* tasvirlerindeki budaklı ve delikli boynuz biçimleri ise metindeki anlatılarla uyumluluk

sergilemektedir. Eserdeki tekboynuzlar gövde yapısı açısından değerlendirildiğinde geyik ve oğlak türlerine yakınlık ağırlık kazanmakla beraber, kedi, köpek, tavşan, gergedan, kurt ve at benzeri hayvanlarla da karşılaşılmaktadır. Bunlar arasında gergedan, kurt ve tavşan suretinde olanlar eser metniyle de paralellik arz etmektedir. Türkçe nüshada rastlanan tekboynuz ise gerek ata benzeyen gövde yapısı gerekse boynuz biçimi itibariyle Batı sanatındaki unicornla benzerliği açısından sıra dışı bir örnek oluşturmaktadır (Resim 20). Yalnızca erken tarihli nüshalardaki *Kerkeden* figürlerinde tespit edilen kanat unsuru ise tasvirdeki kanatların rûmî ve münhani motifleriyle oluşturulmuş olması açısından manidardır (Resim 13, 14, 19). Zira söz konusu dönemlerde sıklıkla mimaride ve el sanatlarında kullanılan bu motifler, tekboynuz tasvirlerini estetik açıdan zenginleştiren geleneksel motifler olarak değerlendirilebileceği gibi bilhassa Tûsî'nin metnindeki *Kerkeden*'e ilişkin kanatlarının olduğu ve uçtuğu yönündeki bilgi kapsamında da farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Orta Çağ'da hayvanlara dair kaleme alınmış *Kitâb-ı Naʿtu'l-Hayevân*'daki *Kerdûn* ve *Dabbe* gibi tekboynuzların yanı sıra *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât*'daki *Harîş*, *Şâzevar*, *Kerkeden*, *Mu'cerâc* gibi farklı isimler, anlatılar ve tasvirler eşliğinde sunulan tekboynuzlar İslam tasavvurundaki unicorn algısının zenginliğini yansıtması açısından önem arz etmektedir.

Kaynakça

Contadini, Anna. (2003). "A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the Kitab Na't al-Hayawan (British Library, Or. 2784)", Muqarnas, vol. 20, (Erişim Tarihi: 23 Mart 2023) (https://www.jstor.org/stable/1523325).

Esin, Emel. (1978). İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş, İstanbul Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Ettinghausen, Richard. (1950). The Unicorn, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 1, S. 3, Washington.

Kazvinî. (1280). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 464.

Kazvinî. (1322). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât, Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 813.

Kazvinî. (1422). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4171.

Kazvinî. (1424). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât, Süleymaniye Kütüphanesi, Laleli 1991.

Kazvinî. (1463). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât, Süleymaniye Kütüphanesi, Şehid Ali Paşa 1832.

Kazvînî. (1501). Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4172.

Kazvînî. (16. yy). Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât, Milli Saraylar, A-3632.

Kazvinî. (1770). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât, München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 463.

Kazvînî. (2000). Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât, Beyrut: Müessetü'l-A'lemî li'l-Matbûat.

Stetkevych, Jaroslav. (2002). "In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode", *Journal of Arabic Literature*, vol. 33, (Erişim Tarihi: 23 Mart 2023) (https://www.jstor.org/stable/4183452).

Suhr, Elmer G. (1964). "An Interpratation of the Unicorn", Folklor, vol. 75, (Erişim Tarihi: 23 Mart 2023) (https://www.jstor.org/stable/1258042).

Tûsî. (2012). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâyibü'l-Mevcûdât (İnceleme-Tıpkıbasım). (G. Kut Haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları

ALBRECHT DURER'İN *MELENCOLIA I* İSİMLİ GRAVÜRÜNÜN SAYI SEMBOLİZMİ BAĞLAMINDA ANALİZİ

Analysis of Albrecht Durer's Engraving Titled *Melencolıa I* in the Context of Number Symbolism

Okan ŞAHİN[1]

Özet

Rönesans Sanatı'nın önemli sanatçılarından biri olan Albrecht Dürer'in 1514 tarihli *Melencolia I* isimli gravür çalışması barındırdığı yoğun alegorik anlamlar sebebiyle sanat tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir. *Melencolia I* isimli gravür, ortaya çıkışı itibariyle yüzyılın başında önce İtalya'da sonrasında tüm Avrupa'da etkisini hissettirmeye başlayan Yeni-Platoncu hareketin etkisiyle şekillenmiştir denebilir. Rönesans ilkelerinin Yeni-Platoncu düşünce bağlamında dönüşüme uğraması sanat konularının da farklılaşmasını beraberinde getirmiştir. Mistisizm de sözü edilen alanlardan biri olarak *Melencolia I* isimli gravürde etkisi en net hissedilen konulardan biri olarak dikkati çeker. Özellikle mistisizmin Yeni-Platoncu görüşte en çok ele alınan alt konularından biri olan astroloji, gravürün içinde yer alan 'sihirli kare' uygulamasında görülen sayı sembolizminin varlığını tarifler. Buna göre Yeni-Platoncu görüşte dünyevi unsurların uhrevi olanla buluşması, kozmik aklın kozmik ruhla olan ilişkisini tanımlamış ve bu tanım da mitolojik karakterler olan Satürn-Jüpiter dikotomisinde karşılık bulmuştur. Jüpiter'in aklı temsil eden matematikle-veya çeşitli bulmacalarla-ilgili oluşu, Satürn'ün duyguyu temsil eden melankolik olma haliyle çarpıştırılarak diyalektik bir bütünlük yansıtılır. Dürer'in *Melencolia I* gravürü bu şekliyle bakıldığında barındırdığı matematiksel çıkarımları dolayısıyla düşünsel motiflerle mistik vurgunun biraradalığını ortaya koyar. Böylece Dürer'in *Melencolia I* isimli gravürü matematik-mistisizm çerçevesinde Yeni-Platoncu bağlamda dönüşen zihin yapısının bir tür temsili olarak karşılık bulur. Gravürde sayıların ele alınışı, Rönesans düşüncesinin bilimsel perspektifinden sıyrılarak kozmolojik yaklaşımın bir tür tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimler: Albrecht Dürer, melankoli, gravür, sayı sembolizmi, sihirli kare.

[1] Dr. Öğr. Üyesi Okan Şahin, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türkiye, okansahin@artuklu.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-9317-8267

Abstract

The engraving work titled *Melencolia I* dated 1514 by Albrecht Dürer one of the important artists of the Renaissance Art, has a unique place in art history due to the intense allegorical meanings it contains. It can be said that the engraving named *Melencolia I* was shaped by the influence of the Neo-Platonist movement, which began to make its impact felt first in Italy at the beginning of the century and then throughout Europe. The transformation of Renaissance principles in the context of Neo-Platonic thought brought about the differentiation of art subjects. Mysticism, as one of the mentioned areas draws attention as one of the subjects whose infleuence is felt most clearly in the engraving named *Melencolia I*. Astrology, which is one of the most discussed sub-topics of mysticism, especially in the Neo-Platonist view describes the existence of number symbolism seen in the 'magic square' application in the engraving. Accordingly, in the Neo-Platonist view the meeting of earthly elements with the otherworldly defined the relationship of the cosmic mind with the cosmic soul and this definition found its counterpart in the Saturn-Jupiter dichotomy which are mythological characters. A dialectical integrity is reflected by colliding with Jupiter's involvement with mathematics-or various puzzles-representing the mind with Saturn's melancholic nature representing emotion. When Dürer's *Melencolia I* engraving is viewed in this way, it reveals the coexistence of intellectual motifs and mystical emphasis due to the mathematical inferences it contains. Thus, Dürer's engraving named *Melencolia I* responds as a kind of representation of the mental structure transformed in the Neo-Platonic context within the framework of mathematics-mysticism. The treatment of numbers in the engraving appears as a kind of manifestation of the cosmological approach, stripped of the scientific perspective of Renaissance thought.

Keywords: Albrecht Durer, melancholy, engraving, number symbolism, magical square

Giriş

Albrecht Dürer'in 1514 yılında, 43 yaşındayken yapmış olduğu *Melencolia I* isimli gravürü, sanatçının tam da bu tarihlerde gerçekleştirdiği Venedik seyahatinin akabinde ortaya çıkan bir çalışmadır. Dürer Venedik şehrine aslen perspektif çalışmalarını geliştirmek için gider; fakat o dönem İtalyan aydınlarının etkisinde kaldığı Yeni-Platoncu eğilimlerin varlığını ilk elden deneyimlemiş olur. Gravürün ortaya çıkış süreci Floransa ve Kuzey İtalya'da özellikle etkisi hissedilen Yeni-Platonculuğun ışığında şekillenmiştir denebilir (P. Sohm 1980: 16). Sözü edilen etki, Rönesans ilkeleriyle farklı disiplinlerin bir arada düşünüldüğü yeni bir sanat anlayışını şekillendirmiştir. Buna göre sanat görüşü, fizik, astroloji, tıp gibi pozitif bilimlerle düşünülen ve ilgili pozitif bilimlerin yer yer ezoterik bağlamlarla

şekillendirildiği bir anlayışı ortaya koyar. Bahsedildiği şekilde, disiplinlerin bu şekilde kaynaşması aslında dönemin entelektüel çevrelerince tartışılan çeşitli konuların gündemleşmesiyle oluşmuştur. Dürer için *Melencolia I* gravürünün ortaya çıkış sürecinde sözü edilen etki sanat çevrelerince oldukça saygı duyulan teolog, filozof ve aynı zamanda hekim kimliği de bulunan Marsilio Ficino'nun kurmuş olduğu ''Platoncu Akademi'' ışığında şekillenmiştir (E. Panofsky 2012: 217). Ficino'nun Floransa kentinde bulunan villasında gerçekleşen düzenli toplantılarda Yeni-Platoncu ilkeler ışığında sanata dair de konuşmalar yapıldığı bilinir. Rönesans düşüncesinin Antikçağ'ın verilerinden hareketle oluşturulan dünya görüşü, Orta Çağ kozmolojisinden farklı olarak Hümanizma anlayışından hareket alan bir yaklaşımı merkezine alır (N. Öndin 2016: 69). Cosimo Medici'nin Marsilio Ficino'ya Platon Akademisi için hibe ettiği Floransa'da bulunan Villa di Careggi'de Platon çalışmaları yoğunlaştırılarak Antik dönemdeki gibi Floransa'da da benzer bir akademi kurulmuş olur (N. Öndin 2016: 70).

Platon Akademisi'nde temel doktrinler Platon görüşünün Hıristiyan ilkelerince entegre edilmesine yöneliktir. Buna göre metafizik düşünce bağlamında gerek Antik Yunan'da gerekse sorasında Orta Çağ görüşünde ele alınan mikro-makro kozmos tartışmaları Platon Akademisi bünyesinde sınırsız-sonsuz evrenin sınırlı evrenle ilişkisi bağlamında Rönesans Hümanizması bağlamında tartışılmaya başlanmıştır.

"Ficino'nun yüklendiği iş üç aşamalıydı. Birincisi: Sadece Platon'un yazdıklarıyla kalmayıp 'Platonici'(Platoncu)-yani Plotinus ve Proclus, Porphyrius, Jamblicus, Dionysus Pseudo Areopagita, 'hermes-Trismegistos' ve 'Orpheus' gibi sonraki yazarların-yazdıklarını da içeren Platonculuğun özgün kaynaklarını özetler ve tefsirlerle Latinceye çevirerek erişilebilir kılmak. İkinci aşama: Bu muazzam bilgi birikimini dönemin tüm kültürel mirasına hem Virgil ve Çiçero'ya hem de St. Augustine ve Dante'ye hem klasik mitolojiye hem de fizik, astroloji ve tıbba yeni bir anlam dahil etmeye muktedir, tutarlı ve canlı bir sistem halinde birleştirmek. Üçüncü aşama: Bu sistemi Hıristiyan diniyle uyumlu hale getirmek" (E. Panofsky 2012: 218).

Kozmik görüşün bu tip bir dönüşümü, bazı sanatçıların da Rönesans görüşüyle birlikte farklı anlam örgülerinin sanata dahil edilmesi şeklinde kendini gösterir. *Melencolia I* gravürünün ortaya çıkış süreci de tam da sözü edilen düşünsel dönüşümün bir unsuru olarak değerlendirilebilir. Özellikle çalışmanın barındırdığı mistik vurgu, alegorik anlamlar bütünü ve gravürün içinde yer alan 'sihirli kare' aracılığıyla ortaya konan sayı sembolizmine dair göndermeler, bahsedilen etkiyi net bir biçimde açıklar.

1. *Melencolia I* Gravürünün Alegorik Yapısı

Melencolia I isimli gravür, barındırdığı alegorik göndermeler bütünüyle simgesel anlamı yoğun bir çalışma olarak sanat tarihine mal olmuştur. Gravür içinde göze çarpan çeşitli objeler, sözü edilen alegorik anlam bütününü oluşturan 'sembol nesne'ler olarak karşımıza çıkar. Bu nesnelerin gravür içindeki yoğunluğu, özellikle metafizik vurgunun tanrıyla buluşma noktasında bir tür ikonoloji oluşturmasıyla ilgilidir (O. Şahin 2015: 25). Dürer bu gravürde aynı zamanda mitolojik göndermelerle, çalışmanın bağlam bütünlüğünü de oluşturmuştur. Yeni-Platoncu görüşte dünyevi unsurların uhrevi olanla bir araya gelmesi, kozmik aklın kozmik ruhla olan ilişkisini de tanımladığından bu etkileşimin Roma mitolojisinde Satürn'ün Jüpiter'le olan ilişkisine dayandırılarak aktarılmıştır (E. Panofsky 2012: 221). Buna göre Satürn'ün özellikle tefekkürle olan ilişkisi, yaratma güdüsündeki sanatçının ruh haliyle birlikte düşünüldüğünden, sözü edilen mitolojik boyutla birlikte gravüre konu olan melankolik olma durumu anlamlı hale gelmiş olur (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964: 151-152). Temel yaklaşım, Satürn etkisi altındaki melankoliklerin toplumun en yaratıcı kesimi olduğu yönündeki görüştür. Gravürün isminin parçası olan *I*-Almanca *eins* olarak da bilinen-vurgusu ise; yine Rönesans düşünürü, doktoru, hukuk bilgini aynı zamanda Okült felsefe, Kabala ve Hermetizm alanlarında çalışmalarıyla ünlenmiş Alman filozof Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim'ın 1533 tarihli *De Occulta Philosophia (Gizil Felsefe Üzerine) (1533)* isimli el yazmasında tariflediği melankoli türlerinin ilk sırasında yer alan *Melancholia Imaginationis*'e bir gönderme olduğu düşünülmektedir (Read 1945: 283). Buna göre melankolik düşünümün, güzel sanatlara evriminin bir tür yansıması olan ve sözü edilen sınıflandırmanın ilk sırasında yer alan bu melankoli türü, gravürün isminde yer alan *I* ibaresini anlamlı hale getirir.

Daha önce de söz edilen ve gravürün alegorik boyutunu ortaya koyan objeler bütününe bakıldığında Yeni-Platoncu etkinin varlığı netleşir. Ficino ve takipçilerinin aktardıklarına bakıldığında gravürde yer alan ve sembolik ifadeyi güçlendiren nesneler bütünü, sözü edilen sembolizm etkisindeki ilahi niteliklerini bu semavi cisimlere borçludurlar (E. Panofsky 2012: 222). Gravürde kullanılan hemen hemen bütün nesneler melankolik karakterin kişilik özelliklerini aktarır niteliktedir. Buna göre anahtar gücü, para kesesi ise zenginliği sembolize eder. (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964: 284). Burada kast edilen zenginlik, melankolik karakterin düşünsel zenginliğini ifade eden bir zenginlik tanımıdır.

Gravürün alegorik yapısını oluşturan bir diğer önemli parametre de Pisagor tarafından tartışılan *tetrad* (dörtleme) kuramının Dürer tarafından işleniyor oluşudur. Buna göre insan karakterini tanımlayan dört huydan biri olan melankoli *tetrad* kuramıyla bağdaştırılarak aktarılır. Yine dört mevsimi de ifade etmesi bakımından gravürde görülen gökkuşağı imgesi de insan çağının dört farklı evresini işaret eder (çocukluk, gençlik, olgunluk, yaşlılık). Bununla birlikte kum saatinin varlığı *tetrad* formülasyonunu simgeler (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964: 292-293).

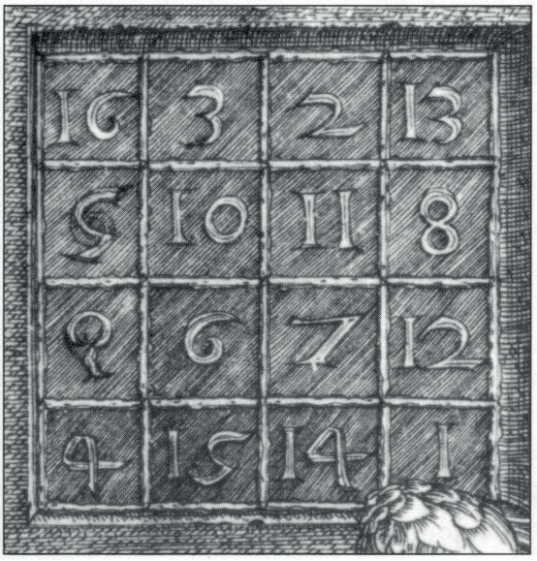
Resim 1: Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, gravür, 24 x 18.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

2. *Melencolia I* Gravürünün Sayı Sembolizmi Bağlamında Analizi

Melencolia I isimli gravürün matematiksel kurgusu ise Rönesans görüşünde Yeni-Platoncu zihne evrilen genel düşün yapısının yansımalarını hissettirir. Kare formunun Antik Yunan'dan devralınan 'altın oran' kurgusundan hareket aldığı düşünüldüğünde 'güzellik', 'uyum' gibi kavramlar Dürer'in *Melencolia I* isimli gravüründe de öne çıkar. Fakat bununla birlikte evrenin uyum kozmolojisi adına Dürer'in gravüründe Rönesans'ın bir başka önem arz eden değerlerinden biri olan mitolojinin de sözü edilen kozmolojiyi yansıtmak adına devreye sokulduğu görülür. Buna göre Yeni-Platoncu kurguda evrenin uyum kozmolojisini temsil eden 'kare' formunun Dürer'in çalışmasında Satürn'ün düşün evrenine yakınlaşacak şekilde sunumu; gravürün bütününde hissedilen melankolik hissiyatın bir unsuru olarak ele alınmıştır. (Sohm 1980:13-32). Matematik literatüründe 'sihirli kare'

olarak adlandırılan kare formunun bu tip sunumu, belli noktalardan hesaplandığında hep aynı matematiksel sonuçları veren sayı sisteminin bir sonucu olarak gravürün sağ üst köşesine eklenmiştir.

Sihirli karelerin tarihi M.Ö. 2200 yıllarına kadar geri götürülebilir. Rönesans içerisinde de matematikle olan ilişkisel bağın yoğunluğu düşünüldüğünde sihirli kare uygulamaları sadece sanat alanında değil; sosyal veya fen bilimlerinin çeşitli alanlarında farklı kişiler tarafından başvurulan bir çözümleme metodu olarak karşımıza çıkar ve bu şekliyle Rönesans düşününün bir unsuru olarak görülmüştür (Parshall 2013: 393-410). Fakat sihirli kareleri spesifik olarak işleyen ve ele alan kişi Fransisken rahibi ve aynı zamanda matematikçi kimliğiyle de bilinen Luca Pacioli'dir (1445-1517). Pacioli'nin *De Viribus Quantitatis* kitabında ele aldığı sihirli karelerin okültizm ve astrolojiyle olan ilişkisi bu el yazmasında ortaya konmuştur. (Taylor 2003:17) Pacioli de matematik ve astroloji arasındaki bağı araştırma konularından biri yapmıştır. Bu bağlamda geometrik şekillerin varyantıyla okültizm arasında kurulan bağ sihirli kareler özelinde ortaya konur. İlgili el yazmasında Pacioli sihirli karelerle ilgili kısmı tahminen 1501-1503 tarihleri arasında yazmış, Dürer'in de ilgili kısımları 1506 tarihinde perspektif çalışmaları için gittiği Venedik ziyareti esnasında Pacioli'yle tanışması akabinde öğrendiği ortaya konmuştur (Panofsky 1955: 252). Pacioli'nin ortaya koyduğu sihirli kare kombinasyonları sırasıyla üçlü sıralamadan başlayıp dokuzlu sıralamaya kadar varyantları türevlendirilebilecek sunumlardan oluşur (Taylor 2003: 17). Dürer'in *Melencolia I* gravüründe kullandığı kare örneği ise, Fibonacci sıra dizisiyle oluşturulmuş ve Pacioli'nin dörtlü kombinasyonuna uygun olarak düzenlenmiştir. Dürer'in karesinde sırasıyla kullandığı rakamlar enine, boyuna ve çapraz olarak toplandığında 34 sonucunu verir.



Resim 2: Albrecht Dürer, Melancolia I (detay)

Sözü edilen toplamlar bütününe karenin sol üst başından başlayarak saat yönünde ilerlenecek şekilde bakıldığında (3+8+14+9), (2+8+9+15 ve 3+5+12+14), (5+9+8+12) olarak toplamda 34 sonucuna ulaşıldığı görülür. Bu numerolojik sistemin aynısının alfabetik sıralamada her harfin rakam sırasına göre bir sayıyı temsil etmesi bağlamında bakıldığında aynı kurgunun Dürer isminin Latince varyantı olan ALBRECHT DVRER için de uyduğu fark edilir. Buna göre:

ALBRECHT DVRER= (1+12+2+18+5+3+8+20) + (4+22+18+5+18) = 136

Bu sonucun aynısının gravürün ismi olan MELENCOLIA I kelimesi için de Almanca 'bir' sayısına karşılık gelen 'eins' kelimesi baz alınarak aynı sonuca ulaşıldığı görülür.

MELENCOLIA EINS = (13+5+12+5+14+3+15+12+9+1) + (5+9+14+19) = 136 (Federico 1972: 32)

Bir başka matematiksel benzerlik yine karenin sol üst başından başlanarak soldan sağa gruplar olarak toplama işlemi yapıldığında 'İsa Mesih' tanımlamasının harf numerolojisi ile sözü edilen toplamın sonucunda da karşımıza çıkar. Buna göre:

ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ = 888+1480 = 2368

163+213+510+118+96+712+415+141 = 2368 (Federico 1972: 32)

Yukarıda da gösterildiği gibi, sözü edilen bu matematiksel çıkarımlar daha önce de değinilen Yeni-Platoncu zihnin astroloji içerisinde tanımladığı Jüpiter-Satürn karşıtlığına dayanan dikatomik bir düşünce sisteminin yansımasıdır. Pacioli'nin yaklaşımına göre Jüpiter-Satürn karşıtlığı bağlamında kurulan bu ilişki; farklı duygu ve düşüncelerin yapısal özelliklerinin tanımlanmasını sağlar. Bu bağlamda Pacioli dizgesinde ''Jüpiter'in Karesi'' olarak tanımlanan sihirli kare örneği-Jüpiter'in oyuna davet eden-bulmaca özelliği simgeleyen karesi-Satürn'ün melankolik etkisini ortadan kaldıran; deyim yerindeyse 'tedavi eden' bir özelliğe sahiptir (Taylor 2003: 158). Bu etkiye sahip sihirli kareler böylelikle melankolik sanatçının bu minvalde ortaya koyduğu örnekler veya oluş halleri bağlamında yarattıkları etkinin bir tür sağaltımını sağlayan gizemci nesneler olarak yorumlanabilir. (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964: 359-360). Dürer'in *Melencolia I* gravüründe yer alan sihirli kare örneği de bu bağlamda ele alınan ve melankolik etkiye denge oluşturması beklenen bir örnek olarak okunmalıdır. Ayrıca gravürde yer alan sihirli kare içerisindeki sayı kurgusu, Yeni-Platoncu düşünce yapısının kozmoloji yorumunda da kendini hissettirir. Buna göre Dürer'in karesinde 5'ten 9'a gidilirken 5 rakamı için Mars, Merkür, Güneş, Venüs ve Ay düşünülmüşken; 3 rakamının temsili ise Satürn olarak kurgulanmıştır. Bu noktada 3 rakamı melankolinin üç türüne tekabül eden *Imaginationis*, *Rationis, Mentis* şeklinde görülür (Taylor 2003: 18).

Gravürde sayı sembolizminin karşımıza çıktığı bir başka nokta da karenin içinde yer alan her bölmenin Yahudilik inancının önemli kitaplarından biri olarak kabul edilen Yeşaya Kitabının ilgili ayetlerini işaret ediyor oluşunda kendini gösterir (Taylor 2003: 19). Sözü edilen anlamlı göndermeler, her bölmenin yan yana gelişiyle oluşan numaraların ilgili ayetlerini işaret eder. Buna göre, Yeşaya 7:11, 11:7, 14:15 gibi bölmelerin oluşturduğu rakamlar ayet numaraları olarak düşünülmüştür. Gravürdeki karede 11 rakamının altında ve 14 rakamının üzerinde bulunan 7 rakamı, gökkuşağının altında, suyun üzerindeki kuyrukluyıldızı işaret eder ve Yeşaya Kitabı'nda bu aktarıma tekabül eden ilgili ayeti vurgular:

"Rab'den, Rabbinden sana bir işaret vermesini iste; ya cehennemin derinliği gibi ya da yukarıdaki cennet gibi olsun.'' (Yeşaya 7:11)

7 rakamının üst kısmında bulunan 11 rakamı için; kuyrukluyıldızın üzerinde yer alan ilgili ayetle analoji kurulur:

"İnek ve ayı beraber beslenecekler, onların yavruları beraber uzanacak ve de aslan samanı bir öküz gibi yiyecek.'' (Yeşaya, 11:7)

7 rakamının alt kısmında bulunan 14 için; kuyrukluyıldızın altında gerçekleşen su taşkını işaret edilerek buna ilişkin bir analoji kurulur:

"Fakat sen cehenneme düşeceksin, çukurun en derinlerine.'' (Yeşaya, 14:15)

Bütün bu bağlam bütünlüğünden bakıldığında Dürer'in *Melencolia I* isimli gravürü ve gravürün içerisinde yer alan sihirli kare uygulaması gerek Yeni-Platonculuğun teolojik değerlendirilişi bağlamında; gerekse de sayı sembolizminin Rönesans düşüncesi ve sanat görüşü dahilinde ele alınışı anlamında kendine özgü bir örnek olarak öne çıkar.

Sonuç

Albrecht Dürer'in *Melencolia I* isimli gravürü barındırdığı alegorik unsurlarla Sanat Tarihi içerisinde kendine özgü yer edinmiş gravürlerden bir tanesidir. Gravürde sanatla ilgilenen ruhların sahip olduğu melankolik ruh hali vurgulanarak; bu ruh halinin dönem ruhuyla ilişkisi sembolik unsurlarla ele alınmıştır. Buna göre gravürün içerisinde yer alan ve melankoliyi temsil eden melek görünümündeki figürün dışında, nesnelerin her birinin sözü edilen sembolizmi yansıttığını söylemek mümkündür. Özellikle gravürün sağ üst köşesinde yer alan sihirli kare formunun barındırdığı sayı sembolizmi, çalışmanın alegorik yapısını oldukça farklı bir noktaya taşır. Kökenleri Antik Yunan'a dayanan sayı sembolizminin Rönesans'ın beslendiği klasik döneme özgü referanslar bağlamında düşünüldüğünde Dürer'in gravüründe bu şekliyle kullanılması oldukça anlaşılır bir hal alır. Gravürde yer alan nesne çoğunluğunun birbirleriyle ilişkili olarak kullanılışı, tanrı *ile dünya arasında kurulan bağlantı*nın bir tür yansıması olarak kurgulanmıştır (Panofsky 1955: 222). Bu bağlamdan bakıldığında gravürde yer

alan nesneler bütünü ile sayı sembolizmi ilişkisi daha da anlamlı hale gelir. Antik Yunan'dan devralınan ölçü, düzen, oran kurgusunun önemli bir bileşeni olarak kabul edilebilecek olan sayılar düzeni, gravürün sihirli kare uygulamasında netçe kendini hissettirir. Nesneler bütünü ile sayı sembolizmi kurgusu reel dünyaya dair unsurların uhrevi olanla bağ koparılmadan bir araya getirilme çabasına dayanır.

Melencolia I içerisinde görülen sayı sembolizmi Fibonacci sayı serisi ile oluşturulmuş sisteme dayanır ve her toplam kendi içinde bir matematiksel çıkarımı ortaya koyar. Düzenlenmiş toplamların bazı kelimeler özelinde bu kelimeleri oluşturan harflerin sıralı sayı sistemindeki karşılıklarıyla ulaşılan sonuçları sihirli karenin genel yapısını ortaya koyar. Buna göre kelimelerin ortaya çıkardığı eşit toplamlar Rönesans sisteminin düzen mantığını ortaya koyarken; gravürün genel yapısı ise okült, gizem ve sembollerle oluşan Yeni-Platoncu dünya görüşünü hissettirir. Böylece *Melencolia I* gravürü hem sayı sembolizmi bağlamında hem de Rönesans içerisinde şekillenen Yeni-Platonculuğun kurgusu dahilinde ortaya konan bir çalışma olarak karşımıza çıkar.

Kaynakça

FEDERICO, P.J: ''The Melancholy Octahedron'', The Mathematics Magazine, Vol. 45, 1972, PP. 30-36.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz: Saturn and Melancholy, New York Basic Books, New York, 1964.

ÖNDİN, Nilüfer: Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı, Hayalperest Yay, İstanbul, 2016.

PANOFSKY, Erwin: İkonoloji Araştırmaları, Pinhan Yay, İstanbul, 2012.

PANOFSKY, Erwin: The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton Uni. Press, Princeton, 1955.

PARSHALL, Peter: ''Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and Imagination'', The Art Bulletin, Vol. 95, No.3, (September, 2013), pp. 393-410.

READ, John: ''Dürer's Melencolia I: An Alchemical Interpretation'', Burlington Magazine, Vol. 87, No. 512, 1945, pp. 283-284.

SOHM, L. Philip: ''Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge'', Studies in the History of Art, Vol.9, 1980, pp. 13-32.

ŞAHİN, Okan: ''Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu'', Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

TAYLOR, Glenn: '' A Secret Message in Dürer's Magic Square'', The University of Chicago Press, Vol. 23, No.1, (Fall, 2003), pp. 17-22.

YEŞAYA 7:11

ALİAĞA ve KÖYLERİNDEKİ TÜRK ESERLERİ[1]

Turk Works in Aliağa and Its Villages

Ertan DAŞ[2]

Özet

Aliağa, İzmir-Çanakkale karayolu üzerinde, daha çok sanayi kuruluşlarıyla gündemde olan bir ilçedir. Kent 19. yüzyılda kurulmuştur ancak bölge Saruhanoğulları ve Osmanlı döneminde özellikle konar-göçer yörük grupları tarafından iskan hareketlerine sahne olmuştur. Türk varlığının izleri, tarihi eserler üzerinden, 18. yüzyıl başlarından itibaren yoğun olarak izlenebilmektedir. İlk çalışmalarımızda Aliağa'ya bağlı 21 köyde birer cami, çeşme, sarnıç ya da hamam gibi su yapıları, küçük boyutlu ancak işlevleri bakımından bir geleneğin devamı durumunda olan köy odası ve misafir odası gibi mütevazı yapılar ile türbe ve mezar taşı örnekleri tespit edilmiştir. Camilerin büyük bir kısmı kuzey güney doğrultusunda kareye yakın dikdörtgen planlı ve üç kemer gözüyle kuzeye açılan bir son cemaat yerinden oluşmaktadır. Bir kısmı, aynı plan şeması korunarak yakın zamanda betonarme olarak yeniden inşa edilen bu köy camilerinden yedisi kitabeli diğerleri kitabesizdir. Aliağa'nın merkezindeki bir Rum kilisesinden dönüştürülmüş Bazilikal planlı Çarşı Camii bunların içinde en anıtsal olanıdır. Çarşı Camii de dâhil olmak üzere camilerin tamamında son cemaat yeri ve harim düz ahşap tavanlıdır. Saruhanoğulları döneminden itibaren göçer yörükler tarafından iskan edilmiş olan ve günümüzde tamamen terkedilmiş bir dağ köyünde henüz yayınlanmamış kare planlı bir türbe tek mezar anıtı örneğidir. Kırma taşlarla inşa edilmiş olan türbe pandantif geçişli ve tuğla örgülü bir kubbeyle örtülüdür. Cami hazirelerinde ya da köy mezarlıklarında 18. yüzyılın başlarından günümüze kadar yaklaşık 300 yıllık bir zaman dilimi- ne tanıklık eden çok sayıda mezar taşı örneği bulunmaktadır. Bu eserler Batı Anadolu'daki pek çok mezarlıkta yer alan benzerlerinin yanı sıra farklı özellikleriyle de dikkat çekmektedir. Her köyde çok sayıda örneği bulunan yöreye özgü kuyu tipi sarnıçların yanı sıra Güzelhisar'da ilk kez bu çalışmada tanıtılacak olan bugün yıkıntı halindeki Anonim Hamam

[1] Bu çalışma Aliağa Belediyesi Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Müdürü Sayın Ali Osman Karatekin'in gayretleriyle hazırlanmış bir projenin ilk verilerinden oluşmaktadır. Bana bu fırsatı veren başta Aliağa Belediyesi Başkanı Serkan Acar olmak üzere Sayın Ali Osman Karatekin'e şükranlarımı sunarım. Devam eden çalışmayla ilgili olarak yeni verilerin sonuç üzerinde büyük bir değişikliğe neden olmayacağı anlaşılmaktadır.

[2] Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü emekli öğretim üyesi. ORCID ID: 0000-0002-5124-5070, ertan.das@ege.edu.tr.

ve Evliya Çelebi'nin de sözünü ettiği çeşmeler, su yapılarının önemli örnekleri arasındadır. Bu bildiride, bu unutulmuş yöredeki Türk dönemi eserleri benzer örneklerle karşılaştırılarak tanıtılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Aliağa, Cami, Hamam, Mezar Taşı, Türbe

Abstract

Aliağa is a district on the İzmir-Çanakkale highway, which is mostly on the agenda with its industrial establishments. The city was founded in the 19th century, but the region was the scene of settlement movements especially by the nomadic groups during the Saruhanoğulları and Ottoman periods. Traces of Turkish existence can be traced intensively through historical artifacts since the beginning of the 18th century. In our first studies, a mosque and water structures such as fountains, cisterns or baths, modest structures such as village rooms and guest rooms, which are small in size but a continuation of a tradition in terms of their functions, and examples of tombs and tombstones were identified in 21 villages of Aliağa. Most of the mosques consist of a narthex, which has a rectangular plan close to the square in the north-south direction and opens to the north with three arches. Some of these village mosques, some of which were reconstructed as reinforced concrete by preserving the same plan scheme, seven of them with inscriptions and the others without inscriptions. The Basilica planned Çarşı Mosque, which was converted from a Greek church in the center of Aliağa, is the most monumental one among them. The narthex and sanctuary in all mosques, including the Çarşı Mosque, have flat wooden ceilings. There are many examples of tombstones in mosque burials or village cemeteries, from the beginning of the 18th century to the present day, witnessing a period of approximately 300 years. These artifacts draw attention with their different features as well as the similar ones found in many cemeteries in Western Anatolia. In addition to the well-type cisterns unique to the region, of which there are many examples in each village, the Anonymous Hamam, which will be introduced for the first time in this study, and the fountains mentioned by Evliya Çelebi, which are in ruins today, are among the important examples of water structures. In this paper, Turkish period works in this forgotten region will be introduced by comparing them with similar examples.
Keywords: Aliağa, Mosque, Turkish Bath, Tombstone, Turbeh

1. Aliağa'nın Konumu ve Kısa Tarihçesi

İzmir'in yaklaşık 50 kilometre kuzeyinde yer alan Aliağa, kentin en kalabalık ilçeleri arasındadır[3]. Doğusunda Manisa, Kuzeyinde Bergama, Güneyinde Menemen, Güney batısında Foça ilçeleriyle komşudur. Aliağa, güneydoğusunda Dumanlı Dağ, kuzeydoğusuna Yunt Dağı ve batısında Ege Denizi ile çevrelenmiştir.

[3] Aliağa ilçesinin gps koordinatları: 38° 47' 58.4196'' Kuzey ve 26° 58' 14.6604'' Doğu.

Şek. 1: Aliağa ve Köyleri (Nişanyan'dan işlenerek)[4]

Aliağa ve çevresi, tarih öncesi dönemlerden başlayarak günümüze kadar ulaşan zengin bir geçmişe sahiptir. Tisna, Myrina, Gryneion, Kyme,Aigai gibi kentler, günümüz Aliağa İlçesi sınırları içindeki 10'dan fazla antik dönem yerleşimi arasındadır[5]. Tarihte, bölgenin aktif yerleşimlerinden biri olan Magnesia (Manisa) adı ile birlikte anılan Menemen ve çevresi, sıra ile Hititler (M.Ö. 1450-1200), Frigler, Yunanlılar, Lidyalılar (M.Ö. 665-546), Persler (M.Ö.546-333) Romalılar (M.Ö.133-M.S.395), Bizanslılar (M.S. 395-1313), Saruhanoğulları (1313-1410) ve Osmanlılar'ın (1410-1923) yönetimi altında kalmıştır[6]. Osmanlı döneminde, 18 yüzyıl boyunca Bergama'dan Aydın'a kadar uzanan bu kıyı şeridi Karaosmanoğulları Ayanlığı idaresi aktif role sahiptir[7].

Malazgirt savaşından sonra Türkmen boylarının bir kısmının Aliağa ve çevresine yerleştirildiği, Saruhan Bey'in 1305 ten itibaren, Manisa bölgesinde faaliyet gösterdiği, 1313'te Manisa'yı zaptederek Aliağa-Foça istikametinde sınırlarını genişlettiği bilinmektedir.1345'te Saruhan Bey'in ölümünden sonra yerine oğlu Fahreddin İlyas Bey, 1362'de Muzafferüddin İshak Bey, 1388'de Hızırşah geçmiştir. Yıldırım Bayezid (I. Bayezid) 1390'da beyliği ele geçirmiş ancak Ankara savaşından sonra Hızırşah tekrar Saruhan Beyliği'nin başına geçmiş ve 1410 da Çelebi Mehmed'in Hızırşah'ı öldürdüğü 1410'a kadar beyliği yönetmiştir[8]. Gü-

4 https://nisanyanyeradlari.com/?y=%C4%B0zmir&lv=&t=Alia%C4%9Fa&cry=TR&ua=10 (Ulaşım 9 Ekim 2023), Aliağa'nın mahalle ve köyleri harita üzerine tarafımızdan işaretlenmiştir.

5 Aliağa ve çevresindeki kentlerle ilgili genel bilgi bilgi için bk. Aliağa ve Çevresindeki Antik Kentler, Çekilmez 2019.

6 Bölgenin tarihi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Uluçay 1946; Gökçen 1946; Emecen 1986, s. 17; Emecen, 2001, s. 102-103; Yıldırım 2017; Acun, 1999, s.4-8, Doğer 1998.

7 Bilgi için bk. Bayatlı, 1957, s.29-31.

8 Saruhanoğulları'nın bölgedeki faaliyetleri ile ilgili geniş bilgi için bk. Uzunçarşılı, 1988, s.84-91 ve Karaosmanoğulları'nın faaliyetleri ve eserleri hakkında bk. Kuyulu 1997.

zelhisar ve bugünkü Aliağa'nın doğu kısımlarını kapsayan alanın 1530 yılında hazine-i Amire defterdarı Mahmud Çelebi'nin haslarından; 1575 yılında Saruhan Sancağı'nın kazalarından biri olduğu bilinmektedir[9].

Osmanlı döneminde, Sultan IV. Murad'ın (1623-1640) Bağdat seferi sırasında kendisine yardımda bulunan ve faydası görülenleri beraberinde getirmiş ve bunlardan bir kısmına Batı Anadolu Bölgesi'nde topraklar vermiştir. Bunlardan Abdülkerim Ağa'ya Aliağa yöresini bağışlamıştır. Abdülkerim Ağa'nın ölümünden sonra toprakları oğulları arasında paylaşılmış Çelebi Bey ve Ali Ağa'ya Aliağa yöresi düşmüştür. Ali Ağa'nın burada büyük bir çiftlik kurması nedeniyle yörenin bu isimle anıldığı söylenmektedir[10].

ALİAĞA	Cami	Türbe	Hazire	Mezarlık	Sarnıç	Kuyu	Çeşme	Han	Hamam	Oda
Aliağa Merkez	√	-	-	√	-	-	-	√	-	-
Aşağışakran	2	-	√	√	-	-	-	-	-	-
Bahçedere	√		√	√	-	√	-	-	-	-
Bozköy	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-
Çakmaklı	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-
Çaltıdere	√	-	√	√	-	√	-	-	-	√
Çıtak	√	√	√	√	-	√		-	-	-
Çoraklar	√	-	-	√	√	√	-	-	-	√
Güzelhisar	2	-	√	2	-	-	3	-	√	-
Hacıömerli	√	-	-	√	2	√	√	-	-	√
Helvacı	√	-	-	√	-	√	3	-	-	-
Horozgediği	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-
Kalabak	√	-	√	√	-	√	-	-	-	√
Kapıkaya	√	-	-	√	-	√	-	-	-	√
Karaköy	√	-	√	√	-	√	-	-	-	√
Karakuzu	√	-	-	√	-	√	√	-	-	-
Samurlu	√	-	-	√	-	√	-	-	-	-
Y.Şehitkemal	√	-	-	√	-	√	-	-	-	-
Uzunhasanlar	√	-	√	√	-	√	-	-	-	-
Yüksekköy	√	-	-	√	-	√	-	-	-	√
Toplam 84	19	1	8	22	3	14	8	1	1	7

Tablo 1: Aliağa ve köylerindeki eserlerin dağılımı.

[9] Daha fazla bilgi için bk. Erdoğdu-Bayık 2014, s.27.
[10] Bk. İzmir 2012, s.2.

Aliağa ve Köylerindeki Türk Eserleri

Bu çalışma kapsamında Aliağa ve köylerinde, kentin gelişimine ve Türk dönemi mimarlık tarihine ışık tutabilecek Beylikler Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar, 21 köy ve mahallede 18 Cami, 1 Türbe, 3 Sarnıç, 7 Çeşme, 2 Köprü, 1 Şehir İçi Hanı, 1 Hamam, 7 Köy Odası ile 200'ün üzerinde Su Kuyusu, 19 Mezarlık ve 9 Hazire tespit edilmiş ve değerlendirme kapsamına alınmıştır[11].

*Camilerin tamamının ahşap tavanlı olduğu bilinmekle beraber 9 örnekte ahşabın plastik ya da alüminyum temelli sandviç panellerle, 1 örnekte ise kontrplak malzemeyle değiştirildiği görülmektedir. Ne yazık ki yapılan bilinçsiz müdahaleler sonucunda yalnızca örtü değil son cemaat yeri, minare, minber, mahfil gibi pek çok unsurun özgün malzemesi niteliksiz malzemeyle yer değiştirmiştir. Ö*rneklerinin tamamı yapının bütünüyle uyum sağlayacak şekilde düz örtülüdür. Birkaç örnek hariç, son cemaat yeri kemerlerinin oturduğu desteklerin arası yakın zamanda tuğlayla yerden yaklaşık 1 metre yüksekliğe kadar ya da pvc çerçeveli camekanla tamamen kapatılmıştır.

10. yüzyılda, Asya'da yeni Müslüman olan Türk boylarının yeni bir yaratma heyecanı ile ele aldıkları belirtilen bu yapı türü Kara Hoço surları dışındaki tek kubbeli merkezi yapıdan Mimar Sinan'ın[12] simetri ve dengeyi öne çıkardığı merkezi kubbeli yapılarına kadar çeşitli şema ve formları denenmiş, mimaride coğrafyaya bağlı olarak, kerpiç, tuğla, taş, ahşap gibi malzemelerin tümü değerlendirilmiştir. Özellikle Anadolu'da kolaylıkla bulunabilen ve hatta çok fazla işlemeye dahi gerek duyulmayan taş malzemenin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Roma-Bizans yapılarının kalıntılarından elde edilen devşirme malzemenin de 12.-14. yüzyıllarda Selçuklu ve Beylikler döneminde inşa edilen yapılarda azımsanmayacak oranda kullanıldığı söylenebilir[13]. Devşirme malzeme kullanımında hazır işlenmiş malzemenin ekonomik yollardan temini dışında bazı siyasi, politik veya ikonografik nedenler olabileceği konusunda görüşleri de göz ardı etmemek gerekir[14]. Aliağa camilerinin tümü bölgede yoğun olarak bulunan andazit ve kalker taşlarla inşa edilmiştir. Bazı camilerde yer yer çevredeki antik yapılardan devşirilmiş taşların kullanıldığı dikkati çekmektedir (şek.1,2).

[11] Aliağa camilerin bir kısmı E.Çağlıtütüncügil tarafından bir makale kapsamında değerlendirilmiştir. Bilgi için bk. Çağlıtütüncigil 2018, s.139-188.

[12] Mimar Sinan cami ve mescitleri ile ilgili geniş bilgi için bk. Kuran 1988, s.175-214 ve s.215-222.

[13] Devşirme malzemeyle ilgili bilgi için bk. Öney 1968,12, s.17-26. Doğan-Yazar 2007, s.209-230.

[14] Doğan-Yazar 2007, s.210.

Fot.1,2: Eski Hacı Ömerli ve Bahçedere camilerinde duvar örgüsü.

Anadolu'nun görece olarak ücra diyebileceğimiz kırsalında, küçük kasaba ve köylerde, geleneksel özellikleriyle ön plana çıkan, ekonomik nedenlerin zorladığı köy camilerinde taş-ahşap birlikteliğinin 18. yüzyıl ve sonrasında da uygulama alanı bulduğu görülmektedir. Aliağa ve köylerinde inceleme fırsatı bulduğumuz camiler de bu minvalde değerlendirilebilir.

Selçuklu ve Osmanlı döneminde inşa edilmiş olan camiler, plan şemaları, örtü şekilleri, inşa malzemesi gibi özellikleri dikkate alınarak gruplandırılmış ve incelenmiştir[15]. Selçuklu döneminde, türbe/kümbet ve küçük boyutlu mahalle mescitleri dışında yapının bütününe hakim olmayan ve nadir kullanım alanı bulan kubbe uygulaması Beylikler döneminden itibaren mekan gelişimini etkileyecek biçimde değişmeye başlamış ve Osmanlı döneminde tonoz ve düz ahşap örtünün yerini almıştır. Erken safhalarda genellikle camilerin mihrap önünde ya da mihrap-giriş ekseni üzerinde yer alan kubbe, Beylikler döneminden itibaren, neredeyse paye ve sütun ormanı diyebileceğimiz bölüntülerden mekânı kurtararak bütünlüğü sağlayan bir unsur olmuştur.

Anadolu'da Selçuklu döneminden başlayarak Cumhuriyetin ilk yıllarına ve hatta günümüze kadar ahşap tavanlı camiler inşa edilmiştir[16]. 1258 tarihli Konya Sahipata Camii, 1273 tarihli Afyon Ulu Cami, 1274 tarihli Sivrihisar Ulu Cami, 1297-99 tarihli Beyşehir Eşrefoğlu Camii[17], 1366 tarihli Kastamonu Kasabaköyü Candaroğlu Mahmut Bey Camii[18], 14. yüzyıl başlarında inşa edilen Ankara Geneği Mescidi ve 14. yüzyıl sonlarında inşa edilen Ankara Ahi Elvan Camii bu tür camilerin anıtsal örneklerinden bazılarıdır. Kare ya da kareye yakın dikdörtgen şekilli harimleri, üç birimli son cemaat yerleri ve Orta Asya çadırlarından mimariye aktarılmış geleneksel bir uygulama olarak kabul gören ahşap destekli/ahşap tavanlı özellikleri ve hatta merdiven minare uygulamasıyla Aliağa ve köylerindeki camilerin yakın benzerlerinden biri Menteşe Beyliği eseri olan Muğla'nın Milas ilçesindeki 1330 tarihli Hacı İlyas Camii'dir[19].

---

15 Selçuklu dönemi camileriyle ilgili ayrıntılı bir analiz ve yayınlar için bk. Şahin 2015.

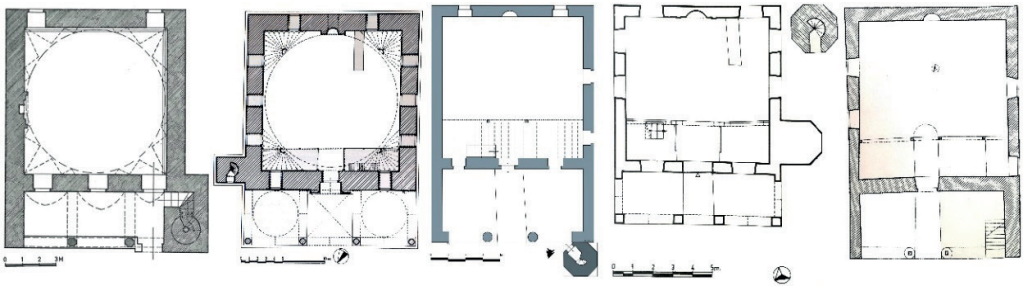
16 Ahşap malzemeli camilerle ilgili bilgi için bk. Kuran 1972, s.182,183; Öney 1989, s.35; Öney 1990; Önge 1991, s.179-195.

17 Bk. Kuran 1972, s.179,181.

18 Bk. Akok 1946, s.290-301.

19 Bilgi ve plan için bk. Kızıltan 1958, s.90.

Beylikler döneminden itibaren daha küçük boyutlu olarak inşa edilen ahşap destekli yapılarla ilgili geleneğin ortadan kalkmadığı, ancak kentlerin mahalleleri ile küçük kasaba ve köylerde inşa edilmeye devam edildiği söylenebilir. 18. yüzyıl ve sonrasında ise, duvarları yoğun kalem işi süslemelere sahip örneklerin yanı sıra, Aliağa kırsalındaki camiler gibi daha ucuza maledilebilecek sade örnekler sayıca daha çok gibi görünmektedir[20]. 1894 tarihi *Torbalı Ayaklıkırı Köyü, Işıklar Köyü*[21], ve 19.yüzyıl sonlarına tarihlenen *Yeniköy Camii*[22], 1831-1832 tarihli *Karaburun, Bozköy Camii* ve 18-19.yüzyıllara tarihlenen *Karaburun İnecik Köyü Camii*[23], 1878 tarihli *Göynük, Süleyman Paşa Camisi*[24], 1894-95 tarihli *Dazkırı, Kızılören Köyü Camisi*[25], 19. yüzyıl sonlarından *Menderes, Görece Merkez Camisi*[26], bu tür plan şemasına sahip pek çok örnekten yalnızca birkaçıdır (şek.2). Ayrıca Tire ve köylerinde yer alan yukarıda sözü ettiğimiz yapılarla benzer plan şemasına sahip örnekler, fiziksel olarak da yakın çevre yapıları arasındadır[27]. Yakın zamanda yapılan araştırmalar gösteriyor ki, Çanakkale ve çevresinde de, düzenlerinde küçük farklılıklar olmakla birlikte geleneksel özellikleriyle ön plana çıkan pek çok ahşap destekli cami vardır[28].



Şek. 2: Konya Sırçalı Mescid, Akşehir Hasan Paşa Camii, Güzelhisar Ali Ağa Camii, Tire Işıklar Köyü Camii, Karaburun İnecik Köyü Camii.

Yukarıdaki örneklerin tümünde, üç birimli bir son cemaat yeri uygulaması dikkati çekmektedir. Bazı örneklerde son cemaat yeri iki ya da tek yandan kapalı olmakla birlikte, genel şema devşirme sütun ya da ahşap destekler tarafından taşınan düz ahşap örtü ve kremit çatı şeklindedir. Devşirme mermer sütunların ve diğer devşirme inşa malzemesinin kaynağı yöredeki Tisna, Myrina, Gryneion, Aigai gibi antik kentler olmalıdır[29]. Esasen son cemaat yeri, Anadolu'da Selçuklu döneminde başlayan ve Beylikler döneminden itibaren yaygınlık kazanan ve

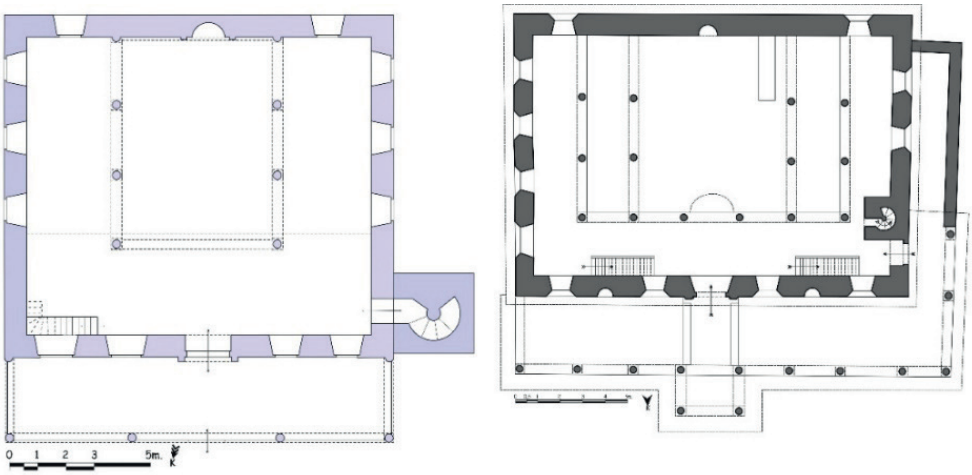
[20] Afyon, Denizli, Burdur gibi kentlerde örnekleri mevcuttur. Bilgi için bk. Daş 1991, s. 119-132; Daş 1995, s.1-12.
[21] Bu iki yapının planları için bk. Deniz 1994, plan no:2 ve plan no: 3.
[22] Bilgi ve plan için bk. Deniz 1994, s. 122, plan no:3.
[23] Plan ve bilgi için bk. Gürbıyık 2010, s.97 ve 120.
[24] Bilgi ve plan için bk. Özüdoğru 1998, s.107.
[25] Bilgi ve plan için bk. E. Daş,1995 s.1-12.
[26] Bilgi ve plan için bk. Acar 2011, s. 64.
[27] Tire örnekleriyle ilgili bilgi için bk. Deniz 1994.
[28] Bilgi için bk. Uysal 2020.
[29] Aliağa ve Çevresindeki Antik Kentler ile ilgili bilgi için bk. Çekilmez 2019.

nihayet Osmanlı döneminin kubbeli ya da kubbesiz tüm yapılarında vazgeçilmez bir unsur olarak yerini alan bir uygulamadır. 1247 tarihli *Sivrihisar Mülk Köyü Camisi*[30], 1250 tarihli *Akşehir Taş Medrese Mescidi*[31], 12. Yüzyılın ikinci yarısından *Konya Sırçalı Mescid*[32] son cemaat yeri uygulamasının erken örnekleri arasındadır. Bunlardan Sivrihisar Mülk Köyü Mescidi'nde tek, Akşehir Taş Medrese Mescidi'nde iki ve Konya Sırçalı Mescid'de üç birimli son cemaat yeri uygulaması, dönemin yaygın örtü şekline uygun olarak tonoz örtülüdür. Özellikle Osmanlı döneminden itibaren, plan şemasına bağlı kalınmaksızın, 17. yüzyıl eseri olan *Birgi Derviş Ağa Camii*'nde[33] olduğu gibi üç tarafı açık, üç birimli ve üç birimi de kubbelerle örtülü son cemaat yeri klasik bir özellik halini almıştır. Ancak, az sayıda da olsa, 1510-1511 tarihli *Akşehir Hasan Paşa Camii*'nde[34] olduğu gibi orta birimi tonoz, iki yanı kubbe ile örtülü örneklerin varlığını da göz ardı etmemek gerekir (Fot.3,4,5).

Fot. 3,4,5: Çaltıdere Camii, Reşadiye Camii ve Aşağı Şakran Camii'nde son cemaat yeri.

Plan şemaları açısından farklı iki uygulama *Aliağa Çarşı Camii* ile Helvacıköy'deki *Mimar Sinan Camii*'nde karşımıza çıkmaktadır. Bir kilisenin camiye dönüştürülmesiyle oluştuğu bilinen ilk örneğin, bugünkü beş kemer gözlü son cemaat yeri dışında, üç sahınlı harimi ve ahşap örtüsü açısından büyük bir değişikliğe uğramadığı söylenebilir. Mimar Sinan Camii harimindeki uygulamaya benzer, 19. yüzyıla tarihli iki örnek İzmir'in Ödemiş ilçesinde yer alan *Ulu Cami* ve *Gürcüzade Camii*'dir[35]. Ödemiş Ulu Cami'nin harim düzeni Mimar Sinan Camii'nden farklı olarak merkezdeki kareye yakın alanın iki yandaki birer sahına ilaveten ikinci bir sahın tarafından üç yönden kuşatacak şekilde çevreliyor olmasıdır (şek.3, fot.6,7). Üç yapıda da ahşap tavan ahşap destekler tarafından taşınmakta ve mihrap duvarına dik uzanan sahınların yönünü belirlemektedir.

[30] Plan için İlter 1980, Plan.1.
[31] Plan için bk. Demiralp 1996, şek.21.
[32] Plan için bk. Plan için bk. Dilaver 1971, şek.10.
[33] Kuyulu 2001, şek.15.
[34] Demiralp 1996, şek 36.
[35] Bu iki yapı ile ilgili bilgi ve plan için bk. Daş 2016, s.157-175, şek.1-2.



Şek.3: Helvacı Camii ve Ödemiş Ulu Cami[36].

Güzelhisar Balaban Paşa Camii'nin enine dikdörtgen planı, restorasyon çalışmaları sırasında elde edilen verilere göre yakın çevresindeki diğer yapılar gibi kuzeyinde üç birimli bir son cemaat yeri ve kareye yakın dikdörtgen bir harimden oluştuğunu göstermektedir. Ancak bugünkü enine şemanın da Anadolu'da, Afyon Ulu Cami ya da Sivrihisar Ulu Cami'de olduğu gibi pek çok örneği bilinmektedir.

Fot. 6,7: Güzelhisar, Balaban Paşa Camii ve Helvacı, Mimar Sinan Camii.

Anadolu'da, yapının ön ya da yan cephelerinden biri üzerine yerleştirilen merdivenle ulaşılan, çatı üzerinde ahşap ya da taşla örülmüş sembolik minare örnekleri vardır. Bu tür minareler "köşk minare" olarak ya da merdivenle birlikte bir minbere benzetildiği için "minber minare/merdiven minare" gibi adlarla da anılmaktadır. *Yukarıda sözü edilen 1330 tarihli Milas Hacı İlyas Camisi*[37] *ve* Milas'ta, Menteşe Beyi Ahmed Gazi'ye maledilen 1378 tarihli *Ahmet Gazi (Ulu) Camisi*'nin[38] cephesinde yer alan merdiven de benzer bir uygulamanın eseridir.

[36] Ödemiş Ulu Cami planı, Daş 2016, şek.1.
[37] Bilgi ve plan için bk. Kızıltan 1958, s.90.
[38] Bk. Kızıltan 1958, s.91; Ünal 2000, s.38-39.

Özellikle Kayseri ve çevresindeki bazı yapılarda, bir taş merdivenle ulaşılan çatı üzerinde *"köşk minare"* olarak anılan örnekler dikkat çekicidir. 1281 tarihli *Develi Ulu Cami*[39] ve 15.yy'da inşa edildiği bilinen *Bünyan Büyük Bürüngüz Alaüddevle Camisi*[40] bunlardan ikisidir. 14. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Ürgüp/Damsaköy Taşkınpaşa Camisi'nin yazlık kısmı üzerinde de kitabesine göre 1820-21 tarihinde inşa ettirildiği belirtilen benzer bir köşk minare vardır[41]. Geleneğin 19. yüzyıla kadar devam ettiğini gösteren bu örnek, Aliağa köylerindeki camilerde uygulanan merdiven minare örnekleriyle de uyumludur.

Fot.8: Eski Karaköy Camii, doğu cephede artık hiçbir yere ulaşmayan merdiven minare.

Güzelhisar, Balabanpaşa Camisi'nin batı duvarı bitişiğine yeni bir minare eklenmiş olmasına rağmen merdiven minare halen yerindedir. Eskisinin tahrip edilmediği benzer bir örnek de Eski *Hacı Ömerli Köyü Camisi*'ndedir. *Eski Karaköy Camisi*'nin merdiven minaresi doğu cephesi üzerinde ve halen özgün haliyle yerindedir (Fot.8). Çoraklar Köyü Camisi'nin eski fotoğraflarında bir merdiven minare görülmesine karşın, yakın zamanda yapılan bir onarımda tamamen kaldırılmıştır[42]. Niteliksiz bir restorasyon örneği olarak bugün ne yazık ki yerinde betonarme bir minare yer almaktadır.

[39] Bu tür minarelerle ilgili bir değerlendirme için bk. Elpe 2014, s. 477-493.
[40] Denktaş 1998, s.161-190.
[41] Aslanapa1977, s. 36.
[42] Fotoğraf için bu çalışmada Çoraklar bölümüne bk.

Aliağa Köy Odaları ve Oda Geleneği

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre *"evin veya herhangi bir yapının oturma, çalışma, yatma gibi işlere yarayan, banyo, salon, giriş vb. dışında kalan, bir veya birden fazla çıkışı olan bölmesi, göz"*[43] şeklinde tanımlana oda sözcüğü, mekân, mesken gibi anlamlarının yanı sıra; "*evlerin dışında konukları ağırlamak için özel olarak yapılmış küçük ev*" şeklinde de tanımlanmaktadır[44]. Eski Türkçe "*otağ* ocak, konut, çadır" sözcüğünden evrilmiş olan Köy Odası, "*köylülerin çeşitli toplantılar yaptıkları veya konukların köyde kalması için hazırladıkları yer*"dir[45].

Köy odaları, Anadolu kültüründe yaygın uygulama alanı bulan ve hemen her köyde, en az bir olmak üzere, köyün büyüklüğüne bağlı olarak birden çok inşa edilen yapılardır. Genellikle tek odalı olan bu yapıların, bir ahır ve iki mekândan oluşan örnekleri bilinmektedir. Bazı örneklere bir ön mekân veya bir revak eklendiği, duvar örgüsü, pencere ve iç mekân düzeni, örtü gibi mimari özellikleri açısından köy evleriyle benzerlik gösterdiği basit yapılardır[46]. İçlerinde ocak, yüklük, seki (sedir) ve bazen avlu içinde bir tuvalet mekânı vazgeçilmez mimari unsurlar arasındadır.

Bu mekanlar özellikle kış aylarında eğlence ve toplantı mekanları olarak Anadolu kırsalında, köy ve kasabalarda yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Ramazan ayında, özel kutlamalarda, cenazelerde ya da genellikle dini bayramlarda köy odalarında sofra kurulur, o gün evde ne pişirilmişse tepsilerle getirilir ve hep birlikte yenir, dualar edilir, günün önemine bağlı olarak eğlenceler düzenlenir. Oda anlayışının bu geleneksel özellikleri, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde küçük farklılıklarla karşımıza çıkmaktadır.

Köy odaları, bazen âşık atışmalarının, bazen düğün törenlerinin mekânı olur, memleket meselelerinin konuşulduğu, haberlerin yorumlandığı, iletişimin sağlandığı yerlerdir ve bazen de seyirlik köy oyunlarına sahne olur. Elbette halk kültüründe önemli bir işlevi de yolu geç vakit köye düşen yolcuların ya da komşu köyden ziyarete gelenlerin ağırlandığı, gecelediği konaklama yeri olarak önem kazanırlar. Çoğunlukla geçici bir süre köyde bulunan çerçiler, köy köy dolaşan âşık ya da destancılar, konaklama gereksinimi olan transit yolcular ile birçok el sanatı ustası, köyde kaldıkları süre içinde buralarda kalırlar ve her türlü ihtiyaçları da oda sahibi tarafından karşılanırdı[47].

Geleneğin Orta Asya kökenli olduğu, Selçuklu ve Osmanlı dönemi köylerinde erken tarihli fazla örnek günümüze ulaşamamış olmakla birlikte giriş kapısı üzerindeki panoda yer alan kitabesine göre 1029/1619-20 tarihli *Uşak, Selçikler Kasabası Hacıların Odası* bilinen erken tarihli ender örneklerdendir[48]. Basit

---

43 Bk. https://www.mynet.com/oda-ne-demek-oda-kelimesinin-tdk-sozluk-anlami-nedir-170100159152.

44 Oda sözcüğünün kökeni ve diğer anlamları için bk. Eyuboğlu, 1991, s. 499 ve Hançerlioğlu 1992, s. 361.

45 Bk.https://www.mynet.com/koy-odasi-ne-demek-koy-odasi-birlesik-kelimesinin-tdk-sozluk-anlami-nedir-170100106274.

46 Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki köy odaları ve oda geleneğiyle ilgili bilgi için bk. Ekici 1990, s. 744-752; Özdemir 2005: s. 100; Kaderli 2010, s. 107-126; Karpuz 2013, s. 139-142; Sevindik, 2013, s. 45; Özkan, 2012; Bozkurt, 2016, s. 201-216; Aksakal 2019, s. 291-307; Tay, 2019, s. 600-615; Gürsoy, 2018; Gürsoy, 2022.

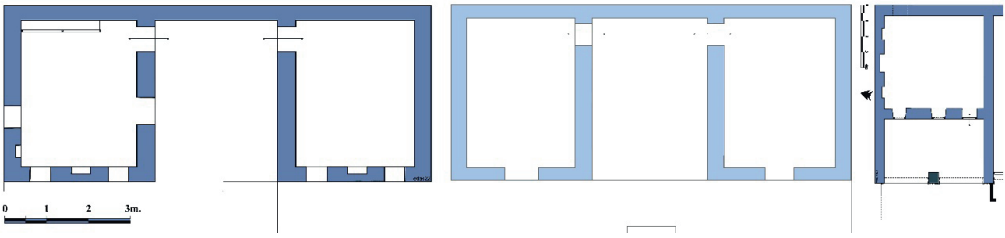
47 Sivas yöresi birkaç köy odası örneği için bk. Bulut 2017.

48 Bilgi için bk. Gürsoy, 2022.

yapılı olmaları nedeniyle tahribata kolay uğrayan odaların örnekleri çoğunlukla 19. yy.-20 yy. tarihlidir[49].

Fot.9,10: Çaltıdere ve Kapıkaya köy odaları.

Aliağa'nın köylerinin hemen hepsinde en az bir köy odasının bulunduğu, ancak günümüze çok az sayıda örneğin ulaştığı görülmektedir. Kalabak, Eski Hacı Ömerli, Kapıkaya ve Yüksekköy'de cami avlusunda yer alan köy odaları, her ne kadar konukları köyün yaşlılarından ibaret olsa da halen işlevlerini sürdürmektedir (Fot.9,10). Helvacı'da 10'un üzerinde odadan söz edilmekle birlikte, çoğu kerpiç malzemeli olduğu için günümüze hiçbiri ulaşamamıştır[50]. Bu köyde, çoğunlukla şahısların kendi evlerinin avlusunda ve sokağa bakan bir konumda inşa ettirdiği, banisinin ekonomik gücü oranında, tek mekândan oluşan örneklerinin yanı sıra büyük bir avlu içinde, daha donanımlı örneklerinin olduğundan da söz edilmektedir. Diğer köylerde olduğu gibi Helvacı'da da bugün Mimar Sinan Camii adıyla anılan Yukarı Cami'nin avlusunda "Cami Odası" adıyla bilinen odadan günümüze ne yazık ki herhangi bir iz kalmamıştır.



Şek.4: Eski Hacı Ömerli, Karaköy ve Kapıkaya köy odaları.

[49] Bilgi için bk. Gürsoy, 2018.
[50] Bu odaların adları ve bulunduğu yerlerle ilgili bk. Eroğlu 2022, s.168.

Fot.11,12: Kalabak ve Eski Hacıömerli köy odaları.

Aliağa köylerindeki örneklerden Yüksekköy ve Kapıkaya'da yer alan iki oda dışındakiler, bir eyvanın iki yanında birer mekândan oluşan şemalarıyla özgün örneklerdir (şek.4). Söz konusu iki köyde ise önünde bir hayat ve gerisinde tek mekânlı kuruluşlarıyla Anadolu'daki yaygın örnekleriyle benzerlik gösterir.

Aliağa'nın köylerinde yer alan odaların mimari özellikleri dikkate alınarak, camilerle birlikte, ya da caminin inşası ve bazen de Eski Hacı Ömerli köyünde olduğu gibi, caminin onarımı sırasında inşa edildiğini söylemek mümkündür. Bir genelleme yapmak gerekirse 19. yy. başlarından itibaren 20. yy. ilk yarısına kadar, Anadolu'da günümüze ulaşan benzer örnekleriyle aynı paralelde, yaklaşık 150 yıllık bir zaman dilimine tarihlemek mümkündür.

Günümüzde, telefon, televizyon vb. iletişim araçlarının artması, diğer bir deyişle teknolojinin hızla yaşamın parçası haline gelmesi, köyden kente göç gibi nedenlerle köy odaları işlevsiz hale gelmiştir. Pek çok köy evi gibi köy odalarının da çoğu kaderine terkedilmiş, bir kısmı yıkılarak kaybolmuş, bir kısmı harabe halinde ve bir kısmı da hala bu baş döndürücü hıza ayak uydurma çabasıyla teknolojiye direnmektedir.

Kaynakça

Acar 2011;T. Acar, *Menderes'teki Türk Eserleri*, İzmir.

Akok 1946; M. Akok, Candaroğlu Mahmut Bey Camii, *Belleten X*., Ankara.

Alp 2005; A. O. Alp, Bizans Mimari Plastiğinde Terminolojik Sorunlar. (Ed. S. Pekak), *Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları Semineri I* (Mimari ve Mimari Süsleme): 23-24 Kasım 2001, (s.25-30), Ankara.

Altun 1988; A. Altun, Orta Asya Türk Sanatı ile Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Mimarisi, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, C.1, İstanbul.

Aslanapa 1977; O. Aslanapa, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (XIV. Yüzyıl)*, Ankara.

Bozkurt 2016; T. Bozkurt, Konya-Gökyurt (Kilistra) Köy Odaları, *Milli Folklor Dergisi*, Cilt: 14, Yıl:28, Sayı:109, Ankara.

Bulut 2017, M. Bulut, Sivas İlbeyli Köy Odaları, *Marmara Üniversitesi*

Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 1, İstanbul.

Çağlıtütüncigil 2018; E. Çağlıtütüncigil, Aliağa İlçesindeki Tarihi Camiler Üzerine Değerlendirmeler, *I. Aliağa Sempozyumu Bildirileri,* 14-15 Eylül 2017, Ankara, s.139-188.

Çekilmez 2019; M. Çekilmez (Editör), Aliağa ve Çevresindeki Antik Kentler, Ankara.

Daş 1991; E. Daş, Başmakçı Recep Bey Camii, *2. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu. Bildirileri* (3-4 Mayıs 1991), Afyon.

Daş 1995; E. Daş, Dazkırı Yakınlarında Yayınlanmamış iki Köy Camii, *9. Türk Sanatları Kongresi*, Ankara.

Demiralp 1996; Y. Demiralp, *Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları*, Ankara.

Deniz 1994; B. Deniz, Tire Köylerinde Mimari (Cami, Türbe ve Çeşmeler), *Türk Kültüründe Tire*, (Yay. Hazırlayan M. Şeker), Ankara.

Denktaş 1998; M. Denktaş, "Kayseri-Büyük Bürüngüz Köyü'ndeki Türk Anıtları", *Vakıflar Dergisi, S.27*, Ankara.

Dilaver 1971; S. Dilaver, Anadolu'daki tek kubbeli Selçuklu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV, İstanbul.

Doğan-Yazar 2007; N. Ş. Doğan-T. Yazar, Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Devşirme Malzeme Kullanımı, Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters Cilt/Volume 24 Sayı/Number 1 (Haziran /June 2007).

Ekici 1990; M. Ekici, Batı Anadolu Köy Odaları. *Türk Kültürü Dergisi,* 332: 744-751.

Elpe 2014; E. Elpe, "Kayseri Yapıları Örneğinde Köşk Minareler", *Asos Journal*, 2/8,

Eroğlu 2022; İ. Eroğlu-H. Özkan, *Helvacı*, İzmir.

Eyuboğlu 1991; İ. Z. Eyuboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İstanbul.

Gürbıyık 2010; C. Gürbıyık, *Karaburun Yarımadasında Türk Mimarisi*, İst.

Gürsoy 2018; E. Gürsoy, *Uşak Köy Odaları (Yaren Odaları)*, İzmir.

Gürsoy 2022; E. Gürsoy, "Süslemeli Bir Köy Odası: Selçikler Kasabası Hacıların Odası" *Millî Folklor 134* (Yaz 2022): 172-181.

Hançerlioğlu 1992; O. Hançerlioğlu, *Türk Dili Sözlüğü*, İstanbul.

İlter 1980; F. İlter, Sivrihisar Yöresi Araştırmaları, *Anadolu (Anatolia)*, XIX, Ankara.

İzmir 2012; İzmir Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, C.I, s.2.

Kaderli 2010; Z. Kaderli, Deliorman Türk Sözel Kültüründe Adam Odaları Ve Oda Geleneği, Türkbilig, 2010/20: 107- 126.

Karpuz 2013, Kadınhanı'nda Halk Mimarisi, Prof. Dr. Hakkı Önkal'a Armağan, s.132-147, İzmir.

Kızıltan 1958; *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler (XIV. Yy. Sonuna Kadar)*, İstanbul.

Kuran 1972; A. Kuran, Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi, Malazgirt Armağanı, Ankara.

Kuran 1988; A. Kuran, Mimar Sinan'ın Camileri, *Mimarbaşı Koca Sinan,*

Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C.1, İstanbul.

Özdemir 2005; N. Özdemir, *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara.

Özkan 2012; A. Özkan, Geçmişten Günümüze Konya ili Akören İlçesinde Bulunan Köy Odaları, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 14 (22): 1-4, Karaman.

Sevindik 2013; A. Sevindik, Halk Hukuku ve Köy Odaları: Sivas Şarkışla Gümüştepe Köyü Örneği, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halkbilimi Bilim Dalı, Y.L.Tezi*, Ankara.

Tay 2019; L. Tay, Korkuteli-Akyar Köy Odaları, *Antalya Kitabı 2*, Konya.

AMASYA II. BAYEZİD KÜLLİYESİ MUVAKKİTHANESİNİN DUVAR RESİMLERİNİN TARİH ve USTA SORUNSALI ile SON RESTORASYONU ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation on the History and Master Problems of the Wall Paintings of Amasya Bayezid II Complex Muvakkithane and Its Recent Restoration

Füsun AYTEKİN[1]

Özet

Amasya'nın merkezinde, Yeşilırmak kıyısında geniş bir alanda konumlandırılan II. Bayezid Külliyesi'nin kuzeybatısında yer alan muvakkithane, konumu gereği külliye muvakkithanesidir. Yapının doğu cephesindeki giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre 1840 yılında Kaptancızade Hacı Hüseyin Zeki Efendi tarafından inşa ettirilmiştir. Bir Batılılaşma dönemi yapısı olduğu anlaşılan muvakkithane gerek mimari gerekse duvar resimleri açısından önemli bir örnektir. Muvakkithane, kareye yakın bir dikdörtgen mekâna sahip tek bir odadan oluşmaktadır. Mekânın içindeki süslemeler tavan eteğini çepeçevre dolaşan bir şerit içerisinde işlenmiştir. Birbirinin devamı olarak görülen bu duvar resimlerinde; cami, türbe ve köprü gibi yapı tasvirlerinin yanı sıra manzara, kır manzaraları ve natürmortlar da görülmektedir. Duvar resimlerinin sanatçısı bilinmemektedir ve kesin bir tarihlendirme söz konusu değildir. Yapı, inşa edildiği tarihten bu yana sırasıyla muvakkithane, kütüphane ve mescid olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise cami görevli odası olarak hizmet vermektedir. Muvakkithanenin hem dış cephede yer alan Bursa kemeri ve Ampir üslubu yansıtan üçgen alınlığı hem de iç mekandaki Barok süslemesi ve manzara konulu duvar resimleri bakımından Anadolu muvakkithaneleri ile karşılaştırdığımızda taşradaki önemli örneklerden biridir. Söz konusu resimler ilk olarak 1960'lı yıllarda, en son ise 2016- 2019 yılında külliye bağlamındaki restorasyon faaliyetleri sırasında onarım görmüştür. Muvakkithanede 2022 ve 2023 senesinde yapılan incelemeler esnasında 19. yüzyılda yapıldığı düşünülen bu duvar resimlerinin uygunsuz müdahalelerle değiştirildiği ve özgünlüklerinin bozulduğu fark edilmiştir. Bu çalışmada Amasya II. Bayezid Külliyesi muvakkithanesinin duvar resimlerine, bu resimlerin tarihlen-

[1] Füsun Aytekin, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Doktora Öğrencisi. E-posta: aytekinfusun@gmail.com. ORCID ID:0009-0009-7893-2063

dirilmesine ve sanatçısının kimliğine değinilmiştir. Öte yandan son restorasyon sırasında muvakkithanenin duvar resimlerine yapılan müdahaleler tespit edilmiş ve bu değişikliklerin okuyucuya aktarılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Amasya, II. Bayezid Külliyesi, muvakkithane, duvar resmi, restorasyon

Abstract

Located in a large area in the center of Amasya, on the banks of Yeşilırmak, The muvakkithane, located in the northwest of the Bayezid II Complex, is the muvakkithane of the social complex due to its location. According to the inscription on the entrance gate on the east side of the building, it was built by Kaptancızade Hacı Hüseyin Zeki Efendi in 1840. The muvakkithane, recognized as a structure from the Westernization period, is an important example in terms of both architecture and wall paintings. It consists of a single room with a rectangular space close to square. The decorations inside the space are embroidered in a strip that runs all around the ceiling skirt. These days murals, which are perceived as a continuous sequence, depictions of buildings such as mosques, tombs, and bridges are accompanied by landscapes, rural scenes, and still lifes. The artist responsible for the murals is unknown, and there is no precise dating available. The building has been utilized as a muvakkithane, library, and masjid since its construction. These days, it serves as the mosque's attendant room. When we compare it with Anatolian muvakkithanes, the Muvakkithane is one of the important examples in the provinces, both in terms of the Bursa arch on the exterior and the triangular pediment reflecting the Empire style, as well as the Baroque decoration and landscape-themed wall paintings in the interior. The paintings in question underwent repairs initially in the 1960s and subsequently from 2016 to 2019 during restoration activities within the context of the social complex. During the examinations conducted in the Muvakkithane in 2022 and 2023, it was observed that the wall paintings, previously believed to date back to the 19th century, had undergone inappropriate interventions, resulting in damage to their originality. In this study, the wall paintings of the Muvakkithane of Bayezid Complex in Amasya II, along with their dating and the identity of the artist, were discussed. Additionally, interventions made to the murals during the last restoration were identified, with aim of conveying these changes to the reader.

Keywords: Amasya Bayezid II Complex, muvakkithane, mural, restoration

Giriş

Selçuklu döneminde musalla[2] olarak bilinen alanı kaplayan külliye bugün, Amasya'nın İl merkezinde İstasyona giden Ziya Paşa Bulvarında yer almaktadır (Fotoğraf 1). Sultan Bayezid'in diğer külliyeleri ile benzer yerleşme özelliği gösteren külliyeyi oluşturan fonksiyonel birimler dönemin özelliği olarak nehre dik ve birbirine paralel akslar oluşturacak şekilde konumlandırılmışlardır. Amasya II. Bayezid Camisi'nin, Edirne ve İstanbul'daki II. Bayezid camilerindeki gibi revaklı bir avlusu bulunmamaktadır fakat yapı, külliyenin diğer yapılarını da içine alan ve etrafı duvarla çevrelenmiş geniş bir bahçe merkezinde yer almaktadır.[3]

II. Bayezid külliyesinin inşa edildiği alan hem Pagan dönemde hem de 13. yüzyılda kentin dini ve sosyal yaşamı bakımından önemliydi. Bundan dolayı külliye inşası için arazi seçimindeki kararın, tesadüf eseri değil, bilinçli olarak alındığı düşünülebilir.[4]

Cami, cümle kapısı üstünde ve iki yan duvarında yer alan üç parçalı inşa kitabesine göre Receb H. 891'de (Temmuz 1486) tamamlanmıştır. Sülüs yazılı bu kitâbeler Ali b. Mezîd adında bir hattat tarafından yazılmıştır. Hüseyin Hüsâmeddin Bey, yapının inşaatını Bayezid'in tahta çıkışını takiben, H. 886 Receb ayında (Eylül 1481) başlamış olduğunu aktarır. Aynı yazar, Heşt Bihiştmüellifİdrîs-i Bitlisî'den (ö. 1520) cami ve külliyenin, Sultan II. Bayezid'in emri ile Amasya valisi oğlu Şehzade Ahmed tarafından yaptırıldığını aktarmaktadır. Bu bilgi, Hüsâmeddin Bey'in tespitine göre daha sonraki tarihçilerden Âlî'nin Künhü'l-ahbâr'ı ile Nişancızâde Mehmed'in Mir'âtü'l-kâinât'ında da yer almaktadır. Cami ve külliyesinin vakfiyesi H. 901 Cemâziyelevveli ortalarında (Ocak 1496) yazılmıştır.[5]

Dört tarafı duvarlar ile çevrili külliyenin toplam altı kapısı bulunmaktadır. Kuzey ve güney yönlerinde iki, doğu ve batı yönlerinde bir kapısı olan avlunun merkezinde cami, imaret, büyük şadırvan, medrese, yemekhane, matbah, kiler, fırın, ahır, ahırın önündeki çeşme, yemekhane önündeki şadırvan, muallimhanenin tabhanesi, matbah arkasındaki iki ev ve iki ambar ile dört hücreli hela yer almaktaydı.[6] Fakat bu yapıların tamamı günümüze ulaşamamıştır.

Ayşe Hatun tarafından H. 1228'de (1813) bir şadırvan, Hacı Osman Ağa tarafından H. 1236'da (1820-21) bir sebil, Kaptancızâde Hacı Hüseyin Zeki Efendi tarafından H. 1256'da (1840) bir muvakkithane-kütüphane ile bir şadırvan

---

2 Toruk, Ferruh (2008). "Amasya Kent Dokusunun Fiziksel Gelişimi", Vakıflar Dergisi, 31, s. 47.

3 Atakan, Sibel (2019). "II. Bayezid Dönemi Cami ve Mescidlerinde (Tokat-Amasya-Edirne-İstanbul) Mimari Süsleme Programı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s.23.

4 Toruk, a.g.m., 2008, s.50

5 Eyice, Semavi (1992a). "Bayezid II. Camii ve Külliyesi", TDV İslam Ansiklopedisi, 6, İstanbul, s.1, Yüksel, İ. Aydın (1983). Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid Yavuz Selim Devri, V, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, s.16, Aslanapa, Oktay (2004). Osmanlı Devri Mimarisi, İstanbul: İnkilap Kitapevi, s.140.

6 Dündar, Abdulkadir (2003). "Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi", AÜİFD, XIIV, 2, s.134, Urak, Gediz (1994). "Amasya'nın Türk Devri Şehir Dokusu ve Yapılarının Analiz ve Değerlendirilmesi", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, s.337.

daha yapıya eklenmiştir. 1909-1911 yılları arasında da Yamuk Osmanzâde ailesi vasiyeti olarak avlu duvarı dibine bir kütüphane ile özel olarak getirilmiş su için yeni bir şadırvan daha inşa edilmiştir.[7]

Geniş bir alanı kaplayan külliyenin bünyesindeki yapı grubunun merkezinde cami, doğusunda imaret, batısında medrese, güneydoğusundaki türbe ve kuzeybatısındaki muvakkithane bugüne kalan yapılardır.

1. II. Bayezid Külliyesi Muvakkithanesi

Muvakkithane,[8] II. Bayezid Külliyesi camisinin kuzeybatısında ve medresenin kuzeyinde konumlandırılmıştır.[9] Yapı, H. 1256, (1840) yılında, Kaptancızade Hacı Hüseyin Zeki Efendi tarafından inşa ettirilmiştir.[10] Muvakkithanenin giriş kapısı üzerinde bulunan beş satırlık Türkçe Talikle yazılmış kitabe şu şekildedir (Fotoğraf 2).

---

7 Eyice, a.g.m.,1992a, s.1.

8 Cami, türbe gibi dinsel amaçlı yapı topluluklarında güneşin konumunun izlendiği, saatlerin ayarladığı, namaz vakitlerinin belirlendiği kendilerine özgü mimarisi olan mekanlar. Bkz. Yücel, Erdem (1994). "Muvakitthaneler", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 6, İstanbul, s.10-11. Eskiden camilerin yakınında yapılan ve namaz vakitlerinin saptanması işlevine hizmet eden araçlarla donatılmış küçük yapı. Bkz. Sözen, Metin- Tanyeli, Uğur (2011). "Muvakkithane", Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.218. Saat ayarının yapıldığı ezan ve namaz vakitlerinin müezzinlere ve halka bildirildiği yerdir. Bu görevi yapan muvakkitler, dönemin olanaklarına göre su saati, güneş saati, irtife tahtası, basıta, pusula ve benzeri araçlardan yararlanarak saati ve ezan vakitlerini duyururlardı. İslam ülkelerinde erken tarihlerden beri bulunduğu anlaşılan muvakkithanelerin medreselerde eğitim gördüğü ve astronomi ile de yakından ilgilendikleri ileri sürülür fakat çalıştıkları yer hakkında kesin bir bilgiye rastlanmaz. Osmanlı mimarisinde muvakkithane yapımına ne zaman başlanmış olduğu sorunu açıklığa kavuşmamıştır. Yalnız imaret yapıları arasında yer alan muvakkithanelerin bir bakıma ufak çapta birer rasathane niteliği de taşıdığı ve buralarda teorik ve uygulamalı dersler verildiği gibi geç dönemlerde saat tamiri de yapıldığı anlaşılmaktadır. Bugün ayakta duran muvakkithane örnekleri genellikle büyük camilerin yanında halkın kolayca gelip saati öğrenebileceği yerlere yerleştirilmiştir. Hemen hepsi tek katlıdır, tek bir odadan oluşur ve büyük pencereleri vardır. Camilerin ana caddeye bakan avlu duvarına bitişik olanları çoğunluktadır. XVIII. yüzyılda Avrupa yapısı modern saatlerin ithali ile muvakkithanelerin görevi belki biraz kolaylaşmış, fakat o oranda da yeni araçların saklanabileceği ve halkın saat tamiri için başvuracağı bağımsız yapılara ihtiyaç duyulmuştur. XVIII yüzyılda saray çevrelerine çok sayıda Avrupa yapısı saatin hediye edildiği bilinir. XIX yüzyılda ise artık Anadolu'da hiç değilse eşraf evlerinde Avrupa yapısı saat bulunduğu bir gerçektir. Bu nedenle Amasya II Beyazıt külliyesindeki muvakkithanenin hem ezan vakitlerini belirtmeye yaradığı hem de saat ayarı ve saat tamiri görevini yüklendiği düşünülmelidir. Nitekim nişin iki yanındaki dolap, saatlerin ve diğer araçların korunması için yapılmış olmalıdır. Bkz. Renda, Günsel (1976a). "Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane", Sanat Tarihi Yıllığı, VI, s.182-4, Peker, Ali Uzay (2007). "Amasya Sultan II. Bayezid Külliyesi", Tasarım Merkezi Dergisi, s.32-33. Muvakkithaneler ile ilgili maddeler için bkz. Şapolyo, E. Behnan (1969). "Muvakkithaneler", Önasya Dergisi, IV, 43, Ankara, s.10-11, Ünver A. Süheyl (1975). "Osmanlı Türkleri İlim Tarihinde Muvakkithaneler", Atatürk Konferansları V, 1971-1972, Ankara s. 217-257, Yücel, Erdem (1994). "Muvakitthaneler", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 6, İstanbul, s.10-11, Aydüz, Salim (1999). "Osmanlı Devleti'nde Küçük Gözlemevleri Muvakkıthaneler", Osmanlı, 8, Ankara, s.664-675, Aydüz Salim (2006). "Muvakkithâne", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, XXXI, İstanbul, s.413-415.

9 Goodwin, II. Beyazı Külliyesindeki Muvakkithanenin caminin güneydoğusundaki imaretle birlikte olduğunu aktarmaktadır. Fakat muvakkithane caminin güneybatısında yer almaktadır. Bkz. Goodwin, Godfrey (1971). A History of Otoman Architecture, London: Johns Hopkins Press, s.155.

10 Renda, a.g.m., 1976a, s. 181, Renda, Günsel (1977b). "Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850", Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, s. 155, Arık, Rüçhan (1988b). Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 51, Eyice, a.g.m.,1992a, s. 42, Dönmez, Emel Emine (2014). Amasya'da Türk Dönemi Mimarisinin Gelişimi, Haz. Filiz Özdem, Yar ile Gezdiğin Dağlar Amasya, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları s. 197, Urak, a.g.e. 1994, s.383.

"Gürûh-i hâcegânın bârî fahr-i mübâhatı
Mehâsin-i menkabet-i Hacı Hüseyin marifet-pîrâ
Amasya şehri içre Camii'nde Bayezid Han'ın
Ne dilcu yaptı işte bir muvakkit-hane-i vâlâ
Becâdır gıbta etmek doğrusu bir hayr eserdir bu
Muvaffak eyledi zât-ı şerîfîn hazret-i mevlâ
Semâda mihr-i meh hemçû semâ ettikçe devrânı
Ola her saati burc-i şerefte şa'şaa-efzâ
Yazılsun tâkına tâhir mücevherle dedim târîh
Sezâdır Bayezid'e muvakkıt-hane-i zîbâ"
1256 [11]

A. Hüsamettin Yaşar, Amasya Tarihi kitabında muvakkithanenin inşa tarihini, kaynaklarda ve muvakkithanenin kitabesinde yer alan H. 1256 tarihinin aksine H. 1258 tarihi olarak vermektedir.[12] Bunun yanı sıra XIX. yüzyılda yaptırıldığı bilinen ve külliyenin bünyesinde bulunan Amasya II. Bayezid muvakkithanesinin bazı kaynaklara göre kütüphane ile birlikte ortak kullanıldığı aktarılmaktadır. Fakat kaynaklarda geçen "*Ne dilcu yapdı işte bir muvakkit-hâne-i valâ*" cümlesinden anlaşılacağı üzere muvakkithane olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Muvakkithane binasının aslında muvakkithane kullanımından önce kütüphane olarak hizmet verdiği ve daha sonra muvakkithane olarak kullanıldığı bilinmektedir.[13] Yapı günümüzde cami görevli odası olarak hizmet görmektedir.

Amasya II. Bayezid külliyesindeki muvakkithane, kareye yakın bir dikdörtgen mekâna sahip tek bir odadan oluşmaktadır. Semavi Eyice yapıyı "Tanzimat üslubu"[14] olarak tanımlarken, Günsel Renda "Ampir üslubu" olarak

---

[11] Ateş, İbrahim (1993). Türkiye Vakıf Abideleri ve Eski Eserler, 1, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, s.226-227.

[12] Yaşar, A. Hüsamettin (1928). Amasya Tarihi, I, İstanbul 1928, s.131, A. Gabriel ve O. Aslanapa yapı için 1258 tarihini vermektedir. Muhtemelen Amasya Tarihi kaynağına dayanarak bu tarihi vermiştir. Bkz. Gabriel, Albert (1931-1934). Monuments tures d'Anatolie, II, Paris, s.39, Renda, a.g.m., 1976a, s.181, Aslanapa, a.g.m. 2004, s.142.

[13] El Hac Hüseyin Zeki Efendi'nin muvakkithane ile birlikte kütüphane ve şadırvan yaptırdığı, emlakını da vakfettiği bilinmektedir. Bkz. Yaşar, a.g.e. 1928, s.131.

[14] Osmanlıcı tahayyüllerin, yeni ve camaatlerüstü kimlik fikrinin bizzat üretildiği ve tecelli ettiği bir temsil alanı olarak algılanmalıdır. 19. yüzyılda Osmanlı mimarlarının Batılı evrensel repertuvarı sahiplenip kendilerine mal etme çabalarını taklit, sömürgeleşme veya edilgenlik olarak tanımlamak yerine, zengin ve ayrıcalıklı bir alana nüfuz etme konusunda yapılmış bir hak iddiası veya (büyük Avrupa devletleriyle denklik anlamında) eşitlikçi bir talep olarak değerlendirebiliriz. Osmanlı'nın, topraklarındaki yerli mirasa karşı geliştirdiği yeni farkındalığın yansıması, Batılılaşma Dönemi olarak adlandırılan sürecinin önemli bir aşamasını temsil eden II. Mahmud Dönemi'nde (1808-39) mimariye giren Fransa menşeli bir üslûp olan Ampir Üslûp/İmparatorluk Üslûbu yorumunda da kendini göstermektedir. Tanzimat dönemine kadar uzandığından Tanzimat Üslûbu olarak da adlandırılan ve devletin resmi sanat üslûbu olarak görmüştür. Bkz. Ersoy, Ahmet (2016). "Mimarlık Tarihine Şarkiyatçılığın Sonu ve Dolmabahçe", Haz. Bahar Kaya, Dolmabahçe Mekânın Hafızası, İstanbul, s. 405-412, Oral Patacı, Özlem (2017). "Ampir Üslubunda Bir Sultan Camii: Nusretiye", Akademik Bakış Dergisi, 59, s. 170. Bu akımı ünlü yazar Ahmed Hamdi Tanpınar (1901-1962) "Tanzimat Üslubu" olarak adlandırmıştır. Bkz. Eyice Semavi, (2014b). "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı", Türkler Ansiklopedisi "Cumhuriyet", 15, s.287, Halıcı Esra (2020). "XVIII-XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 69, s.20.

tanımlamıştır.[15] Ampir üsluplu muvakkithanenin üç basamakla çıkılan giriş kısmında, iki ahşap sütun üzerinde büyük bir Bursa kemeri yer alır (Fotoğraf 3, Plan 1). Kırma çatılı olan yapının ön yüzünde ve yanlarında üçgen alınlıklar gövdeye "S" profilli saçaklarla oturmaktadır. Ön cephedeki büyük alınlıkta, madalyon şeklinde küçük bir süsleme unsuru bulunmaktadır. Yapının su basmanı moloz taş, duvarları saçak altına kadar tuğla örgüdür. Sütunlar, kemerler ve saçaklı kırma çatı ahşaptır. Bugün yapının dış duvarları tamamen sıvalıdır. Muvakkithaneye dikdörtgen formlu bir kitabenin taçlandırdığı sade ahşap kapıdan girilir. İç mekân, kareye yakın dikdörtgen biçimindedir. Güney ve kuzey duvarında iki, doğu duvarında bir olmak üzere dışa doğru genişleyen toplam beş büyük penceresi bulunmaktadır. Girişin karşısındaki batı duvarında, barok süslemeli bir niş ve iki yanında dikdörtgen formlu küçük dolaplar yer almaktadır (Fotoğraf 4).[16]

Günsel Renda, yapının önündeki iki sütun üzerinde yükselen revak ve kare plan tipinin Osmanlı mimarisinin çeşitli dönemlerinde türbe ve kütüphane gibi yapılar için uygulandığını fakat bu tür yapıların çoğunun üst örtüsünün kubbe olduğunu belirtmiştir. Öte yandan yapıda görülen sütunlu ve üçgen alınlıklı cephelerin II. Mahmud döneminde kagir kamu yapılarında da yoğunlukla tercih edildiğini aktarmaktadır. Muvakkithanenin ampir üslupta olmasının yanı sıra ahşap sütunların taşıdığı Bursa kemeri ve kırma çatısı gibi geleneksel bazı unsurlarını da korumasından dolayı geç dönem Türk mimarisinin önemli örneklerinden biri olduğunu vurgulamaktadır.[17] Amasya II. Bayezid Külliyesi muvakkithanesi hem mimari özellikleri hem de duvar resimleri[18] açısından oldukça özgündür. Bu yapı, Anadolu muvakkithaneleri içerisinde geç dönem duvar resimleri günümüze kadar gelebilen tek örneğidir.

---

15 Eyice, a.g.m., 1992a, s.3, Renda, a.g.e., 1976a, s.182, Peker, a.g.m., 2007, s.32-33.

16 Daştan Özkan, Meltem (2001). "Amasya İli Yapılarındaki Kalem işi Süslemeleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, s.62, Renda, a.g.m., 1976a, s.182, Dönmez, a.g.m., 2014, s. 197, Doğanbaş, Muzaffer (2012). Amasya II. Bayezid Külliyesi, Amasya, Amasya: Valiliği, s. 35.

17 Renda a.g.m., 1976a, s.182-4, Ateş, 1993, a.g.e., s.225-227.

18 İç ve dış mekanların düşey yüzeylerine duvar ve tavanlara yapılan genellikle bezemesel ve açıklayıcı nitelikli resim, kabartma, mermer ve çini kaplama gibi öteki mimari bezeme türlerinden farklı olarak duvar resmi duvarın sıvası üzerine dolaysız olarak yapılan resim türüdür. Yaygın teknikler; yaş alçı yüzeye yumurta akı, bal, yapıştırıcı ya da suyla uygulanan tempera ya da ketenyağıyla uygulanan yağlıboyadır. Bkz. Erzen, Jale (1997). "Duvar Resmi", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I, İstanbul, s.488-490, Arık, Rüçhan (1999c). "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, 11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 423- 436, Demiriz, Yıldız (1999). "Osmanlı Kalem İşleri", Osmanlı Ansiklopedisi, XI, Ankara: Yeni Türkiye, s.297-304. Hem başkent hem de pek çok taşra şehrinde binalarda görülen genellikle manzaralardan oluşan duvar resimleri esas olarak bu yıllarda Osmanlı geleneğine yerleşen anıtsal ölçekli resim geleneğinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Geç Osmanlı mimarisinin boyalı duvarlarındaki manzara resimleriyle belki de Osmanlıların hiçbir zaman birbirinden ayrı iki olgu ya da kavram olarak görmedikleri duvar nakışı ve duvar resmi birleşmiştir. Bkz. Bağcı, Serpil, (2009). "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", Osmanlı Uygarlığı, II, s.737-759, Renda, Günsel (1985c). "19. Yüzyılda Kalemişi, Nakış ve Duvar Resmi", Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Ankara: İletişim Yayınları, 6, s.1530-1534, Renda, Günsel, (1977b). Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Arık, Rüçhan (1988b). Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

1.1. Muvakkithanenin Duvar Resimleri ve Süslemesi

Yapının ön cephesinde üçgen alınlıkta, madalyon içerisinde siyah zemin üzerine beyaz renkle, yazılmış iki *"Maşaallah"* olan küçük bir süsleme unsuru yer almaktadır.[19] İç mekânında tavan eteğinde, yapıyı çepeçevre dolaşan resim şeridi bulunur. Resim şeritleri yaklaşık olarak 30 cm. genişliğindedir.[20] Tavan eteğindeki şeritlerde genel olarak uygulanan kompozisyon; ağaçlar arasına yerleştirilmiş evler, cami, türbe, otağ, köprü, kale, kır manzaraları ve çardaklardır. Yapıların bazıları cepheden bazıları ise hem cepheden hem de profilden resmedilmiştir. Dini yapılar, silindir gövdeli ve kubbeli gösterilirken evler daha çok dar ve beşik çatılıdır.

Mekânın batı duvarının ortasında bir niş ve iki dikdörtgen dolap bulunmaktadır. Yapının kütüphane olarak kullanıldığı dönem kitaplar için, muvakkithane olarak kullanıldığı dönemde ise zaman ölçer aletleri bu dolaplarda depolanmıştır.

Resimlerde renkler; zeminde kirli beyaz bir renk, ağaçlarda yeşil renk ve tonları, otağlarda beyaz ve bina tasvirlerinde beyaza yakın açık sarı renk tonu ve gökyüzünde açık ve koyu mavi renk kullanılmıştır. Ayrıntılarda az da olsa kırmızı renk yer almaktadır. Duvardaki yazı kartuşlarında ise, gri, bordo, siyah ve bej renk kullanılmıştır. Tavan eteğinin kenar bordürlerin alttan ve üstten sırasıyla; kırmızı, gri ve beyaz çizgilerle sınırlandırılmıştır. Bordürlerin en alt kısmı ise palmet şeklindeki dendanlar ile sınırlandırılmış ve dendanların uçlarına sarkıtlar eklenmiştir. Tavan şeritleri, köşelerde birbirlerine kıvrımlı barok kartuşlar ile bağlanmaktadır. Kartuşlar kirli beyaz, gri ve kırmızı renkli olup kabartma gibi görünecek şekilde tasvir edilmiştir.

Kapının karşısındaki batı duvarının ortasında bir niş ve iki dikdörtgen dolap bulunmaktadır. Yapının kütüphane olarak kullanıldığı dönem kitaplar, muvakkithane olarak kullanıldığı dönemde ise zaman ölçer aletler bu dolaplarda depolanmıştır. Söz konusu nişi kabartma tekniğinde, yaprak hatları gri renk ile vurgulanmış alçıdan yaprak motifleri çerçeveler/ çevreler. Nişin içinde iki kenarda toplanmış ve bir kornişe tutturulmuş gibi duran perde motifi yer alır. Perde motifi küçük noktalarla bezenmiştir ve sonu püskül motifi ile biten iple sarılıdır. Merkezdeki havuzlu bahçe tasviri bu perde motifi ile çerçevelenmiştir. Havuzun etrafında çeşitli boylarda ağaçlar yer almaktadır. Bunların gerisinde ise tepeler manzaraya dahil olmaktadır. Sarı renkli perdenin benekleri ve püskülleri kırmızı, ağaçlar açık ve koyu yeşil tonları ve gövdelerinde kahverengi renk kullanılmıştır (Fotoğraf 5).

Nişin iki yanındaki dolapların üzerine kenarları koyu gri ve bordo, ortası kirli beyaz renkle boyanan "S" ve "C" kıvrımlı dallar ile işlenmiş barok kartuşlarda madalyonlar yer almaktadır. Nişin solundaki madalyon içerisinde siyah

[19] Renda, a.g.m., 1976a, s.182'de madalyon içerisindeki yazıyı iki "Maşallah", Daştan Özkan a.g.e., 2001, s.65'de yazıyı "Allahu Yezdan", Tomar, Erdal Zeki (2011). "Anadolu Muvakkithaneleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, s.67'de yazıyı "Maşaallah kane" olarak okumuştur.

[20] Renda, a.g.m., 1976a, s.186, Renda, a.g.e., 1977b, s. 155, Daştan Özkan, Şeritleri 70 cm olarak belirtmiştir. Bkz. Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.65.

zemin üzerine beyaz renkle, *"Radiyallahu Hüseyin",* sağ tarafındaki madalyonda *"Radiyallahu Hasan"* yazısı ve bir küçük beyaz yıldız motifi bulunmaktadır. Dolap yüzeyleri siyah şeritlerle çerçevelenmiştir. Bu dikdörtgen çerçeveler merkezde çiçek ve yaprak motifleri ile bezenmiştir (Fotoğraf 6). Tavan eteği şeridinde çeşitli ağaçlar arasına yerleştirilmiş kulübe, köprü ve çardak yer almaktadır. Bu şeritler dört yönde de alttan ve üstten sırasıyla kırmızı, gri ve beyaz çizgilerle sınırlandırılmıştır. Batı duvarındaki şerit ortadaki niş ile ikiye bölünmüştür. Şeridin sol tarafında ırmak kenarlarındaki[21] çeşitli ağaçlar arasına yerleştirilmiş bir kulübe ve ırmak üstünde bir iki gözlü köprü yer almaktadır. Köprünün yanındaki ağacın dibinde top arabası çizilmiştir (Fotoğraf 7). Şeridin ortasındaki nişin sağında ise soldaki kır tasvirinin devamı olan çeşitli ağaçlar, tepeler ve bir çardak bulunmaktadır (Fotoğraf 8).[22] Tavan eteğinde gökyüzü açık ve koyu mavi gösterilmiştir ve bulut motifleri beyaz renkle resmedilmiştir. Şeritlerin en alt kısmı palmet şeklindeki dendanlar ile sınırlandırılmış ve dendanların uçlarında sarkıtlar yer almaktadır. Tavan eteğindeki gösterim dört yönde de devam etmektedir.

Kuzey duvarında iki büyük pencere bulunmaktadır. Pencerelerin üzerinde kenarları koyu gri ve bordo, ortası kirli beyaz renkle boyanan "S" ve "C" kıvrımlı dallar ile işlenmiş barok kartuşlarda madalyonlar yer almaktadır. Nişin solundaki madalyon içerisinde siyah zemin üzerine beyaz renkle, soldakinde *"Radiyallahu Ali",* sağdakinde *"Radiyallahu Osman"* yazmaktadır. Pencere kenarları ince gri renkli bir şeritle çerçevelenmiştir. Pencerelerden sol taraftakinin iç yüzeylerine ve üstlerine çeşitli kalem işi bezemeler ile sağ taraftakinin ise baklava motifi ile doldurulmuştur. İki pencere arasında kalan alan boş bırakılmıştır (Fotoğraf 9). Tavan eteği şeridinde çeşitli ağaçlar arasına yerleştirilmiş dar cepheli beşik çatılı evler, kubbeli türbeler ve küçük kaleler bulunmaktadır. Şeridin sol başlangıcında kubbeli ve beşik çatılı yapılar yer almaktadır. Devamında merdivenle çıkılan üzerinde sütunla taşınan yine beşik çatılı bir yapı bulunur.[23] Ağaçlarla birbirinden ayrılmış olan bu yapıların tam merkezinde iki büyük otağ vardır. Bu otağların biri daha önde diğeri ise arkadadır. Şeridin sağına doğru beşik çatılı evler, kale ve sütunların taşıdığı beşik çatılı bir yapı yer alır (Fotoğraf 10-11).[24]

Giriş kapısının üzerinde (Doğu duvarında) kuzey ve güney duvardaki pencerelerle aynı süslemeye sahip bir pencere vardır. Pencere üstündeki madalyon içinde *"Radiyallahu Ebubekir"* yazılıdır. Giriş kapısı üzerindeki barok kartuştaki madalyon içerisinde siyah zemin üzerine beyaz renkle, *"Radiyallahu Ömer"* yazısı ve üç küçük beyaz yıldız motifi bulunmaktadır. Bu kartuşun altında, yapının diğer kitabesinin yazılı olduğu uzun ve dikdörtgen bir yazı levhası yer alır.

---

21 Buradaki ırmağın Yeşilırmak olduğu düşünülmektedir. Bkz. Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.67.

22 Renda, a.g.m., 1976a, s.186.

23 Merdivenle çıkılan, üzerinde sütunla taşınan beşik çatılı yapının Namazgah olabileceği düşünülmektedir. Bkz. Renda, a.g.m., 1976a, s.187, Arık, a.g.e., 1988b, s.53. Okçuoğlu, bu yapıyı, Bir merdivenle çıkılan ve tepesinde baldaken şeklinde bir yapı barından bina gibi, herhangi bir mimari üsluba uymayan fantastik görünümlü bir yapı olarak tanımlar. Bkz. Okçuoğlu, Tarkan (2000a). "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, s.131.

24 Renda, a.g.m., 1976a, s.186-7.

Yapının diğer kitabesi;

Bismillahirrahmanirrahim kul mâşâllah la kuvvete

İllâ billah fî târîhi sene hamse ve hamsîn ve mieteyn ve elf (1255)[25]

Yazı levhasının sadece üst kenarında -muhtemelen daha önce var olan- bezemeli bir bordürün hatları belli olmaktadır (Fotoğraf 12). Tavan eteği şeridinde cami, çeşitli bina, kale ve ev resimlere bulunur, bunlar çeşitli ağaçlarla birbirlerinden ayrılmışlardır. Şeridin solunda çeşitli evler ve gövdesi silindir biçimli, türbe benzeri bir yapı yer alır. Tüm yapılar birbirleri ile benzerdir ve çoğunun damından kuleye benzer bacalar yükselmektedir (Fotoğraf 13). Şeridin merkezindeki cami; yüksek duvara, geniş kasnağa, geniş kubbeye ve kütlesel bir gövdeye sahiptir. Bu caminin daha çok Amasya Gümüşlü Cami olduğu düşünülmektedir (Fotoğraf 14).[26] Şeridin sağına doğru ilerlendiğinde bir kale görülmektedir. Bu kalenin yapının karşı sırtlardaki Amasya Kalesi'nden esinlenerek çizilmiş olduğu akla gelmektedir. [27] Şeridin sonunda da çeşitli ağaçlar bulunur.

Güney duvarında iki büyük pencere bulunmaktadır ve kuzey ile güney duvardaki pencerelerle aynı süslemeye sahip iki pencere vardır. Pencere üstlerinde koyu gri ve bordo, ortası kirli beyaz renkle boyanan "S" ve "C" kıvrımlı dallar ile işlenmiş barok kartuşta bulunan madalyon içerisinde siyah zemin üzerine beyaz renkle, soldakinde *"Radiyallahu Muhammed"* yazısı ve üç yıldız motifi sağdakinde *"Radiyallahu Allah"* yazısı ve altı adet beyaz yıldız motifleri bulunmaktadır. İki pencere arasında ise pencere kenarındaki şeritlerden yukarı doğru uzanan "S" ve "C" kıvrımları, bir alınlık oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. Süslemenin içi baklava şekli oluşturulacak şekilde taralıdır. Üçgen alınlığın ortasından bir zincirle aşağı sarkıtılan kandil motifi yer almaktadır. Bu süslemenin üstünde kenarları yuvarlatılmış, siyah zemin üzerine beyaz harfler ile *"Kullemâ dehale aleyha zekeriyy'el- mihrâb" (Al-i İmrân Sûresi)* ayeti yazılıdır (Fotoğraf 15).[28] Kitabe üzerinde ise pencere üstlerinde yer alan süslemeden farklı olarak kenarları koyu gri ortası kirli beyaz ve bordo renkle boyanan "S" ve "C" kıvrımlarından oluşan bitkisel motif görülmektedir. Tavan eteği şeridinde kale, cami ve çeşitli ev resimleri bulunmaktadır. Şeridin başlangıcında ağaçlar arasında beşik çatılı evler yer almaktadır (Fotoğraf 16). Şeridin tam merkezinde büyük bir cami görülmektedir. Bu cami, muvakkithanenin de bünyesinde bulunduğu Amasya II. Bayezid Külliyesidir (Fotoğraf 17).[29] Beş bölümlü son cemaat yeri, iki minaresi, kubbenin yanındaki iki kule ile bu gösterimin caminin giriş cephesine

[25] Tomar, a.g.m., 2011, s. 64.

[26] Renda, a.g.m., 1976a, s.187, Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.69, Şener, Dilek (2011). "XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri", Yayımlanmayan Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi, s.331, Kaplan, Kader (2019). "Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karabük, Karabük Üniversitesi, s.133, Dönmez, Dönmez, a.g.m., 2014, s. 197.

[27] Renda, a.g.m., 1976a, s.187, Kaplan, a.g.e. 2019, s.133, Şener, a.g.e., 2011, s.331.

[28] Tomar, a.g.e., 2011, s. 68.

[29] Renda, a.g.e., 1976a, s.187, Arık, a.g.e., 1988b, s.53, Okçuoğlu, a.g.e. 2000a, s.131, Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.68, Parlak Uğurlu, Banu (2019). "Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi, s.75, Kaplan, a.g.e. 2019, s.132, Şener, a.g.e., 2011, s.332, Tomar, a.g.e., 2011, s. 68.

oldukça benzer olduğu görülmektedir. Tasvirdeki caminin doğusunda yer alan yapılardan birinin külliyedeki imaret, kubbeli olanın ise Şehzade Osman Türbesi'nin olduğu batıdaki yapı topluluğu ise kubbeli bölümüyle medrese olduğu düşünülmektedir. Muvakkithane ve şadırvan bu tasvirde yer almamaktadır. Bu da muvakkithanenin henüz yapılmakta olduğunu, şadırvanın ise daha sonraki bir tarihte inşa edileceği fikrini akla getirmektedir. Şeridin sağına doğru yer alan üç kubbeli yapının, külliyeden çok da uzak olmayan Yörgüç Paşa Cami'nin arkadan silüeti olduğu düşünülmektedir. Şeridin sonunda beşik çatılı bir yapı ve çeşitli ağaçlar görülmektedir (Fotoğraf 18).[30]

Yapının tavanının biraz daha sade olduğu görülmektedir. Burası "C" kıvrımlı çıtaların oluşturduğu kıvrık baklava dilimleri ile süslenmiştir. Merkezde dört dilimin içinde yeşil yapraklı pembe çiçek motifleri işlenmiştir. Kenar bordürleri ise siyah, kırmızı ve kirli beyaz renkle boyalı stilize çiçeklerle süslenmiştir (Fotoğraf 19).[31]

Muvakkithanedeki resimlerin minyatür geleneğinden kopmadığı; ama Batılı bir resim anlayışını da benimsediği görülmektedir. Daha basit bir üslubun tercih edildiği, fırça darbelerinin daha yumuşak olduğu dikkat çekmektedir. Sanatçı resmettiği yapılarda önemli olarak gördüğü yapıları -ki bunlar daha uzakta olsa bile- daha büyük göstermeye çalışmış ve bizimde bildiğimiz yapıları daha gerçeğe yakın olarak resmetmiştir. Gerçeğe yakın resmedilen yapılar bugün Amasya'daki yapılar olduğu tahmin edilmektedir. Yapılar arasına yerleştirilen ağaçlar ile derinlik kazandırmıştır. Doğu duvarında, Gümüşlü Cami olabileceğini düşündüğümüz yapının öndeki zemini ve ağaçlar bahçe duvarını geri plana itmiş, caminin arkasında gözüken ağacın dalları boyut kazandırmıştır. Doğu duvarının sağında yer alan kalede de bu görülür. Ön taraftaki ağaçların boyu kale ile aynı iken arka tarafta yer alan ağaçların boyları daha küçüktür. Güney duvarındaki II. Bayezid Külliyesi'nin bahçe duvarının doğu tarafında eğim ve bahçe kapılarının içinde derinlik sağlandığı görülmektedir.[32] Batı duvarında yer alan niş içerisinde arka tarafta işlenen tepeler ile derinlik sağlanmaya çalışılırken ön tarafta yer alan havuz ile boyut kazandırmaya çalışılmıştır. Bu denemeleri kuzey duvarında iki otağda da uyguladığı görülmektedir. Renk çeşitliliği konusunda gri tonları, kirli beyaz, açık sarı, yeşil renkleri tercih edilmiş ve çok çeşide gidilmemiştir fakat ağaçlarda kullanılan yeşil rengin farklı tonları da tercih edilmiştir. Ev, cami ve başka yapıların kapı pencere gibi detayları siyah renk ile vurgulanmıştır.[33] Günsel Renda, muvakkithanenin duvarlarında yer alan bu resimleri Türk resim sanatının karanlıkta kalan bir dönemini aydınlatıcı örneklerinden sayar. Aynı zamanda minyatür sanatında yüzyıllar boyunca izlediğimiz yakla-

30 Renda, a.g.e., 1976a, s.187-8, Şener, a.g.e., 2011, s.332, Kaplan, a.g.e., 2019, s.132, Uğurlu, a.g.e, 2019, s.75.

31 Renda, a.g.e., 1976a, s.185, Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.69.

32 Renda, a.g.e., 1976a, s.188, Renda, a.g.e., 1977b, s. 158.

33 Burada yapılan değerlendirmelerde duvar resimlerinin hem günümüzdeki hem de restorasyondan önceki durumları ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Örneğin; Doğu duvarda yer alan manzara şeridinde Gümüşlü Camiden sonra gelen kale yapısında ağacın boyut kazandırdığı ifade edilmiştir. Fakat günümüzde ağaçlar bulunmamaktadır.

şımın devam ettiği[34] dahası da geleneksel Türk minyatür sanatından batı anlamda resim sanatına geçiş dönemi ürünleri olarak değerlendirir.[35] Rüçhan Arık ise muvakkithanede görülen barok üslubunu ilkel barok olarak nitelendirmiştir. Resimleri için; küçük boyutlu kesintisiz manzaraları birbiriyle doğrudan ilişkili ve birbirinin devamı olmadığı fakat bunların birbiriyle grup oluşturmayan tek bazen çift yapılar boş kırlar seyrek ağaçlarla belirtilmiş tabiat imajları arasında sıralandığını aktarmaktadır ve "tabiat içinde yapılar" tasviri ya da "yeşillikli bir yerleşme yöresi" tasvirinden çok tek tek yapı portrelerini ayıran ara motifler olarak tanımlamıştır.[36]

1.2. Duvar Resimlerinin Sanatçısı ve Tarihlendirilmesi

Muvakkithanenin süslemelerinin yapılış tarihleri ve ustası kesin olarak bilinmemektedir. Yapıda bulunan duvar resimlerinin bazıları değişikliğe uğrasa da bunlarda başkentteki I. Abdülhamid ve III. Selim dönemlerinde görülen tavan eteklerindeki şeritler[37] ve duvarlardaki nişler[38] ile içerisinde bulunan manzara resimlerinin Anadolu'ya yayılan etkileri görülmektedir. Yapının batı duvarının merkezindeki niş ve tavan eteklerine yapılan manzara resimlerinin 18. yüzyılın ikinci yarısında başkent ve çevresinde yaygınlaşan ve 19. yüzyılda da uygulanan duvar süsleme çeşidi olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle muvakkithanenin süslemelerini yapının inşa tarihi olan 19. yüzyılın ortalarına tarihlendirmek yanlış olmayacaktır.

Söz konusu duvar resimlerinin sanatçısının kim olduğu da kesin olarak bilinmese de Rüçhan Arık bu kişinin Mehmet Emin Kutsal olduğunu aktarmaktadır. Fakat Mehmet Emin Kutsal'ın muvakkithanenin resimlerini yapmadığı sadece resimlerin bazılarını onardığı bilinmektedir.[39] Muvakkithanenin resim-

---

34 Renda, a.g.e., 1977b, s. 158.

35 Renda, a.g.m., 1976a, s.189.

36 Arık, a.g.e., 1988b, s.51-53.

37 Tavan eteğinde duvar resimleri örnekleri için bkz. *Bursa Abdal Mahallesindeki Ev, 1768*, Resim, 20, *Kayseri Raşit Efendi Kitaplığı,* Renda, a.g.e., 1976a, s.192, Renda, a.g.e., 1977b, s. 243'te, Raşit Efendi Kütüphanesi'nin manzara konulu duvar resimleri, şerit ve pano ölçüleri detaylı bir şekilde aktarmıştır. Fakat Renda tarafından 1970'li yıllarda kütüphanenin duvar resimlerinin isten kararmış ve harap durumda olduğu da belirtilmiştir. Kitaplık için bkz. Cunbur, Müjgan (1969). Kayseri'de Raşit Efendi Kütüphanesi ve Vakfiyesi, Vakıflar Dergisi, VIII, Ankara s. 185-196. *Topkapı Sarayı Harem Dairesi III. Selim Meşk Odası, 1789-1807,* Resim, 18, Arık, a.g.e., 1988b, *Bayramiç Hadımğlu Konağı, 1796,* Foto, 16, *Antalya Tekelioğlu Evi, 19 yüzyıl başı,* Foto, 11-12, Parlak Uğurlu, Banu (2019). "Anadolu'da Son Dönem Osmanlı ve Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi.

38 Duvar içinde niş örnekleri için bkz. *Bebek, Kavafyan Konağı, bahçe tasviri*, 1750, Sayfa 16, Atasoy, Nurhan (1974). "I. Mahut Devrinden Kalma Bir İstanbul Evi", Türkiyemiz, 14. *İstanbul Sadullah Paşa Yalısı, 1817,* Levha, IX-X, Esin, Emel (1972). "Türk Mimari Geleneği Çerçevesinde Sadullah Paşa Yalısı", Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, 33/312, *Topkapı Sarayı Başkadın Dairesi Şerefabad Kasrı tasviri*, Şekil, 97, Okçuoğlu, Tarkan (2020b). Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü. *Dilovası, Demirciler Konak, 1825, Kıyı kenti tasviri*, Fotoğraf 7, Çelik, Esra ve Kuyulu Ersoy, İnci (2015). "Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler", Haz. H. Selvi, M.B. Çelik, Uluslararası Gazi Akçakoca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayını, No. 101, Renda, a.g.m., 1976a, s.193.

39 Rüçhan Arık, resimlerinin on beş yıl önce Mehmet Emin Kutsal adlı bir kişi tarafından yapılmış olduğunu aktarmıştır. Bkz. Arık, Rüçhan (1975a). "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin", Türkiyemiz, İstanbul, 16, s.13, Arık, bir başka çalışmasında ise Minyatür tepelerin, kırlardaki zeminin, ağaçların özellikle yapıların verilişi

lerini yapan sanatçının kimliği araştırılırken, öncelikle aynı külliyede yer alan şadırvan ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Külliyesi şadırvanını değerlendirmek doğru olacaktır.

Muvakkithanenin de bünyesinde bulunduğu II. Bayezid Külliyesi şadırvanındaki resimlerinin 2006'da yapılan restorasyon çalışmalarına kadar kim tarafından ve ne zaman yapıldığı bilinmemekteydi. Restorasyon çalışmaları sırasında klasik dönem motifleri ile barok motiflerden oluşan kubbe göbeği merkezinde altı kollu yıldız motifi bulunmuş ve bu kollar arasında H. 1289 Sin (Şaban) tarihi okunmuştur ve bu bağlamda şadırvandaki resimlerin Ekim 1872 yılında yapıldığı tespit edilmiştir.[40] Fakat sanatçı ismine ulaşılamamıştır. Sanatçının tespiti için söz konusu resimler Kara Mustafa Paşa Külliyesi şadırvanı ile karşılaştırılmıştır. Her iki şadırvanın resimlerinin üslup birliği içinde olduğu tespit edilmiştir ve bu resimler Zileli Emin'in üslup özellikleri ile örtüştükleri dikkate alındığında iki yapının da sanatçısı aynı olabileceği şüphesini güçlendirmektedir.[41]

Merzifon Kara Mustafa Paşa şadırvanının muhtemelen caminin de kurulduğu 1666-7 yılları arasında inşa edildiği düşünülmektedir. Kubbedeki madalyonda Zileli Emin ismi yer alır; H.1292 (1875) şadırvan resimlerinin yapıldığı tarihtir.[42]

Baha Tanman'ın çalışmasında Zileli Emin'in Osmanlı dünyası, yetiştiği ortam ve kişiliği ele alındığında, Zileli Emin'in Batı ölçütlerinde eğitim almadığı ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan ve özellikle tekkelerde odaklanan halk kültürü içinde yetiştiğini, düşünce ve hayal dünyasının şekillenmesinde yetiştiği tekke ortamının etkili olduğunu aktarmaktadır.[43] Aynı zamanda Zileli Emin'in Osmanlı dünyasında birçok yöreyi gezmediği fakat İstanbul tasvirlerinden Osmanlı başkentini İstanbul'u görmüş olduğu düşünülür.[44]

Muvakkithanenin resimlerinin yeni akımlara olan uyum ve hakimiyet derecesi aynı zamanda geleneklerin etkisi ile aşağı yukarı aynı düzeyde sayılsa da

---

Zileli Emin'in çocuksu, gelenekçide olsa sağlam ve güvenli desenleriyle hemen hiç ilgisi olmadığı ve Amasya'daki yaşlılar buradaki resimlerinin on beş yıl önce Mehmet Emin Kutsal adlı bir kişi tarafından onarılmış olduğunu aktarmıştır. Bkz. Arık, a.g.e., 1988b, s.53, Günsel Renda bu bilginin yanlış olduğunu ve bu kişinin sadece buradaki resimlerin bazı boyalarını onardığını söylemektedir. Onarımın zamanın Amasya Kütüphanesi ve müzesinde görevli olan Muammer Ülker yönetiminde resimlerin renk ve ayrıntısında en ufak bir değişiklik yapılmadan tamamen orijinaline bağlı kalınarak onarıldığı söylemektedir. Renda, yapılan incelemelerde alt tabakalarda hiçbir renk değişikliği olmadığını aktarmaktadır. Ayrıca, Mehmet Emin Kutsal'ın beş yıl önce ölen Amasyalı bir boyacı ustası olduğunu ve kendisinin o zamanlar müftülük yaptığını belirtmektedir. Bkz. Renda, a.g.m., 1976a, s.195.

40 Uz Taşkesen, Ayşe Nermin (2011). "Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi", Vakıflar Dergisi, s.179.

41 Zileli Emin'e ait çalışmalardan bazıları; Merzifon Kara Mustafa Paşa Külliyesi şadırvanı, Amasya Gümüşlü Cami, Merzifon Sofular Cami, Merzifon Paşa Cami, Tokat Zile Şeyh Ethem Türbesi (Musa Fakih), Şeyh Nareddin (Nusret) Zaviyesi, Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi (Şeyh Mehmed), Yağcılar Konağı, Latifoğlu Konağı ve Madımaklar Evi duvar resimleri. Detaylı bilgi için bkz. Cantay, Gönül (1980). "Zileli Emin Ustanın Bilinmeyen İki Eseri", Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, Ankara, s.497-507. Çal, Halit (1986). "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", Türk Tarihinde Tokat Sempozyumu Tokat Valiliği, s.427-461.

42 Tanman, M. Baha (1993). "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya yansıyan Kişiliği", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güler İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, s.491.

43 Tanman, 1993, a.g.e., s. 512-513.

44 Arık, a.g.e., 1988b, s.72-73, Renda, a.g.e., 1977b, s.160, Tanman, a.g.e., 1993, s.513.

muvakkithanenin iki şadırvanın resimlerinden ayrı bir üslupta olduğu görülmektedir.[45]

Muvakkithanenin resimlerini yapan sanatçının böyle bir izlenim yaratmadığı daha çok kendisinden önce yapılan iki başarılı şadırvanın resimlerinden ve sanatçısından etkilendiğini söylenebilir. Buradan hareketle muvakkithanenin resimlerini yapan ustanın ne Zileli Emin ne de Mehmet Emin Kutsal olmadığı yapan ustanın başkent üslubunu iyi bilen bir halk sanatçısı olduğu düşünülmektedir.

2. Günümüzdeki Durumu ve 2016-2019 Yıllarında Yapılan Restorasyonda Tespit Edilen Değişimler

Amasya II. Bayezid Külliyesinin Muvakkithanesi inşa edildiği tarihten bu yana farklı amaçlara hizmet etmiştir. Çalışmanın başında muvakkithane binasının kütüphane olarak hizmet verdiği ve daha sonra orijinal işlevinde kullanıldığına değinilmişti. Yapı bir dönem de mescit olarak kullanılmıştır.[46] Günümüzde ise caminin görevli odası olarak hizmet vermektedir.

2001 yılında M. Daştan Özkan tarafından yapılan yüksek lisans tez çalışmasında Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden alınan bilgiler doğrultusunda yapının restorasyonunun 1960-61 yılları arasında yapıldığı öğrenilmektedir. Bu onarım esnasında yapının badanası yapılarak süsleme ögelerinin hiçbir değişikliğe uğramadan yenilendiği aktarılmıştır. Ayrıca ahşap sütunların boyandığına ve çatının onarıldığına değinilmiştir.[47] 2016'da başlayan ve 2019 yılında tamamlanan II. Bayezid Külliyesi restorasyonu Tokat Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılmıştır.[48] 2022 Mayıs ve 2023 Haziran aylarında tarafımızca yapılan incelemede yapıda birtakım değişiklikler fark edilmiştir.

Bir duvar resmi için gerçekleştirilen restorasyon faaliyetlerinin amacı, söz konusu duvar resimlerini öncelikle yerinde kalacak şekilde özgün halinde korumaktır. Bu süreçte yapılan her türlü müdahale belgelenmelidir. Sorumlu kuruluşların bilgisi dahilinde önerilen müdahaleler için izin alınmalı, koruma için uygun koşullar sağlanmalıdır. Gereksiz müdahalelerden kaçınılmalı ve resimlerim korunma düzeyini ve süresini uzatmak birincil hedef olunmalıdır. Lakin II. Bayezid Külliyesi muvakkithanesinde yapılan son restorasyon çalışması kapsamındaki yapıya yönelik müdahalelerin uluslararası yasa ve tüzüklere göre değerlendirildiğinde doğru olmadıkları fark edilmektedir.[49]

Muvakkithanenin son restorasyonu kapsamındaki müdahaleler neticesindeki değişimleri tespit etmek için daha önce yapı hakkında yazılan makale ve tez

---

45 Arık, a.g.e., 1988b, s.53.

46 Ateş, a.g.e.,1983, s.226.

47 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.62.

48 Uzun, Mustafa ve Öner, Özkan (2019). "Amasya II. Bayezid Külliyesi 2016-2019 Yılları Restorasyonu", Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri XI, s..241-242.

49 Konu ile ilgili detaylı araştırma için bkz. Duvar Resimlerinin Korunması-Restorasyonu İçin Icomos İlkeleri http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0533768001536913431.pdf

çalışmalarına başvurularak karşılaştırma yapılmıştır. İlk çalışma 1976 yılında Günsel Renda tarafından makale olarak yayımlanmıştır. Konuyla ilgili olarak Günsel Renda'nın bu makalesinden ve arşivinden yararlanılmıştır.[50] Söz konusu yapının da ele alındığı 2000[51], 2001[52], 2011[53], 2019[54] ve 2021[55] tarihlerinde yapılan doktora ve yüksek lisans tez çalışmalarında yer alan bilgiler ve fotoğraflar ile günümüz verileri kıyaslanmıştır. 2000 yılında ve 2001 yılında yapılan çalışmalarda yapının 1998-1999 yılında, 2011 yılında yapılan iki çalışmada 2010, 2019 yılında yapılan iki çalışmada 2017 yılında incelendiği ve çalışmanın birinde muvakkithanenin restorasyonda olduğu ifade edilmiştir. Burada değişikliklerin olmadığı tespit edilmiştir. 2021 yılında yayımlanan bir başka tez çalışmasında kullanılan fotoğraflar önceki kaynaklardan temin edildiği için bu medya verisi güncel değildir.

Bu değişiklikler şu şekilde sıralanabilir;

Batı duvarı;

- Batı duvarındaki nişin her iki yanındaki dolapların üzerindeki duvar yüzeyinde yer alan vazo içindeki çiçekler günümüzde sıva ile kapatılmıştır.[56] Bunun yanı sıra dolaplar beyaza boyanmış ve siyah renk ile çerçevelenmiştir. Dolap kapaklarının merkezine ise basit çiçek ve yaprak motifleri ile bezenmiştir (Fotoğraf 20-6). [57]
- Batı duvarındaki niş, koyu sarı yaldıza boyanarak alçıdan yaprak motifleri ile çerçevelenmiştir. Fakat yaprak motifleri beyaz, yaprak hatları ise gri renk ile değiştirilmiştir. Perde motifi üzerinde ve yapraklar arasına bir madalyon çizilmiştir. Niş içerisinde yer alan iki büyük ağacında deseni değiştirilmiş ve daha fazla ağaç eklenmiştir.[58] Nişin altına kenarları koyu gri renkle boyanan "S" ve "C" kıvrımlı basit dallar ile işlenmiş barok kartuş eklenmiştir (Fotoğraf 21-5).
- Batı duvarın sol taraftaki şeridinde sadece top arabası gözükmektedir. Fakat daha önce burada tüfek ile birlikte kılıç var olduğunu ve daha belirgin bir

50 Renda, Günsel (1976a). "Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane", Sanat Tarihi Yıllığı, VI.

51 Okçuoğlu, Tarkan (2000a). "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2000.

52 Daştan Özkan, Meltem (2001). "Amasya İli Yapılarındaki Kalem İşi Süslemeleri", Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Master Tezi, Ankara.

53 Tomar, Erdal Zeki (2011). "Anadolu Muvakkithaneleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi. Şener, Dilek (2011). "XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri", Yayımlanmayan Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi.

54 Kaplan, Kader (2019). "Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karabük, Karabük Üniversitesi. Parlak Uğurlu, Banu (2019). "Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri", Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kayseri.

55 Özalp, Ummuhan (2021). "Tarihi Vesikalara Göre Anadolu Muvakkithaneleri", Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karaman.

56 Renda, a.g.e., 1976a, s.185'te Dolapların üzerindeki duvar yüzeylerinde küçük çiçek ve yapraklarla donanmış ince bir kıvrık dal çerçevenin ortasında çiçekli saksı motifinin yer aldığını vurgulamıştır. Buradaki saksı motifi 2001 yılında tez çalışmasının fotoğraflarında da yoktur. Bkz. Tomar, 2001, a.g.e., Fotoğraf:31-33.

57 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.236., Fotoğraf: 46'da bu dolapların bezemesiz ve kahverengi boya ile boyalı olduğu yazmaktadır.

58 Renda, a.g.m., 1976a, s.185.

şekilde çizildiği aktarılmaktadır (Fotoğraf 22-7).[59]

- Köprünün yanındaki kulübenin giriş kapısı eski fotoğraflarda sağ cephede verilmiş ve üstünde küçük bir pencere açıklığı vurgulanmıştır. Kırma çatılı kulübenin aslında örtü sistemi de kapı açıklığı yönü de değiştirilmiş ve kapı üzerindeki pencere kapatılmıştır. Ayrıca kulübenin etrafında ve önündeki ağaçlarda değişiklik yapılmış ve önünde yükselen ağaç arkada resmedilmiştir (Fotoğraf 22-7).[60]

Kuzey duvarı;

- Kuzey duvarında iki pencere arasındaki alanda, pencerelerin üst hizasından aşağıya doğru bir iple sarkan çiçek sepeti tasviri günümüzde sıva ile kapatılmıştır (Fotoğraf 23-9).[61]
- Şeridin ortasında yer alan iki otağı beyaz renklidir ve kırmızı renk ile belirginleştirilen vurguları tamamen kaybolmuş ve siyah renk ile vurgulanmıştır (Fotoğraf 24-10-11).[62]
- Revaklı beşik çatılı bir yapının önünde küçük kaleye benzer bir yapı gözükmektedir. Önceki fotoğraflarda yapıda beş sütun yer almaktadır ve kalenin arkasında sonlamaktadır. Fakat günümüzde sütun sayısı dörde düşmüş ve öndeki kaleden ayrı olarak vurgulanmıştır. Kalenin üzerinde yer alan gözetleme kulesi olarak düşünülen yer daha küçük ve farklı olarak değiştirilmiştir (Fotoğraf 25-10).[63]
- Şeritte yer alan beşik çatılı, kubbeli yapıların gri renk boyası değiştirilmiş günümüzde çatı, pencere kapı detayları sadece siyah renk ile belirginleştirilmiştir (Fotoğraf 23-24-25).[64]
- Şeridin solundaki iki yapının arkasında yükselen bir ağaç görülmektedir bunun yanı sıra bu şeritteki ağaçların hepsi değiştirilmiştir (Fotoğraf 24-25).

Doğu duvarı;

- Şeridin solunda yer alan ilk yapının kule benzeri bir yapı olduğu dikkat çekerken günümüzde hiç belli olmamaktadır, bu ve ikinci yapı arasında ağaç boyanmış, ikinci ve üçüncü yapı arasında fazladan bir ağaç eklenmiş ve üçüncü yapının arkasında yer alan ağacın günümüzde boyandığı dikkat çekmektedir (Fotoğraf 26-13).[65]

- Doğu duvarındaki şeritte dördüncü yapının cephesinin düz tasvir edildiği fakat günümüzde bu cepheye bir niş eklendiği ve yapının arka tarafında sonradan eklenen bir ağacın yükseldiği görülmektedir (Fotoğraf 26-13).[66]

---

59 Renda, a.g.e., 1976a, s.186'da Köprünün yanındaki ağacın dibine çatılmış bir tüfek ve kılıç, çevresindeki ev, köprü ve ağaçlarla olan ilişkisi düşünülmektesin büyük boyutlarla çizildiğini ifade etmektedir. Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.67'de köprünün yanındaki ağacın altında bir top arabası ile çatılmış olarak duran bir kılıç resmi olduğunu vurgulamaktadır.

60 Kaplan, a.g.e., 2019, Fotoğraf:197.

61 İki pencere arasında pencerelerin üst hizasından aşağıya bir iple sarkan çiçek sepeti motifi dikkat çekmektedir. Bu çiçekler pembe ve kırmızı renkli gönce ve büyük güllerden oluşmaktadır. Büyük bir gül kahverengi sepetten dışarı düşmüş şekilde tüm ayrıntıları ile resmedilmiştir. Bkz. Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.66, Fotoğraf: 40, Renda, a.g.m., 1976a, s.185-6.

62 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, Fotoğraf: 43.

63 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, Fotoğraf: 42.

64 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, Fotoğraf: 42-44.

65 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, Fotoğraf: 68, Kaplan, a.g.e., 2019, Fotoğraf: 207.

66 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, Fotoğraf: 68.

- Gümüşlü Cami olarak tanımlanan yapıda, kubbe alemi daha önce belliyken günümüzde yoktur.[67] Gümüşlü Caminin solundaki kubbeli yapının üstünde yükselen alem, baca (?) silinmiştir. Ayrıca bu yapının yanındaki küçük yapı ve Gümüşlü Cami arasında sadece bir ağaç varken şimdi iki ağaç daha eklendiği görülmektedir (Fotoğraf 27-14).
- Şeridin sonunda yer alan kulenin arkasındaki ağaç ve sağında var olan ağaçların silindiği sadece üç ağacın var olduğu ve bunların değiştirildiği dikkat çekmektedir (Fotoğraf 27-14).[68]
- Doğu şeridinde yer alan açık sarı renkli yapıların gri renk ile vurgulanan üst örtülüleri ve pencere, kapı detayları sadece siyah renk ile vurgulanmıştır (Fotoğraf 26-27).[69]

Güney duvarı;

- Güney duvarındaki iki pencere arasında bulunan kandil motifi ve üzerindeki barok süsleme değiştirilmiştir. Yine bu iki pencere arasında düz şeritler üzerinde yükselen bordo ve kahverengi renk ile oluşturulan barok kartuşun rengi bordo, gri ve bej renk ile değiştirilmiştir. Öte yandan bu müdahaleden önce burası düz şerit yerine iki sütun üzerinde yükselmekteydi (Fotoğraf 28-15).[70]
- Şeridin merkezinde yer alan Amasya II. Bayezid Külliyesi'nin avlunun önünde yükselen ağaçların hepsinin günümüzde avlunun içinde ve külliyenin arkasında yükseldiği görülmektedir (Fotoğraf 29-17).[71]
- Güney şerittin sağında Yörgüç Paşa Cami olduğu düşünülen yapının üst örtüsü kubbe yerine soğan kubbe şekilde değiştirilmiştir (Fotoğraf 30-18).[72]
- Bu şeritte de yapıların açık sarı renk ve gri renk ile vurgulanan üst örtülüleri tamamen değiştirilmiştir. Yapıların pencere, kapı detayları sadece siyah renk ile vurgulanmıştır. Amasya II. Bayezid Külliyesi camisinin kubbe örtüsündeki kurşun kaplaması çizgiler ile vurgulanırken bu vurgunun şimdi olmadığı fark edilmektedir (Fotoğraf 28-29-30).
- Güney şeritte var olan tüm ağaçlar ve tepeler değiştirilmiştir (Fotoğraf 28-29-30).

Yapının onarımdan önceki betimlerine göre doğu duvarındaki girişte yer alan dikdörtgen formlu kitabenin çiçek ve yapraklı kıvrık dal çerçeveyle süslendiği; üçgen alınlıkta yer alan madalyonun da bitkisel bezemeli olduğu aktarılmaktadır. Fakat günümüzde kitabe ve madalyonda bitkisel bezeme görülmemektedir (Fotoğraf 31- 2).[73] Kuzey, güney, doğu ve batı şeritte yer alan ağaçların hemen hemen hepsi değiştirilmiştir ve birçok ağaç sıva ile kapatılmış ya da yenileri ek-

67 Kaplan, a.g.e., 2019, Fotoğraf; 206, Daştan Özkan, a.g.e., 2001, Fotoğraf: 66, Renda, a.g.e., 1976a, s.187'de yüksek duvarları, üzeri alemli geniş kubbesi ve minareli olarak tanımlamaktadır.

68 Kaplan, a.g.e., 2019, Fotoğraf; 205.

69 Kaplan, a.g.e., 2019, Fotoğraf; 205-207.

70 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.68.

71 Kaplan, a.g.e., 2019, Fotoğraf; 202.

72 Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.243, Fotoğraf:59.

73 Renda, a.g.m., 1976a, s.182.

lenmiştir.[74] Dört şeritte yer alan yapıların ve ağaçların arka fon rengi değiştirilmiş, üzerine şerit boyunca açık ve koyu mavi renkle gökyüzü ve beyaz bulut motifleri eklenmiştir. Kuzey, güney ve doğu pencere kenarları ince gri renkli bir şeritle çerçevelenmiştir. Fakat şeritlerin içleri daha önceleri küçük kırmızı çiçekler ve kıvrımlı yeşil yapraklarla bezeli olduğu görülmektedir (Fotoğraf 32).[75] Yine bu üç yönde yer alan pencerelerin iç yüzeylerine ve üstlerine çeşitli kalem işi bezemeler eklenmiş, kuzey ve güney duvarda sol tarafta yer alan pencerelerin iç yüzeyi baklava motifi ile doldurulmuştur (Fotoğraf 33-28) Yapıların renkleri neredeyse hepsi değiştirilmiş ve kapı, pencere, çatıları siyah renk ile vurgulanmıştır. Tavanın merkezine dört dilimin içinde yeşil yapraklı pembe çiçek motifleri işlenmiş kenar bordürleri ise siyah, kırmızı ve kirli beyaz renkle boyalı stilize çiçekler eklenmiştir (Fotoğraf 19). Son olarak dört yöndeki şeritlerin alt çerçevelerinin altında yer alan dendanların altına sarkıt eklenmiştir (Fotoğraf 30-7-8-10-11-13-14-16-17-18).[76]

Sonuç

Osmanlı mimarlığında daha önce sayıları az da olsa var oldukları bilinen muvakkithanelerin çoğu günümüze ulaşamamıştır, ulaşan muvakkithanelerin büyük bir kısmı da Batılılaşma döneminde inşa edilmiştir. Bunlardan biri de 1840'da inşa edilen II. Bayezid Külliyesi'nin muvakkithanesidir. Söz konusu muvakkithanenin duvar resimleri minyatür geleneğinden kopmayarak Batılı bir resim anlayışını benimsemiştir. Muvakkithanenin hem dış cephede yer alan Bursa kemeri ve Ampir üslubu yansıtan üçgen alınlığı hem de iç mekandaki Barok süslemesi ve manzara konulu duvar resimleri bakımından Anadolu muvakkithaneleri ile karşılaştırıldığında taşradaki önemli örneklerden biri olduğu aşikardır. Başkentte I. Abdülhamid ve III. Selim dönemlerinde görülen duvar resimlerinin ve duvarlarda yer alan nişlerin Anadolu'daki etkileri burada görülmektedir. Bu nedenle de muvakkithane dönemi için önemli bir yapıdır. 19. yüzyılın ortalarına tarihlendiği ve yapının sanatçısının başkent üslubunu iyi bilen bir halk sanatçısı olduğu düşünülmektedir. Muvakkithanedeki duvar resimlerinin özgün değeri Anadolu Muvakkithaneleri içerisinde sadece Amasya II. Bayezid Külliyesi Muvakkithanesinde yer aldığı için bu resimleri uluslararası ilkelere göre koruyup özgün haline müdahale etmemek gerekmektedir. 2016 başlayan ve 2019 yılında tamamlanan restorasyon çalışması öncesi sadece bir kere 1960-61 yılları arasında bir çalışma yapıldığı ve bu çalışmada duvar resimlerinin ve süslemelerin hiçbir değişikliğe uğramadan yenilendiği bilinmektedir. Fakat yapılan son çalışmada muvakkithanenin resimlerinin ve süslemelerinin müdahaleler ile özgün halinin korunmadığı ve bu yüzden değişimler meydana geldiği fark edilmiştir. Bu konuda muvakkithanenin resimlerinin özgün değerinin korunamaması,

[74] Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.247, Fotoğraf: 68.
[75] Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.66., Fotoğraf: 39-54-55-56-62.
[76] Daştan Özkan, a.g.e., 2001, s.234-236, Fotoğraf:41-45.

yapıya gereken değerin verilmemesi son derece üzücüdür. Kültürel varlıklarını korumak adına yapılacak yeni restorasyon çalışmalarında yapıların ve var olan duvar süslemelerin özgün haline uyarak en az müdahaleler ile çalışmaların onarım amaçlı yapılması ve sorumlu kuruluşların bilgisi ve izniyle uluslararası yasa ve tüzüklere göre yapılması çok daha faydalı olacaktır.

Teşekkür: II. Bayezid Külliyesi Muvakkithanesi ile ilgili yayın yapmaya cesaretlendiren ve muvakkithane resimlerini yapan sanatçı ile ilgili fikirlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Emel Emine Dönmez ile Muvakkithane hakkında daha önce bilimsel yayın yapan ve arşivini benimle paylaşan Prof. Dr. Günsel Renda hocama teşekkür ederim.

Kaynakça

Arık, Rüçhan (1975a). "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin", Türkiyemiz, 16, s.9-13.

Arık, Rüçhan (1988b). Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arık, Rüçhan (1999c). "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, 11, s.423-436.

Aslanapa, Oktay (2004). Osmanlı Devri Mimarisi, İstanbul: İnkilap Kitapevi.

Atakan, Sibel (2019). "II. Bayezid Cami ve Mescidlerinde (Tokat-Amasya-Edirne-İstanbul) Mimari Süsleme Programı", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,

Atasoy, Nurhan (1974). "I. Mahut Devrinden Kalma Bir İstanbul Evi", Türkiyemiz, 14, s.10-16.

Ateş, İbrahim (1993). Türkiye Vakıf Abideleri ve Eski Eserler, 1, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Aydüz, Salim (1999). "Osmanlı Devleti'nde Küçük Gözlemevleri Muvakkihaneler", Osmanlı, 8, Ankara, s.664-675.

Aydüz Salim (2006). "Muvakkithâne", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, XXXI, İstanbul, s.413-415.

Bağcı, Serpil (2009). "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", Osmanlı Uygarlığı, II, s.737-759.

Cantay, Gönül (1980). "Zileli Ustanın Bilinmeyen İki Eseri", Bedrettin Cömerte Armağan, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, s.497-507.

Cunbur, Müjgan (1969). "Kayseri'de Raşit Efendi Kütüphanesi ve Vakfiyesi", Vakıflar Dergisi, VIII, Ankara s. 185-196.

Çal, Halit (1986). "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", Türk Tarihinde Tokat Sempozyumu, s.427-461.

Çelik, Esra ve Kuyulu Ersoy, İnci (2015). "Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler", Haz. H. Selvi, M.B. Çelik, Uluslararası Gazi Akçakoca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayını, s.1651-1665.

Daştan Özkan, Meltem (2001). "Amasya İli Yapılarındaki Kalem İşi Süslemeleri", Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Master Tezi, Ankara.

Demiriz, Yıldız (1999). "Osmanlı Kalem İşleri", Osmanlı Ansiklopedisi, XI, s.297-304.

Doğanbaş, Muzaffer (2012). Amasya II. Bayezid Külliyesi, Amasya: Amasya Valiliği.

Dönmez, Emel Emine (2014). Amasya'da Türk Dönemi Mimarisinin Gelişimi, Haz. Filiz Özdem, Yar ile Gezdiğin Dağlar Amasya, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dündar, Abdulkadir (2003). "Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi, AÜİFD, XIIV, 2, s.131-172.

Ersoy, Ahmet (2016). "Mimarlık Tarihine Şarkiyatçılığın Sonu ve Dolmabahçe", Haz. Bahar Kaya, Dolmabahçe Mekânın Hafızası, İstanbul, s.405-412.

Erzen, Jale (1997). "Duvar Resmi", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1, s.488-490.

Esin, Emel (1972). "Türk Mimari Geleneği Çerçevesinde Sadullah Paşa Yalısı", Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, 33/312, s.12-25.

Eyice, Semavi (1992a). "Bayezid II. Camii ve Külliyesi", TDV İslam Ansiklopedisi, 6, s.1.

Eyice, Semavi (2014b). "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı", Türkler Ansiklopedisi "Cumhuriyet", 15, s.284-309.

Gabriel, Albert (1931-1934). Monuments tures d'Anatolie, Paris, I.

Goodwin, Godfrey (1971). A History of Otoman Architecture, London: Johns Hopkins Press

Halıcı, Esra (2020). "XVIII-XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 69, s.577-627.

Hüseyin Hüsameddin, Abi-Zâde (1986). Amasya Tarihi, Haz. Mesut Aydın, 1, Ankara.

Kaplan, Kader (2019). "Osmanlı Dönemi Amasya ve Tokat Yapılarında Duvar Resimleri", Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karabük.

Okçuoğlu, Tarkan (2000a). "18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.

Okçuoğlu, Tarkan (2020b). Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Oral, Patacı (2017). "Ampir Üslubunda Bir Sultan Camii: Nusretiye", Akademik Bakış Dergisi, 59, s.169-207.

Özalp, Ummuhan (2021). "Tarihi Vesikalara Göre Anadolu Muvakkithaneleri", Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karaman.

Parlak Uğurlu, Banu (2019). "Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimle-

rinde Kent İmgeleri", Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kayseri.

Peker, Ali Uzay (2007). "Amasya Sultan II. Bayezid Külliyesi", Tasarım Merkezi Dergisi, s.26-33.

Renda Günsel (1976a). "Amasya II. Bayezid Külliyesindeki Muvakkithane", Sanat Tarihi Yıllığı, VI, s.181-206.

Renda, Günsel (1977b). Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Renda Günsel (1985c). "19. Yüzyılda Kalem işi, Nakış ve Duvar Resmi", Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,6, s.1530-1534.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2011). "Muvakkithane", Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü", İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şapolyo, E. Behnan (1969). "Muvakkithaneler", Önasya Dergisi, IV, 43, Ankara, s.10-11.

Şener, Dilek (2011). "XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri", Yayımlanmayan Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi.

Tanman, M. Baha (1993). "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güler İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi, s.491-522.

Tomar, Erdal Zeki (2011). "Anadolu Muvakkithaneleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi.

Toruk, Ferruh (2008). "Amasya Kent Dokusunun Fiziksel Gelişimi", Vakıflar Dergisi, 31, s.36-70.

Uzun, Mustafa ve Öner, Özkan (2019). "Amasya II. Bayezid Külliyesi 2016-2019 Yılları Restorasyonu", Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri XI, S.241-242.

Urak, Gediz (1994). "Amasya'nın Türk Devri Şehir Dokusu ve Yapılarının Analiz ve Değerlendirilmesi", Yayımlanmayan Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi.

Uz Taşkesen, Ayşe Nermin (2011). "Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlenmesi", Vakıflar Dergisi, s.177-189.

Ünver A. Süheyl, (1975). "Osmanlı Türkleri İlim Tarihinde Muvakkithaneler", Atatürk Konferansları V, 1971-1972, Ankara s. 217-257.

Yücel Erdem, (1994). "Muvakitthaneler", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 6, İstanbul, s.10-11.

Yüksel, İ. Aydın (1983). Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid ve Yavuz Selim Devri, V, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

İnternet Kaynakları

http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0533768001536913431.pdf (Erişim Tarihi. 19.02.2024)

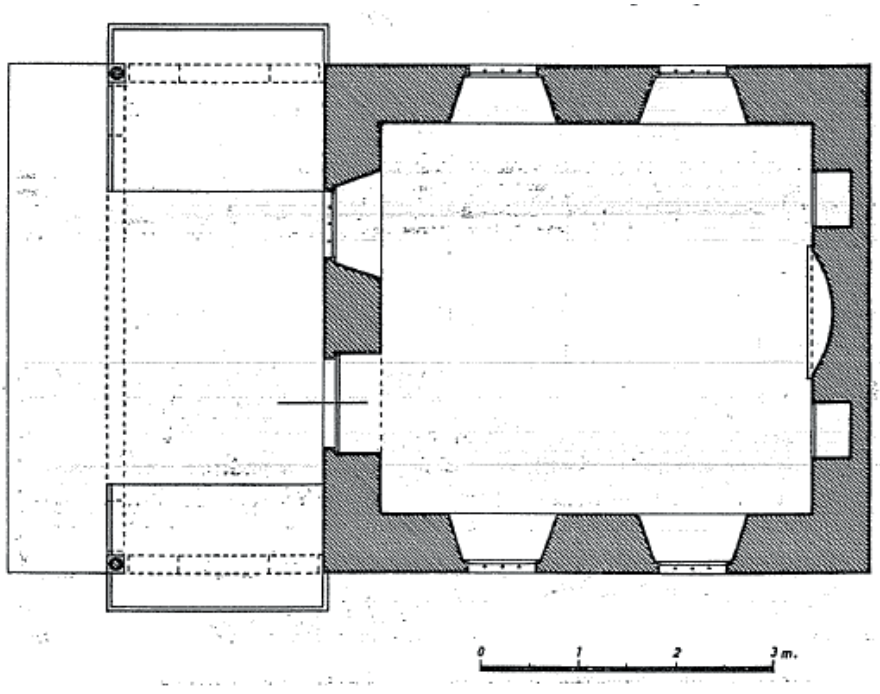
https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/amasya/gezilecekyer/ii-bayezd-kullyes (Erişim Tarihi. 19.02.2024)

Fotoğraflar

Fotoğraf 1: Amasya II. Bayezid Külliyesi genel görünüşü. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/amasya/gezilecekyer/ii-bayezd-kullyes

Fotoğraf 2: Amasya II. Beyezid Külliyesi Muvakkithanesi Kitabesi (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 3: Amasya II. Beyezid Külliyesi Muvakkithanesi genel görüntüsü (Aytekin, 2023)



Plan 1: Amasya II. Bayezid Külliyesi Muvakkithanesi planı (Y. Önge).

Fotoğraf 4: Amasya II. Bayezid Külliyesi Muvakkithanesi iç mekân (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 5: Muvakkithanenim batı duvarında yer alan niş (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 6: Muvakkithanenin batı duvarında yer alan niş ve dolaplar (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 7-8: Muvakkithane batı duvardı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı sol ve sağ bölümü (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 9: Muvakkithanenin kuzey duvarı Barok kartuş ve pencerelerin görüntüsü (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 10-11: Muvakkithane kuzey duvardı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı sol ve sağ bölüm (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 12: Muvakkithanenin doğu duvarı Barok kartuş ve yazı levhası detay (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 13-14: Muvakkithanenin doğu duvarı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı sol ve sağ detay (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 15: Muvakkithanenin güney duvarı iki pencere arasında yer alan kandil ve Barok kartuş (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 16: Muvakkithane güney duvarı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı sol bölümü (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 17: Muvakkithane kuzey duvarı tavan eteğinde yer alan Amasya II Bayezid Külliyesi detay (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 18: Muvakkithane güney duvarı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı sağ bölümü (Aytekin, 2023)

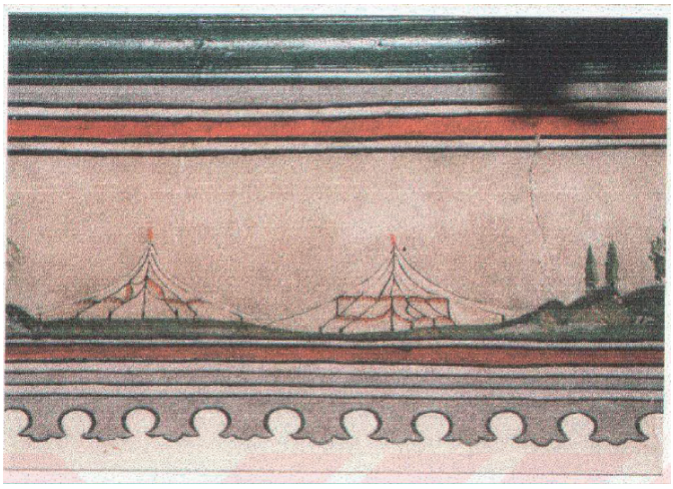
Fotoğraf 19: Muvakkithane tavanı genel görüntüsü (Aytekin, 2023)

Fotoğraf 20: Muvakkithanenin bugün var olmayan batı duvarındaki vazo içindeki çiçek detay (Renda arşivi, 1976)

Fotoğraf 21: Muvakkithanenin batı duvarında yer alan niş ve dolaplar (Daştan Özkan, 1998-1999)

Fotoğraf 22: Muvakkithane batı duvarı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı sol bölümünde yer alan kılıç tüfek ve kulübe bölümü (Renda Arşivi, 1976)

Fotoğraf 23: Muvakkithanenin bugün var olmayan kuzey duvarı iki pencere arasında yer alan sepet içindeki çiçek detayı (Daştan Özkan, 1998-1999)



Fotoğraf 24: Muvakkithane kuzey duvarı tavan eteğinde yer alan resim kuşağından otağ detayı (Daştan Özkan, 1998-1999)

Fotoğraf 25: Muvakkithane kuzey duvarı tavan eteğinde yer alan revaklı ve diğer yapıların detaylı görünümü (Kaplan, 2017)

Fotoğraf 26: Muvakkithane doğu duvarı tavan eteğinde niş eklenen yapı ve kule benzeri yapının detay görünümü (Kaplan, 2017)

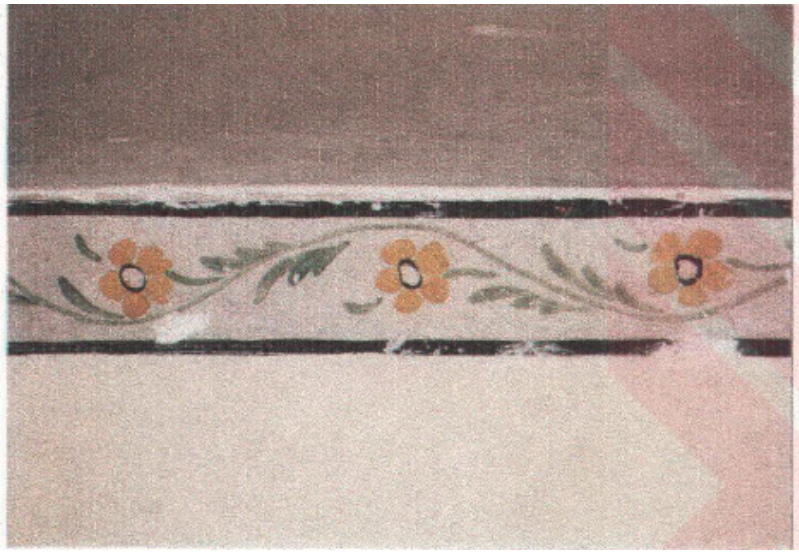
Fotoğraf 27: Muvakkithane doğu duvarı tavan eteğinde yer alan resim kuşağı Gümüşlü Cami ve sağ tarafının detaylı görünümü (Kaplan, 2017)

Fotoğraf 28: Muvakkithane bugün değişime uğrayan güney duvarda iki pencere arasındaki kandil motifi ve kartuş (Daştan Özkan, 1998-1999)

Fotoğraf 29: Muvakkithane güney duvardı tavan eteğinde yer alan Amasya II Bayezid Külliyesi detay görünüm (Kaplan, 2017)

Fotoğraf 30: Muvakkithane güney duvarı tavan eteğinde yer alan Amasya Yörgüç Paşa Cami detay görünüm (Daştan Özkan, 1998-1999)

Fotoğraf 31: Muvakkithanenin çiçek ve yapraklı kıvrık dal çerçeve ile süslü dikdörtgen formlu kitabesi ve üçgen alınlıkta yer alan bitkisel bezemeli madalyon (Tokat Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 2023)



Fotoğraf 32: Muvakkithanenin pencere kenarlarında yer alan süsleme detay (Daştan Özkan, 1998-1999)

Fotoğraf 33: Muvakkithanenin pencere içlerine eklenen çeşitli motifler (Aytekin, 2023)

ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE ONİKİGEN ve DAİRE PLANLI TÜRBELER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME [1]

An Evaluation on Dodecagonal and Circular Planned Tombs in Anatolian Turkish Architecture

Sibel SEVİNÇ[2]

Özet

Anadolu'da 1243 Moğol istilası sonrasında siyasi, sosyal ve kültürel açıdan bir değişimin başladığı görülmektedir. İstila ile birlikte Türkistan, Horasan, Azerbaycan ve İran'dan gelen Türkmen gruplar ve topluluklar bu değişimi sağlayan en önemli unsurlarından biridir. Bu yeni ortamın yarattığı değişim mimariye de yansımıştır. Bu değişimin görüldüğü yapı tiplerinden biri de türbe ve kümbet olarak adlandırdığımız mezar yapılarıdır. Moğol istilası öncesi Selçuklu Dönemi'ne ait mezar yapılarının kare, dikdörtgen, sekizgen, ongen, dilimli ve eyvan şeklinde inşa edilmişlerdir. Moğol istilası sonrasında türbe plan şemalarının çeşitlenmeye başladığı ve yeni tiplerin ortaya çıktığı görülür. Moğol istilası sonrasında Selçuklu Dönemi'ndeki kare, dikdörtgen, sekizgen, ongen, dilimli ve eyvan şeklindeki türbelerin inşasına devam edilmiş ve bunlara yeni tipler eklenmiştir. Yeni ortaya çıkan türbe tipleri beşgen, altıgen, on iki gen, daire ve eyvan-kümbet terkibinin bulunduğu yapılardır. Bu tip yapıların Anadolu'daki dağılımına bakıldığında Moğol yöneticilerinin etkin olduğu Orta ve Doğu Anadolu bölgesinde yer aldıkları görülmektedir. Bu çalışmada 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülen türbe tiplerden kare kaideli, on iki gen veya daire planlı ve külahlı türbeler incelenecek ve değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: İlhanlı, Selçuklu, Anadolu, Mezar Yapıları, Plan Tipi

Abstract

After the Mongol invasion in 1243, a political, social and cultural change began in Anatolia. Turkmen groups coming from Turkestan, Khorasan, Azerbaijan and Iran with the invasion are one of the most important factors enabling this change. The change created by this new cultural environment was also reflected in architecture. One of the building types where this change is seen is the structures called tombs and kumbets. Before the Mongol invasion, the tombs of the Seljuk

[1] Bu bildiriye öneri ve görüşlerini paylaşan, katkılarıyla çalışmamın kalitesini artıran hocam Dr. Turgay Yazar'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi ABD, SAMSUN. E-mail: sevincsibel08@gmail.com, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4819-2545.

Period were built in the form of square, rectangular, octagonal, octagonal, octagonal, sliced and iwaned. After the Mongol invasion, tomb plan schemes began to diversify and new types emerged. After the Mongol invasion, the construction of square, rectangular, octagonal, octagonal, octagonal, sliced and iwan-shaped tombs continued and new types were added to them. The newly emerging tomb types are pentagonal, hexagonal, dodecagonal, circular and iwan-dome combinations. When we look at the distribution of these types of buildings in Anatolia, we see that they are located in Central and Eastern Anatolia, where Mongol rulers were active. This study will examine and evaluate the tomb structures with square pedestals, twelve-sided or circular bodies and cones seen after the second half of the 13th century.
Keywords: Ilkhanid, Seljuk, Anatolian, Tomb Structures, Plan Type

Giriş

1243 Kösedağ savaşı Anadolu'nun siyasi ve sosyal tarihi bakımından önemli sonuçlar doğurmuştur. Savaş sonrasında Anadolu Selçuklu devleti çöküş sürecine girmiş ve 1308 yılında tamamen ortadan kalkmıştır. Bu süreçte Orta Anadolu'nun doğu kesimi ile Doğu Anadolu'nun tamamı İlhanlı hâkimiyetine girmiş ve İlhanlara bağlı valiler tarafından idare edilmiştir. 1335 yılında Ebu Said Bahadır Han'ın ölmesiyle İlhanlı Devleti dağılmış ve egemen oldukları topraklar üzerinde hâkimiyet mücadeleleri başlamıştır[3] (Sümer, 1969).

İlhanlıların yıkılmasından sonra Orta Anadolu'nun doğusunda yer alan Kayseri ve Sivas ile Doğu Anadolu'nun kuzey kesiminde yer alan Erzincan ve Erzurum bölgesi 1381 yılına kadar İlhanlı valilerinden Eretna ve oğullarının, 1381-1398 yılları arasında ise Kadı Burhaneddin Ahmed'in egemenliği altına girmiştir. Bu bölgelere Orta Çağ'da Danişment ilinin bir parçası olarak Eretna bölgesi içinde yer alan Amasya ve Tokat'ı da ilave etmek gerekir (Uzunçarşılı, 1968, s. 176). Doğu Anadolu'daki İlhanlı topraklarının Erzincan-Erzurum hattının güneyinde kalan kesimi ise Moğol kökenli Sutaylı ve Celayirli ailelerinin eline geçmiş ve sık sık el değiştirmiştir. *Bilad-ı Hilat* olarak adlandırılan bu alan Van Gölü'nün çevresindeki Bitlis, Ahlat, Erciş, Van ve Gevaş bölgelerini kapsamaktadır (Dalmış, 2022 , s. 92). 1370'li yıllardan itibaren bu bölgedeki hâkimiyet mücadelesine Karakoyunlu Türkmenleri de dâhil olduğu görülür. Karakoyunlular bu bölgede 1370 yılından itibaren fetih hareketlerine başlamışlar ve 1468 yılında yıkılmalarına kadar Erzurum'la Musul arasındaki geniş bir alana egemen olmuşlardır (Bekirhan, 2017, s. 29).

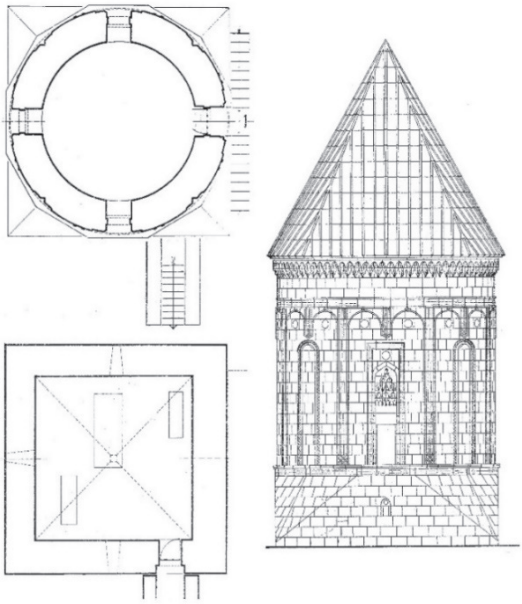
[3] İlhanlı tarihi için bkz. Sümer, 1969; Spuler, 1987; Yuvalı, 2019.

Şekil 1: İkinci Beylikler Dönemi Haritası (https://kulttarih.wixsite.com/sitem/post/i-kinci-anadolu-beylikleri)

Yukarıda kısaca tarihi gelişimini sunduğumuz Orta Anadolu'nun doğu kesimi ile Doğu Anadolu bölgesinde, 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren diğer bölgelerden farklılaşan bir mimari gelişim tespit edilmektedir. Bu değişimin daha iyi kavranması açısından Anadolu'da 13. yüzyılın ortalarına kadar inşa edilen türbe plan tiplerine bakmak yararlı olacaktır. Selçuklu ve çağdaşı diğer beyliklerin 12. yüzyıldan-13. yüzyılın ikinci yarısına kadar inşa ettikleri mezar yapıları incelendiğinde; kare, sekizgen, ongen, dilimli ve eyvan tipinde örnekler tespit edilmektedir.

13. yüzyılın sonlarına doğru Kayseri ile Van Gölü ve çevresindeki Ahlat, Erciş, Gevaş gibi merkezler ile Erzincan ve Erzurum çevresinde daha önceki dönemlerde örnekleri görülmeyen silindirik veya on iki gen gövdeli mezar yapıları ortaya çıkmaya başlamıştır. 13. yüzyıl sonlarında Anadolu mezar mimarisinde görülen bu değişimin Moğol istilasının yarattığı siyasi ve sosyal değişiklerle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.

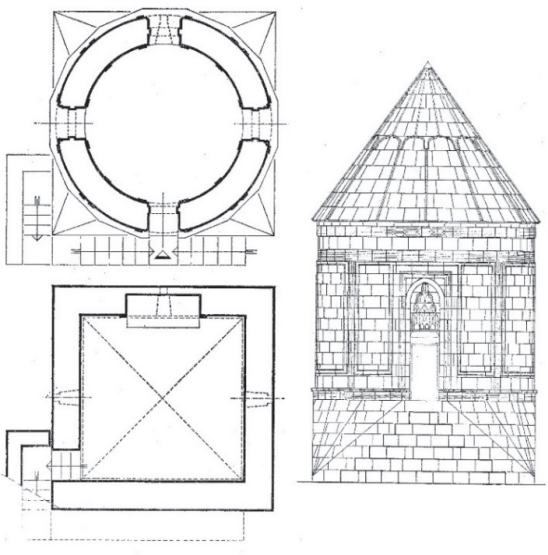
13. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan kümbet formlarından pahlı kare kaideli, silindirik gövdeli ve külahlı kümbetlerin kitabeli örnekleri Ahlat'ta yer almaktadır. Plan ve cephe düzenleri açısından ortak özellikler gösteren ve birbirine yakın tarihlerde inşa edilen bu kümbetlerden ilki 1275 yılında inşa edilen Hasan Padişah Kümbeti'dir. Çift katlı kümbetin alt katı silindirik gövdeye geçişi sağlamak amacıyla pahlanarak on iki gene dönüşmüş, alt katın kütlesel kare biçimi silindirik gövde üzerinde dikey olarak yükselen silmelerle yumuşatılarak uyum sağlanmıştır. Gövdede kapı ve pencere açıklıklarının yanı sıra açıklıkların aralarına simetrik olarak yerleştirilmiş yuvarlak kemerli üçgen nişler yer almaktadır.



Çizim 1: Ahlat Hasan Padişah Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 2: Ahlat Hasan Padişah Kümbeti

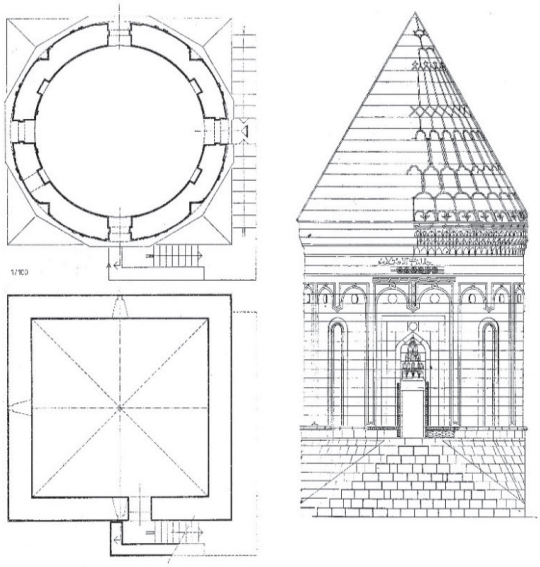
Bu tipin diğer bir örneği 1279 tarihli Hüseyin Timur Kümbeti'dir. Kümbetin gövdesinde kemer düzenlemelerine yer verilmemiş, cephe dikdörtgen biçimli panolara bölünmüş bir şekilde tasarlanmıştır.



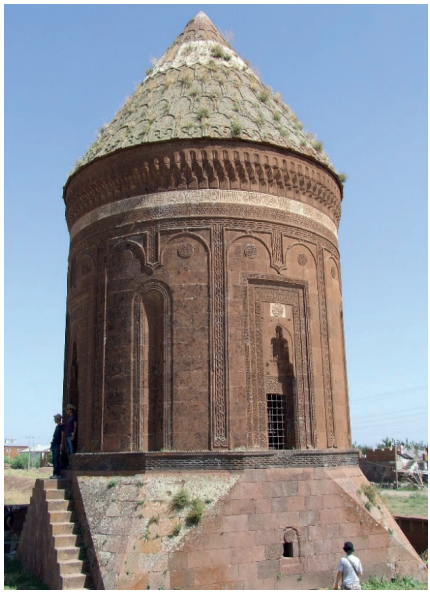
Çizim 2: Ahlat Hüseyin Timur Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 3: Ahlat Hüseyin Timur Kümbeti

Kare kaideli silindirik gövdeli yapıların Ahlat'taki bir diğer örneği 1285 tarihli Ahlat Usta Sagirt Kümbetidir. Genel şema itibariyle edilen Hasan Padişah Kümbeti ile aynı özellikleri taşımakla birlikte bu yapının külahındaki düzenleme farklılık göstermektedir.

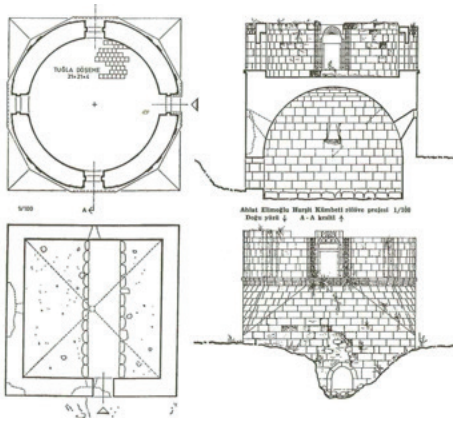


Çizim 3: Ahlat Usta Şagirt Kümbeti (Tuncer, 1991)



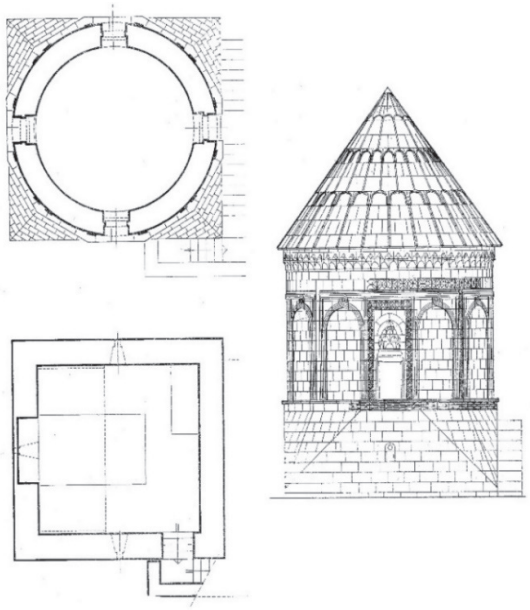
Şekil 4: Ahlat Usta Şagirt Kümbeti

Ahlat'ta 13. yüzyıl sonlarında inşa edilen silindirik gövdeli yapıların son örnekleri 1281 tarihli Buğatay Aka ile 13. yüzyılın sonlarına tarihlenen Alimoğlu Kümbeti'dir. Bu tipin Van Gölü çevresinde yer alan diğer bir örneği ise 1290 yılına tarihlenen Güroymak Kümbeti'dir.



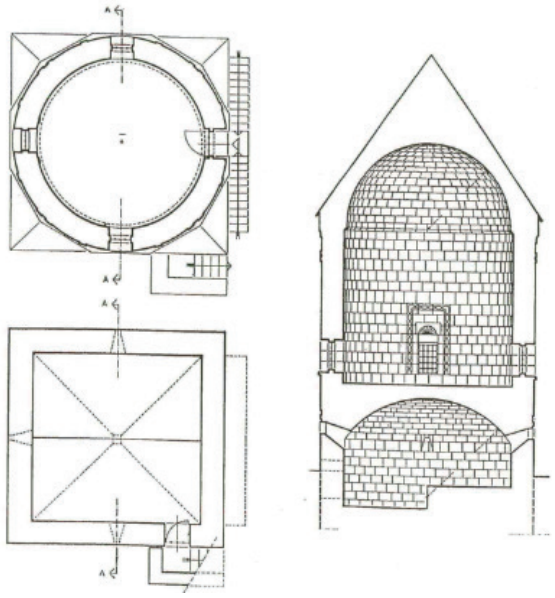
Çizim 4: Ahlat Alimoğlu Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 5: Ahlat Alimoğlu Kümbeti

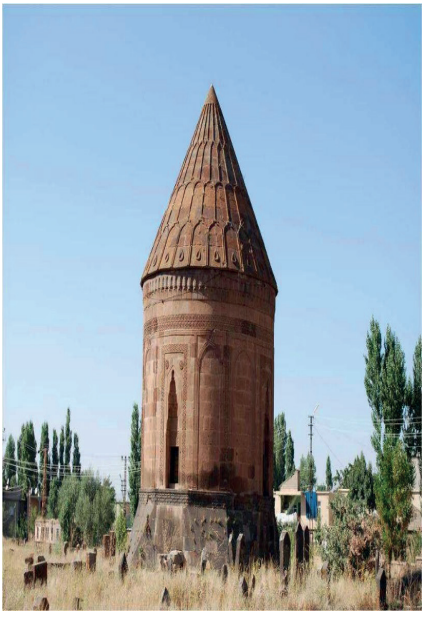


Çizim 5: Ahlat Bugatay Aka Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 6: Ahlat Bugatay Aka Kümbeti



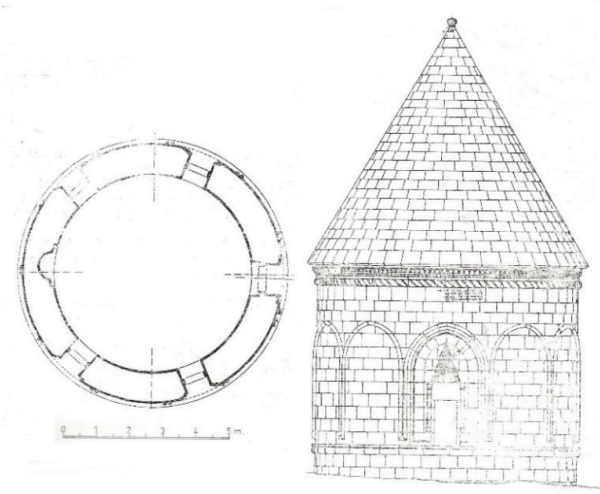
Çizim 6: itlis Güroymak Kümbeti (Tuncer, 1991)



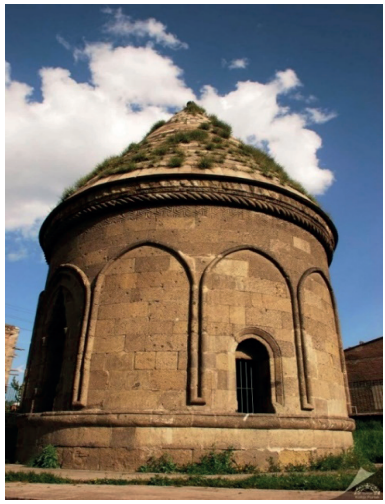
Şekil 7: Bitlis Güroymak Kümbeti (https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bitlis/kulturenvanteri/kalender-baba-kumbet)

Bu tür kümbetlerin genellikle sade tutulan alt katları bazı örneklerde pencere çevrelerinde yer alan bordürler veya alınlıklara yerleştirilen farklı kompozisyonlara sahip rozetlerle bezenmiştir. Kaidelerin üst kısımlarında yer alan ve kay ayırımını gösteren silmelerin hem bezeli hem de boş bırakılan örnekleri de vardır. Gövdelerde kapı ve nişlerde yer alan mukarnas dolguların yüzeylerinde, kapı, pencere ve niş çerçeveleri ile gövdeyi bölümleyen şeritlerde bezeme yer almaktadır. Bazı örneklerde külahlarda silmelerle yapılan düzenlemelere rastlanmaktadır.

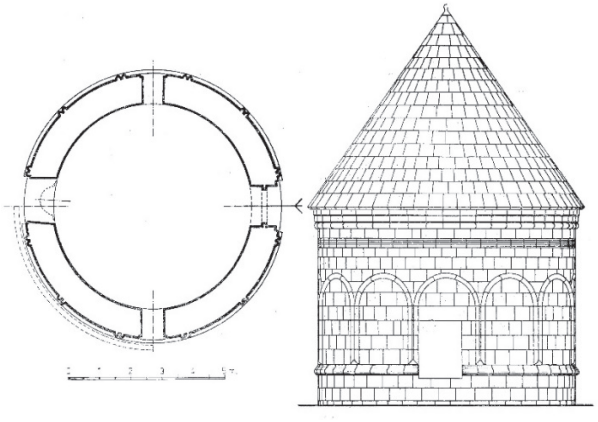
Silindirik gövdeli türbelerin bulunduğu diğer bir bölge Erzurum'dur. Erzurum'da yer alan iki örnekten biri Silindirik Kümbet diğeri ise Cimcime Hatun Kümbeti'dir. Ancak buradaki mezar yapılarında kare kaidelere yer verilmeyerek Ahlat'taki örneklerden farklı bir uygulama yapılmıştır. Yapıların cephe düzenlemelerinde Ahlat örneklerinin aksine yarım daire kesitli kalın silmelerle yapılan kemer düzenlemeleri dikkat çeker.



Çizim 7: Erzurum Silindirik Kümbeti (Tuncer, 1991)



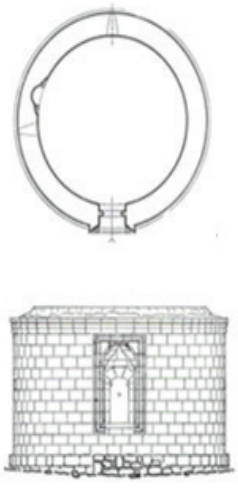
Şekil 8: Erzurum Silindirik Kümbeti (https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tarihin-taniklari-kumbetler)



Çizim 8: Erzurum Cimcime Sultan Kümbeti (Tuncer, 1991)

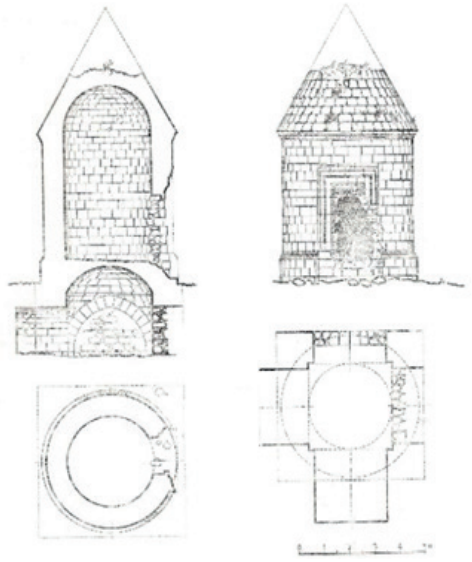
Şekil 9: Erzurum Cimcime Sultan Türbesi (https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/erzurum/gezilecekyer/cimcime-sultan-kumbeti)

Bu özellik 14. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Kemah Toğay Hatun ve 14. yüzyılın ikinci yarsına tarihlenen Bayburt Bozdağ Şehit Osman Türbesi'nde de görülmektedir. Gövde yapısı açısından Şehit Osman Kümbeti ile benzerlik gösteren Toğay Hatun Kümbeti haç planlı alt katının bulunması açısından diğer örneklerden ayrılmaktadır.



Çizim 9: Bayburt Şehit Osman Kümbeti (Tuncer, 1991)

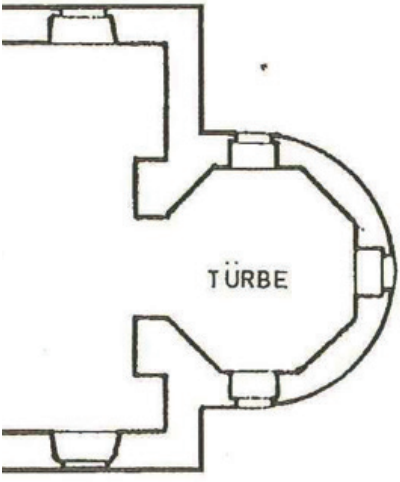
Şekil 10: Bayburt Şehit Osman Kümbeti (https://karadeniz.gov.tr/sehit-osman-turbesi-1/)



Çizim 10: Kemah Togay Hatun Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 11: Kemah Togay Hatun Kümbeti (https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=1000)

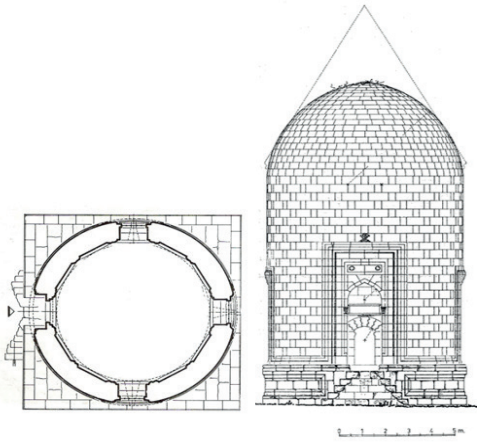
Bu tipin Orta Anadolu Bölgesi'nde yer alan benzer bir örneği 1273 yılına tarihlenen Kastamonu Atabey Türbesi'dir. Bu örnek plan olarak Erzurum örnekleriyle uyumlu olsa da tuğla malzemesi ve cephelerindeki örgü tuğla düzenlemesi açısından Selçuklu Dönemi yapılarına daha çok benzerlik göstermektedir.



Çizim 11: Kastamonu Atabey Gazi Türbesi (VGM Arşivi)

Şekil 12: Kastamonu Atabey Gazi Türbesi (https://kulturenvanteri.com/tr/yer/atabey-gazi-turbesi/img_8061-min-2/)

Silindirik türbeler içerinde gövde ve kaide düzenlemesi açısından diğerlerinden farklılaşan diğer bir örnek 14. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Kayseri Sırçalı Kümbet'tir. Bu yapıda Ahlat'taki türbelerde görülen kaideden gövdeye geçişte kullanılan pahlara yer verilmemiş, gövde kare kaide üzerine direk olarak oturtulmuştur. Yapı kare kaideli olması açısından Ahlat örneklerini çağrıştırsa da cephe düzenlemesi açısından Kemah ve Bayburt'taki örneklere benzerdir.



Çizim 12: Kayseri Sırçalı Kümbet (Tuncer, 1992)

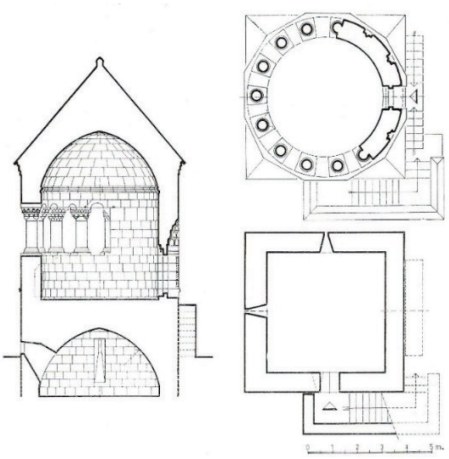
Şekil 13: Kayseri Sırçalı Kümbet (https://kulturenvanteri.com/tr/yer/sircali-kumbet/20210415_133941/9)

Bu örnekler; Erzurum ve çevresinde inşa edilen on iki gen gövdeli yapılar ile Van Gölü ve çevresinde inşa edilen yapılar arasında gerek kaide gerekse de cephe düzenlemesi açısından bazı farklılıklar olduğunu göstermektedir. Bu tipin Kayseri ve Kastamonu'daki örnekleri ise Van Gölü çevresinden daha çok Erzurum örneklerine benzemektedir.

Bu örneklerden de görüleceği gibi silindirik kümbetlerin ilki Van Gölü ve çevresindeki örneklerde olduğu gibi kare kaideli, pahlanarak geçilen silindirik gövdeli, ikincisi Erzurum, Erzincan, Bayburt ile Kastamonu'da karşılaşılan silindirik kaideli, üçüncüsü ise Kayseri'de karşılaşılan Kare kaideli üç farklı tipi tespit edilmektedir. Burada belirtilmesi gereken bir diğer özellik silindirik türbelerin bazılarının tek, bazılarının ise çift katlı olmasıdır. Bu türbelerin Ahlat, Güroymak, Kemah ve Kayseri'deki örnekleri çift, Erzurum ve Kastamonu'daki örnekleri ise tek katlıdır. Çift katlı örneklerden Ahlat ve Güroymak'takilerin alt katları kare, Kemah ve Kayseri'dekiler ise haç planlıdır.

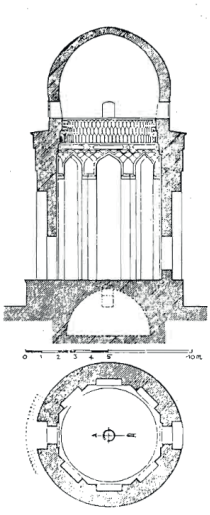
15. yüzyılda daire planlı kümbetlerin iki önemli örneği yine Van Gölü ve çevresinde yer almaktadır. Akkoyunlu Dönemi'ne ait bu örneklerden biri Ahlat'ta 1477 tarihinde mimar "Ameli Babacan" tarafından inşa edilen Emir Bayındır, diğeri ise Hasankeyf Zeynel Abidin Türbesi'dir. Hasankeyf Zeynel Abidin Türbe-

si silindirik kümbetlerin Anadolu'daki en anıtsal örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. 1474 yılında inşa edilen yapının gövdesi, yüksek silindirik kasnağı, kubbe biçimi, sırlı tuğla ve çini süslemeleri açısından Anadolu'daki örneklerden ayrılmakta, daha çok İran'daki örneklerle benzerlik taşımaktadır.



Çizim 13: Ahlat Emir Bayındır Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 14: Ahlat emir Bayındır Kümbet

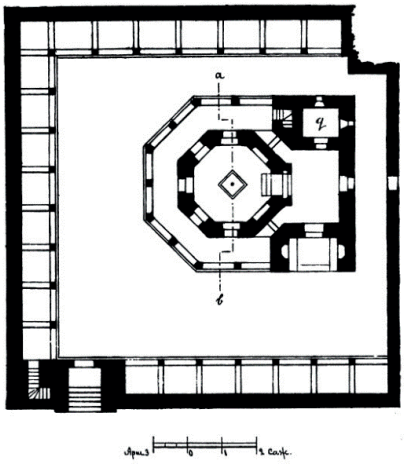


Çizim 14: Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (Yurttaş, 1996)

Şekil 15: Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (http://www.hasankeyf.gov.tr/zeynelbeyturbesi/)

Emir Bayındır Kümbeti, pahlı kare kaideli olması açısından diğer örneklere benzerlik gösterse de gövde yapısı açısından üniktir. Yapının özelliği gövdesinin bir yarısının diğer kümbetlerdeki gibi tasarlanmasına rağmen diğer yarısının sivri

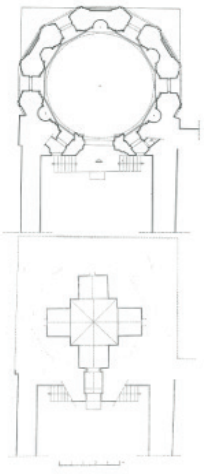
kemerlerle dışa açık olarak biçimlenmesidir. Bu yapıya benzer en yakın örnek Bakü'de 1428-29 yılında inşa edilen Şirvanşahlar Sarayı Divanhanesi'dir.



Çizim 15

Şekil 16: Bakü Şirvanlar Sarayı Divanhanesi (https://en.wikipedia.org/wiki/Divankhana_(Shirvanshah%27s_Palace)

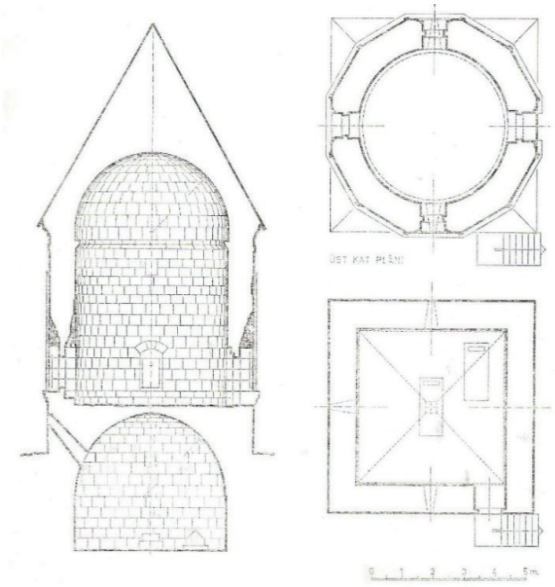
13. yüzyılın sonlarında yine Erzurum ile Van Gölü ve çevresindeki Ahlat, Erçiş, Gevaş gibi merkezler ile Kayseri'de pahlı kare kaideli, onikigen gövdeli ve külahlı ikinci bir kümbet tipi ortaya çıkmıştır. Onikigen gövdeli yapıların ilk örnekleri ile Erzurum ve çevresinde karşılaşılır. Bu türün bilinen ilk örneği Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin ana eyvanı arkasında yer alan kümbettir. Medreseye bağlı olarak inşa edilen kümbet kare bir kaide üzerinde yer alması açısından Erzurum'daki diğer türbelerden farklılaşmaktadır. Ancak bu uygulamanın bitişiğindeki yapıdan kaynaklanmış olabileceğini düşünmek gerekir.



Çizim 16: Erzurum Çifte Minareli Medrese Türbesi (Tuncer, 1991)

Şekil 17: Erzurum Çifte Minareli Medrese Türbesi (https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/cifte-minareli-medrese-ve-kumbeti)

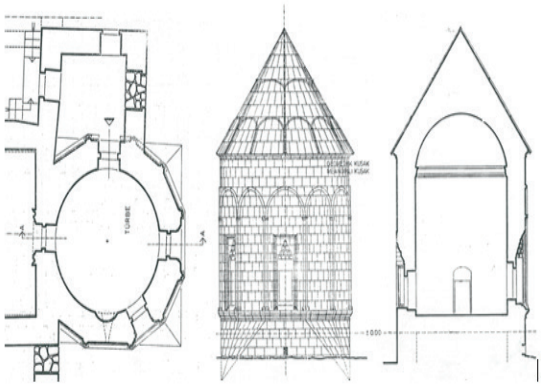
Pahlı kare kaideli ve on iki gen gövdeli türbelerin klasik örneklerinden birini 1308 yılına tarihlenen Erzurum Karanlık Kümbet oluşturmaktadır. Bu yapıda kare kaideden on iki gen gövdeye pahlarla geçilmiştir. Gövdesinde ise silmelerle yapılan sivri kemer biçimli düzenlemelere yer verilmiştir. Türbenin gövdesi silmelerden sonra silindirik olarak devam ederek külahla sonlanmaktadır.



Çizim 17: Erzurum Karanlık Kümbet (Tuncer, 1991)

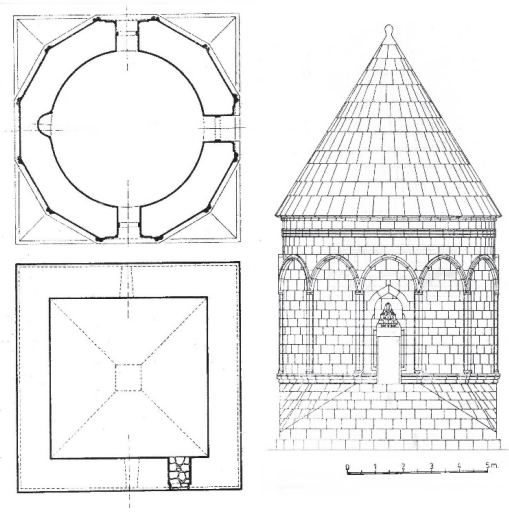
Şekil 18: Erzurum Karanlık Kümbeti (https://en.wikipedia.org/wiki/Karanlik_K%C3%BCmbet)

1310 tarihli Yakutiye Medresesi Kümbeti, 14. yüzyılın başlarına tarihlenen Gümüşlü Kümbet ve 14. yüzyılın başlarına tarihlenen 3 kümbetlerden Onikigen olanı ve 14. yüzyılın ikinci yarsına tarihlenen Rabia Hatun Kümbeti, Erzurum'daki pahlı kaideli ve onikigen gövdeli yapıların diğer örneklerdir. Bu örnekler gövde düzenlemesi açısından Ahlat'taki silindirik kümbetleri çağrıştırsa da Erzurum'daki örneklerde kemer sıralarını oluşturan silmeler daha belirgin bir şekilde işlenmiştir.



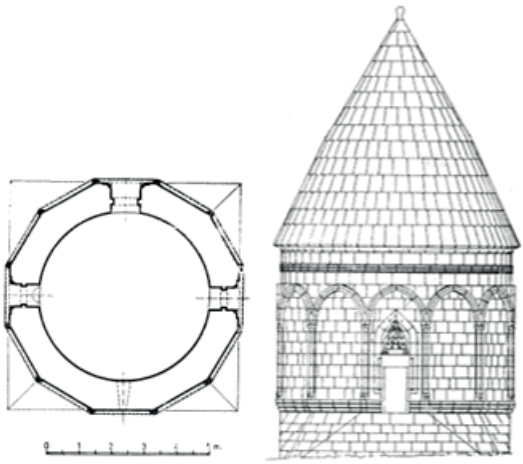
Çizim 18: Erzurum Yakutiye Medresesi Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 19: Erzurum Yakutiye Medresesi Kümbet (https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2660)



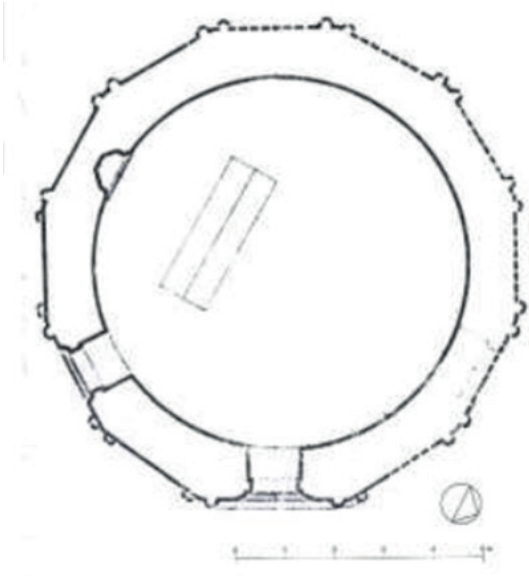
Çizim 19. Erzurum Gümüşlü Kümbet (Tuncer, 1991)

Şekil 20. Erzurum Gümüşlü Kümbet (https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/gumuslu-kumbet)



Çizim 20: Erzurum Onikigen Kümbet (Tuncer, 1991)

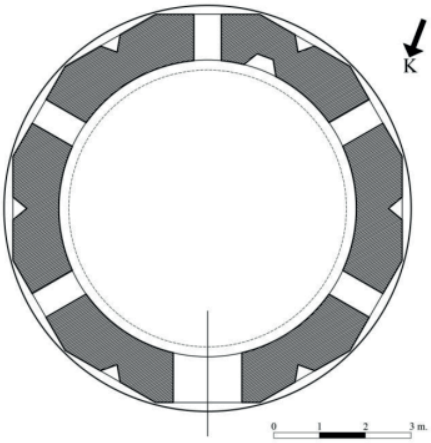
Şekil 21: Erzurum Onikigen Kümbet (https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2662/)



Çizim 21: Erzurum Rabia Hatun Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 22: Erzurum Rabia Hatun Kümbeti(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rabia_Hatun_T%C3%BCrbesi__Rabia_Khatun_Tomb_07.jpg)

Onikigen planlı yapıların Erzurum yakınlarında yer alan bir diğer örneği 14. yüzyılın başlarına tarihlenen Horasan Mincigirt Kümbeti'dir. Mincigirt Kümbeti daire biçimli kaidesi ile Erzurum ve Van Gölü çevresindeki on iki gen gövdeli kümbetlerden farklılaşmaktadır. Yapı daire biçimli kaidesi ile Erzurum ve Erzincan bölgesindeki silindirik kümbetlere, cephelerde yer alan üçgen nişler bakımından ise Ahlat'taki örneklere yaklaşır.

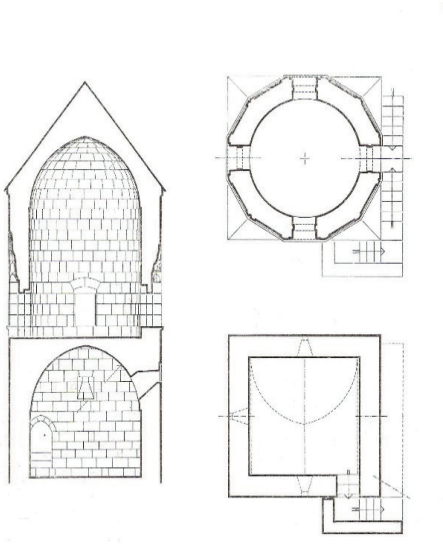


Çizim 22

Şekil 23: Horasan Mincigirt Kümbeti (Arslan & Altın, 2015)

Bu örnekler mezar mimarisinde Erzurum ve Van Gölü çevresi arasında genel ilkeler açısından birbirine benzer gözüken ancak ayrıntılarda ayrışan iki farklı bölgesel üslubun olduğunu ortaya koymaktadır.

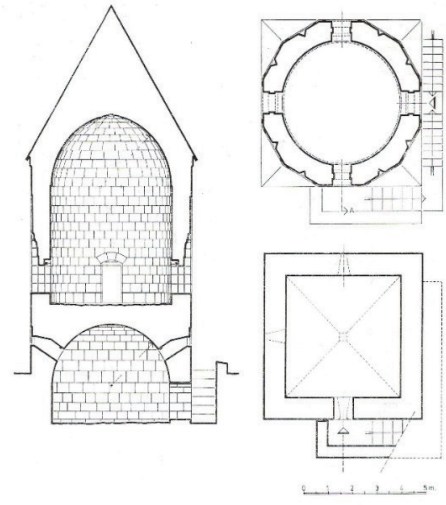
On iki gen türbeler 14 ve 15. yüzyıl boyunca Van Gölü ve bölgedeki en yaygın kümbet tipini oluşturmaktadır. Van Gölü ve çevresindeki on iki gen gövdeli türbe örneklerinde silmelerden meydana gelen kemer düzenlemeleri ortadan kalmış, kemer sıraları yerine üst kısımları farklı kemer formlarına sahip yüzeysel nişler gelmiştir. Bu kümbetlerin bölgedeki ilk örnekleri Ahlat'ta yer almaktadır. Bu örneklerden biri 14. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Ahlat Kitabesiz Kümbet'tir. Bu yapının gövdesinde yer alan aynalı kemer şeklindeki yüzeysel nişler bu tipin Van Gölü çevresindeki örneklerinin genel bir özelliği olarak belirtilebilir.



Çizim 23: Ahlat Kitabesiz Kümbet (Tuncer, 1991)

Şekil 24: Ahlat Kitabesiz Kümbet

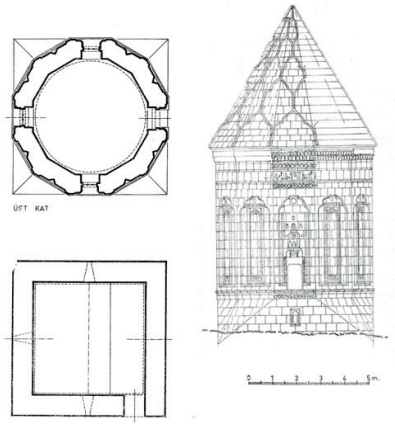
Onikigen planlı yapıların Ahlat'taki en önemli örneklerinden biri olan Erzen Hatun Kümbeti 1397 tarihlidir. Mimar Amale Kasım bin Üstad Ali tarafından inşa edilen yapı genel özellikleri ile diğer türbelere benzer olmakla birlikte, bu örnek cephelerinde üçgen nişler bulunması açısından Kitabesiz Kümbetten farklılaşmaktadır.



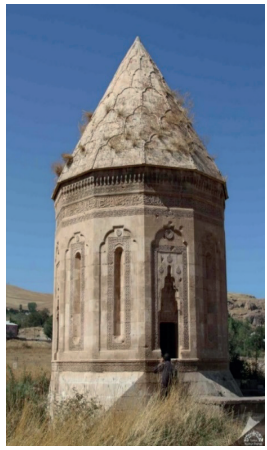
Çizim 24: Ahlat Erzan hatun Kümbeti (Tuncer, 1991)

Şekil 25: Ahlat Erzan hatun Kümbeti

14. yüzyıldan itibaren bölgede Gevaş, Erçiş, Patnos gibi merkezlerin de önem kazandığı ve yeni mezar yapılarının inşa edildiği görülür. Bu örneklerden biri 1335 yılında inşa edilen Gevaş Halime Hatun veya Celme Hatun Kümbeti'dir. Ahlatlı Pehlivan Havend bin Esad tarafından inşa edilen yapı, mimarının geldiği çevrenin yani Ahlat'taki türbelerin özelliklerini taşımakla birlikte işçilikteki kalite ve bezemeleri açısından bölgedeki en önemli örneklerden biridir.

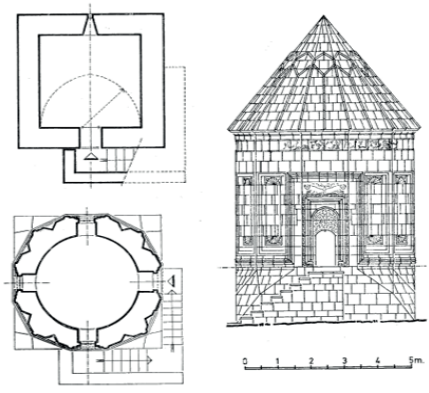


Çizim 25: Gevaş Halime Hatun Kümbeti (Tuncer, 1992)



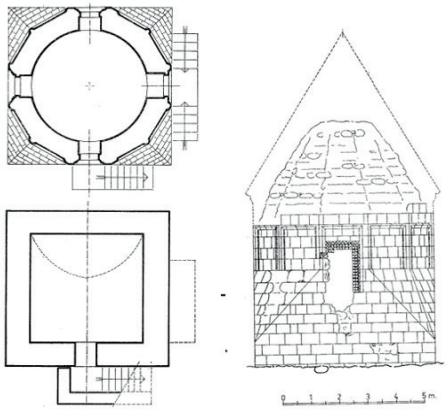
Şekil 26: Gevaş Halime Hatun Kümbeti (https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/van/gezilecekyer/halme-hatun-kumbet)

Bu tipin Van Gölü çevresindeki merkezlerde yer alan örnekleri 14. yüzyılın sonu veya 15. yüzyılın başlarına tarihlenen Erciş Anonim Kümbet, 15. yüzyılın başlarına tarihlenen Akçayuva Köyü Kümbeti ile 1458 tarihli Kadem Paşa Hatun Kümbeti'dir.



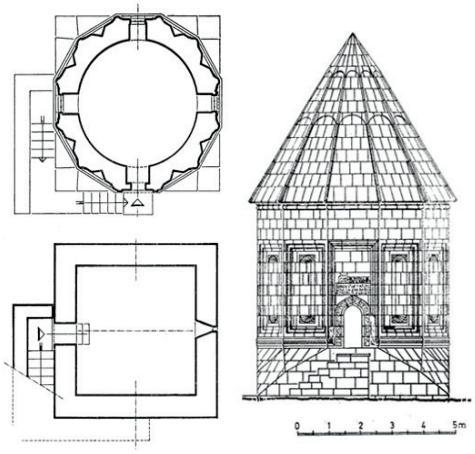
Çizim 26: Erciş Anonim Kümbeti (Tuncer, 1992)

Şekil 27: Erciş Anonim Kümbeti (https://kulturportali.gov.tr/turkiye/van/kulturenvanteri/ercis-anonim-zortul-kumbet)



Çizim 27: Erciş Akçayuva Köyü Kümbeti (Tuncer, 1992)

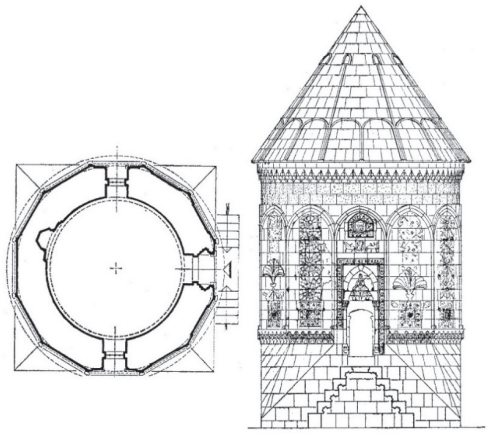
Şekil 28: Erciş Akçayuva Köyü Kümbeti (http://ercis.gov.tr/tarihi-yapilar-ve-mekanlar-)



Çizim 28: Erciş Kadem Paşa Kümbeti (Tuncer, 1992)

Şekil 29: Erciş Kadem Paşa Kümbeti (http://ercis.gov.tr/tarihi-yapilar-ve-mekanlar-)

Kare kaideli on iki gen gövdeli kümbetlerin örneklerinden biri de Kayseri'de yer almaktadır. Kesin olmasa da 1285 yıllarına tarihlenen yapı gövde biçimi bakımından Erzurum örneklerine yaklaşmaktadır. Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta diğer örnekleri Doğu Anadolu'da görülen daire ve on iki gen planlı yapıların birer örneğinin Kayseri'de yer almasıdır.



Çizim 29: Kayseri Döner Kümbet (Tuncer, 1992)

Şekil 30: Kayseri Döner Kümbet

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Anadolu'da Moğol istilası sonrasında oluşan mimarlık sanatında plan ve bezeme açısından bazı değişiklikler görüldüğü tespit edilmektedir. Türbe mimarisi açısından yaşanan en önemli değişiklikler, daha önce Anadolu'da görülmeyen daire ve on iki gen planlı mezar yapılarının ortaya çıkmasıdır. Anadolu'da 13. yüzyılın sonları ve 14. yüzyıl boyunda çok sayıda daire veya on iki gen planlı yapı inşa edilmiştir. Bilindiği gibi Bayburt, Bitlis ve Erzurum bu dönemde İlhanlı devlet adamlarının yönetiminde bulunmaktadır. Bu tip plana sahip türbelerin kitabeli olanları bu yapıların İlhanlılar tarafından inşa edildiğini göstermektedir. Bu yapıların Ahlat'taki örneklerinin tamamı kare kaideli olup, kaidelerden gövdeye üçgen pahlarla geçilmiştir. Bu özellik Erzurum'da sadece on iki gen planlı türbelerde uygulanmıştır. Silindirik gövdeli türbelerde ise kaideler daire planlıdır. Buna karşılık gövdelerde yer alan kemer düzenlemeleri Erzurum bölgesi için daha karakteristiktir. Van Gölü çevresindeki merkezlerde yer alan örneklerde bu düzenle kısmen uygulanmış, zaman içerisinde yerini aynalı kemer veya dikdörtgen biçimli yüzeysel nişlere bırakmıştır.

Anadolu'da 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren karşılaşılan daire ve on iki gen türbelerin cephe düzenlemelerinin önemli bir unsuru olan kemer düzenlemeleri üzerinde de durmak gerekir. Kemer düzenlemeleri biçimleri açısından ikiye ayırarak değerlendirilebilir. Kemer düzenlemelerinin ilk formunu örnekleri Ahlat'taki Hüseyin Timur ve Usta Şagirt türbelerinde görülen çifte kemerli düzenleler oluşturur. Bu tür kemer düzenlemelerin erken örnekleriyle 1199 tarihli Diyarbakır Zinciriye Medresesi gibi Artuklu, 1262-63 yıllarında inşa ettirilen Konya İnce Minareli Medrese gibi Selçuklu yapılarında da karşılaşılmaktadır.

Şekil 31: Diyarbakır Zinciriye Medresesi (https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/zinciriye-medresesi/)

Şekil 32: Konya İnce Minareli Medrese (Bilici, 2022)

Bu düzenlemelerin 12-14. yüzyıllar arasına tarihlenen Kilikya Ermeni Krallığı dönemi el yazmalarında yer alan "Kanon Tabloları'ndaki mimari formlardan geliştiği ileri sürülmektedir.

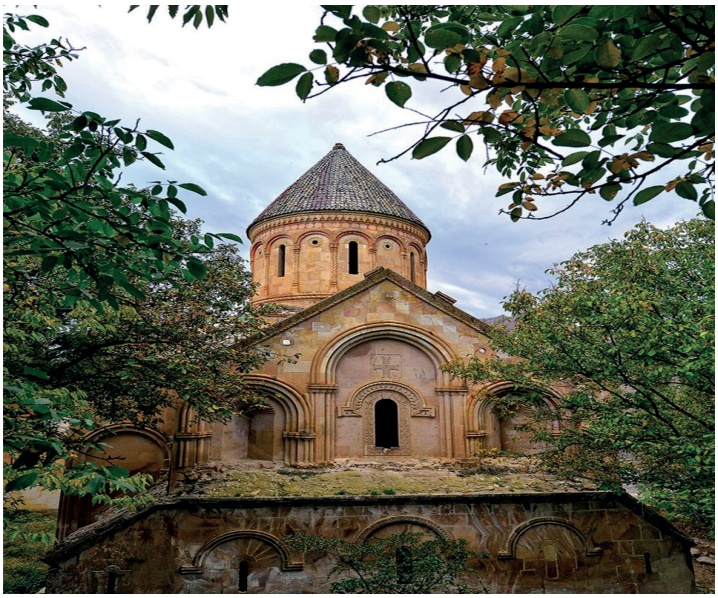
Şekil 33: Kanon Tabloları (Kaplan, 2021)

İkinci form ise kemer sıralarının tekrarlandığı düzenlemelerdir. Bu tür düzenlemelerin tespit edildiği erken örneklerden biri 1189-1197 yıllarına tarihlenen Erzurum Kale Mescidi'dir. Kale Mescidi'ndeki düzenleme bazı araştırmacılarca Suriye'deki Erken Hristiyan dönemi yapılarına bağlanmak istenirse de Kafkas mimarlığının etkisinin altında gelişen yerel bir özellik olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

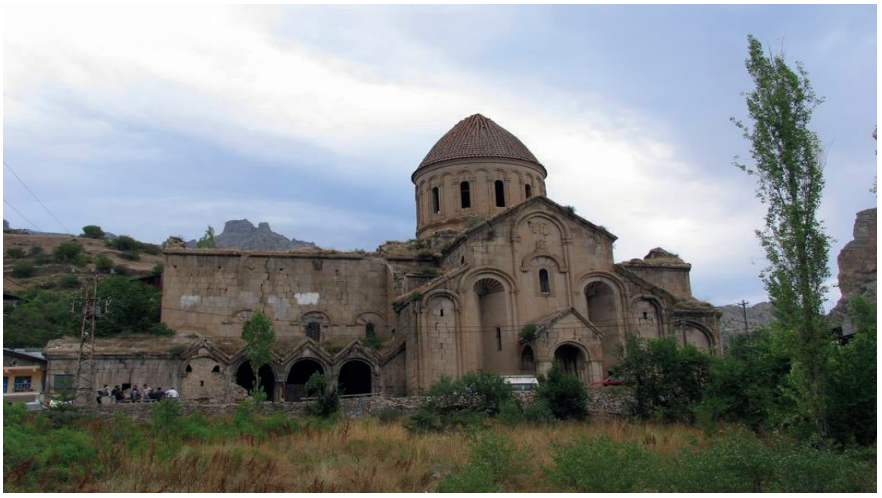
Şekil 34: Erzurum Kale Mescidi
(https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/ic-kale-mescidi)

Bu tür kemer düzenlemeleri ile 10. yüzyıldan itibaren Gürcü ve Ermeni mimarisinde hem yapı cephelerinde hem de yüksek kasnaklı kubbelerde yaygın

olarak karşılaşılmaktadır. Bu tür kemer düzenlemelerinin özellikle Erzurum ve çevresindeki türbelerde yaygın olması, bu düzenlemelerin Erzurum bölgesindeki Gürcü yapıları ile ilişkili olması ihtimalini ön plana çıkarmaktadır.



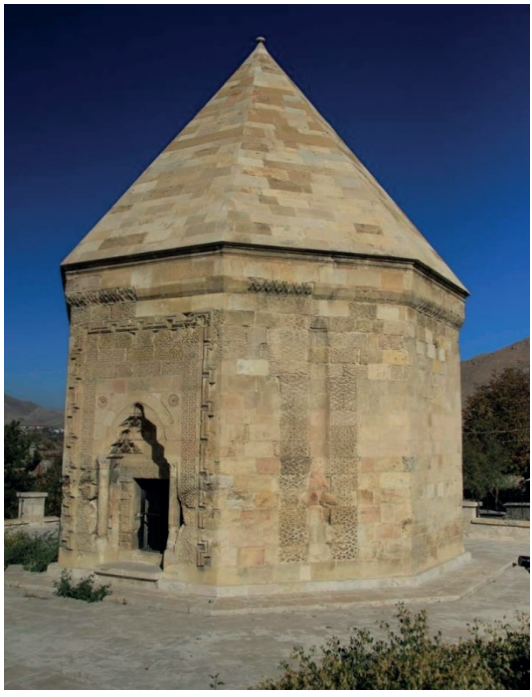
Şekil 35: Artvin İşhan Kilisesi
(https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/artvin/gezilecekyer/shan-kilisesi/)



Şekil 36: Erzurum Öşk Manastırı
(https://tr.wikipedia.org/wiki/O%C5%9Fki_Manast%C4%B1r%C4%B1)

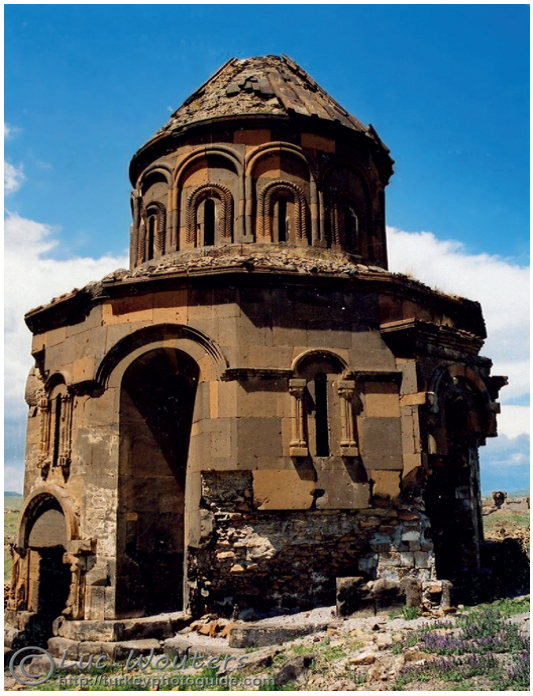
Benzer bir düzenlemeler 1190'lı yıllara tarihlenen Erzurum Emir Saltuk ile 1193 tarihli Divriği Sitte Melik gibi erken tarihli bazı türbelerde görülür. Bu tür nişli düzenlemeler 14. yüzyılın sonlarında Ahlat'ta tekrar ortaya çıkarak ve yaygın olarak kullanılacaktır.

Şekil 37: Erzurum Emir Saltuk Kümbeti
(https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/emir-saltuk-kumbeti)



Şekil 38: Divriği Sitte Melik Kümbeti
(https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=1075)

Üçgen biçimli nişlerle Gürcü ve Ermeni yapılarında genellikle cephelerde karşılaşılmaktadır. Bu tür uygulamalara örnek olarak 994 tarihli Ani Aziz Grigor ve 1215 tarihli Tigran Honents Kiliseleri verilebilir. Bu tür nişlerin 10. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Artvin Yeni Rabad Kilisesi örneğinde olduğu gibi kubbe kasnaklarında yer alan örnekleri de mevcuttur.



Şekil 39: Ani Aziz Grigor Kilisesi
(https://turkeyphotoguide.com/ani)

Şekil 40: Ani Tigran Honents Kilisesi
(https://kulturenvanteri.com/tr/yer/ani-tigran-honents-kilisesi/#17.1/40.505856/43.57864)

Şekil 41: Artvin Yeni Rabat Kilisesi
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Yeni_Rabat#/media/Dosya:YeniRabat,south.jpg)

Kaynakça

Arslan, Muhammet ve Altın, Alper (2015). "Sarıkamış Micingirt Köyü Türbesi", Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 16, s. 142-162.

Bekirhan, Mehmet Fatih (2017). Doğu'nun Beyleri Kara Koyunlular, Ankara: Berikan Yayınevi.

Bilici, Ziya Kenan (Ed) (2022). Anadolu Selçuklu Çağı Taçkapıları II, Ankara: Selçuklu Belediyesi.

Dalmış, Emin (2022). "XII.-XIII. Yüzyılda Ahlat'ın Coğrafi ve Siyasi Sınırları", Türk Dünyası Araştırmaları 258, s.83-100.

Kaplan, Necla (2021). "Geç Antik Çağ Kanon Tablosu Süryani Resimli El Yazmalarında Teolojik Arka Plan", Kadim Akademi V, s. 109-127.

Spuler, Bertold (1987). İran Moğolları-Siyaset, İdare ve Kültür-İlhanlılar Devri 1220-1350, (Çev. C. Köprülü). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Sümer, Faruk (1969). "Anadolu'da Moğollar", Selçuklu Araştırmaları Dergisi 1, s. 1-147.

Tuncer, Orhan Cezmi (1991). *A*nadolu Kümbetleri II Beylikler ve Osmanlı Dönemi, Ankara: Sevinç Maatbası.

Tuncer, Orhan Cezmi (1992). Anadolu Kümbetleri III Beylikler ve Osmanlı Dönem, Ankara: Adalet Maatbacılık.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1968). "Sivas-Kayseri ve Dolaylarında Eretna Devleti", Belleten, *XXXII*, s. 161-190.

Yurttaş, Hüseyin (1996). "Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 3, s.121-128.

Yuvalı, Abdülkadir (2019). İlhanlı Tarihi, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

ASKER AZİZ DĒMĒTRIOS ve KUTSAL YAĞ "MYRON" KÜLTÜ

Military Saint Dēmētrios and the Cult of the Holy Oil "Myron"

Settar TARMAN [1]

Emine TOK [2]

Özet

Hristiyan inancı, çıkışı itibariyle Hz. İsa'nın havarileri ve onların takipçileri tarafından tüm coğrafyalarda yayılması amaçlanan bir din olarak kabul edilmiştir. Roma yönetimi ve Yahudi halk bu durumu hoş karşılamamış; Hristiyan inancını benimseyenlere ve yayma girişiminde bulunanlara karşı çeşitli kovuşturmalar, zulümler ve bazen de infazlar gerçekleşmiştir. Kaynaklar, Hristiyan doktrininin Thessalonikēli Pagan halk arasında yayılmasındaki en önemli figürün III. yüzyılın sonu IV. yüzyılın başında yaşayan Romalı asker Dēmētrios olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Roma yönetiminin Dēmētrios'a karşı tavrı da onu martyr etmek olmuştur. Özellikle Hristiyanlığın resmi din kabul edilmesinden sonraki süreçte Aziz Dēmētrios, Balkan Yarımadası'nın ve diğer Hristiyan Slav coğrafyasının önde gelen dini figürleri arasında yer almış; Thessalonikē kentinin koruyucu azizi haline gelmiştir. Aziz Dēmētrios yaşamı boyunca çeşitli mucizeler göstermekle beraber hayatına yönelik pek çok soru işareti de taşıyan gizemli bir figürdür. Azizin Thessalonikē kenti ile özdeşleştirilmesine ve kentin koruyucu azizi olarak kabul edilmesine karşın, azizin doğum yerine ve kült alanına yönelik çeşitli tartışmalar hâlâ devam etmektedir. Araştırmacılar Dēmētrios kültünün Sirmium'dan Thessalonikē'ye taşındığına dair çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Günümüzde azizin kültüne yönelik kentteki en önemli unsur ise içinde Dēmētrios'a ait olduğu düşünülen bir kriptanın da bulunduğu Aziz Dēmētrios Kilisesi'dir. Hristiyanlar tarafından hac merkezi olarak ziyaret edilen yapı, Aziz Dēmētrios'un en önemli mucizesi ve kültü olan "kutsal yağ mucizesi" ya da "*myron*" kültüne ev sahipliği yapmaktadır. Kutsal metinlerde mesh olmak için kullanılmasıyla sıklıkla adından bahsedilen bu yağ, bazen yalnızca müre işaret ederken bazı örneklerde ise

[1] Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8623-6062 - settar.tarman@ege.edu.tr

[2] Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9095-7022 - emine.tok@ege.edu.tr

mür ve diğer şifalı aromatik yağlarla hazırlanmış bir karışım şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle, gömüldükleri yerlerden ya da röliklerinden şifalı yağ çıkan veya akan Hristiyan azizleri de *myroblytos* sıfatıyla anılmaktadır. Bu çalışma kapsamında Aziz Dēmētrios'un "*myron*" kültünün çıkış noktası ile bölgenin hac merkezi olmasına katkısının değerlendirilmesi ve Dēmētrios'un asker kimliği üzerinden Antik Dünya'daki askerî yapıda şifalı bir yağ olarak *myron*un kullanım alanlarının incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Aziz Dēmētrios, Thessalonike, asker aziz, myron, mür.

Abstract

The Christian faith was accepted as a religion intended to spread in all geographies by the apostles of Jesus Christ and their followers. The Roman administration and the Jewish population did not take kindly to this, and various prosecutions, persecutions and sometimes executions took place against those who adopted the Christian faith and attempted to spread it. Sources indicate that the most important figure in the spread of Christian doctrine among the pagan population of Thessaloniki was Dēmētrios, a Roman soldier of the late III and early IV centuries. For this reason, the attitude of the Roman administration towards Dēmētrios was to martyr him. Especially in the period after the adoption of Christianity as the state religion, St. Dēmētrios became one of the leading religious figures of the Balkan Peninsula and other Christian Slavic geography; he became the patron saint of Thessaloniki.

St. Dēmētrios is a mysterious figure who performed various miracles throughout his lifetime, but also carries many questions about his life. Although the saint is identified with the city of Thessaloniki and is considered to be the patron saint of the city, there are still debates about his birthplace and cult site. Researchers have put forward various views that the cult of Dēmētrios moved from Sirmium to Thessaloniki. Nowadays, the most important element of the saint's cult in the city is the Church of St. Dēmētrios, which is contains a crypt that is thought to belong to Dēmētrios. The building, which is visited by Christians as a pilgrimage center, is home to the "miracle of holy oil" or "*myron*" cult, the most important miracle and cult of St. Dēmētrios. This oil, which is frequently mentioned in sacred texts for anointing, sometimes refers only to myrrh, while in other instances it appears as a mixture prepared with myrrh and other medicinal aromatic oils. From this point of view, Christian saints, from whose burial places of relics comes out or flows healing oil, are also referred to as *myroblytos*. Within the scope of this study, it is aimed to evaluate the starting point of the "*myron*" cult of St. Dēmētrios and its contribution to the region as a pilgrimage center, and to examine the usage areas of *myron* as a healing oil in the military structure in the Ancient World through Dēmētrios' identity as a soldier.

Keywords: Saint Dēmētrios, Thessaloniki, military saint, myron, myrrh

Giriş

Thessalonikēli Aziz Dēmētrios'un, Hristiyan tarihinin en dikkat çekici figürlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Azizin hayatına dair çok çeşitli kaynakların oluşu hem yaşam öyküsüne dair bazı detayların ortaya çıkmasını sağlamış hem de birçok tartışmanın da gündeme gelmesine neden olmuştur. Başta Balkan coğrafyası, özellikle de Thessalonikē kentinin Hristiyanlaşmasında rol oynayan azizin en önemli kült merkezi de yine bu şehir olmuştur. Dēmētrios'un asıl kült merkezinin Sirmium olabileceğine yönelik tartışmalar, araştırmacıları uzun yıllar konuyu sorgulamaya itse de azizin kültü ve anısı Thessalonikē'deki bazilikasında yaşatılmaya devam etmiştir. Aziz Dēmētrios'un ölümünden yüzyıllar sonra ortaya çıkan en önemli kültü ise şifalı *myron*dur. Azizin mabedinin olduğuna inanılan Aziz Demetrios Bazilikası'nda ölümünün ardından yapının çeşitli yerlerinden mür/*myron* yağı ve kokusu geldiğine inanılmıştır. Bu durum şehrin Hristiyan hacılar tarafından ziyaretleri sonucunda bir hac merkezi haline gelmesini de sağlamıştır. Azizin *myron* kültünün tarihi metinlerde askerlerin de kendini yağlayarak kutsadığına dikkat çekmektedir. Bu mesh kültünün Hristiyanlık öncesi döneme ait metinlerle birlikte Eski ve Yeni Ahit metinlerinde de çeşitli bağlamlarda karşımıza çıkması, Aziz Dēmētrios'un kutsal yağ *myron* kültünün kökenlerine dair önemli noktalara dikkat çekmektedir.

Dēmētrıos İsminin Kökeni

Dēmētrios[3] (Δημήτριος) ismi, Antik Dönemde yaygın olan ancak Geç Roma Dönemi'nde kullanımı azalmış bir isimdir. İsmin kökeni, tarımı ve bereketi temsil eden Antik Yunan tanrıçası «Dēmēter»e (Δημήτηρ) dayanmakta ve «Dēmēter'e ait» veya "Dēmēter'in" anlamına gelmektedir. Geç Antik Çağ'da kullanımı azalan bu isim, Orta Çağ'da ve özellikle de Bizans kırsalında tekrar yaygınlaşmaya başlamıştır (A. Kazhdan 1991c: 604). Bu konuda esas dikkat çeken nokta, kırsal hayatın temelini temsil eden çiftçilerin ve çobanların Hristiyan azizlerinden Thessalonikēli[4] Dēmētrios'un himayesinde yer almasıdır (H. Kloft 2019: 26). Selanikli Dēmētrios'un asker kimliğinden önce ileri gelen esas yönünün, Tanrıça Dēmēter'den kısmen devraldığı kırsal hayatın koruyuculuğu olduğu varsayılabilir. Bu senkretik anlayış, Pagan halkın hem inançlarına hem de ihtiyaçlarına cevap vererek Bizans coğrafyasının daha hızlı Hristiyanlaşmasını sağlamış olmalıdır (J. H. C. Newman 1994: 372-373). Buradan hareketle araştırmacılar, Dēmētrios isminin Bizans Orta Çağı'nda Makedonya Rönesansı ile birlikte özellikle kırsal bölgelerde yaygınlaşmaya başladığını düşünmektedir (A. Kazhdan 1991c: 604; H. Kloft 2019: 26). Dēmēter ve Dēmētrios ilişkisiyle ilgili dikkat çeken bir diğer

[3] Eski Yunanca Δημήτριος kelimesi, Herkül Millas'ın ilgili çalışması temel alınarak translitere edilmiştir. Metnin devamında da kelime köken açısından vurgulanması gereken kelimeler yine Eski Yunanca yazımlarıyla birlikte translitere edilerek verilmiştir. H. Millas 1992: 190-194.

[4] Geç Antik Çağ ve Orta Çağ'da Thessalonikē adıyla bilinen kent için bundan sonra günümüzdeki Türkçe karşılığı ve yaygın kullanımı olan Selanik kullanılacaktır.

nokta şenlik ya da yortu tarihleridir. Dēmēter'e adanan *Thesmophoria*[5] şenliği, ekinlerin ekimi için uygun olan ekim ayının sonlarında kutlanmıştır (Aristophanes 1946: 126). Bizans kırsalının çiftçilerini ve çobanlarını himayesine alan Aziz Dēmētrios'un yortusu da 26 Ekim'de kutlanmaktadır (BHG 496-547z; BHO 248-251; SynaxCP 163.6). Kırsal hayat paydasında buluşan Dēmētrios ve Dēmētēr'e adanan özel gün ya da festivallerin ekim ayına işaret etmesi de aralarındaki ilişkiyi vurgulayan önemli bir noktadır.

Prehistorik çağlarda özellikle ölüm kavramının karşısındaki tek güç olarak duran doğurganlık, anaerkil yapının temel unsuruydu. Araştırmacıların anaerkil ve ataerkil düzenler hakkında pek çok görüşü bulunsa da İlk Çağa kadar bulunan arkeolojik veriler, uzmanların bir noktada anaerkil yapıdan ataerkil yapıya geçildiğine yönelik tartışmalara yönelmesine neden olmuştur. Bu bağlamda daha kalıcı devlet yapılanmalarıyla birlikte tarımı, üretkenliği ve bereketi sembolize eden ve kutsayan kadın merkezci sistemin, siyasi-politik gücü karşılayan ve iktidarı ifade eden ata erke döndüğü düşünülmüştür.

Bu tezden ilk kez 1861 yılında İsviçreli antropolog Johann J. Bachofen tarafından "Das Mutterreccht" adlı eserde bahsedilmiştir. Bachofen çalışmanın ilk cildinde hem aile içinde hem de topluluk genelinde otoritenin kadınların elinde olduğunu, anaerkil idarenin, başka bir değişle kadın egemen bürokrasinin, üstün, dişil, yeryüzü tanrıçasının imgesi ile uyuştuğunu öne sürmüştür. Bu görüşler 19-20. yüzyılın önemli düşünürlerinden S. Freud'u ve G. Childe ile J. Cauvin gibi arkeologları etkilemiştir (I. Hodder 2006: 208). Arkeolog M. Gimbutas ise 1970'lerde *"The Gods and Goddesses of Old Europe"* adlı çalışmasıyla başlayan ve 1999'da ölümünden sonra yayımlanan *"The Living Goddesses"*la biten bir dizi kitapla Ana Tanrıçaya karşı oluşan kuşkucu eğilime karşı çıkmıştır. M. Gimbutas'a göre figürinler tanrıça sembolleridir ve Ana Tanrıça inancına sahip toplumlar, MÖ 4 ve 3. bin yılda Avrasya steplerinden gelen atlı insanların istilalarıyla savaşçı ataerkil topluluklara dönüşmüştür (S. Hansen 2005, 195). Son dönemlerde kültürel antropologlar ve arkeologlar, Prehistorik toplumların "ana/kadın" merkezli sosyal organizasyonları ile ilgili genellemeler yapmaktan kaçınmaktadırlar. Çünkü bugün yaşamakta olan veya yakın geçmişte yaşayan toplumlar içerisinde kadın ve erkeğin farklı rolleri benimsemesi bu tür genellemeleri geçersiz kılmaktadır. Roller, insanların bu tanrıçaya bağlılıklarını gösteren bulguları bir Ana Tanrıçaya tapıldığını açıkça ortaya koyan malzemenin üretimiyle ilişkilendirir. Bu da üretimi gösteren en erken çağ MÖ 1. bin yılın erken döneminden, MS 5. yüzyıldan Paganizmin Roma İmparatorluğu'ndaki son günlerini kapsayan bir periyot olmalıdır (L. Roller 2004: 21).

Antik Dönem *pantheon*undaki tanrıçalar da daha ata erk olarak ileriki bir dönemde yeniden dönüşüme uğramıştır. Tek başına bir Hristiyan azizinin, herhangi

[5] *Thesmophoria* şenliği kutlamaları ve ritüelleri hakkında detaylı bilgi için bkz. A. Tzanetou 2002: 331-335; S. Benko 2003: 175, 178; A. Sina 2004: 41-46.

bir Yunan tanrıçasını ikame etmesinin de rasyonel olmayacağı düşünüldüğünde, bu tarz durumlardan kısmi kutsallık aktarımının söz konusu olduğu varsayılabilir.

Aziz Dēmētrıos ve Hayatı

Dēmētrios, III. yüzyılın sonu IV. yüzyılın başında Roma İmparatoru Maximianus (İS. 286-305) devrinde Selanik'te yaşadığı düşünülen Romalı bir asker ve Hristiyan liderdir (Phot. Bibl. 7.255). Üst tabakaya mensup senatör bir aileden gelen Dēmētrios, askerlik kariyerine yüksek rütbeyle başlamıştır (J. C. Skedros 1999: 68). Pagan Roma İmparatorluğu'na hizmet eden yöneticilerden olmasına karşın Hristiyanlığı benimseyen Dēmētrios, zamanla yönetim tarafından tehdit olarak algılanmıştır. Selanik halkının zor zamanlarında şehirde gerçekleştirdiği bir dizi mucizeden dolayı, kentin koruyucusu olarak kabul edilmiş ve Selanik ile özdeşleştirilmiştir (A. Kazhdan ve N. P. Ševčenko 1991: 605).

Resim 1-2: Aziz Dēmētrios[6]

Azizin yaşam öyküsüne yönelik önemli bilgilerin aktarıldığı *passion*lar, bilindiği kadarıyla üç ana metin grubu üzerinden günümüze gelmiştir (A. Kazhdan ve N. P. Ševčenko 1991: 605; M. Detoraki 2014: 67)[7]. Farklı dönemlere tarihlenen bu kaynaklar, azizin hayatına dair anlatılarda da çeşitliliğe neden olmuştur. İlk grup, *Passio Primo* olarak *Bollandist* Cornelius Byeus tarafından adlandırılmıştır. Bu grubun ilk metni Anastasius Bibliothecarius'un (IX. yy.) Grekçeden Latinceye yaptığı tercümedir. İkinci metin Konstantinopolis patriği

[6] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Michael_of_salonica.jpg ; https://www.metmuseum.org/art/collection/search/465946 (Erişim tarihi: 6.10.2023)

[7] Ayrıca bkz. Γ. Α. Σωτηρίου ve Μ. Γ. Σωτηρίου 1952: 3-5.

Photios'un *Bibliotheka*'sında (IX. yy.) derlediği versiyon olarak bilinirken üçüncü metin Hippolyte Delehaye tarafından derlenip yayımlanmıştır. Bu üç metnin en önemli özelliği, azizin şehitliğine dair "kısa versiyon" grubunu oluşturması ve esasen Dēmētrios'tan çok onun Hristiyan yoldaşlarından Nestor'un merkezinde yer aldığı bir anlatı içermesidir (A. Kazhdan ve N. P. Ševčenko 1991: 605; J. C. Skedros 1999: 62).

Byeus'un *Passio Altera*[8] şeklinde adlandırdığı ve tek metinden oluşan ikinci grup, Delehaye tarafından ilk grubun genişletilmiş versiyonu olarak nitelendirilmiştir (J. C. Skedros 1999: 62). Daha uzun bir anlatıya sahiptir. Aziz Dēmētrios hakkında kişisel bilgiler aktarmasıyla önemli yere sahiptir (PG 116; J. C. Skedros 1999: 62). *Bollandist* Byeus'un *Passio Tertia*[9] adını verdiği yine tek metinden oluşan üçüncü grup ise Symeon Metaphrastes tarafından XI. yüzyılda kaleme alınmıştır. Delehaye, *Passio Tertia*'nın *Passio Altera*'nın genişletilmiş versiyonu olduğunu belirtmektedir (PG 116; J. C. Skedros 1999: 63).

Photios'un *Passio Prima*[10] versiyonunda aktardıklarına göre, Dēmētrios Selanikliler arasında Hristiyan öğretilerini yaymaya çalışmaktadır (İ. Kaya Zenbilci 2020: 365). Bir gün İmparator Maximianus, Hristiyanlara karşı olmasını beklerken onların doktrinini savunan Dēmētrios'u huzuruna çağırtır. Yüksek rütbeli yöneticisinin, beklentilerinin tersine Roma'nın dini inanışını kınadığını gören imparator onu hamama hapsettirir. Anlatıda azizin hapsedildiği yerin hamamın *caldarium* kısmına bağlanan depo olduğundan söz edilmektedir (H. Delehaye 1909: 261; J. C. Skedros 1999: 14). Bu olayların yanı sıra, imparator Selanik'in antik stadyumunda çeşitli oyunlar düzenletmektedir. Oyunlar arasında en çok ilgi toplayanlardan biri gladyatör dövüşleridir. İmparator'un favorisi olan Lyaios adındaki savaşçı, kendisiyle arena dövüşmeleri için Hristiyanlara çağrı yapar. Nestor isimli genç bir Hristiyan, Lyaios ile dövüşmek için yoldaşı ve mentoru Dēmētrios'un yanına giderek kendisini kutsamasını ve ona dua etmesini ister. Azizin kutsadığı Nestor, arenada Lyaios ile dövüşür ve onu mağlup eder. Dēmētrios yüzünden dinlerine saygısızlık edildiğini düşünen öfkelenir ve idam edilmek üzere Nestor'u tutuklatır. Hemen ardından hamamda tutsak halde bulunan Dēmētrios'a askerlerini gönderir ve aziz mızraklanarak martyr edilir (A. Kazhdan ve N. P. Ševčenko 1991: 605-606; J. C. Skedros 1999: 8-9).

8 *Passio Altera* için PG 116'da 1171-1184.
9 *Passio Tertia* için PG 116'da 1185-1324.
10 Phot. Bibl. 7.255.

Resim 3: Aziz Dēmētrios'un Martyr Edilmesi (detay)[11]

Passio Altera'da Dēmētrios'un ölümünden sonrası için daha fazla detay aktarılmaktadır. Azizin sadık hizmetkarlarından Loupos, azize ait *orarion*[12] ve imparatorluk yüzüğünü azizin kanına batırıp çıkarır[13]. Gece vakti, Dēmētrios'un Hristiyan takipçileri onun bedenini martyr edildiği hamama gömerler. O günden sonra azizin gömüldüğü yer, inananlar için şifa merkezi haline gelir. Yıllar sonra Selanik'e gelen Illyrikon valisi[14] Leontios da burada şifa bulur ve Dēmētrios'un anısına bir bazilika inşa ettirir. Daha sonra Sirmium'a dönen vali Leontios, orada da Aziz Dēmētrios için ikinci bir bazilika inşa ettirir ve azizin kana bulanmış kutsal eşyaları saklanır (J. C. Skedros 1999: 9).

Resim 4: Illyrikon *eparkhos*u Leontios'un iyileşmesi[15]

[11] Bodleian Library MS. Gr. th. f. 1: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/a77c8264-9651-49c8-bf6b-f6d9f9077586/surfaces/0964afe8-653c-4333-9066-c8a89d7e00c6/# (Erişim tarihi: 6.10.2023)

[12] Orarion hakkında detaylı bilgi için bkz. N. P. Ševčenko ve A. Kazhdan 1991: 1531.

[13] Reliclere ilişkin uygulama için ayrıca bkz. C. Rapp 2007: 559.

[14] *Eparkhos*: detaylı bilgi için bkz. A. Kazhdan 1991b: 704.

[15] https://www.decani.org/en/photo-albums-church/decani-frescoes/fresco-cycles/chapel-of-st-demetrios#! (Erişim tarihi: 6.10.2023).

Kaynak çeşitliliği yüzünden Aziz Dēmētrios'un tam olarak nerede martyr edildiği ya da nereye gömüldüğü gibi çeşitli problemler günümüzde hala tartışma konusudur (İ. Kaya Zenbilci 2020: 364). Bunlar arasında en çok dikkat çekeni, azize ait kültün gerçekten Selanik'te mi doğduğu yoksa kökeninin başka bir yere mi ait olduğuna yönelik tartışmadır. Konuyla ilgili bilinen en eski kaynak İS. 411'e tarihlenen *Syriac Breviary* adlı *martyrology*dir. Balkan topraklarında ölmüş birçok martyrin de yer aldığı eserde, bölgenin önemli kentlerinden Selanik'te şehit edilmiş Dēmētrios'un adından söz edilmemektedir (D. Woods 2000: 221-222; N. G. Laskaris 2000: 352-353). İS. 431-450 yıllarına atfedilen *Hieronymian Martyrology* adlı bir diğer kaynakta da yine Selanik'te martyr edilmiş Dēmētrios'tan bahsedilmemektedir (D. Woods 2000: 222). James Skedros'un önerisine göre erken tarihli bu eserlerde tüm şehit edilmiş azizlerin adlarının listelenmesi gibi bir zorunluluk söz konusu değildir ve bazı azizler atlanmış olabilir. Eğer Aziz Dēmētrios Selanik'te martyr edildiyse o zaman her iki *martyrology* de azizin adını atlamış olmalıdır. David Woods bu konuyla ilgili olarak, özellikle V. yüzyıl ortalarından itibaren kurgu ürünü martyrlerin sayılarının arttığını belirtmektedir (2000: 223). Skedros'un görüşüne karşılık akademik ortamda çoğunlukla Delehaye'nin hipotezi kabul görmektedir. Delehaye'ye göre Selanikli Dēmētrios aslında *Syriac Breviary*'de 9 Nisan'da adı geçen Sirmiumlu Dēmētrios'tur[16]. Azizin bazı *relic*lerinin Sirmium'dan Selanik'e taşınması sonucunda Selanikli Dēmētrios gündeme gelmiştir (M. Vickers 1974: 343-346; D. Woods 2000: 224). Delehaye'nin fikirleri bazı soru işaretlerini gidermesine karşın yeni sorulara da neden olmuştur. Woods, *Hieronymian Martyrology*'de bahsedilen Sirmiumlu Dēmētrios'un aynı zamanda diakonos olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden Sirmium'dan sonra kültün Selanik'te nasıl bir asker azize dönüştüğü açıklanamamaktadır. Bunu destekleyen en önemli bilgilerden biri, Aziz Dēmētrios martyr edildiğinde arkasında kalan *relic*lerden *orarion*un aslında din adamına ait eşyalardan olmasıdır (D. Woods 2000: 224). Ayrıca bu yorumlar doğal olarak *Passio Altera* gibi metinlerdeki anlatılarla da çelişmektedir. Çükü edebi geleneğe göre Dēmētrios'un kült aktarımı, azizin bazı *relic*lerinin Selanik'ten Sirmium'a taşınması ile gerçekleşmiş olmalıdır (C. Walter 1995: 311; D. Woods 2000: 225)[17].

Selanik Kentinin Koruyucusu Asker Dēmētrıos

Aziz Dēmētrios özellikle Selanik halkını kıtlık, hastalık ve yağma gibi tehlikelerden korumak için gerçekleştirdiği mucizelerle öne çıkmaktadır. Arka planı anlatıldığı üzere, Selanik'te gündeme gelen ya da Selanik'e taşınan kültü nedeniyle bu kentin koruyucu azizi olarak tanınmaktadır.

[16] Sırp Orthodox Kilisesi'ne göre yortusu 8 Ekim'de kutlanan Aziz Demetrios hakkında bkz. H. J. Thurston ve D. Attwater 1990: 63.

[17] Woods'un diğer görüş ve önerileri için bkz. D. Woods 2000: 226-234.

Dēmētrios'un mucizeleri çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınmıştır. En eski kayıtlar VII. yüzyıla tarihlenen iki metindir. Bunların ilki VII. yüzyılın ilk yarısında Selanik Başpiskoposu Ioannes tarafından yazılmıştır. İkincisi ise VII. yüzyılın sonlarına tarihlenen *anonim koleksiyon* adlı eserdir[18] (PG 116; A. Kazhdan ve N. P. Ševčenko 1991: 606). Paul Lemerle tarafından *Miracles* adıyla bir araya getirilen metinler, azizin hayatının yanı sıra Balkanların siyasi ortamı hakkında da pek çok olayı aktarmaktadır. Özellikle VI-VII. yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu'nun Avarlara ve Slavlara[19] karşı mücadeleleri açısından önemli bir kaynaktır (A. Kazhdan ve N. P. Ševčenko 1991: 606).

Balkan coğrafyası, özellikle VI. yüzyılın sonunda Bizans İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi istikrarsızlığı nedeniyle korunmasız kalmıştır. Doğu'da Sasaniler ile mücadele eden Bizans, Balkanlar'daki Avar ve Slav tehdidine karşı ciddi bir mücadele ortaya koyamamış; Avarların vergi talebine karşı çaresiz kalmıştır. İmparatorluğun Balkanlar'da gerekli politikayı uygulayamaması, Avarların ve Slavların bölgeye yerleşmesiyle sonuçlanmıştır (J. Koder 2020: 83-85; F. İnce 2021: 7). *Miracles* adlı eserde özellikle VII. yüzyılın başında Selanik'in maruz kaldığı kuşatmalarla ilgili detaylar aktarılmaktadır.

Resim 5-6: Aziz Dēmētrios'un Bulgar Çarını Öldürmesi ve Selanik'i Kumanlardan Koruması[20]

[18] *Miraculorum Liber III* için PG 116'da 1383.

[19] Σκλαυηνοί/ Sklauēnoi-Sklabēnoi. Geç Antik Çağ'da Slavlar ve kavimlerine yönelik detaylı bilgi için bkz. Procop. Goth. 5.27.1; 6.26.20; 7.14.1-33.

[20] https://www.decani.org/en/photo-albums-church/decani-frescoes/fresco-cycles/chapel-of-st-demetrios#! (Erişim tarihi: 6.10.2023)

Aziz Dēmētrios'a atfedilen mucizelerin anlatıldığı *Miracles*'nin VII. yüzyılın başında ortaya çıkması tesadüf olmamalıdır. Bu dönem tarihi kayıtlarda aktarıldığı üzere Balkanların Bizans kontrolünden çıktığı bir zamandır. *Miracles*'nin bölgenin önemli kenti Selanik'in kaybedilmeme çabasına yönelik yerel halkın maneviyatını güçlendirici bir yönü olduğu düşünülebilir (C. Walter 1995: 310). Bu anlamda Başpiskopos Ioannes tarafından kentin dini bütünlüğünü korunmak da amaçlanmış olmalıdır. Aziz Dēmētrios aracılığıyla Hristiyan halka hitap eden *Miracles*, kent sakinlerini zor günlerde iradeli ve inançlı olmaya çağırmıştır (D. Obolensky 1974: 4-7).

Miracles'nin Başpiskopos Ioannes tarafından yazılan versiyonundaki toplam on beş mucize listelenmektedir (H. Delehaye 1925: 58-59). Bunların ilk yedisi azizin iyileştirme ve şeytan çıkarma gibi eylemleriyle Dēmētrios'un mabedi hakkındadır. Sonraki sekiz mucizede ise Selanik'te gerçekleşen açlık, yangın, yağma gibi felaketlere ve Slav kuşatmalarına karşı azizin koruyucu rolü anlatılmaktadır. Sekizinci[21] ve dokuzuncu[22] mucizelerde, Selanik'in maruz kaldığı saldırılar sonucu yaşanan kıtlıktan söz edilmektedir. Kuşatma altındaki şehre dışarıdan herhangi bir gıda desteği de yapılamamaktadır. Bu kriz, mucizevi şekilde Dēmētrios'un başkent Konstantinopolis'e gitmesi planlanan erzak gemilerini Selanik'e yönlendirmesiyle çözülmüş ve düşmanları da püskürtmüştür. Ancak tarihte bu gemilerin Konstantinopolis yerine Selanik'e geldiğine dair kanıt yoktur; gerçekleşmiş olması halinde aynı kıtlığın başkentte yaşanması gerektiği varsayılmaktadır. Kronoloji gözetilmeksizin aktarılan bu olaylardan yalnızca *Miracles* da bahsedilmektedir (D. Stathakopoulos 2007: 214-216).

Resim 7-8: Nikephoros Komnenos'un Mührü[23], XII. yy.[24]

[21] P. Lemerle 1979: 100-103.
[22] P. Lemerle 1979: 103-108.
[23] Mührdeki yazıtta "Ey mür akıtan şehit, Kaysar'ın soyundan gelen Nikehpros Komnenos'u koru." ifadesi geçmektedir.
[24] https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/BZS.1955.1.4042 (Erişim tarihi: 6.10.2023)

Bir başka kıtlık olayı ise yine azizin mucizelerinin anlatıldığı *anonim koleksiyon*da geçmektedir (H. Delehaye 1925: 60). *Perboundos olayı, kıtlık ve abluka"* başlıklı bölümde, Perboundos isimli Slav krallarından birinin Bizanslılar tarafından yakalanması ve devamında gelişenler anlatılmaktadır. Tutsak kral Perboundos yüzünden bir grup Slav kabilesi bir araya gelerek Selanik'e saldırmaya başlar. Uzun süre devam eden saldırılar ve kuşatma kentte kıtlığa neden olur. Aziz Dēmētrios'un bu olaydaki rolü ise hem Slavlara karşı savaşı kazanıp onları geri püskürtmek hem de açlıkla mücadele eden kente tahıl taşıyan gemiler ulaştırmak olur (P. Lemerle 1979: 198-208).

Aziz Dēmētrios'un özellikle myron kültü ile öne çıkmasına karşın, üç farklı kıtlık mucizesine işaret edilmesi tesadüf olmamalıdır. Selaniklileri, düşmanlar tarafından tahıl depoları hedef alınarak maruz kaldıkları kıtlık gibi gıda kökenli felaketlerden kurtarmaktadır. Bu olaylar Dēmētrios'un, Pagan tanrıça Dēmēter'in tarım ve bereket ile olan ilişkisine tekrar dikkat çekmekte; Dēmētrios'un kökenlerine dair ışık tutmaktadır.

Aziz Dēmētrıos'un Myron Kültü ve Mür

Aziz Dēmētrios'un en önemli epitheti, azizin *myron* kültü ilişkisiyle ortaya çıkan *myroblytos*tur (μυρόβλυτος[25]). Myroblytos kavramı, güzel kokulu yağ veya merhem olan "myron" (μύρον[26]) ile fışkırmak veya köpürmek anlamlarına gelen "blyzō" (βλύζω[27]) kelimelerinden meydana gelmiştir. Doğu Orthodoks Kilisesi'nde *myroblyte azizler* adıyla anılan bir grup aziz, bu sıfatla anılmaktadır. Bu azizler, şifa veren yönüyle öne çıkan bir çeşit kutsal yağ ya da sıvıyı, gömüldükleri yerden ya da *relic*lerinde salgılamaları ya da fışkırtmalarıyla bilinmektedir. Aziz Dēmētrios da bu azizler arasında yer almaktadır (L. Doğer ve C. Borstlap 2023: 94). Ancak, azizin hayatına dair bilgi veren en eski metinlerde, martyr edilmesinden hemen sonra bedeninden mür akmasına yönelik hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Ona yüklenen *myroblytos* sıfatının çok daha sonralarda azize yüklendiğinin de altını çizmek gerekir (F. A. Bauer 2013: 345-346).

Mürrüsafi ağacında elde edilen mür, güzel kokusuyla bilinen değerli bir reçine türüdür. Kullanımı antik dönemlere kadar geriye gider. Çeşitli tören-ritüellerde, mumyalama işlemlerinde, parfüm, merhem, buhur ve şarap gibi birçok üretim alanında yer alır (S. Tarman 2023: 479-481). Kötü ruhları kovduğuna inanıldığı için dini ritüeller sırasında tütsü şeklinde yakılmıştır (M. Acara Eser 2020: 35-36). Bunun yanı sıra mürün reçinesi veya yağı kullanılarak merhem şeklinde ilaç ve zehirli hayvan sokmalarında panzehir üretildiği de bilinmektedir (Ben-Yehoshua, Borowitz ve L. O. Hanus 2012: 43; R. A. Gabriel 2012: 107; S. Tarman 2023: 481).

[25] Lampe 1961: 889; Sophocles's Greek Lexicon 1992: 773; C. Walter 2016: 80-81.
[26] Lampe 1961: 889.
[27] Lampe 1961: 300.

Resim 9: Kurutulmuş Mür Reçinesi[28]

Eski Ahit, Yeni Ahit ve pek çok antik metinde mürden çeşitli şekillerde bahsedilmekte, bu maddeye kutsallık yüklenmektedir. Origenes de Hz. İsa'ya sunulan üç kutsal hediyeden söz ederke müre değinir ve mürün Hz. İsa'nın ölümlü bir insan oluşuna işaret ettiğini aktarır (Origen, C. Cels. 1.60). Eski Ahit'in *Mısır'dan Çıkış*[29] bölümünde Tanrı'nın Musa'ya mesh yağı için tarif ettiği karışımda mürden[30] söz edilmektedir. *Esther*'de ise kralın huzuruna çıkarılmadan önce genç kızlara altı ay boyunca mür yağı[31] sürüldüğü aktarılır. *Mezmurlar*'da mür hakkında *"Giysilerinin tümü mür, öd, tarçın kokuyor..."*[32] şeklinde bir ifade geçmektedir. *Ezgilerin Ezgisi*[33] kısmında ise pek çok kez mürün güzel kokulu mesh edici etkisine göndermeler yapılmaktadır. Mür detayı verilmemesine karşın *Mısır'dan Çıkış*'taki gibi *I. Samuel*'de de mesh yağından söz edilmektedir. Tanrı ile Samuel arasındaki diyalogda, Tanrı *"Yağ boynuzunu yağla doldurup yola çık... Çünkü onun oğullarından birini kral seçtim.*" diyerek Samuel'i Bethleem'e gönderir (1 Sam. 16:1). Samuel gittiği evde Davut'u bulunca Tanrı ona, *"Kalk, onu meshet*[34]*. Seçtiğim kişi odur."* der. Bunun üzerine Samuel, yağ boynuzundaki yağı dökerek Davut'u mesheder ve Tanrı'nın Ruhu Davut'un üzerine iner (1 Sam. 16:13).

---

28 https://amygalper.com/plant-talk-myrrh-essential-oil/ (Erişim tarihi: 10.10.2023)
29 Ex. 30:23.
30 Eski Yunanca edisyonda "σμύρνης" (ἡ σμύρνα) şeklinde geçmektedir. Ex. 30:23; LSJ 1996: 1155.
31 "ἐν σμυρνίνῳ ἐλαίῳ" Bkz. Est. 2:12.
32 Ps. 45:8.
33 Song. 1:13, 3:6, 4:6, 4:14, 5:1, 5:5, 5:13.
34 Seçilmiş olan "Messiah", *"ὁ χριστός"*: LSJ 1996: 2007.

Resim 10: Samuel'in Davut'u Meshetmesi, Dura Europos[35]

Mesh yağıyla ilgili Yeni Ahit'te de Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce meshedilmesine dair önemli detaylar aktarılmaktadır (S. Tarman 2023: 483). *Matta* 26:7'de *"İsa Beytanya'da cüzamlı Simun'un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, güzel kokulu bir yağ getirmiştir. İsa sofrada otururken kadın yağı O'nun başına döktü."* şeklinde anlatılmaktadır (Matt. 26:6-12). Türkçe tercümede *"değerli, güzel kokulu bir yağ"* olarak söz edilen yağ, Eski Yunanca metindeki "μύρου" yani myron[36]dur[37]. Benzer anlatılar *Markos* 14:3, *Luka* 7:37 ve *Yuhanna* 12:3'te de karşımıza çıkmaktadır. *Markos*'ta *"İsa Beytanya'da cüzamlı Simun'un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O'nun başına döktü."* ifadelerinde *"hintsümbülü yağı"*nı "μύρου νάρδου" karşılamaktadır (Mark 14:3-8). *Luka*'da güzel kokulu yağ için "μύρου" ve *Yuhanna*'da hintsümbülü yağı için *Markos*'taki gibi "μύρου νάρδου" kelimeleri kullanılmıştır (Luke 7:37-38; John 12:3-7).

Yeni Ahit'te mürün mesh yağı kullanımının, cenaze ritüelindeki yerine yönelik de önemli detaylar aktarılmaktadır. Hz. İsa çarmıhtan indirildikten sonra, defnedilmek üzere Nikodemos'un getirdiği mür ve sarısabır özü ile yağlanır (John 19:39). Bu şekilde Hz. İsa güzel kokulu yağlarla mesh edilerek gömülmeye hazır hale getirilir. Ölen kişinin bedeninin yağlanması, daha sonra *prothesis*

35 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Samuel_e_david.jpg (Erişim tarihi: 10.10.2023)

36 "τό μύρον" Lampe 1961: 889; LSJ 1996: 1155.

37 Yeni Ahitin Eski Yunanca versiyonu için temel alınan eser: M. A. Robinson ve W. G. Pierpont'un derlediği *The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform* adlı eserdir.

öncesi hazırlık aşamalarından biri olarak kilise uygulamalarında yerini alır (S. Tarman 2023: 483-484).

Bizans döneminde de myron (μύρον), parfümler, güzel kokulu yağlar ve çeşitli merhemleri de kapsayan bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır (A. Kazhdan 1991a: 1627-1628). Aktarıldığı üzere Yeni Ahit'te birçok yerde güzel kokulu yağ için myron ifadesi kullanılmıştır. *Valinin Kitabı*[38] ya da *"Τὸ Επαρχικόν Βιβλίον"* (IX-X. yüzyıllar) adıyla bilinen ve Konstantinopolis'te devletin düzenlediği özel ticari loncalardan bahseden eserde, parfüm satıcılarıyla ilgili detaylar aktarılmaktadır (M. M. Mango 2000: 190). Kitabın parfümcülerden *"μυρεψοί*[39]*"* olarak bahseden onuncu bölümünde, dükkanlarında satışlarına izin verilen ürünler arasında mür[40] de yer almaktadır (The Book of the Eparch, 29-30). Tarihçi Euagrios Skholastikos da yine parfümcüyü *"μυρεψός*[41]*"* olarak tanımlamıştır[42].

Resim 11-12: Aziz Dēmētrios Monogramlı Seramikler
(F. Karagianni 2013: fig. 26; C. Bakirtsiz 2002: fig. 5)

Azizin kültünün geliştiği ve bir hac merkezi gibi bölgeyi şekillendirdiği lokasyon da günümüz Selanik kentindeki Aziz Demetrios Bazilikası'ydı. İS. V. yüzyıla tarihlenen yapı, daha önce aynı yerde bulunan Roma hamamının üstüne inşa edilmiştir (W. E. Kleinbauer 1970: 37; R. Krautheimer 1986: 97). Aziz kültünden hareketle, hamamı alt yapı şeklinde kullanmıştır. Hamamda alçak bir mermer duvar ile çevresi kapatılan çeşme, bemanın altında bir kripta olarak kabul edilmiştir (C. Bakirtzis 2002:180-181; C. Mango 2006: 35). Ancak kilisede azize ait herhangi bir *relic* bulunmaması da Dēmētrios'a ait mucizevi myron kültünün, kilisedeki kurgusuna işaret etmektedir. Bazilikada asıl kutsal nokta kripta değil, naosun kuzey tarafına yerleştirilmiş gümüş kaplama altıgen bir kiboriondur (Γ. Α. Σωτηρίου ve Μ. Γ. Σωτηρίου 1952: 16-18; R. J. Macrides 1990: 190).

38 The Book of the Eparch.
39 *Myrepsoi:* Tekil "ὁ *μυρεψός",* çoğul *"οἱ μυρεψοί"*.
40 Mür için "*σμύρναν"*. Bkz. The Book of the Eparch, 30.
41 *Myrepsos.*
42 Evagrios Scholastikos *HE* Book II.3.41.

Aziz Dēmētrios'un mür ya da *myron* mucizeleriyle ilgili öne çıkan en önemli unsurlar mesh etme ya da ruhsal ve bedensel hastalıklara şifa vermesiyle ilişkilidir. Başpiskopos Ioannes'in *Miracles* versiyonunun birinci mucizesinde[43] felç geçiren *eparkhos*un[44], ikinci mucizesinde de bir başka *eparkhos*un bu kez mide kanamasından Aziz Dēmētrios'un türbesinde şifa bularak hızla iyileştiği anlatılmaktadır[45]. *Miracles*'da anlatılan üçüncü mucizesinde Selanik'te ortaya çıka ve birçok insanın ölümüne neden olan salgın mağdurlarının Dēmētrios'un mabedinde iyileştiğinden bahsedilmektedir[46]. Dördüncü mucizede, bedeni şeytan tarafında ele geçirilen bir askerin yine Aziz Dēmētrios'un mabedine götürülerek nasıl ruhunun temizlendiği ve şifa bulduğu anlatılmaktadır[47].

Resim 13-14: Aziz Dēmētrios'un Akrep ile Mücadelesi
(Bodleian Library MS. Gr. th. f. 1[48]; B. Hostetler 2016: 173)

Anonim Miracles'deki altıncı mucizede ise Thenai piskoposu Kyrpianos'un azizin kutsal yağ kültüyle ilgili tanık olduğu bir mucize anlatılmaktadır. Piskopos Kyprianos bir gün Slavlar tarafından tutsak edilir. Kendini Selanikli Dēmētrios olarak tanıtan asker giyimli aziz, piskoposu mucizevi şekilde kurtarır (P. Lemerle 1979: 234). Bunun üzerine Kyrpianos, Dēmētrios'u bulmak için Selanik'e gider. Kentte kaldığı süre boyunca insanların şifa bulduğu Aziz Dēmētrios Bazilikasında kalır. Piskopos kendi şehrine döndüğünde de Selanik'teki gibi azize adanmış bir bazilika inşa ettirmek ister. Afrika'da bir kent ola Thenai, özellikle Temmuz-Ağustos aylarında akrep istilasına uğramaktadır. Bu yüzden insanlar sokulmadan uyuyabilmek için teknelerde uyumak zorunda kalırlar. Piskopos Kyprianos sayesinde şehirde inşa edilen yapı kentte Dēmētrios'un kutsal yağ kültü yayılır. Bu sayede kent sakinlerinin akrep sokmasına karşı yağ kandillerinde bile biraz yağı yaralarına sürmesi yeterli olur (P. Lemerle 1979: 235-236).

---

43 Efthymios Rizos, Cult of Saints, E08059: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08059 (Erişim tarihi: 21.11.2023)

44 J. C. Skedros 2010: 84-85.

45 Efthymios Rizos, Cult of Saints, E08060: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08060 (Erişim tarihi: 21.11.2023)

46 Efthymios Rizos, Cult of Saints, E08061: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08061 (Erişim tarihi: 21.11.2023)

47 Efthymios Rizos, Cult of Saints, E08062: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08062 (Erişim tarihi: 21.11.2023)

48 https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/a77c8264-9651-49c8-bf6b-f6d9f9077586/surfaces/0964afe8-653c-4333-9066-c8a-89d7e00c6/# (Erişim tarihi: 10.10.2023)

Resim 15: Selanik Şehrinin Koruyucusu *Myroblytos* Aziz Dēmētrios[49]

Süryani Ortodoks Kilisesi'nin kullandığı *Jacobite Arab Synaxarium*'unda Aziz Dēmētrios hakkında şu ifadeler geçmektedir:

"Selanik'te ona muhteşem bir kilise inşa edip ölü bedenini oraya gömdüler. Orada birçok olağanüstü mucize gerçekleşti. Kilisede her gün, özellikle de yortusunun olduğu gün inananları iyileştiren hoş kokulu bir yağ akıyordu. O gün özellikle daha fazla, kilisenin duvarlarından hatta sütunlarından bile bolca akıyordu[50]."

Mür/Myron'un Aziz Dēmētrıos'un Asker Kimliğiyle İlişkisi

Mür yağı ya da myronun, askerler tarafından mesh olma amacıyla savaşlardan önce kullanılma geleneği de Hristiyanlık öncesine dayanmaktadır. Orduların sefere çıktıklarında yanlarında taşıdığı malzemeler arasında yerini alan bu yağdan birçok metinde bahsedilmektedir. Herodotos, Strabon, Plutharkos ve Arrianos gibi çeşitli Antik Dönem yazarları, konuya ilişkin çeşitli örnekler sunmaktadır.

Herodotos'un aktarımlarına göre, Pytheas isimli bir denizci görev aldığı gemi parçalanana kadar Pers askerleriyle mücadele etmiştir. Yaralanarak düştüğünde dahi ölmeyen Pytheas, gösterdiği yiğitliğinden ötürü Pers askerlerinin saygısını kazanır. Persler Pytheas'ı iyileştirmek için yaralarına mürden merhemler sürüp onu kaliteli ketenlerle bandajlarlar (Hdt. 7.181).

---

49 https://iconandlight.wordpress.com/2019/10/25/34032/ (Erişim tarihi: 10.10.2023)

50 Şu şekilde devam etmektedir: "*Birçok insan, duvarlardan akan yağı şişelerine dolduruyordu. Bu mucize kıyamete kadar sürecek. Mucizeyi gören erdemli rahipler, bundan bahsetmiş ve tanıklık etmişlerdir."* PO Synaxarie Arabe-Jacobite 162-163 (1907: 376-377).

Strabon, III. Aleksandros'un Hindistan Seferi'nden bahsederken, ordusunun Gedrosia'dan geçtiğinden bahseder. Yaz ayları dışında meyve ve suyun bulunmadığı Gedrosia'da bol miktarda hint sümbülü[51] ve mür yetiştirilip üretildiğini aktaran Strabon, III. Aleksandros'un ordusunun bunları çadır örtülerinde ve yataklarında kullandığını belirtir. Bu şekilde ordu, şifalı ve güzel kokan bir hava soluyarak dinlenmiştir (Strab. 15.2.3).

Arrianos, Anabasis adlı eserinin "Gedrosia Çölüne Yürüyüş" bölümünde III. Aleksandros'un ordusuna eşlik eden Fenikelilerin çölde karşılaştıkları birçok büyük mür ağacından mür topladıklarını ve yük hayvanlarına yüklediklerinden söz etmektedir (Arr. Anab. 6.22).

Plutarkhos ise Aleksandros'un komutan ve generallerinden Hagnon, Leonnatos ve Philotas'ın talimleri ve banyoları sırasında biraz lükse kaçarak zeytinyağı yerine mür yağı kullandığından bahsetmektedir. Hatta bu nedenle III. Aleksandros'un silah arkadaşlarını uygun bir dille uyardığı da Plutarkhos'un aktardıkları arasındadır (Plut. Vit. Alex. 40.1).

Plutarkhos *Parallel Lives* eserinin *"Comparison of Demetrius and Anthony"* başlıklı bölümünde, Makedonya Kralı I. Demetrios Poliorketes'ten *"ama savaşa hazır olduğunda… miğferi mür kokmuyordu…"* şeklinde söz etmektedir. Bu ifadeden normal şartlarda askerlerin savaşa giderken kendilerini mür ile yıkayarak mesh ettikleri anlaşılmaktadır (Plut. Comp. Demetr. Ant. 3.2). Yine aynı eserin *Life of Aristides* bölümünde ise, savaş hazırlıkları sırasında askerler için şarap ve süt dolu kavanozlar ile yağ ve mür dolu sürahiler taşındığından bahsetmektedir (Plut. Vit. Arist. 21.3-5).

Celsus'un *De Medicina* adlı eserinde, bir yaranın enfeksiyon kapmadan iyileştirilmesi için kullanılan bitkisel malzemeler arasında en başta mürden söz edilmektedir[52] (Cels. 5.2). Buna ek olarak Antik Dönemde, mür ile karıştırılmış şarabın yanık losyonu olarak kullanıldığı da belirtilmektedir (C. Wallner, E. Moormann, P. Lulof vd. 2020: 4).

Bir asker olarak Aziz Dēmētrios'un da bu kutsal yağ ile ilişkilendirilmesi de kökeni çok daha eskiye dayanan bir geleneğin uzantısı gibi görülmektedir. Ioannes Skylitzes'in aktardığına göre, Bulgarlar Selanik'i kuşatırken Selanik askerli birliği tüm gece Aziz Dēmētrios'un mezarının yanında dua etmiştir. Daha sonra tüm askerler vücutlarını Dēmētrios'un *myron*u ile mesh ederek savaşa girmiş ve düşmanlarını yenmiştir (Ioannes Skylitzes 413). Bu anlatı tıpkı Davut'un kutsal yağ ile mesh edilmesinin uzantısı bir gelenek olarak düşünülmelidir. Davut, meshedildikten sonra Tanrı'nın seçtiği kişi olarak kral ve büyük bir asker haline gelmiş; karşısındaki yenilmez düşmana karşı zafer kazanmıştır (1 Sam. 17).

---

51 Nardus.

52 Mürün çeşitli kullanımları için bkz. Cels. 5.

Resim 16: Bizans Ordusunun Savaş Öncesi Yemin Etmesi ve Kutsanması[53]

Bu durum yüksek rütbeli askerler ve soylular özellikle arasında enkolpion gibi lüks tüketim malzemelerine dair bir pazarın gelişmesini de sağlamıştır (C. Walter 2016: 83). Aziz Dēmētrios'un özellikle *myron* kültünün ortaya çıkışı Selanik'in bir haç merkezine dönüşmesinin de önünü açmıştır (C. Bakirtsiz 2002: 179). *Myron*un apotropaik[54] özellikleri onu askerler için de cazibe kaynağı haline getirmiştir. Diğer asker azizlerin bu tarz bir niteliğinin olmaması Aziz Dēmētrios'u ön plana çıkarmıştır. Dēmētrios özelinde üretilen kutsal emanetler ve enkolpionlar azizi daha da popüler hale getirmiş ve onun özgünlüğünü vurgulamıştır.

Resim 17-18: Aziz Dēmētrios Tasvirli Pendant Rölikerler[55]

[53] https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_10625/?sp=251&st=image&r=0.056,0.777,0.909,0.426,0 (Erişim tarihi: 11.10.2023)

[54] G. Vikan 1991a: 11; G. Vikan 1991b: 1678.

[55] http://museum.doaks.org/objects-1/info/27463 ; https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1926-0409-1 (Erişim tarihi: 13.10.2023)

Resim 19-20: Aziz Dēmētrios ve Aziz Geōrgios Tasvirli Ampulla, Kutsal Kabir Kilisesi[56]

Kaynakça

Birincil Kaynaklar

Aristophanes (1946). The Lysistrata-The Thesmophoriazusae-The Ecclesiazusae-The Plutus, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. III, Eds. T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post, E. H. Warmington, Trans. B. B. Rogers, London.

Arrian (1966). Anabasis Alexandri, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. II, Eds. T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post, E. H. Warmington, Trans. P. I. Robson, London.

Basset, René (1907). "Le Synaxaire Arabe Jacobite", Patrologia Orientalis (PO), Tomus Primus, Eds. R. Graffin ve F. Nau, Paris, p. 215-379.

Celsus (1961). De Medicana, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. II, Eds. T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post, E. H. Warmington, Trans. W. G. Spencer, London.

Evagrius Scholasticus (2000). The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus, Translated Texts for Historians (TTH), Trans. M. Whitby, Liverpool.

Herodotus (1922). Books V-VII, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. VII, Eds. E. Capps, T. E. Page, W. H. D. Rouse, Trans. A. D. Godley, London.

Ioannis Scylitzae, Synopsis Historiarum, Corpus Fontium Historiae Byzantinae (CFHB), Vol. V, Ed. H. Thurn, Berolin.

Lemerle, Paul (1979). Les Plus Anciens Recueils des Miracles de Saint Démétrius et la Pénétration des Slaves dans les Balkans, Le Texte I, Paris.

Origen (1885). "Origen Against Celsus", Ante-Nicene Fathers, Vol. 4, Ed. P. Schaff, Edinburgh, 848-1570.

Photius (1974). Bibliothéque, Tome VII (Codice 246-256), Trans. R. Henry, Paris.

[56] https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1876-1214-18 (Erişim tarihi: 13.10.2023)

Plutarch (1959). Plutarch's Lives, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. IX, Eds. T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post, E. H. Warmington, Trans. B. Perrin, London.

Plutarch (1967). Plutarch's Lives, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. VII, Ed. E. H. Warmington, Trans. B. Perrin, Cambridge.

Plutarch (1968). Plutarch's Lives, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. II, Ed. E. H. Warmington, Trans. B. Perrin, Cambridge.

Procopius (1919). History of the Wars, Books V and VI, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. III, Eds. E. Capps, T. E. Page, W. H. D. Rouse, Trans. H. B. Dewing, London.

Procopius (1962). History of the Wars, Books VI (continued) and VII, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. IV, T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post and E. H. Warmington, Trans. H. B. Dewing, London.

Strabo (1930). The Geography of Strabo, The Loeb Classical Library (LCL), Vol. VII, Eds. T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, Trans. H. L. Jones, London.

The Book of the Eparch (1938). Roman Law in Later Roman Empire: Byzantine Guilds Professional and Commercial, Ed. E. H. Freshfield, Cambridge.

The Holy Bible: Quatercentenary Edition King James Version Published in the Year 1611 (2010). Ed. G. Campbell, Oxford-New York.

The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform (2005). Comp. M. A. Robinson and W. G. Pierpont, Southborough.

İkincil Kaynaklar

Acara Eser, Meryem (2020). Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Liturjik) Eşyalar, Ankara.

Bakirtzis, Charalambos (2002). "Pilgrimage to Thessalonike: The Tomb of St. Demetrios", Dumbarton Oaks Papers (DOP), 56, p. 175-192.

Bauer, Franz Alto (2013). Eine Stadt und ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios, Berlin.

Benko, Stephen (2003). The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology, Leiden-Boston.

Ben-Yehoshua, Shimshon ve Carole Borowitz, Lumir Ondrej Hanus (2012). "Frankincense, Myrrh, and Balm of Gilead: Ancient Spices of Southern Arabia and Judea" Horticultural Reviews, 39/1, p. 1-76.

Delehaye, Hippolyte (1902). Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris/Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae (SynaxCP), Bruxelles.

Delehaye, Hippolyte (1909). Les Légendes Grecques des Saint Militaires, Paris.

Delehaye, Hippolyte (1925). Les Recueils Antiques de Miracles des Saints, Bruxelles.

Detoraki, Marina (2014). "Greek Passions of the Martyrs in Byzantium", The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, Vol. II, Ed. S. Efthymiadis, Ashgate, p. 61-101.

Doğer, Lale ve Ceylan Borstlap (2023). "Rölikler Kültünde Şifanın Tatlı Kokusu Üzerine: Parfümlü Yağ Kandilleri, Kutsal *myron* ve Myroblût Azizler", Art-Sanat, 20: Bizans Özel Sayısı, s. 85-120.

Gabriel, Richard A. (2012) Man and Wound in the Ancient World: A History of Military Medicine from Sumer to the Fall of Constantinople, Washington.

Halkin, François (1957). Bibliotheca Hagiographica Graeca (BHG), Vol. I, Subsidia Hagiographica 8a, Bruxelles.

Hansen, Svend (2005). "Neolithic Figurines - East-West", Byzas 2, How Did Farming Reach Europe? Anatolian-European relations from the second half of the 7th through the first half of the 6th millenium cal BC, Ed. C. Lichter, Proceedings of the International Workshop İstanbul, 20-22 May, p. 195-212.

Hodder, Ian (2006). Çatalhöyük-Leoparın Öyküsü, İstanbul.

Hostetler, Bradley (2016). The Function of Text: Byzantine Reliquaries With Epigrams, 843-1204, Florida State University College of Fine Arts, Dissertation fort he degree Doctor of Philosophy, USA.

İnce, Fatma (2021). "Müşterek Bir Hücum: Slav ve Avarların Selânik Kentine Saldırıları (617/618)", Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi, 37, s. 1-16.

Karagianni, Flora (2013). "City Ports from Aegean to the Black Sea. An Overview of their Early Christian and Medieval Past", Medieval Ports in North Aegean and the Black Sea: Links to the Maritime Routes of the East, International Symposium Proceedings 4-6 December 2023, Ed. F. Karagianni, Thessalonike, p. 23-46.

Kaya Zenbilci, İlkgül (2020). "Aziz Demetrios: Selanik'in Koruyucu Azizi, Yaşam Öyküsü ve Mucizeleriyle İlişkili Belgeler, Kültü ve Tasvirleri", Ortaçağ Araştırmaları Dergisi, III/II, s. 361-382.

Kazhdan, Alexander (1991a) "Perfumes and Unguents", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. III, New York-Oxford, p.1627-1628.

Kazhdan, Alexander (1991b). "Eparch", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. I, New York-Oxford, p. 704.

Kazhdan, Alexander ve Nancy Patterson Ševčenko (1991). "Demetrios of Thessalonike", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. I, New York-Oxford, p. 605-606.

Khazdan, Alexander (1991c). "Demetrios", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. I, New York-Oxford, p. 604.

Kleinbauer, W. Eugene (1970). "Some Observations on the Dating of S. Demetrios in Thessaloniki", Byzantion, 40, no:1, p. 36-44.

Kloft, Hans (2019). Mysterienkulte Der Antike: Götter, Menschen, Rituale, München.

Koder, Johannes (2020). "On the Slavic Immigration in the Byzantine Balkans", Migration Histories of the Medieval Afroeurasian Transition Zone, Leiden.

Krautheimer, Richard (1986). Early Christian and Byzantine Architecture, Rev. R. Krautheimer ve S. Curcic, New Haven-London.

Lampe, G. W. H. (1961). A Patristic Greek Lexicon, Oxford.

Laskaris, Nikolaos G. (2000). Monuments Funéraires Paléochrétiens (et Byzantins) de Gréce, Athènes.

Liddel, Henry George ve Robert Scott (1996). A Greek-English Lexicon, Oxford.

Macrides, Ruth J. (1990). "Subversion and Loyalty in the Cult of St. Demetrios", Byzantinoslavica, 50, p. 189-197.

Mango, Cyril (2006). Bizans Mimarisi, Çev. M. Kadiroğlu, Ankara.

Mango, Marlia Mundell (2000). "The Commercial Map of Constantinople", Dumbarton Oaks Papers, 54, p. 189-207.

Migne, J.-P. (1891). Patrologiae Graecae (PG), Patrologiae Cursus Completus, Tomus CXVI, Parisiis.

Millas, Herkül (1992). "Yunanca'nın Türkçe Harflerle Yazılışı", Tarih Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü, 16, no:27, s. 189-197.

Newman, John Henry Cardinal (1994). An Essay on the Development of Christian Doctrine, Notre Dame-Indiana 1994.

Obolensky, Dimitri (1974). "The Cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the History of Byzantine-Slav Relations", Balkan Studies, 15, no:1, p. 3-20.

Peeters, Paul (1910). Bibliotheca Hagiographica Orientalis (BHO), Subsidia Hagiographica 10, Bruxelles.

Rapp, Claudia (2007). "Saints and holy men", The Cambridge History Christianity: Constantine to c. 600, Cambridge, p. 548-566.

Roller, Lynn (2004). Ana Tanrıçanın İzinde, Çev. B. Avunç, İstanbul.

Ševčenko, Nancy Patterson ve Alexander Kazhdan (1991). "Orarion", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. III, New York-Oxford, p. 1531.

Sina, Ayşen (2004). "Eleusis'de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 44/1, s. 37-52.

Skedros, J. C. (2010). "Shrines, Festivals, and the Undistinguished Mob", Byzantine Christianity: A People's History of Christianity, Vol. 3, Ed. D. Krueger, Minneapolis, p. 81-102.

Skedros, James C. (1999). Saint Demetrios of Thessaloniki: Civic Patron and Divine Protector 4th-7th Centuries CE, Harvard Theological Studies 47, Harrisburg-Pennsylvania.

Sophocles, Evangelinus Apostolides (1992). Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods, New-York.

Stathakopoulos, Dionysios (2007). "To Have and to Have not: Supply and Shortage in the Centres of the Late Antique World", Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453), p. 211-217.

Tarman, Settar (2023). "Doğu Roma'da Hristiyan Cenaze Ritüellerinde Mür Yağının Yeri", Prof. Dr. Bozkurt Ersoy Armağanı, İzmir, s. 479-486.

Thurston, Herbert J. ve Donald Water (1990). Butler's Lives of the Saints Complete Edition, Vol. IV, Westminster.

Tzanetou, Angeliki (2002). "Something to do with Demeter: Ritual and Performance in Aristophanes' Women at the Tesmophoria", American Journal of Philology, 123/3, p. 329-367.

Vickers, Michael (1974). "Sirmium or Thessaloniki? A Critical Examination of the St. Demetrius Legend", Byzantinische Zeitschrift, 67/2, p. 337-350.

Vikan, Gary (1991a). "Acclamations, Apotropaic", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. I, New York-Oxford, p. 11.

Vikan, Gary (1991b). "Pilgrim Tokens", The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB), Vol. III, New York-Oxford, p. 1678.

Wallner, Christopher ve Eric Moorman, Patricia Lulof, Marius Drysch, Marcus Lehnhardt, Björn Behr (2020). "Burn Care in the Greek and Roman Antiquity", Medicina, 56, p. 4-9.

Walter, Christopher (1995). "The Origins of the Cult of Saint George", Revue des études Byzantines (REB), 53, 295-326.

Walter, Christopher (2016). The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, New York.

Woods, David (2000). "Thessalonica's Patron: Saint Demetrius or Emeterius?", The Harvard Theological Review, 93/3, p. 221-234.

Σωτηρίου, Γεώργιος Α. ve Σωτηρίου, Μαρία Γεωργίου (1952). Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Αθήνα.

Çevrimiçi Kaynaklar

http://museum.doaks.org/objects-1/info/27463

https://amygalper.com/plant-talk-myrrh-essential-oil/

https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/a77c8264-9651-49c8-bf6b-f6d9f9077586/surfaces/0964afe8-653c-4333-9066-c8a89d7e00c6/#

https://iconandlight.wordpress.com/2019/10/25/34032/

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Samuel_e_david.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Michael_of_salonica.jpg

https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1926-0409-1

https://www.decani.org/en/photo-albums-church/decani-frescoes/fresco-cycles/chapel-of-st-demetrios#!

https://www.doaks.org/resources/seals/byzantine-seals/BZS.1955.1.4042

https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_10625/?sp=251&st=image&r=0.056,0.777,0.909,0.426,0

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/465946

Rizos, Efthymios. Cult of Saints, E08059: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08059.

Rizos, Efthymios. Cult of Saints, E08060: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08060.

Rizos, Efthymios. Cult of Saints, E08061: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08061.

Rizos, Efthymios. Cult of Saints, E08062: http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E08062.

Kaynak Kısaltmaları

1 Sam.	1 Samuel
Arr. Anab.	Arrian, Anabasis Alexandri (LCL), Vol. II
BHG	H. François, Bibliotheca Hagiographica Graeca, Subsidia Hagiographica 8a
BHO	P. Peeters, Bibliotheca Hagiographica Orientalis, Subsidia Hagiographica 10
Cels.	Celsus, De Medicana (LCL), Vol. II
Est.	Esther (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Evagrios Scholastikos *HE*	The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus (Translated Text for Historians Vol. 33, 2000)
Ex.	Exodus (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Hdt.	Herodotus (LCL), Vol. III
Ioannes Skylitzes	Ioannis Scylitzae, Synopsis Historiarum (CFHB), 1973
John	John (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Lampe	G. W. H. Lampe, A Patristic Greek Lexicon
LCL	The Loeb Classical Library
Luke	Luke (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
LSJ	Liddel & Scott, A Greek-English Lexicon
Mark	Mark (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Matt.	Matthew (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Origen, C. Cels.	Origen (Origenes), Origen Against Celsus (Contra Celsum) (The Ante-Nicene Fathers)
PG	J.-P. Migne, Patrologiae Graecae, Tomus CXVI (116)
Phot. Bibl.	Photius, Bibliothéque (Bibliotheka)
Plut. Comp. Demetr. Ant.	Plutharch's Lives, Comparison of Demetrius and Anthony (LCL), Vol. IX
Plut.Vit. Alex.	Plutharch's Lives, Alexander (LCL), Vol. VII
Plut. Vit. Arist.	Plutharch's Lives, Aristides (LCL), Vol. II
PO Synaxarie Arabe-Jacobite	Patrologia Orientalis, "Le Synaxaire Arabe Jacobite"

Proc. Goth.	Procopius, History of the Wars "The Gothic War" (LCL)
Ps.	Psalms (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Song	Song of Solomon/Song of Songs (The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version, 2010)
Sophocles's Greek Lexicon	E. A. Sophocles, Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods
Strab.	Strabo, The Geography of Strabo (LCL), Vol. VII
SynaxCP	H. Delehaye, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris/Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae
The Book of the Eparch	Roman Law in Later Roman Empire: Byzantine Guilds Professional and Commercial, 1938

ATATÜRK ve AY-YILDIZ TASVİRLİ GEÇ OSMANLI - ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SERAMİKLERİ

Late Ottoman-Early Republıcan Perıod Ceramıcs Wıth Atatürk and Crescent-Star Depıctıons

Tuğba BAĞBAŞI[1]
Aslı SAĞIROĞLU[2]

Özet

İnsanoğlu tarih öncesi dönemlerden itibaren, günlük hayatında yiyecek ve içeceklerini saklamak ve tüketme amacıyla; pişmiş toprak malzemeye şekil vererek kap-kacak yapmaya başlamıştır. Antik çağlarda pişmiş toprak eserler üzerine estetik kaygılarla yapılan geometrik, bitkisel ve figüratif süslemeler yapılmaktaydı. Dönem şartları ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte devletleşen toplumlar üretmiş oldukları eserler üzerine artık dönemin önemli olaylarını tasvir etmeye başlamışlardır. Bu sahneler; av, savaş, atlı süvariler, hükümdarın taç giyme töreni gibi önemli olaylardır. Medeniyetler her dönemde kahramanların, hükümdarların ve ülke kurucularını önemli bir yerde tutmuş, onları her daim hatırlamak amacıyla eserler üzerinde tasvir ederek sonsuza denk yaşamalarını ve hatırda kalmalarını sağlamışlardır. Bu uygulama özellikle sanat eserleri üzerlerinde Antik çağdan günümüze kadar devam etmiştir. Bu bildirinin konusu Kurtuluş Savaşı'nda silah arkadaşlarıyla beraber vatanın ebediyen yaşamasına vesile olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün seramikler üzerinde yer alan tasvirleri ile yine 19. yy. ve 20. yy. seramiklerindeki Türk bayrağı üzerinde yer alan ay yıldız imgesidir. Avrupa'da özellikle 1789 Fransız İhtilali'nden sonra yayılan ulusçuluk hareketleri kendini Osmanlı topraklarında da hissettirmiştir. Meşrutiyetin ilanı (1908) ile birlikte Osmanlı'da görülen milliyetçilik fikir hareketi, mimarlık başta olmak üzere diğer sanat dallarında da etkili olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ise bizzat Atatürk ve devletin himayesi ile milli bir sanat üretme amacıyla 1909'larda başlayan Osmanlı Neoklasisizmi bilinçli olarak desteklenmiştir. Bu neoklasik tavır el sanatı ürünlerine de yansımış; o dönem üretimlerinde bilinçli olarak ay-yıldız tasvir-

[1] Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D., Orchid: 0000-0003 1510-1974 tugba.bgbs@gmail.com

[2] Doç.Dr. Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Orchid, 0000-0002-5851-0834. asagiroglu@erciyes.edu.tr

leri, daha sonrasında Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk imgesi işlenmiştir. Bu seramik eserler gerek yurt dışında gerekse yurt içinde oldukça kaliteli çini atölyelerinde imal edilmişlerdir. Bugün bu seramiklerin çoğu Türkiye müzelerinde ve özel koleksiyonlardadır. Eserler genellikle hatıra amacıyla üretilmiş olup; fincan, duvar tabağı, kase ve çerçeveli duvar panosu gibi farklı işlevler için yapılmış bulunmaktadır. Bu bilimsel araştırma yazısında dönemin sosyokültürel anlayışını ve modasını yansıtan sanat eseri ürünlerinden olan seramiklerin; yapım yeri, atölyeleri, üzerindeki motifler, boyutları, sırlama gibi özellikleriyle tanıtılması amaçlanmıştır.

***Anahtar Kelimeler*:** Atatürk, Ay-yıldız, Seramik, Neoklasisizm, Cumhuriyet, Tasvir

Abstract

Since the prehistoric times, human beings have been used to store and consume their food and beverages in theirdaily life; he started to make pots and pans by shaping the terra cottamaterial. Inancienttimes, geometric, her baland figurative decorations were made on terracotta works with a esthetic concerns. With the conditions of the period and the development of technology, societies that became a state began to describe theim portant events of theperiod on theworks they produced. These scenes are; hunting, war, cavalry, thecoronation of the monarch are important events. Civilization shave kept theheroes, ruler sand country founders in an important place in every period, and they have been depicted on the works in order toal ways remember them, allowing them tolive and be remembered forever. This practice has continued from the Antiquity to thepresent, especially on works of art. The subject of this paper is the depictions of Gazi Mustafa Kemal Atatürk, the founder of the Republic of Turkey, who helped the country live forever with his comrades in the War of Independence, on ceramics, and the crescentand star image on the Turkish Flag in 19th and 20th century ceramics. The nationalist movements that spread in Europe especially after the French Revolution of 1789 made itself felt in the Ottomanlands. With the proclamation of the Constitutional Monarchy (1908), the nationalist intellectual movement in the Ottoman Empire was also influential in other branches of art, especially in architecture. In the Early Republican Period, Ottoman Neoclassicism, which started in 1909 with the aim of producing a national art with the patronage of Atatürk and the state, was consciously supported. This neoclassical attitude is also reflected in handycraft products; Crescent-star depictions were deliberately used in the productions of that period, and later theim age of Atatürk in the Early Republican Period. These ceramic works were produced in high quality tile work shops both in the country and abroad. Today, most of theseceramicsare in Turkish Museums and private collections. The works were generally produced forsouvenir purposes; It is made for different functions such as cup, wallplate, bowland framed wall panel. In this scientific research article, ceramics, which are works of art reflecting the socio-cultural understanding and fashion of theperiod; It is aimed to be introduced with features such as the place

of construction, work shops, motifs on it, dimension sandglazing.

Keywords: Atatürk, Crescent-Star, Ceramics, Neoclassicism, Republic, Depiction

Giriş

Keramik; ham maddesi toprak, balçık, kil gibi doğada hazır halde bulunan malzemelerin su ile karıştırılarak, çeşitli yöntemlerle şekil verilmesi sonucu meydana gelmektedir. Temel malzemesi kil olan keramik en sade haliyle pişmiş toprak olarak nitelendirilmekte olup; yapımında su geçirmez killi toprak, balçık ve çamur malzeme kullanılmıştır (D. O. Erman 2012: 19). İngilizce; ceramic, Fransızca; ceramique, Almanca; Keramik, Yunanca; keramos kelimesinden türetilmiştir (T. Ökse 1999: 192., T. Bağbaşı 2018). İlk seramiklerin MÖ 10.000 ile 9.000'li yıllar arasında üretildiği düşünülmektedir (N. Gülaçtı 2012: 35). Antik çağlarda pişmiş toprak eserler üzerinde estetik kaygı ile geometrik, bitkisel ve stilize figüratif süslemeler yapılmaktaydı. Dönem şartları ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte medeniyetleşen toplumlar, üretmiş oldukları eserler üzerine artık dönemin önemli olaylarını tasvir etmeye başlamışlardır.Seramikler üzerine yapılan bu sahneler yapıldıkları dönemlere göre sırasıyla; av, savaş sahneleri, atlı süvariler, hükümdarın taç giyme töreni gibi önemli olayları kapsamaktadır. Medeniyetlerde daima kahramanlar, hükümdarlar ve ülke kurucuları önemli bir yer tutmuş, onları her daim hatırlamak amacıyla eserler üzerinde tasvir ederek; sonsuza denk yaşamalarını ve hatırda kalmalarını sağlamışlardır. Bu uygulama Antik çağdan günümüze kadar devam etmektedir. Her dönem farklı kültürel eserler de görülen insan figürlü bezeme anlayışında dönemin tanrı, tanrıça, kral, kraliçe, hükümdar, alp, kağan, savaşçı, avcı gibi önemli kişilerini konu alan realist resimlerin yer aldığı görülmektedir ve bu tüm el sanatlarına da yansımıştır. Anadolu'da binlerce yıl süren figüratif anlatım birçok sanat alanında olduğu gibi geleneksel Türk seramik ve çini sanatında da kullanılmıştır. Orta Asya Türk tarihinin başlangıcından bu yana geleneksel Türk seramik ve çini sanatında insan figürlü bezemeler incelendiğinde; Hun sanatında, Göktürk ve Uygur resim sanatında, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Dönemi seramik ve çini sanatında ve Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze kadar her dönemde farklı biçim ve şekillerde kullanıldığı görülmüştür. İlk kez Abbasilerin lüster tekniğinde yapılan seramikleriyle İslam seramik programına yerleşen, Orta Asya göçebe ve Türk tarzında, bağdaş kurarak oturan, kaftanlı, kolları tirazlı, börk tipi başlıklı hükümdar motifi veya saray görevlisi Selçuklu seramiklerinin konu programında ana temadır (G. Öney 1978: 62). Selçuklu Dönemi mimari yapılarda çoğunlukla kullanılan sekiz köşeli yıldız ve haç biçiminde çini levha üzerine süsleme elemanı olarak; insan figürlü tasvirler, fantastik ve doğada yer alan hayvanlar ile çeşitli bitkisel motifler kullanılmıştır. Selçuklu Döneminde kullanılan mitolojik ve sembolik açıdan önemli figürler ve hayvan tasvirleri Osmanlı Dönemi İznik ve Kütahya çini eserlerinde de görülmektedir. Fakat figürlü tasvir dini inanç gereği Osmanlı dönemi tüm sanat

eserlerinde olduğu gibi çini ve seramik eserlerde de daha az tercih edilmiş, figür yerine bitkisel bezeme hakim olmuştur. Avrupa'da, 1720'lerden sonra hızla yaygınlaşan Osmanlı tasvirleri, Osmanlı-Türk izinin bir göstergesi olarak, resimden mimariye, kostümden iç mekâna kadar sanatın çeşitli alanlarına yansıyan 'Türk Modası'nı yaratmıştır (Z. Tez 2015: 170). Avrupa'da büyük yankı uyandıran ve «*Turquerie*» olarak adlandırılan bu akım, 17. yüzyılın sonundan, 18. yüzyılın sonuna kadar etkinliğini sürdürmüş, batı sanatında kendine bir yer edinmiştir (M. C. Güngör 2020: 770). Bu dönemde gerçekleştirilen eserlerin oluşturulmasında, elçilerin, seyyahların ve tercümanların aktardıkları anlatımlara dayalı olarak yapılan gravürlerden yararlanılmıştır. Hiç kuşkusuz ki, Osmanlı figürleri ve hayat tarzını konu alan porselen heykelcikler, özelinde Turquerie akımı, hem Batı'nın Doğu ile ilgili önyargıları tarafından biçimlendirilmiştir, hem de bu eserler toplumda bu yargıların pekişmesine, yayılmasına ve şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Avrupa'da porselen sanayi, 18. yüzyıl ile başlamıştır. Almanya'nın Saksonya Krallığı bölgesinde 1709 yılında, Johann Friederich Böttger tarafından üretilen ürün sert porselen türündedir ve Avrupa'da yapılan ilk porselen olarak bilinmektedir. Kral II. August'un da katkılarıyla, 1710 yılında Saksonya Krallığı tarafından Avrupa'nın bilinen ilk porselen fabrikası Meissen kurulmuştur (Kocabaş, 1941: 44-46). Burada üretilen ürünler çeşitli renk ve desenlerle dekore edilmiştir ve yüksek kalitede mutfak eşyalarının yanı sıra süs eşyaları da üretilmiştir (S.A. Ensari, 2016: 2018). Sofraları süsleyen şekerleme figürlerin daha dayanıklı ve renkli bir malzeme olan porselenden yapılması yönündeki devrimci adımı atan kişi Johann Joachim Kändler olmuştur. Meissen porselen fabrikasının usta modelcisi Johann Joachim Kändler'in modellediği Türk giysileriyle tasvir edilmiş figürler hareketli betimlemeleriyle oldukça dikkat çekicidir (M. C. Güngör 2020: 771). Avrupalı sanatçılar, özellikle seramikçiler, Osmanlı dönemi yaşantısına, Türklere yoğun ilgi göstermişlerdir. Dönemin usta modelcisi Kändler, Peter Reinicke'yle beraber Osmanlı'nın önemli kişiliklerini, otantik saray kıyafetleri ve aksesuarlarıyla modellemişlerdir (M. C. Güngör 2020: 771). Sèvres porselen fabrikasının üretimi olan Tütün İçen Osmanlı da porselenlerde sıklıkla kullanılan semboller arasında yer alır. Osmanlı padişahlarının dış dünyada belirli bir imajları bulunmaktaydı.Değerli kumaş ve taşlarla süslü tahtlarda otururlar, nargile ve kahve içerler, keyifli görüntüler verirlerdi. Oryantalizm literatüründe Grand Türk, El Grand Turco, Der Gross Sultan, Büyük Türk ifadeleri olumsuzluk anlamında kullanılırdı. Esasında vurgulanmak istenen Türk'ün ürkütücü ve korkutucu imajıydı (A. Arcasoy, 2013: 39-46.). Yeniçeri figürleri, en çok işlenen figürler arasındadır. Sadece bunlarla sınırlı kalmayıp bu dönemde Avrupa'da üretilen Türk imgeleri taşıyan kap-kacak yapımı büyük önem kazanmıştır. Avrupa'daki 17. yy. da başlayan Türk tarzında porselen (kap-kacak), biblo vb. malzemelerin yapımı ancak, Kütahya çini fabrikalarında 19. yy. sonu, 20. yüzyıl başında üretilmeye başlanmıştır. Özellikle meşrutiyetin ilanından sonra 23 Temmuz 1909 Osmanlı Bayramını (ki İmparatorlukta kutlanan ilk resmi bayramdır) anmak için "anı"

olarak tasarlanan eşyalar ön plana çıkmış, Meşrutiyetinin ilanını, orduyu veya Abide-i Hürriyeti görüntüleyen kartpostallar, tebrik kartları, rozetler veya üzerinde "Hürriyet, adalet, müsavvat" yazılı fincan takımları gibi anı nesneleri üretiliyordu. Bu nesneler Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle o devrin işporta malları arasına girecek şekilde yaygınlaşıyordu (A. Erkmen, 2010: 37).

Bu bilimsel araştırmada 24 adet eserden 13 adet tabak, 8 adet fincan ve 3 adet tablo incelenmiştir. İncelenen eserler günümüzde koleksiyonerlere, antikacılar ve bazı özel müzelerde yer almaktadır. Bu eserlerden üç adeti hatıra tabağı, 10 adedi düz ve çukur kase, sekiz adeti fincan, üç adedi duvar panosundan oluşmaktadır. Eserler, çeşitli müzelerde ve antikacılarda bulunmaktadır. Bu çalışma meydana getirilirken, detaylı literatür çalışması yapılmış, bazı eserlere müze kataloglarından, yayımlanmış kitaplardan, bazılarına da internet üzerinden satış yapan mezat ve antikacıların online sitelerinden ulaşılmıştır. Bu eserlerin bir kısmı Avrupa menşeili, bir kısmı da Türkiye de üretilmiş olup; eserler detaylı olarak katalogda kısmında tanıtılmıştır.

1. Atatürk ve Ay-Yıldız Tasvirli Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Dönemi Seramikleri

Katalog No:1.1

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 34 cm. olarak tasarlanan antika eser, günümüzde Pera Müzesi- Sunan-İnan Kıraç koleksiyonunda yer almaktadır. Eserin üretim yeri Kütahya'dır. Eserin üzerinde Osmanlıca ile yazılmış "Padişahım Çok Yaşa" yazısı bulunmaktadır. Porselen tabakta krem rengi zemin üzerine işlenmiş süsleme unsurları yer almaktadır. Ortada Osmanlı sancağı yer almakta olup, sancağın üst kısmında Osmanlı padişahı Sultan V. Mehmet Reşat'ın tuğrası bulunmaktadır. Buradan anlaşıldığı üzere eser, 1909-1918 yıllarına tarihlendirilmektedir. Tuğranın altında stilize dört adet çiçek yer almaktadır. Sancak ile tuğra arasında turkuaz renkte çerçeve içerisine siyah renkte Osmanlıca Türkçesi ile yazı kuşağı işlenmiştir. Tabağın çukur kısmını oluşturan kenarları, kobalt mavisi ve turkuaz renkli perde drapeleri ile hareketlendirilmiştir. Tabağın kenar çerçevesi, kobalt mavisi zemin üzerine beyaz renkte stilize dal ve yaprak motifleri işlenmiştir. Bu yaprak motiflerinin arasına turkuaz zemin üzerine kırmızı stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 1: Porselen Tabak

Katalog No:1.2

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1900'lü yılların başına Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 34 cm. olarak tasarlanan antika eser, günümüzde İstanbul Müzayede de internet üzerinde satışa sunulmuştur. Seramik tabak krem renk sır üzerine kırmızı çiçekler ve ay yıldız motifleri işlenmiştir. Eserin ortasında dairesel olarak tasarlanan lacivert renk sır üzerine yıldız motifi uygulandığı görülmektedir. Naturalist üsluptaki çiçek ve yapraklar tabağın ortasındaki, ikinci motif grubunu oluşturmaktadır. Bu motifte çiçekler kırmızı renkli, yapraklar açık yeşil, dallar ise koyu yeşil renkler ile meydana getirilmiştir. Eserin kenarlarında yer alan lacivert zemin üzerine yapılmış beyaz renkli ay yıldız motifi üçüncü motifi grubunu oluşturmaktadır. Bu zemin üzerinde 10 adet ay yıldız motifi tabağın etrafını dolaşacak şekilde yerleştirilmiştir (Fotoğraf 2). Ay yıldız motifleri kompozisyon açısından incelendiğinde Türkiye Cumhuriyeti Bayrağı üzerinde yer alan ay yıldız motifinden farklı olduğu görülmektedir. Eserin tarihi göz önünde alındığında burada yer alan ay yıldız motifin Osmanlı Sancağı üzerindeki ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu tarz eserlerin Geç Osmanlı Dönemi'nde yaygın olarak yapıldığı bilinmektedir. Bu eserleri bazen bir hatıra tabağı olarak tasarlamanın yanı sıra gerek Hollanda, Fransa, Almanya gibi seramik ve porselen yapımında ünlü yabancı ülkelerde, gerekse seramikleriyle ünlü Çanakkale ve Kütahya gibi kendi ülkesindeki şehirlerde Osmanlı pazarlarında satılmak üzere üretilmesini talep etmişlerdir.

Fotoğraf 2: Seramik Tabak (Kaynak: https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/1062322/ay-yildizli-porselen Erişim Tarihi: 22.10.2020)

Katalog No:1.3

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1900-1910 yıllarına Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formdaki eserin çapı 24.5 cm. olarak tasarlanmıştır. Günümüzde İstanbul Müzayede de internet üzerinden satışa sunulmuştur. Seramik tabak beyaz renkli sır üzerine oluşturulan lacivert zemine ay yıldız motifleri işlenmiştir. Tabağın çukur kısmının tam ortasında lacivert renkli ay yıldız motifi uygulanmıştır. Tabağın çukur kısmının bitiminde ise beyaz zemin üzerine 35 adet küçük yıldız motifleri tasarlanmıştır. Bu yıldız motiflerinin etrafına ise yarım daire oluşturacak şekilde desenler yapılmıştır. Bu tarz motifler tabağın çukur kısmında bir dantel ucunu anımsatmaktadır. Eserin kenarlarında yer alan lacivert zemin üzerine yapılmış beyaz renkli 11 adet ay yıldız motifi uygulanmıştır. Bu motifler tabağın kenar boyutuna tam oturacak büyüklükte yapılmıştır. Her bir ay yıldız arasına ikişer adet yıldız daha eklenmiştir. Bu yıldızlar ay yıldız motiflerini birbirinden ayırmak amacıyla tasarlanmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Ay yıldız motifleri kompozisyon açısından incelendiğinde Osmanlı Sancağı üzerindeki ay yıldız motifi ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Eser Osmanlı Devleti'nin, Osmanlı pazarları için İngiltere'ye sipariş verdiği İngiliz AGHS Bombay markalı olduğu eserin altında bulunan soğuk damgadan anlaşılmaktadır (Fotoğraf 3).

Fotoğraf 3: Seramik Tabak (https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/1062322/ay-yildizli-porselenErişimTarihi: 25.01.2020)

Katalog No:1.4

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, 20. Yüzyılın ilk yarısına Erken Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formdaki eserin çapı 34 cm. olarak tasarlanmıştır. Eser, günümüzde Pera Müzesi, Suna-İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonunda yer almaktadır. Seramik tabak krem renkli zemin üzerine turkuaz ve siyah renklerden meydana getirilen şemse motifi içerisine ay-yıldız motifi işlenmiştir. Bu motifte yer alan hilalin formu Türkiye Cumhuriyeti bayrağı üzerinde yer alan hilal formu ile aynıdır. Bu eser muhtemelen Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edildiği yıllarda tasarlanmış olmalıdır. Şemse motifinin uç kısımları kırmız renkte tasarlanmıştır. Tabağın iç kısmında boşluk bırakmaksızın tasarlanan geometrik motiflerden meydana gelmiş bezemeler hâkimdir. Bu motifler, turkuaz, yeşil ve kobalt mavisi beneklerin belirli düzende yerleştirilmesi ile sonsuzluk ilkesi ile tasarlanmış süsleme grubunu oluşturmaktadır. Tabağın çukur kısmının kenarlarında turkuaz ve siyah olmak üzere iki ince şerit dolanmakta olup, iç kısımdaki motifleri çerçeve içine almaktadır. Tabağın kenar kısımlarında boşluk bırakmaksızın beyaz, turkuaz, kobalt mavisi ve siyah renklerden meydana gelen girift motifler bulunmaktadır.

Fotoğraf 4: Porselen Tabak (H. Bilgi 2006)

Katalog No:1.5

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 19. yy. sonu 20. yy. başlarına Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Seramik takım, bir adet tabak ve kaseden oluşmaktadır. Eser günümüzde Nev Müzayede de internet üzerinden açılışı 2000 TL'ye satışa sunulmuş 5.036 TL'ye açık artırma ile satılmıştır. Kimin satın alındığı bilinmemektedir. Eserler boyut olarak incelendiğinde kasenin çapı 21x11, tabak çapı ise 23 cm. olarak tasarlanmıştır. Seramik tabak pembe-beyaz renkli sırla kaplanmış olup, üzerine kırmızı renkli ay yıldız motifi ve kırmızı renkli naturalist üslupta çiçekler işlenmiştir. Tabağın çukur kısmının tam ortasında kırmızı renkli ay yıldız motifi uygulanmıştır. Tabağın çukur kısmının bitimine dairesel form alacak şekilde iri naturalist çiçekler yerleştirilmiştir. Üç adet iri, üç adet tomurcuk çiçek tasarlanan tabakta, çiçekler kırmızı renkte yapılmış olup, dalları açık yeşil, tomurcukları ise lacivert renk ile boyanmıştır. Eserin tam ortasına yerleştirilen ay yıldız motifleri kompozisyon açısından incelendiğinde, Osmanlı Sancağı üzerindeki ay yıldız motifi ile benzerlik gösterdiği görülmektedir (Fotoğraf 5). Eser Osmanlı Devleti'nin, Osmanlı pazarları için Hollanda'ya sipariş verdiği seramik eserdir. Tabağın altında imalat mührü olan "SOCIETE CERAMIQUE MAESTRURT" "MADE İN HOLLAND" yazmaktadır (Fotoğraf 6).

Fotoğraf 5-6: Seramik Tabak ve Altında Yer Alan Damga
(https://www.nevmuzayedecilik.com/ay-yildizli-seramik-lotu.htmlErişim Tarihi: 15.02.2020)

Katalog No:1.6

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 20. yy.'ın ilk çeyreğine Erken Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Seramik eser, günümüzde Pera Mezat'ta internet üzerinden satışa sunulmuştur. Ne kadar fiyata satıldığı bilinmemektedir. Eserin çapı 25 cm. olarak tasarlanmıştır. Seramik tabak siyah renkli zemine boyanmış olup, üzerine beyaz renkli ay yıldız motifi, saç örgüsü ve dört adet ince kalın olmak üzere dairesel şeritlerle süslenmiştir. Tabağın çukur kısmının tam ortasında beyaz renkli ay yıldız motifi yer almaktadır. Tabağın çukur kısmının bitimine dairesel formlu şeritler tasarlanmıştır. Ay yıldız motifinin etrafını 0.5 cm. kalınlığında beyaz renkli şeritle çevrelenmiştir. Bu şeridin her iki yanında ise 1 mm. kalınlığında ince şeritler tasarlanmıştır. İkinci şerit saç örgüsü motifinden oluşmaktadır. 3 nolu şerit ise yine 1 nolu şerit ile aynı kalınlıkla ve formda tasarlanmış olup, kenarlarında iki ince şerit ile çevrelenmiştir. Tabağın kenarını dolaşacak şekilde sekiz adet ay yıldız motifleri tasarlanmışlardır. Eserin tarihi göz önüne alındığında Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşına girdiği bir dönemde üretilmiştir. Siyah zemin üzerine beyaz ay yıldızların tasarlanmış olması Osmanlı Devleti topraklarının üzerine parlayacak olan ay yıldızın temsilen yapılmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Eserin tam ortasına yerleştirilen ay yıldız motifleri kompozisyon açısından incelendiğinde, Osmanlı Sancağı üzerindeki ay yıldız motifi ile benzerlik gösterdiği görülmektedir (Fotoğraf 7). Eser, Osmanlı Devleti'nin, son döneminde seramik kalitesi ve seramik atölyelerinin yoğunluğu ile ün kazanmış olan Kütahya seramik atölyelerinde üretilmiştir.

Fotoğraf 7: Seramik Tabak (https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020)

Katalog No:1.7

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 19. yy.'ın son çeyreğine Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Seramik eser, günümüzde Pera Mezat'ta internet üzerinden satışa sunulmuştur. Açılış fiyatının 3.000 TL olduğu bilinmektedir. Eserin çapı 34.5 cm. olarak tasarlanmıştır. Seramik tabak beyaz renkli zemine boyanmış olup, üzerine kırmızı renkli ay yıldız motifi işlenmiştir. Tabağın kenarlarında altı adet ay yıldız motifinin ortalarına birer adet küçük yıldız eklenmiştir. Bu ay ve yıldızlar kırmızı zemin üzerine beyaz renkli olarak tasarlanmıştır. Avrupa atölyelerinde imal edilen eserin el boyaması eser olduğu bilinmektedir. Eserin tam ortasına yerleştirilen ay yıldız motifleri kompozisyon açısından incelendiğinde, Osmanlı Sancağı üzerindeki ay yıldız motifi ile benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Fotoğraf 8-9: Seramik Tabak ve Altında Yer Alan Damga (http://www.antikada.net/urun/1538Erişim Tarihi: 25.02.2020)

Katalog No: 1.8

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 19 yy. ortalarına Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 23.5 cm. olarak tasarlanan antika eser, günümüzde Sancak Müzayede adlı internet sitesi üzerinde satışa sunulmuştur. Satış fiyatı olarak 4.000 TL açılış fiyatı verilmektedir. Lacivert ve beyaz renklerin kullanıldığı eserde ay yıldız motifleri kullanılmıştır. Eserin ortasında dairesel olarak tasarlanan lacivert renkli sır üzerine beyaz renkli yıldız motifi uygulandığı görülmektedir. Bu dairesel lacivert alanın etrafı altın yaldızla ince bir şerit ile sınırlandırılmıştır. Tabağın çukur kısmında yer alan bu yıldız motifinin dışında kalan alanda ise beyaz renk kullanılmıştır. Eserin kenarlarında yer alan lacivert zemin üzerine yapılmış beyaz renkli ay yıldız ikinci motif grubunu oluşturmaktadır. Bu zemin üzerinde üç adet ay yıldız motifi tabağın kenarında yan yana olacak yerleştirilmiştir. Bu kısımda bir de yazı kuşağı yer almaktadır. Tabak üzerinde Osmanlıca yazı ile "Afiyet Olsun Efendim" ibaresi dönem üslubu olarak yurt dışında üretilmiş eserlerin birçoğunda yer almaktadır. Ay yıldız motifleri kompozisyon açısından incelendiğinde Türkiye Cumhuriyeti Bayrağı üzerinde yer alan ay yıldız motifinden farklı olduğu görülmektedir (Fotoğraf 10). Eserin tarihi göz önünde alındığında burada yer alan ay yıldız motifin Osmanlı Sancağı üzerindeki ile benzerlik gösterdiği anlaşılmıştır. Bu unsurlar göz önüne alındığında eser, Geç Osmanlı Dönemine tarihlendirilmektedir. Eser, Avrupa'da Osmanlı Devleti için özel olarak üretilmiş bir hatıra tabağıdır.

Fotoğraf 10: Seramik Tabak (https://www.sancakmuzayede.com/eser/ay-yildiz-tabak-6/ Erişim Tarihi: 15.02.2021)

Katalog No:1.9

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, 19. yüzyıl sonlarına Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 22 cm. olarak tasarlanan antika eser, günümüzde Pera Mezat adlı internet sitesi üzerinde satışa sunulmuştur. Satış fiyatı olarak 4.000 TL açılış fiyatı verilmektedir. Porselen tabakta, beyaz zemin üzerine merkezde iki adet karşılıklı olarak yerleştirilmiş kırmızı renkli ay-yıldız motifli Osmanlı Sancağı işlenmiştir. İki sancak arasında Osmanlıca Türkçesi ile yazılmış "Afiyet Olsun Efendim" yazısı yer almaktadır. Üç satırlık bu yazı kuşağı kırmızı renk ile yazılmıştır. Tabağın kenar kısımları iki adet yeşil renkli şerit ile çerçeve içine alınmıştır. Bu çerçeve içerisine yeşil dal ve yapraklara sahip kırmızı karanfiller ile karanfil tomurcukları yerleştirilmiştir (Fotoğraf 11). Eserin tarihi göz önünde alındığında burada yer alan sancağın Osmanlı Sancağı ile benzerlik gösterdiği anlaşılmıştır. Bu unsurlar göz önüne alındığında eser, Geç Osmanlı Dönemine tarihlendirilmektedir. Eser, Avrupa'da Osmanlı Devleti için özel olarak üretilmiş bir hatıra tabağıdır.

Fotoğraf 11: Porselen Tabak (https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020)

Katalog No:1.10

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, 19. yüzyıl sonlarına Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 23 cm. olarak tasarlanan antika eser, günümüzde Pera Mezat adlı internet sitesi üzerinde satışa sunulmuştur. Porselen tabakta, beyaz zemin üzerine merkezde Osmanlıca Türkçesi ile yazılmış "Afiyet Olsun Efendim" yazısı yer almaktadır. Bu yazı girift bir tarzda, kırmızı renk ile yazılmıştır. Tabağın kenar kısımları iki adet yeşil

renkli şerit ile çerçeve içine alınmıştır. Bu çerçeve içerisine yeşil dal ve yapraklara sahip kırmızı karanfiller ile karanfil tomurcukları yerleştirilmiştir (Fotoğraf 12). Eserin tarihi göz önünde alındığında burada yer alan sancağın Osmanlı Sancağı ile benzerlik gösterdiği anlaşılmıştır. Bu unsurlar göz önüne alındığında eser, Geç Osmanlı Dönemine tarihlendirilmektedir. Eser, Avrupa'da Osmanlı Devleti için özel olarak üretilmiş bir hatıra tabağıdır.

Fotoğraf 12: Porselen Tabak (https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020)

Katalog No:1.11

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 20. yy. ilk çeyreğine Erken Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Seramik eser üzerinde Mustafa Kemal Atatürk ve iki anzak askeri resmedilmiştir. Atatürk bir çerçeve içerisinde 4/4 profilden resmedilmiş olup, bir elini havaya kaldırmış ileriyi işaret etmektedir. Atatürk portresinin hemen altında Atatürk'ün Anzak askerlerinin analarına söylediği söz bir çerçeve içine yazılmıştır. Eser üzerinde İngilizce olarak şu sözler yazılmaktadır. Atatürk "THOSE HEROES THAT SHED THEIR BLOOD AND LOST THEİR LİVES. YOU ARE NOW LYING IN THE SOIL OF FRİENDLY COUNTRY. THERE FOR REST İN PEACE. THERE IS NO DIFFERENCE BETWEEN THE JHONNIES AND THE MEHMETS TO US WHERE THEY LIE SIDE …….. SİDE. THERE IN THIS COUNTRY OF OURS. YOU THE MOTHERS. WHO SENT THEİR SONS FROM FAR AWAY COUNTRİES WİPE AWAY YOUR TEARS. YOUR SONS ARE NOW LYING IN OUR BOSOM AND ARE IN PEACE. AFTER HAVING LOST THEIR LIVES ON THIS LAND THEY HAVE BECOME OUR SONS AS WELL. ATATÜRK 1934" şeklinde Anzak askerlerinin annelerine seslenmektedir. Bu sözlerin altın-

da parantez içerisinde "(1915-1990)" tarihleri mevcuttur. Anzak askerleri ayakta resmedilmiş olup, ayaklarının olduğu yere isimleri de yazılmıştır. Soldaki askerin adı TheAnzac Bigger, sağdaki askerin adı ise Johany Türk yazmaktadır.

Fotoğraf 13: Seramik Üzeri Atatürk'ün Anzak Askerlerinin Analarına Söylediği Sözler (https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020)

Katalog No:1.12

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1930-1940 yıllarına tarihlendirilmektedir. Çini pano şeklinde olan duvara asılmak amacıyla tasarlanmıştır. Eser 15x15 ebatlarında olup kare bir forma sahiptir. Lacivert renk zemin üzerine yapılmış altın yaldız renkler kullanılarak kıvrık dallar ve naturalist üslupta yapılmış yapraklar yer almaktadır Ortada dairesel bir alan içerisinde 4/2 profilden verilmiş bir Atatürk portresi yer almaktadır. Mustafa Kemal Atatürk'ün üzerinde beyaz gömlek, beyaz renk papyonu ve siyah renk ceketi resmedilmiştir. Bu çini pano üzerinde Mustafa Kemal Atatürk'ün fotoğrafı kullanılmamış, portresi resmedilmiştir (Fotoğraf 14). Atatürk'ün portresinin arka zemini de yine altın yaldız renge boyanmıştır. Bu eser 2010 yılında Modern ve Çağdaş Sanat Eserleri, Osmanlı ve Karma Sanat eserleri koleksiyonunda yer almaktaydı. Bu çini panonun yanında fotoğrafta da görüldüğü gibi iki adet askı süsü ve zemzem şişesi beraber internet üzerinde antika severler için 3.250 TL'ye satışa sunulmuştur.

Fotoğraf 14: Atatürk Resimli Seramik Duvar Panosu (Modern ve Çağdaş Sanat Eserleri, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri 23.05.2010 Erişim Tarihi: 10. 06. 2022)

Katalog No:1.13

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 23 Mart 1923 yılına tarihlendirilmektedir. Dairesel formdaki eserin çapı 10 cm. olarak tasarlanmıştır. Eserin ortasında ön profilden verilen Atatürk portresi mareşal üniformasıyla ve başında kara kalpağıyla resmedilmiştir. Atatürk'ün yüzünde gözlerinin içine kadar gülümseyen bir ifade bulunmaktadır. Tabağın üst kenarında "TİME" yazısı alt kenarında ise "VOL.I,NO, MUSTALMAL PASILA MARCH 24, 1923" yazısı bulunmaktadır. Tabağın iki yan kenarında ise bir sütun üzerinde naturalist üslupta yapılmış yaprak ve dal motifleri bulunmaktadır (Fotoğraf 15-16). Bu seramik eser, Amerika Birleşik Devletleri'nde dört yılda bir yayınlanan Time dergisinde, Atatürk sayısında hatıra tabağı olarak üretilmiştir. Çay bardağı tabağı büyüklüğünde çapı 10 cm olan bir eserdir. Bütün dünyanın ilgiyle yakından takip etmiş olduğu Time dergisinde, Büyük Önder Mustafa Kemal Atatürk 4 yıl arayla 2 kez derginin kapağını süslemiştir. Atatürk ilk kez 24 Mart 1923 yılında, ikinci kez de 21 Şubat 1927 yılında Time dergisinin kapağında yer almıştır. O, büyük bir devlet adamı, büyük başkomutan, eşi bulunmaz bir eğitimcidir. Çağdaşlık bilimsellik, aydınlık ve önemli gelişmelerin önderi olmuş büyük bir liderdir. Türk halkı uğruna yapmış olduğu her mücadeleden zaferlerle çıkan, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve ilk Cumhurbaşkanıdır. Mustafa Kemal Atatürk, yaptığı işleriyle, konuşmasıyla ve davranışıyla yalnızca Türk halkına değil, bütün dünya vatandaşlarına rol model bir insan olmuştur.

Cumhuriyet'in ilan edilmesinden birkaç ay öncesinde yayınlanan Time dergisinin 4. sayısının kapağında Atatürk portesine yer verilmişti. Time dergisindeki yazıda Mustafa Kemal'in Anadolu topraklarında hür bir millet ve devlet kurmak için mücadele etmesi ve Atatürk'ün kişiliği övgüler ile anlatılmıştır. Dergideki yazı o dönemde çok ünlü olan bir söze Mustafa Kemal Atatürk'ün vermiş olduğu yanıtla başlamaktadır. Nerede bir Türk kendisinin efendisidir? sorusu daha önceleri Osmanlı Devleti'nin yozlaşmışlığı, zayıflığı ve "hasta adam" olarak adlandırılması sebebiyle bu soruya "cehennemde" diye cevap verilirken, bu küçümseyici sözü Atatürk'ün "Türkiye'de" cevabı ile değiştirdiğinden bahsediyordu.

Dergide yer alan makalede, tarihçi Arnold J. Toynbee'nin görüş ve fikirlerinden de faydalanılmıştır. Profesör Toynbee, *"Mustafa Kemal Paşa hiç şüphesiz çağdaş tarihin büyük şahsiyetlerinden biridir. Hayata saçılan milli hareket ilhamıyla birlikte daha iyi bir dünya için beklemek yerine bir Türk'ün Anadolu'da kendi efendisi olabileceğinin canlı bir örneğidir"* sözlerini söylemiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün portresinin dönemin popüler dergisi olan Time dergisine kapak yapılması ve yeni Türkiye Cumhuriyeti ile ilgili düşünceler, Kurtuluş Savaşı boyunca "Türklerin mezalim yaptığından söz eden Amerikan basınında bir değişiklik olduğunun göstergesidir.

Fotoğraf 15-16: Duvar Tabağı Ön ve Arka Yüzü (https://imganti.com/adaretro-atat%C3%-BCrk-timemagazine-2067533313493722483 Erişim Tarihi: 25.02.2020)

Katalog No:1.14

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1930-1940 yıllarına tarihlendirilmektedir. Çini duvar tabağı şeklinde tasarlanan eser duvara asılmak amacıyla yapılmıştır. Eserin çapı, 36 cm. ebatlarında olup, dairesel bir forma sahiptir. Eserin tam ortasında beyaz zemin üzerinde 4/3 profilden verilmiş bir Atatürk portresi bulunmaktadır. Bu resimde Atatürk'ün suretinde Latin harfleriyle yazılan gençliğe hitabesi bulunmaktadır. Burada yine Atatürk portresi bir fotoğraf konulmamış çizim olarak yapılmıştır (Fotoğraf 15-16). Mustafa Kemal Atatürk'ün üzerinde beyaz bir gömlek, beyaz papyon ve siyah ceketi bulunmaktadır. Portenin etrafını lacivert zemin üzerine rumi ve palmetlerden oluşturulmuş bitkisel süslemelerle çevrelenmiştir. Bu süsleme kuşağında bezemeler gelişi güzel yerleştirilmemiş, belirli bir ahenkle tasarlanmıştır. Rumi ve palmetlerde turkuaz, beyaz, küf yeşili ve kırmızı renkler hâkimdir. Bu bezeme kuşağının etrafını iki yandan zincir motifi dolanmaktadır. Tabağın dış kısmına doğru ise kırmızı renkte ok uçları bu ili ok uçunun arasına da küçük daireler yerleştirilmiştir. Eser günümüzde Kütahya Çini ve Seramik Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır.

Fotoğraf 17-18: Kütahya çini müzesinde Atatürk çini tabak (https://tr.pinterest.com/pin/321796335849437056/ Erişim Tarihi: 02.02.2022)

Katalog No:1.15

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, 1934-1938 yıllarına tarihlendirilmektedir. Eser, altı adet fincan tabağı, altı adet fincan altı olmak üzere toplam 12 parçadan oluşmaktadır. Seramik eser, günümüzde internet üzerinden satışa sunulmuştur. Fincan takımı, 850 TL'ye satışa sunulduğu bilinmektedir. Eserin çapı 7 cm. yüksekliği ise 6 cm. fincan tabağı ise 9 cm. olarak tasarlanmıştır. Fincan takımı, Atatürk için yapım olup, seramik üzerine 22 karat altın kaplama malzeme kullanılarak tasarlanmıştır (Fotoğraf 19). Fincan üzerinde mareşal üniformasıyla 4/3 profilden resmedilmiş Atatürk portresi bulunmaktadır. Portre, beyaz seramik zemin üzerine yerleştirilmiş olup, etrafı altın kaplama rumi ve palmetlerle süslenmiştir. Atatürk'ün baktığı yere bir Türk Bayrağı yerleştirilmiştir. Portrenin altında ise "NE MUTLU TÜRK'ÜM DİYENE K. ATATÜRK" yazısı mevcuttur (Fotoğraf 20). Fincan tabağı üzerinde herhangi bezeme unsuru bulunmamakla birlikte, üst kısmı tamamen altın kaplama ile kapatılmıştır. Fincanın altında "Wunsiedei Handarbent 22 KARAT GOLD" yazısı ve yapım yeri mührü bulunmaktadır. Bu bilgilerden yola çıkılarak eserin Almanya'da üretilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 19-20: Porselen Fincan Takımı ve Fincanın Altındaki Damga

Katalog No:1.16

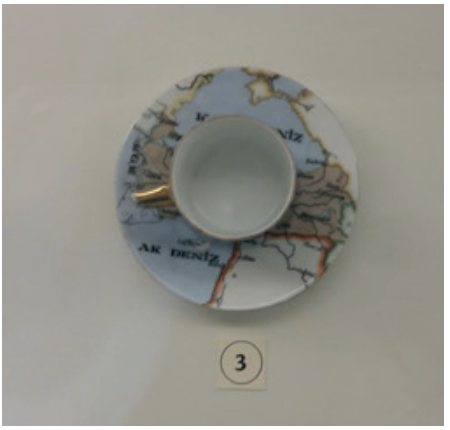
Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1923-1930 yıllarına tarihlendirilmektedir. Eser, bir adet fincan tabağı, bir adet fincan altı olmak üzere toplam iki parçadan oluşmaktadır. Fincan ve tabağı Çekoslovakya'da üretilmiş olup, tabağın altında üretim yerinin damgası bulunmaktadır (Fotoğraf 22). Seramik eser beyaz renkte tasarlanmış olup, fincanının üzerine Atatürk portresi ve Boğaziçi'nin resmi işlenmiştir (Fotoğraf 21-23). Kulpu ve fincan ağız kenarları altın sarısı yaldızla kaplanmıştır. Eserin çapı 4.5 cm. yüksekliği ise 4.3 cm. fincan tabağı ise 9 cm. olarak tasarlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk Fincan üzerine 4/3 profilden resmedilmiştir. Atatürk'ün üzerinde beyaz gömlek, siyah renk ceket bulunmaktadır. Portre, beyaz seramik zemin üzerine yerleştirilmiş olup, başının etrafında çıkan güneş ışınları Atatürk'ün İstanbul Boğazı üzerine bir güneş gibi doğduğunu temsil etmektedir. Atatürk portesinin hemen altında yer alan bir gemi tasviri bulunmaktadır. Ayrıca tarihi yarımadanın bir kısmı da fincan üzerinde görülmektedir. Fincan saat yönünde döndürüldüğünde Topkapı sarayının da fincan üzerine resmedildiği görülmektedir. Burada hem Osmanlı Dönemine ait önemli bir saray yapısının resmedilmesi hem de Atatürk'ün Boğaziçi ve Tarihi yarımada üzerine güneş gibi doğması geçmişe sahip çıkıldığının bir göstergesi olduğu düşünülebilir. Topkapı sarayının resmedildiği yüzeyin hemen altında iki adet daha gemi bulunmakla birlikte "YENİ TÜRKİYENİN ULU KURUCUSUNA SAYĞI" yazısı mevcuttur. Fincan dikkatli incelendiğinde Topkapı sarayının eski görüntüsünü ve 1923 yılında İstanbul şehrinin nasıl olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 21-23: Fincan Ön Yüzü, Damgası ve Arka Yüzü

Katalog No:1.17

Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1923-1930 yıllarına tarihlendirilmektedir. Eser, bir adet fincan tabağı, bir adet fincan altı olmak üzere toplam iki parçadan oluşmaktadır (Fotoğraf 24-25). Seramik eser; beyaz renkte tasarlanmış olup, kahve fincanının üzerine Atatürk'ün portresi ve Sarayburnu resmi bulunmaktadır. Kulpu ve fincan ağız kenarları altın sarısı yaldızla kaplanmıştır. Eser, Epiag D.F. Czechoslovakia üretimidir. Eserin çapı 4.5 cm. yüksekliği ise 4.3 cm. fincan tabağı ise 9 cm. olarak tasarlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk Fincan üzerine 4/3 profilden resmedilmiştir. Atatürk'ün üzerinde beyaz gömlek,

siyah renk ceket bulunmaktadır. Portre, beyaz seramik zemin üzerine yerleştirilmiş olup, başının etrafında çıkan güneş ışınları Atatürk'ün İstanbul Boğazı üzerine bir güneş gibi doğduğunu temsil etmektedir. Atatürk portesinin hemen altında yer alan bir gemi tasviri bulunmaktadır. Ayrıca tarihi yarımadanın bir kısmı da fincan üzerinde görülmektedir. Fincan saat yönünde döndürüldüğünde Topkapı sarayının da fincan üzerine resmedildiği görülmektedir. Burada hem Osmanlı Dönemine ait önemli bir saray yapısının resmedilmesi hem de Atatürk'ün Boğaziçi ve Tarihi yarımada üzerine güneş gibi doğması geçmişe sahip çıkıldığının bir göstergesi olduğu düşünülebilir. Topkapı sarayının resmedildiği yüzeyin hemen altında iki adet daha gemi bulunmakla birlikte "YENİ TÜRKİYENİN ULU KURUCUSUNA SAYĞI" yazısı mevcuttur. Fincan dikkatli incelendiğinde Topkapı sarayının eski görüntüsünü ve 1923 yılında İstanbul şehrinin nasıl olduğu anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 24-25: Fincan ve Tabağı ve Fincanın Üst Görünüş (Anıtkabir Atatürk Müzesi Kataloğu, Anıtkabir Komutanlığı 1994. ISBN: 975-95835-0-X)

Katalog No:1.18

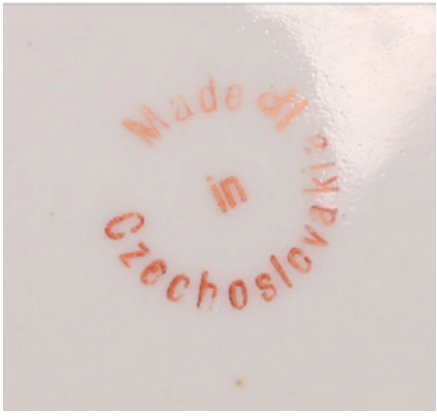
Genel Tanım: Eser; seramik malzemeden yapılmış olup, 1923-1930 yıllarına tarihlendirilmektedir. Eser, bir adet fincan tabağı, bir adet fincan altı olmak üzere toplam iki parçadan oluşmaktadır (Fotoğraf 26-27-28). Fincan ve tabağı Çekoslovakya'da üretilmiş olup, tabağın altında üretim yerinin damgası bulunmaktadır (Fotoğraf 29). Seramik eser; beyaz renkte tasarlanmış olup, kahve fincanının üzerine Atatürk'ün portresi ve Sarayburnu resmi bulunmaktadır (Fotoğraf 30). Kulpu ve fincan ağız kenarları altın sarısı yaldızla kaplanmıştır. Eserin çapı 4.5 cm. yüksekliği ise 4.3 cm. fincan tabağı ise 9 cm. olarak tasarlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk Fincan üzerine 4/3 profilden resmedilmiştir. Atatürk'ün üzerinde beyaz gömlek, siyah renk ceket bulunmaktadır. Portre, beyaz seramik zemin üzerine yerleştirilmiş olup, başının etrafında çıkan güneş ışınları Atatürk'ün İstanbul Boğazı üzerine bir güneş gibi doğduğunu temsil etmektedir. Atatürk portesinin hemen altında yer alan bir gemi tasviri bulunmaktadır. Ayrıca tarihi yarımadanın bir kısmı da fincan üzerinde görülmektedir. Fincan saat yönünde döndürüldü-

günde Topkapı sarayının da fincan üzerine resmedildiği görülmektedir. Burada hem Osmanlı Dönemine ait önemli bir saray yapısının resmedilmesi hem de Atatürk'ün Boğaziçi ve Tarihi yarımada üzerine güneş gibi doğması geçmişe sahip çıkıldığının bir göstergesi olduğu düşünülebilir. Topkapı sarayının resmedildiği yüzeyin hemen altında iki adet daha gemi bulunmakla birlikte "YENİ TÜRKİYENİN ULU KURUCUSUNA SAYĞI" yazısı mevcuttur (Fotoğraf 31). Fincan dikkatli incelendiğinde Topkapı sarayının eski görüntüsünü ve 1923 yılında İstanbul şehrinin nasıl olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 26: Fincan ve Tabağı

Fotoğraf 27: Fincan Üst Görünüş

Fotoğraf 28: Fincan Altları



Fotoğraf 29: Tabak Altındaki Damga

Fotoğraf 28: Fincan Altları

Fotoğraf 29: Tabak Altındaki Damga

Katalog No:1.19

Genel Tanım: Eser, katalog no:2.18 eser ile aynı biçimsel özellikleri taşıdığı için yeniden tanımlama yapılmayacaktır.

Fotoğraf 32: Fincan ve Tabağı

Fotoğraf 33: Fincandaki Atatürk Portresi

Fotoğraf 34: Fincan Altındaki Damga

Fotoğraf 35: Fincanın Diğer Yüzü

Katalog No:1.20

Genel Tanım: Eser, katalog no:2.18 eser ile aynı biçimsel özellikleri taşıdığı için yeniden tanımlama yapılmayacaktır.

Fotoğraf 36: Fincan ve Kutusu

Fotoğraf 37: Fincan ve Tabağı

Fotoğraf 38: Fincandaki Atatürk Portresi

Fotoğraf 39: Fincanın Arka Yüzü

Fotoğraf 40: Fincan ve Tabak Altındaki Damgalar

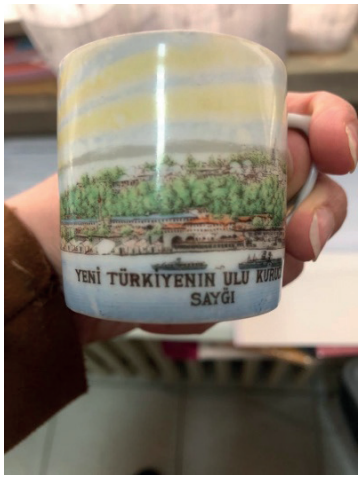
Katalog No:1.21

Genel Tanım: Eser, katalog no:2.18 eser ile aynı biçimsel özellikleri taşıdığı için yeniden tanımlama yapılmayacaktır.

Fotoğraf 41: Fincandaki Atatürk Portresi

Fotoğraf 42: Fincan Arka Yüzü

(Prof. Dr. Mehmet Kırnap Koleksiyonu)



Fotoğraf 43: Fincan Üzerindeki Yazı (Prof. Dr. Mehmet Kırnap Koleksiyonu)

Katalog No:1.22

Genel Tanım: Eser; çini malzemeden yapılmış olup, üzerinde yer alan kitabeye göre 1929 yılına tarihlendirilmektedir. Eser, 15 adet kare çini parçasından meydana gelmiştir. Çini parçaların her biri beyaz hamurlu, beyaz astarlı olarak hazırlanmış olup, sır altı tekniği kullanılarak yapılmıştır. Türkiye haritası Kütahya'da üretilmiştir. Haritanın üzerinde Mustafa Kemal Atatürk tasviri, bir madalyon içinde verilmiş, bu madalyonun alt kısımlarından her iki yana açılan yeşil dallar yer almaktadır (Fotoğraf 44). Bu dallar görselden de anlaşıldığı üzere zeytin dalı motifi olup, barışı simgelemektedir. Mustafa Kemal Atatürk tasvirinin bulunduğu madalyonun her iki yanında yarısı tasvir edilen ay-yıldız motifleri bulunmaktadır. Harita üzerindeki yer adları Osmanlıca Türkçesi ile yazılmıştır. Haritanın sol alt köşesinde yine Osmanlıca olarak yazılmış, "Gazi Hazretlerine Yadigar" yazısı yer almaktadır. Bu yazıdan da anlaşıldığı üzere harita yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti anısına Mustafa Kemal Atatürk'e hediye olarak yapılmıştır. Bu kitabenin yanında 1929 tarihi ve "Kütahi Kamil Efendi" imzasına ve ibarelerine rastlanılmaktadır. Buradan yola çıkarak eserin 1929 yılında Kütahyalı Kamil Efendi tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Haritanın alt kenar bordürü palmet ve rumilerle hareketlendirilmiştir.

Fotoğraf 44: Çini Türkiye Haritası (H. Bilgi 2006)

Katalog No:1.23

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, 1962 yılına tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 40.5cm. olarak tasarlanan antika eser, günümüzde Ankara Antikacılık adlı internet sitesi üzerinde satışa sunulmuştur. Porselen tabakta, turkuaz zemin üzerine merkezde 4/3 profilden verilmiş Mustafa Kemal Atatürk portesi yer almaktadır. Tabağın iç kenar kısmında biri altın yaldız, diğeri siyah renkte iki şerit bulunmaktadır. Tabağın kenar kısmında kırmızı, kobalt mavisi ve altın yaldız renklerinden meydana getirilmiş geometrik motif grubu bulunmaktadır (Fotoğraf 45). Bu geometrik motifler sonsuzluk ilkesine uygun olarak tasarlanmıştır. Tabak, Kütahya'da yer alan Azim çini fabrikasında Kemal Benlioğlu imzalı, hatıra tabağı olarak üretilmiştir.

Fotoğraf 45: Porselen Duvar Tabağı(https://www.ankaraantikacilik.com/urun/3631152/kutahya-seramik-tabak-azim-cini-imalati-buyuk-boyutlu-tabagin-merkezinde-kemal-b Erişim Tarihi: 24.10.2023)

Katalog No:1.24

Genel Tanım: Eser; porselen malzemeden yapılmış olup, Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Dairesel formda çapı 24.5 cm. olarak tasarlanan antika eser, Pera mezat antika adlı sitede satıştadır. Eserin üretim yeri Türkiye olup, Sümerbank tarafından 1962-66 yıllarında imal ettirilmiştir. Porselen tabakta beyaz rengi zemin üzerine merkezde4/3 profilden Mustafa Kemal Atatürk portresi verilmiştir (Fotoğraf 46). Tabağın kenar kısmında dairesel formda tasarlanan natüralist çiçekler mevcuttur. Bu çerçevede yer alan çiçekler; karanfil ve kır çiçekleri olup, belirli bir sıra ile tabağın kenar kısımlarına işlenmiştir. Beyaz, mavi, lacivert ve renkler hâkimdir. Tabağın alt kısmında Sümerbank damgası bulunmaktadır (Fotoğraf 47).

Fotoğraf 46-47: Porselen Tabak ve Tabak Alındaki Damga (https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2Erişim Tarihi: 26.02.2020)

Değerlendirme ve Sonuç

Antik çağdan günümüze değişen dünya serüveninde sadece insan değil malzemelerde başkalaşmış, ilk çağdan itibaren kullanılan pişmiş toprak malzemeden üretilen günlük kullanım eşyası kap-kacaklar teknolojinin de gelişmesiyle beraber yerini porselen malzemeye bırakmıştır. Porselen malzemenin seramik malzemeye göre daha dayanıklı zarif ve gösterişli olması yakın zamanda porseleni daha cazip hale getirmiş, sofra ve vitrinlerde yerini almıştır. Avrupa'da 17. yüzyılda başlayan porselen tabak, fincan, biblo vb. nesneler Avrupa pazarlarından dünyanın birçok bölgesine dağılmış, bir süre sonra bu ürünler Osmanlı pazarlarında da yerini almıştır. Osmanlı Döneminin en ünlü Kütahya çini üretim merkezi 20. yüzyılda porselen malzeme üretiminde bir atılım yapmış günümüzde dahi kullanılan ve önemini halen kaybetmeyen porselen kap-kacak yapımını devam ettirmiş ve ettirmektedir. Antik çağdan günümüze kadar insanlar kendileri için önemli gördükleri anları ölümsüzleştirmek amacıyla günlük kullanım eşyaları üzerine yaptıkları figüratif anlatım özellikle en çok kullanılan tabak, fincan gibi nesneler üzerine olmuştur. Bu bilimsel araştırma da anlatılan 24 adet eser üzerinde bir dönemin anıları yer almaktadır. Osmanlı Devleti'nin yıkılması ve yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması sadece yeni Türkiye Cumhuriyeti halkını değil bütün dünyayı yakından ilgilendiren bir durum olmuştur. Özellikle Mustafa Kemal Atatürk'ün milli mücadeleyi başlatıp, silah arkadaşları ile birlikte Türkiye'yi düşman işgalinden kurtarıp, Cumhuriyeti ilan ederek yeni düzende bağımsız bir devlet kurması ve bu devletin ilk Cumhurbaşkanı olarak devletin başına geçmesi bütün dünya devletlerinin yakından ilgilendiği bir konu olmuş; bu büyük «olay-anı» birçok devletin üretmiş oldukları nesnelerine yansımıştır. En eski tarihli eser 20. yüzyılın başında Avrupa'da üretilen tabaklar olup, en geç tarihli eserde Sümerbank tarafından üretilen 1960 tarihli hatıra tabağıdır. Kitabesi olan eserler genellikle Osmanlı pazarları için tasarlanan üzerinde Osmanlıca harflerle "AFİYET OLSUN EFENDİM" yazılı tabaklardır. Bir adet tabağında üzerinde de Osmanlıca harflerle "PADİŞAHIM ÇOK YAŞA" ifadesi yer almakta olup; bu tabak Sultan Reşat Dönemine ait, Osmanlı padişahına özel yapıldığı düşünülmektedir. Üretilen fincanlar üzerindeki "YENİ TÜRKİYENİN ULU KURUCUSUNA SAYGI" yazısı dikkat çekmektedir. Osmanlı dönemine ait olan tabaklar üzerinde genel olarak ay-yıldız motifleri naturalist çiçek ve yaprak motifleri yer almakta olup, renk olarak, mavi-beyaz, kırmızı-beyaz, lacivert-beyaz renkler tercih edilmiştir. Cumhuriyet Dönemine ait özellikle Atatürk figürlü fincanlar tamamıyla el boyama ile yapılmış olup, Avrupa'dan Türkiye'ye gelen örneklerdir. Bu örnekler arasından en dikkat çekici olanı fincanlardır. Fincan üzerinde el boyama ile Mustafa Kemal Atatürk resmedilmiş, fincan tabağında ise Türkiye haritası işlenmiştir. Burada en dikkat çekici husus fincan tabağında Hatay ilinin bulunmamasıdır. Bu fincanın üretimi muhakkak Hatay'ın Türkiye Cumhuriyeti'ne katıldığı tarihten önce 1939 tarihinden önce olmalıdır. Aynı şekilde kataloğa dâhil edilen bir adet çini pano üzerine Türkiye haritası işlenmişse de bu harita üzerinde her şehir Osmanlıca

harflerle yazılmış, Hatay ili yine bu haritada da gösterilmemiştir. Bu haritanın da yapım yılının fincanlar ile hemen hemen yakın bir döneme (1939 öncesine) denk geldiği düşünülmektedir.

Sonuç olarak; anı kavramı çerçevesinde tasarlanan bu araştırma da tanıtılan eserler, Avrupa'nın önemli porselen fabrikalarında üretilmiş ve Türkiye'nin pazarlarına kadar ulaşmış, kullanımı moda haline gelmiş ve bir dönemin çok fazla talep gören ürünleri arasındadır. Günümüzde bu eserler yaklaşık 100 yıllık bir geçmişe sahip olup; ülkede de çeşitli koleksiyonerlerin ve özel müzelerin vitrinlerini süslemektedir. Bu ürünlerin bir kısmı da ne yazık ki internet üzerinden mezatlar ve antikacılar tarafından satışa çıkarılmış bir vaziyettedir. Hemen hemen tamamına yakını aslında birer tarihi eser niteliği taşıyan bu koleksiyonlar bir devrin hafızasını oluşturan, önemli kültür varlıkları arasında sayılabilirler. Temennimiz, günümüzde çoğunluğu antikacıların ve koleksiyonerlerin elinde olan bu eserlerin hak ettiği değeri görmesi birer sanat eseri niteliği taşıyan bu eserlerin müzelerde yerlerini almasıdır.

Kaynakça

Arcasoy, Ateş. (2004). "Sanatın Temel Öğesini Oluşturan İnsan Figürü", Seramik Federasyonu Dergisi 3, s. 39.-46.

Bağbaşı, Tuğba (2018). "Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi'ndeki Seramik Kandil Eserler" Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bilgi, Hülya (2006). Suna-İnan Kıraç Vakfı Kütahya Çini ve Seramikleri Katalog. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Enil,Nanifer (2011). "Yalvaç Müzesi'nde Sergilenen Tunç Çağına Ait Seramik Kaplar ve Kişisel Yorumlar", Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ensari, Aker Senem (2015). "Avrupalı Bir Gelenek: Porselen Bebekler", İdil Sanat Dergisi 5/ 7. s. 2016-2026.

Erkmen, Alev (2010). "Osmanlı Türkiyesi İleCumhuriyet Türkiyesi'ninAnı(t)ları: Timsal ve Temsil Üzerine Notlar", Der. Elvan Altan, Bilge İmamoğlu, Ankara: Mattek Matbaacılık Bas. Yay. Tan. Tic. Ltd. Şti.

ERMAN, Deniz Onur (2012). "Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı, ActTurcıca Çevrimiçi", Tematik Türkoloji DergisiIV/1, s.18-33.

Gülaçtı, Nurettin (2012). "Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması", 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum I/1, s. 33-41.

Güngör, Memduha Candan "18. Yüzyıl Avrupa Porselenlerinde Osmanlı Figürleri". İdil, 69 s. 769–778.

Kocabaş, Hüseyin (1941). Porselencilik Tarihi, Bursa: Yeni Basımevi.

Ökse, Tuba (1999). Seramik Terimleri, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Öney, Gönül (1978). "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", Sanat Tarihi Dergisi,13/1İstanbul, s. 61-82.

Tez, Zeki (2015). Avrupa'da Türk İzi Oryantalizm ve Turquerie, İstanbul: Hayygrup Yayıncılık Ltd. Şti.

İnternet Kaynakları:

https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/1062322/ay-yildizli-porselen Erişim Tarihi: 22.10.2020

Kaynak: https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/1062322/ay-yildizli-porselen ErişimTarihi: 25.01.2020

Kaynak: https://www.nevmuzayedecilik.com/ay-yildizli-seramik-lotu.html Erişim Tarihi: 15.02.2020

Kaynak:https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020

Kaynak:http://www.antikada.net/urun/1538Erişim Tarihi: 25.02.2020

Kaynak: https://www.sancakmuzayede.com/eser/ay-yildiz-tabak-6/ Erişim Tarihi: 15.02.2021

Kaynak: https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020

Kaynak: https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020

Kaynak: https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2 Erişim Tarihi: 26.02.2020

Kaynak: https://www.ankaraantikacilik.com/urun/3631152/kutahya-seramik-tabak-azim-cini-imalati-buyuk-boyutlu-tabagin-merkezinde-kemal-b Erişim Tarihi: 24.10.2023.

Kaynak: Modern ve Çağdaş Sanat Eserleri, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri 23.05.2010 Erişim Tarihi: 10. 06. 2022

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/321796335849437056/ Erişim Tarihi: 02.02.2022

Kaynak:https://imganti.com/adaretro-atat%C3%BCrk-timemagazine-2067533313493722483 Erişim Tarihi: 25.02.2020

Kaynak**:** Anıtkabir Atatürk Müzesi Kataloğu, Anıtkabir Komutanlığı 1994. ISBN: 975-95835-0-X.

Kaynak: https://www.ankaraantikacilik.com/urun/3631152/kutahya-seramik-tabak-azim-cini-imalati-buyuk-boyutlu-tabagin-merkezinde-kemal-b Erişim Tarihi: 24.10.2023.

Kaynak: https://www.peramezat.com/urun/ay-yildizli-kutahya-tabak-r-25-cm_2Erişim Tarihi: 26.02.2020

ATATÜRK'ÜN ŞAHSİ BASTONLARI ve TESPİHLERİ: TÜRKİYE MÜZELERİNDEN ÖRNEKLER

Ataturk's Personal Canes and Rosary Beads: Examples From Turkish Museums

Aslı SAĞIROĞLU [1]
Nevin Melisa GÜNDOĞDU [2]

Özet

Baston, dayanmaya yarayan ağaç, metal, fildişi gibi sert malzemeden yapılan araç olarak tanımlanabilir. Tespih ise türlü malzemelerden yapılan boncuk tanelerinden tasarlanmış halkaya denmektedir. Geleneksel Türk el sanatı ürünlerinden sayılabilecek olan baston ve tespih hem işlevsellik açısından hem de aksesuar olarak her dönem beğenilmiş olup erkek ve kadınlar arasında kullanıldığı görülebilmektedir. Baston, geleneksel el sanatı ürünleri içerisinde yer alan yürümeye yardımcı olma işlevselliğinin yanı sıra görsel zevki yüksek bir aksesuar olarak da kullanılmıştır. Geçmiş kültürlerde hükümdarların güç sembolü olarak kullandıkları bastonların (asalar) varlıklarını dönemlerine ait sanat eserleri üzerinde görülmüştür. Bastonların, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminde daha çok erkeklerin kıyafetini tamamlayıcı bir aksesuar olarak kullanmış oldukları aynı zamanda moda haline geldiği eski resim, gravür ve fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Tespihin; Hinduizm, Budizm ve Hıristiyanlık gibi pek çok dindeki ritüel amaçla işlevlendirildi bilinmektedir. Farklı inançlarda var olan tespihlerin biçimlenişleri ve kullanımları kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. Tespihlerin, özellikle İslam dininde ibadet amaçlı kullanımlarında 99'luk ve 33'lük boncuk diziliminde tasarlanmış olduklarını, dönemin resim, minyatür ve çağdaş gravürlerinden de görülebilmektedir. Dini işlevlerinin yanı sıra; insanların farklı malzeme ve biçimde tespihe sahip olma arzusu Türkiye'de ve hatta dünyada tespih koleksiyonculuğunun oluşmasına sebep olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün kullandığı özel aksesuarlarından bastonlar ve tespihler bu bildirinin konusunu oluşturmaktadır. Atatürk'ün şahsına ait olan bu

[1] Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye, asagiroglu@erciyes.edu.tr. Orcid ID:0009-0002-8942-6456

[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi A.B.D., Sanat Tarihi B.D., Kayseri, Türkiye, nevinmelisagundoğdu@gmail.com. Orcid ID: 0009-0002-8942-6456

özel aksesuarların Türkiye'deki bazı müzelerde sergilemeleri mevcuttur. Bu araştırmada tarafımızdan 2022 yılı içerisinde müzelerde yapılan incelemelerde, dört adet tespih, sekiz adet baston olmak üzere on iki adet aksesuar tespit edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, Ulu Önder Atatürk'ün kullanmış olduğu özel aksesuarlarından baston ve tespihlerden; Ankara Anıtkabir Müzesi, Sivas Kongre Müzesi, Konya Atatürk Müzesi ve İzmir Atatürk Evi teşhir salonlarında yer alanları bütün yönleriyle tanıtılmaktadır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsına ait tarihi baston ve tespih koleksiyonları Türk toplumunun maddi-manevi kültür mirasının bir değerdir. Atatürk gibi topluma mal olmuş bir liderin el sanatı ürünlerini kullanması ve geleneği gelecek nesillere aktarması Türk El Sanatları ve kültürü açısından da önem arz etmektedir. Araştırma kapsamında incelenen baston ve tespihlerin bu araştırma ile bilim dünyasına tanıtılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, Baston, Tespih, Aksesuar, Türkiye Müzeleri, El Sanatları

Abstract

A walking stick can be defined as a tool made of hard material such as wood, metal, or ivory, which is used to support the person. Rosary is a ring designed from beads made from various materials. Walking sticks and rosaries, which can be considered traditional Turkish handicraft products, have always been appreciated both in terms of functionality and as accessories, and can be seen to be used by men and women. In addition to its walking aid functionality, which is among traditional handicraft products, the walking stick has also been used as an accessory with high visual pleasure. The existence of walking sticks (staffs) used by rulers as symbols of power in past cultures has been seen on works of art from their periods. It is understood from old paintings, engravings and photographs that walking sticks were mostly used as a complementary accessory to men's clothing in the Late Ottoman and Early Republic Periods and that they also became fashionable. Your rosary; It is known that it was used for ritual purposes in many religions such as Hinduism, Buddhism and Christianity. The shapes and uses of rosaries in different beliefs vary from culture to culture. It can be seen from the paintings, miniatures and contemporary engravings of the period that the prayer beads were designed in an array of 99 and 33 beads, especially when used for worship purposes in Islam. In addition to its religious functions; People's desire to have rosaries in different materials and shapes has led to the emergence of rosary collecting in Turkey and even in the world. Walking sticks and prayer beads, which were the special accessories used by Gazi Mustafa Kemal Atatürk, the founder of the Republic of Turkey, are the subject of this paper. These special accessories belonging to Atatürk are exhibited in some museums in Turkey. In this research, in the examinations carried out by us in museums in 2022, twelve accessories, including four rosaries and eight walking sticks, were

identified. The purpose of this study is to examine the special accessories used by the Great Leader Atatürk, such as walking sticks and prayer beads; All aspects of the exhibition halls of Ankara Anıtkabir Museum, Sivas Congress Museum, Konya Atatürk Museum and İzmir Atatürk House are introduced. The historical walking stick and rosary collections belonging to Gazi Mustafa Kemal Atatürk are an asset of the material and spiritual cultural heritage of the Turkish society. It is also important for Turkish Handicrafts and culture that a well-known leader like Atatürk uses handicraft products and transfers the tradition to future generations. The aim of this research is to introduce the walking sticks and prayer beads examined within the scope of the research to the scientific world.

Keywords: Atatürk, Walking Stick, Rosary, Accessories, Turkish Museums, Handicrafts

Giriş

Bu araştırmada; Ankara Anıtkabir Atatürk Müzesi, Konya Atatürk Müzesi, Ankara Cumhuriyet Müzesi (II. TBMM Binası), Ankara Kurtuluş Savaşı Müzesi, Sivas Atatürk ve Kongre Müzesi ve İzmir Atatürk Evi Müzelerinde Atatürk'e ait bastonlardan sekiz adet, tesbihlerden ise dört adet aksesuar incelenmiştir. İncelemeler sonucunda belirli müzelerde teşhire sunulan eserlerden baston ve tespihlere daha çok Ankara Anıtkabir Müzesinde rastlanılmıştır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsi baston ve tespihlerine dair yayınlanmış herhangi bir bilimsel araştırma bulunmamaktadır. Türk kültür tarihi literatüründe baston ve tespihlere dair pek çok yayın bulunmakla birlikte araştırmamıza katkı sağlayan kaynaklar şunlardır; Mehmet Kasım Teke-Bora Öncü'nün "Anıtkabir: Bir Veda Bir Başlangıç" adlı kitabının üçüncü bölümünde Atatürk'ün kullanmış olduğu eşyalar hakkında detaylı bilgiler yer almaktadır ve ana kaynak olarak kullanılmıştır (2019:280-344). Şennur Şentürk'ün kaleme almış olduğu "Dua Taneleri- Tespih Sergisi" kitabında tespih kullanımı ve koleksiyonerlerin eserlerinden örnekleri yer almaktadır (1996). MEB tarafından yayınlanmış olan El Sanatları Teknolojisi, "Ağaç Baston Süsleme" kitabında baston yapımı, malzemeleri ve süsleme teknikleri hakkında detaylı bilgiler yer almaktadır (2014). Bu bilimsel araştırmanın amacı Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk toplumunun maddi-manevi kültür mirasının bir değerine katkı sağlamış olduğu el sanatı ürünlerinin tanıtılması hedeflenmiştir.

Baston, "yürürken dayanmaya yarayan, ağaç veya metalden yapılan bir araç," olarak tanımlanmıştır (TDK, 1996). Kamus-ı Türki'de ise "yürür iken dayanarak kuvvet almak için erkekler, nadiren de kadınlar tarafından kullanılan alafranga zarif değnek," şeklinde tanımlanmıştır (Ş. Sami 1991).

Tarihsel süreç içerisinde bastonlar geleneksel el sanatı ustaları tarafından çeşitli motif ve değerli taşlarla süslenmiş ve aksesuar olarak da kullanılmıştır.

Van Yoncatepe de 2005 yılında de yapılan Urartu dönemi Kazı çalışmaları sonucunda dünyanın bilinen ilk ağaç bastonuna ulaşılmıştır (H. Turoğlu 2007: 145).

Fotoğraf 1: Yonca tepe Sarayı kazısında çıkan şimşir ağacından yapılmış baston (Oktay Belli Arşivinden, 2005)

Eski Yunan mitolojik kahramanları, kutsal varlıklar ve soylu kişiler de genellikle bastonla, asayla ya da ellerinde tuttukları bir aksesuar ile tasvir edilmiştir. Aynı zamanda din adamları ve otorite sahibi hükümdarların kullanmış oldukları bastonlar, gücün simgesini yansıtan bir aksesuar olarak kullanılmıştır (MEB 2014: 3).

Geçmiş uygarlıklarından kültürel farklılık ve özgünlüklerine göre gelişim gösteren baston kullanımının, Osmanlı kültüründe de devam etmiş olduğunu söylemek mümkündür. Osmanlı medeniyetinde baston, özellikle moda olduğu tarihlerde fesle birlikte kullanılmış, II. Abdülhamid zamanında fesle baston aydın sınıfın aksesuarları arasında yer almıştır (MEB 2014: 4). Bu kullanım biçimi Cumhuriyet Dönemi, şapka inkılâbına kadar sürmüştür.

Bugün Türkiye'nin çeşitli müzelerinde sergilenen Atatürk'ün aksesuar olarak kullanmış olduğu bastonlar, özellikle farklı süslemeleri ve özenli malzemeleri ile dikkat çekicidirler. İşlevselliklerini yitirmeden ince işçilikle bezenen bastonlar günlük yaşamın bir parçası olmuş, baston kullanma geleneğinin devamlılığını Gazi Mustafa Kemal Atatürk, eşi ve çevresindeki arkadaşları da devamlılığını sağlamıştır.

Tespih, ipe dizilmiş ve belli sayıdaki boncuk tanelerinin oluşturduğu halkaya denir. Bütün dinlerde dua ve zikir için ritüel aracı olarak işlevlendirildiği bilinmektedir.

Ağırlıklı olarak dinsel amaçla kullanılan tespih, zaman zaman da bir meditasyon aracı olarak insanoğlunun elinden düşmez olmuştur. Bir başka açıdan

bakıldığında, en hünerli ustalar, en iyi, en ilginç, en kıymetli malzemeleri kullanarak birbirleriyle yarışır olmuşlar, ortaya çok iddialı, güzel tespihler çıkmış (Ş. Şentürk 1996: 2). İbadet amaçlı tespihler, kullanımlarında 99'luk ve 33'lük boncuk diziliminde tasarlanmışlarıdır. Toplumda statü sahibi olan (külhanbeyi, ağa, bey vb.) kişilerin tespihlerinin boncuk sayısının genellikle 31 adet olduğu ve bu tespihleri bir aksesuar olarak kullandıkları anlaşılmaktadır (K. Arslan 2011:100).

Sadece dini ritüellerde kullanılmayan tespihlerin, Osmanlı medeniyetinden sonra yaygınlaşmış olduğu bilinmektedir. Tespihin her ne kadar temel işlevi 'çekilme' olsa da koleksiyonerlerin çoğunun tespihlerini 'çekmedikleri' ve tespihi dinsel ya da rahatlatıcı işlevlerinden çok daha farklı biçimlerde algıladıkları görülür (K. Değirmenci 2018: 162). Osmanlı kültüründe daha çok erkeklerin kullandığı bir aksesuar olan tespihler; kadınlar tarafından da dua ve zikir aracı olarak tercih edilmiştir.

Geleneğin devamlılığı ve Türk el sanatları ürünlerine katkı sağladığının bir göstergesi olarak Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün severek tespihi bir aksesuar olarak kullandığı görülmektedir. Atatürk'ün askeri ve siyasi tavrı dışında dönemin modasını takip ettiği de bilinmektedir. Tespihlerde, Atatürk'ün kıyafetlerini tamamlayıcı aksesuarları arasında yer almıştır. Ayrıca Atatürk'ün iyi bir tespih koleksiyoncusu olduğu da günümüze ulaşan tespihlerinden anlaşılmaktadır.

Özel aksesuarlarından bazılarının Atatürk'e armağan edilmiş olduğu, bazılarının ise gittiği şehirlere özgü bastonları veya tespihleri kendisinin bizzat aldığı bilinmektedir. Günümüz de ki antikacılar ve koleksiyonerlere bakıldığında bastondan ziyade tespihlere daha sık rastlanıldığı görülmektedir.

1. Türkiye Müzelerinden Atatürk'ün Şahsi Bastonları ve Tespihleri

1.1. Bastonlar;

Aksesuar No: 1

Fotoğraf No: 2-3

İnceleme Tarihi: 08.12.2022

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Anıtkabir Atatürk Müzesi Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve bronzdan

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Bastonun gövdesi kahverengi, kabzası ve uç kısmı bakır rengi.

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabza kısmı bulldog köpek başı görünümü ile tasarlanmış. Gövdesi verniklidir. Baston 90 cm uzunluğundadır.

(TEKE- ÖNCÜ Arşivinden, 2019)

Aksesuar No:2

Fotoğraf No: 4-5

İnceleme Tarihi: 08.12.2022

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Anıtkabir Atatürk Müzesi Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve gümüş

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Bastonun gövdesi siyah renk, kabza kısmı ve uç kısmı ise metal renginde.

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabza kısmı ayakta duran bir fil şeklinde tasarlanmıştır. Görünümü ile Baston 83 cm uzunluğundadır.

(TEKE- ÖNCÜ Arşivinden, 2019)

Aksesuar No:3

Fotoğraf No: 6-7

İnceleme Tarihi: 08.12.2022

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Anıtkabir Atatürk Müzesi Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve fildişi

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Bastonun kabza kısmında altın yaldız ve beyaz, gövdesinde siyah ve uç kısmında da altın yaldız rengi görülmektedir.

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabza kısmında bir hayvan mücadele sahnesi işlenmiştir. Bu sahnede yılanın üzerine atlayan kaplan figürü tasvir edilmiştir. Bastonun uzunluğu 76 cm'dir.

(TEKE- ÖNCÜ Arşivinden, 2019)

Aksesuar No:4

Fotoğraf No: 8

İnceleme Tarihi: 08.12.2022

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Anıtkabir Atatürk Müzesi Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve gümüş

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Gövde ve uç kısımları kahverengi, bastonun kabza ve gövde kısmında bulunan plakalar ise metal rengindedir.

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabza kısmı, tokalı meşin kılıflı şeklinde tasarlanmış. Ahşap gövdesinde telkâri işlemeli iki bilezik yer almakta. Aynı zamanda gövdede iki plaka üzerinde Atatürk'ün "Sanayi Bir Milletin Mukadderatla Alakadar Olduğu Gibi Bir Milletin Terakki Tealisi Sanayi ile Kadimdir", sözleri yazmaktadır (Teke ve Öncü:2019). Baston 90 cm uzunluğundadır.

(TEKE- ÖNCÜ Arşivinden, 2019)

Aksesuar No: 5

Fotoğraf No: 9-10

İnceleme Tarihi: 26.04.2023

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Konya Atatürk Müzesi Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve fildişi

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Bej ve beyaz tonları.

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabzası ve uç kısmı fildişi, gövdesi ise ağaçtan yapılmış. Kabzası tek parça olup, üzeri oyularak kakma tekniği ile süslenmiş. Kabzası ve gövdesinin birleştiği yerde sarı madeni bilezik bulunmaktadır. Baston 90 cm uzunluğundadır.

(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2023)

Aksesuar No:6

Fotoğraf No:11-12

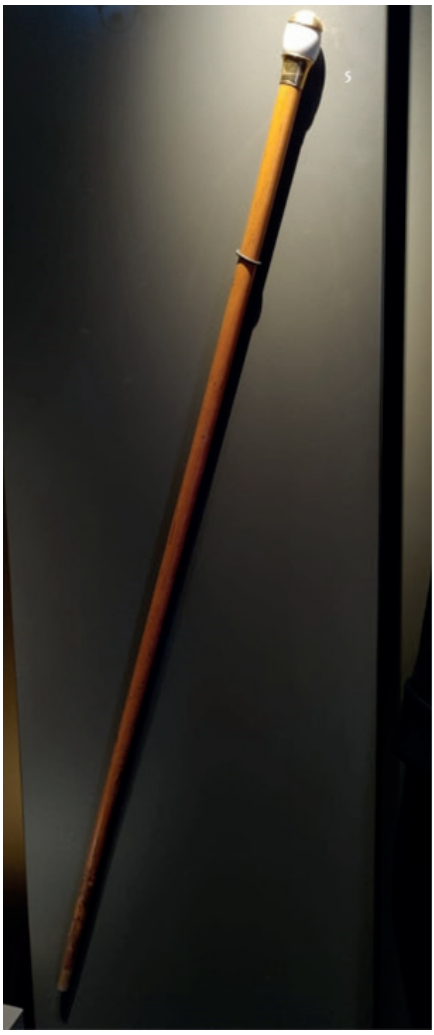
İnceleme Tarihi: 19.09.2023

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Ankara Cumhuriyet Müzesi (II. TBMM Binası) Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap, fildişi ve altın

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Kahverengi ve beyaz renginde.

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabza kısmı fildişi üzerine altın topuzlu, kabzası ve gövdesinin birleştiği yerde sarı madeni bilezik bulunmakta. Gövdesi ise ağaçtan yapılmış. Baston 90 cm uzunluğundadır. 1990 yılında satın alma yoluyla müzeye getirilmiştir.



(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2023)

Aksesuar No:7

Fotoğraf No: 13-16

İnceleme Tarihi: 19.09.2023

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Ankara Kurtuluş Savaşı Müzesi Sergide

Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve gümüş

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Kahverengi

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun alt ve üst ucunda madeni yüzükler yer almaktadır. Kabza kısmının ucunda, yıldız işlemesi altında bir hilal yer almakta. Hilal üzerinde ise "1327" tarihi yazmakta. Gri renkli metal plaka üzerinde Osmanlı Türkçesi ile "11. Fırka tarafından İnönü Meydan Muharebesi

hatırası, 10-1 sene 1327" yazısı yer almakta. Sarı renk plaka üzerinde ise Osmanlı Türkçesi ile "Büyük Millet Meclisi Reisi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine" yazmaktadır (Teke ve Öncü: 2019). Plakaların üstüne ve altına simetrik olarak bitkisel motif yerleştirilmiştir. Yazılar ve süslemeler gümüş üzerine savatlama ve kazıma teknikleri kullanılarak işlenmiştir. Bastonun aynı zamanda gri metal plakadan ayrılan süngü kısmı bulunmakta. Baston 98 cm. uzunluğundadır. Anıtkabir Müdürlüğünden 04.04.1960 tarihinde senetle alınmış.

(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2023)

(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2023)

Aksesuar No:8
Fotoğraf No: 17-19
İnceleme Tarihi: 19.09.2023
Aksesuarın Bulunduğu Yer: Ankara Kurtuluş Savaşı Müzesi Sergide
Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap ve gümüş
Aksesuarda Kullanılan Renkler: Kahverengi
Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Bastonun kabzasının ucunda ve uç kısmında madeni plaka bulunmakta. Gövdesinde bulunan plakada ise levha üzerinde Osmanlı Türkçesi ile "GMK" (Gazi Mustafa Kemal) monogamı yer almaktadır. Bitkisel iki defne dalı madalyon biçimi şeklinde kazıma tekniği ile işlenmiştir. Dalların birleştiği yerde, ucu üste bakan ay ve yıldız motifi kazınmıştır. Baston 88 cm. uzunluğundadır. Anıtkabir Müdürlüğünden 04.04.1960 tarihinde senetle alınmış.

(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2023)

2.2. Tespihler;

Aksesuar No:9

Fotoğraf No:20

İnceleme Tarihi: 16.12.2022

Aksesuarın Bulunduğu Yer: Sivas Atatürk ve Kongre Müzesi Sergide

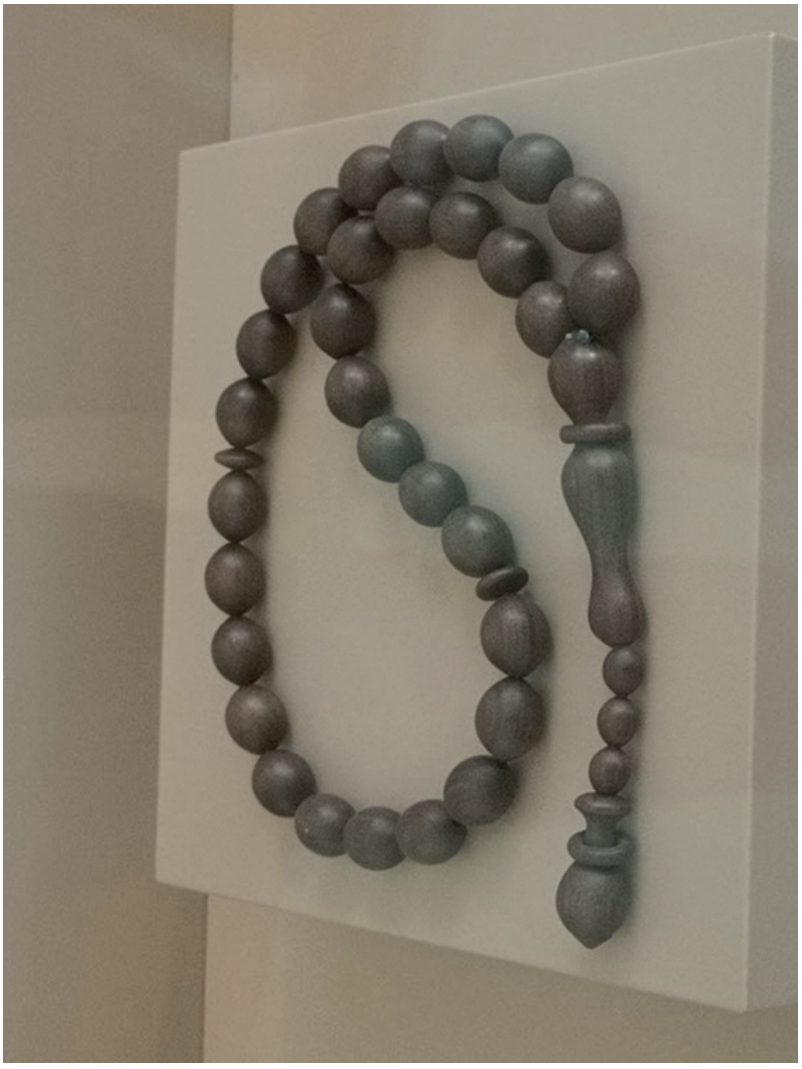
Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Kehribar taşı

Aksesuarda Kullanılan Renkler: Hardal sarısı

Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Dönemin Sivas Müftüsü Abdül Raif Efendi tarafından Mustafa Kemal Paşaya hediye edilmiş. 33 adet boncuk dizilimi ile tasarlanmış.

(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2023)

Aksesuar No:10
Fotoğraf No: 21
İnceleme Tarihi: 15.01.2023
Aksesuarın Bulunduğu Yer: İzmir Atatürk Evi Müzesi Sergide
Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Ahşap
Aksesuarda Kullanılan Renkler: Kahverengi
Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: Ahşaptan yapılmış olan tespih, 33 adet boncuk dizilimi ile tasarlanmış. 2015 yılında Kocaeli Müzesinden devredilmiş.



(GÜNDOĞDU-SAĞIROĞLU Arşivinden, 2022)

Aksesuar No:11
Fotoğraf No: 22
İnceleme Tarihi: 08.12.2022
Aksesuarın Bulunduğu Yer: Anıtkabir Atatürk Müzesi Sergide
Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Oltu taşı
Aksesuarda Kullanılan Renkler: Siyah
Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: 33 adet boncuk dizilimi ile tasarlanmış ve ibadet amaçlı kullanılmış olabileceği düşünülmekte.

(TEKE - ÖNCÜ Arşivinden, 2019)

Aksesuar No:12
Fotoğraf No: 23
İnceleme Tarihi: 08.12.2022
Aksesuarın Bulunduğu Yer: Anıtkabir ATATÜRK Müzesi Sergide
Aksesuarda Kullanılan Malzemeler: Oluklu Amber
Aksesuarda Kullanılan Renkler: Kahverengi
Aksesuar ile İlgili Teknik Bilgiler: 32 adet boncuk diziliminden tasarlanmış olup aksesuar amaçlı kullanılmış olduğu düşünülmektedir.

(TEKE - ÖNCÜ Arşivinden, 2019)

Değerlendirme ve Sonuç

Bu bilimsel araştırma yazısında; Ankara Anıtkabir Atatürk Müzesi, Konya Atatürk Müzesi, Ankara Cumhuriyet Müzesi (II. TBMM Binası), Ankara Kurtuluş Savaşı Müzesi, Sivas Atatürk ve Kongre Müzesi ve İzmir Atatürk Evi Müzelerinde bastonlardan sekiz adet, tesbihlerden ise dört adet aksesuar incelenmiştir.

İncelemeler sonucunda bastonlardan; 1,2 ve 3. aksesuarların hayvan üslubunda daha çok estetik amaçlı yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Latin alfabesi ile Atatürk'ün sözlerinin yazılmış olduğu 4. aksesuarın üzerindeki plakada "Sanayi Bir Milletin Mukadderatla Alakadar Olduğu Gibi Bir Milletin Terakki Tealisi Sanayi ile Kadimdir" ibareleri yer almaktadır. Aksesuar 5 ve 6'nın destek amaçlı kullanılmış olduğu tahmin edilmektedir. Osmanlı Türkçesi ile 7. aksesuarda "Büyük Millet Meclisi Reisi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine" yazısı, 8. aksesuarda ise "GMK" monogamı yer almaktadır. Bastonlardan; 1. aksesuarın ahşap ve bronz, 2,4,7 ve 8. aksesuarın ahşap ve gümüş, 3,5 ve 6. aksesuarın ise ahşap ve fildişi malzemeden yapıldığı, aynı zamanda 6. aksesuarda altın malzeme kullanıldığı görülmektedir. Bastonlarda kullanılan süsleme teknikleri; savatlama, kakma ve kazıma teknikleridir.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün kullanmış olduğu bastonlar, daha çok estetik amaçlı görünmüş olsa da sağlık açısından da fiziki olarak destekleyici niteliklere sahip bastonları da vardır. Sağlık harici bakıldığında kullanmış olduğu bastonların da el sanatı ustalarına katkı sağladığı ve bir nevi Türk baston kültürünü dış dünyaya tanıtmış olabileceği tahmin edilmektedir.

Kataloğa dahil edilmiş olan tespihlerden; 9. ve 12. aksesuarların kehribar (amber), 10. aksesuar ahşap ve 11. aksesuarın oltu taşından yapılmış olduğu görülmektedir. 9, 10 ve 11. aksesuarlar 33 boncuk dizilimine sahip ibadet amaçlı yapılmışken, 12. aksesuarın ise 32 boncuk diziliminde aksesuar amaçlı tasarlanmış olduğu görülmektedir. Pinus succinifera, çamgiller (pinaceae) familyasından bir çam türünün fosilleşmiş reçinesi olan kehribar (amber); süs eşyaları ve tespih gibi aksesuarların yapımında yoğun olarak kullanılmış bir malzemedir (S. Özay Demirkan 2009). Bir karbon bileşeni ve ağaçların gövdesinde fosilleşmiş olan oltu (MEB 2010: 3); anahtarlık, sigaralık, gerdanlık, yüzük ve tespih gibi birçok süs eşyasında kullanılan malzemedir. Tespihlerde kullanılmış olan malzemelerin sağlık açısından da faydaları gözlemlenmiş ve özellikle bu malzemeler tercih edilmiştir.

Mustafa Kemal'in bastonlarına bakıldığında Orta Asya'nın hayvan üslubunun görülmesi ve diğer bastonlarının işlevselliğini yitirmeden daha çok estetik amaçlı yapılmış olduğu, tespihlerine bakıldığında ise değerli taşların ön planda olduğu ayrıca sağlık açısından da etkilerinin görüldüğü söylenebilir.

Araştırmalar sonucunda, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün bastonları ve tespihleri kullanmış olması, Türk el sanatı ürünlerini kullanarak katkıda bulunmasına yardımcı olmak; gelecek kuşaklara da bu ürünleri bir lider olarak

tanıtmak görevini üstelendiğinin göstergesi olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Arslan, K. (2019), "Türkiye'de Tespih Kullanımının Toplumsal Temelleri" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Değirmenci, Koray (2018). "Türkiye'de Tespih Koleksiyonu Kültürü: Malzeme Fetişizmi ve Otantiste İnşası", Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi 20, s. 161-171.

Demirkan Özay, Suhadan (2009). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, "Amber Taşının Takıda Sembolik ve Estetik Rolü, İzmir.

Şentürk, Şennur (1996). "Dua Taneleri- Tespih Sergisi", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı (2014). El Sanatları Teknolojisi, "Ağaç Baston Süsleme", Ankara.

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı (2010). El Sanatları Teknolojisi, "Oltu Taşı İşleme", Ankara.

Teke, Mehmet Kasım ve Bora Öncü (2019). "Anıtkabir- Bir Veda Bir Başlangıç", Ankara.

Turoğlu, Hüseyin (2007). "Yonca Tepe ve Anzaf (Van) Çevresindeki Urartu Yerleşimi, Nekropol ve Arazi Kullanım Özelliklerinin Coğrafi Yöntemler ile Belirlenmesi", Tübitak Projesi, İstanbul.

BİR SÜRYANİ EL YAZMASININ KODİKOLOJİSİ: DİYARBAKIR SÜRYANİ KADİM MERYEM ANA KİLİSESİ KOLEKSİYONU'NA AİT 2 NO.LU EL YAZMASI ÖRNEĞİ

Codicology of a Syriac Manuscript: Manuscript No. 2 From the Library Collection of the Syriac Church of Virgin Mary in Diyarbakir

Gizem ERTEN[1]

Özet

Süryaniler, Anadolu coğrafyasında yayılım göstererek kültürel çeşitliliğe değerleri ile katkı sağlayan topluluklardandır. Süryani el yazmaları, özgün yapım teknikleri ve üretim yöntemleri itibariyle bu çeşitliliğin somut örneklerinden biridir. 5. yüzyılın başlarından 20. yüzyıla kadar uzanan geniş zaman diliminde Süryani el yazmalarının üretim gelenekleri aktarılarak korunmuştur. Bu aktarımın geniş bir perspektifte incelenmesine olanak sağlayan el yazmalarının kodikolojik incelemesi; kullanılan malzeme ve araçlar, yazı gereçleri, kitap formları, yapım teknikleri, kâğıt özellikleri, metin yapısı, ketebe kaydı, kopyalanma süreci ve tarihlendirme sistemleri olmak üzere pek çok açıdan değerlendirilmeyi gerektirmektedir. Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Koleksiyonu'na ait 2 envanter numaralı el yazması, Süryanice yazılmış bir *Fenqitho* kitabıdır. Ketebe kaydına göre istinsah tarihi Aralık 1520 Yunan yılı, Miladi 1209'dur. El yazması, ahşap kapaklı ve 47,6 x 30,4 cm ölçülerindedir. Yapım teknikleri, kâğıt özellikleri, mürekkep türü, süsleme ve yazım özellikleri itibariyle Süryani el yazmaları grubunun ve yazıldığı dönemin özgün özelliklerini yansıtmaktadır. Tarihsel süreçte pek çok kez onarım görmesi sebebi ile farklı malzeme ve yöntemlerle yapılmış eski onarımları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu çalışmada, 2 no.lu el yazması örneği üzerinden kodikoloji kavramı, kodikolojik incelemede kullanılan belgeleme ve teşhis yöntemleri, çalışma sonucunda elde edilen veriler aktarılacak; kodikolojik incelemenin konservasyon çalışmaları için önemli paylaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kodikoloji, El yazması, Süryani, Konservasyon, Belgeleme

[1] Sanat Tarihçi-Restoratör, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı, İstanbul, gizem.erten@ktb.gov.tr , (https://orcid.org/0000-0002-4267-499X).

Abstract

Syriac people are one of the communities that spread in the Anatolian geography and contributed to the cultural diversity with their values. Syriac manuscripts are concrete examples of this diversity in terms of original production techniques and production methods. From the beginning of the 5th century to the 20th century, the production traditions of Syriac manuscripts were preserved by transferring them. The codicological analysis of the manuscripts allows this transfer to be examined in a broad perspective. Codicological study of manuscripts encompasses the materials and tools used, writing instruments, book forms, construction techniques, paper properties, text structure, colophon, copying process and dating systems and requires evaluation from many aspects. Manuscript No. 2 from the Library Collection of the Syriac Church of Virgin Mary in Diyarbakır, is a Fenqitho book written in Syriac. According to the colophon, the copy date is December 1520, the Greek year, 1209 Gregorian. The manuscript has a wooden cover and measures 47.6 x 30.4 cm. It reflects the original characteristics of the Syriac manuscripts group and the period in which they were written, in terms of construction techniques, paper properties, ink type, decoration and writing characteristics. Due to the fact that it has been repaired many times in the historical process, it also includes old repairs made with different materials and methods. In this study, the concept of codicology, the documentation and diagnosis methods used in the codicological study, the data obtained as a result of the study will be conveyed through the manuscript no.2 and importance of codicological study for conservation purposes will be shared.

Keywords: Codicology, Manuscript, Syriac, Conservation, Documentation

Giriş

Anadolu coğrafyası tarihsel süreçte pek çok kültürün bir araya geldiği ve birbirinden etkilenerek geniş bir kültür yelpazesinin oluştuğu bir coğrafya olmuştur. Sayısız medeniyetin kesişim noktası haline gelerek özgün kültürel ürünlerin ortaya çıkmasına olanak sağlayan bu coğrafya, yüzyıllar boyunca kültürel yelpazenin özgün topluluklarından biri olan Süryanilere de ev sahipliği yapmıştır. Hıristiyanlık döneminin ilk yüzyıllarından itibaren Süryanilerin kültürel ve sanatsal çeşitliliğini ortaya koyan en özgün örnekler de şüphesiz ki el yazmalarıdır (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 57).

Süryani el yazmaları, 5. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan geniş zaman diliminde Süryani yazım geçmişinin kâdimliğini, zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır (Briquel Chatonnet 2019: 251; Kaplan ve Akyüz 2021: 191) Fenqitho el yazması grubu ise Süryani el yazmaları içerisinde eski ve nadir bir el yazması türü olarak kabul edilmektedir (Barsavm 2005: 85). İçeriğin oluşumundan bu yana var olan bu ayinsel metin topluluğu, geniş hacimli metinler olarak tanım-

lamaktadır. Fenqitho el yazması grubu, yüzyıllar içerisinde biçim ve yapı itibariyle gelişim göstererek içerik anlamında kendine özgü özellikler göstermesine rağmen; üretim yöntemleri ve yapım teknikleri anlamında Süryani el yazmalarının karakteristik özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır (Baumstark 1967: 62). Erken dönem örnekler ve diğer ayin koleksiyonlarında yapılan incelemeler, Fenqitho'nun Bēṯ Gāzō[2] ve anafora[3] koleksiyonları ile ilişkili olduğunu işaret etmektedir (Baumstark 1967: 62).

Süryani el yazmalarının fiziksel özellikleri, yapım teknikleri ve kompozit yapıları, erken örneklerden itibaren korunmuş; yüzyıllar boyunca sürdürülmüştür. El yazması geleneğinin korunmuş ve sürdürülmüş olması, üretim yöntemlerinin gelişim göstererek özgün örneklerin ortaya koyulmasına olanak sağlamıştır (Borbone ve Briquel Chatonnet 2015: 57). Bu durum aynı zamanda Süryani el yazmalarının üretim merkezlerinin önemini de ortaya koymaktadır. Süryani el yazmalarının ketebe kayıtlarından edinilen bilgiye göre; 5. ve 6. yüzyıllara ait el yazmalarında Edessa, Mabbug, Amida; 7. yüzyıla ait el yazmalarında Nisibis (Nusaybin) ve Tell Dinawar (Dinavar); 650-900 tarihleri arasında yazılan Süryanice el yazmalarında Edessa ve Suriye'deki bazı kasabalar öne çıkmaktadır. Sekizinci yüzyıla, 760 ve 768 yıllarına tarihlendirilen iki el yazmasının kaydında üretim merkezi olarak Mısır'dan söz edilmektedir. Dayr as-Suryan Manastırı'nda yazılan ilk kitap ise 927 yılına tarihlendirilmektedir. Onuncu yüzyıl itibariyle el yazmaların ağırlıklı olarak Malatya bölgesinde gelişen manastırlarda yazıldığı görülmektedir. Onbirinci ve 12. yüzyıla ait Süryanice el yazmalarının sayısı fazla olmasa da Dayr as-Suryan Manastırı, 11. yüzyılda el yazması üretiminin önemli bir merkezi haline gelmiştir. Onikinci ve 13. yüzyıllarda Yukarı Mezopotamya ve Edessa Dağı bölgesinde kopyalanan el yazmalarının yanı sıra İran (Sigistan, Urmiye, Maragha) önemli bir merkez olarak ifade edilmektedir. Musul bölgesindeki Alqoš ve Barṭelli köylerinde de yazım faaliyetinin gerçekleştirildiği bilinmektedir (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 263).

On dördüncü yüzyıl ve 15. yüzyılın ilk yarısı itibariyle yaşanan bazı kültürel kırılmalar neticesinde başta Ṭūr ʻAbdīn olmak üzere el yazması üretimde yükselme görülmektedir. Sonraki yüzyılda el yazması üretim merkezi olarak bazı Doğu Süryani manastırlarında önemli faaliyetler gerçekleşmiştir. Bunlar; Mor Aho Manastırı (Batman), Mısırlı Mor John Manastırı (Gazarta), Mar Augin (Evgin) Manastırı (Nusaybin), Mor Yakup Manastırı (Siirt) ve Rabban Hormizd Manastırı (Musul-Algoš)'dır. Batı Süryani merkezleri arasında ise Dayr al-Zaʻfarān Manastırı ve ağırlıklı olarak 18.-19. yüzyıllarda Ṭūr ʻAbdīn bölgesi öne çıkmaktadır. Algoš, 17. yüzyıl itibariyle yazı faaliyeti açısından önem taşımaktadır. Yakın

[2] Bēṯ Gāzō, Süryanice ilahiler ve ezgilerden oluşan bir ayin kitabıdır. Ayinler ile ilgili referans teşkil etmektedir. (Kiraz 2010: 48).

[3] Anaforalar, erken kilise döneminde oluşturulmaya başlayan ve büyük bir bölümü Süryani kilise atalarına atfedilen ayin kitaplarıdır. (Acara 1998: 188).

Doğu coğrafyasının yanı sıra Süryani kiliselerinin kurulduğu, Süryani halkının yayılım gösterdiği (Hindistan, Orta Asya, Çin) ve kültürüne ilgi duyulan (16. yüzyıl itibariyle İtalya ve Fransa) hemen her bölgede Süryani el yazmaları üretilmiş ve kullanılan üretim yöntemleri aktarılmıştır (Borbone ve Briquel Chatonnet 2015: 57). Süryanilerin yayılım gösterdikleri coğrafya itibariyle farklı kültürler ile etkileşime geçmiş olmaları, el yazması geleneğinin gelişim göstermesine ve örneklerin çeşitlenmesine neden olmuştur (Yılmazçelik 1995: 81).

Diyarbakır, Hıristiyanlığın erken tarihlerindenden itibaren Süryanilerin ağırlıklı olarak yaşadıkları bölgelerden biri olmuştur. Süryanilerin Diyarbakır'daki yerleşim alanları ile ilgili en kesin bilgi, dönemine ait Ser'iyye Sicilleri'nde yer almaktadır (Yılmazçelik 1995: 81). Diyarbakır'da yaşayan Süryaniler, ağırlıklı olarak Lale Bey Mahallesi'nde yer alan Süryani Meryem Ana Kilisesi çevresinde, Mor Habib, Meryemun, Meryem-i Kebir ve Molla Henna Mahallelerinde yaşamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nden sonra ekonomik durumu iyi olan Süryaniler şehrin sur dışına yapılan yeni yerleşim alanlarına taşınırken; ekonomik açıdan yetersiz olan ve kırsaldan kente göç eden Süryaniler, Meryem Ana Kilisesi çevresinde ikamet etmiştir (Şimşek 2018: 157). Bu durum Diyarbakır Süryanileri için Meryem Ana Kilisesi'nin önemini ortaya koymaktadır. Kilisenin farklı dönemlerde patriklik merkezi olması, kilisenin tarihi bir niteliğe sahip olması ve Süryaniler tarafında önem arz eden din bilimcilerin, şairlerin, azizlerin, elçilerin ve patriklerin mezarlarının kilisede bulunması sebebi ile Süryani cemaati için günümüzde de önemini korumaktadır (Telli ve Top 2021: 262; Akyüz 1999: 52).

Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi, Sur İlçesi, Lale Bey Mahallesi, Ana Sokak'ta bulunmaktadır. Vaziyet planına bakıldığında yapının Puşucular, Hambeli ve Ana Sokak ile çevrelendiği görülmektedir. Tapunun 15 pafta, 311 ada ve 1-8 no.lu parsellerine kayıtlı olan kilise, Diyarbakır Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu 10.09.1980 tarih ve A/2082 sayılı kararı ile tescil edilmiştir (Arslanboğan ve Hillez 2011: 391). Günümüz tapu kayıtlarında kilise, Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Cemaati Vakfı adına kayıtlıdır (Şimşek 2018: 167). Meryem Ana Kilisesi özel bir el yazması koleksiyonuna sahiptir. Mar Mari (5. yüzyıl) ve Yakup Saliba (12. yüzyıl) bu koleksiyona katkı sağlayan önemli isimlerdendir. M.S. 520 yılında Diyarbakır Metropoliti III. Mar Mari, önemli kaynaklardan oluşan bir kütüphane kurmuştur. Mar Mari'nin M.S. 529 tarihinde vefat etmesi üzerine sahip olduğu geniş koleksiyon Diyarbakır Meryem Ana Kilisesine devredilmiştir (Barsavm 2005: 39). İlgili Kütüphane koleksiyonu tarihsel süreçte pek çok bilim ve ilim insanının katkıda bulunduğu, farklı coğrafyalardan gelen araştırmacıların inceleme yaptığı bir koleksiyon haline gelmiştir. Erken tarihli parşömen kodekslerinden 20. yüzyılın ortalarında üretilen el yazmalarına kadar geniş bir el yazması koleksiyonuna sahiptir. Bu sebeple kilise yalnızca Süryaniler için değil; dünya tarihi için önem taşıyan bir el yazmaları koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır.

2 numaralı el yazması, Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Kütüphanesi Koleksiyonu'na ait olan ve Süryani el yazmalarının özgün özelliklerini bünyesinde barındıran özgün el yazmalarından biridir. Süryanice yazılmış bir *Fenqitho* kitabıdır. Gabriel Akyüz'ün okumasına göre[4]; Meryem Ana Kilisesi Koleksiyonu'na ait 2 envanter numaralı Fenqitho kitabı, yaz dönemine aittir ve Diriliş Bayramı'ndan başlamaktadır. Ketebe kayıtlarına göre el yazmasının istinsah tarihi Aralık 1520 Yunan yılı, Miladi 1209'dur. Patrik Yuhanna (Ondördüncü Yuhanon Yeşu Kothubo (1208-1220) döneminde yazılmıştır (Dolabani 2006: 90). Müellifi, Hetğo'nun Şalbedin Köyü'nden Raban Zbino'dur. Ketebe kayıtlarında yer alan bilgiye göre Fenqitho, 13. yüzyılda Amid bölgesi sınırlarına dahil olan Mor Abrohom ve Mor Marun Manastırı için yazılmıştır. El yazması Süryanicedir ve Serto hattı ile yazılmıştır.

Süryani el yazmalarının tarihi ve üretim yöntemleri, el yazmalarının Yakın Doğu'daki tarihine ışık tutan bir öneme sahiptir (Borbone ve Briquel Chatonnet 2015: 58). Bu nedenle el yazmalarında kullanılan hammadde kaynaklarının tespit edilmesi, fiziksel özelliklerinin belgelenmesi ve kodikolojik incelemesi önem taşımaktadır. El yazmalarının kodikolojik incelemesi; kullanılan malzeme ve araçlar, yazı gereçleri, kitap formları, yapım teknikleri, kâğıt özellikleri, metin yapısı, ketebe kaydı, kopyalanma süreci ve tarihlendirme sistemleri olmak üzere pek çok açıdan değerlendirilmeyi gerektirmektedir (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 266). Tarihsel süreçte Süryani el yazmalarının bütünsel yapılarının korunması oldukça zor olmuştur. El yazmalarının geçirmiş olduğu eski onarımlar nedeniyle bünyelerinde barındırdıkları farklı malzeme grupları da ayrıca değerlendirilmeyi gerekli kılmaktadır. Bu nedenle Süryani el yazmalarının kodikolojik incelemesi, tarihsel süreçte geçirmiş olduğu onarımların tespiti, bu onarımların gruplandırılması, eski onarımların el yazması bünyesine olan etkisi, süreç içerisinde el yazmasının geçirmiş olduğu değişimlerin tespiti, bu değişime neden olan bozulma türlerinin teşhisi ve çözüm kaynaklarının araştırılması önem taşımaktadır.

Kodikolojik inceleme neticesinde elde edilen verilerin değerlendirilerek belgeleme ve teşhis ile desteklenmesi, el yazmasında yapılacak konservasyon ve restorasyon çalışmaları için de bir referans oluşturmaktadır. Koruma ve onarım çalışmaları; eserin işlevini, görsel görünümünü iyileştirmek amacıyla yapılan fiziksel müdahaleleri, eserin özgünlüğüne müdahale etmeden mevcut durumunun korunması ve bu durumun sürekliliğinin sağlanması amacıyla alınan önlemler ve müdahaleleri kapsamaktadır (Scheper v.d. 2015: 540). Koruma ve onarım çalışmaları; belgeleme, teşhis, restorasyon ve bu ana başlıklar altında şekillenen bir dizi önleyici koruma ve aktif koruma çalışmalarını kapsamaktadır (Ersen v.d. 2009, 13). Planlanan çalışmalar kapsamında yapılan doğru ve eksiksiz bir belgelemenin yanında, güncel bir literatür taramasının

[4] Nil Baydar ve Paul Hepworth tarafından 2007 yılında "Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi, Kütüphanede Bulunan El Yazmalarının Bakımı, Konservasyonu ve Onarımı Fizibilite Projesi" adlı çalışma kapsamında Gabriel Akyüz'ün yapmış olduğu okumalar neticesinde bilgi edinilen verilerdir.

yapılması hem eserin korunması hem yapılan çalışmanın bilimsel değerlerle desteklenmesi hem de eserin gelecek nesillere aktarılması açısından önem taşımaktadır. Bu çerçevede Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Kütüphanesi Koleksiyonu'na 2 no.lu el yazması kodikolojik incelemesi yapılmış; elde edilen verilerin konservasyon çalışmaları için referans olması amaçlanmıştır.

1. 2 No.lu El Yazmasının Kodikolojik İncelemesi

2 no.lu el yazması istinsah tarihi, Gabriel Akyüz'ün ketebe kayıtlarındaki okumasına göre; Aralık 1520 Yunan yılı, Miladi 1209'dur. Müellifi, Hetğo'nun Şalbedin Köyü'nden Raban Zbino'dur. Ketebe kayıtlarında yer alan bilgiye göre Fenqitho kitabı, 13. yüzyılda Amid bölgesi sınırlarına dahil olan Mor Abrohom ve Mor Marun Manastırı için yazılmıştır. 47,6 x 30,4 cm ölçülerindeki el yazması ön kapak, arka kapak ve metinden oluşmaktadır. Ön bölümde bulunan 1 adet yan kâğıt dahil olmak üzere toplam 138 sayfadır. 14 formadan oluşmaktadır ve formalar 5'li forma düzenine sahiptir.

Süryani el yazmalarının genellikle 1 ya da I no.lu yan kâğıtlar boş bırakılmıştır. Bazı el yazmalarında bu sayfalarda notlar, dualar ve imzalar bulunmaktradır (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 259). 2 no.lu el yazmasının I no.lu yan kâğıdının Ia yönünde bazı şekiller yer almaktadır. Sayfanın Ib yönünde ise Horepiskopos Aziz Günel'in el yazması koleksiyonunda yapmış olduğu envanterleme çalışması esnasında verdiği numara ve kendisine ait olduğu düşünülen kişisel imzası bulunmaktadır (Fig. 1) (Şimşek 2011: 83). El yazmasının 131b no.lu sayfasının ağzında mühür vardır (Fig. 2). Mühürün bulunduğu sayfanın tahrip olmuş olması sebebi ile okunaklı durumda değildir. Mührün sadece ortasında bulunan ibarede يقاخ يلع ُتلّكوت ifadesi okunabilmiştir. Bu ibare Arapçadır ve '*yaratıcıma tevekkül ettim/dayandım'* anlamına gelmektedir (Fig. 3)[5].

Fig. 1. Ib no.lu sayfa

Fig. 2. 131b no.lu sayfada bulunan mühür

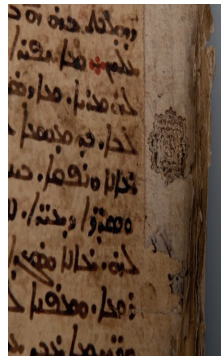


Fig. 3. Mühür detayı

[5] Çevirisi Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Çeviri Yayın Daire Başkanlığı, yazma eser uzmanları tarafından yapılmıştır.

1.1. Cilt

El yazması, ön ve arka kapaktan oluşmaktadır (Fig. 4-6). Kapaklar ahşaptır ve yapılan tür tayininde ahşap levhaların ceviz olduğu tespit edilmiştir[6] Ön kapak, 45,9x30x0,9 cm; arka kapak ise 46,2x29,3x1 cm ölçülerindedir. 2 no.lu el yazması, benzer el yazması gruplarının içerisinde değerlendirildiğinde kâğıt üzerine yazılmış olan büyük boyutlu el yazması örneklerinden biridir (Borbone v.d. 2015: 258).

Fig. 4. Cildin dış görünümü

Fig. 5. Ön kapak

Kapaklarda kullanılan ahşap levhaların kalınlığı ve ağırlığı el yazmalarının formuna göre uyarlanmıştır (Frost 2013: 129). Ön ve arka kapak kalınlıkları ağızdan sırta doğru 0,8 cm ile 1,1 cm arasında değişkenlik göstermektedir. Ön kapağın genişliği 30-30,3 cm ölçülerindedir. Yüksekliği sırtta 48,3 cm, ağızda 45,9 cm'dir. Arka kapak genişliği 29,3-30 cm arasında değişkenlik gösterirken; yükseklik sırtta 48,4 cm, ağızda ise 46,2 cm'dir.

Fig. 6. Cildin iç görünümü

Fig. 7. Ahşap kapak detayı

[6] 2 no.lu el yazmasının ahşap kapaklarının tür tayini **İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Orman Fakültesi, Orman Mühendisliği Bölümü'nde görev yapmakta olan Prof. Dr. Ünal Akkemik tarafından yapılmıştır.**

Ön ve arka kapaklar, ağız bölümüne eklenen 1x45,7 cm ölçülerindeki ahşap bir parça ile uzatılmıştır (Fig. 8-9). Kapakların ağız bölümüne eklenen ahşaplar, ahşap kavelalar yardımı ile kapaklara bağlanmıştır. Bağlantı yönteminde herhangi bir yapıştırıcı kullanıldığı görülmemiştir. Ahşap ekler, form itibariyle oldukça düzgün ve pürüzsüz bir yüzey görünümüne sahiptir. Yaklaşık 0,3 cm çapında olan ahşap kavelalar, ön kapakta 6 adettir ve düzensiz aralıklarla yerleştirilmiştir.

Fig. 8. Ön kapak baş ek ahşabın görünümü

Fig. 9. Ön kapak ahşap kavela detayı

Kapaklar ağızdan sırta doğru pahlı bir forma sahiptir. Sırttaki pahlı bölümde dikiş delikleri ve dikiş ipliğinin geçtiği oluklar bulunmaktadır. Bu oluklar belirli aralıklarla ve baş/eteğe paralel olacak şekil konumlanmaktadır. Metindeki dikiş deliklerinin konumuna karşılık gelen oluklar, sırt kenarına doğru eğik bir açı ile açılmıştır (Szirmai 1999: 70). Kapakların dikişe dahil edildiği aşamada ipler bu oluklara yerleştirilmiştir. Oluklar, birden fazla kez aynı delikten geçen forma dikiş ipinin, ahşap kapakta potluk yapmasını engellemektedir. Aynı zamanda dikiş ipinin korunmasına olanak sağlayarak; dikişin mukavemetini ve güvenilirliğini arttırmaktadır.

1.1.1. Forma Dikişi

Süryani el yazmalarında metin bölümü, arada bir dikiş desteği olmadan tek parça halinde doğrudan ahşap kapaklarla birlikte dikilmektedir (Briquel Chatonnet 2019: 252). Ahşap kapakların yüzeyinde hem dış hem de içten görülebilecek şekilde her bir dikiş için bir delik açılmaktadır (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 265). 2 no.lu el yazmasının ahşap kapaklarında yaklaşık 0,3 cm çapında forma dikişi delikleri ve kolon dikiş delikleri bulunmaktadır. Deliklerin benzer form ve ölçülerde olması, aynı veya benzer el aleti ile delinmiş olduklarını işaret etmektedir (Fig. 10-11).

Fig. 10. Forma ve kolon dikiş delikleri

Fig. 11. Forma ve kolon dikiş delikleri

Forma dikişi delikleri her iki kapakta da düzenli aralıklarladır. Ön kapakta 6 adet, arka kapakta ise 4 adet forma dikiş deliği bulunmaktadır (Fig. 12). Ön kapakta bulunan deliklerden ikisi mevcut forma dikişine dahil edilmemiştir ve diğer dikiş deliklerine göre konumları düzensizdir. Bu durum deliklerin yanlışlıkla açılmış olması, ikinci kullanım olması ya da kapaklarda yapılan ölçülendirme hatasından kaynaklı kullanılmamış olmasını düşündürmektedir.

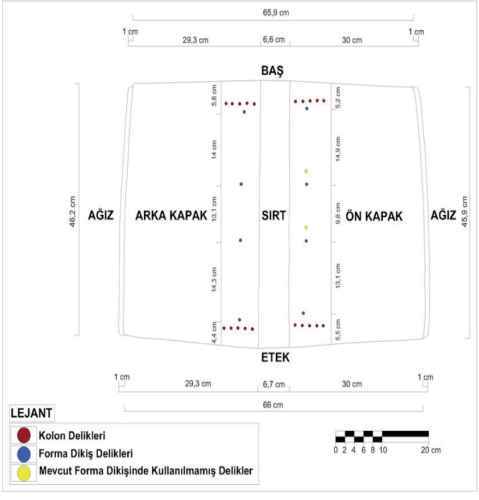


Fig. 12. Forma ve kolon dikiş deliklerinin kapaklardaki konumu (Çizim: Berker Kalfa)

El yazmalarında görülen forma dikişlerinin her birinin kendine ait bir terminolojisi ve tekniği bulunmaktadır. Forma dikişi, el yazması terminolojinde metin bölümünde detaylandırılan bir uygulamadır. Ancak Süryani el yazmalarında sırt dikişinin, ahşap kapaklar ve metin ile birlikte uygulanması nedeni ile cilt bö-

lümünde değerlendirilmiştir. Dikiş desteklerinin, dikiş yöntemlerinin, bağlantı noktalarının, yapıştırılan sırt tekstilinin ve diğer yapısal özelliklerin çeşitliliği, dikiş ile ahşap kapaklar arasındaki bağlantının dayanıklılığını ve verimini etkilemektedir (Frost 2013: 131). Forma dikişi metin ve kapaklar arasındaki bağlantının temel adımı ilmeklerdir. Ahşap kapaklara yapılan ilmekler, çok sayıda farklı konfigürasyon göstermektedir (Szirmai 1999: 70). Kolon ve şiraze, forma dikişini destekleyen ögeler olarak kullanılmıştır. Sırt dikişi ile ahşap kapaklar arasındaki bağlantı, 'ilmekler' aracılığıyla sağlanmaktadır (Fig. 14) (Merian 2008: 96).

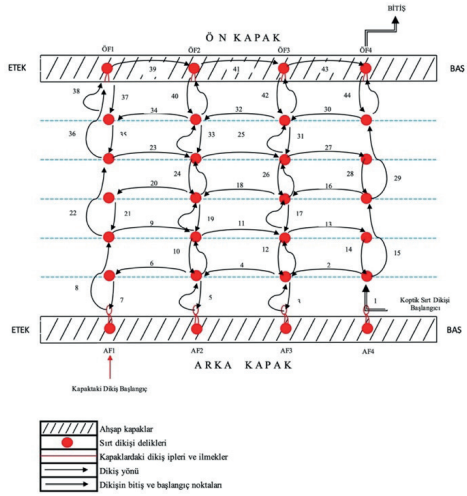


Fig. 13. Sırt dikişinin kapak bağlantıları ve dikiş yönü (Çizim: Gizem Erten)

Fig. 14. Arka kapaktaki ilmek detayı

Sırttaki forma dikişlerinin morfolojisi, dikişlerin dikilme sırasının belirlenmesine olanak sağlamaktadır (Szirmai 1999: 18). 2 no.lu el yazmasının sırt dikişi, arka kapaktan ve buna bağlı olarak 14. başlamaktadır. Sırt dikişinde arka kapakta bağlantı ilmeklerinin oluşturulmasının ardından AF4 no.lu delikteki ilmeğe başlangıç ipi geçirilerek düğümlenmiştir ve 14. formadan (son forma) başlanmak üzere dikiş uygulanmıştır. Arka kapak ile 14. formanın bağlantısının sağlanmasının ardından dikişe 13. forma dahil edilmiştir. Bu aşamada metinde uygulanan dikiş, koptik dikiştir. 1. formaya kadar metinde uygulanan sırt dikişi bu çerçevede devam ettirilmiştir. 1. formanın da dikişe dahil edilmesinin ardından koptik dikiş sonlandırılarak metin ve ön kapak bağlantısı sağlanmıştır (Fig. 13).

Süryani el yazmalarında kapakların ahşap oluşu, daha ağır ve daha büyük bir yapıya sahip olması anlamına gelmektedir. Bu durum da güçlü ve güvenli bir bağlama yöntemini gerekli kılmıştır (Frost 2013: 130). Ahşap kapaklarda dikiş deliğinden metnin sırtına doğru uzanan oluklar, sırt dikişinin güvenilirliği sağla-

mak açısından önem taşımaktadır. Kapakların sırt dikişine dahil edildiği aşamada ipler bu oluklara yerleştirilmektedir.

Diyarbakır 2 no.lu el yazmasının sırt dikiş ipi krem renk pamuk iptir. Dikiş ipinin kalınlığı, Mitutoyo Absolute 547 dijital mikrometre ile yapılan ölçüm neticesinde 0,76-0,89 mm aralığında olduğu tespit edilmiştir. İpin tahribat durumuna göre bölgesel olarak bu değer değişkenlik göstermektedir.

1.1.2. Sırt Tekstili

Süryani el yazmalarında ahşap kapaklar ve metin birbirine bir veya daha fazla sırt tekstili ile bağlanmaktadır (Briquel Chatonnet 2019: 252). Sırt tekstili, metnin sırtından her iki ahşap levhanın dış yüzüne uzanan, tek veya çift katlı kalın dokuma kumaştan oluşmaktadır (Kalligerou 2009: 155). 2 no.lu Fenqitho kitabının sırtında üst üste yapıştırılmış iki kat sırt tekstili bulunmaktadır. Her iki tekstilin yapısı birbiri ile benzerlik göstermektedir, ketendir.

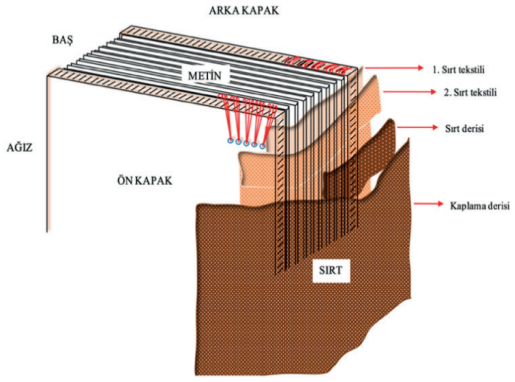


Fig. 15. Sırt görünümü (Çizim: Gizem Erten)

Fig. 16. Sırt tekstilinin Dino görüntüsü

Yapıştırılan ilk tekstil, metnin sırtından kapaklarda bulunan forma dikişlerine doğru uzanmaktadır. İkinci sırt tekstili daha geniştir, forma dikişi ve dikiş ipliklerini de kapsayacak şekilde yerleştirilmiştir (Fig. 15). Süryani el yazmalarında sırt tekstili genellikle üzerine yapıştırıldığı ahşap kapakların üçte birini kapacak şekilde yapıştırılmıştır. Kullanılan sırt tekstilinin sayısı ve uzantısı ise eserin fiziksel özelliklerine göre değişkenlik göstermektedir (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 265).

1.1.3. Kolon

Kolonlar, ahşap kapaklar ile metin bağlantısını sağlayan en önemli yapılardan biridir. Her iki kapağında baş ve eteğinde 5'er adet kolon deliği bulunmaktadır. Baş bölümünde bulunan kolon dikişi, arka kapakta başlayarak metne, oradan da ön kapağa uzanmaktadır. Etek bölümünde bulunan kolon dikişi ise ön kapaktan başlayarak arka kapakta sonlanmaktadır. Kapaklarda bulunan baş ve etek kolon deliklerin her birinden üçer adet kolon geçmektedir. Metinde ise her forma ortasından bir kolon geçmektedir (Fig. 17-18).

Fig. 17. Baş şirazede kolon detayları

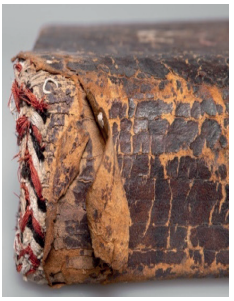


Fig. 18. Baş şirazede kolon detayları

Kolon dikişinde kullanılan iplik krem renk keten iptir ve kalınlığı 0,74-1,03 mm arasında değişkenlik göstermektedir. Mikroskop ve Dino'da yapılan incelemeler ve kalınlık ölçümleri, forma dikiş ipi ile kolon ipinin aynı ya da benzer ip olduğunu ortaya koymaktadır.

1.1.4. Şiraze

Şiraze, Orta Çağ ciltlerinin en etkileyici ve özgün yapılarından biridir (Boudalis 2007: 29). Şiraze; sırtın baş ve etek bölümlerini sağlamlaştırmak, el yazmasının ahşap kapak ve metin bağlantısını desteklemek için keten veya ipek iplikten yapılan işlemedir (Szirmai 1999: 39). Şirazede elde edilen örgü, genellikle iki veya daha fazla renk ipin bir araya getirilmesi ile oluşturulmaktadır. On birinci ve 13. yüzyıl aralığında ahşap levhalara yapılan bu ciltlerde keten şeritlerle desteklenen bir şiraze örgüsü bulunurken; 15. yüzyıl itibariyle ipek veya pamuk iplik kullanılarak yapılmıştır. Günümüzde titizlikle incelenip onarılan bu şirazeler, aynı zamanda el yazmalarının kodikolojik incelemelerini aydınlatan özgün yapılar olarak kabul edilmektedir (Alexandre Bidon 1989: 613).

Süryani el yazmalarında şiraze, üç farklı renk iplik grubu ve üç iğne ile işlenen; iğnelerin dönüşümlü olarak kullanılması ile farklı desenlerin elde edildiği örgülerdir (Szirmai 1999: 58). Şiraze örgüsü, ön veya arka ahşap kapaktan başlayarak

metindeki kolonlara uzanmaktadır (Fig. 55). Metnin sırtı boyunca devam eden örgü, diğer ahşap kapağa bağlanarak sonlanmaktadır (Szirmai 1999: 39; Briquel Chatonnet 2019: 252). Bu uygulama neticesinde 'C' formunda bir şiraze örgüsü oluşmaktadır. Şirazenin bir ucu ön kapakta, bir ucu arka kapakta olacak şekilde kaplama derisinin altına yapıştırılarak sabitlenmektedir (Kalligerou 2009: 158).

Fig. 19. Baş şiraze

Fig. 20. Etek şiraze

2 no.lu Fenqitho kitabının baş ve etek şirazeleri bulunmaktadır. Şirazeler kırmızı, siyah ve beyaz renk ibrişim kullanarak örülmüştür (Fig. 19-20). Kırmızı renk ipin kalınlığı yaklaşık 0,24 mm, siyah renk ipin kalınlığı 0,34 mm ve beyaz renk ipin kalınlığı 0,35'tir. Kullanılan her renk için birden fazla ip bir araya getirilerek ip grupları oluşturulmuştur. Bu sayede daha kalın ve hacimli bir örgü ipi elde edilmiştir. Oluşturulan kırmızı, beyaz, siyah renk ip grupları ayrı ayrı iğnelere geçirilmiştir. Ardından şiraze, kolonlar üzerine yerleştirilen ve yastık görevinde kullanılan destek şeritlerinin etrafından geçirilerek üç aşamalı olarak örülmüştür. Destek şeritleri, ahşap kapak ve kolonlar üzerine uzanarak şiraze örgüsünü desteklemektedir. (Szirmai 1999: 39). Kalınlığı 1,50 mm'dir ve iki ipin kıvrılması ile elde edilmiştir. Yapılan gözlem ve kalınlık ölçümleri neticesinde destek şeridinin forma dikiş ipi ve kolon dikiş ipi ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Süryani el yazmalarında şirazeler, ön/arka kapakta bulunan kolonlardan başlayarak metindeki kolonlara uzanmaktadır (Kalligerou 2009: 158). Ardından tekrar kapağa bağlanarak sonlandırılmıştır. Baş şiraze arka kapaktan, etek şiraze ise ön kapaktan başlamaktadır. Örgü her ip grubu sırası ile ortada bırakılan destek şeridinin etrafında döndürülerek ve sıradaki kolonun altından geçirilerek oluşturulmuştur. Şirazede bu uygulama üç aşamalı olacak şekilde devam ettirilmiştir. Şirazenin üçüncü aşamasının tamamlanmasının ardından renkli ip grupları ve destek şeritleri bir araya getirilerek kapağa sabitlenmiştir.

1.1.5. Deri Kaplama

Tarihsel süreçte Süryani el yazmalarında özgün bir ciltleme türü geliştirmiştir. 2 no.lu Fenqitho kitabının ön ve arka ahşap kapakları, koyu kahve rengi deri ile kaplanmıştır. Süryani el yazmalarının büyük bir bölümü tabaklanmış keçi derisi, koyun derisi veya farklı tekstil türleri kullanılarak kaplanmıştır (Briquel Chatonnet 2019: 252). Daha basit ciltlemelerde ise ağırlıklı olarak koyun derisi tercih edildiği bilinmektedir (Federici ve Houlis 1988: 35). 2 no.lu el yazmasının deri kaplamasında keçi derisi kullanılmıştır (Fig. 23).

El yazmasının ön kapak, sırt ve arka kapağında bulunan deri yekparedir. Deri; sırttan kapaklara, kapaklardan baş, etek ve ağızdan bir zarf gibi kapak içine doğru uzanmaktadır. Dönüşler düzensizdir ve birbirleri arasında farklılık göstermektedir. Kapak içine dönüşlerde bazı köşeler tek bir kesimle düzgün bir şekilde kesilerek uç uca oturtulmuştur. Bazı köşelerde deri üst üste binmiş durumdadır veya iki kesik açılarak deri kapak içine yapıştırılmıştır (Fig. 21-22). Orta Çağ el yazmalarında bu durum farklılık göstermektedir. Tek kesik, çift kesik, katlama, üst üste bindirme gibi yöntemler pek çok Orta Çağ el yazmasında gözlemlenirken; köşe dönüşlerinde geniş deri boşluklarının bırakıldığı ve bu bölümleri çeşitli reçineler ile doldurulduğu örnekler de bulunmaktadır. Dönüşlerin incelenmesi, derinin kaplamadan önce mi yoksa sonra mı boyandığının tespit edilmesi için de önem taşımaktadır (Szirmai 1999: 233).

Fig. 21. Ön kapak baş

Fig. 22. Ön kapak etek

Fig. 23. Kaplama derisinin Dino görüntüsü

Süryani el yazmalarının bazı örneklerinde kapakların deri yerine renkli veya tek renkli kumaşla; kapak içlerinin ise renkli tekstil, tek renkli tekstil ve kâğıt gibi malzemelerle kaplandığı da bilinmektedir (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 266). 2 no.lu el yazmasında kapak içlerinde doğrudan ahşap levhalar görülmektedir.

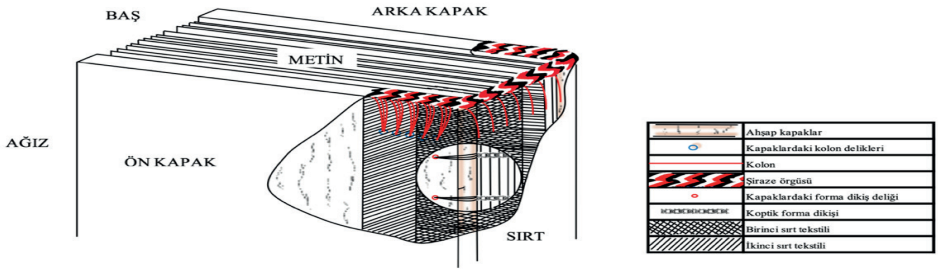


Fig. 24. 2 no.lu el yazmasının sırttan kesit görünümü (Çizim: Gizem Erten)

Deri kaplamalarda kullanılan yapıştırıcılar ağırlıklı olarak hayvansal zamktır (Federici ve Houlis 1988: 35). Bazı Orta Çağ el yazmalarında derinin ahşaba daha iyi tutunmasını sağlamak için ahşap levhaların iç yüzeyi el aletleri ile çizilerek pürüzlendirilmiştir. Bu yöntem levhaların dış yüzleri için de kullanılmıştır (Szirmai 1999: 230). 2 no.lu el yazmasının kaplamasında kullanılan yapıştırıcının çiriş olduğu düşünülmektedir. Orta Çağ ciltlerinde genel itibariyle özgün cilt yapısı günümüze kadar korunamamıştır. Bunun nedeni cildin koruma işlevi olarak el yazmasını sarması ve dış etkenlerle temas eden ilk yüzey olmasıdır (Sánchez Prieto 2016: 1).

Deri kaplamanın üzerinde el aleti ile yapılmış çeşitli süslemeler bulunmaktadır. Eşmerkezli geometrik figürler, harfler ve çizgiler, betimli soğuk damgaların nemlendirilmiş deriye bastırılmasıyla veya küt bir aletle bezemeler yapılmıştır. Ancak cildin büyük oranda tahrip olması sebebi ile bu süslemeler izler şeklindedir.

1.2. Metin

1.2.1. Forma Yapısı

El yazmaları, bir metni oluşturmak için bir araya getirilen varak veya varak gruplarından oluşan forma/toplamalar (İng. *gatherings*) kavramıyla doğrudan bağlantılıdır (Brown 1993: 1067). Forma (İng. *quire*); katlanmış sayfalardan oluşan, ortasından dikiş ve kolonun geçtiği metnin en küçük birimidir (Adam 1927: 4; Déroche 2005: 65). Formaların oluşturulma yöntemi, forma yapısının çözümlenmesi açısından önem taşımaktadır. Forma yapısını oluşturan ögeler terminolojik olarak değerlendirildiğinde; tek bir sayfa, '*tek varak*'; dikdörtgen şeklindeki kâğıt tabakasının ortadan katlanması ile oluşan yazım yüzeyi, '*çift varak veya folios*'; tüm bu ögelerin bir araya gelmesi ile oluşan yapı ise '*forma veya bifolium*' olarak adlandırılmaktadır (Déroche 2005: 65). Tek varaklar, kendilerinden önce ya da sonra gelen varaklara içten ya da dıştan bağlanarak formalara dahil edilmekte-

dir. Çift/tek varakların bir araya getirilmesi ile oluşturulan formalarda sayfaların sol yüzü a (*verso*); sağ yüzü ise b (*recto*) olarak adlandırılmaktadır (Gacek 2009: 107; Adam 1927: 4).

Formalar, Süryanice aritmetik rakamlarla, Süryanice harflerle veya her ikisinin kullanılarak numaralandırılmıştır. Ancak 9. yüzyıl itibariyle genel bir kural olarak numaralandırmada yalnızca harfler kullanılmıştır. Bu harfler genellikle Süryanicedir. Ancak bazen Süryanice yerine Yunan veya Kıpti alfabesine ait harfler de kullanılmıştır (Wright 1872: xxvi). Süryani el yazmalarında, forma ve formayı oluşturan ögeleri ifade eden pek çok farklı Süryanice terim bulunmaktadır. Codex *ṣḥāḥā*; forma *kūrrāsā*; tek yaprak *dappā* olarak adlandırılmaktadır. Bir el yazmasının karşılıklı iki sayfası açıkken bu sayfa *ptāḥā* 'açılış/başlangıç' olarak adlandırılmaktadır (Wright 1872: xxvi; Hatch 1946: 23-24).

Süryani el yazmalarının forma yapısı, el yazmalarının üretildiği merkezler farklılık gösterse de büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. 2 no.lu el yazmasının metni 137 sayfadır (1+137) ve 14 formadan oluşmaktadır (Fig. 25). El yazmasının başında bir adet yan kâğıt vardır. Yan kâğıt, metnin diğer sayfalarından ayrı olarak 'I' şeklinde adlandırılmıştır. 1. ve 14. forma dışında kalan diğer tüm formalar, 5'li forma düzenine sahiptir.

Fig. 25. 2 no.lu el yazmasının forma düzeninin kesit görünümü

Birinci ve 14. formalar, düzensiz forma yapısına sahiptir. 2-10, 3-9, 4-8 ve 5-7 no.lu sayfalar birbirinin uzantısı olan çift varaklardır. Ancak YKI-1 ve 6 no.lu sayfalar, 1. formada bulunan diğer varaklardan farklı olarak formaya dahil edilmiştir. YK1 ve 1 no.lu sayfalar, sırttan birbirine yapıştırılarak bağlanmış ve çift varak haline getirilmiştir. Çift varak haline getirilmiş olan YKI ve 1 no.lu sayfalar, ortadan ikiye katlanarak formayı dıştan bir zarf gibi saracak şekilde konumlandırılmıştır (Fig. 26). Her iki sayfa da Avrupa kağıdıdır.

Fig. 26. YK1 ve 1 no.lu sayfaların formaya bağlanma sistemi

Fig. 27. 136 no.lu tek varağın formaya bağlantı detayı

14. forma, 3'lü forma düzenine sahiptir. Bu formada 133-134, 132-135 ve 131-139 no.lu sayfalar birbirinin uzantısı olan çift varaklardır. Bu sayfalar, metnin bütününde hâkim olan forma düzenine sahiptir. Ancak 136 no.lu sayfa tek varaktır ve 137 no.lu sayfanın sırta yakın yerine içten bağlanarak metne dahil edilmiştir (Fig. 27). Bu yöntem bağımsız olan sayfaların formaya dahil edilmesinde sıkça kullanılan yöntemlerden biridir (Déroche 2005: 67). Bu tek varak diğer varaklardan farklı olarak tam bir tabaka ya da varak ölçüsüne sahip değildir. 21,7x26,7 cm ölçülerindedir. Forma yapısındaki bazı varak boyutlarında farklılık görülse de genel itibariyle birbirine yakın ölçüler alınmıştır. El yazmasının birkaç kez onarım görmüş olması, değişken değerlere ulaşılmış olmasının en önemli etkenlerdendir. Bu onarımlar esnasında yapılan bütünsel tamamlamalar, kenar düzeltmeleri ve kesilme izleri bu kanıyı büyük oranda desteklemektedir (Fig. 28).

Fig. 28. Kesme işlemine ait izler

1.2.2. Kâğıt Özellikleri

Yapılan gözlemler neticesinde 2 no.lu el yazmasının metninde birbirinden farklı yapısal özellikler gösteren dört farklı doğu kâğıdı ve filigranlı/filigransız Avrupa kâğıtlarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Metin bünyesinde bulunan kâğıtlar; kâğıt hamuru, kalınlık, elek izi, dar süzgeç aralığı, geniş süzgeç aralığı ve renk değerleri itibariyle birbirinden farklı özellikler göstermektedir. Bu çerçevede metinde tespit edilen kâğıtlar, altı farklı gruba ayrılarak kâğıt özellikleri açısından incelenmiştir (Tablo 1). Ancak sınıflandırılan kâğıtları, üretim merkezi ya da kesin bir tarihle ilişkilendirmek mümkün olmamıştır.

Gruplar	Özellikler	Sayfa Sayısı
A	Dar ve/veya geniş süzgeç aralıklarının görüldüğü kâğıtlar	122
B	Dar ve geniş süzgeç aralıklarının görülmediği kâğıtlar	8
C	Dar ve geniş süzgeç aralıklarının görülmediği kâğıtlar	1
D	Ketebe sayfalarının olduğu kâğıtlar	2
E	Avrupa kâğıtları	4
F	A ve E grubunun bir arada olduğu kâğıtlar	1

Tablo 1. 2 no.lu el yazmasının metninde bulunan kâğıt grupları

Kâğıt, kontrollü koşullar altında ince bir elek veya kalıp üzerinde oluşturularak liflerin birbirine geçmesiyle elde edilen benzersiz bir yapıdır (Loveday 2001: 29). El yazmalarında kullanılan kâğıt tek tip olmaktan oldukça uzaktır. Özellikle el yapımı kâğıtlar mikroskop altında incelendiğinde yüksek derecede heterojenlik göstermektedir (Pavlović v.d. 2022: 1). Kâğıt, genel itibariyle homojen bir yapı gibi davransa da mikroskop ve Dino ile yapılan incelemelerde bünyesinde farklı lif yapılarının ve hava boşluklarının bulunduğu; düzensiz, çok katmanlı ve lifli bir ağ olarak görüntülenmektedir (Loveday 2001: 30). Bu sebeple kâğıt özelliklerinin incelenmesinde kâğıt hamurunun yapısı ve bünyede bulunan ögelerin tespiti önem taşımaktadır.

A grubunu, 122 adet sayfa oluşturmaktadır. El yazmasının 1+137 sayfadan oluşan metninin büyük bir bölümü, A grubuna dahildir. Kâğıt hamuru heterojen yapılı doğu kâğıdıdır. Kâğıt yüzeylerinde lokal olarak açık ve koyu alanlar görülmektedir (Fig. 29).

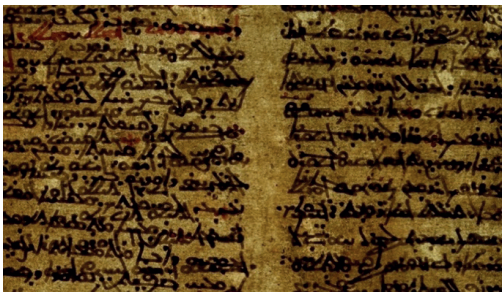


Fig. 29. A grubunun kâğıt hamuru görünümü (26b)

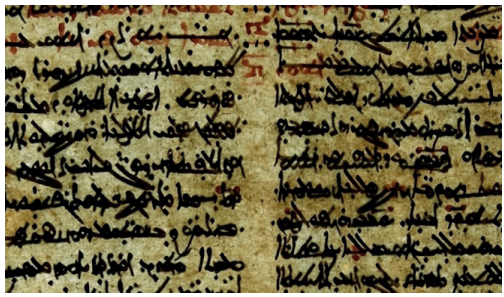


Fig. 30. B grubunun kâğıt hamuru görünümü (16a)

B grubuna metnin sekiz adet sayfası dahildir. Grubun kâğıt hamuru, heterojen yapılı doğu kâğıdıdır. Aharlı ve mührelidir. Kâğıt yüzeylerinde sırta dik olacak şekilde kaburga izleri, lokal olarak açık ve koyu alanlar görülmektedir (Fig. 30). Altan ışıkla yapılan incelemede düzensiz lif parçaları, köşe ve kenarlarda hamurda katlanma ve topaklar tespit edilmiştir. Bu gruptaki kâğıtlarda dar ve geniş süzgeç aralıkları görülmemiştir.

C grubu, 133 no.lu sayfayı kapsamaktadır. Kâğıt hamuru, heterojen yapılı doğu kâğıdıdır. Aharlıdır. Diğer gruplardaki heterojen yapılı kâğıtlara göre kâğıt hamuru, sayfa kalınlığı ve renk açısından farklılık göstermektedir (Fig. 31-32). Sırt bölümüne yapılan onarım neticesinde 133 no.lu sayfa, 134 no.lu sayfa ile birleştirilerek çift varak haline getirilmiştir. 134 no.lu sayfa A grubu kâğıt özellikleri göstermektedir. Bu sebeple 133 no.lu sayfa, kâğıt özellikleri itibariyle tek varak olarak kabul edilerek farklı bir grup altında değerlendirmeye alınmıştır.

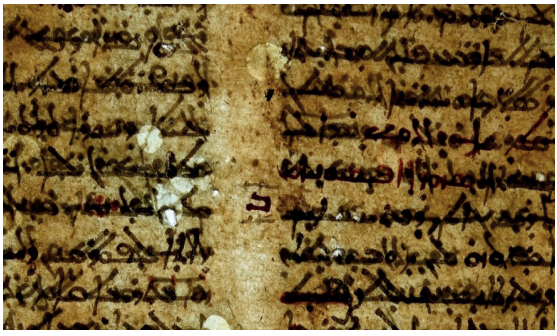


Fig. 31. C grubunun kâğıt hamuru görünümü (133b)

Fig. 32. Dino görüntüsü (133b)

D grubunda ketebe kayıtlarının yer aldığı 136 ve 137 no.lu sayfalar bulunmaktadır. Ketebe kayıtlarında yer alan bilgiye göre bu sayfaların metne sonradan eklediği düşünülmektedir[7]. İki sayfanın birbirinden farklı kâğıt özelliklerine sahip olması nedeni ile 136 no.lu sayfa doğu kâğıdıdır ve aharlıdır. Kâğıt hamuru,

7 Saliba Aciş ile 04.11.2022 tarihinde yapılan görüşme neticesinde bu bilgiye ulaşılmıştır.

el yazması bünyesinde bulunan diğer kâğıtlara göre daha homojendir (Fig. 33). Kâğıt yüzeyinde açık ve koyu alanlar, düzensiz ve birbirinden farklı lif parçaları, kenarlarda hamurda katlanma ve topaklar tespit edilmiştir. Sayfada yer yer dar ve geniş süzgeç aralıkları görülmüştür. 137 no.lu sayfanın kâğıt hamuru heterojen yapılı doğu kâğıdıdır. Aharlıdır. 137 no.lu sayfanın dar ve geniş süzgeç aralıkları görülmemiştir (Fig. 34).

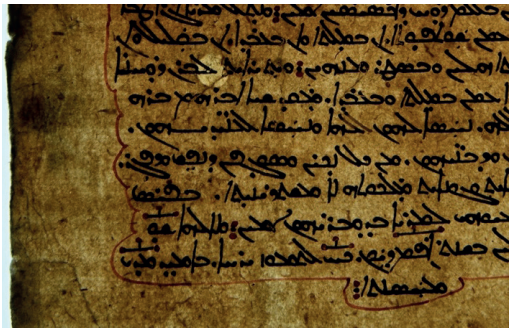


Fig. 33. D1grubunun kâğıt hamuru görünümü (136a)

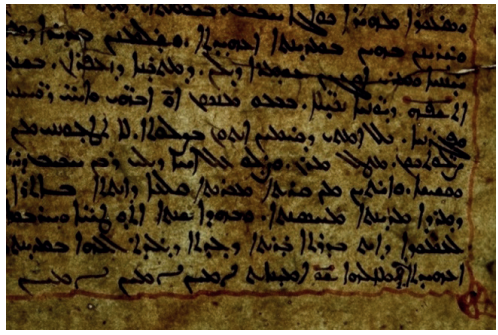


Fig. 34. D2 grubunun kâğıt hamuru görünümü (137a)

E grubunu biri yan kâğıt olmak üzere dört adet Avrupa kâğıdı oluşturmaktadır. Kâğıt hamuru homojen yapılı olup Avrupa kağıdıdır (Fig. 35-36). Aharsızdır ve filigranlıdır. Avrupa kâğıtları, odun hamuru esaslıdır ve yapısal olarak doğu kâğıtlarına göre daha zayıftır (Gacek 2009: 101).

Fig. 35. E grubu elek izi (Ia)

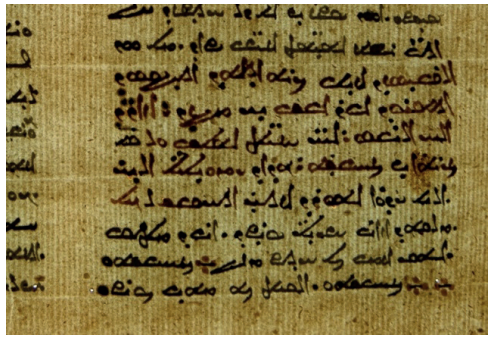


Fig. 36. E grubu elek izi (1a)

Kâğıt kalınlık değerleri, kâğıt özelliklerinin tespitinde öncelikli olarak değerlendirilen ögelerden biridir. Kâğıt kalınlığı, aynı el yazmasındaki sayfalarda ve tek bir sayfanın baş-etek-ağız bölümlerin de bile değişkenlik gösterebilmektedir (Barker 1989: 67). Bu sebeple 2 no.lu el yazmasının kâğıt kalınlıklarının tespitinde kâğıtların baş, etek ve ağız bölümünden olmak üzere üç farklı noktadan mikrometre ile ölçüm yapılmıştır. Kalınlık değerlerinin ölçümü, Mitutoyo Absolute 547 dijital mikrometre ile yapılmıştır (Fig. 37, Tablo 2).

Fig. 37. A grubu kalınlık ölçümü

Kağıt grubu	Sayfa Kalınlığı	Eski onarımın tek yönlü olduğu durumlarda sayfa kalınlığı	Eski onarımın çift yönlü ya da birkaç kat olduğu durumlarda sayfa kalınlığı	Tekstil onarımın olduğu durumlarda sayfa kalınlığı
A	0,15-0,22 mm	0,35-0,45 mm	0,80-1,11mm	0,49-0,54 mm
B	0,14-0,22 mm	0,35-0,38 mm	0,46-0,70 mm	x
C	0,20-0.22 mm	0,48-0,51 mm	0,49-0,79 mm	x
D	0,24-0,31 mm	0,48-0,51 mm	0,49-0,79 mm	x
E	0,19-0,29 mm	x	x	x

Tablo 2. Kâğıt kalınlıkları

Sayfaların büyük bir bölümünün kenarlarında tek yönlü, çift yönlü ya da birkaç kat olmak üzere eski onarım kâğıtları ve tekstil onarımlar bulunmaktadır. Özgün kâğıt kalınlıklarının tespitinde kâğıt yüzeyinde bulunan kâğıt ve tekstil onarımlar göz önünde bulundurularak; onarımların olmadığı bölümlerden ölçüm yapılmıştır.

2 no.lu el yazmasının A grubuna dahil olan sayfalarında dar süzgeç aralıkları oldukça belirgindir ve 1 cm'de 7 adettir. Geniş süzgeç aralıklarının en iyi görüldüğü sayfalardan biri olan 46 no.lu sayfada geniş süzgeç aralıklarının sırttan ağıza doğru olan dizilimi; 1,8-1,7-1,7-1,8-1,8-5,8-1,8-1,7 cm'dir. Geniş süzgeç aralıkları sırta paraleldir (Fig. 38-39).

Fig. 38. 46b no.lu sayfanın kâğıt hamuru yapısı

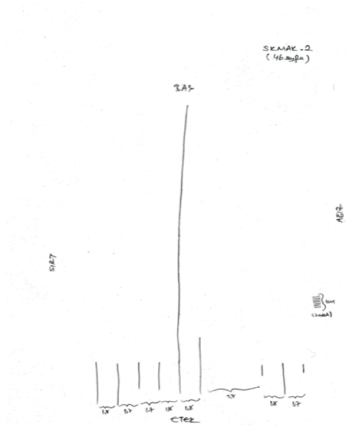


Fig. 39. 46b no.lu sayfanın elek çizimi

Fig. 40. 16a no.lu sayfasının hamur yapısı ve kaburga izleri

B grubuna dahil olan sayfalar heterojen bir yapıya sahiptir ve elek izleri, geniş ve dar süzgeç aralıkları görülmemektedir. Ancak bu sayfalarda kaburga gölgeleri belirgin durumdadır. Kaburga, kâğıdın üretim aşamasında alttaki yüzeyi

destekteyerek kalıba dökülen kâğıt hamurunun belirli periyotlarla süzülmesini sağlamaktadır. Uygulamanın sonucunda kaburgalar kâğıt yüzeyinde gölge olarak görülmektedir (Fig. 40) (Baker 1989: 68)

C grubunu oluşturan 133 no.lu sayfa heterojen yapılıdır. Kâğıtta elek izi, dar ve geniş süzgeç aralıkları bulunmamaktadır. D grubunda değerlendirilen 136 no.lu sayfada elek izi, dar süzgeç aralıkları ve yer yer geniş süzgeç aralıkları görülmektedir. Dar süzgeç aralıkları, 1 cm'de 7 adettir. 137 no.lu sayfa ise heterojen yapılır. Alttan ışıkla yapılan incelemelerde dar ve geniş süzgeç aralıklarının düzenli ve devamlı olmadığı tespit edilmiştir.

E grubu oluşturan sayfaların elek izleri belirgindir. Dar süzgeç aralıkları, 1 cm'de 7 adettir. I ve 1 no.lu sayfanın geniş süzgeç aralıkları sırta diktir. I no.lu sayfanın geniş süzgeç aralıklarının etekten başa doğru dizilimi; 3,2-3,4-3,1-3,1-3,1-3,2-3,2-3,2-3,2-3,2-3-2 cm'dir. 2 ve 6 no.lu sayfaların geniş süzgeç aralıkları ise sırta paraleldir. 6 no.lu sayfanın geniş süzgeç aralıklarının sırttan ağıza doğru dizilimi; 3,2-3,2-3,2-3,2-3,2-3-3,5 cm'dir.

Kâğıtlarda renklerin tespitinin yapılması görsel incelemeler ile mümkündür. Ancak renk değerlerinin bilimsel çerçevede anlamlı ifadesi spektrofotometre ile L*a*b* değerlerinin ölçülmesi ile mümkün olmaktadır (Özcan 2008, 54). Kâğıtların renk ölçümlerinde Konica Minolta CM-700d portatif spektrofotometre cihazı kullanılmıştır. Renk ölçümü yapılacak olan kâğıtların lekesiz ve hasarsız alanları belirlenerek; üç farklı noktadan ölçüm alınmıştır. Elde edilen verilerin ortalama ölçüm sonuçları, L*, a*, b* değerleri olarak kaydedilmiştir (Tablo 3).

Kâğıt Grubu	Sayfa no	L*	a*	b*
A	46a	78.69	Mar.44	23.50
	55b	78.40	Mar.78	24.34
B	8a	77.70	3.Tem	22.32
	12b	71.75	Nis.60	24.34
C	133a	77.58	Şub.73	20.30
D	136a	75.89	Nis.41	23.23
	137a	82.07	Şub.14	19.69
E	2a	87.60	0.76	13.88
	6b	87.89	0.82	14.Oca

Tablo 3. Kâğıt gruplarının renk değerleri

Kağıt grubu	Sayfa no	pH değeri
E	1b	5,9
A	3b	5,83
B	8a	6,2
A	25a	6,04
A	26a	6,03
A	46a-46b	6,46/6,58/6,49
A	74a	6,34/6,67
A	94a	6,34
A	95a	6,5
A	135b	5,63

Tablo 4. Referans bölgelerden elde edilen pH değerleri

Kâğıdın pH değeri el yazmasının tarihlendirildiği dönemdeki kâğıt özelliklerinin, kâğıdın üretim yöntemlerinin ve bozulma durumunun tespit edilmesinde belirleyici bir etkendir (Kathpalia 1990: 78). 2 no.lu el yazmasında yapılan görsel inceleme neticesinde 10 farklı kâğıdın pH ölçümü yapılmıştır (Tablo 4). pH ölçümünün yapılacağı kâğıtların belirlenmesinde metin bünyesinde bulunan farklı kâğıt grupları göz önünde bulundurulmuştur. Kâğıt yüzeylerinde resto-

rasyon öncesi ve sonrası olmak üzere iki aşamalı bir pH ölçümü yapılmıştır. El yazmasının birkaç kez onarım görmesi nedeniyle bazı onarım kâğıtlarının da pH değerleri ölçülmüştür[8].

1.2.3. Referans Yöntemleri

Metin tipolojisi, sayfanın yapısını ve düzenini etkilemektedir (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 259). El yazmalarında yazıya kılavuz olması amacıyla uygulanan yöntemler oldukça çeşitlidir. İğne ile düzenli ya da düzensiz aralıklarla açılan delikler, mürekkep ile yapılan noktalamalar, rulet ile yapılan düzenli delmeler, biz ile yapılan izler kullanılan yöntemlerden bazılarıdır (Fig. 43-44-45) (Beit Arié 2015: 216). Süryani el yazmalarında satırların belirlenmesinde 12. yüzyıl sonrasında kurşun, 13. yüzyıl sonrasında mıstar kalıbı ve 15. yüzyıl sonrasında mürekkeple ile yapılan referanslar kullanılmıştır (Webber Jones 1946: 389). 2 no.lu el yazmasında bu yöntemler büyük oranda tespit edilmiştir.

İğnelemeler, el yazmalarının üretim yöntemlerine göre değişkenlik göstermekle birlikte; genel itibariyle sayfaların sırt, orta veya ağzında bulunmaktadır. 2 no.lu el yazmasında tespit edilen iğnelemeler ise formaların sırtında yer almaktadır. Süryani el yazmalarında iğneleme, ağırlıklı olarak dikey ve yatay sınırlayıcı çizgilerde, baş ve etek kenar boşluk sınırlarının belirlenmesinde kullanılmıştır (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 256). Uygulama parşömende keskin uçlu aletlerle yapılan delikler olarak görülürken; kâğıtta daha çok küt uçlu el aletleri, bız, tığ, rulet, cetvel ve pergel gibi aletler kullanılarak yapılan izler şeklindedir (Webber Jones 1946: 390).

2 no.lu el yazmasının 44 sayfasında iğneleme delikleri tespit edilmiştir (Fig. 41-42). İğneleme, ağırlıklı olarak A grubu kâğıtlarında görülmüştür. E grubuna dahil olan Avrupa kâğıtlarında ve B grubu kâğıtlarında görülmemiştir. İğnelemelerin bulunduğu sayfaların büyük bir bölümünde etek iğnelemeleri de bulunmaktadır. Etek iğnelemelerini çizgi sistemi takip etmektedir. Çizgiler genellikle kuru bir kalem ucu yardımıyla sütunların kenarlarına dikey olarak çizilmiştir (Briquel Chatonnet 2019: 252).

[8] pH ölçümleri T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge Birimi tarafından yapılmıştır.

Fig. 41. Forma sırtında görülen iğneleme detayları

Fig. 42. 131a sayfasında yer alan iğneleme detayı

2 no.lu el yazmasında yazı düzenine referans sağlaması amacıyla kullanılmış olan bir diğer yöntem el aleti ile yapıldığı düşünülen izlerdir. Bu referanslar belli belirsiz izler şeklindedir ve sayfadaki iki sütun yazı düzeninin iç, dış sınırlarını ve çerçevesini belirlemek amacıyla yapılmıştır (Fig. 137-138). Bu izler, B grubu kâğıtlarda görülmektedir.

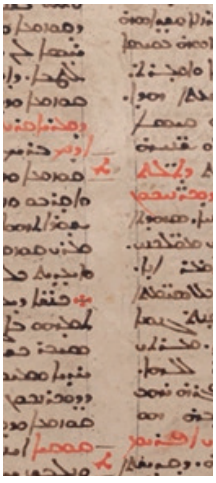


Fig. 43. Çizgi sistemi detay (89b)

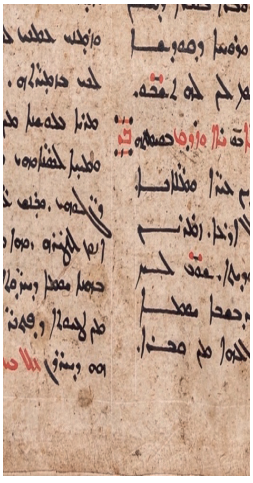


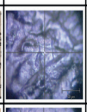
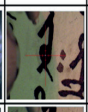
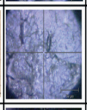
Fig. 44. Mıstar izleri detay (8a)

Fig. 45. Noktalama detayı (95a)

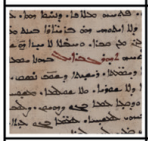
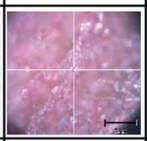
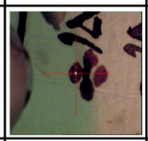
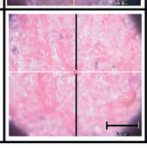
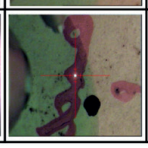
1.2.4. Mürekkep

Süryani el yazmalarında yazım yüzeyleri kadar önem taşıyan bir diğer malzeme grubu mürekkeplerdir. Süryani el yazmalarında kullanılan mürekkep literatürde 'water of vitriol' olarak adlandırılırken; Süryanice *dyawtā*, *ḥebrā, mayyā da-ḥrātā* kelimeleri ile ifade edilmektedir (Wright 1872: xxvi). Süryani el yazmalarında kullanılan mürekkep; demir sülfata (vitriol) arap zamkı (*şamgā arabiyyā*) eklenerek daha yoğun hale getirilen ve safra somununun (*apşā*) eklenmesiyle elde edilen bir çözelti olarak tanımlanmaktadır (Duval 1881, 1; Herbin 1803, 228; Wright 1872, xxvi; Land 1862, 58).

2 no.lu el yazmasında beş farklı kâğıt yapısı tespit edilmiştir. Bu kâğıtların birbirinden farklı dönemlerde el yazmasının metin bölümüne dahil edildiği düşünülmektedir. Fenqitho'ya eklenen bu kâğıtlar birbirinden farklı özellikler gösterse de metinde kullanılan mürekkep siyah ve kırmızı mürekkep olmuştur. Kullanılan bazı analitik yöntemler ile mürekkeplerin içeriği tespit edilmiştir. Yapılan XRF ve Raman spektroskopisinde analiz için seçilen noktalarda siyah mürekkebin demir mazı mürekkebi olduğunu tespit edilmiştir (Tablo 5). Kırmızı rengin içeriğinde ise vermilyon (cıva sülfür) pigmenti tespit edilmiştir (Tablo 6).

Sayfanın görünümü	Raman spektroskopisinde siyah renklerin 20x altındaki görünümleri	XRF spektroskopisinde analiz noktası	Sayfa numarası	Kağıt grubu
			2a	E grubu
			8a	B grubu
			126a	A grubu

Tablo 5. Analizi yapılan siyah mürekkeplerin görünümleri

Sayfanın görünümü	Raman spektroskopisinde kırmızı renklerin 20x altındaki görünümleri	XRF spektroskopisinde analiz noktası	Sayfa numarası	Kağıt grubu
			2a	E grubu
			8a	B grubu

Tablo 6. Analizi yapılan kırmızı mürekkeplerin görünümleri

1.2.5. Numaralandırma ve İşaretler

Süryanice el yazmalarında formaların numaralandırılması (İng. *pagination*) bazı standart özellikler taşımaktadır. Numaralar her formanın ilk ve son sayfasının eteğine yazılarak forma geçişini belirgin hale getirmektedir (Fig. 46). Numaralar bitkisel veya geometrik süsleme içerisinde yazılmaktadır (Özbek 2019: 16). Numaralandırmada kullanılan rakamlar, Süryanice aritmetik rakamlardır ve onların karşılığı olan Süryanice harfler ile birlikte yazılmaktadır. Bu uygulama, formaların numaralandırılmasında kullanılan en eski yöntemdir. Dokuzuncu yüzyıldan sonra rakamlar yerine harflerin sayısal değerleri kullanılmaya başlanmıştır (Duval 1881: xv).

Fig. 46. Sayfa numaralandırmaları (80b-81a)

Metin bünyesinde bulunan kâğıt farklılıklarına, dönem eklerine ve eteklerde yer alan onarım kâğıtlarına göre numaralandırmaların formları farklılık göstermektedir. Numaralandırmada Süryanice harfler rakamsal değerleriyle kullanılmıştır ve siyah mürekkeple yazılmıştır. Metnin genelinde harflerin alt, üst, sağ ve sol kenarlarında kırmızı mürekkeple yapılmış dört nokta yer almaktadır. Bazı numaralandırmalarda iki kırmızı iki siyah noktalamalar varken; bazılarında sadece siyah noktalamalar bulunmaktadır (Fig. 47). Süryani el yazmalarında numaralandırılmada kullanılan yazı hattı, *serṭā* (serto) ya da *eṣtrangēlā* (estrangelo) olmak üzere değişkenlik göstermektedir (Borbone ve Briquel Chatonnet, Balicka Witakowska 2015: 256). 2 no.lu el yazmasının numaralandırmaları serto hattı ile yazılmıştır.

Fig. 47. Farklı formdaki numaralandırmalar (20b, 31a, 101a, 100b)

"*Dört noktalı işaret*" (İng. *quadruple-dots mark*) Süryani el yazmalarında sıklıkla görülen işaretlemelerdendir. Genellikle her sayfanın 'b' yüzünde bulunmaktadır. Baş bölümünün sağ köşesine ilk satır ile aynı hizada olacak şekilde yapılmaktadır (Fig. 153-154). 2 no.lu el yazmasında bulunan dört noktalı işaretlemeler, metinde kullanılan kâğıtlara, Avrupa kâğıdı ile yapılan tamamlamalara göre değişkenlik göstermektedir (Fig. 48).

Fig. 48. 3b, 12b, 7b, 38b, 94b no.lu sayfalarda bulunan işaretlemeler

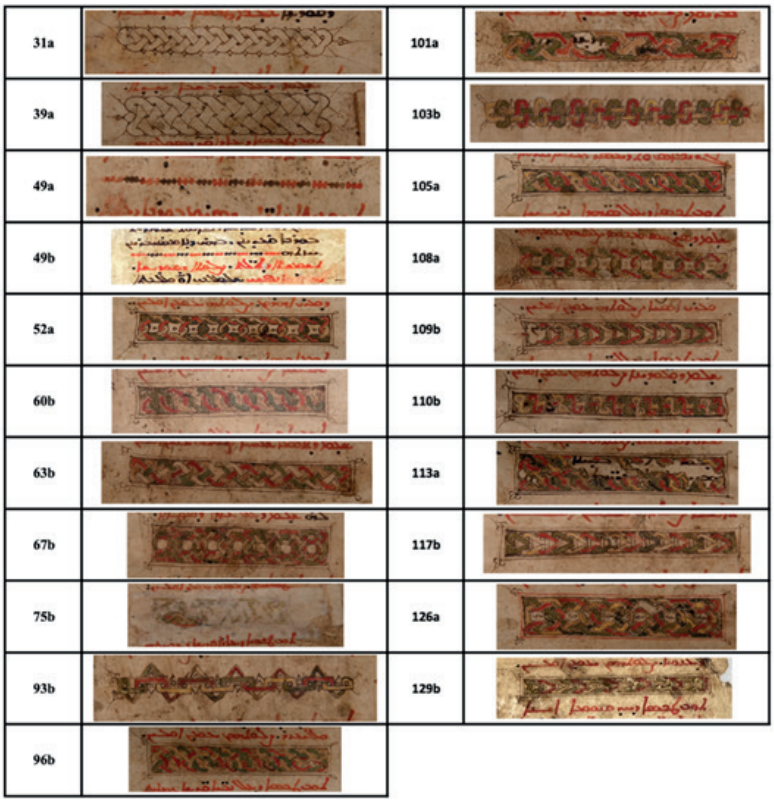
1.2.6. Metinde Bulunan Süsleme Ögeleri

Süryani el yazmalarını süsleyen unsurları yazıcı tarafından eklenen yazılar/işaretler/notlar ve boyanmış veya çizilmiş bezemeler olmak üzere iki başlık altında değerlendirmek mümkündür. İlk gruba yazar, araştırmacı ya da el yazmasının bağlı olduğu kütüphane tarafından yapılan işaretler, metin aralarına yazılan notlar, düzeltmeler ve noktalama işaretleri dahil edilmektedir (Khazâie 2006: 131). Bu işaretler yazı alanının arasında ya da etrafında yer almaktadır. Genellikle kırmızı ve siyah mürekkebin birlikte kullanıldığı süslemelerdir (Fig. 49). Seçilen sayfalarda kırmızı rengin Raman Spektroskopisi ile analizi gerçekleştirilen tüm noktalarında vermilion pigmentine ait bantlar tespit edilmiştir (Kocaman 2023: 3). Yazı alanının etek, baş, ağız ve sütun aralarında bulunan notların etrafında siyah ve kırmızı mürekkep ile yapılan çerçeveler bulunmaktadır. Bu çerçeveler düz, dalgalı veya oval olarak çizilmiştir. Köşe dönüşlerinde ise tığlar ya da dalgalı dönüşler bulunmaktadır.

Fig. 49. 38b, 95a ve 20b sayfalarında bulunan süslemeler

İkinci grubu ise iç içe geçen akıcı çizgilerden, sarmal veya stilize dalgalardan oluşan süsleme ögeleri oluşturmaktadır. Bu süsleme ögeleri, çeşitli geometrik şekillerin renklerle bir araya gelmesiyle elde edilmiştir (Khazâie 2006: 131). Metin başlıkları (İng. *line-fillers*), bu gruba dahil edilen süslemelerdendir. Süryani el yazmalarının erken örneklerinden itibaren yazı alanlarının planlanmasında boşlukları doldurmak amacıyla ya da konu geçişinin yapıldığı bölümlerde başlık süslemeleri (İng. *line-fillers*) olarak adlandırılan bu tasarımlar uygulanmıştır. Bu süslemeler metnin 31a, 39a, 49a, 49b, 52a, 60b, 63b, 67b, 75b, 93b, 96b, 101a, 103b, 105a, 108a, 109b, 110b, 113a, 117b, 126a ve 129b no.lu sayfalarında bulunmaktadır (Tablo 7).

Başlık süslemeleri zencirek, zincir ve örgü gibi birbirlerine benzeyen kompozisyonlara sahiptir. Bu süslemeler, motiflerin birbirine bağlanması ile bir bütün haline getirilen ve kendi yapılarını tamamlayan kompozisyonlardır (Coşkun Çelik 2019: 151). Başlık süslemelerinin bazıları kırmızı veya siyah renk bir çerçeve ile çevrelenmiştir. Çerçevelerin köşelerinde tığlar ve kıvrımlı dönüşler, bağlayıcı veya yardımcı unsur olarak kullanılmıştır. Çerçevenin olmadığı süslemelerde kapalı kompozisyonlar oluşturularak kendi yapılarının tamamlanması sağlanmıştır. Bu bordürlerin baş ve sonunda yine yardımcı unsur olarak tığ ve kıvrımlı dönüşler kullanılmıştır.



Tablo 7. Metninde bulunan başlık süslemeleri

Metinde toplam 21 farklı başlık süslemesi bulunmaktadır. Bunlardan yalnızca 31a ve 39a no.lu sayfalarda bulunan süslemeler siyah renk ile yapılmıştır. Diğer 19 süslemede kırmızı, yeşil, sarı, koyu yeşil ve siyah rengin kullanıldığı görülmektedir. Süslemelerdeki şeritler ise siyah renk ile konturlanmıştır. 126a no.lu sayfada bulunan başlık süslemesi referans kabul edilerek Raman ve XRF spektroskopisi yardımıyla pigment ve boyarmaddelerin tanımlama çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Fig. 50).

Fig. 50. 126a no.lu sayfada bulunan başlık süslemesi

126a no.lu sayfada bulunan süslemede XRF spektroskopisi ile yapılan analizler sonucunda; kırmızı renkte majör element olarak cıva (Hg) ve düşük sinyalde kalsiyum (Ca), demir (Fe), potasyum (K), bakır (Cu) ve klor (Cl) tespit edilmiştir (Fener 2022: 9). Raman spektroskopisi ile yapılan analizler sonucunda ise kırmızı renkte analizin gerçekleştirildiği noktalarda vermilion pigmentine ait bantlar tespit edilmiştir (Kocaman 2023: 3).

Yeşil renkte XRF spektroskopisi ile yapılan analizler sonucunda; majör element olarak bakır (Cu), minör element olarak kalsiyum (Ca) ve düşük sinyalde klor (Cl), potasyum (K), demir (Fe) ve cıva (Hg) tespit edilmiştir. Koyu yeşil renkte ise bakır (Cu), minör element olarak kalsiyum (Ca) ve düşük sinyalde demir (Fe), potasyum (K), cıva (Hg), klor (Cl) ve titanyum (Ti) tespit edilmiştir. Her iki yeşil rengin de bakır bazlı bir pigment ile elde edildiği düşünülmüştür (Fener 2022: 10-12).

Sarı renkte XRF spektroskopisi ile yapılan analizler sonucunda; majör element olarak kalsiyum (Ca), minör element olarak arsenik (As) ve düşük sinyalde demir (Fe), klor (Cl), potasyum (K) ve bakır (Cu) tespit edilmiştir. Süsleme renginin As_2S_3 moleküler formülüne sahip orpiment pigmenti ile elde edildiği düşünülmüştür (Fener 2022: 11). Raman analizlerinde sarı renkte elde edilen spektrumda yer alan bantlar ise orpiment (zırnık) pigmenti karakteristik bantlarıdır. Bu durum sarı renk için orpiment pigmenti kullanımına işaret etmektedir (Kocaman 2023: 1).

Siyah renkte XRF spektroskopisi ile yapılan analizler sonucunda; majör element olarak kalsiyum (Ca), minör element olarak bakır (Cu) ve düşük sinyalde

demir (Fe), potasyum (K), cıva (Hg) ve klor (Cl) tespit edilmiştir. Renginin karbon siyahı pigmenti ile elde edildiği düşünülmekle birlikte süsleme için demir mazı mürekkebi kullanılmış olma ihtimali de söz konusudur. Bakırın minör element olarak tespit edilme nedeninin civardaki yeşil renkten kaynaklandığı düşünülmektedir (Fener 2022: 13).

Siyah renk kontür üzerinde yapılan analiz sonucunda majör element olarak kalsiyum (Ca) ve düşük sinyalde demir (Fe), klor (Cl) ve potasyum (K) tespit edilmiştir. Süsleme renginin karbon siyahı pigmenti ile elde edildiği düşünülmekle birlikte süsleme için demir mazı mürekkebi kullanılmış olma ihtimali de ön görülmüştür. Raman spektroskopisi ile yapılan analizler sonucunda ise siyah renkte ve siyah renk kontürde analizin gerçekleştirildiği noktalarda demir mazı mürekkebi spektrumu elde edilmiştir (Kocaman 2023: 4).

Siyah ve kırmızı mürekkeple yapılan noktalama işaretleri de süsleme ögelerine dahil edilmektedir. Tek nokta, çift nokta gibi süslemeler mürekkeple yapılan daha basit süslemelerken; rozet/gülbezek gibi süslemeler detay içeren süslemelerdir (Fig.51) (Balicka Witakowska 1998: 649).

Fig. 51. 8a, 61a, 12b ve 40b no.lu sayfalarda bulunan süsleme ögeleri

1.2.7. Ketebe

Ketebe, uluslararası literatürde *colophon* olarak adlandırılan, künye kaydı anlamına da gelen, el yazmasının kimliğini ortaya koyan birincil kaynaklardır. Yazma eserlerde terminolojik olarak *ferâ kaydı, istinsâh kaydı, ketebe, kitâbet kaydı* da olarak bilinmektedir. Genellikle el yazmaların sonunda bulunan bu kayıtlar, el yazmasının yazarı ve *te'lîf-istinsâh târihi* hakkında bilgiler içermektedir. Bir eserin ketebesinin bulunması, tam künyesinin belirlenebilmesi açısından önem taşımaktadır (Healey 2005: 319).

Ketebe kaydı; nüshanın tarihine, yazıldığı yere, kopyalayanın adına, nüshanın kimin ve ne için yazdırdığına dair bilgiler içermektedir. Ketebeler yalnızca el yazmalarının kökenlerini tespit etmek için değil; aynı zamanda yerel toplulukların yaşamları hakkında içerdikleri veriler açısından da önem taşımaktadır. Ketebe kayıtları bazen o dönem gerçekleşen istila, salgın hastalıklar, doğal afetler, savaşlar gibi döneme etki eden ve belirleyici olaylar hakkında da bilgiler barındırmaktadır. Bu kayıtlar bazen birkaç sayfayı bulan uzunlukta olabilmektedir (Briquel Chatonnet 2019: 253).

2 no.lu el yazmasının 135b, 136a ve 137a no.lu sayfalarında ketebe, 21a sayfasında ise ara ketebe kaydı yer almaktadır. 135b, 136a ve 137a no.lu sayfalarda bulunan ketebe kayıtlarında metin siyah mürekkeple yazılmıştır. Ancak yazı alanının genelinden farklı olarak kırmızı mürekkep ile çerçevelenmiştir.

135b no.lu sayfada yer alan ketebe kaydında metin, bölümlere ayrılmış ve her bölüm kendi içerisinde kırmızı mürekkeple çerçevelenmiştir (Fig. 52). Sayfanın büyük oranda tahrip olması ve mürekkep kaybının bulunması sebebi ile yapılan tercümede kesintiler bulunmaktadır. El yazmasının yazarı, nerede yazıldığına dair bilgilere bu kayıttan ulaşılmıştır.

Fig. 52. Ketebe kaydı (135b)

Fig. 53. Ketebe kaydı (136b)

Fig. 54. Ketebe kaydı (137a)

136a no.lu sayfada yer alan ketebe kaydında kaydın Yunan yılı 1840, 28 Temmuz'da Meryem Ana Kilisesi'nde yazıldığını ve onarımların da bu kilisede yapıldığı ifade edilmiştir. Yunan yılı 1840, Miladi 1529 tarihini işaret etmektedir (Fig. 53). 137a no.lu sayfada yer alan ketebe kaydı el yazmasının Deyr-ül Zafaran'da Mor Avgin Manastırı'nda 1473-1474 yılında onarıldığından söz edilmektedir (Fig. 54). 21a no.lu sayfada yer alan ara ketebe kaydında is el yazmasının onarıldığı, bazı eklemeler yapıldığı bilgisi verilmiştir. Ara ketebe kaydı, sayfanın eteğinde bulunmaktadır ve yatay olarak yazılmıştır. Metinde sekiz adet bulunan

ve B grubu olarak adlandırılan kâğıt grubunun son sayfasında bulunmaktadır. Bu durumda B grubu kâğıtlarının onarım esnasında metne dahil edildiği düşüncesini desteklemektedir. Ancak ketebe kaydında tarih yer almamaktadır

Sonuç ve Değerlendirme

Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Kütüphanesi, Diyarbakır Metropoliti III. Mar Mari tarafından oluşturulan şahsi kütüphanenin vefatının ardından Meryem Ana Kilisesi'ne devredilmesi ile kurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan döneme ait farklı dil ve içeriklere sahip pek çok eseri bünyesinde barındıran koleksiyon, 19. yüzyıl itibariyle Afrām Barṣūm (1887-1957), Philoxenos Dōlabānī (1885-1969), Arthur Vööbus (1909-1988), Jules Leroy (1903-1979), Aziz Günel (1918-1997), Gabriel Akyüz (1959-) gibi pek çok din adamı ve araştırmacının yaptığı çalışmalar sayesinde bilim camiasında tanınmıştır. 2 no.lu el yazması da bahsi geçen koleksiyona dahil edilen ve uzun yıllar kilise bünyesinde aktif olarak kullanılan bir el yazmasıdır. El yazması 2021 yılında konservasyonu gerçekleştirilmek üzerine Diyarbakır Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Kütüphanesi'nden Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Daire Başkanlığı Restorasyon Birimi'ne getirilmiştir. Orta Çağ ve Süryani el yazmalarının özgün özelliklerini bünyesinde barındırması ve korunmuş durumda olması sebebi ile geniş bir çevçerede değerlendirilmiş, kodikolojik incelemesi ve konservasyonu yapılmıştır.

2 no.lu el yazması 135b no.lu sayfada bulunan ketebe kaydına göre Aralık 1520 Yunan yılı, Miladi 1209 yılında Raban Zbino tarafından yazılmış bir Fenqitho kitabıdır. I no.lu yan kâğıt dahil olmak üzere toplam 138 sayfadan oluşmaktadır. El yazmasının ana ketebe kaydında özgün metnin sayfa sayısı hakkında bilgi yer almamaktadır. Ancak yaklaşık 9. yüzyıl itibariyle yazılmaya başlanan ve Süryani yazınsal kaynaklarında önemli bir yere sahip olan fenqithoların bilinen bir metin içeriğine sahip olması, 2 no.lu el yazmasının 1209 tarihinde de yaklaşık olarak günümüzdeki sayfa sayısına sahip olduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda yazı alanlarında bulunan parça kayıplarının eski onarımlar esnasında tamamlanması ve yazının devam ettirilmesi de bu görüşü desteklemektedir.

Kodikolojik inceleme kapsamında 2 no.lu el yazması forma yapıları, kâğıt özellikleri, metin yapısı, ketebe kaydı, tarihlendirme sistemleri, kullanılan malzeme ve yazı gereçleri olmak üzere pek çok açıdan değerlendirilmiştir. Kodikoloji kavramı 20. yüzyıl itibariyle uluslararası literatürde pek yayın ve araştırmanın konusu olmuşken; ülkemizde bu konuda yapılan çalışma sayısı oldukça sınırlıdır. Bu sebeple birbirinden farklı belgeleme ve teşhis yöntemleri kullanılarak yapılan incelemeler, karşılaştırmalı olarak değerlendirilip literatür çalışmaları ile desteklenmiştir. Yapım tekniklerinin çözümlenmesi ve tespit edilen yöntemlerin uygulanabilmesi amacı ile el yazmasının A5 boyunda replikası (tıpkı yapım) yapılmıştır. Yapılan belgeleme, teşhis ve tıpkı yapım çalışmaları, konservasyon

yöntemleri için referans sağlamıştır. Yapılan çalışmalar çizim ve modellemeler ile desteklenmiştir.

2 no.lu el yazmasında yapılan belgeleme, teşhis ve kodikolojik inceleme, konservasyon çalışmalarının temelini oluşturarak yapım tekniklerinin incelenmesine, hammadde kaynaklarının tespitine ve bozulmaların, bozulma kaynaklarının, bozulma tanımlarının yapılmasına olanak sağlamıştır. El yazması bünyesini oluşturan her yapı hem özel hem de genel çerçevede değerlendirilmiştir. Konservasyon esnasında üretim teknikleri ve dönem ekleri korunarak; yapıları oluşturan hammaddelerin hareketi ile uyum gösteren, birlikte çalışan, sürekliliği olan, geri dönüşümlü ve uluslararası kurumlarca kabul gören yöntemler uygulanmıştır. Metinde bulunan ve farklı tarihlerde yapıldığı düşünülen eski onarımlar dönem eki kabul edilerek korunmuştur.

Süryaniler, Süryanice, Süryani el yazmalarının süsleme ögeleri gibi konularda ülkemizde sınırlı sayıda da olsa çalışma olmasına rağmen; Süryani el yazmalarının kodikolojik incelemesi ve konservasyonu hakkında çalışma bulunmamaktadır. Bu nedenle yapılan çalışmalar esnasında el yazması geniş bir perspektifte ele alınarak el yazması bünyesini oluşturan yapılar değerlendirilmiştir. 2 no.lu el yazması yalnızca yapı olarak değil; taşınabilir kültürel miras ögesi olması ile de gelecek kuşaklara aktarımı büyük önem taşımaktadır. Süryanilerin kültürel ve sanatsal çeşitliliğini ortaya koyan el yazmalarının bünyelerinde barındırdıkları detaylar hem üretildikleri yüzyıl hem bulundukları coğrafya hem de yapım teknikleri itibariyle el yazması grupları içerisinde merak uyandıran ve inceleme konusu olan üretimlerden olmuştur. 2 no.lu el yazmasının ketebe kayıtlarına göre en az üç kez kapsamlı şekilde onarılması, yapıda görülen değişiklikler, büyük ölçüde özgün yapım teknikleri ile günümüze ulaşması, inceleme olanağı sağlaması ve korunma durumunun iyi olması, el yazmasının önemini ortaya koymaktadır. Bu el yazmasının kodikolojik olarak detaylı şekilde incelenebilmesi, hakkında verilerin kısıtlı olduğu Süryani el yazması yapım teknikleri konusuna ışık tutulmasını sağlamıştır.

Anadolu'nun kültürel renklerinden biri olan Süryaniler, özgün üretimler ile kültürel yelpazenin gelişimine katkı sağlayan topluluklardır. Bu nedenle 13. yüzyılda Anadolu coğrafyasında yazılan, tarihsel süreçte yapım teknikleri korunan bir Süryani el yazmasının yine Anadolu coğrafyasında incelenmesi, onarılması ve koruma altına alınması; tarihi, sosyal, kültürel değerlere olarak Sanat Tarihi, Koruma ve Kodikoloji Bilimi açısından da önem taşımaktadır. Yapılan bu çalışmanın Süryani el yazmaları konusunda gelecekte yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesi umulmaktadır.

Kaynakça

Acara, M. (1998). "Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15, Sayı 1, s. 183-201.

Adam, P. (1927). *Das Restaurieren alter Bücher,* Halle (Saale): Verlag von Wilhelm Knapp.

Akyüz, P. G. (1999). *Diyarbakır'daki Meryem Ana Kilisesi'nin Tarihçesi M.S. 3. Yüzyıl,* İstanbul:Resim Matbaacılık A.Ş.

Alexandre Bidon, D. (1989). "les tranchefiles brodées. Étude historique et technique", Paris:*Bibliothèque nationale*, s. 613-614.

Arslanboğan, S. ve Hillez, S. (2011). "Diyarbakır Kiliseleri", *Medeniyetler Arası Diyarbakır Mimarisi*, Ed. İ. Yıldız, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür ve Sanat Yayınları.

Baker, D. (1989). "A note on the expression "...a manuscript on oriental paper"", *Manuscripts of the Middle East* 4, Leiden: Ter Lugt Press, s. 67-68.

Barsavm, İ.E.İ. (2005). *Saçılmış İnciler Süryanilerin Yazınsal Tarihi*, Çev. Z. Demir, İstanbul: Resim Ofset

Balicka Witakowska, E (1998). "Remarks on the Decoration and Iconography of the Syriac Gospels, British Library, Add. 7174", *Symposium Syriacum VII. Uppsala University*, *Department of Asian and African Languages*, *11–14 August 1996*, Ed. R. Lavenant, Roma: Pontificio Istituto Orientale, s. 641-659.

Baumstark, A. (1967). *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten: eine liturgiegeschichtliche Vorarbeit*, Paderborn: Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums.

Beit Arié, M. (2015). "Hebrew Codicology", *Comparative Oriental Manuscript Studies-An Introduction*, Ed. E. Sokolinski, COMSt, s. 208-234.

Borbone, P.G. – Briquel Chatonnet, F. – Balicka Witakowska, E. (2015), "Syriac Codicology", *Comparative Oriental Manuscript Studies-An Introduction*, Ed. E. Sokolinski, COMSt, s. 252-266.

Borbone, P.G. ve Briquel Chatonnet, F. (2015). "Syriac Manuscrips", *Comparative Oriental Manuscript Studies-An Introduction*, Ed. E. Sokolinski, COMSt, s. 57-59.

Boudalis, G. (2007). "Endbands in Greek-style bindings", *The Paper Conservator*, Vol. 31, s. 29-49.

Briquel Chatonnet, F. (1998) "Le temps du copiste. Notations chronologiques dans les colophons de manuscrits syriaques", *Proche-Orient ancien temps pensé, temps vécu. Actes de la table-ronde du 15 novembre 1997*, Ed. F. Briquel Chatonnet – H. Lozachmeur, Paris: Maisonneuve, s. 197-210.

Briquel Chatonnet, F. (2019). "Writing Syriac Manuscripts and Inscriptions", *The Syriac World*, Ed. D. King, Routledge, s. 243-265.

Brown, L. (1993). *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Ed. L. Brown, Clarendon Press, Vol. I.

Coşkun Çelik, B. (2019). "Süryanca Liturjik Bir Elyazmasının Süsleme Özellikleri Üzerine İnceleme", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43, s. 150-159.

Déroche, F. (2005). *Islamic Codicology. An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Script*, Çev. D. Dusinberre Daudin – D. Radzinowicz, London: Al-Furqān Islamic Heritage Foundation.

Dolabani, H. (2006). *Antakya Süryani Kadim (Ortodoks) Kilisesi Patriklerinin Özgeçmişi*, Çev. G. Akyüz, Ed. İ. Özcoşar – H.H. Güneş, İstanbul: İmak Ofset Basım Yayın.

Duval, R. (1881). *traité de grammaire syriaque* Paris: F. Vieweg.

Ersen, A. – Güleç, A. – Alkan, N. – Kudde, E., (2009). "Konservasyon Raporunun Önemi, İçeriği ve Hazırlanma Adımları", *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 2, s. 3-16.

Federici, C. ve Houlis, K. (1988, *Legature Bizantine Vaticatie*, Ed. F. Palombi, Roma.

Fener, E. (2022). *Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi 2 Numaralı Eserin XRF Analizi*, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge Birimi, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı (Yayımlanmamış Rapor).

Frost, G. (2013). "Material Quality of Medieval Bookbindings", *Journal of Hospitality Marketing & Management*, s. 129-134.

Gacek, A. (2009). *Arabic Manuscripts. A Vademecum for Readers*, Leiden: Brill.

Hatch, W.H.P. (1946). *An Album of Dated Syriac Manuscripts,* Boston: American Academy of Arts and Sciences.

Healey, J.F. (2005). "Süryanca El Yazısının Erken Tarihi: Yeniden Bir Değerlendirme", Çev. M. S. Toprak, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 5, Sayı 4, s. 315-319.

Herbin, A.F.J. (1803). *Développemens des principes de la langue arabe moderne*: *suivis d'un recueil de phrases, de traductions interlinéaires, de proverbes arabes et d'un essai de calligraphie orientale,* Paris: Baudouin.

Kalligerou, M. (2009). "Tenth-century Georgian manuscript in the library of St Catherşne's Monastery, Sinai", *Care and Conservation of manuscripts 11. Proceedings of the eleventh international seminar held at the University of Copenhagen 24th-25th April 2008*, Museum Tusculanum Press, s. 151-178.

Kaplan, N. ve Akyüz, M. (2021). "1177 Tarihli Süryanice "Harklean" Dörtlü İncil El Yazması", *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi* 4, Sayı 2, s. 190-211.

Kathpalia, Y.P. (1990). *Arşiv Malzemesinin Korunması ve Restorasyonu*, Çev. N. Somer, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı, No 6, Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Khazâie, M. (2006). "The Arabesque (Islîmî); Its Formation and ReligiousDevotion in Early Islamic Art of Persia", *Goya*, 312, s. 131-157.

Kiraz, G.A. (2010). "Ephrem's Madroshe and the Syrian Orthodox Beth Gazo", *Journal of Syriac Studies*, Vol. 2, s. 47-56.

Kocaman, A. (2023). *Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi 2 Numaralı Eserin Raman Analizi*, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge Birimi, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı (Yayımlanmamış Rapor).

Land, J.P.N. (1862). *anecdota Syriaca,* Brill, Lugdunum Batavorum.

Loveday, H. (2001). *Islamic Paper-A Study of the Ancient Craft*, London: The Don Baker Memorial Fund.

Merian, S.L. (2008). "The characteristics of Armenian medieval bindings", *Care and Conservation of manuscripts 10. Proceedings of the tenth international seminar held at the University of Copenhagen 19th-20th October 2006*, Museum Tusculanum Press, s. 89-107.

Özbek, H. (2019). *Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğünde Bulunan Süryanice El Yazmalarının Kataloglanması*, Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin: Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özcan, A. (2008). "Kâğıt Yüzey Pürüzlülüğünün L*A*B* Değerleri Üzerine Etkisinin Belirlenmesi", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi* 7, Sayı 14, s. 53-61.

Pavlović, J. – Sclocchi, M. C. – Planý, M. – Ruggiero, D. – Puškárová, A. – Bučková, M. –Šoltys, K. – Colaizzi, P. – Riccardi, M. L. – Pangallo, D. – Pinzari, F. (2022)., "The microbiome of candle beeswax drops on ancient manuscripts", *International Biodeterioration & Biodegradation*, Vol. 174, s. 1-11.

Sánchez Prieto, A.B. (2016). *Bookbinding 2. Bookbinding Evolution During the Middle Ages (Part 1),* University Complutense of Madrid.

Scheper, K. – Hepworth, P. – Arietta Revithi – Vinourd, F. –Sarris, N. – M. Mayer, M. –Moukarzel, J. – Balicka Witakowska, E. – Parodi, L.E. (2015)., "Conservation and preservation", Ed. L.E. Parodi, *Comparative Oriental Manuscript Studies-An Introduction*, COMSt, s. 539-581.

Szirmai, J.A. (1999). *The Archaeology of Medieval Bookbinding*, Londra: Routledge.

Şimşek, M. (2018). *Süryaniler ve Diyarbakır*, İstanbul: Kent Işıkları.

Telli, E. ve Top, M. (2021). "Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Kduşkudşinindeki Madeni Levha Örnekleri", *Sanat Tarihi Yıllığı-Journal of Art History*, Vol. 30, s. 259-289.

Yılmazçelik, İ. (1995). *19. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790-1840)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Webber Jones, L. (1946). "Pricking Manuscripts: The Instruments and Their Significance", *Speculum-A Journal of Mediaeval Studies* 4, Vol. XXI, s. 389-403.

Wright, W. (1872). *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum Acquired Since the Year 1838*, Berlin: Order of the Trustees.

BOA ARŞİVİNDE BULUNAN FERMAN ve BERATLARDAKİ TEZHİP SÜSLEMELERİ

The Illumination Decorations in the Edicts and Certificate Found in the Boa Archive

Burak Muhammet GÖKLER[1]

Özet

Orta Asya coğrafyasında M.Ö. XVIII-XII. yüzyıllar arasında kullanılmaya başlanan tezhip, kitap süsleme sanatlarından birisi olup Türk-İslam devletleri için oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir. Osmanlı Devleti'nde tezhip sanatı Fatih Sultan Mehmet dönemi ile başlatılmaktadır. Fatih devri ile başlayan ekol süreci Batılılaşma sürecine kadar devam etmiştir. 1700'lerin başlarına kadar klasik motifler olarak bilinen palmet, rumi, kıvrık dal, lale, karanfil, münhani, hatayi ve süsen gibi bezemeler sıkça tercih edilmiştir. Ayrıca bu dönemde yapılan tezhipler genel olarak göze hoş gelen ve hattın önüne geçmeyen bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Bir kitap süsleme sanatı olan tezhiple pek çok tarihi yazma ve belgede karşılaşılması mümkündür. Tezhibin en çok tercih edildiği Kur'an-ı Kerim başta olmak üzere, divanlarda, vekainamelerde, nâmelerde, beratlarda, fermanlarda, cüzlerde, vakfiyelerde, icazetnamelerde ve antlaşma gibi metinlerde rastlanılmaktadır. Osmanlı Sultanlarının emirlerini veya aldığı kararları yansıtan fermanlar ile bir tayin, tahsis, imtiyaz gibi ayrıcalıkları göstermek için gönderilen beratlar tezhip sanatının uygulandığı önemli belgelerin başında gelmektedir. Bu belgelerin tezhip açısından tezyin edilmiş olması önemlidir. Bu kapsamda Başbakanlık Osmanlı Arşivinde bulunan II. Süleyman, III. Mustafa, I. Abdulhamid, III. Selim ve II. Mahmud dönemine ait olan 1688 ile 1826 tarihlerini kapsayan dokuz ferman ve berat tezyinat araştırma kapsamına alınmıştır. Değerlendirmeye alınan beş ferman ve dört beratın teknik, renk, desen ve kurgu açısından incelendiğinde özellikle motif bazında klasik dönemi kısmen devam ettirmektedir. Ancak dönemin diğer yazma eserlerine bakıldığında barok, rokoko ve ampir üsluplaın etkisinin daha belirgin olarak hissedildiği görülmektedir. Kurgu bakımından belgeler kendi sınıfında irdelendiğinde birbirlerinin birer tekrarı niteliğindedir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, burak.gokler@atauni.edu.tr, ORCİD: 0000-0002-5035-6756.

Bu husus 1826'lı yıllardan sonraki belgelerde imparatorluk üslubunun etkisiyle değişkenlik ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, Berat, BOA, Ferman, Osmanlı, Süsleme

Abstract

The art of illumination, which is one of the book ornamentation arts and started to be used in Central Asia in the 18th to 12th centuries B.C., has an important place for Turkic-Islamic states. The tradition of illumination in the Ottoman Empire was initiated during the reign of Fatih Sultan Mehmet and the process persisted until the Westernization process. Classical motifs such as palmette, arabesque, sinuous branch, tulip, carnation, münhani, hatayi, and lily were frequently preferred until the early 1700s. Moreover, illuminations from this period generally reflected a design aesthetic that was visually appealing and did not overshadow the calligraphy. As a form of artistic embellishment for books, illumination can be seen in many historical manuscripts and documents. Illumination is seen in texts such as the Quran, as well as in divans, chronicles, epistles, berats (imperial decrees), fermans (royal edicts), juz' (Quranic sections), vakfiyes (endowment deeds), icazetnames (licenses), and treaties. Fermans reflecting the orders or decisions of Ottoman Sultans and berats sent to signify appointments, allocations, and privileges were among the significant documents adorned with illumination. The embellishment of these documents holds particular importance from the aspect of illumination. In this context, nine decrees and berats dating between 1688 and 1826, corresponding to the reigns of Sultan II. Süleyman, Sultan III. Mustafa, Sultan I. Abdulhamid, Sultan III. Selim, and Sultan II. Mahmud, and kept in the Ottoman Archives of the Prime Ministry, were included in the present study on the illumination decoration. Examining these five decrees and four berats from the technical, color, pattern, and composition aspects, it was determined that they partially continued the classical era, particularly from the aspect of motifs. However, when compared to other contemporary manuscripts, the effects of baroque, rococo, and neoclassical styles become more prominent. Comparing the documents to their own class in terms of composition, they seem to be variations of each other. This aspect varies in the documents after 1826 due to the effects of imperial style.

Keywords: Westernization, Berats (İmperial Decrees), Fermans (Royal edicts), Ottoman, Ornament

Giriş

Arapça altınlamak veya altınla süslemek manasında kullanılan tezhip, kitap süsleme sanatlarının önemli bir dalını oluşturmaktadır. Bu sanatla uğraşanlara ise müzehhib adı verilmektedir (İ. A. Birol 2012: 61-62). Tezhip için "*yazının elbisesi*" şeklindeki yorum belki de bu sanatı (A. Ersoy 1988: 7) betimleyen en kısa ve net tanımlamadır.

Zemin doldurma, halkâri, zerefşan, zerenderzer (A. F. Baysal 2019: 421) ve çift tahrir (İ. Birol 2012: 61-62) gibi teknikleri bulunan tezhibin tarihi geçmişi M.Ö. XVIII-XII. yüzyıllar arasında başlamaktadır. Orta Asya'da kâğıdın icat edilmesi akabinde Türklerde resim, minyatür ve tezhip sanatı gelişme göstermiştir (İ. Binark 1975: 28) ki Hunlar, Göktürkler, Emeviler, Abbasiler, Karahanlılar, Selçuklu, İlhanlı, Timurlu ve Osmanlı'yı da kapsayan uzun bir dönem içerisinde kullanılagelmiştir (A. F. Baysal 2019: 421-429). Tezhibin Anadolu'ya taşınması ve Osmanlı'ya geçmesiyle birlikte özellikle de XV. ve XVI. yüzyılda zirve dönemini yaşamıştır (İ. Binark 1975: 28).

Osmanlı'nın ilk yüzyıllarına ait tezhipler maalesef günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu devre ait en erken örnek Sultan II. Murad dönemine ait 1437 tarihli mûsikî nazariyat kitabıdır. Burada da Memlûk ve Timurlu etkilerinin baskın olduğu görülmektedir (Z. Tanındı 2003: 872) (F. Ç. Derman 2002:466). Osmanlı'nın tezhip ekolleri Fatih dönemi ile kendini göstermektedir (G. Küpeli 2009:474-494). Bu dönem belgelerinde tezhip süslemesinde en sık kullanılan bezemeler arasında, rumi, münhani, kıvrık dallar, seberk, pençberk, asma yaprakları, yıldız çiçekleri, nilüferler, hatayiler bulunurken, klasik dönemde iri çiçekler, yapraklar, hatayiler, güller, yıldız çiçekleri, girift dolamalar, lale, rozet çiçekler, bulutlar, kıvrık dallar işlenmiştir (A. F. Baysal 2019: 431-432). Rumi ve palmet örgeleri ise her dönemde tercih edilmesiyle dikkat çekmiştir.

Yapılan araştırma ve çalışmalarda yazma eser kütüphanelerinde yer alan Osmanlı Devleti de dahil olmak üzere birçok devletin cilt ve tezhip süslemeleri ile ilgili araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu araştırmada Başbakanlık Osmanlı Arşivinde bulunan ve süslemeleriyle dikkat çeken klasik ve Batılılaşma Dönemine ait 9 ferman ve berat belgelerinin tezhip süslemelerinden örnekler değerlendirmeye alınmıştır. Arşivde yer alan çok sayıdaki berat ve fermanlar bazı çalışmalara konu olduğu için özellikle de iki dönemi de kapsayabilecek (klasik-batılılaşma) örnekler seçilmiş, dönemsel farklılıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Diğer belgeler ise karşılaştırma ve değerlendirme bölümünde irdelenmiştir.

1. Berat ve Fermanlar

1.1. II. Süleyman Dönemine Ait Ferman[2]

Sultan II. Süleyman dönemine ait 1688 tarihli ferman, Kudüs'te Rum ruhbanlarının idaresinde bulunan Kumame Kilisesi ve Beytullah'ın bahçelerine zorla el koyan Frenk rahiplerinin men edilmesiyle ilgilidir. 28 satırdan müteşekkil olan belge, 46,5 x 74 cm ölçülerine sahiptir.

Aharlı bir kâğıt üzerine siyah mürekkep ile yazılan fermanın üst ve sağ tarafı tamamen bezemeler ile tezyin edilerek zemin doldurma uygulanmıştır. Sağ taraftan başlayan halkâri tekniğindeki hatayi, penç ve rumi motifleri üst kısmı da kaplayarak ana kompozisyona bir fon oluşturmaktadır.

Belgenin üst ve orta kısmına konumlandırılan ana kompozisyon üçgen formda ele alınmıştır. Üçgeni oluşturan çizgi halkâri ile çizilmiş olup dıştan dilimli hançer[3] yapraklarıyla dekore edilmiştir. Üçgen formunu altta tamamlayan sultanın tuğrası halkâri ve tahrirlidir. Tuğranın iç kısmında mavi ve sarı zemin üzerine işlenen penç çiçekleri dikkat çekmektedir.

Tuğranın hemen solunda tahriri ile birlikte palmet motifi şemasını veren çerçevenin iç kısmında palmet ve palmeti içten ve dıştan kuşatan pençlerle karşılaşılmaktadır. Yine bu kompozisyonun üstünde iç içe geçmiş iki palmetin içleri pençlerle doldurulmuştur. Tuğranın sağında alt bölüme yerleştirilen ve dilimli dış çerçevesi tahrirli ve halkâri olarak verilen bölümün iç kısmı rumi motifleri ve gülbezeklerle dolgulanmıştır. Bu kompozisyonun üstünde çerçevesi dilimli bir madalyon yer almaktadır. Madalyonu meydana getiren çerçeveler rumilerle desteklenmiştir. Kompozisyonun iç kısmında ise mavi, sarı ve kırmızı zemin üzerine farklı renklerde pençlere yer verilmiştir.

Üçgen formun orta eksenine yerleştirilen büyük madalyon içte ve dışta palmet formunda değerlendirilmiştir. İç bölümlerinde ise farklı renklerdeki hatayi ve pençlerle karşılaşılmaktadır. Süslemenin hemen üstünde sarı renkte, içi penç dolgulu iki saz yolunun ortası kırmızı zemin üzerine pençlerle değerlendirilmiştir. Formun iç kısmı tamamen sarı, kırmızı ve mavi renk tonlarındaki penç, hatayi ve yapraklarla düzenlenmiştir.

Ana kompozisyonun sol tarafına Hatt-ı Hümâyun (M. S. Kütükoğlu 1997: 485-488) levhası konulmuştur. Üç ayrı panoya taksim edilen levhanın altında, etrafında hatayi ve pençlerle çevrili *"Emr-i hümâyûnum mûcebince amel oluna"* yazısı bulunmaktadır. İkinci kısmın dış hattını tahrirli ve dilimli bir dekoratif kemer oluşturmaktadır. Bu kemerin iç kısmında rumilerden meydana getirilmiş ikinci bir desen kurgusu oluşturulmuştur. Her iki çerçevenin içleri farklı renkteki pençelerle kompoze edilmiştir. Bu anlayış, motifi iki yanda destekleyen ikinci kompozisyonlarda yinelenmiştir. Üst bölümde ise pençlerin bulunduğu tığ, alanı tezyin ederken levha üç yönden tahrirli ve halkâri çerçeve ile sınırlandırılmıştır.

---

2 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). MFB-844.

3 Bu motif hançer, kenger veya saz yolu olarak bilinmektedir.

Levhanın sağ üst köşesinde hatayi, rumi ve pençlerden müteşekkil iç içe geçmiş şems motifi ile karşılaşılmaktadır. Ana kompozisyonun sağında ise farklı motiflerin ahenk içerisinde verilmesiyle bir madalyon oluşturulmuştur. Madalyonun merkezinde, ortasında penç bulunan çok kollu yıldızdan çıkan hatların içi penç dolgulu palmetlerle dışa doğru genişlemektedir. Bu genişleme penç ve hatayilerle devam etmiş ve sonda tahrirli ve halkâri bir daire ile kuşatılmıştır. Çerçeveyi simetrik olarak kuşatan ve yapraklarla dış çerçevesi palmet olarak oluşturulan kompozisyonun içi de hatayi ve pençlerle doldurularak kompozisyon nihayetlendirilmiştir (Görsel 1).

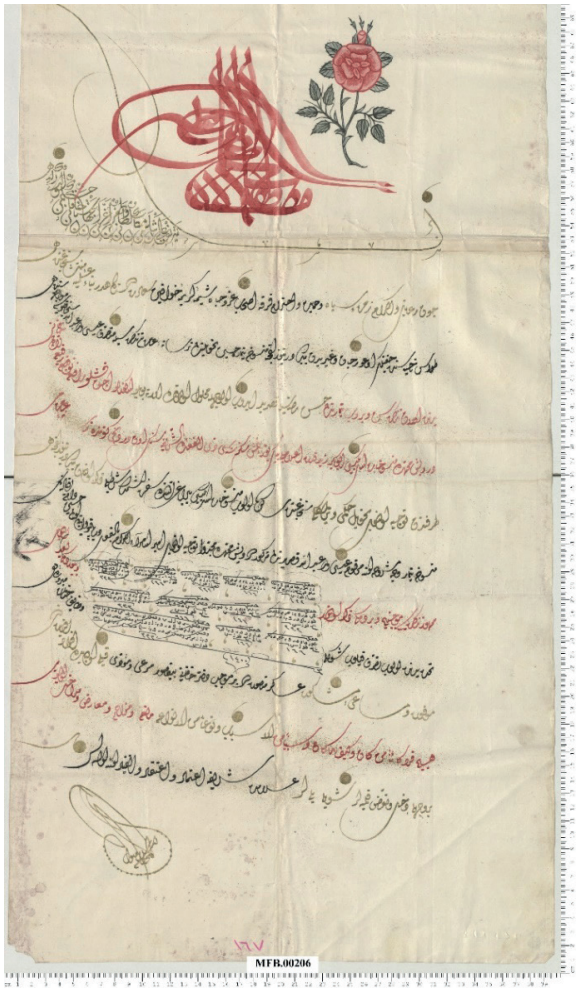
Görsel 1: II. Süleyman Dönemine Ait Ferman

1.2. III. Mustafa Dönemine Ait Berat[4]

Osmanlı Sultanı III. Mustafa dönemine (1757-1774) ait olan berat üzerinde tam bir tarih saptanamamıştır[5]. Konu bakımından Tavas nahiyesi Urgunkan karyesinde İsa veled-i Abdullah'tan mahlul kalan tımarın Derviş Mehmed'e tevcih edildiği ile ilgili bilgileri içermektedir. On iki satırdan oluşan berat, 39 x 103 cm ölçülerinde düzenlenmiştir.

Aharlı bir kâğıt üzerine siyah, kırmızı ve altın yaldızlı mürekkep ile yazılan metnin üstünde kırmızı ve çok özen gösterilmemiş sultanın tuğrası yer almaktadır. Tuğranın hemen sağına ise yeşil saplı ve yapraklı kırmızı bir gül motifi kondurulmuştur.

Metni oluşturan satıların duraklama yerlerine tahrirsiz halkâri dairesel durak noktaları eklenmiştir (Görsel 2).



Görsel 2: III. Mustafa Dönemine Ait Berat

4 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_00206_001.

5 Bazı ferman ve beratlarda tarih tespit edilememiştir. Bu sebeple sultanın saltanat yılları verilmiştir.

1.2. I. Abdulhamid Dönemine Ait Berat[6]

Sultan I. Abdulhamid dönemine ait olan berat (1774-1789), Haremeyn Muhasebesinden Hasan'ın vefatı ile mahlul kalan feraşet cihetinin Kaşifzade Şeyh Hediyetullah'a tevcihi ile ilgilidir. Belge 7 satırdan müteşekkil olup 67,5x 157 cm ölçülerindedir.

Aharlı bir kâğıt üzerine yeşil, kırmızı, mavi ve altın yaldızlı mürekkeple yazılan belgenin üst bölümüne üçgen formlu bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Kompozisyonun dış hattını oluşturan halkâri ve tahrirli çizgiler dıştan yapraklarla çevrelenerek dendanlanmıştır. Formu alt kısımda tamamlayan altın yaldızlı sultanın tuğrasında kırmızı, yeşil ve mavi renkler dikkat çekerken boşluklar pençlerle ve goncagüllerle kompoze edilmiştir. Tuğranın hemen üstünde konumlandırılan salbekli şemsin detaylarında şems bölümünün akantlı "C"lerle oluşturulduğu ve iç kısmında mavi zemin üzerine pençlerin yerleştirildiği görülmektedir. Çerçevenin iç kısmı tuğradan başlayıp tepe bölümüne kadar hançer, penç, lale ve hatayiler ile dolgulanmıştır.

Birincil kompozisyonun iki köşesine altın yaldızlı olarak iki farklı bitkisel süsleme işlenmiştir. Sağ tarafta gül, sol tarafta ise hatayi motifine rastlanmaktadır.

Metni oluşturan yazıların zeminine zerefşan uygulanmıştır. Bununla birlikte metin araları dolama dallar arasına atılmış hatayi ve penç motifleriyle hareketlendirilmiştir (Görsel 3).

Görsel 3: I. Abdulhamid Dönemine Ait Berat

1.3. III. Selim Dönemine Ait Ferman[7]

Sultan III. Selim dönemine ait olan ferman (1789-1807), Rusya'nın Mora Konsolosluğu tercümanı Nikola Dode Kapitola'nın hizmetkarı Anastas veled-i Yani'nin himaye edilmesi ile ilgili konuyu içermektedir. 7 satırdan müteşekkil olan belge 54,5 x 79 cm ebadındadır.

6 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_268.

7 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_948.

Aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkep ile yazılan belgenin yarısı kompozisyona yarısı metin bölümüne ayrılmıştır. Üçgen formunu iki yandan oluşturan zencerek görünümü, birbirine kavisli ve karşılıklı olarak yerleştirilmiş, içleri ise sarı zemin üzerine kırmızı gül motifleri dolgulanmış akant yaprakları ile meydana getirilmiştir. Bu kompozisyon üstte, yeşil zemin üzerine ortasında "C" kıvrımlı kulpları, akant detayları ve gülbezekleriyle ile dikkat çeken vazo motifi ve bunu dışarda kuşatan akantlı "S" kıvrımlarıyla tamamlanmıştır.

Kompozisyonun iç kısmı üç yönden yeşil boya ile çevrelenmiş, zemini ise koyu kahverengi olan tahrirli sultanın tuğrası ile hareketlendirilmiştir. Çerçevenin köşe boşlukları, sap kısımları kurdeleler ile bağlanmış, pembe gül, sarı gülbezek ve yeşil yapraklardan oluşan buketler ile değerlendirilmiştir. Üç yönden kompozisyonu sınırlandıran yeşil ve pembe renkli zencerek geçmenin üst kısmından yeşil drape perdeler sarkıtılmıştır (Görsel 4).

Görsel 4: III. Selim Dönemine Ait Ferman

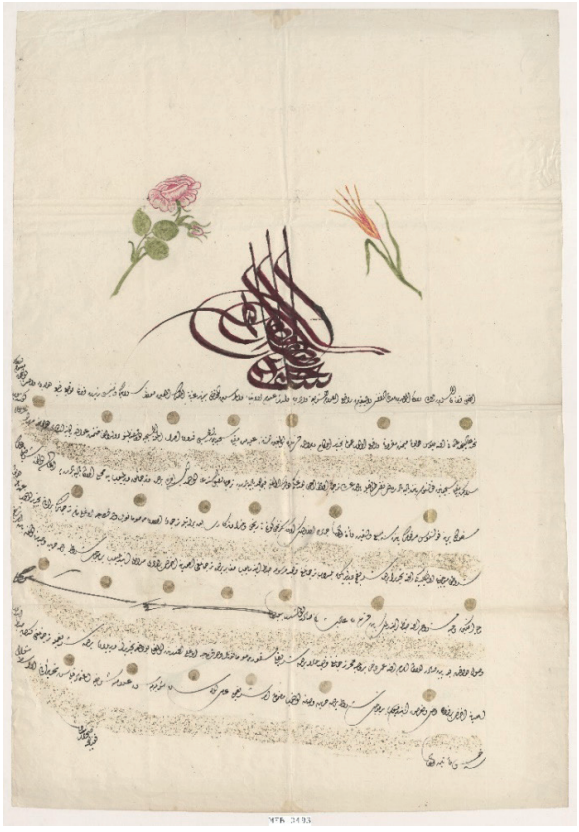
1.4. III. Selim Dönemine Ait Ferman[8]

Osmanlı Sultanı III. Selim'e ait olan ve 1790 tarihli ferman, Selanik'in Sicilyateyn konsolosu yanında tercüman olan Aci Yorgaki'nin ölümünün akabinde Memomanuel veled-i Karacoğlu'nun tayin edilmesi konusunda gönderilmiştir. Sekiz satırdan oluşan belge 53x76 cm ebatlarındadır.

8 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_493.

Aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkep ile yazılan belgenin üst ve orta noktasına konumlandırılan sultanın tuğrası bordo renkte tahrirsiz olarak uygulanmıştır. Tuğranın sağ ve sol yanına üst tarafa doğru uzanan iki bitkisel motif uygulanmıştır. Sağ tarafa konumlandırılan yeşil yapraklı ve saplı lale, barok tarzın yansımasıdır. Sol tarafta yine yeşil saplı ve yapraklı motifte açmamış bir goncagül ile açmış pembe gül nakşedilmiştir.

Fermanın satır aralarındaki duraklar tahrirsiz sıvama altınlar ile doldurulurken, satır boşlukları zerefşan ile zenginleştirilmiştir (Görsel 5).



Görsel 5: III. Selim'e Ait Ferman

1.5. III. Selim Dönemine Ait Tercümanlık Beratı[9]

Sultan III. Selim dönemine ait olan berat, Sicilyateyn Devleti, Selanik konsolosu yanında bulunan tercüman Aci Yorgaki'nin vefatından dolayı Memomanuel veled-i Karacaoğlu'nun tayin edilmesi ile ilgili tercümanlık bilgisini içermektedir. On dört satırdan müteşekkil belge, 52,8 x 145 cm ebatlarında ele alınmıştır.

Aharlı bir kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılmış berat halkârî olarak cetvelle çekilmiş üçgen formlu bir kompozisyondan oluşmaktadır. Formun alt kıs-

[9] Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_494.

mını dolduran altın renkli sultanın tuğrası ile bir ahenk içerisinde verilen halkâri pençler, lale ve saz yolu ile bir bütünlük arz ederek tepe kısma kadar uzanmaktadır.

Üçgen süsleme kompozisyona iki bitkisel motif eşlik etmektedir. Sağ tarafta yeşil sapları birbirine fiyonk ile bağlı dallardan yükselen kırmızı ve sarı renkteki gülleri, mavi tondaki süsenler ve yeşil yapraklar tamamlayarak çiçek buketini meydana getirmektedir. Benzer bir kompozisyon kurgusu sol taraftaki bukette tekrarlanmış olup burada lale motifi de ekstra olarak karşımıza çıkmaktadır.

Beratın satır durakları altın ile sıvanmış, tahrirsiz yuvarlak formlarla belirginleştirilmiştir, Satır araları ise zerefşan ile dolgulanmıştır (Görsel 6).

Görsel 6: III. Selim Dönemine Ait Berat

1.5. II. Mahmud Dönemine Ait Ferman[10]

Sultan II. Mahmud dönemine ait olan 1809 tarihli ferman, Sultan Mustafa Evkafı'na bağlı Üsküdar'daki Doğancılar çarıkçı dükkanlarındaki çalışan esnaf ile Saray-ı Atik Helvahanesine bağlı Yenikapı çarıkçı dükkanlarında çalışan esnafın mallarını satabilecekleri bölgeleri belirleyen beratın cülus münasebetiyle tecdidini içermektedir. Otuz satırdan oluşan ferman 52 x 92 cm ebatlarında ele alınmıştır.

Aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılan belgenin üst bölümünde alttan geniş başlayıp üste doğru volütler ve kırılmalar yaparak devam eden siyah renkli, tahrirli hat ile dekoratif bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçeveyi tepede sarı, mavi, kırmızı ve yeşil tonlardan oluşan yaprakların bir araya gelerek oluşturduğu hatayi tamamlamaktadır. Formun alt tarafını kapatan II. Mahmud'un tuğrası tah-

[10] Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_685.

rirli ve halkâri olarak yapılmıştır. Bununla birlikte sarı, kırmızı ve mavi renkler tuğrayı dikkat çeker bir hale getirmiştir.

Tuğra ile birlikte formun iç kısmında dikkat çeken altı kompozisyon söz konusudur. Tuğranın hemen solunda lacivert, kırmızı ve sarı renkte genel hattı palmet olan ancak iç kısmı rumi ve pençlerle dolgulanan bir bezeme anlayışı yer almaktadır. Sağ tarafta *"mücebince/gereğince amel oluna"* ibaresinin bulunduğu Hatt-ı Hümâyun levhası bulunmaktadır. Levanın üst bölümü, tepesi palmetle nihayetlenen dekoratif bir kemer ile sınırlandırılmıştır. Üç ayrı paftaya taksim edilen hümâyunun ortasındaki tezhip başlık tipinde ele alınmış ve klasik bir özellik ortaya koymuştur. Yazıyı çevreleyen sarı ve tahrirli dilimli kartuş, köşelerdeki mavi, pembe ile sarı goncagül ve pençlerle bir sınır meydana getirmiştir. İkinci bölümde dış hattı tahrirlenmiş halkâri bir düzenleme gösteren palmet çerçevesi ile karşılaşılmaktadır. Bu çerçevenin iç kısmında lacivert ve kırmızı zemin üzerine gül motifleri pembe, mavi ve sarı renklerle verilirken orta eksene yerleştirilen halkâri rumiler bir palmeti meydana getirmiştir. Kompozisyon üstte yeşil tığlarla nihayetlendirilmiştir. Hatt-ı Hümayun'un etrafına halkâri ve tahrirli cetvel çekilerek tamamlanmıştır.

Tuğranın üstünde etrafı tahrirle belirlenmiş, kırmızı, sarı, mavi ve pembe renklerin yer aldığı bir münhani kompozisyonu yer almaktadır. Ortasında sekiz kollu yıldız ve gül bulunan kompozisyonu iki yandan palmetler ve pençler kuşatmaktadır. Münhaninin iki yanına kırmızı ve siyah renkli palmetler yerleştirilmiştir. Üstünde ise benzer renk tonlarıyla iç kısmı palmet ve pençlerle oluşturulmuş bir madalyon bulunmaktadır.

Çerçevenin iç kısmındaki bütün tezyinat kurgusu halkâri olarak verilmiş, gülbezek motifleri ve yaprakları zemin oluşturmaktadır. Formun sağına ve soluna konumlandırılan yeşil sapları fiyonk ile bağlanan lale, goncagül ve gül demetleri belgeyi tezyin eden son detaylar olmuştur (Görsel 7).

Görsel 7: II. Mahmud Dönemine Ait Ferman

1.6. II. Mahmud Dönemine Ait Ferman[11]

Sultan II. Mahmud dönemine ait olan 1820 tarihli ferman, Sultan III. Ahmed'in Enderun'da bulunan kütüphanesi evkafına ait Ayazma Sarayı civarında mücessem basmacı esnafının tabi olacakları şartlar ile ilgili konuyu içermektedir. Kırk altı satırdan müteşekkil olan yazı 56 x 124 cm ölçülerinde ele alınmıştır.

Aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkep ile yazılan fermanın üstünde kırmızı, mavi, yeşil ve tonlarındaki içe ve dışa doğru C kıvrımı yapan akant motifleri ile bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçeve dekoratif bir şekilde aşağıdan yukarıya doğru kademeli ve yumuşak hatlar ile daralmaktadır. Çerçeveyi alttan tamamlayan ve iç kısma doğru yükselen sultanın tuğrası tahrirli ve halkâri olarak yapılmıştır. Tuğranın iç kısmını dolduran kırmızı ve mavi renkler goncagül, hatayi ve stilize edilmiş yapraklarla birlikte verilmiştir.

Tuğranın hemen sağında kırmızı, mavi, yeşil ve sarı tonlardaki akantlı "C" kıvrımlarının oluşturduğu kartuşun içerisinde "*mücebince/gereğince amel oluna"* yazının bulunduğu Hatt-ı Hümayun bulunmaktadır. Sol tarafta dış kısmı mavi akantlarla belirlenmiş, iç kısmında ise yeşil zemin üzerine pembe ve lila renkte goncagül ve gülün yer aldığı "S" kıvrımı görülmektedir. Üstte yan yana konumlandırılmış olan palmet çerçeve, siyah, kırmızı kontur ile meydana getirilmiştir. Çerçevenin iç kısmında ise yeşil zemin üzerinde gül, yıldız çiçeği ve gülbezeklere rastlanmaktadır. Kompozisyonu üstte tamamlayan biri büyük diğeri küçük olarak verilen şemse motiflerinin sınırları halkâri ile çizilmiştir. Büyük şems motifinin merkezinde bulunan vazo motifinden çıkan gülbezekler yukarı ve yanlara doğru uzanırken bu süsleme kurgusu dıştan rumilerin meydana getirdiği palmet motifi ile kuşatılmıştır. Kalan boşluklar ise gülbezekler ile değerlendirilmiştir. Küçük şems, mavi zemin üzerinde gülbezeklerle dekore edilmiştir. Çerçevenin iç kısmı ise tamamen halkâri olarak hatayi, yıldız çiçekleri, çarkıfelek çiçekleri ve yapraklarla bezenmiştir.

Belgenin büyük bir bölümünü kaplayan merkez kompozisyona iki yanda yeşil sapları kurdele ile birbirine bağlanmış, gül, kasımpatı ve gülbezeklerin yer aldığı çiçek buketleri desteklerken tepe kısmına konumlandırılan akantlı "C" yapraklarının oluşturduğu çerçeve gül bezemesi ile hareketlendirilmiştir. Kompozisyonun köşebentlerine ise sarı zemin üzerine mavi, kırmızı, yeşil tonlarında palmet, akant yaprakları, palmet ve gül nakşedilmiştir.

Fermanı üç yönden tam, bir yönden ise yarım kuşatan bordürün iç kısmı halkâri olarak işlenmiş irili ufaklı hatayilerle doldurulmuştur (Görsel 8).

[11] Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_741.

Görsel 8: II. Mahmud Dönemine Ait Ferman

1.7. II. Mahmud Dönemine Ait Berat[12]

Osmanlı Sultanı II. Mahmud dönemine ait olan 1826 tarihli berat, Erzurum Gümrüğü ve tevabii mukataasından Hasankale ve tevabii tamga-yı sipah, Şüregel Sancağı bac-ı ubur ve tamga-yı sipah mukataalarına mutasarrıf olan Firuz ve Osman Ağaların hisselerini Erzurum Gümrükçüsü Mehmed Emin'in oğulları Abdurrahman, İshak ve Hasbi beylere sattıkları ile ilgili konuyu içermektedir. On altı satırdan müteşekkil olan belge 49,5 x 71 cm ölçülerine sahiptir.

Aharlı kâğıt üzerine kırmızı ve siyah mürekkeple ile yazılan metnin üstünde tahrirle belirlenmiş, halkâri ile yapılmış üçgen bir form yer almaktadır. Formun altına ve merkezine konumlandırılan ve renk skalası ile dikkat çeken sultanın tuğrası tahrirli ve halkâri olup tuğrayı kırmızı ve mavi renkler hareketlendirmektedir. Tuğranın hemen soluna konumlandırılan penç motifi, pembe, sarı ve mavi renklerle boyanmıştır. Sağda bulunan ve lacivert zemin üzerine yerleştirilen rumilerden müteşekkil palmetin iç kısmı sarı, pembe ve kırmızı rumi, palmet ve pençlerle dekore edilmiştir. Tuğranın üstünde ise sarı, lacivert ve kırmızı renklerden oluşan palmet formunun içi rumi ve kıvrım dallarla dolgulanmıştır. Bütün bu kompozisyona zemin olan ve formun içini dolduran halkâri bezeme ise pençler ve yaprakları olmuştur.

Üçgen formun iki yanına yeşil sapı, yaprakları ve pembe rengiyle gül motifleri yerleştirilmiştir. Altta ise sarı penç ve yaprakları formu desteklemiştir.

12 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_693.

Berat üzerindeki satır aralıları ise halkâri sade ve yuvarlak duraklarla belirgin hale getirilmiştir (Görsel 9).

Görsel 9: II. Mahmud Dönemine Ait Berat

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Padişahların emirlerini veya aldığı kararları yansıtan fermanlar ile bir tayin, tahsis, imtiyaz gibi ayrıcalıkları göstermek için gönderilen beratlar tezhip sanatının uygulandığı önemli belgelerin başında gelmektedir. Padişah tuğralı olan ve doğrudan devlet yönetimi tarafından gönderilen bu evraklar sade bir şekilde gönderilmeyip tezyin edilmesi dikkat çekmektedir.

Genellikle Kur'an-ı Kerim'de en iyi örnekleriyle karşılaşılan tezhip süslemeleri sanatsal ve üslup açısından irdelendiğinde dönemsel farklılıklar ortaya koymaktadır. Fatih devri ile başlayan Osmanlı'nın tezhip anlayışı klasik ve Batılılaşma süreci döneminde bazı değişimler ve farklılıklar ortaya koymuştur. Bu farklılıklar kullanılan motiflerde ve kurgularında kendini göstermektedir. Klasik döneme has olan palmet, rumi, penç, şems, hançer (saz yolu), münhani, kıvrık dallar, hatayiler lale, gül ve bulut gibi pek çok temel bezeme Batılılaşma sürecinde de devam etmiştir. Fakat bu devamlılık süreklilik arz etmediği gibi tezhibin uygulandığı belge veya kitap sayfalarının önemine ve müzehhibin (tezhip ustası) bezeme bilgisine göre de değişiklik gösterebilmektedir.

Değerlendirmeye alınan dokuz belgeden beşi ferman, dördü ise berattır. Fermanların en erken tarihli örneği 1688 tarihi ile II. Süleyman'a, en geç tarihli örnek 1820 tarihiyle II. Mahmud dönemine aittir. Beratlarda ise Sultan III. Mustafa'nın (1757-1774) beratı erken tarihi oluştururken yine II. Mahmud dönemine ait 1826 tarihli berat en geç tarihli olarak belirlenmiştir.

Tarihsel aralıklar ön planda tutulduğunda 1688'den başlayıp ve 1826'ya kadarki alanı kapsayan geniş süre içerisinde klasik, barok ve rokoko sanat üsluplarının etkin olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte ampir üslubun yansımaları olan motiflerde açık bir şekilde seçilebilmektedir.

Belge metinlerinin genellikle üst kısmına konumlandırılan kompozisyonlar altta tuğra ile kapatılmış, aşağıdan yukarı doğru daralan bir çerçeve biçimindedir. Bu çerçeveler doğrudan bir üçgen formunu yansıtırken üç örnekte barok üslubun etkisiyle düz çizgisel hatlar; kıvrımlar, kırılmalar ve zencerek görünümüne dönüşmüştür.

Form dışında kullanılan teknikler arasında halkâri, zemin doldurma, zerefşan ve tahrir uygulaması yinelenerek tekrarlanmıştır. Bu hususa kullanılan renk skalası da eşlik etmektedir. Sarı, kırmızı, pembe, yeşil ve mavi tonlar sıkça tercih edilmiştir.

Belgelerde ortaya konulan bezeme kurguları özellikle irdelenen ferman ve beratlarda klasik motiflerin daha çok tercih edildiği yönündedir. Bu durumu zemin doldurmada kullanılan penç, hatayi motifleri ile birlikte diğer ana veya yardımcı bezeme konumundaki palmet, rumi ve süsenler daha destekler mahiyette karşımıza çıkmaktadır. Burada önem teşkil eden ve dikkat edilmesi gereken unsur aynı motiflerin Batılılaşma sürecinde de tekrar edilmesidir. Fakat tekrar edilen bazı bezemeler klasik tarzda verilirken bazıları işleniş açısından klasik tarzın dışındadır. Klasik dönemde rumilerle ve çizgisel hatlarla meydana getirilen palmetler, barok, rokoko ve ampir etkisiyle akant yapraklarından oluşturulmuştur. Ayrıca klasik dönemde karşılaşılan kurgu ve düzenin, fermanlar ve beratlar özelinde biraz serbest yapıldığı görülmektedir ki bu da tezhipte ve süslemesinde yeni arayış ile farklılaşmanın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Benzer durum diğer motif kurguları içinde düşünülebilir.

Ferman ve beratların tezyininde kullanılan ve ön plan çıkan bezemeler arasında vazo, akant yaprakları, lale, klasik formun dışındaki zencerek, perde, fiyonk, kıvrık, kırık hatlar ve yıldız çiçekleri barok etkisinin birer yansıması şeklinde yorumlanabilir.

Değerlendirmeye alınan ferman ve beratların benzer örnekleri ile karşılaştırıldığında çok farklı desen ve kurgu anlayışının olmadığı görülmektedir. Klasik döneme (sakipsabancimuzesi) ve III. Selim dönemine ait fermanlara bakıldığında form açısından üçgen veya selvi ağacı tasarımın tekrarlandığı, motif olarak ise benzerlerin yinelendiği açık bir şekilde anlaşılmaktadır (T. Kıvılcım 2019: 82, 84, 92, 113, 154, 162) (Görsel 10-11).

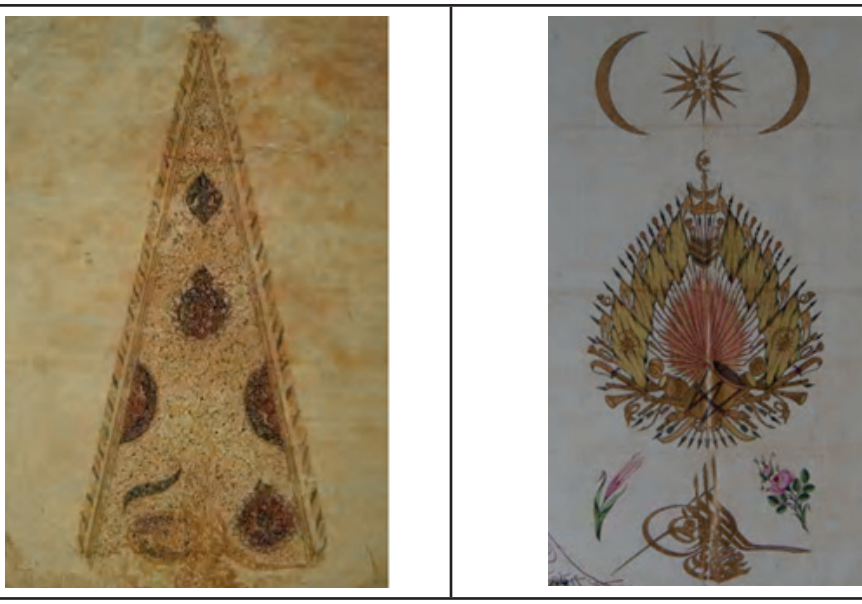
Görsel 10. IV. Mehmed Dönemine Ait Ferman (Sabancı Müzesi)

III. Selim Dönemine Ait Fermanlardan Örnekler

(T. Kıvılcım)

Görsel 11. III. Selim Dönemine Ait Fermanlardan Örnekler (T. Kıvılcım)

II. Mahmud döneminden araştırmalara (B.B. Tekin 2008: 158-164) yansıyan fermanlar irdelendiğinde kısmen benzer anlayış devam ettirilse de ampirin etkisiyle değişimlerin olduğu ve motiflere imparatorluk üslubunu yansıtan bezemelerin katıldığı açık bir şekilde görülebilmektedir (Görsel 12).



Görsel 12: Sultan II. Mahmud Dönemine Ait Fermanlar (B.B. Tekin)

Batılılaşma sürecinin motiflerinin verilişi ve etkisini görmek için diğer tezhip bezemeleriyle mukayese etmek yerinde olacaktır. III. Selim dönemine ait bir divanda merkeze yerleştirilmiş kartuş ve etrafını saran sırt kısmı akantlı "C" kıvrımları ile üstte kompozisyonu tamamlayan güller hem müzehhibin ustalığını hem de rokokonun etkisini göstermektedir. Yine başka bir divanda klasik dönemin sakin ve gözü yormayan kurgu anlayışının yerine gelen barok ve rokoko etkili "C" kıvrımlar, akantlar ve vazodan çıkan güller renk skalası ile birlikte hattın önüne geçecek bir şekilde verilmiştir. Benzer anlayış bir vekainamede de görülmektedir. Barok ve rokoko etkili "C" kıvrım ve akantlara eşlik eden flöranlar tercih edilen renkleriyle farklılaşmaktadır (B.B. Tekin 2008: 99, 101, 103) (Görsel 13).

Divan	Divan	Vekainame

Görsel 13. III. Selim Dönemine Ait Tezhip Süslemeleri (Tekin)

II. Mahmud dönemine ait 1819 tarihli bir Kur'an-ı Kerim'e bakıldığında süsleme anlayışının oldukça yoğunlaştığını ve Batılılaşma motiflerinin daha etkili hissedildiği görülmektedir. Kur'an-ı Kerim'in serlevha sayfasında karşılaşılan motiflerin başında tüy halini almış ampir etkili akant yaprakları ve çelenk içerisine konumlandırılmış Mescid-i Haram dikkat çekmektedir. Yoğun bezemede klasik ve barok dönemde sıkça tercih edilen lalelerin yerini gül rengarenk gül demetleri almıştır. Bu döneme ait bir başka Kur'an-ı Kerim serlevhasında ferman ve beratlar kullanılan ve klasiği devam ettiren bezemeler terk edilmiştir. Hattın önüne geçen ve hat yazısını adeta kaybeden bezemede rengarenk akant yaprakları, güller ve gövdesi dilimlenmiş çiçekler dikkat çekmektedir. 1830 tarihli bir başka serlevhada Batılılaşma sürecinin süslemeye etkisi daha net bir biçimde anlaşılmaktadır. Serlevhanın merkezini oluşturan ayet bir kartuş içerisine alınıp küçültülmüş süsleme ise sayfanın tamamına yayılarak hattı geride bırakmıştır. Üstten ampir esintili bir perde ve bu perdeyi iki yanda taşıyan etrafı akant yaprakları ile çevrili iki sütünce iç kısımda gül, kasımpatı, "S" ve "C" kıvrımlar, gülbezekler, çan çiçekleri, sarkıt çiçekler, sepet içerisindeki gül ve laleleri kapsamaktadır (B.B. Tekin 2008: 132, 134, 136) (Görsel 14).

Görsel 14. Kur'an-ı Kerim Serlevhaları ve Bezemeleri (Tekin)

Sonuç

Türk-İslam Sanatının önemli süsleme sanatlarından birisi olan, kitap ve belge süsleme hususunda ön plana çıkan tezhip, Osmanlı Devleti sultanları emir ve buyruklarını bildirdiği ferman ve beratlarda da kendine yer bulmuştur. Beş ferman ve dört beratın değerlendirmeye alındığı belgelerden en erken örnek 1688 tarihi ile II. Süleyman'a ait fermandır. En geç tarihli örnek ise II. Mahmud dönemine tarihlendirilen (1826) berat olmuştur.

Değerlendirilen toplam dokuz belgeden 1'i II. Süleyman, 1'i III. Mustafa, 1'i I. Abdulhamid, 3'ü III. Selim, 3'ü ise Sultan II. Mahmud'un emirlerini içermektedir.

Ferman ve beratlar konu bakımından yasaklama, çeşitli konularla ilgili değişiklikler, tercüman, tayin ataması ve esnaflar ile ilgili konuları kapsamaktadır. Aharlı kâğıt üzerine yazılan belgelerde teknik olarak halkâri, zemin doldurma, zerefşan ve çift tahrir kullanılmıştır. Süsleme kompozisyonları genellikle metinlerin üst kısmına konumlandırılmış ve üçgen tasarım formu benimsenmiştir. Bu form hançer yaprakları ile dendanlanmıştır.

Belgeler tarihsel olarak klasik dönemin sonundan başlayarak ampir dönemi de içerisine alan geniş bir yelpazede (1688-1826) ele alınmıştır. Ancak süslemede kullanılan kompozisyonlar, dönem ve üslup olarak barok-rokoko ve ampir dönemle eşleşse de klasik motifler daha çok tercih edilmiştir. Özellikle klasik olarak nitelendirilen penç, rumi, palmet, hatayi, süsen, gül, lale, hançer yaprakları belgelerin değişmeyen tezyinatı arasında olduğu gibi baskın bir görünüm sergilemektedir. Bununla birlikte "S-C" kıvrımları, akant yaprakları, vazo, drape perde, çiçek demetleri, fiyonk ve dekoratif çerçeveler ise barok-rokoko esintili motifler olup II. Mahmud dönemi ile başlayan ampirin çok baskın olmadığı tespit edilmiştir.

Değerlendirmeye alınan belgeler, diğer örnekler ile karşılaştırıldığında benzer kurguların devam ettiği görülmekle birlikte, özellikle II. Mahmud dönemiyle imparatorluk üslubunun etkileri biraz daha fazla hissedilmektedir. Fakat aynı yüzyıllara ait, vekainame, divan ve Kur'an-ı Kerim'in serlevha sayfalarındaki motifler irdelendiğinde barok-rokoko ve ampir etkisinin çok net bir şekilde uygulandığı, hatta süslemenin yazının önüne geçtiği anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak ferman ve beratlar, klasik süsleme üslubunu Batılılaşma dönemi içerisinde de devam ettirirken diğer tezhip süslemeli belgelerin Batılı üsluplarla şekillendirildiği açık bir şekilde görülebilmektedir.

Kaynakça

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_00206_001.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_268.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_493.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_494.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_685.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_693.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_741.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) MFB_948.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). MFB-844.

Baysal, Ali Fuat (2019). "Tezhip Sanatı*", Türk İslam Sanatları Tarihi,* Ankara: Grafiker Yayınları, 421-432.

Binark, İsmet (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız,* Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Birol, İnci Ayan (2012). "Tezhip", *TDV. İslam Ansiklopedisi,* C.41, İstanbul: TDV. Yayınları, 61-62.

Derman, F. Çiçek (2002). "Türk Tezhip Sanatını Asılar İçinde Değişimi", *Türkler Ansiklopedisi,* C.12, Ankara: Yeni Türkiye Yayınlar, 460-477.

Ersoy, Ayla (1988). *Türk Tezhip Sanatı,* İstanbul: Akyayınlar.

https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/329/426 (Erişim Tarihi: 16.10.2023)

Kıvılcım, Tülay (2019). *T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü'nde Bulunan III. Selim Dönemine Ait Fermanlardaki Tuğraların Tezhip Özellikleri Açısından İncelenmesi,* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Küpeli, Gülnijal (2009). "Saray Nakkaşhânesi ve XV. Yüzyılda Osmanlı Tezhip Sanatını Şekillendiren Üsluplar", *Bakü Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nin İlmi Mecmuası,* Bakü, 474-494.

Kütükoğlu, Mübahat S. (1997). "Hatt-ı Hümâyun", *TDV. İslam Ansiklopedisi,* C.16, İstanbul: TDV. Yayınları, 485-488.

Tanındı, Zeren (2003). "Kitap ve Tezhibi", *Osmanlı Uygarlığı,* C.2, İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, 864-891.

Tekin, Başak Burcu (2008). *Batılılaşma Sürecinde Osmanlı Tezhip Sanatı (1789-1922),* (Doktora Tezi), Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BOLU/CLAUDİOPOLİS STADİONU 2022-2023 YILI KAZILARI[1]

Bolu/Claudiopolis Stadium 2022-2023 Years Excavations

Davut YİĞİTPAŞA[2]
Turgay YAZAR[3]
Atılgan KAYA[4]

Özet

Bu makale, 2008 yılında Bolu merkezde inşaat çalışmaları sırasında tespit edilen ve 2022 yılında yeniden başlayan ve 2023 yılında devam eden stadionun kazı sonuçlarını konu alır. 2022 yılı kazısında; Claudiopolis stadionunun kuzeydoğu ucu apartman altına, güneybatı ucu ise İzzet Baysal Caddesi'ne doğru kavisli bir şekilde uzandığı dolayısıyla sphendoneli, 94,50 m uzunluğunda, oturma sıralarının 16 keileye ayrıldığı ve stadionun zemininin daha derinde olduğu düşünülerek balustrat duvarının önünde açılan sondajda blokaj taşları bulunmuştur. 2023 yılında yapılan temizlik ve kazı çalışmaları büyük oranda bitki temizliği, modern yapılara ait dolgunun kaldırılması ve hamam çevresinde yapılan kazılar ile tamamlanmıştır. 2008 yılındaki müze kurtarma kazısında bulunan yapı kalıntısının Osmanlı Dönemi'ne ait olduğu sonucuna varılmış ancak yapının fonksiyonu konusunda bir tespitte bulunulmamıştır. Ancak koordinatörlüğümde gerçekleştirilen 2022 yılı 2. Dönem kazısında yapı kalıntısının Geç Osmanlı Dönemi'ne ait Köşk (Konak) Hamamı olduğu tespit edilmiştir. 2 hücreli olan hamam mevcut haliyle 5.00 m x 3.80 m ölçülerindedir. Duvarları kabayonu moloz taş, tuğla ve bol harçla örülmüştür. Anadolu'nun birçok şehrinde, kentin ileri gelenleri tarafından konak veya köşklerinin bahçelerinde veya bünyelerinde hamam inşa ettirilmesi

[1] Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 25.04.2022 tarih E-51337267.160.02.02-2443347 sayılı izinleri ile Bakanlığımız Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 19.11.2008 tarihli ve 3704 sayılı kararı ile I. ve II. Derece Arkeolojik Sit Alanı olarak tescil edilen stadion alanında gerçekleştirilecek kazı ve temizlik faaliyetleri ile ilgili olarak Ankara Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulundan 28.01.2022 tarihli ve 2126 sayılı karar alınmış olup 2023 sezonu çalışmalarına ilişkin Bakanlığımız Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünün 08.05.2023 tarihli ve E-51337267- 160.02.02-3748392 sayılı izin yazısı ile gerçekleştirilmiştir. İzinlerinden dolayı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne ve Bolu İl Kültür ve Turizm Müdürü sayın Hakan DOĞANAY'a çok teşekkür ederiz.

[2] Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Protohistorya ve Önasya Arkeolojisi ABD, Kurupelit Kampüsü/55139-Samsun / TÜRKİYE. E-mail: davut.yigitpasa@omu.edu.tr ORCID: 0000-0001-8821-5628

[3] Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk İslam Sanatları ABD, Kurupelit Kampüsü/55139-Samsun / TÜRKİYE. E-mail: turgay.yazar@omu.edu.tr ORCID: 0000-0003-0179-4511

[4] Müze Müdürü, Bolu Müze Müdürlüğü, Bolu / Türkiye, E-mail: celtic2241@gmail.com

yaygın bir gelenektir. Osmanlıdan günümüze çok az sayıda kalan bu hamamın rekonstrüksiyonu yapılarak restorasyonu yapılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Bolu, stadyum, Claudiopolis, Bithynia bölgesi, Köşk (Konak) hamamı

Abstract

This article is about the results of the excavation of the stadium, which was discovered during construction works in the center of Bolu in 2008 and started again in 2022 and continues in 2023. In the 2022 excavation; Since the northeast end of the Claudiopolis stadium extends curvedly towards the apartment building and the southwest end towards Izzet Baysal Street, the sphendoneli is 94.50 m long, the seating rows are divided into 16 sections, and the ground of the stadium is thought to be deeper, so blocking stones were found in the sounding opened in front of the balustrate wall. The cleaning and excavation works carried out in 2023 were largely completed with plant cleaning, removal of the fill of modern buildings and excavations around the baths. In the museum rescue excavation in 2008, it was concluded that the building remains found belonged to the Ottoman Period, but no determination was made regarding the function of the structure. However, in the 2nd Period excavation carried out under my coordination in 2022, it was determined that the building remains belonged to the mansion (pavilion) bath belonging to the Late Ottoman Period. The bathhouse, which has 2 cells, currently measures 5.00 m x 3.80 m. Its walls are built with rough-cut rubble stone, brick and plenty of mortar. In many cities in Anatolia, it is a common tradition for the notables of the city to build bathhouses in the gardens or on the premises of their mansions or pavilions. This bathhouse, of which there are very few from the Ottoman period, should be reconstructed and restored.

Keywords: Bolu, stadium, Claudiopolis, Bithynia region, Mansion (Pavilion) bath

Giriş

Bolu Arkeoloji Müzesi'nin 2008 (M.Y. Güneş 2010: 159-173; 2011: 294-308) yılında Bolu İli, Merkez İlçe, Akpınar Mahallesi'nde yaptığı kurtarma kazısı sonucunda Claudiopolis antik kenti akropolünün (Hisar Tepe) (N. Fıratlı 1979: 111-120) güney yamacında bir stadion kalıntısı ortaya çıkarılmıştır (Resim 1). Müze Müdürlüğünce 2008 yılında 9 pafta, 248 ada, 15, 16, 17, 18, 42, 43, 61 ve 64 parsellerdeki sondaj çalışmalarında tespit edilip yine Müze Müdürlüğünce yürütülen kurtarma kazısı çalışmaları ile açığa çıkarılan stadion yapısı Hadrianus (MS 117-138) döneminde inşa edilmiş olup mevcut durum itibariyle de Bolu sınırları içerisinde günümüze ulaşabilmiş en anıtsal yapı ve Bithynia sınırları içinde açıga çıkarılmış tek stadion yapısı olma özelliğini korumaktadır (M.Y. Güneş 2010: 159-173; 2011: 294-308; D. Yiğitpaşa 2023: 67).

Stadion kalıntısının üzerinde bulunduğu parsellere ilişkin Kültür ve Turizm

Bakanlığı aleyhine açılan kamulaştırmasız el atma davalarının sonuçlanması ve ilgili parsellerin kamulaştırma/tahsis işlemlerinin tamamlanması sonrasında stadionda yeniden kazı çalışmalarının yapılması planlanmıştır. Bu itibarla öncelikle stadion alanında, 2021 yılında bitki ve diğer atıklar temizlenmiştir.

1. 2022 Yılı Stadion Kazı ve Temizlik Çalışmaları

2022 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Arkeoloji Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Davut YİĞİTPAŞA'nın katılımı ile Müze Müdürlüğü başkanlığında Koruma Bölge Kurulu kararı ve Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden alınan izin ile kazı ve temizlik çalışmaları başlatılmıştır. Lisans ve lisansüstü düzeyinde 6 öğrenci ve 6 işçinin katılımıyla 21.07.2022 tarihinde başlanmış ve I. etabı 07.09.2022 tarihinde tamamlanmış ve kazı ekibinde yer alan öğrenci grubu kazıdan ayrılmıştır. Bundan sonraki süreçte kazılara Müze müdürlüğü uzman personeli ve işçilerle devam edilmiş olup çalışmalar 20.11.2022 tarihi itibariyle sonlandırılmıştır.

Hisartepe'nin güney yamacındaki kısmen korunmuş yapı, İzzet Baysal Caddesi'ne paralel bir şekilde kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda uzanmaktadır (Resim 1-2; Çizim 1-2). Yamaç eğiminde tek taraflı bir halde görülen stadionun, sphendoneli (yarım daire biçimli)[5] dönüş bölümüne sahip 'U' plan tipinde inşa edilmiş olduğu tarafımızca değerlendirilmektedir (D. Yiğitpaşa 2023: 67).

Toplam 5 adet oturma sırası açığa çıkarılmıştır. Oturma sıraları kuzey-güney doğrultusunda inen basamak bölümleri ile 16 keileye (basamaklar arası oturma bölümü) ayrılmaktadır (Resim 3; Çizim 2)). Stadionun en geniş bölümünde tespit edilen basamak sayısı 14 adettir. Güneybatı uçtaki 1. merdiven sırasında 7 basamak, 2.'sinde 9 basamak, 3.'sünde 12 basamak, 4, 5, 6, 7.'sinde 14 basamak, 8.'sinde 12 basamak, 9.'sunda 6 basamak, 10, 11, 12, 13, 14.'sünde 6 basamak, 15. ve son sıradaki (kuzeybatı uç) 5 basamak korunmuştur. Balustrat duvarından 94 cm derinliğinde bulunan 1. oturma sırası 2008 kazısında 77.25 m olarak bildirilmesine rağmen 75,37 m ölçülerinde olduğu dolayısıyla son 14 yılda tahribatın olduğu tespit edilmiştir. 2. oturma sırası 45,85 m., 3. oturma sırası 39,83 m., 4. oturma sırası 36,78 m., en üstteki 5. oturma sırası 23.97 m. uzunluğundadır (D. Yiğitpaşa Baskıda).

Stadionun kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda uzanan oturma sıraları 39-40 cm. yüksekliğinde, 73-74 cm derinliğindedir. Seyirci bölümü ile koşu pisti bölümünü ayıran ve ön yüzünde kitabe levhalarının yer aldığı bölümün (Balustrat) uzunluğu ise 94,50 m.'dir. Stadionun kuzeydoğu ucu apartman altına, güneybatı ucu ise İzzet Baysal Caddesi'ne doğru kavisli bir şekilde uzanmaktadır.

2008'deki kazıda stadionun 93,20 m uzunluğunda olduğu belirtilmişken

[5] Stadionun dar yüzlerinin yarım daire (ay) biçiminde şekillendirilmesinin amacı, seyircilerin daha kaliteli görmesini sağlamaktı. Claudiopolis dışında Aphrodisias, Laodikeia, Nikopolis, Nysa gibi stadionlar da uygulanan söz konusu mimari tarz, "stadion amphitheatron" olarak bilinmekteydi. Strabon 14: 1, 43; B. Yıldırım 2009: 44; Laodikeia Stadionu'nun kitabesi bu ifadeyi doğrulamaktadır. C. Şimşek 2007: 200-204.

güneybatı köşede belediyenin yaptığı beton setin olduğu bölümde stadionun devamı takip edilmiş ve mevcutun 94,50 m uzunluğunda olduğu tespit edilmiştir. Bundan sonraki bölüm belediyenin yol yapımı sırasında tahrip edildiği için takip edilememektedir. Bu bölüme belediye tarafından toprak akmaması için yüksek bir beton set duvar yapılmıştır. 2008 kazısında stadiona inilen son basamaktan sonra toprağın zemin olduğu düşünülerek bu şekilde bırakılmış. Ancak biz stadionun zemininin daha derinde olduğunu düşünerek bir sondaj açtık. Yeni olarak balustrat duvarının önünde blokaj taşları bulunmuştur. 94,50 m boyunca uzanan bu blokaj tamamen ortaya çıkarılmıştır. Blokaj taşlarının uzunlukları 70-176 cm., genişliği 1970'lerde inşa edilen dükkan sıraları tarafından tahrip edildiği için 50 cm.'den 0 cm.'ye kadar değişmektedir.

5. oturma sırasının üst bölümündeki 2-4 m yüksekliğinde, 11,30x95 m ebatlarındaki alanın tamamı plankarelere ayrılarak çalışılması toprak tahliyesinin zorluğundan dolayı ilkin bu toprak kütlesinin güney bölümü teraslar yapılarak toprağın direkt oturma sıralarına akması engellenmiştir. 1. terastan itibaren 2,50x10 m boyutlarında 24, 25, 26, 27, 28 numaralı 5 plankarede çalışılarak 60 cm derinliğe inilerek 50 m devam edilmiş ve Osmanlı hamamına gelince sonlandırılmıştır. Buralardan çıkan topraklar duvar yanındaki alanlara ve 2008 yılında açılan sondaj çukurlarına doldurulmuştur. İleriki yıllarda duvar dibindeki bu toprakların ve tepenin üst bölümünden eteklere doğru toprağın akışının önlenmesi ve gerekli güvenlik tedbirlerinin sağlanması için istinad duvarı yapılması gerekmektedir. 4. oturma sırası üzerindeki 3x0,70 m ebatlarında 65 cm yüksekliğindeki modern yapıya ait beton kütlesi kırılarak kaldırılmıştır (Resim 3).

Çitin içinde bulunan çirkin bir görüntü sergileyen belediye tarafından yapılan dükkan beton temelleri ve bu temellerden dışarı düzensiz bir şekilde fışkıran beton demirleri kaldırılmıştır (Resim 4). Ayrıca blokajın üzerinde bulunan öndeki çitlere kadar devam eden 30 cm yüksekliğindeki toprak kaldırılırken kuzeydoğu uçta yaya kaldırımı seviyesinde düz bir şekilde alınırken kot farkından dolayı güneybatı uca doğru şevli bir şekilde alınarak düzenlenmiştir (Resim 5).

Stadionun üstündeki 11,30x9,00 m ölçülerinde, ön duvarı 1,90 m, arka duvarı 4,25 m yüksekliğindeki beton, tuğla, yonu taşından yapılan modern yapı kalıntısının temellerinin bir kısmı balyozlarla kırılarak kaldırılmıştır (Resim 6). Bu yapının önünde ve batısındaki duvar sıraları ve toprak kaymaması için yapılan beton set seneye kaldırılacaktır.

Pişmiş toprak kandil parçası, pişmiş toprak lüle, metal parçaları, kırık çanak çömlek parçaları ele geçirilmiştir. Ayrıca hamamın güneydoğu köşenin 2,30 m güneybatısında in-situ olmayan ters dönmüş bir şekilde mermer sütun kaidesi bulunmuştur. Kaidenin oturduğu düz bölüm 61x35 cm çapında 29 cm yüksekliğinde, sütunun üstü 30 cm çapında ve kenara doğru (Merkezde değil) 5x5 ölçülerinde yuvarlak kenet çukuru bulunmaktadır. Hisartepe akropolünden aşağı yuvarlanmış olabileceği değerlendirilmektedir. Stadionun üst bölümündeki modern yapı kalıntısında devşirme olarak kullanılmış 44,5x35x19 cm ebatlarında bir adet mermer

mimari eleman bulunmuştur. Bu taşında yine akropolden alındığı değerlendirilmektedir. Ayrıca yine bu modern yapı temelinde kullanılmış birkaç tane stadion taşı kesilerek kullanıldığı anlaşılmıştır. Kazıda metal çiviler, kancalar, kandil ve seramik (Resim 21) parçaları ele geçirilmiştir.

Stadionun kuzeydoğusundaki apartmanın çatı su gider borusu direkt stadiona dökülmekteydi. Hem stadionun temeline zarar vermemesi hem de pis koku yapmaması için apartman yöneticisinden talep edilerek atık suyun başka alana sevk edilmesi sağlanmıştır.

Çalışmalar sonlandıktan sonra panel çit çekilerek kilitli giriş kapısı yapılmış ve çit önüne stadiona ilişkin bilgi panosu yerleştirilmiştir (Resim 11).

2. Stadion Kitabesi

Stadionun inşa kitabesi ince plâkalar üzerine oldukça düzenli yazılarak yapının tam ortasında koşu sahasını seyirci tribününden ayıran balustrat üzerinde yer alan 4 panel içine yerleştirilmiş ve böylece görsel açıdan vurgulanmıştır. Anadolu'da Roma Dönemine ait yüzlerce inşa kitabesi bilinmesine rağmen, Bolu'da bulunan bu yazıtın mimarî bakımdan benzeri bilinmemektedir (M. Y. Güneş 2010: 159-173; 2011: 294-308).

Yaklaşık 20 m. uzunluğundaki kitabe, koşu sahasını kuzey seyirci tribününden ayıran 1 m. yüksekliğindeki balustrat duvarının orta kısmında yer alan 4 panele oturtulmuş, 7 adet ince mermer levha kitabe açığa çıkarılmış ve 4 levhası bulunamamıştır (Resim 7). (M. Y. Güneş 2010: 159-173; 2011: 294-308). Türkçe çevirisinde yapının Domitius Ponticus Iulianus ve ailesi tarafından finanse edildiğini ve dönemin iktidarı olan İmparator Hadrianus'a adandığı anlaşılıyor.

23 parça halinde kırık olan kitabe levhaları; çalınmaları ve tahrip edilmelerini önlemek ve restorasyonlarının yapılmasını sağlamak amacıyla müze bahçesine nakledilmiştir.[6]

3. Geç Osmanlı Dönemi Hamamı

2008 yılındaki kazıda mimari bir yapı kalıntısı bulunmuş, ele geçirilen pişmiş toprak lüle ve seramik parçalarından Osmanlı Dönemi bir yapı kalıntısına ait olduğu sonucuna varılmış ancak yapının fonksiyonu konusunda bir tespitte bulunulamamıştır (M. Y. Güneş 2010: 159-173; 2011: 294-308).

Stadionun 11. merdiven sırasının 1,70 m üstünde 5. oturma sırasına denk gelen yerdeki yapı kalıntısını tamamen ortaya çıkarmak ve yapının fonksiyonunu öğrenebilmek için 8x8 m boyutlarındaki 29 numaralı plankarede çalışılmıştır. Yapı kalıntısı mevcut haliyle 5.00 m x 3.80 m. ölçülerindedir. Hamamın korunmuş en yüksek duvarı 1,15 m'dir. Dikdörtgen planlı, stadionun oturma sırasına paralel uzanan, kuzeydoğu-güneybatı doğrultulu, farklı duvar malzemesi içeren

[6] M. Y. Güneş 2010: 161. Kitabenin restorasyonunun yapılmasından sonra Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 09.09.2008 tarih ve 3507 sayılı kararı gereğince stadiondaki yerinde sergilenmesi planlanmaktadır.

ve tabanı kısmen tuğla blokajla kaplı olan temel kalıntısının bir bölümü de taş kaplıdır. Yapının duvarları kabayonu moloz taş, tuğla ve bol harçla örülmüştür. Yapının duvarları içten sıvalı ancak tamamı dökülmüş durumdadır (Resim 8). 2022 yılı 2. Dönem kazısında yapı kalıntısının Geç Osmanlı Dönemi'ne ait Köşk (Konak) Hamamı olduğu tespit edilmiştir. Kazı sonrası planına göre yapı kuzeydeki soyunmalık, soyunmalığın güneybatısındaki sıcaklık ve güneydoğusundaki su deposu ile ocak bölümlerinden oluşan Köşk (Konak) Hamamı olduğu tespit edilmiştir. Anadolu'nun birçok şehrinde, kentin ileri gelenleri tarafından konak veya köşklerinin bahçelerinde veya bünyelerinde hamam inşa ettirilmesi yaygın bir gelenektir.

Hamamın güney duvarı 80 cm kalınlığında iken kuzey duvarı stadionun oturma sıralarının altına serilen dere taşlarının sıkıştırılması ile oluşturulmuş blokaj üzerine oturtulduğu için daha incedir ve 40 cm kalınlıktadır. 2 hücrelidir.

Sıcaklığı sağlayan ateşin yakıldığı külhan bölümü kuzeydoğu cephesindedir. Buradaki kül ve yanık izlerinden 1,20 m çapındaki bölümün ocak olduğu anlaşılmaktadır. Isıtma sistemine ilişkin yükseltilmiş döşeme sistemi soyunmalık kısmı haricindeki hamamın tuğla taban blokajının altında 2 ayrı yönden gelerek alt kısmını dolaşmaktadır. Birbirine 50 cm mesafedeki bu iki ısıtma sistemi oda içinden kuzeydeki 30x32 cm, güneydeki 33x39 cm, ocak içinde ise kuzeydeki 18x28 cm, güneydeki 26x32 cm ebatlarındadır (Resim 9). Bu bölümün üzeri ısıyı daha çok geçirmesi için ince sal taşları, onun üzerinde pişmiş toprak kiremit ve harçla kapatılarak döşendiği görülmüştür. 5 adet in-situ sal taşı hariç diğerlerinin kırılarak döşeme altına düştüğü görülmüştür. Bu birimin ortasında sal taşlarının oturduğu kare şeklinde ince pişmiş toprak tuğlalardan yapılmış 40x40 cm ebatlarında taşıyıcı kaide bulunmaktadır. Buranın güney köşesindeki duvar içinde suyu dışarıya tahliye eden 10 cm çapında pişmiş toprak künk bulunmaktadır. Hamama giriş muhtemelen doğu cephedeki külhanın kuzeyindeki düz sal taş döşemeli dikdörtgen mekandan idi. Osmanlıdan günümüze çok az sayıda kalan bu hamamın rekonstrüksiyonu yapılarak restorasyonu yapılmalıdır.

Yapı içinde ve üzerindeki dolgu toprakta Osmanlı Dönemine ait pişmiş toprak lüleler, ahşap kapıya ait olduğu düşünülen metal çiviler (Resim 12), metal kancalar, emzik parçası ve diğer eserler, kapı kilit aksam parçaları (Resim 13), cam boncuklar, cam bilezik parçaları ile çok sayıda kırık sırlı ve sırsız seramik parçası, lüleler (Resim 14-16), su borularına destek olan killer (Resim 17), pişmiş toprak kiremit parçaları (Resim 18), ahşap parçaları (Resim 19) ve kilit taşı (Resim 20) ele geçirilmiştir.

4. 2023 Yılı Stadion Kazı ve Temizlik Çalışmaları

Stadionda 2023 yılı sezonu kazı ve temizlik çalışmalarına 14.06.2023 tarihinde 3 işçi ile bağlanmış ve çalışma süresince toplam 7 işçi görev almıştır. Hava muhalefeti ya da ödenek durumuna göre zaman zaman ara verilen kazı ve temizlik çalışmaları toplam 18 gün sürmüş olup 06.10.2023 tarihinde sonlandırılmıştır.

Bu sezon çalışmalarında hamam yapısının çevresinde ve stadionun mevcut oturma sıralarının kuzeyinde, doğal eğim korunarak kazı yapılması ve özellikle kuzeydoğudaki moloz dolgunun kaldırılması amaçlanmıştır.

Çalışmalara öncelikle balustrat önündeki zeminde, stadion yapısında ve 2008 yılı kazılarında açığa çıkarılan, Osmanlı döneminde istinat duvarı olarak yapı-1dığı değerlendirilen duvar kalıntısının da bulunduğu kuzey yamaçlarda bitki temizliği yapılarak başlanmıştır.

Stadionun 11. merdiveni hizasında ve muhtemelen şu anda eksik olan 4. ve 5. oturma sırasının bulunduğu alanda yer alan, kuzey, güney ve batı yönlerde devamlılık arz etmeyen Osmanlı dönemi hamam yapısının etrafında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında dolgu malzeme altında kist toprak tabakasıyla karşılaşılmış, yapının doğusundaki toprak kütle kaldırılmış, kuzey duvarını takiben doğuya doğru 2 m uzunluğunda, 60 cm yüksekliğinde devam eden bir sıra iptidai moloz taş dizisi açığa çıkarılmış ancak bu noktadan sonra hamam yapısını tamamlayıcı bir mimariye rastlanmamıştır.

Hamamın etrafındaki çalışmalar tamamlandıktan sonra doğuda 20 m uzunluğunda, 9 m genişliğindeki alan toprak akıntılarını ve çökmeleri önlemek amacıyla teraslama yapılarak kazılmıştır.Kazı alanın kuzeydoğusunda görüntü kirliliğine neden olan ve sonraki yıllarda yapılacak kazılara hazırlık yapabilmek amacıyla 2008 yılında Müze Müdürlüğünce yapılan sondaj ve kurtarma kazıları öncesinde Koruma Bölge Kurulu kararı gereğince yıkılmış fakat temeli ve molozları kaldırılamamış olan modern yapılara ait dolgunun işçiler tarafından kaldırılmasına başlanılmış ancak kazı ödeneğinin bitmesi ve mevsim şartları dolayısıyla tamamlanamamıştır. Söz konusu moloz dolgu ve temel kalıntılarının önümüzdeki sezonlarda tamamen kaldırılması planlanmaktadır.

Stadionda 2023 yılında yapılan temizlik ve kazı çalışmaları büyük oranda bitki temizliği, modern yapılara ait dolgunun kaldırılması ve hamam çevresinde yapılan kazılar ile tamamlanmıştır (Resim 10).

Sonuç

Claudiopolis kentini tüm imparatorlukta ünlü yapan Antinoos ve Hadrianus için kutlanan bu bayramlar musiki, gladyatör gösterileri, vahşi hayvan mücadeleleri ve spor müsabakalarının içermekteydi. Domitiusların finanse ettiği stadionun bu müsabakalar için kullanıldığını düşünmek hatalı olmayacaktır. Kentlerin stadyumlarında düzenlenen bu festivaller, sadece bir yarışma değil, ayrıca kente prestij kazandıran, propaganda amacı güden organizasyonlardı. Aynı zamanda da antik coğrafyanın dört bir yanından bu organizasyonlar için gelen izleyici ve sporcular sayesinde kente ekonomik anlamda kazançlar sağlamaktaydı. Yapı yazıtını taşıyan levhalar arasında İmparatorun hükümdarlık yılının yazılı olduğu parçanın kazıda bulunamamış olması sebebiyle stadionun tam olarak hangi yılda inşa edildiğini ne yazık ki söyleyemiyoruz. Kazıların devam etmesiyle bu kayıp yazıtları bularak stadionun tam olarak hangi yılda inşa edildiğini öğrenebilme

imkanına sahip olabileceğimizi düşünüyoruz. 2022 yılı çalışmaları sonucu, yapının inşa tarihine ve tipolojisine ilişkin önemli veriler elde edilmiştir. Ele geçirilen seramik parçaları ve sikkeler, stadionun 2. ve 3. yüzyılda da kullanıldığını göstermektedir. Özellikle kitabenin arkasından keşfedilen 8 bronz sikkenin en geç olanının imparator Septimius Severus (MS 193-217) Dönemi'ne tarihlendirilmesi, stadyumdaki geç kullanıma ilişkin kesin bir tarih vermektedir.

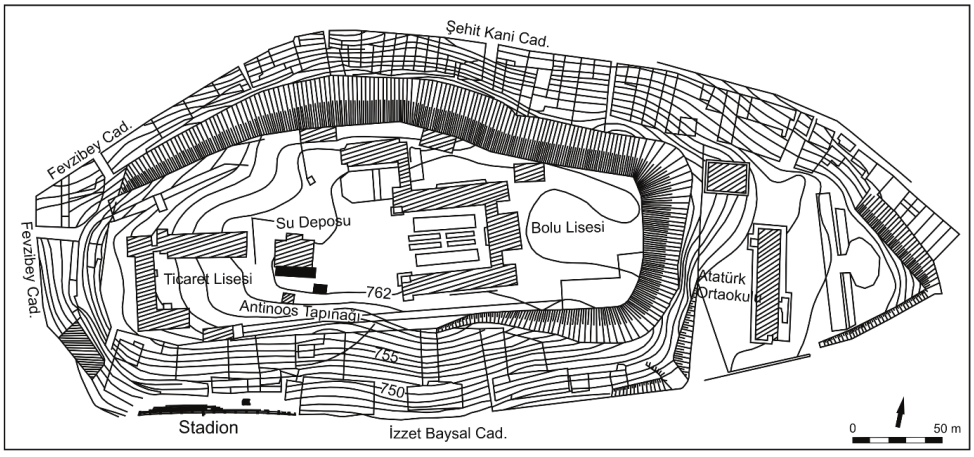
1. Derece arkeolojik sit olarak tescil edilen stadion, antik Claudiopolis kentinden günümüze ulaşan en büyük anıtsal yapı niteliğine sahiptir. Ayrıca, yapı Bithynia Bölgesi'nde açığa çıkarılan ilk stadion olma özelliğini taşımaktadır. Anadolu'da Roma Dönemi'ne ait yüzlerce inşaat yazıtı bilinmesine rağmen Bolu'da bulunan bu yazıtın mimari bakımdan benzeri bilinmemektedir.

2024 yılında kuzeydoğudaki 245 ada, 42 ve 43 numaralı parsellerin sınırları içinde kalan modern binalara ait moloz dolgu ve temellerin kaldırılması, 2008 yılına ait sondaj çukurlarının yer aldığı kuzey yamaçtaki alanın kontrollü bir şekilde kazılarak hem bu alanda istinat duvarı haricinde kültür varlığı olup olmadığının tespitinin yapılması hem de yamaç boyunca toprak akışının engellenmesi için istinad duvarı yapılması planlanmaktadır. Bununla birlikte kazı alanının kuzeybatısında bulunan modern binanın altındaki duvar açıklığından stadiona yapılan izinsiz girişlerin ve yaşanabilecek olumsuzlukların önüne geçilebilmesi amacıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Kültür Varlıklarını Koruma Böl ge Kurulundan alınacak karar doğrultusunda bu alanın uygun malzeme ile kapatılması gerekmektedir.

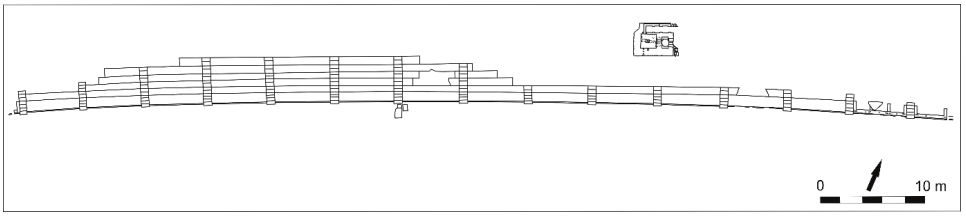
Bolu'nun önemli bir arkeolojik rezerv alanı olan ve bugün Hisar Tepe adıyla anılan akropolün güney eteğinde konumlanan ve Roma döneminden günümüze kadar ulaşmış en önemli anıtsal mimari olan stadionda, kazı çalışmaları tamamlandıktan sonra ışıklandırma ve çevre düzenlemesinin yapılmasıyla sağlıklı bir ziyaret imkânı sağlanabilecektir.

Görseller

Resim 1: Claudiapolis Akropolisi ve Stadionu

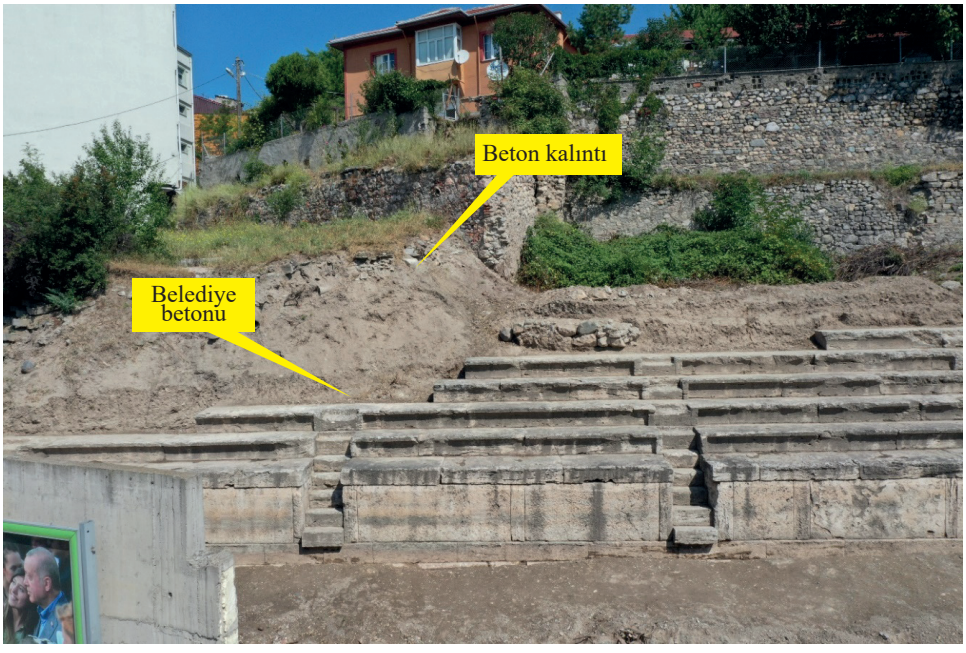


Çizim 1: Claudiapolis Stadion Kazısı Topoğrafik Planı



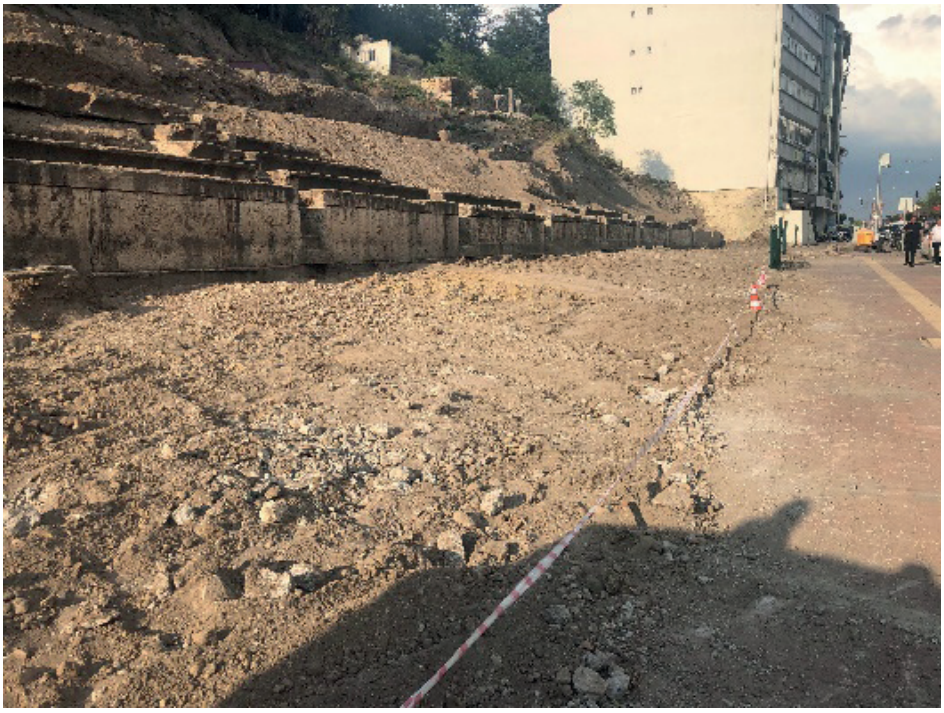
Çizim 2: Claudiapolis Stadion planı

Resim 2: Balustrat duvarı önündeki açmalar



Resim 3: Oturma sıraları, beton kalıntı ve belediye betonu

Resim 4: Dükkan temel duvarı



Resim 5: Balustrat duvarı önündeki duvar temelleri kaldırıldıktan sonraki görünüm

Resim 6: Akropol, modern yapı kalıntısı ve köşk (konak) hamamı

Resim 7: Stadion kitabesi

Resim 8: Köşk (Konak) hamamı

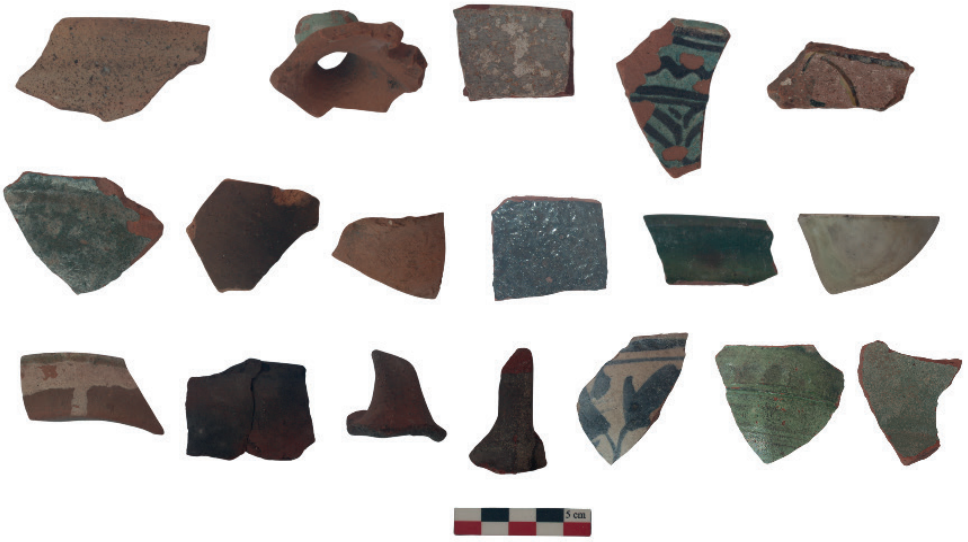
Resim 9: Isıtma sistemi

Resim 10: 2023 yılı çalışma sonu

Resim 11: Bilgi tabelası

Resim 12: Metal çiviler

Resim 13: Metal eserler



Resim 14: Orta Çağ Dönemi sırlı ve sırsız seramikleri

Resim 15: Orta Çağ Dönemi sırlı ve sırsız seramikleri (Müze Arşivi)

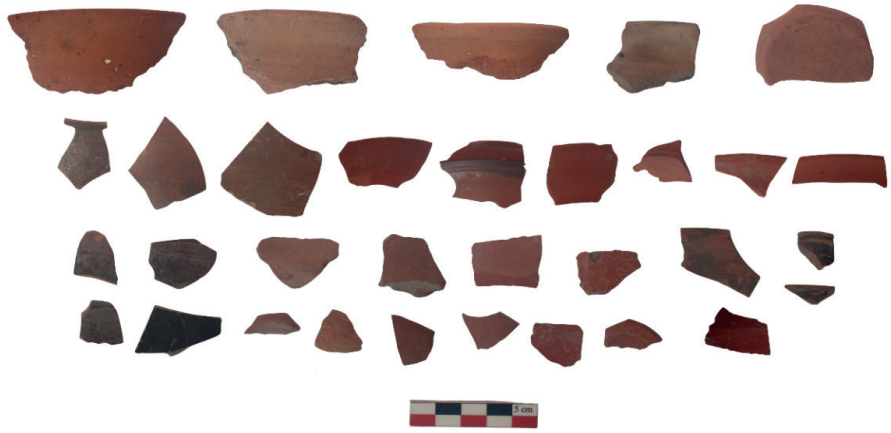
Resim 16: Orta Çağ Dönemi sırlı seramikleri ve lüleler

Resim 17: Orta Çağ Dönemi su borularına destek olan killer

Resim 18: Orta Çağ Dönemi pişmiş toprak kiremit parçaları

Resim 19: Hamamda ele geçirilen ahşap parçaları

Resim 20: Hamamda ele geçirilen kapı kilit taşı



Resim 21: Roma Dönemi seramikleri

Kaynakça

Fıratlı, N. (1979). Impressions Sur le Temple et le Théatre de Bolu (Bithynion – Claudiopolis) en Bithynie. *Florilegium Anatolicum (mélanges offerts à Emmanuel Laroche),* Paris: E. de Boccard, 111-120.

Güneş, Mustafa Yaşar (2010). "Bolu İli, Merkez İlçe, Stadion Kurtarma Kazısı, 2008", *18. Müze Çalışmaları Ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Sivas, s. 159-173.

Güneş, M. Y. (2011). Bolu İli, Merkez İlçe, Stadion Kurtarma Kazısı, 2008, Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarihi ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri, 17-18 Ekim 2009, 294-308.

Strabon, *Geographika,* çev. Adnan Pekman, *Antik Anadolu Coğrafyası* (12-13-14), Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul, 1991.

Şimşek, C. (2007). *Laodikeia (Laodikeia ad Lycum)*. İstanbul.

Yıldırım, B. (2009). Aphrodisias: Şehir ve Kamu Yapıları. *Aphrodisias: City and Public Buildings* (ed. Smith-Lenaghan), 35-53.

Yiğitpaşa, Davut (2023): "Re-Assessment of the Claudiopolis Stadion Rescue Excavation in 2008", Journal of Ancient History and Archaeology 10/4, s. 64-85.

Yiğitpaşa, Davut (Baskıda): "New Archaeological Data from Claudiopolis in the Light of Stadion Excavations", Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi.

BURSA SURLARINDAKİ ANTİK ve BİZANS MİMARİ SÜSLEME ELEMANLARI[1]

Ancient and Byzantine Decorative Architectural Elements in the Walls of Bursa

Ayşın ÖZÜGÜL[2]
Hakkı Yiğit CEYLAN[3]
Egemen DENİZ[4]

Özet

İlk inşa evresi Hellenistik Çağ'a dayandırılan Bursa surlarında Antik ve Bizans dönemlerine ait arşitrav, friz, korniş, sütun ve paye başlığı, sütun gövdesi, oturma sırası, korkuluk babası gibi çok çeşitli mimari süsleme elemanları yapı malzemesi olarak yeniden kullanılmıştır. Bu çalışmada surlardaki devşirme malzemeden 30 tanesi belgelendirilmiş ve değerlendirilmiş, tarih önerileri verilmiş, Bursa'nın az tanınan Antik Çağ ve Bizans mimari parçaları üzerine araştırmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında değerlendirilen mimari veya litürjik mobilyalara ait ögelerden, 19'u Antik Çağ'a, 11'i ise Geç Antik Çağ ve Bizans Dönemi'ne aittir. En erken tarihli örnekleri Antoninuslar Dönemi öncesine inmeyen, en geç tarihlileri ise MS 9.-11. yüzyıllara tarihlenen parçalar, ait oldukları dönemlerde Bursa'daki yapılar ve mimari süslemeleri konusunda kaynak oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mimari süsleme, Bursa, Antik Çağ, Bizans, devşirme malzeme.

[1] Bu çalışma, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından desteklenen "Bursa Surları" başlıklı (Proje ID: 1604, Proje kodu: SYL-2023-1604) Lisansüstü Tez Projesi (LTP) kapsamında gerçekleştirilmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, ozugul@uludag.edu.tr (https://orcid.org/0000-0001-5347-2640).

[3] Uzm. Sanat Tarihçi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, h.yigitceylan@gmail.com (https://orcid.org/0000-0002-4659-1796).

[4] Sanat Tarihçi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, egemendniz@gmail.com (https://orcid.org/0000-0003-0364-1607).

Abstract

In the walls of Bursa, whose first construction phase dates back to the Hellenistic Period, a wide variety of architectural ornamental elements such as architrave, frieze, cornice, column shaft, block of *cavea*'s seating, and parapet pillar from the Ancient and Byzantine periods were reused as constructive materials. In this study, 30 of these fragments were documented and evaluated, historical suggestions were given, and it was aimed to contribute to research on the little-known Ancient and Byzantine architectural sculpture of Bursa. Of the architectural or liturgical furniture items evaluated within the scope of the study, 19 belong to the Ancient Age and 11 belong to the Late Antiquity and Byzantine period. Reused fragments, the earliest examples of which do not date back before the Antonine Period and the latest ones date back to the 9th-11th centuries AD, constitute sources for the buildings and architectural decorations in Bursa of the periods to which they belong.

Keywords: Architectural sculpture, Bursa, Antiquity, Byzantine, spolia.

Giriş

Bursa (Antik Προῦσα ἐπὶ τῷ Ὀλύμπῳ), Uludağ'ın (Ὄλυμπος) kuzey yamaçlarının eteklerinde, ovaya hakim bir düzlük üzerine kurulmuştur. Bursa'nın kuruluş tarihi hakkında görüşler çeşitlidir. Strabon, I. Prusias'ın kentte onarım faaliyetleri yürüttüğünü ve var olan eski bir yerleşim üzerine *Prusa ad Olympum* adıyla kurduğunu aktarmaktadır (2000: s. 55-56). Diğer yandan Gaius Plinius Secundus Maior (Yaşlı Plinius, MS 23-79), kentin Kartacalı komutan Hannibal Barca'nın önderliğinde Olympos'un eteklerinde kurulduğunu ifade etmektedir (1947: v, s. 148). H. İnalcık, kentin MÖ 2. yüzyıl ve sonrasında, A. Kuran ise I. Prusias (MÖ 232-192) döneminde kurulduğu görüşündedir (1992: 445-449; 1996: 114).

Yaklaşık 0.445 km²'lik bir alana oturan Osmanlı öncesi Bursa'sı, bugün yaygın olarak Hisar veya Kale olarak anılan yaklaşık 2850 m uzunluğunda surlarla çevrilidir. Şehrin özgün halinde güney, batı ve doğuda altı kapısının bulunduğu bilinse de günümüze beşi ulaşabilmiştir. Bu kapılar bugün Saltanat Kapı (Hisar Kapı/Tabak Kapısı), Taht-ı Kale Kapısı (Zemin Kapı/Dış Yer Kapı), Yer Kapı, Fetih Kapı (Su Kapısı), Zindan Kapı (*Bâb-ı Sicn*, ى-ب-آب ص ي ج ن) ve Kaplıca Kapı olarak anılmaktadır. Surlar, Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerindeki birçok onarım ve yenileme çalışmaları ile günümüze ulaşmış, bunlardan sonuncusu Bursa Büyükşehir Belediyesi tarafından gerçekleştirilmiştir.

Şehir duvarlarında, kule ve kapılarında kullanılmış olan çok sayıdaki devşirme malzemeden, bu çalışmada bir levha (?), iki korkuluk babası, iki pilaster, altı korniş, iki impost, bir İon sütun başlığı, iki pilaster başlığı, dört arşitrav, dört arşitrav-friz bloğu, iki friz, iki altar (?), bir lahit, bir adak steli olmak üzere toplam 30 parça ele alınmıştır.

1. Bursa Surlarında Kullanılan Antik Mimari Süsleme Elemanları

1.1. Pilaster (Res. 2, Çiz. 1). Yer Kapı güneyindeki kulenin batı cephesinde (40.18231, 29.05662). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 132 cm, gen.: 34 cm, der.: 32,5 cm. Tek yüzü görülebilen pilaster, iki yanda Lesbos *kymation*u ve boncuk ve pul dizisi arasında *acanthus* sarmaşığı ve aralarında çiçeklerden oluşan bezemeye sahiptir. Tarih Önerisi: MS 2. yüzyıl.

Pilasterin ana silmesindeki çiçekleri çevreleyen *acanthus* sarmaşığı rölyefi, Nikaia tiyatrosunun Hadrianus Dönemi evresine ait yapı kalıntıları arasında bulunan iki pilasterin (Z. Koçel-Erdem, 1995: s. 21, lv. 3, res. 2a-2b) süslemeleriyle yakın benzerlik taşımaktadır. Boukoleon Sarayı'ndaki bir diğer benzer örneği G. Mendel, MS 1. veya 2. yüzyılın başlarına tarihlendirmiştir (1966: s. 425, çiz. 1179).

1.2. Pilaster (Res. 3, Çiz. 2). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında iç sur sırası beden duvarı güney yüzünde (40.18242, 29.05633). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 47,5 cm, Gen.: ~35 cm. Pilasterin üst kısmına ait parçada Lesbos *kymation*u ve boncuk ve pul dizisinin oluşturduğu bordürün çevrelediği kanatları açık, başı sağına dönük cepheden tasvir edilmiş kartal figürü görülmektedir. Kartalın altındaki figür veya motif seçilememektedir. Tarih Önerisi: MS 2. yüzyıl.

Roma İmparatorluk Dönemi'nde yaygın olarak kullanılan üstte figür ile tamamlanan *acanthus* sarmaşığı rölyefli pilasterlerin Leptis Magna'daki örnekleri en bilinenler arasındadır. Surda bulunan pilaster, Leptis Magna'dakilerden başka Anadolu'da Aphrodisias Hamamları'nı avluya bağlayan anıtsal kapının kuzeyini süsleyen, Hadrianus Dönemi'ne tarihlendirilen pilasterler ile kompozisyonun yanı sıra yaprakların biçimleri bakımından da benzerlik taşımaktadır (G. Mendel, 1914: s. 182, çiz. 493, s. 183, çiz. 493; Z. Koçel-Erdem, 1995, s.31-32, lv. 12, res. 2a). Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki bezeme, malzeme ve boyut bakımından benzer üç pilasterden biri Mustafakemalpaşa İlçesi'ndeki Miletopolis yakınlarında bulunmuştur, diğerlerinin menşeileri bilinmemektedir.

1.3. İon sütun başlığı (Res. 4, Çiz. 3). Zindan Kapı avlusunun kuzey duvarının güney yüzünde (40.18407, 29.04977). Mermer. Mevcut yük.: 26 cm, gen.: ~79 cm. Sadece volütleri seçilebilmektedir. Tarih Önerisi: MS 1.-2. yüzyıllar.

Başlığın sadece bir kısmının görünmesi, iyi korunmuş olmaması tarihlendirme ve yorumlamayı zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte Kaunos'ta yuvarlak planlı yapıda bulunan İmparator Augustus Dönemi'ne tarihlenen İon başlığı, Pergamon'da kazı evinde muhafaza edilen MS 1. yüzyıla ait örnek, aynı döneme ait Burdur Müzesi'ndeki bir diğeri ve boyutları ile Knidos'daki C Kilisesi'nin batısında iyi korunmuş bir başlık ile karşılaştırılabilir (O. Bingöl, 1980: s. 23-24, lv. 1, res. no.: 165, lv. 2, res. no.: 215; 2006: s. 205-206, kat. no.: 4, lv. 7, res. a; F. Selçuk 2019: s. 140, lv. 49, res. 2).

1.4. Arşitrav (Res. 5, Çiz. 4). Yer Kapı'nın batısındaki kulenin güney duvarında (40.18245, 29.05611). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 32,5 cm, gen.:

83 cm, der.: 33,5 cm. Üç *fascia*lı arşitravın üst *fascia*sında soldan sağa sırayla Φ, I ve O harfleri yer almaktadır. Tarih Önerisi: MS 1. - 2. yüzyıllar.

1.5. Arşitrav (Res. 6, Çiz. 5). Yer Kapı kuzeyindeki kulenin güney cephesinde (40.18232, 29.05666). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 34 cm, gen.: 82 cm, der.: 6 cm. Arşitrav üç *fascia*lıdır ve üst *fascia*sında soldan sağa "A, Y, T ve Ω" harfleri yer almaktadır. Tarih Önerisi: MS 2. yüzyıl. "A" harfinin sadece sağ kısmı görülmektedir. İmparator ünvanı olan "[A]YTWKPATOP" (*Autokrator*) yazıyor olması muhtemeldir.

İznik, Lefke Kapı'daki arşitravda hem Marcus Plancius Varus'un hem de İmparator Hadrianus'un adları geçmektedir. Ayrıca Bursa'da batı sur duvarındaki bir yazıtta da Hadrianus'un ismi yer almaktadır. Hamamdan bahseden yazıtın orijinalinde;

"Αυτοκρατορ Καισαρ, Θεου Τραιαν]ου Παρθικου υιοσ, θεο[υ Νερονα
[υιωνοσ, Τραιανοσ 'Αδριανος Σεβ]αστος, αρχιερευς μεγισ[τος]
[δημαρχικης εξουσιας το ..., υ]πατος * το * γ *, πατη[ρ πα]-
[τριδος, Προυσαεων προς το ΄Ολιμ]πω τοις αρχουασι και τ[η βου]-
[λη και τω διμω χαιρειν. Η υπ ε]μου πεμφθεισα υμιν δ[
[ ]ραν και τα θερμα υδατα [εκ]-
[ ]αμφισβητησις. E[" yazmaktadır[5].

Çevirisi ise;

"İmparator Sezar, tanrı (*divus*) Traianus Part Fatihi'nin (*Parthicus*) oğlu, tanrı (*divus*) Nerva'nın torunu, Traianus Hadrianus Augustus, başrahip (*pontifex maximus*), ilk kez *tribün*lük ve veto (*tribunician*) yetkisi verilen, üçüncü kez konsül ve devletin babası (*pater patriae*), yetkilileri ve konseyi selamlıyor. *Prusa ad Olympum* halkı, benim tarafımdan gönderilen [...] ve hamamlar [...]" yazmaktadır (T. Corsten, 1991: 16-17). Benzer yazıta İznik'te Lefke Kapı ve İstanbul Kapı'nın üzerlerinde de rastlanmaktadır. İmparator ünvanlarından *tribunicia potestas*ın İznik'teki yazıtta da geçmesinden dolayı, Hadrianus'un *tribunus* ünvanını aldıktan sonra, 123 tarihinde İznik'i ziyaret edip onarımını desteklemesi yazıtların çağdaş olabileceklerini düşündürmektedir (Z. Koçel-Erdem, 1995: s. 18-19).

1.6. Arşitrav (Res. 7, Çiz. 6), Yer Kapı'nın batısındaki beden duvarının kuzey, dış cephesi duvar örgüsünde (40.18244, 29.05658). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 25,5 cm, gen.: ~31 cm. Arşitrav parçasının sadece soffiti görülebilmektedir. Dar bant içerisinde iki ve bir tam iki yarım olarak sıralanmış, stilize

[5] Marmara Üniversitesi, Eskiçağ Tarihi Anabilim dalından Doç. Dr. Hüseyin Sami Öztürk'e yazıtın transkripsiyonunu paylaştığı için teşekkürü borç biliriz.

defne yapraklarından oluşan girlandlı bezemesi bulunmaktadır. Tarih Önerisi: MS 2.-3. yüzyıllar.

Perge'de Sütunlu Cadde'de ve Severus Çeşmesi'ndeki bu tip soffit bezemeli arşitravlar Septimius Severus Dönemi'ne, Rhodiapolis'de Asklepieion-Hadrianeum Stoası'nda yer alan bezemeli soffitli fragman MS 2. ve 3. yüzyıllara, Kyzikos'taki örnekler ise Hadrianus Dönemi'ne tarihlendirilmiştir (H. Abbasoğlu, 1994: s. 36, lv.: 3, kat. no.: 10, res. 4, s. 41, lv.: 6, kat. no.: 25, res. 3; H. K. Seyirci, 2014: s. 345, fig. 3; T. Aydın-Çakmak: 2022, s. 64, res. 132, kat. no.: 132-G87).

1.7. Arşitrav (Res. 8). Hisar Kapı'nın güneyinde bulunan yuvarlak planlı kulenin kuzey cephesinde (40.18451, 29.05838). Üstünde bezeme ya da yazıt bulunmamaktadır. Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 39 cm, gen.: ~310 cm. İon düzeninde ve üç *fascia*lıdır. Tarih Önerisi: MS 1.-2. yüzyıllar.

1.8. Arşitrav-friz bloğu parçası (Res. 9, Çiz. 7). Yer Kapı'nın batısındaki burcun güney duvarındadır (40.18241, 29.05614). Mermer. Mevcut yük.: 59 cm, gen.: 63 cm. Arşitravın iki *fascia* halat motifli bir silme ile ayrılmıştır. Arşitrav tacında altta boncuk ve pul dizisi, bunu üzerinde İon *kymation*u bulunmaktadır. Friz tacında ise *kyma rekta* profilli dil-yaprak dizisi bezemeli silme görülmektedir. Tarih Önerisi: MS 2. yüzyıl.

Kremna'da Antoninuslar Dönemi'ne ait Küçük Propylaion'daki lento friz bloğu ve MS 2. yüzyılın sonlarına tarihlenen Propylaion'un güneybatısında bulunan arşitrav ile benzerlik gösterir (H. Metin ve M. Çidem, 2020: s. 419, res. 10; s. 420, res. 12).

1.9. Arşitrav-friz blokları (Res. 10, Çiz. 8-9). Zindan Kapı avlusunun kuzey duvarının avluya bakan yüzünde (40.18409, 29.04966). Prokonnesos mermeri. Mevcut ölçüleri: Çiz. 9 Yük.: 63 cm, Gen.: ~50 cm, Çiz. 10 Yük.: 62 cm, Gen: ~62,7cm. Aynı arşitrav-friz bloğuna ait iki parçanın yatay kesitleri içbükeydir. Benzer biçimli, kavisli bir üçüncü blok aynı duvarda üst yüzeyi dışa bakar şekilde yerleştirilmiştir. Friz kısmında *acanthus* yapraklarından oluşan sarmaşık, friz tacında İon *kymation*u yer almaktadır. İki *fascia*lı arşitravın tacını üstte palmet dizisi, altında İon *kymation*u ve en altta boncuk ve pul dizisi bezemeli silmeler oluşturmaktadır. *Fascia*lar Lesbos *kymation*u ile bölünmüştür. Tarih Önerisi: MS 1. yüzyıl sonu - 3. yüzyıl başları.

G. Mendel, *acanthus* yapraklarındaki damarlar ve yaprakların yürek benzeri şekillerinin Ionia Okulu etkisinde gelişen Antoninuslar Dönemi'nin bezeme anlayışı ile paralel olduğunu belirterek Sardes, Didyma, Magnesia ad Meandrum, Aizanoi ve Aphrodisias'daki örnekler ile karşılaştırarak İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki benzerlerini MS 1. yüzyılın sonları ile 2. yüzyılın başlarına tarihlendirmiştir (1966: s. 426-427). Sarmaşığın dış ve yan yapraklarının iç içe geçtiği MS 2. yüzyıl sonu ile 3. yüzyıl başlarına tarihlenen örneklerine Laodikeia Septimius Severus Nymphaeumu, Caracalla Nymphaeumu, Side G Nymphaeumu, Perge

F2 Nymphaeumu ve Termessos Tiyatrosu'nda rastlanmaktadır (B. Yener, 2019: 274). Düzgün sarmallarla oluşturulmuş yan dalları, rozetlerin düzeni ve dolgun olmayan yaprakları, Antoninuslar Dönemi'ne tarihlenen Side Tiyatrosu, Aspendos Tiyatrosu'nun sahne binası (MS 161-168) ve Miletos Faustina Hamamı'ndaki (MS 160-170) kıvrım dal motifleri ile paralellik gösterir (B. Yener, 2019: 283-284). *Kyma rekta* profilli *anthemion*, İon *kymation*u ve boncuk ve pul dizisi Knidos'da, kilisenin güneyinde bulunan üst yapıya ait mimari parçanın bezemesi ile karşılaştırılabilir (F. Selçuk, 2019: s. 133, lv. 34, res. 1).

1.10. Arşitrav-friz blokları (Res. 10, Çiz. 10-11). Zindan Kapı'nın avlusunun kuzey duvarının avluya bakan yüzünde (40.18409, 29.04966). Mermer. Res. 10 ve Çiz. 11 yük.: 52 cm, Gen.: ~26 cm. Res. 10 ve Çiz. 12 yük.: 58 cm, Gen.: ~66 cm. Arşitrav *fascia*ları iki sıra halat ile ayrılmıştır. Arşitravın taç kısmında boncuk ve pul dizisi ve Lesbos *kymation*u bulunmaktadır. Frizler *acanthus* sarmaşığı, friz tacı İon *kymation*u ile süslenmiştir. Tarih Önerisi: MS 2. yüzyıl.

Frizlerin bezemesi, Zindan Kapı'nın avlusunun kuzey duvarındaki diğer parçalarla benzerdir. Laodikeia'da Traianus Nymphaeumu'nun bulunan alınlıkta ve gene Laodikeia'da gymnasiumdaki bir paye başlığında görülen Lesbos *kymation*u, arşitravların taç kısımlarındaki ile yakınlık göstermektedir (B. Yener, 2019: 259-260).

1.11. Arşitrav-friz bloğu (Res. 11, Çiz. 12). Mermer. Mevcut yük.: 29 cm, gen.: 25 cm. Yer Kapı'nın batısına uzanan iç sur duvarının dış örgüsüne açılan kemerli açıklığın batısında (40.18243, 29.05618). Arşitravın *fascia*ları birbirinden boncuk ve pul dizileri ile ayrılmıştır. Arşitrav tacında Lesbos *kymation*u ve İon *kymation*u yer almaktadır. Tarih Önerisi: MS 2. yüzyıl sonları - 3. yüzyıl başları (?).

Bezemesi, Perge'deki MS 2. yüzyıl sonlarına tarihlenen kapının lentosu, Parion Tiyatrosu'ndaki friz ve Aspendos Nymphaeumu'ndaki arşitravın bezemeleri ile paraleldir. *Kymation*daki çanaklarla pulların birleşmesi Geç Antoninuslar Dönemi ile Erken Severuslar Dönemi özelliğidir (H. Metin ve M. Çidem, 2020: s.420, F11, F12, F13).

1.12. Friz (Res. 12, Çiz. 13). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında uzanan beden duvarının güney yüzünde (40.18242, 29.05624). Mermer. (Çiz. 14) 1.12a.: Yük.: 38 cm, Gen.: ~79,2 cm. 1.12b.: Yük.: 38 cm, Gen.: ~166,5 cm. Aynı frize ait iki parça. Bezemesi altta *acanthus* sarmaşığı ve çiçekler, üstte ve pul dizisinden bir taç ve İon *kymation*undan oluşmaktadır. Tarih Önerisi: 2. yüzyıl.

Perge Hadrianus Takı'ndaki kıvrım dallı friz ile benzerliği bulunan parçanın aynı şekilde İon kymationlu friz tacı bulunmaktadır (Z. Koçel Erdem, 1995: s.53-55, lv. 24 res.1).

1.13. Friz (Res. 13, Çiz. 14). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında iç sur beden duvarı güney yüzünde kemerli açıklık üzerinde (40.18242, 29.05618). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 31,5 cm, gen.: ~50 cm. Güreş müsabakası-

nı konu alan kompozisyonun sağında karşılıklı birbirlerinin omuzlarından tutar pozisyonda profilden iki güreşçi, solda *khiton* ile tasvir edilmiş ayakta duran, sol eli havada bir erkek figürü görülmektedir. Tarih Önerisi: 1.-2. yüzyıllar.

Benzer konulu sahnelere erken dönemlerden beri seramiklerde, Pisidia'da Ariassos ve Selge, Kilikia'da Syedra kentinin sikkelerinde de rastlanmaktadır. Betimlemenin yakın bir örneği İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonundaki bir friz parçasında görülmektedir.

1.14. Korniş (Res. 14, Çiz. 15). Fetih Kapısı batısında iç sur dış cephesinde (40.18284, 29.05334). Mermer. Ölçülebilen yük.: 18 cm, gen.: ~51,5 cm. Üstte üç adet diş, altta ise İon *kymation*u bulunmaktadır. Tarih Önerisi: MS 1. yüzyıl (?).

İmparator Augustus Dönemi'nin ikinci yarısından itibaren İon *kymation*unda belirgin olarak izlenebilen kavisin sertleşmesi ve belirgin kanallarla çanakların oluşturulması mevcut korniş parçasının süslemesinde de gözlenebilmektedir. MS 1. yüzyılın başlarından itibaren sevilerek kullanılan bu stilin İmparator Tiberius Dönemi'nde de devam ettiği izlenmektedir. Benzer nitelikteki süsleme örneklerine Ephesos Mazaeus Mithridates Kapısı'nda, Geç Augustus Dönemi'ne yerleştirilen Ephesos Liman Kapısı'nın paye başlığında, Geç Augustus-Erken Tiberius Dönemi'ne ait Pisidia Antiocheia'sı Augustus Tapınağı'nda ve Laodikeia'da da rastlanmaktadır (B. Yener, 2019, s. 249). Flaviuslar Dönemi'nde, karakteristik olarak ok motifinin yaygın olarak düz yerine kanatlı tercih edildiği ayırt edicilik bakımından önemlidir. Side'deki Vespasian Anıtı'nın kornişindeki İon *kymation*u bezemesindeki benzerlikleri dikkat çekicidir (Yurtsever, 2017: s. 268).

1.15. Korniş (Res. 15). Zindan Kapı doğusunda iç sur sırası dış yüzünde (40.18392, 29.0501). Prokonnesos Mermeri. Mevcut yük.: 21 cm. Duvar örgüsü içine yan yüzü dışa bakar şekilde yerleştirilmiştir. Üstte düz şerit, altında anthemion, en altta ise boncuk ve pul dizisi bezemelidir. Kapalı ve açık palmet/lotus yapraklarının dilimlerinin arası iyice açılmıştır. Boncuklar uzamış, birbirinden uzaklaşmıştır. Tarih Önerisi: MS 2.-3. yüzyıllar.

Anthemion kuşağı ve boncuk ve pul dizisi Laodikeia'daki Septimius Severus Nymphaeum'undaki örneklerle benzerdir. Boncuk ve pul dizisindeki sivrilen pul ve hacimli, uzun boncukların oluşu Geç Antoninuslar-Erken Severuslar Dönemlerinin karakteristik özelliğidir (B. Yener, 2019: s. 266). Anthemion kuşağında yaprakların birbirinden ayrılıkları ve derinliği ile "S" formlu kıvrımları da Severuslar Dönemi süsleme beğenisine referans sağlamaktadır (B. Yener, 2019: s. 274).

1.16. Korniş (Res. 16). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında iç sur sırası beden duvarı güney yüzünde (40.18243, 29.05647). Beyaz mermer. Mevcut yük.: 70 cm, Gen.: 72,5 cm, Diş aralığı: 2,5 cm, Diş kalınlığı: 6 cm. Alt yüzü dışa bakar şekilde yerleştirilmiştir. Sol kenarında dokuz adet diş bulunmaktadır. Tarih Önerisi: MS 1.-3. yüzyıllar.

Korniş parçasının sadece Antik mimarlıkta en sık rastlanan cephe bezemelerinden biri olan dişli frizi görülebildiği için sağlıklı bir tarihlendirme ve değerlendirme mümkün değildir. Bununla birlikte Roma Dönemi'nde diş boyutlarının küçülmesi, aralıklarının daralması gibi bilgilere ve oran, boyut olarak benzer örneklere dayanarak tarih önerisi getirilebilmektedir (P. Ross, 1976: s. 108).

2019 yılında Phaselis Antik Kenti'nde yürütülen arkeolojik çalışmalarda anıtsal mezara ait olduğu saptanan diş sıralı korniş bloğu bulunmuştur (M. Arslan ve N. Tüner-Önen, 2019: 431-432, fig. 20). S. Cormack'ın Patara ve Myra'da karşılaştığı benzer örnekler Bursa Surları'ndaki korniş parçasının dişli frizinin ölçülerine yakındır (2004: s. 273).

1.17. Korniş (Res. 17). Zindan Kapı'dan kuzeye devam eden sur beden duvarı üzerinde dış cephede (40.18417, 29.04937). Beyaz mermer. Ölçüleri alınamamıştır. Duvara baş aşağı yerleştirilmiştir. Silmelerinden sadece en alttaki dişli friz kalmıştır. Tarih Önerisi: MS 1.-2. yüzyıllar.

Sagalassos'daki Antoninus Pius Tapınağı ile Termessos'daki N2 Tapınağı'ndaki friz kuşaklarının üstündeki korniş blokları ile benzerdir (Z. Koçel-Erdem, 1995: s. 81-82, lv. 51, res. 2; A. Erön, 2007: s.138 lv. 1-a).

1.18. Adak steli (Res. 18). Fetih Kapı batısında iç sur sırası dış yüzünde (40.1829, 29.05316). Mermer. Ölçüleri alınamamıştır. Görünen yüzünde herhangi bir bezeme veya yazıt bulunmamaktadır. Üst kısmı, duvara yerleştirilmeden önce farklı bir amaçla kullanmak üzere oyulmuştur. MS 2.-3. yüzyıllar.

Batı Phrygia'daki Laodikeia Combusta'da, Konya, Kadınhanı'nda ve Aksaray, Taşpınar'da benzerleri bulunmaktadır. (W. M. Calder, 1928: s. 7, fig. 9; s. 35, fig. 59). Eskişehir'deki benzerlerinin büyük çoğunluğu; müzede korunanlar, Seyitgazi ilçe ve köylerindeki örneklerden oluşmaktadır (C. W. M. Cox ve A. Cameron, 1937: s. 63, lv. 37, fig. 127; lv. 38, fig. 134b; lv. 39, fig. 140). Bursa'daki karşılaştırılabilir örnekler ise Dobruca ve Mustafakemalpaşa ilçelerinde bulunmuştur (Y. Ötüken, 1996: s. 267, lv. 48, res. 3, s. 269, lv. 48, res. 5). Bithynia Bölgesi'nde Bilecik, Söğüt'e bağlı Dönmez Köyü'nde, Küre Beldesi'nde ve Kükürt Köyü'nde de yakın örneklerine rastlanmaktadır (N. E. Akyürek-Şahin, 2012: s. 360, fig. 12a, s. 362, fig. 15a, s. 364, fig. 18b, s. 365, fig. 19a).

1.19. Lahit (Res. 19, Çiz. 16). Hisar Kapı güneyinde beden duvarı üzerinde dış örgüde (40.18537, 29.05788). Mermer. Mevcut yük.: 31,5 cm, gen.: ~123,5 cm. Girlandlı *bukephalion*lu lahitler grubundandır. Kurdelalı girlandlar arasında öküz başları yer almaktadır. Tarih Önerisi: MS 2.-3. yüzyıllar.

Roma Dönemi'nde yaygın girlandlı lahitlerin alt gruplarındandır. Girland ve *bukephalion*, lahitler dışında sıklıkla ostothek ve frizlerde de kullanılmıştır.

Düzce'de Konuralp Antik Kenti'nde, Karaman'da, Abeadae Antik Kenti'nde bulunan benzer lahitler MS 2.-3. yüzyıllara tarihlenmektedir. British Museum'da da 1973,0327.44 envanter numaralı Prokonnesos üretimi ve MS 2. yüzyıl son-

larına tarihlenen lahit benzer kompozisyon işlenmiştir (S. Walker, 1990: s. 340).

Lahit formlu girlandlı *bukephalion*lu ostoteklerler arasında Silifke Müzesi'nde bulunan MS 2. yüzyıla tarihlenen bir örnek Alanya ve Efes Müzesi'nde yer alan MS 1. ve 3. yüzyıllar arasına ait ostothekler sayılabilir (U. Tepebaş ve S. Durugönül, 2013: s. 101, kat. no.: 66, s. 171, kat. no.: 146., N. Yıldırım, 2020: s. 563, res. 4, s. 559, kat. no.: 4, G. Koch, 2010: s.180 res. 78; s. 181 res. 82). Bursa Arkeoloji Müzesi ve İznik Arkeoloji Müzesi'nde de girlandlı lahit, ostotek ve frizler bulunmaktadır.

Benzer kompozisyonu taşıyan frizlerin ise Geç Antoninuslar ve Severuslar Dönemleri örneklerine Sinope Antik Kenti'nde, Erken İmparatorluk Dönemi'ne, MS 2. yüzyılın sonu ile MS 3. yüzyılın başlarına tarihlenen örneklerine Pisidia'da Atabay'daki Ertokuş Medresesi'nde, Aksu'da Zindan Mağarası'ndaki Tymbriada Eurymedon Kutsal Alanı'nda ve Yalvaç Müzesi'nde rastlanmaktadır (N. Yıldırım, 2020: 561, A. O. Alp, 2006: s. 220, kat. no.: 55, lv. 30, res. a, s. 226-227, kat. no.: 72, lv. 37, res. c.).

2. Bursa Surlarında Kullanılan Geç Antik-Bizans Dekoratif Mimari Elemanları ve Litürjik Mobilya Parçaları

2.1. Altar (?) (Res. 20). Zindan Kapı ve Fetih Kapı arasında takip edilemeyen dış sur sırasına ait kulenin güney cephesindedir. (40.18325, 29.05142). Mermer. Ölçüleri alınamamıştır. Dörtgen bloğun görünen yüzünde, alt kolu uzun bir haç kabartması bulunmaktadır. Kırık olduğundan dolayı diğer yüzleri ve varsa bezemeleri görülmemektedir Tarih Önerisi: Geç Antik Çağ.

Yaygın olarak tip 1; masa şeklinde, tip 2; sandık veya lahit şeklinde ve tip 3; blok şeklindeki altarlar olarak sınıflandırılan altarlardan tip 3'e benzemektedir (A. Aydın, 2010: s. 352, fig. 4, s. 366). Bu tip altarlar diğer ikisine nazaran sayıca daha az bulunmaktadırlar (2010: s. 352). Amasya Müzesi'nde sekizgen, Bolu Müzesi'nde altıgen ve Kayseri Müzesi'nde yuvarlak kesitli örnekleri vardır (E. Keskin, 2012: s. 476). Sekizgen ve haç motifli benzer örnekleri İznik Müzesi'nde ve Kütahya'da yer almaktadır. İznik'teki örnek sonradan kuyu ağzı, Kütahya'daki örnek ise yanlarına kırlangıç kuyruğu baskı kolu yuvaları açılarak pres-ağırlık taşı olarak kullanılmıştır.

2.2. Altar (?) (Res. 21). Zindan Kapı ve Fetih Kapı arasında takip edilemeyen dış sura ait kulenin güney cephesinde (40.18325, 29.05143). Kireç taşı. Ölçüleri alınamamıştır. Kule duvarına yan yerleştirilmiştir ve tek yüzünde alt kolu uzun haç motifi bulunmaktadır. Tarih Önerisi: Geç Antik Çağ.

İşlendiği taş türü dışında bir önceki (2.1.) ile aynı özellikleri taşımaktadır.

2.3. Korkuluk babası (Res. 22, Çiz. 17). Hisar Kapı güneyindeki dörtgen planlı kulenin kuzey cephesinde (40.18503, 29.05816). Mermer. Mevcut yük.: ~72 cm, gen.: 24 cm. Özenli bir işçilik göstermeyen babanın görünen tek yüzün-

de dışta düz bir silmeden oluşan çerçeve içinde dışbükey profilli bir bant yer alır. Tarih Önerisi: Geç Antik Çağ.

Narteks, galeri, solea, templon veya ambon korkuluklarında kullanılan babaların en sade ve yaygın görülen türündendir. Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki benzerlerinin haricinde yakın coğrafyada Mudanya, Güzelyalı'da ve Mustafakemalpaşa, Garipçetekke'de sütun kaideli benzerlerine rastlanmaktadır (Y. Ötüken, 1996: s. 65, lev.:3,3, s. 67, lev.: 4,3-4. s. 68, lev.: 5,2). Bursa'da Gölyazı Köyü'nde de dağınık parçalar halinde örnekleri mevcuttur (A. Tiryaki, 2016: s. 823, res. 9). Eskişehir, Seyitgazi'deki Seyyid Battal Gazi Türbesi'nin avlusundaki lahitte devşirme olarak kullanılmış örnekleri de mevcuttur (E. Parman, 2002: lev.: 51, res.: 56). Çanakkale, Ayvacık'ta Kösedere Köyü mezarlığının duvarında kaidesiz olanları devşirme malzeme olarak kullanılmıştır. Ezine'de, Güllüce Köyü mezarlığında da yakın kullanımlarını görmek mümkündür (A. Çaylak-Türker, 2018: s. 63, Çiz. No.: 7, Kat. No.: 10., s. 65, Çiz. No.: 10, Kat. No.: 13, fig. 36., s. 69, Çiz. No.: 14, Kat. No.: 22, fig. 44). Bilecik, Söğüt'teki Ortaca Köyü'nde kaidesiz bir örneği çeşmenin yanında değerlendirilmiştir (TIB 7, 1990: res. 93). Eskişehir, Odunpazarı'nda, Alâeddin Camisi'nin batı cephesinin en güney ucunda Dokimeion *pavonazzetto* mermerinden yapılmış kaidesiz bir örneği yer almaktadır (H. Y. Ceylan, 2023: s. 82, kat. no.: 9, res. 48). Kocaeli, Karatepe İlçesi'nde de Bilecik örneğinde olduğu gibi çeşmede yeniden kullanılmıştır (K. Belke ve N. Mersisch, 2020: fig.: 112). Kırklareli, Vize'de imarethanenin güney cephesinde de duvar örgüsünde yapı taşı olarak işlevlendirilmiştir (M. Çavdar, 2014: s. 10, şek.: 2.7., Kat. No.: B-1).

2.4. Korkuluk babası (Res. 23, Çiz. 18). Hisar Kapı güneyinde beden duvarının dış yüzünde (40.18538, 29.05785). Mermer. Mevcut yük.: 87.5cm, gen.: ~17 cm. Bir düz bant ile çerçevelenmiş dışbükey profilli kartuş bezemelidir. Tarih Önerisi: Orta Bizans Dönemi.

Bursa, Büyük Kumla'da Bakkal Piri Camisi'nde, Mirzeoba'da Eski Cami'de benzer örnekleri yer almaktadır (Y. Ötüken, 1996: s. 59, lv. 1, res. 3, s. 66, lv. 3, res. 5). Ayrıca yine yakın coğrafyadan Yenişehir'de ve Barcın'da da topuzlu örnekler bulunmaktadır (A. Özügül, 2013: s. 71, Kat. No.: 2-4, s. 74, res. 2-4).

2.5. Levha (?) (Res. 24, Çiz. 19). Zindan Kapı doğusunda iç sur duvarının dış yüzünde (40.18391, 29.05011). Levhanın kenarına ait küçük bir kısmı korunmuştur. Bezemesi düz bir bordür ile çevrelenmiş kabartma sarmaşık motifinden oluşmaktadır. Mermer. Mevcut yük.: 12,5 cm, gen.: 53 cm. Tarih Önerisi: MS 5.-6. yüzyıllar.

Benzer türde, dış bordüre yakın, genellikle ortada bulunan ana kompozisyonu çevreleyen bir bant oluşturan alçak kabartma stilize kıvrım dallara Geç Antik Çağ'da levha, lahit, tavan kasetlerinde rastlamak mümkündür. Surlardaki örnek kesin tanımlanamadığından burada levha olarak nitelendirilmiştir.

Karadeniz Ereğlisi'ndeki (Herakleia Pontike) Orta Cami'nin mihrabında kullanılmış kornişlerin ve Kırklareli Vize'deki ilçe kütüphanesinin bahçesindeki kapı sövesi olarak tanımlanmış parça ile bezeme bakımından benzerdir (A. Kıpramaz, 2019: s.50, kat. no. 41, kat. no. 42.; M. Çavdar, 2014: s.181, kat. no. M-1, sıra no. 113).

2.6. Korint paye / pilaster başlığı (Res. 25, Çiz. 20). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında iç sur sırası beden duvarı güney yüzünde (40.18243, 29.05657). *Kalathos*unda altta üç tam, üstte iki tam iki yarım olmak üzere iki sıra *acanthus* yaprağı işlenmiştir. Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 46 cm, gen.: ~64.5 cm. Tarih Önerisi: Geç Antik Çağ.

A. Pralong, Prokonnesos üretimi Korint başlıklarında; helislerin bulunmaması ile genellikle *abacus*larının düz şerit biçimde tasarlanmış olmasını Geç Antik Çağ özellikleri arasında saymaktadır. Bu döneme ait bazı tekil örneklerde *kalathos* kısmından *abacus*a yükselen filizler bulunmaktadır (1997: 35 kat. no. EGY R CAI 9, s.40 kat no: RFA X FRA 3). A. Pralong'un tipoloji çalışmasında tip 1/a grubunda değerlendirdiği Kudüs'teki Azize Anna Kilisesi'nin yakınındaki Bethesda Havuzu'nun girişindeki duvarda bulunan benzer bir örneği R. Kautzsch MS 4. yüzyıla tarihlendirmiştir (Kautzsch, 1936: 103, lv. 19, res. 284).

2.7. Korint paye / pilaster başlığı (Res. 26, Çiz. 21). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında iç sur sırası beden duvarı güney yüzünde (40.18244, 29.05667). *Kalathos*unun üzerinde çift sıra *acanthus* yaprakları yer almaktadır. Üst kısmı kırık ve eksiktir. No. 2.6 ile benzerdir. Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 33,3 cm, gen.: ~52,5 cm. Tarih Önerisi: Geç Antik Çağ.

2.8. İmpost (Res. 27, Çiz. 22). Zindan Kapı ve Fetih Kapı arasında güney iç sur duvarının güney yüzünde (40.18299, 29.05283). Yük.: 19 cm, Gen.: 47 ~ cm. Kenarları hafif içbükey, kesik piramidal impostun görünen dar yüzünde alt kolu uzun, kol uçları genişleyen bir haç kabartması yer almaktadır. Mermer. Tarih Önerisi: MS 5.-6. yüzyıllar.

Geç Antik Çağ mimarisinde başkent ve diğer eyaletlerde yaygın olarak kullanılmış olan kesik piramidal, iki veya tek yüzünde haç kabartması bulunan impostların Bursa ve çevresindeki geç Antik yapılarda da sıkça kullanıldığı, Arkeoloji Müzesi'nde ve Erken Osmanlı yapılarındaki örneklerde anlaşılmaktadır. Bursa çevresindeki diğer benzer impostlardan biri Mudanya'ya bağlı Tirilye'deki (Zeytinbağı) Pelekete Manastırı'nın Hagios Ioannes Theologos Kilisesi'nde, bir diğeri Bursa, Gölyazı'da da bulunmaktadır (Y. Ötüken, 1996: s. 226. lv. 42, res. 4; A. Tiryaki, 2016: s. 822, res. 5). T. Zollt, İstanbul, Saraçhane'deki impostu MS 5. - 6. yüzyıllara tarihlendirmiştir (1994: s. 75., lv. 32, res. 172). Isparta, Yalvaç Müzesi'nde de MS 6. yüzyıla tarihlendirilmiş benzer haç betimli impost yer almaktadır (T. Yeşiltaş, 2012: s. 34, kat. no.: 4, res. 4a-4b).

2.9. İmpost (Res. 27, Çiz. 23). Zindan Kapı ve Fetih Kapı arasında güney iç sur duvarının güney yüzünde (40.18298, 29.05284). Kesik piramidal şekilli impostun görünen yüzünde eşit kollu bir haç kabartması yer almaktadır. Gri mermer. Yük.: 21 cm, Gen.: ~35 cm. Tarih Önerisi: MS 5.-6. yüzyıllar.

Benzer haç tipinin olduğu çeşitli örnekler Çanakkale Müzesi'nde ve Uşak Müzesi'nde de bulunmaktadır (A. Çaylak-Türker, 2019: s. 369, s. 647, fig. 950). Uşak Müzesi'ndeki MS 6. yüzyıla ait kireç taşından İon-impostta da eşit kollu haç kabartması yer almaktadır (E. Parman, 2002: s. 196-197, lv. 129, res.: 176).

2.10. Korniş (?) (Res. 28, Çiz. 24). Yer Kapı ile batısındaki kule arasında iç sur sırası beden duvarı güney yüzünde yer almaktadır. (40.18243, 29.05632). Prokonnesos mermeri. Mevcut yük.: 27,5 cm, gen.: ~90 cm. Parçanın görünen yüzünde içbükey profilli yiv dizisi, bunun üzerinde bezemesiz bir düz şerit bulunmaktadır. Diğer yüzlerinin görülememesi tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Arşitrav veya lento tacı gibi başka bir mimari öge olma olasılığı da vardır. Tarih Önerisi: MS 8.-9. yüzyıllar.

Genellikle yiv veya oluk olarak anılan stilize ters palm yaprak dizisi, MS 1. yüzyıldan itibaren mimaride yaygın olarak yer almaya başlamış, Geç Antik Çağ'da friz, başlık, impost, korniş ve arşitravları süslemiş, değişen oranlar ile Orta Çağ'da da kullanılmaya devam etmiştir.

Surlardaki kornişin yakın bir benzeri MS 8. yüzyıllara tarihlenen İznik'teki Koimesis Kilisesi'nin *prothesis* kapısının lento tacıdır (O. Wulff, 1903: s. 166, fig. 20b, s. 167). Bursa'daki benzer bir diğer örnek, Tirilye Fatih Camisi'nin kapısının iç çerçevesini taçlandırmaktadır. Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki surlardaki örnekten küçük farklarla ayrılan yiv bezemeli sütun başlıkları, arşitrav blokları farklı dönemlere aittir. (F. Aytekin, 2019: s. 50, s. 103-104, Kat. No.: 73-74-75, res. 128-129-130-132).

2.11. Korniş (Res. 29, Çiz. 25). Taht-ı Kale Kapısı'ndan Yer Kapı'ya açılan koridorda, beşgen kule duvarındadır (40.18253, 29.05739). Mermer. Mevcut yük.: ~16,5 cm, gen.: ~60 cm. İmpost veya paye başlığı da olabilir. Köşe parçasıdır, ön yüzündeki bezeme bandı sol yüzde de devam eder. Sağ tarafı kırıktır. Üst kısmında düz bir bant, eğimli alt kısımda yaprakları uçlarından birbirine değen üç dilimli yaprak veya zambak dizisi bulunmaktadır. Özenli işçilik göstermemektedir. Tarih Önerisi: MS 9.-11. yüzyıllar.

1983'te Gemlik, Gencali'de ilçe kütüphanesinin bahçesinden Bursa Arkeoloji Müzesi'ne getirilmiş olan templon arşitravında ve aynı müzedeki bir lahit parçasında, dörtgen bezeme panellerininin köşelerini süsleyen üç dilimli yapraklar ile karşılaştırılabilir (Y. Ötüken, 1996: s. 80, lv. 7, fig. 3-4, çiz. 10; F. Aytekin, 2019: s. 104, Kat. No.: 76, çiz. 35, res. 133, s. Kat. No. 120a-c, res 195-198)

Sonuç

Bursa Surları'nın muhtelif yerlerindeki çok sayıda Antik, Geç Antik ve Bizans dönemlerine ait bezemeli mimari veya litürjik işlevli parçaların bu çalışmada değerlendirilen 30 tanesi MS 1. yüzyıl ile 9.-11. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir. Devşirme malzeme olarak kullanılmış parçaların Yer Kapı civarında yoğun görülmesinin nedeni, surların bu kısmının diğer bölümlerine göre saldırı ve kuşatmalara daha açık olması, buna bağlı olarak daha sık ve büyük onarımlara ihtiyaç duymuş olması ile açıklanabilir.

Ele alınan parçalar arasında Antoninuslar Dönemi öncesine giden mimari öge bulunmamaktadır. Antik parçaların çoğunluğu Hadrianus Dönemi'ne tarihlendirilmiştir. Hadrianus'un MS 120 yılında Nikomedia'yı ziyareti esnasında yaşanan bir depremin Nikaia ve Prusa'yı etkilediği bilinmektedir. İznik Gölü (Ἀσκανία) kıyısında bulunan bir obelisk üzerindeki yazıtta Nikaia'nın yerle bir olduğundan bahsedilmektedir (K. Doğancı, 2001: 63). Bu depremden üç sene sonra Kyzikos'da yaşanan deprem de bölgeyi etkilemiş, hasar gören kentler imparatorluk hazinesinden ayrılan para ile yeniden inşa edilmiştir (F. W. Hasluck, 1910: 187; K. Doğancı, 2001: 64). Hadrianus Dönemi'nde gerçekleşen bu depremlerden dönemin Prusa'sının da zarar görmüş olmsı Nikaia ve Kyzikos'a olan yakınlığı sebebiyle akla yakındır. Günümüzde Zindan Kapı'nın avlusunda yer alan üzüm salkımları ve asma yaprakları bezemeli, oval kesitli mermer sütun gövdesi parçasının bir benzerinin Kyzikos Hadrianus Tapınağı'nda bulunması (Z. Koçel-Erdem, 1995: 30, lv. 8.1; Schulz ve Winter, 1990: Taf. 5,1; 5,3), bahsi geçen depremler sonrası Hadrianus'un imar faaliyetleri kapsamında Prusa'nın da onarılan kentler arasında olduğunu düşündürmektedir.

Dion Khrysostomos, diğer kentlerde birden fazla *gymnasium*un olduğu halde Prusa'da sadece bir tane bulunduğundan yakınmaktadır (Dion Chrysostomos, 1962: 17). Güreş müsabakası sahnesinin betimlendiği friz (1.13) Dion Khrysostomos'un bahsettiği *gymnasium*a ait olmalıdır. Söz konusu kompozisyon ile doğrudan ilişkilendirilemese de MS 1. yüzyılda Prusalı Diophanes'in olimpiyatlarda *stadion* yarışı kazandığı bilinmektedir (Eusebius, 1818: X).

Surlardaki devşirme malzemenin çoğunluğunu Antik yapılara ait olanlar oluştururken Geç Antik Çağ ve Bizans'a tarihlenenlerin daha az sayıda olmaları olağandır. Bursa surlarının Iustinianus'un hükümdarlığı döneminde kapsamlı bir onarım gördüğü bilinmektedir. İşlevini yitirmiş erken tarihli yapıların nitelikli parçaları yeni inşaat için zengin bir malzeme rezervi oluşturmuş olmalıdır. Parçaların bezemeli yüzleri duvar örgüsüne dışa bakar, görünür şekilde yerleştirilmiş, yapı malzemesi olarak kullanılırken, dekoratif özelliklerinden de faydalanılmıştır. Yapının Orta Çağ evrelerinde kullanılan Geç Antik ve Bizans yapılarından sağlanan ögelerin kullanım biçimi de benzerdir. Sayıca az olmaları üretimin azlığı, malzemenin niteliği ve daha geç tarihli yapılarda yeniden kullanılmaları ile ilgilidir.

Süslemeli mimari elemanların başka yerden taşınmamış, Bursa'daki yapılar için üretilmiş olduğu kabul edilirse, malzemenin çeşitliliği, özenli işçiliği ve boyutları, Roma İmparatorluk Dönemi Bursa'sı hakkında bilgi vermektedir. Çok sayıda gösterişli anıtsal yapı arasında bir *gymnasium*un varlığı olasılığını, güreş müsabakası sahnesinin yer aldığı rölyef ortaya koymaktadır. Kavisli arşitrav-friz blokları, hareketli cepheli anıtsal bir kamu yapısına, içbükey cepheli, merkezi planlı bir anıta ya da dairesel büyükçe bir avlu, meydan veya kitabede belirtilen hamama ait havuzu çevreleyen kolonada, belki de varlığı ancak yazılı kaynaklar ve çok sayıdaki oturma sırası bloğu ile doğrulanabilen tiyatroya ait bir *porticus supra caveam*a ait olmalıdır.

Kaynakça

Antik Kaynaklar

Eusebius (1818). Eusebii Pamphili Chronicon Bipartitum Graeco-Armeno-Latinum. Çev. Baptistae Aucher Ancyrani. Venice: Typis Coenobii PP. Armenorum in insula s. Lazari.

Dion Chrysostomos (1962). Orationes. Çev. J. W. Cohon ve H. L. Crosby. London: Loeb Classical Library.

Plinius, Caecelius Secundus (1947). Naturalis Historia. Çev. H. R. Rackham ve W. H. Jones. London: Loeb Classical Library.

Strabon (2000). Geographika, Antik Anadolu Coğrafyası XII/XIII/XIV. Çev. Adnan Pekman İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Modern Kaynaklar

Aydın, Ayşe (2010). "Tapureli, A Kilisesi Altar Kaidesi Işığında Kilikya ve İsaurya Bölgesi Kiliselerinde Görülen Altar Çeşitleri", OLBA 18, s. 337-370.

Abbasoğlu, Haluk (1994). Perge Roma Devri Mimarîsinde Arşitravların Soffit Bezemeleri -Tipolojik Yönden Bir Araştırma-, Ankara: TTK Yayınları.

Akyürek-Şahin, Nalan Eda (2012). "Bithynia'dan Yeni Zeus Bronton Adakları" OLBA 20, s. 345-382.

Alp, Ahmet Oğuz (2006). Pisidia Bölgesi Roma Dönemi Bezemeli Mimari Elemanları, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arslan, Murat ve Tüner-Önen, Nihal (2019). "Phaselis Kenti'nde 2019 Yılında Gerçekleştirilen Yüzey Araştırmaları ve Kazı Çalışmaları", Phaselis V, s. 425-463.

Aydın-Çakmak, Tuba (2022). Kyzikos Hadrian Tapınağı Mimari Bezemeleri (1989-2017 Yılları), [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aytekin, Füsun, (2019). Bursa Arkeoloji Müzesi Bizans Dönemi Mimari ve Litürjik İşlevli Yapısal Elemanları, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Eskişehir: Anadolu

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Belke, Klaus (2020). Bithynien und Hellespont. Tabula Imperii Byzantini 13. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Bingöl, Orhan (1980). "Das ionische Normalkapitell in hellenistischer und römischer Zeit in Kleinasien", Istanbuler Mitteilungen Beiheft 20, İstanbul: Deutsches Archäologisches Institut Abteilung.

Büyükkolancı, Mustafa (1996). Pisidia Bölgesi Tapınak Mimarisi, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Calder, William Moir (Ed.) (1928). Monumenta Asiae Minoris Antiqua I. Manchester: The Manchester University Press.

Ceylan, Hakkı Yiğit (2023), Eskişehir Tarihi Odunpazarı Bölgesindeki Roma ve Bizans Dönemlerine Ait Taş Eserler ve Mimari Devşirme Kullanımı, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cormack, Sarah (2004). The Space of Death in Roman Asia Minor, Vienna: Phoibos.

Corsten, Thomas (1991). Die Inschriften von Prusa ad Olympum. University of Virginia: Habelt.

Cox, Christopher William Machell ve Archibald Cameron (1937). Monumenta Asiae Minoris Antiqua. Monuments from Dorylaeum and Nacolea V, Manchester: The Manchester University Press.

Çavdar, Meltem (2014). Kırklareli Vize'den Geç Antik-Bizans Dönemi Mimari Plastik Taş Eserler, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Çaylak-Türker, A. (2018). Byzantine Architectural Sculpture in Çanakkale. Resarch into the Early Christian and Byzantine Periods on the Valleys that reached the Hellespont 1. Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Çelik, Mehmet. (2020). Allianoi'da Bulunan Bergama Tipi Friz ve Sütun Başlıkları, [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğancı, Kamil (2001). "Bursa ve Civarını Etkileyen Depremler (MS 4. Yüzyıla Kadar)", Bursa Yöresi'nin Depremselliği ve Deprem Tarihi, Ed. N. Abacı, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Durugönül, Serra vd. (2013). Silifke Müzesi Taş Eserler Kataloğu, Ed. S. Durugönül, Mersin: Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi (KAAM) Yayınları.

Erön, Aydın (2007). Anadolu'da Roma Dönemi Tapınaklarında Görülen Bezemeli Frizler, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hasluck, Frederick William (1910). Cyzicus, Cambridge: Cambridge University Press.

İnalcık, Halil (1992). "Bursa", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 6, s. 445 449).

Kautzsch, Rudolf (1936). Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert. Berlin: Walter de

Gruyter.

Keskin, Esra (2012). "Amasya Müzesinde Bulunan Bir Altar Masası", Uluslararası Katılımlı XVI. Türk ve Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, s. 473-481.

Kıpramaz, Ali (2019). Herakleia Pontike (Karadeniz Ereğli) Bizans Dönemi Taş Eserleri. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koch, Guntram (2010). "Sarkophage der römischen Kaiserzeit in der Türkei. Ein Überblick (mit einer Bibliographie)", ADALYA XIII, s. 111-182.

Koçel-Erdem, Zeynep (1995). Anadolu'da Hadrian Dönemi Mimari Bezemeleri, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuran, Aptullah (1996). A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne and Istanbul. Muqarnas 13, s. 114–131.

Mansel, Arif Müfid (1964). "Side'deki Vespasianus Anıtı", Belleten-28, sayı 110, Ankara: TTK Yayınları, s. 185-208.

Mansel, Arif Müfid (1978). Side: 1947-1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları, Ankara: TTK Yayınları.

Mendel, Gustave, (1908). Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines du Musée de Brousse, Athènes: Imprimerie P. D. Sakellarios.

Mendel, Gustave, (1966). Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines 3, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Metin, Hüseyin ve Mustafa Çidem (2020). "Kremna'dan Bezemeli Arşitrav-Lento-Friz-Örnekleri (Examples of Decorated Architrave-Lintel-Frieze from Cremna)", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi-13, 70, s. 402-422.

Ötüken, Yıldız (1996). Forschungen im nordwestlichen Kleinasien, antike und byzantinische Denkmäler in der Provinz Bursa, Tübingen: Ernst Wasmuth.

Özügül, Ayşın (2013). "Yenişehir'de Geç Antik Çağ ve Bizans İzleri", Tarihten Günümüze Yenişehir Sempozyumu, Bursa: T.C. Uludağ Üniversitesi Yayınları, s. 67-78.

Parman, Ebru (2002). Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Taş Eserler, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Pralong, Annie (1997). Recherches sur les chapiteaux corinthiens tardifs en marbre de Proconnèse, Thèse de doctorat spécialité: Archéologie, Paris: Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Schulz, Armin ve Engelbert Winter (1990). "Historisch-Archäologishe Untersuchungen zum Hadrianstempel von Kyzikos", Mysische Studien, Asia Minor Studien-I, Ed. Elmar Schwertheim, s. 33-82.

Selçuk, Fuat (2019). Knidos C Kilisesi'nde Devşirme Malzeme Olarak Kullanılan Mimari Bloklar, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Seyirci-Kökmen, Hülya (2014), "The Soffits of Rhodiapolis", CEDRUS the Journal of MCRI, s. 339-353.

Tiryaki, Ayça. (2016). Bursa İli Nilüfer İlçesinde Bulunan Bizans Dönemi'ne Ait Mimari Plastik Taş Eserler, Ed. M. Şahin, S. Sevim ve D. Yavaş, Odrysses'ten Nilüfer'e Uluslararası Nilüfer Sempozyumu. Ankara: Özyurt Matbaacılık. s. 817-841.

Walker, Susan. (1990). Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum. London: BMP.

Wulff, Oskar. (1903). Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten Kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im 1. Jahrtausend. J. H. ED. Heitz (Heitz & Mündel): Straßburg.

Yeşiltaş, Tülay (2012). Yalvaç Müzesi'ndeki Bizans Dönemi Taş Eserleri, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yener, Barış (2019). Laodikeia Roma Dönemi Mimari Bezemeleri, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Denizli: Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü.

Yıldırım, Nazlı (2020). "Sinope Kentinden Boğa Başlı Girland Bezemeli Mimari Bloklar", Karadeniz İncelemeleri Dergisi 28, s. 547-568.

Yurtsever, Adem (2017). "Side'de MS 1.-3. Yüzyıllar Arasında Yumurta-Ok Bezemelerinin (İon Kymationu) Stilistik Değişim ve Gelişimi (Stylistic Change and Progress of Egg-and-Dart (Ionic Kymation) Ornaments at Side Between 1st-3rd A.D.". Ed. Gökhan Coşkun. Anadolu, Arkeoloji, Zaman ve Mekan. Dumlupınar Üniversitesi V. Arkeoloji Sempozyumu. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayıncılık.

Zollt, Thomas (1994). Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr: mit einem Beitrag zur Untersuchung des ionischen Kämpferkapitells 1, Forschungsstelle Asia Minor, Universität Münster. Dr. Rudolf Habelt, GMBH: Bonn.

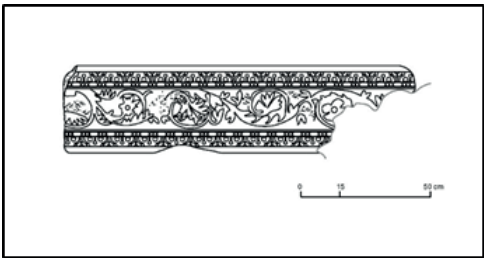
Elektronik Kaynaklar

URL-1 https://parselsorgu.tkgm.gov.tr (*Erişim Tarihi:* 08.02.2024).

URL-2 https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1973-0327-44 (*Erişim Tarihi:* 10.02.2024).

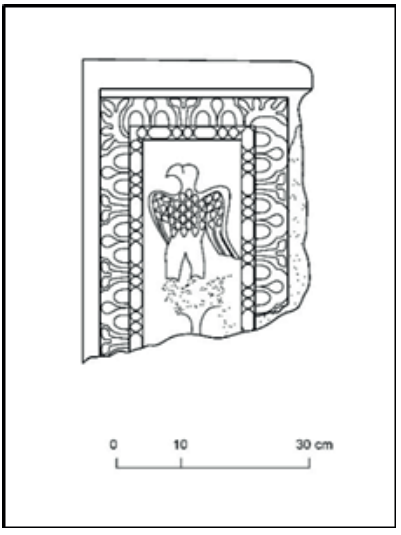
Resim 1: Bursa Kalesi. Ortofoto. https://parselsorgu.tkgm.gov.tr (*Erişim Tarihi:* 08.02.2024).

Resim 2: Yer Kapı'daki pilaster.



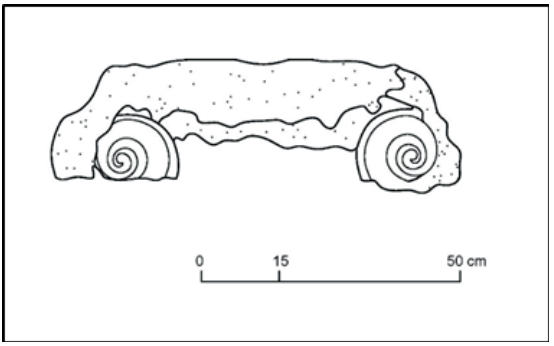
Çizim 1: Yer Kapı'daki pilaster.

Resim 3: Yer Kapı'daki kartal tasvirli pilaster.



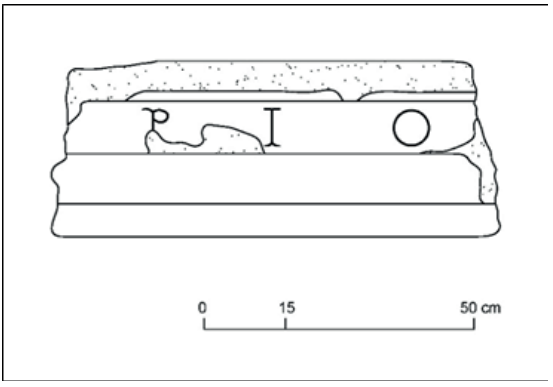
Çizim 2: Yer Kapı'daki kartal tasvirli pilaster.

Resim 4: Zindan Kapı'daki İon sütun başlığı.



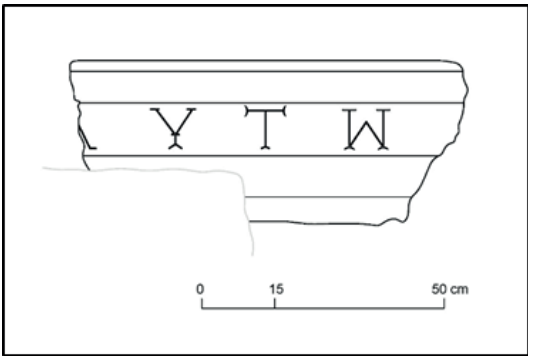
Çizim 3: Zindan Kapı'daki İon sütun başlığı.

Resim 5: Yer Kapı'daki dış duvar örgüsündeki yazıtlı arşitrav.



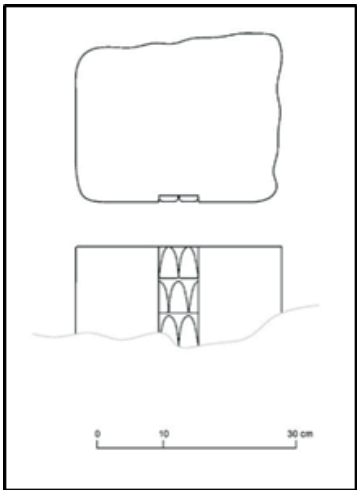
Çizim 4. Yazıtlı arşitrav.

Resim 6: Yer Kapı'daki yazıtlı arşitrav.



Çizim 5: Yer Kapı'daki yazıtlı arşitrav.

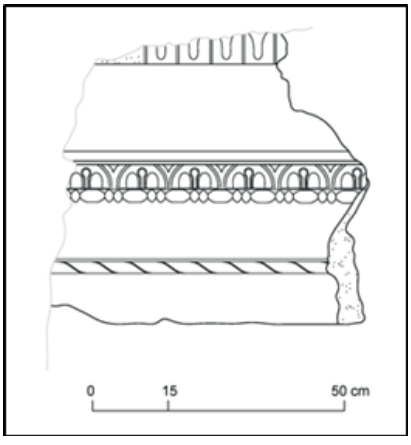
Resim 7: Yer Kapı'daki arşitrav.



Çizim 6: Arşitrav.

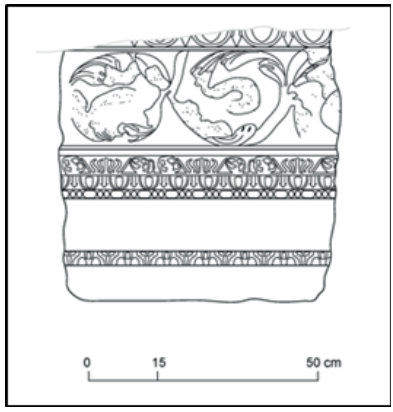
Resim 8: Hisar Kapı güneyindeki arşitrav.

Resim 9: Güney kule içindeki arşitrav-friz bloğu.

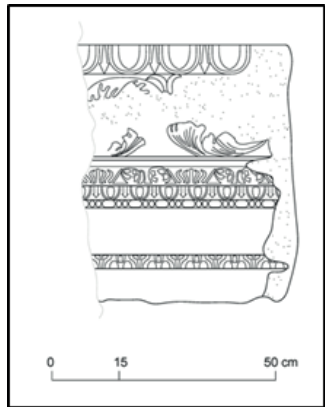


Çizim 7: Arşitrav-friz bloğu.

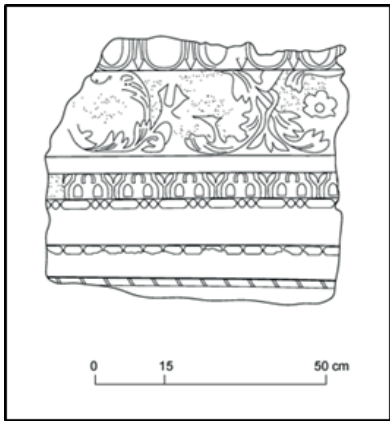
Resim 10: Zindan Kapı'daki arşitrav-friz blokları.



Çizim 8: Arşitrav-friz bloğu.



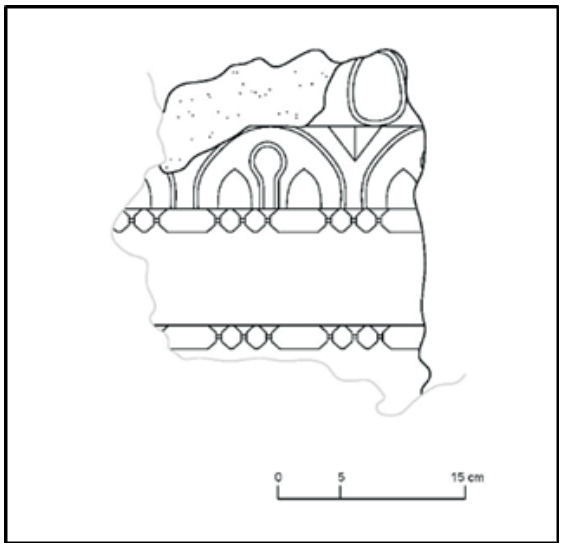
Çizim 9: Arşitrav-friz bloğu.



Çizim 10: Arşitrav-friz bloğu

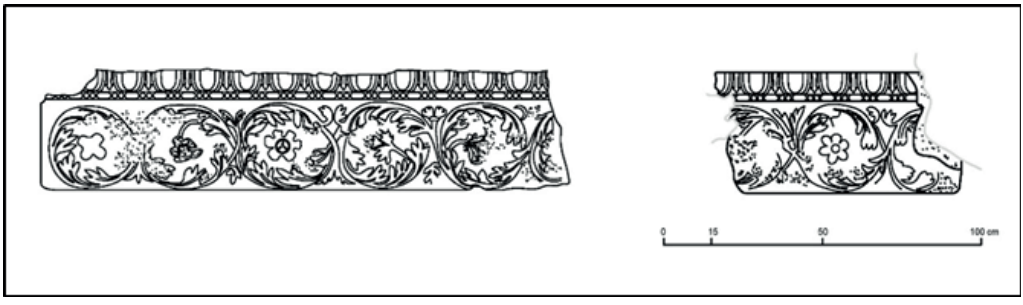
Çizim 11: Arşitrav-friz bloğu

Resim 11: Yer Kapı'nın batısında arşitrav-friz bloğu.



Çizim 12: Arşitrav-friz bloğu.

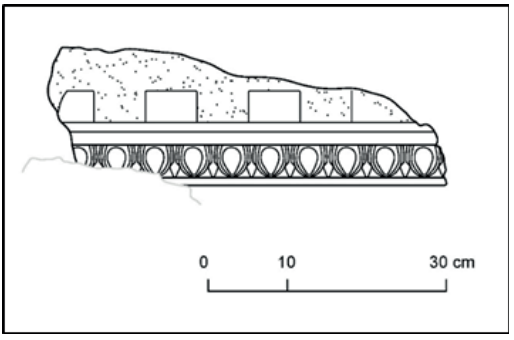
Resim 12: Yer Kapı'nın batısındaki friz parçaları.



Çizim 13: Yer Kapı'nın batısındaki friz parçaları.

Resim 13. Yer Kapı'da insan tasvirli friz parçası. Çizim 14. Friz parçası.

Resim 14: Fetih Kapı yakınındaki korniş.



Çizim 15: Korniş.

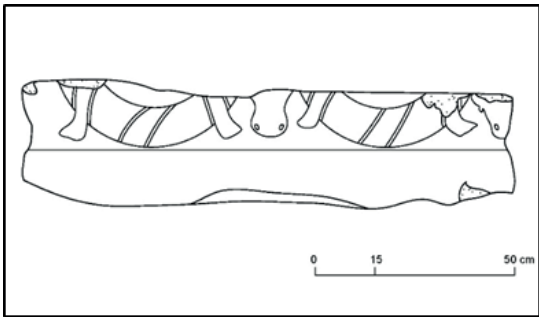
Resim 15: Zindan Kapı'nın doğusundaki korniş.

Resim 16: Yer Kapı batısındaki korniş.

Resim 17: Zindan Kapı'nın kuzeyindeki korniş.

Resim 18: Fetih Kapı batısındaki adak steli.a

Resim 19: Girlandlı *bukephalion*lu lahit parçası.

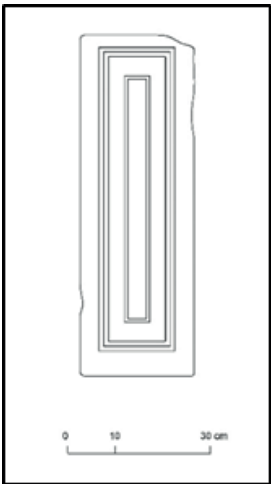


Çizim 16: Lahit parçası.

Resim 20: Kule üzerindeki altar (?) parçası.

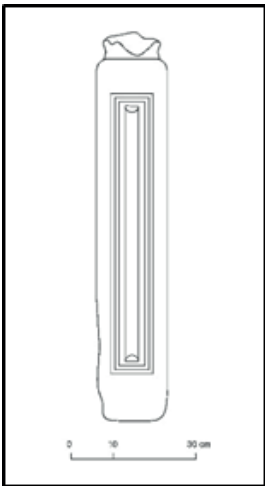
Resim 21: Kule üzerindeki altar (?) parçası.

Resim 22: Hisar Kapı güneyindeki korkuluk babası.



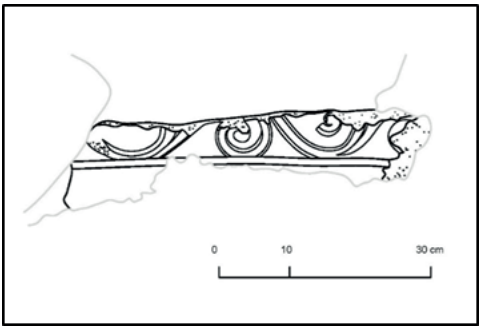
Çizim 17: Korkuluk babası.

Resim 23: Hisar Kapı güneyindeki korkuluk babası.



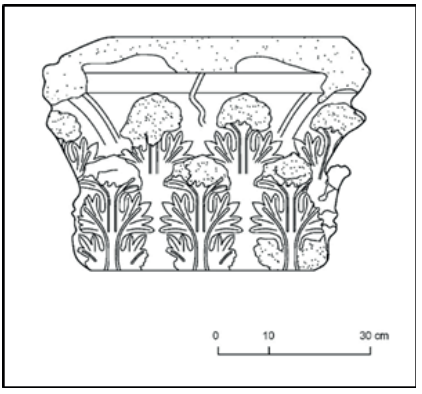
Çizim 18: Korkuluk babası.

Resim 24: Levha (?).



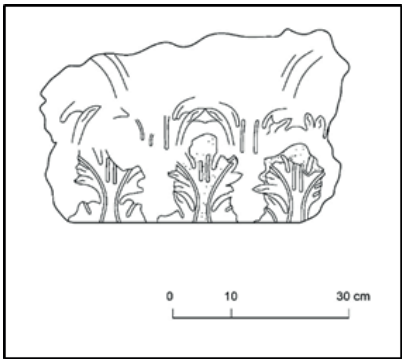
Çizim 19: Levha (?).

Resim 25: Yer Kapı'daki pilaster başlığı.



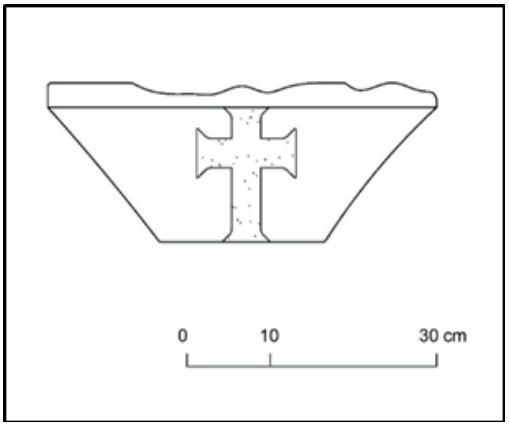
Çizim 20: Yer Kapı'daki pilaster başlığı.

Resim 26: Yer Kapı'daki pilaster başlığı.

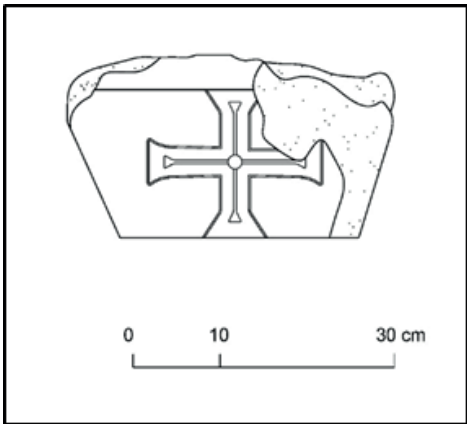


Çizim 21: Korint pilaster başlığı.

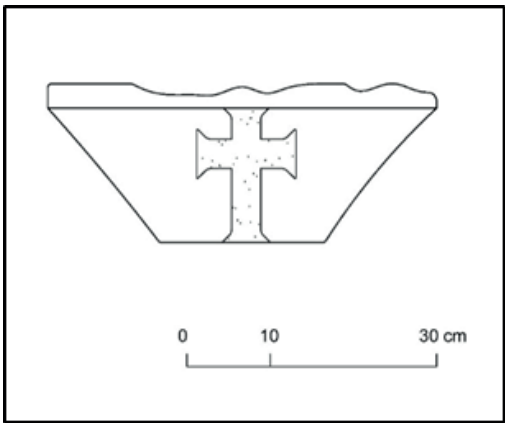
Resim 27: İmpostlar.



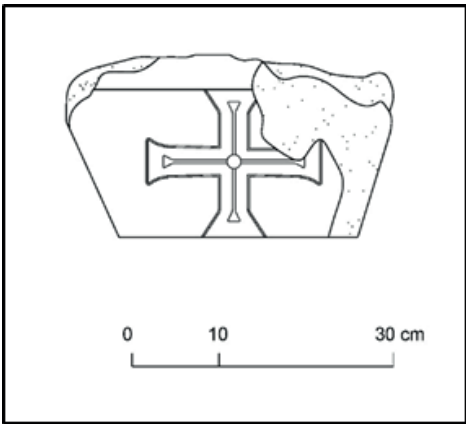
Çizim 22: İmpost.



Çizim 23: İmpost.

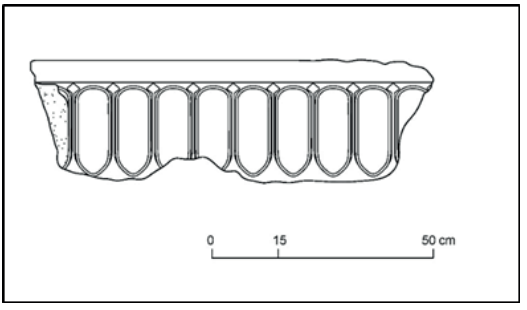


Çizim 22: İmpost.



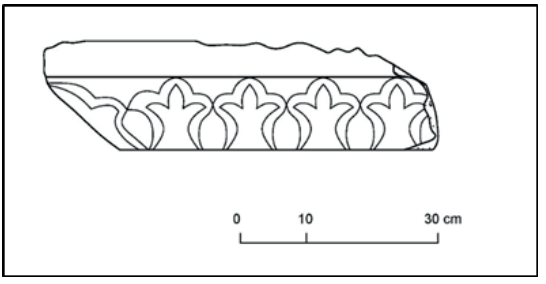
Çizim 23: İmpost.

Resim 28: Korniş (?) parçası.



Çizim 24: Korniş (?) parçası.

Resim 29: Yer Kapı doğusundaki korniş.



Çizim 25: Korniş.

DELHİ, SULTAN GHARİ TÜRBESİ[1]

Delhi, Sultan Ghari Tomb

Mehmet TOP[2]
Özgün CAN[3]

Özet

Delhi Türk Sultanlığı mimarisinde bilinen en eski mezar anıtı Delhi'de bulunan Sultan Ghari Türbesidir. Erken Saltanat döneminin mimari tarzını temsil eden türbe Kölemen hanedanlığının üçüncü hükümdarı olan Şemsettin İltutmuş tarafından en büyük oğlu Ebul Fath Mahmud (Nâsırüddin Mahmûd) için yaptırılmıştır. Küçük bir kale görünümüne sahip olan türbede en dikkat çekici unsur kıble duvarında bulunan mermer mihrap ve sekizgen mezar odasıdır. Uğradığı deformasyonlara rağmen günümüzde ihtişamlı duruşunu hala koruyan Sultan Ghari Türbesi, Delhi'nin zengin geçmişine ışık tutmaktadır. 2019 yılında yerinde yapılan araştırma sırasında yapı gözlemlenmiş ve Türk-İslam mezar anıtı geleneğinden farklı özelliklere sahip olduğu saptanmıştır. Bu çalışmada Sultan Ghari Türbesinin plan, mimari ve süsleme unsurları üzerine bir değerlendirme yapılması ve Hint-Türk-İslam mimarisinin önemli yapılarından olan türbenin sanat tarihi literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hindistan, Delhi Türk Sultanlığı, Hint-İslam, İltutmuş, Sultan Ghari, Türbe, Mihrap.

Abstract

The oldest known grave monument in the architecture of the Delhi Turkish Sultanate is the Sultan Ghari Tomb located in Delhi. Representing the architectural style of the early Sultanate period, the tomb was built by Shamsuddin Iltutmish, the third ruler of the Slave dynasty, for his eldest son Abul Fath Mahmud (Nasir-ud-din Mahmud). The most remarkable element in the tomb, which has the appearance of a small castle, is the marble mihrab on the qibla wall and the octagonal burial chamber. Sultan Ghari Tomb, which still maintains its magnificent stance despite the deformations it has undergone, sheds light on the rich past

[1] Bu çalışma Van YYÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından 10190 No'lu proje olarak desteklenmiştir.

[2] Doç. Dr. Mehmet TOP. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-mail: mtop@yyu.edu.tr.

[3] Uzman Özgün Can. E-mail: ozgun_can@outlook.com.

of Delhi. During the on-site research in 2019, the structure was observed and it was determined that it had different characteristics from the Turkish-Islamic grave monument tradition. In this study, it is aimed to make an evaluation on the plan, architecture and ornamental elements of the Sultan Ghari Tomb and to introduce the tomb, which is one of the important structures of Indo-Turkish-Islamic architecture, into Turkish Art Literature.

Keywords: India*,* Delhi Turkish Sultanate, Indo-Islamic, Sultan Ghari, Iltutmish, Tomb, Mihrab.

Giriş

Hint topraklarına yaklaşık 320 yıl boyunca hükmetmiş olan Delhi Türk Sultanlığı, "Gaznelilerden sonra Hindistan'da Türk İslam hakimiyetini kuran devlet olmuştur". (C. Kutlutürk 2019:43) Büyük ölçüde Türk kökenli sultanlar tarafından, beş hanedanlık ile yönetilmiş olan sultanlık, fethettikleri topraklarda İslam mimarisinde görülen tüm yapı gruplarını devam ettirmiştir. Bunlar içerisinde türbeler önemli bir yer tutmakta olup bu yapılar genellikle abidevi ve estetik açıdan dikkat çekici eserlerdir. Sultanlık tarafından inşa ettirildiği bilinen en eski mezar anıtı Delhi şehrinde bulunan Sultan Ghari Türbesidir. Erken Saltanat dönemini temsil eden türbe hem Delhi Sultanlığı hem de Türk-İslam türbe geleneğinden oldukça farklıdır.

Bu çalışmada Sultan Ghari Türbesi hakkında önce kısa bir tarihçe sunularak yapının geçmişi ve isimlendirilmesi hakkında bilgi verilecektir.[4] Yapının mimari ve süsleme unsurları bütün yönleriyle ele alınarak üslup özellikleri belirlenecektir. Değerlendirme ve sonuç kısmında çalışma esnasında elde edilen veriler sunularak inşa kitabesinde geçen Buk'a kelimesi üzerinde durulacaktır. Belirlenen Hint-İslam unsurları açıklanarak yapının Delhi Türk Sultanlığı mezar anıtları içerisindeki mimari ve tarihsel açıdan önemi ortaya konmaya çalışılacaktır**.**

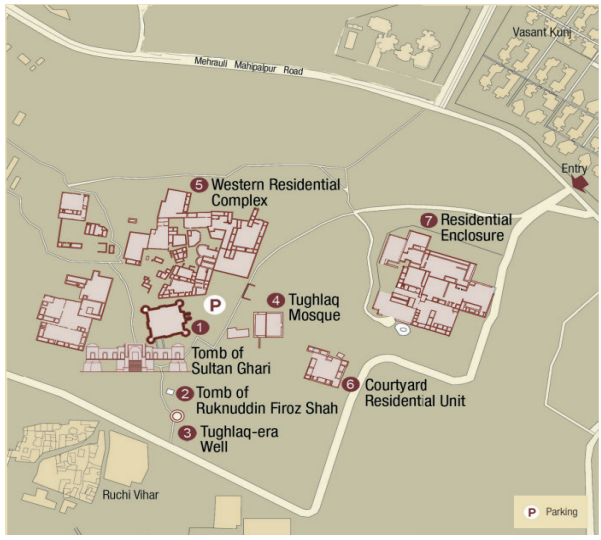
1. Sultan Ghari Türbesi

Delhi Türk Sultanlığının Delhi'de bilinen ilk anıtsal türbesi olan Sultan Ghari Türbesi, Mehrauli-Palam Yolu üzerinde, Kutub Külliyesinin yaklaşık 8 km güneybatısında, Delhi Kalkınma Otoritesi tarafından bugün "Sultan Ghari Arkeoloji Parkı" olarak belirlenen alanın içindedir.[5] Türbe, yabani bitki örtüsüyle çevrili bir açıklığın ortasında yer alır ve yalnızca ana yoldan ayrılan toprak bir yolla ulaşım sağlanmaktadır.

---

[4] Türbe, "Sultan Gari ya da Sultan Garhi" gibi isimlerle de bilinmektedir. Ancak çalışmamız en yaygın kullanıma sahip olan "Sultan Ghari" isimlendirmesi ile ele alınmıştır.

[5] Delhi Heritage (2012). A Walk Around Sultan Ghari Complex, Travel Resources, World Monuments Fund.



Harita 1: Sultan Ghari Arkeoloji Parkı Planı

Kaynak: https://www.wmf.org/publication/walk-around-sultan-ghari-complex Erişim Tarihi: 10.03.2024

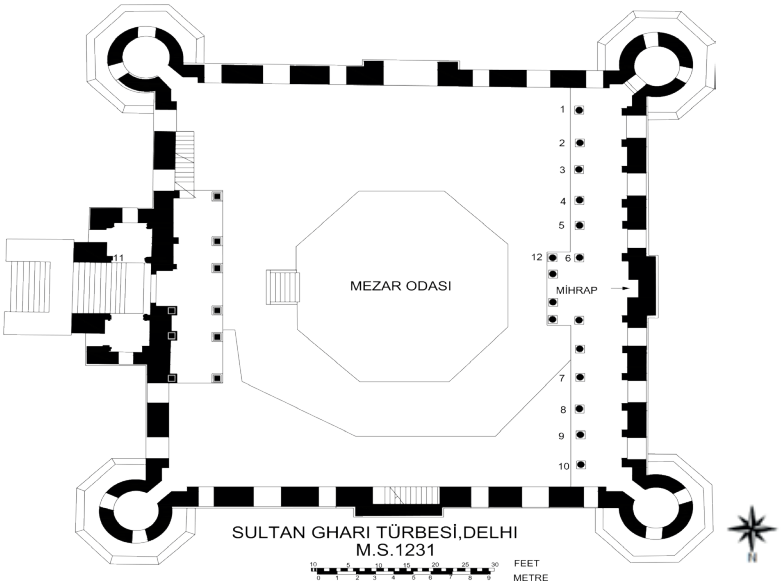
Yerel olarak Sultan Ghari olarak adlandırılan türbe, Delhi Türk Sultanlığı Kölemen hanedanlığının üçüncü hükümdarı olan Sultan Şemseddîn İltutmuş tarafından en büyük oğlu Ebul Fath Mahmud (Nâsıreddîn Mahmûd Şâh) için yaptırılmıştır. Yetenekli bir yönetici olan ve tahtın varisi olarak görülen Ebul Fath Mahmud (Nâsıreddîn Mahmûd Şâh) hayırsever, zeki ve cesur bir prensti. İltutmuş onu halefi olarak yetiştiriyordu ve katıldığı savaşlar ile başarılı eylemleri sayesinde kendisini kısa zamanda kanıtlamıştı. Halka kendini sevdirmiş olan prens Hansi, Lâhor, Eved ve Leknevtî'de başarılı şekilde yönetmesi ve çıkan isyanları bastırması ile babası Sultan Şemseddin İltutmuş'a oldukça yardımcı olmuştu. Sultanlığın geleceği için güvendiği oğlunun 1229 yılında Bengal'de bilinmeyen bir sebepten ötürü hayatını kaybetmesi ile İltutmuş derinden sarsıldı. Ebul Fath Mahmud (Nâsıreddîn Mahmûd Şâh)'ın naaşı Delhi'ye getirilerek yas törenleri düzenlendi ve gömüldü. 1231-1232 yıllarında Sultan Şemseddîn İltutmuş oğlu için bir türbe inşa ettirdi. Ayrıca kaybettiği oğlunun anısını yaşatmak ve onurlandırmak için küçük oğluna ağabeyinin ismi verilmiştir. (S.A.A Naqvi 1947:5).

Sultan Ghari Türbesi yapının taç kapısında bulunan inşa kitabesine göre 13.yy'a tarihlendirilmektedir ve Delhi'deki en eski İslami türbe olması bakımından oldukça önemlidir. Sultan Şemseddîn İltutmuş tarafından en büyük oğlu Ebul Fath Mahmud (Nâsıreddîn Mahmûd Şâh) için yaptırılmış olan türbenin adı ilk kez 1846'da Seyyid Ahmed Han'ın Asar-us-Sanadid'inde "Sultan Ghari Türbesi" olarak görülür. Ancak Seyyid Ahmed herhangi bir kaynak belirtmemiştir. Hintçede "ghar" kelimesi ev anlamına gelmekte olup muhtemelen türbede bulunan tonozlu mezar odasına ithafen halk arasında "gharī" şeklini almıştır. Fakat çeşitli kaynaklarda türbenin adı "Sultan Garhi Türbesi (सुल्तान गढ़ी मक़बरा)" olarak da

geçmektedir. Hindī bir kelime olan garhī (गढ़ी) küçük kale, maqbarā (मक़बरा) ise mezar, anıt mezar ve türbe demektir. Bu doğrultuda türbenin adı Türkçeye çevrildiğinde "Sultan Kalesi Türbesi" anlamına gelmektedir ve yapının form özellikleri göz önüne alındığında bu ismin özgün isim olması daha muhtemeldir. Ayrıca Ebul Fath Mahmud (Nâsıreddîn Mahmûd Şâh) sultan olamadan vefat etmiş olmasına rağmen türbede "sultan" unvanı kullanılmıştır. Buradan iki farklı düşünce ortaya çıkmaktadır. Birincisi Diptarka Datta'nın (2020:28) çalışmasında belirtmiş olduğu gibi yakınlardaki Sultanpur köyünden dolayı bölgeye "Sultan" adının verilmiş olmasıdır. Diğeri ise Sultan İltutmuş'un varis olarak ilan ettiği oğluna verdiği değer ve yaşamındaki başarılarına ithafen bu unvanın türbenin adında kullanılmış olabileceğidir.

a. Mimari ve Süsleme Unsurları

Küçük bir kaleyi andıran türbe içten ve dıştan kare planlı olup yapının dört köşesinde birer burç bulunmaktadır. (Çizim 1)



Çizim 1: Sultan Ghari Türbesi Plan (E.A. ÖZTÜRK)

Türbenin tümü kırmızı kumtaşı[6] malzemeden yapılmıştır ve düzgün kesme ile moloz taştan örülmüş bir platform ile yükseltilmiş haldedir. Yapının orta ekseninden itibaren tüm cephelerde silmeler kullanılarak yapı platformdan ayrılmış ve kısmen iki katlı bir görüntü elde edilmiştir. Köşe hatlarda bulunan burçların platform kısımları çokgen formdadır ve dolgu moloz taştan örülmüştür. Aynı özelliklere sahip olan dört burçta oval formdadır ve ikişer pencere açıklığına sahiptir. Burçların üzerleri küçük kubbeler ile örtülmüştür. Dışı sıvalı olan kubbeler basık

[6] Kırmızı Kumtaşı: Hindistan'da sıklıkla kullanılan yerel malzemedir. "Agra Kırmızı Kumtaşı" olarak da bilinmektedir. Kumtaşı yataklarının %90'ından fazlası Rajasthan'dadır.

piramidal formdadır. (Foto. 1) Güney-doğu cephesinde bulunan burçta 13.yy'da türbenin etrafının muhafaza duvarı ile çevrelendiğini gösteren bir duvar kalıntısı mevcuttur. Yapının tüm cephelerinde ortadakiler geniş yanlardakiler dar olacak şekilde altışar pencere açıklığı mevcuttur. Açıklıklar dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış sivri kemerlidir ve herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 2).

Foto. 1: Sultan Ghari Türbesi Genel Görünüş

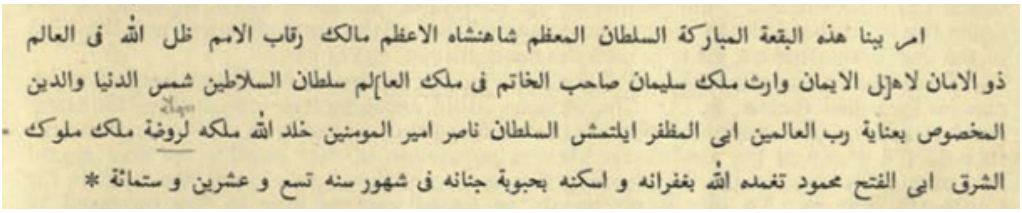
Ka : https://www.peepultree.world/livehistoryindia/story/monuments/sultan-ghari Erişim Tarihi: 29.02.2024

Foto. 2: Sultan Ghari Türbesi, Batı Cephe

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Backside_of_Sultan_Ghari_Tomb.jpg Erişim Tarihi: 14.09.2023

Türbenin doğu cephesinde bir taç kapı bulunmaktadır. Dikdörtgen formlu olan kapı üzengi seviyesinden itibaren mermer ile kaplanmış olup yapıya abidevi bir görünüm kazandırmıştır. Açıklığı oluşturan kemer basık sivri formdadır. Mermer kısmın üç tarafını çevreleyen bir bordür bulunmaktadır. Bordürün üst kısmında (kuzey yönü) iki parça olduğu anlaşılan kısım günümüze ulaşamamıştır. Bu düzenlemenin içerisinde inşa kitabesi yer almaktadır. (Foto. 3-4).

Foto. 3: Taç Kapı Detay (Can, 2019)



امر ببنا هذه البقعة المباركة السلطان المعظم شاهنشاه الاعظم مالك رقاب الامم ظل الله فى العالم
ذو الامان لاهل الايمان وارث ملك سليمان صاحب الخاتم فى ملك العالم سلطان السلاطين شمس الدنيا والدين
المخصوص بعناية رب العالمين ابى المظفر ايلتمش السلطان ناصر امير المومنين خلد الله ملكه لروضة ملك ملوك
الشرق ابى الفتح محمود تغمده الله بغفرانه و اسكنه بحبوبة جنانه فى شهور سنه تسع و عشرين و ستمائة *

Foto.4: İnşa Kitabesi Kaynak: NAQVİ, S.A.A (1947), "Sultan Ghari"

İnşa kitabesinin tercümesi:

"Bu mübarek Buk'a, en yüce hükümdar, insanların boyunlarının efendisi, Allah'ın cihandaki gölgesi, iman ihsan edene (müminlerin, Süleyman krallığının varisi, dünya krallığında mührün efendisi) padişahların padişahı, Âlemlerin Rabbi, Ebul Muzaffar İltutmuş padişah, müminlerin reisinin yardımcısı, Âlemlerin Rabbi tarafından özel olarak lütfedilen Şemsuddünya Waddin tarafından doğu krallarının kralı Ebul Fath Mahmud için bir türbe olarak yaptırılmıştır. Allah saltanatını daim etsin, Allah onu hoşgörüsüyle bağışlasın ve ona 629 yılının (aylarında) cennetin ortasına oturmasını nasip etsin."

Yükseltilmiş yapıya önce yedi ardından on bir basamak ile çıkılmaktadır. Taç kapının her iki yanında (kuzey ve güney) arkasına denk düşecek şekilde üzerleri tonoz ile örtülü birer balkon bulunmaktadır. Tonozun üst kısmında boyuna dikdörtgen formlu küçük boyutlu pencere açıklıkları vardır. Aynı özelliklere sahip olan balkonların dört köşesinde mermer pilaster sütunlar kullanılmıştır. Kaideler Hindu karakterli geometrik motifler ise bezenmiştir. Sütun gövdesi dikine yivli şekilde düzenlenmiştir. Sütun başlıkları duvarla birleştikleri kısımdan itibaren üç kolludur ve kollarda parşömen formunda bir süsleme bulunmaktadır. Güney yönünde olan balkonun güney kısmında kuzey yönünde olanın ise kuzey kısmında yapının diğer pencere açıklıkları ile aynı formda birer açıklık mevcuttur. Tonozun iç kısmı mermerden yapılmıştır ve dikdörtgen baklava dilimi şeklinde düzenlenmiştir. Bu kısımda herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır (Foto. 5-6).

Foto. 5-6: Güney Balkon ve Kuzey Balkon

Kaynak: https://artsandculture.google.com/streetview/sultan-gharistomb Erişim Tarihi: 10.07.2023

Yapıya girişi sağlayan açıklık boyuna dikdörtgen formda olup üzeri tonoz ile örtülüdür. Merdivenlerden küçük kare mermerler ile yükseltilmiştir ve bu kısımda is lekeleri mevcuttur. Açıklığı oluşturan çerçeveyi üç yönden farklı boyutlarda dört bordür çevrelemektedir. Bordürlerin arasında silmeler kullanılmıştır. En dış ilk kısımda ince bir bordür bulunmaktadır. Bordürün içi birbirini takip eden yuvarlak ve yatay dikdörtgenler ile bezenmiştir. Diğer üç bordürde yazı şeritleri bulunmaktadır. Dıştan içe doğru ilk şeritte Bakara sûresi 255.-256. ve 257. ayetleri, ikinci şeritte Yasin sûresinin ilk dokuz ayeti, üçüncü şeritte ise Tövbe sûresinin 18 ve 19 ayeti yer almaktadır. Üstte yer alan dikdörtken bordür içerisinde; *"Lâ ilâhe illallâhül melikül hakkul mübîn Muhammedün rasûlüllâhi sâdikul va'dil emîn."* (Mülk sahibi Melik, hak ve varlığı birliği apaçık Mübin olan Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Vadinde sadık ve emin olan Muhamed (asm) Allah'ın Rasulüdür.) yazmaktadır (Foto.7).

Foto.7: Giriş Açıklığı (Can, 2019)

Günümüzde açıklıkta sonradan eklenmiş olan tahta bir kapı bulunmaktadır. Eşiği geçtikten sonra üzeri tonoz ile örtülmüş enine dikdörtgen bir veranda bulunmaktadır. Bu kısımda toplam on iki kırmızı kumtaşı sütundan bir revak düzenlemesi oluşturulmuştur. Sütunların altı tanesi pilasterdir. Bu düzenleme ince bir platform ile zeminden ayrılmış haldedir. Sütunlar kare kaideler üzerinde yükselmektedir. Kaideler Hindu karakterli geometrik motifler ise süslenmiştir. Kaidelerin üzerinde boyuna dikdörtgen ve sade bir düzenleme bulunmaktadır. Sütun gövdesi dikine yivli şekilde düzenlenmiştir. Gövde kare bilezik ile sonlandırılmıştır. Bileziğin üzerinde ekinus bulunmakta olup ekinusun her yönüne birer geometrik motif bırakılmıştır. Sütun başlıkları dört kolludur ve kollarda parşömen formunda bir süsleme bulunmaktadır. Pilaster halde olan sütunlar ise duvarla birleştikleri kısımdan itibaren üç kollu şeklindedir (Foto. 8).

Foto. 8: İç Mekân, Doğu Duvarı Revak Düzenlemesi

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Sultan_Ghari#/media/File:Sultan_ghar3.jpg Erişim Tarihi: 17.06.2023

Doğu ve kuzey duvarında günümüzde harap halde olan dama çıkmak için merdivenler bulunmaktadır. Güney duvarının orta ekseni deforme haldedir. Yapının köşe hatlarında bulunan burçların içi düzgün kesme kırmızı kum taşından olup her biri ikişer pencere açıklığına sahiptir. Kubbe içi sarmal bir formda olup merkez noktasında iri bir çiçek motifi bulunmaktadır.

Batı duvarı karşısında yer alan doğu duvarı ile görsel bir bütünlük sağlayacak şekilde revak düzenlemesine sahiptir. Toplam yirmi sekiz adet sütunla oluşturulan düzenlemede sekiz tane mermerden yirmi tane kırmızı kumtaşından sütun bulunmaktadır. Kırmızı kumtaşından olan sütunlar doğu düzenlemesi ile aynı özelliklere sahiptir. (Foto.9) Bazı sütunlarında deforme halde Hindu motifleri görülmektedir.

Foto. 9: İç Mekân Genel Görünüş ve Batı Revak Düzenlemesi

Kaynak: https://avaaz24.com/wp-content/uploads/2021/07/2-768x576.jpg Erişim Tarihi: 13.01.2024

Batı duvarının orta ekseninde mihrap bulunmaktadır. Tamamı beyaz mermerden yapılmış olan mihrap toplam sekiz adet mermer sütun ile oluşturulmuş tek nefli bir düzenleme ile çevrelenmiş ve üzeri kubbe ile örtülmüş haldedir. (Foto. 10-11).

Foto. 10-11: Sütunlar ve Kubbe (Can, 2019)

Sütunlar zeminden ince mermer bir platform ile ayrılmış durumdadır. Zeminde bulunan bu mermerlerden kuzey yönünde olanın bir karesinde Hindu motifi olan Şiva linga[7] bulunmaktadır (Foto. 12-13).

[7] Şiva linga (Lingam): Hinduizm dininde tanrı Şiva'nın sembolüdür. (Fallus, doğurganlığın ve kutsal enerjinin sembolü)

Foto. 12-13: Şiva Linga (Lingam) Yuvası

Kaynak: https://ignca.gov.in/onlinedigital-resources/archaeological-sites/delhi/tomb-of-sultan-ghari/ Erişim Tarihi: 20.11.2023

Sütunlar temelden kare bir altlık ve kare kaideler üzerinde yükselmektedir. Kaideler Hindu karakterli geometrik motifler ise bezenmiştir. Kaidelerin üzerinde süslemesiz dikdörtgen bir düzenleme vardır. Sütun gövdesi dikine yivli şekilde düzenlenmiştir. Gövde bilezik ile sonlandırılmıştır. Bileziğin üzerinde ekinus bulunmakta olup ekinusun her yönüne birer geometrik motif bırakılmıştır. Sütun başlıkları dört kolludur ve kollarda parşömen formunda bir süsleme bulunmaktadır. Fakat düzenlemenin ön kısmında bulunan dört sütunun başlıklarında birer kol tahminen kompozisyonun bütünlüğünü sağlamak amacı ile kesilmiş haldedir. Ayrıca pilaster halde olan sütunlarda duvarla birleştikleri kısımdan itibaren üç kollu şeklindedir. Sütunların tepelik kısmı yapının bütününden farklı olarak düzgün kesme mermerlerden oluşturulmuştur. Bu düzenlemenin üzerinde bir sıra geometrik motif bulunmaktadır. (Foto.10) Dış kubbe çokgen bir kasnak üzerine oturtulmuş ve piramidal formda olup dışı sıvalı haldedir. (Foto. 11) Kubbe içine geçişte çokgen form iki sıra mermer arasında bir sıra kırmızı kumtaşı şeritler ile hareketlendirilmiştir. Kırmızı kumtaşından yapılmış şeritte stilize bitkisel süslemeler sonsuzluk hissi uyandıracak şekilde tekrarlanmış olup mermer şeritlerin içlerinde baklava dilimi şeklinde geometrik motifler bulunmaktadır. (Foto. 14) Kubbe içi mermerden yapılmış ve burçların içi ile benzer şekilde sarmal bir düzenleme ile süslenmiştir. Sarmal, merkeze doğru iri bir çiçek motifi oluşturacak şekilde tasarlanmıştır (Foto. 15).

Foto. 14-15: Kubbe İçine Geçiş ve Kubbe İçi (Can, 2019)

Mihrap bir platform ile yerden yükseltilmiş haldedir. İki yanında pilaster sütunlar bulunmaktadır. Bu hali ile mihrap duvardan dışa taşıntılı bir görünüm vermekte olup bu görüntü sütunlardan kaynaklanmaktadır. Esasında mihrap yapı duvarı ile bitişik haldedir. Mihrap, bu sütunlardan mihrabı çevreleyen ve içinde geometrik bezemeler bulunan bir sıra çıkıntılı ince şerit ile ayrılmıştır. (Foto. 16), (Çizim 2) Mihrabı üç yönden çevreleyen çerçeve, genişlikleri farklı iki bordür ile aralardaki silmelerden oluşmaktadır. Dıştan içe ilk bordürde celi sülüs hatlı fetih süresini ilk beş ayeti, ikinci bordürde kufi hatlı Ali İmran süresini 18. ve 19. ayeti yazılıdır. Alınlık kısmı ise düğüm motifleri ile bezenmiş olup bu düzenlemenin altında Haşir süresini 23. ayetinden bir kısım bulunmaktadır.

Foto. 16: Mihrap (Can, 2019)

Çizim 2: Mihrap (E.A. ÖZTÜRK)

Bordürden silmeler ile ayrılan mihrap dikdörtgen bir çerçeve içerisine oturtulmuş ve her iki yandan sütunceler ile sınırlandırılmıştır. Sütunceler çokgen bir kaidenin üzerinde yükselmekte olup kaide çokgen bir bilezik ile sonlandırılmıştır. Bileziğin üzerinde ters lotus motifi bulunmaktadır ve bu kısım kaide ile aynı şekilde sonlandırılmıştır. Sütuncelerin gövde kısmı dikine yivli şekilde olup orta kısmından gövdeye iki aşamalı izlenimi verecek şekilde çokgen bilezik ile ayrıl-

mıştır. Sütunce başlıkları taban ile aynı şekilde düzenlenmiştir. Bu düzenlemenin üst ve alt kısımları bir Hindu motifi olan 'Kalasha'[8] ile sonlandırılmıştır. Mihrabın köşelik kısmı stilize bitkisel motifler ile bezenmiş olup her iki köşeye birer gülbezek rozeti bırakılmıştır. Köşeliğin alt kısmında bulunan kemer yazı şeridi ile bezenmiş olup bu kısımda Ali İmran suresinin 96. ayeti yazılıdır. Kemerin karnında palmet formlu bir düzenlemeye yer verilmiştir. Kavsara kısmı sade halde bırakılmış olup nişe geçişte ki oval bölümde bir sıra geometrik motifle bezenmiş şerit bulunmaktadır (Foto. 17), (Çizim 2).

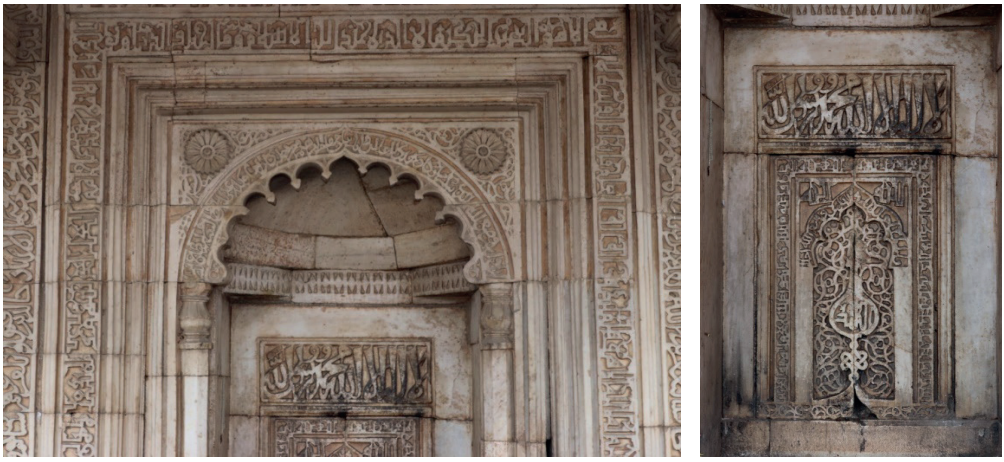


Foto. 17-18: Mihrap Detay (Can, 2019)

Mihrap nişi dikdörtgen formdadır. Günümüzde alınlık kısmında is lekeleri bulunmakta olup içerisinde "Lâ ilâhe illallah Muhammedün Resûlullah" (Allah'tan başka tanrı yoktur, Muhammed Allah'ın elçisidir.) yazmaktadır. Nişi alınlık kısmından ayıran ve üç yönden çevreleyen ince bir silme mevcuttur. Mihrap nişini çevreleyen bordürde Mülk Süresinin 1. ve 2. Ayeti yazılıdır. Taban kısmında stilize bitkisel motifler ile bezenmiş bordür bulunmaktadır. Günümüzde bu kısmın ortasında kırıklar mevcuttur. Kemer köşeliğinde her iki yanda "Allah" bezemesi bulunmaktadır. Dilimli kemerin içerisinde ise cin süresinin 18 ayeti yazılıdır. Nişin merkezinde kandil motifi bulunmaktadır. Günümüzde nişin orta ekseni boyunca oluşan ayrılma sebebi ile motif kısmen deforme haldedir. Kandil alttan düğüm ile sonlandırılmış ve bu düzenlemenin etrafı kıvrık dallar ve rumi motifleri ile bezenmiştir (Foto. 18).

Yapının merkezinde sekizgen planlı iki metre yüksekliğinde bir mezar odası bulunmaktadır. Oda sekizgen ince bir platform ile yapının zemininden ayrılmış haldedir. Üzeri sıvalı olan mezar odasının yanları mermer ile kaplanmıştır. (Foto. 19) Mezar odasının üst sıvalı kısmına çıkmak için doğudan yedi adet merdiven bırakılmıştır.

[8] 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.

Foto 19: Sekizgen Mezar Odası Dış Görünüş

Kaynak: https://preciousheritage.files.wordpress.com/2016/02/18022016-028.jpg Erişim Tarihi: 26.03.2024

Sekizgenin güney batı ve batı kısmının üzerindeki sıva kırılmış ve altındaki asıl sekizgen ortaya çıkmıştır. Buradan kenarların moloz taştan yapılmış ve sonradan sıvanmış olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca asıl sekizgenin kenarlarından renkli ve kırmızı kumtaşı malzemeden yapılmış kabartma geometrik ve stilize bitkiler ile bezenmiş bir bordür bulunmaktadır. (Foto. 20-21) Bu düzenlemenin üzerinin neden kapatıldığı bilinmemektedir. Ancak aynı dikdörtgen formlu bordür yapının iç mekânında doğu duvarının kuzey kısmında da iki parça halinde zeminde durmaktadır (Foto.22).

Foto. 20: Mezar Odası Dışında Bulunan Bordür

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_Ghari_Tomb-_The_Crypt.jpg Erişim Tarihi: 30.03.2024

Foto. 21: Mezar Odası Dış Bordür Detay

Foto. 22: Zeminde Bulunan Bordürler (Can, 2019)

Kaynak: https://indiaheritage.in/wp-content/uploads/2019/11/Photo4.floral-carving-hindu-style-USED.jpg Erişim Tarihi: 30.03.2024

Beş metre derinlikte olan mezar odasına güneyden açılan küçük bir açıklıktan merdivenler ile girilmektedir. (Foto. 23) İç duvar boyunca hafif bir çıkıntı vardır. Odada sekiz köşede birer tane ve ortada dört tane olacak şekilde sütunlar ile desteklenmiştir. Sütunlar dikdörtgen kaideler üzerinde yükselmekte olup gövde kısmı karedir. Ortadan kalın bir taş ile bölünerek iki kısım oluşturulmuştur. Her iki kısımda sade haldedir. Üst kısımlarında çoğu deforme halde olan kabartma geometrik motifler mevcuttur. Sütun başlıkları dört kolludur ve kollarda parşömen formunda bir süsleme bulunmaktadır. (Foto. 24) Duvara bitişik halde olan sekiz sütun ise duvarla birleştikleri kısımdan itibaren üç kollu şeklindedir. Sütunların arasında dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış çoğu deforme halde olan sivri kemerli kör nişler bulunmaktadır. Zeminde üç adet dikdörtgen formlu, sıvalı taş sanduka bulunmaktadır (Foto. 24-25).

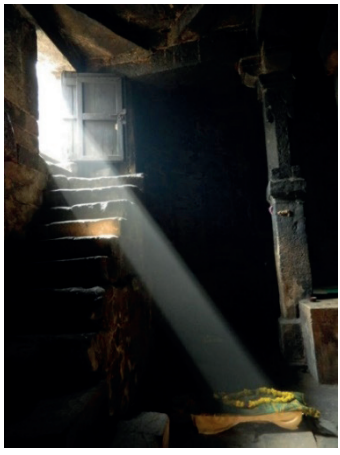


Foto. 23-24: Mezar Odası İç Kısım

Kaynak:

Foto.23:https://islamicarchitectureinindia.weebly.com/uploads/1/3/8/3/13832295/8523132_orig.jpg

Foto.24:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_the_tomb_chamber_of_Sultan_Ghari_%282897549233%29.jpg Erişim Tarihi: 10.07.2023

Sandukalardan biri (batı) diğerlerinden daha yüksektir ve bu yüzden Nasiruddin Mahmud'a ait olduğu düşünülmektedir. Bu sandukanın hemen bitişiğinde ve karşısında bulunan (doğu) sandukaların kime ait olduğu bilinmemektedir. İç örtü sistemi tonozdur ve tonozlar kare içerisine alınmış baklava dilimi bir düzenleme ile hareketlendirilmiştir. Odanın duvarları zamanla mumların yaydığı isle kaplanmıştır.

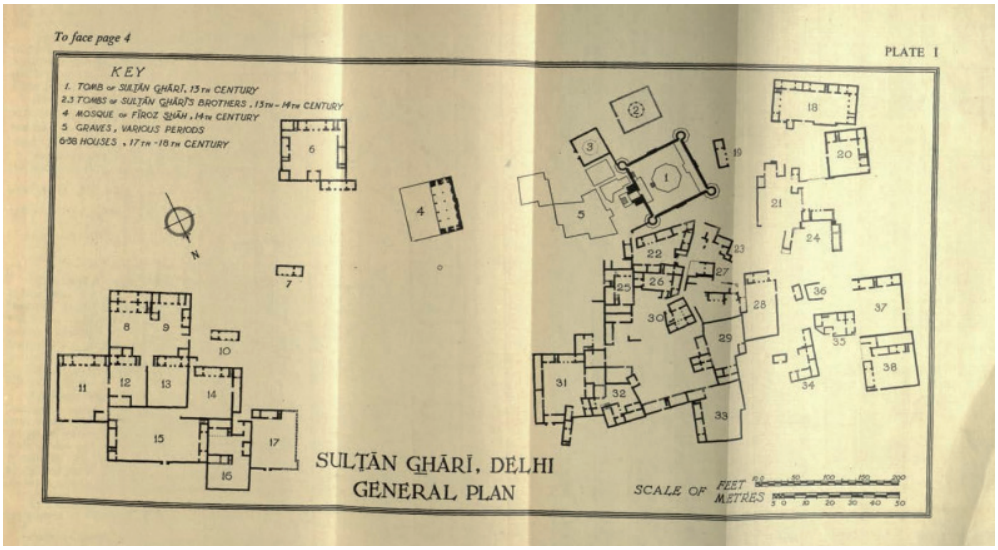
Foto. 25: Mezar Odası İç Kısım ve Sandukalar

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_Sultan_Ghari_3.jpg Erişim Tarihi: 05.06.2023

2. Sultan Ghari Türbesinin Çevresinde Bulunan Yapılar

Türbenin çevresinde, büyük çoğunluğu harabe halde olan bir yerleşim alanı vardır. Görünür kalıntılar incelendiğinde 13.yy'da düzenli bir planlaması olmayan ve türbenin etrafında kurulmuş *Malikpur* adlı bir köy bulunduğu anlaşılmaktadır. Köyün kuruluşu, terk edilme tarihi ve sebepleri hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat terk edilme nedeninin şiddetli bir kuraklıktan dolayı olabileceği düşünülmektedir. Malikpur'a en erken atıf Firuz Şah'ın Fütûhât-ındadır. Sultan Şemseddin İltutmuş'un oğlları Sultan Müziddin'in türbesini yeniden yaptırdığını, sur duvarını tamir ettirdiğini ve Sultan Ruknuddin'in türbesi üzerine yeni bir kubbe yaptırdığını belirtir. Yakınlarında ise bir geçit, Tuğluk dönemine ait kuyu ile cami kalıntıları vardır. Ayrıca harap haldeki evlerin kalıntıları incelendiğinde köyün üç döneme ait yapılar içerdiği anlaşılmaktadır. Bunlar Kölemen, Tuğluk ve Geç Moğol dönemidir. (S.A.A. Naqvi 1947:7) Evlerin mevcut kalıntıları ise iki

grupta durmaktadır. Bir grup Sultan Ghari'nin türbesinin doğusunda ve yaklaşık 8.100 m2'lik bir alana yayılan büyük bir bireysel birimler kompleksidir. Diğer grup ise türbenin kuzey ve batısındaki alanın neredeyse tamamını kaplamaktadır. Bu, birbirine bağlı konut birimlerinden oluşan yıkık bir konut kompleksi halindedir. (Çizim- 3)



Çizim 3: Sultan Ghari Türbesinin Çevresinde Bulunan Yerleşim Alanına Ait Plan Kaynak: NAQVİ, S.A.A (1947), "Sultan Ghari"

a. Ruknuddin Firuz Şah ve Müziddin Behram Şah'ın Türbeleri

Sultan İltutmuş'un iki oğlunun mezarlarının da Sultan Ghari'nin türbesinin güneyinde yer aldığı ve birbirine benzer olduğu tarihi kayıtlara geçmiştir. Ruknuddin Firuz Şah'ın mezarı 1236'da ve Müziddin Behram Şah'ınki MS 1241'de inşa edilmiştir.[9] Bunlar kenotaf mezarlardır. Türbeler, Firuz Şah'ın Fütûhât-ında iki şehzadenin mezarlarını restore ettirdiği açıklamasına dayanılarak tespit edilmiştir, ancak mezarları tek tek tanımlamanın bir yolu yoktur. (Y.D. Sharma 1982:69) Bugün bu binalardan sadece biri, (sekizgen kubbeli, chajja saçaklı[10] bir çatri) ayakta durmaktadır. (Foto.26) Türbelerin kökeni Kölemen hanedanlığı dönemine ait olsa da Çatri'nin[11] yuvarlak kubbesi, Sultan Ghari Türbesi'nde bulunan kubbelerden oldukça farklıdır. Çünkü Firuz Şah Tuğluk'un emriyle Tuğluk saltanatı sırasında değiştirilmiştir. Türbe Hindistan'daki en eski sekizgen formlu çatrilerinden biri olması bakımından dikkat çekicidir.

9 Delhi Heritage (2012). A Walk Around Sultan Ghari Complex, Travel Resources, World Monuments Fund.

10 Chhajja: Hint Mimarisi'nde kullanılan sarkık bir saçak çeşididir. Yapının önemine ya da mimari seçime bağlı olarak boyutlarında farklılıklar görülebilmektedir.

11 Chhatri: Hint ve Hint-İslam mimarisinde yaygın olarak kullanılan ve genellikle kubbe ile dört sütundan oluşan saçaklı yapılara chhatri (çatri) denilmektedir.

Foto. 26: Çatri

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chatri_(Cenotaph)_outside_the_Sultan_Ghari_Tomb.jpg Erişim tarihi: 17.06.2023

b. Tuğluk Dönemi Kuyusu ve Camii

Sultan Ghari türbesinin güneyinde Tuğluk dönemine ait yaklaşık 7 m çapında bir kuyu bulunmaktadır. Su çekmek için kuvarsit lento ve sütun desteğine sahiptir (Foto. 27). Tuğluk döneminden kalan en eski kuyulardan biri olması bakımından oldukça önemlidir.

Foto. 27: Kuyu

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_Ghari_Tomb-_The_Well.jpg Erişim Tarihi: 17.06.2023

Türbenin doğusunda yer alan cami günümüzde harap durumdadır. (Foto.28) Fakat ayakta kalan kısımlarından sivri kemerleri ve kalın yıpranmış duvarları ile Tuğluk üslubuna olan benzerliğinden ve Firuz Şah'ın civardaki yapıların onarımını yaptırmasından dolayı bu camiyi onun yaptırmış olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden cami Tuğluk dönemine tarihlendirilmektedir. Yerel gri kuvarsitten inşa edilmiş olan camii bir platform üzerinde durmaktadır. Mescit iki nef derinliğindedir ve kuzeydeki iki bölümün bir kısmı çökmüş olan beş bölmeye ayrılmıştır. Doğu dış sırasındaki çift kare taş sütunlardan ve oda içindeki tek sütunlardan yükselen yivli kemerlerle örtülüdür. Mihrap, dışa doğru hafifçe çıkıntı yapan basit bir girintili kemerden oluşur. Odanın taş döşeli tabanı harap durumdadır.

A. *Firoz Shāh's mosque, east of Sulṭān Ghārī's tomb*

Foto. 28: Firuz Şah Tuğluk Camii Kaynak: NAQVİ, S.A.A (1947), "Sultan Ghari"

Değerlendirme ve Sonuç

Anadolu ve Delhi Türk Sultanlığı türbe mimarisinden büyük ölçüde farklı olan Sultan Ghari Türbesi kare planlı olup köşe hatlarda bulunan burçlar sebebiyle ilk bakışta küçük bir kaleyi andırmaktadır. Yapıda malzeme olarak kırmızı kum taşı ile mermer kullanılmıştır. Ancak nadiren renkli taş kullanıldığı da anlaşılmaktadır. Örtü sistemi olarak kapı ve revak düzenlemelerinin üzerinde tonoz, burçlar ve mihrap üzerinde ise küçük boyutlu kubbeler kullanılan yapıda merkez, avlu şeklinde üstü açık bırakılmıştır. Bu kısımda kubbe kullanılmak istenip istenmediği anlaşılmamakla birlikte yapı bu haliyle kısmen Kuvvet-ül İslam camisini andırmaktadır (Foto. 29).

Foto. 29: Kuvvet-ül İslam Camii

Kaynak: https://indiapicks.com/Heritage/Qutb/Qutb-C-Quwaatul.htm Erişim Tarihi: 14.03.2024

Ayrıca yapının açık avlulu olmasının büyük olasılıkla kubbe mimarisinin henüz gelişmemesinden dolayı olduğu fikri edinilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda Hintli mimar ve ustaların kemer ve kubbe kavramlarına yabancı oldukları bu yüzden erken Sultanlık mimarisinde kubbe kullanımının sınırlı olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte çağdaş yapılarında çeşitli kubbe denemeleri olmuş fakat başarı sağlanamamıştır. Örneğin Şemseddin İltutmuş ile Balaban türbesinde bulunan kubbe yıkılmıştır ve günümüzde kubbe kısmı boş haldedir. (Foto. 30-31) Erken dönemde yapılan kubbe denemelerinden yalnızca küçük boyutlu kubbeler sağlam kalmıştır. Bu doğrultuda Delhi Türk Sultanlığı kubbe mimarisi hakkında bir araştırma yapılmış ve Tuğluk ile Seyyid hanedanlığı döneminde kubbelerin ciddi anlamda gelişim gösterdiği ancak tam olarak Lodi hanedanlığı döneminde başarılı örneklere ulaşılabildiği bilgisine ulaşılmıştır. (S. Gupta 2006:273) İç mekânda doğu ve batı duvarındaki revak düzenlemesinde kullanılan sütunların devşirme oldukları ve kumtaşı sütunların özgün halinde olmadıkları, kaide ile başlık kısımlarının farklı parçalardan bir araya getirildikleri anlaşılmaktadır. Yapı süsleme unsurları bakımından değerlendirildiğinde birinci sırada yazı geldiği anlaşılmış olup stilize bitkisel ve geometrik süslemelerin yanı sıra Hindu temalı nesnel süslemelerde kullanıldığı belirlenmiştir.

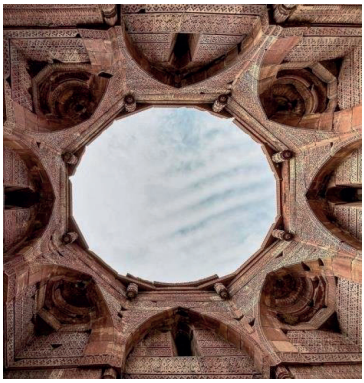


Foto. 30: Şemseddin İltutmuş Türbesi

Foto. 31: Balaban Türbesi

Kaynak:

Foto.30: https://www.researchgate.net/figure/Sky-is-visible-from-the-inside-of-the-Tomb-of-Iltutmish-at-Qutb-Complex-Delhi-as-the_fig1_349723404

Foto.31:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_Balban,Mehrauli_Archaeological_Park,New_Delhi,India.jpg Erişim Tarihi: 30.05.2024

Yapıda bulunan inşa kitabesi, oğlunun anısını anmak ve kendi gücünü, dünyevi otoritesini ifade etmek isteyen Sultan İltutmuş'un bu türbeyi inşa etme amacını açıkça göstermektedir. Ayrıca kitabede yapı için türbe yerine İslam mimarisinde birden fazla işlev yüklenen Buk'a kelimesi kullanıldığı görülmektedir (M. İbşirli 1992: 386-387) (Foto. 3-4).

İran ve Anadolu'da inşa kitabelerinde Buk'a oldukları ifade edilmesine rağmen yapılarda bu terimin kullanılmadığı örnekler olması dikkat çekicidir. Örneğin; Ahlat'ın en eski kümbeti olma özelliğini taşıyan 1222-23 tarihli Şeyh Necmeddin Kümbetinin kitabesinde buk'a olduğu ifade edilmektedir. Ancak kümbet olarak isimlendirilmiştir. (M. Top 2013:210) (Foto. 32) Aynı şekilde Şeyh Necmeddin Kümbetinin çağdaşı olan Sultan Ghari, türbe olarak adlandırılmış olsa da inşa kitabesinde "Buk'a" olduğu belirtilmektedir. Delhi Türk Sultanlığı dönemi yapılarının çoğunun kitabesi günümüze ulaşamadığından bu bilgi oldukça önemlidir ve Buk'a kavramının Hindistan'da gelişen İslam sanatında da kullanıldığının kanıtı niteliğindedir.

Foto. 32: Şeyh Necmeddin Kümbeti – Ahlat 1222-23 (Top, 2011)

Anıtın mimarisindeki Hindu unsurları, sütunlarda, mezar odasında ve batı revaklarının bazı sütunlarda kısmen zarar görmüş Hindu motiflerinde görülmektedir. Batı revak düzenlemesinin zemininde bir Şiva linga yuvası bulunmaktadır. Hindu motifi olan Şiva linga, Hinduizm dininde en önemli üç tanrıdan biri olan Şiva'nın sembolüdür. Aynı zamanda yaratılış sembolü olarak da bilinmektedir. Bu unsurun yapıda ve özellikle mihrabın yanında olması oldukça dikkat çekicidir. (Foto. 12-13) Başka bir önemli nokta ise mezar odasının kirişlerinde bulunmuş ve günümüzde Yeni Delhi Ulusal Müzesinde sergilenmekte olan Gupta dönemine ait Kāmadhenu[12] ve Varaha[13] rölyefleridir (Foto. 33-34).

[12] Kāmadhenu (कामधेनु): Hinduizm dininde tüm ineklerin annesi olarak tanımlanan ilahi bir göksel inek.

[13] Varaha (वाराह): Hinduizm dininde bir tanrı olan Vişnu'nun domuz şeklindeki üçüncü avatarıdır.

Foto. 33-34: Hindu Rölyefleri – (National Museum, New Delhi)

Kaynak:

Foto. 33: https://pbs.twimg.com/media/FUDq_iagAExgHR?format=jpg&name=large

Foto. 34: https://pbs.twimg.com/media/FUDq_lakAA00UV?format=jpg&name=large

Erişim Tarihi: 19.03.2024

Ayrıca yapının dış cephesindeki mermer taşlar, başka bir yerden alındıklarını gösterecek şekilde numaralandırılmıştır. Bazı Hintli arkeologlar ve mimarlar yapının Pratihara dönemi Hindu tapınağı (mandir) olduğu ve tapınağın belli kısımlarının yıkılarak üzerine türbenin inşa edildiğini düşünmektedir. Özellikle mezar odasının Müslümanlık öncesi olduğu söylenmektedir. Sıvanın kırıldığı kısımdan gözüken sekizgen bordürün bir çatri için temel olabileceği öne sürülmektedir. (Y. Porter 2016: 21) Ancak anıtın yapım tarihini veren inşa kitabesi ışığında bu görüşler kabul edilemez. Hindu unsurları, yalnızca Hindu malzemelerinin (Hindu binalarının enkazından) yeniden kullanılmasından ve Hindu ustalarının istihdamından kaynaklanmaktadır. (S.A.A Naqvi1947:4) Fakat İslami yapılarda uygulanan tasvir yasağı sebebi ile ikonografik motiflerin burada kullanılmış olması ve Kutub Külliyesinin Hindu ile Jain tapınakları yıkılarak üzerine inşa edilmesi örneğinden dolayı bir kısım hala bu görüşü kabul etmemektedir. Ancak başta Kutub Külliyesinde ve diğer çeşitli mimari yapılarda benzeri motiflerin neden kullanılmış olduğuna dair net bir bilgi bulunmamaktadır.

Ayrıca Sultan Ghari Türbesi'nin çevresinde bulunan bir mezarın Pir Baba diye bilinen bir alimin kalıntılarını barındırdığına inanılmaktadır ve nasıl ya da ne zaman olduğu bilinmeyen bir şekilde türbe ve bahsi geçen mezar Hintliler için bir dergâh haline gelmiştir. Yıl içerisinde birçok Hintli buraya dua etmek amacı ile gelmektedir. (C. Sengupta 2019:47) Oldukça geniş bir alan içerisinde yer alan Sultan Ghari Türbesi ile çevresinde günümüzde restorasyon ve yeşillendirme çalışmaları yapılmaktadır.

Sonuç olarak Hindistan'daki ilk büyük Müslüman Türk devleti olan Delhi Sultanlığının erken dönemden itibaren farklı form ve süsleme özelliklerine sahip anıtsal mezarlar inşa ettikleri anlaşılmıştır. Uğradığı deformasyonlara rağmen günümüzde hala ayakta olan Sultan Ghari Türbesi konumu sebebi ile çok fazla bilinmese de erken Sultanlık mimarisini anlamamız ve yorumlamamız açısından çok önemlidir.

Kaynakça

DATTA, Diptarka (2020). Monuments, the State and Communities in India A Case Study of Some Sultanate and Pre--Sultanate Monuments in Mehrauli, Delhi, UG Dissertation: University of Delhi.

Delhi Heritage (2012). "A Walk Around Sultan Ghari Complex", Travel Resources, World Monuments Fund.

GUPTA, Shubhru (2006). "Delhi Domes in Transition, Structural Analysis of Historical Constructions", Structural Analysis of Historical Constructions: Proceedings of the 5th International Conference New Delhi, s. 269-275.

İBŞİRLİ, Mehmet (1992). "Buk'a" DİA, 6, İstanbul, s.386-387.

KUTLUTÜRK, Cemil (2019). Hint Düşüncesinde İslam Algısı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

NAQVİ, S.A.A (1947). "Sultan Ghari", Delhi, Ancient India: Bulletin of the Archaeological Survey of India, vol. III, Delhi, s. 4- 11.

PORTER, Yves (2016). "Funerary Landscape in Pre-Mughal Delhi Sultanate (1206-1555)". Manzar, Nazar Research Center, Special Issue, Persian Garden 7/33, s.19-27.

SENGUPTA, Chandni (2019). "Contextualizing Sufi Rituals and Practices at a Non-Mazar Shrine of Delhi: A Case Study of the Tomb of Sultan Ghari", International Journal of Research in Engineering, IT and Social Sciences, Vol. 09- Issue 10, s. 46-49.

SHARMA Y.D. (1982). Delhi and Its Neighbourhood, New Delhi: ASI Publication.

TOP, Mehmet (2013). "Selçuklularda Kümbet Geleneği ve Ahlat Kümbetleri". II. Uluslararası Ahlat-Avrasya Bilim Kültür ve Sanat Sempozyumu, İstanbul, s. 201-217

EDİRNE İTTİHAT ve TERAKKİ KULÜBÜ BİNASI

Edirne Union and Progress Club Building

Sertan ATASOY[1]

Özet

Osmanlı Devleti'ni dağılmaktan kurtarmak ve devletin coğrafi bütünlüğünü korumak amacıyla 1889 yılında gizli olarak kurulan İttihat ve Terakki Cemiyeti, 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanında önemli rol oynamış ve bu tarihten sonra büyük bir etkinlik kazanmıştır. Cemiyet, İttihat ve Terakki Fırkası adıyla meclise girmesiyle halkla bütünleşmek ve tabanını genişletmek adına çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimlerin en önemlilerinden birisi de kulüp binaları açmak olmuştur. Bu kulüpler aracılığıyla, cemiyetin değişim ve dönüşüm düşüncesine uygun dersler vermek, konferanslar düzenlemek, gazete çıkarmak gibi bilgilendirici faaliyetlerin yanında çeşitli sosyal ekinlikler ve spor organizasyonları da düzenlenerek halkla bütünleşmek amaçlanmıştır. Kulüplerin en önemli özelliklerinden birisi de örgütlenmenin bu merkezler vasıtası ile sağlamasıdır. Bu nedenle başta başkent İstanbul olmak üzere Osmanlı Devleti'nin birçok kentinde kulüp binaları açılmıştır. Bu binaların bir kısmı mevcut yapıların dönüştürülmesiyle bir kısmı ise yeni inşa edilen binalardan oluşmaktadır. Ancak kulüp binalarının büyük çoğunluğunun günümüze ulaşamadığı anlaşılmaktadır. Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binası ise özgünlüğü büyük oranda korunarak günümüze gelebilen ve kulüp binaları hakkında önemli bir referans oluşturan örnektir. Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binası, cemiyet ideolojisini anlatmaya elverişli mekânları ile işlevsel bir tasarıma sahiptir. Toplantı ve propaganda yapılması amacıyla yapının merkezinde büyük bir salona yer verilmiş, idari odalar ise bu salonu üç yönden kuşatacak biçimde etrafına yerleştirilmiştir. Bunun yanında döneminin mimari bezeme örneklerinden kalemişi, taş ve çini süslemeleri ile de oldukça dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada Dr. Rıfat Osman'ın tasarladığı, 1. Ulusal Mimarlık Akımı'nı yansıtan Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binasının plan, cephe ve süsleme özellikleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca Ankara, Kastamonu ve Afyon'daki kulüp binalarıyla üslup, plan, cephe

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, sertanatasoy@trakya.edu.tr, ORCID:0000-0002-7199-2620, Edirne/Türkiye.

ve süsleme açısından karşılaştırılarak İttihat ve Terakki Kulübü binaları hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edirne, İttihat Terakki, I. Ulusal Mimarlık Akımı

Abstract

The Committee of Union and Progress, which was secretly established in 1889 in order to save the Ottoman Empire from disintegration and to preserve the geographical integrity of the state, played an important role in the declaration of the Constitutional Monarchy in 1908 and gained great effectiveness after this date. The Association made various attempts to integrate with the people and expand its base after it entered the parliament under the name of the Committee of Union and Progress. One of the most important of these initiatives was to open club buildings. Through these clubs, it is aimed to integrate with the public by organizing various social activities and sports organizations, as well as informative activities such as giving lectures, organizing conferences, publishing newspapers in accordance with the idea of change and transformation of the society. One of the most important features of the clubs is that the organization is provided through these centers. For this reason, club buildings were opened in many cities of the Ottoman Empire, especially in the capital Istanbul. Some of these buildings were converted from other structures while some were newly built. Yet, it is understood that most of these club buildings could not reach today. Edirne Union and Progress Club building, which is a characteristic building reached today mostly intact is an example that constitutes a reference point about club buildings. Edirne Union and Progress Club building has a functional design with spaces suitable for expressing the ideology of the society. A large hall has been placed in the center of the building for the purpose of meeting and propaganda, and administrative rooms have been placed around this hall in a way that surrounds it from three directions. In addition, it stands out as a remarkable example with its hand-drawn, stone and tile ornaments, which are among the architectural ornaments of its period. In this study, the focus will be on the architectural features and plan of Edirne Union and Progress Club building designed by Dr. Rıfat Osman and reflecting the properties of the First National Architectural Movement. In addition, a comparison will be made with Ankara, Kastamonu and Afyon CUP Club buildings in terms of location, style, architecture and ornaments and an evaluation will be made about CUP Club buildings.

Keywords: Edirne, The Committee of Union and Progress, The First National Architecture Movement

Giriş

1908 yılında Osmanlı Devleti'nin yönetiminde etkili olan ve 1. Dünya Savaşı'na bu etkinliğini sürdüren İttihat ve Terakki Cemiyeti, 1909 yılından sonra Osmanlı coğrafyasında kulüp binaları açarak halkla bütünleşmeyi amaçlamıştır. Cemiyet birçok nizamname yayınlamış olup 1909 yılında yayınladığı nizamnamede kulüp binalarına da yer vermiştir. Bu Nizamnameye göre kulüplerin yapısı ve işleyişi belirlenmiştir. Bu kapsamda kulüplerin bir müdür, 2. müdür, bir veznedar, bir kâtip, bir kütüphane memuru ve iki üyeden oluşan bir heyetçe idare olunacağı belirtilmiş, kendi aralarındaki yazışma düzeni ve genel görevleri belirlenmiştir (A. Çiftçi 2015: 124-125). İttihat ve Terakki kulüplerinde, Cemiyetin amacına uygun olarak toplumun ekonomik, sosyal, sportif ve kültürel yönünü geliştirecek faaliyetler düzenlenmiştir (A. Çiftçi 2015: 125-127).

İttihat ve Terakki Cemiyeti hakkında bugüne kadar birçok çalışma gerçekleştirilmiştir ancak cemiyetin, toplumla bütünleşme ve ideolojilerini yayma noktasında en önemli unsurlarından biri olan kulüp binaları hakkında yapılmış az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışma ile günümüze özgünlüğünü koruyarak ulaşan Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binası plan, mimari ve süsleme özelliği açısında Sanat Tarihi disiplini içerisinde ele alınmıştır. Ayrıca aynı zamanda günümüze ulaşan İttihat ve Terakki Kulübü binaları hakkında da genel bir değerlendirme yapılmıştır.

1. Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binası

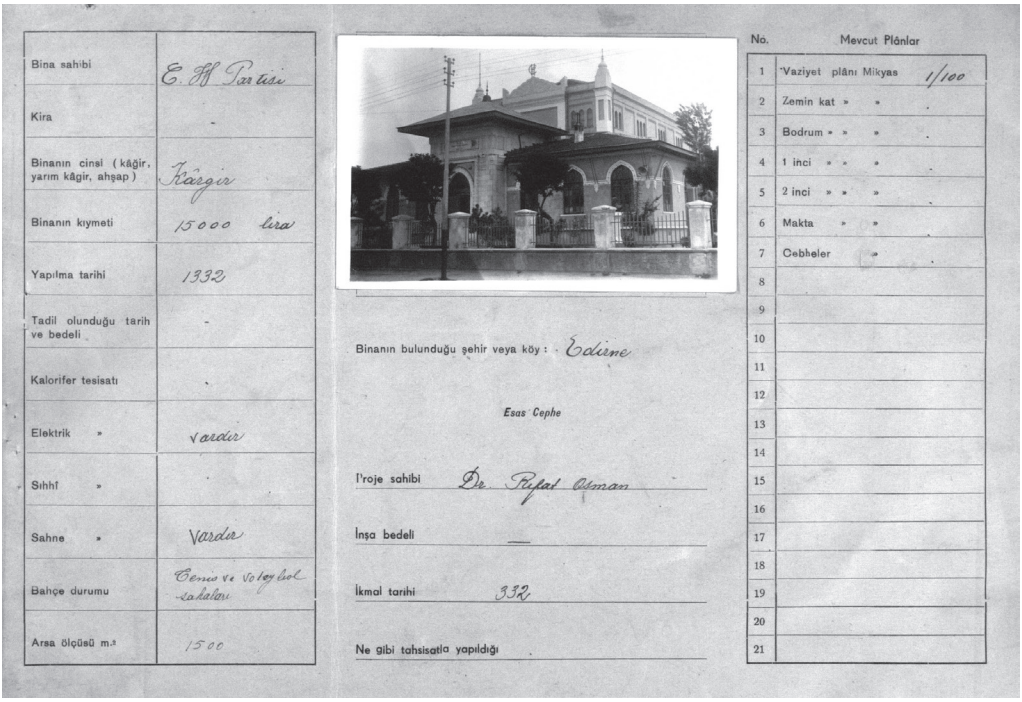
1.1. Yeri

İttihat ve Terakki Kulübü Binası, Edirne Sarıcapaşa Mahallesi, Kargı Tekke Sokak, Kıyık Caddesi'nde bulunmaktadır.

1.2. Tarihçesi:

Şehrin önde gelenlerinin yardımı ile yapılan bina, İttihat ve Terakki kulüplerine uygun olarak çeşitli dernekleri (Hilal-i Ahmer, Donanma Derneği gibi) bünyesinde barındırmak, halka ücretsiz sinema seyrettirmek, konferans vermek gibi amaçlar doğrultusunda yaptırılmıştır (Rıfat Osman Bey, 2013, 76).

İnşa kitabesi bulunmayan binanın Tosyevizade Dr. Rıfat Osman Bey tarafından kaleme alınan Edirne Rehnüması adlı eserde inşa tarihi R. 1332- M. 1916/17 yılı olarak belirtmektedir (Rıfat Osman Bey, 2013, 76). Yine aynı eserde, yapının mimari ve süsleme çizimlerinin Dr. Rıfat Osman tarafından yapıldığı ve Mimar Alaaddin Bey'in onayından geçirildiği dile getirmektedir (Rıfat Osman Bey, 2013, 76). Ayrıca Devlet Arşivlerinde bulunan 1943 tarihli belgede, yapının proje sahibinin Dr. Rıfat Osman olduğu, inşa tarihinin ise 1332 olduğu belirtilmektedir (BCA, 490-1-0-0 / CUMHURİYET HALK PARTİSİ, 1702-922-1).



Bina sahibi	C. H. P. Partisi
Kira	-
Binanın cinsi (kâgir, yarım kâgir, ahşap)	Kâgir
Binanın kıymeti	15000 lira
Yapılma tarihi	1332
Tadil olunduğu tarih ve bedeli	-
Kalorifer tesisatı	-
Elektrik »	Vardır
Sıhhî »	-
Sahne »	Vardır
Bahçe durumu	Cemaat ve Voleybol sahaları
Arsa ölçüsü m.²	1500

Binanın bulunduğu şehir veya köy : Edirne

Esas Cephe

Proje sahibi	Dr. Rıfat Osman
İnşa bedeli	—
İkmal tarihi	332
Ne gibi tahsisatla yapıldığı	

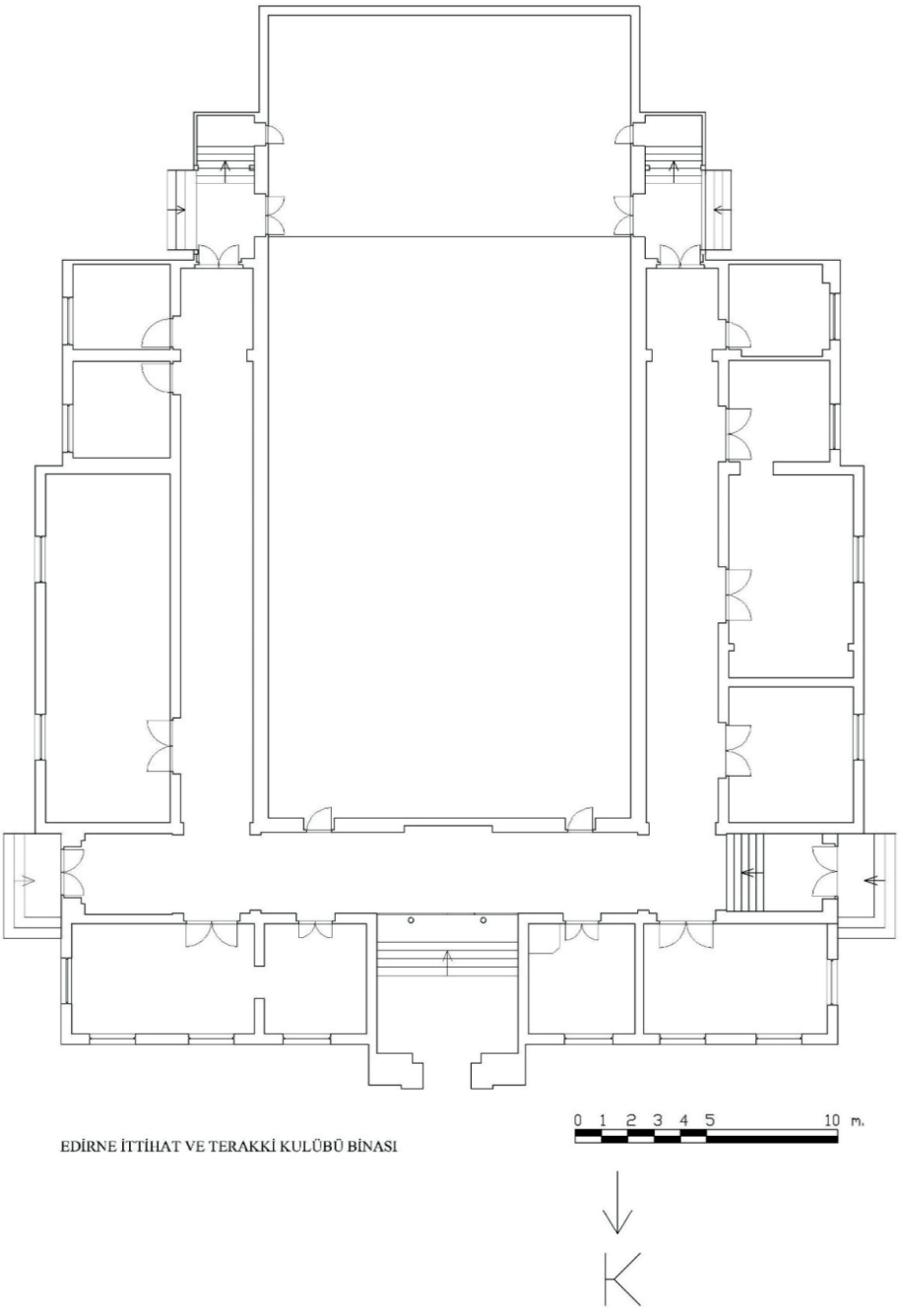
No.	Mevcut Plânlar
1	Vaziyet plânı Mikyas 1/100
2	Zemin kat » »
3	Bodrum » »
4	1 inci » »
5	2 inci » »
6	Makta » »
7	Cebheler »
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	
16	
17	
18	
19	
20	
21	

Fotoğraf 1: Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binasına ait Devlet Arşivlerindeki 1943 Tarihli Belge (BCA, 490-1-0-0 / CUMHURİYET HALK PARTİSİ, 1702-922-1)

Kısa bir süre hizmet veren İttihat Terakki Kulübü 1918'de Mondros Ateşkes Antlaşması'ndan sonra kapatılmış ve bir süre İslam Cemaati Dairesi olarak kullanılmıştır (Rıfat Osman Bey, 2013, 76). Cumhuriyet döneminde boş kalan ve 1932 yılında yapılan onarımdan sonra halkevi olarak kullanılan bina, 1958'den itibaren de Halk Eğitim Merkezi olarak hizmet vermektedir (O.N. Peremeci 1939: 349; B. Demirsar Arlı ve H. Arlı 2001: 45).

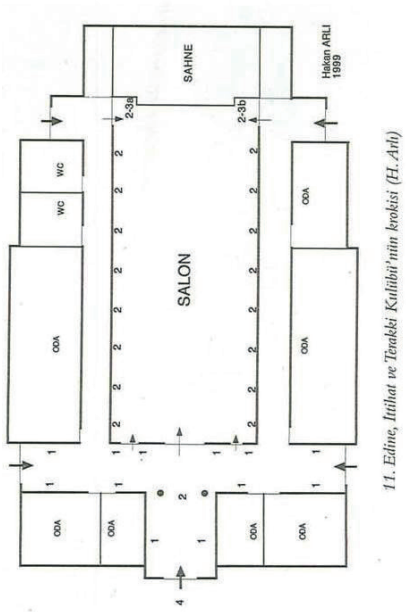
1.3. Plan ve Mimari Özellikleri

İttihat ve Terakki Kulübü Binası derinlemesine dikdörtgen planlı ve tek katlı olarak inşa edilmiştir. Yapı, dikdörtgen planlı salon ve sahneyi "U" biçiminde çevreleyen koridor ile bu koridoru çevreleyen dokuz odadan oluşmaktadır (Çiz. 1).

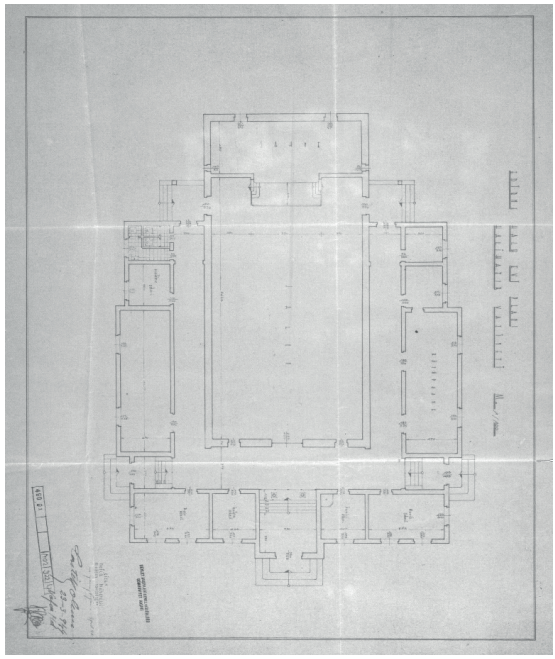


Çizim 1: Edirne İttihat ve Terakki Kulübü (Edirne Halk Eğitim Merkezi) Binası Planı

Edirne Rehnüması kitabında yapının yedi odalı olduğu ifade edilmektedir. Belgin Demirsar Arlı ile Hakan Arlı'nın paylaştığı 2001 tarihli yapıya ait krokide de yedi oda olduğu görülmektedir (Çiz. 2). Devlet Arşivlerinde bulunan 1944 tarihli planda ise yapının sekiz odalı olarak düzenlemiş olduğu görülür (Çiz. 3).



Çizim 2: Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binası Krokisi (B. Demirsar Arlı ve H. Arlı 2001: 191)



Çizim 3: Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binası 1944 Yılı Planı (BCA, 490-1-0-0 / CUMHURİYET HALK PARTİSİ, 1702-922-1)

Yapının 1944 yılı planı, 2001 yılı krokisi ile günümüz planına bakıldığında, kapsamlı bir değişikliğe uğramadığı görülür. 1944 yılındaki planından farklı olarak 2001 yılında yapının batı kanadının güney ucundaki iki oda birleştirilerek tek oda haline dönüştürülmüştür. 2001 yılındaki krokiden farklı olarak ise günümüzde batı kanadının güney ucundaki iki odanın yeninden bölünerek iki oda haline getirildiği, ayrıca buranın kuzeyindeki büyük odanın da bölünerek iki oda haline getirildiği görülmektedir.

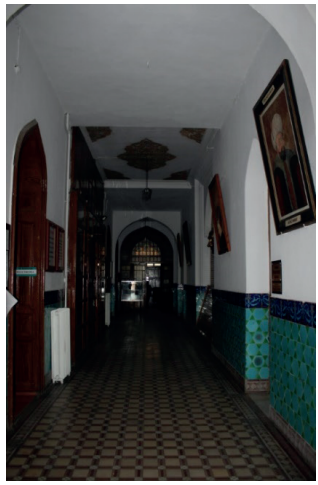
Bir bahçe içerisinde yer alan yapının ön cephesi ana caddeye bakmaktadır (Fotoğraf 2). Yan cepheler simetrik olarak düzenlenmişken, ön ve arka cepheler birbirinden farklıdır. Yapının ortasında yer alan salon ve sahne kısmı, yukarı ve güneye doğru taşırılmıştır. Cepheleri sarıya boyanmış olan yapının subasman seviyeleri bir silme ile belirginleştirilmiş ve koyu sarı renge boyanmıştır. Tuğla malzemeyle inşa edilen yapı, Marsilya kiremit kaplı ahşap kırma çatıyla kapatılmıştır. Odaları kapatan çatının saçakları 80 cm. dışa taşırılmış ve altı ince çıtalarla kasetlenmiştir.

Fotoğraf 2: İttihat ve Terakki Kulübü Genel Görünüşü

Toplam beş girişi bulunan yapının taçkapı şeklinde düzenmiş ana girişi kuzey cephenin ortasında yer almaktadır. Doğu ve batı cephelerde yer alan girişlerden ikisi orta koridor ile yan koridorların birleştiği kısma açılırken, diğer iki giriş doğu ve batıdaki koridorların güney ucuna açılmaktadır. Ana kapıdan giriş holüne geçilmekte, buradan beş basamaklı merdivenle ulaşılan üç gözlü açıklıktan doğu-batı yönde uzanan ana koridora ulaşılmaktadır (Fotoğraf 3). Üç gözlü açıklığın ortası geniş tutulmuş ve burası yuvarlak kemerli, daha dar tutulan yandaki açıklıklar ise sivri kemerli olarak düzenlenmiştir. Yuvarlak kemer ortada mukarnaslı iki sütuna otururken, yandaki sivri kemerler duvardan taşırılmış mukarnaslı konsollara oturmaktadır. Yuvarlak kemerli açıklığın yukarısında dikdörtgen çerçeve içerisinde bir kitabe yer almaktadır. Yapıya ait olmayan kitabe, Edirne Arslanzade mezarlığında yer alan bir türbenin yıkılması nedeniyle Dr. Rıfat Osman Bey tarafından buraya taşınmış olup H. 1147 (M. 1734/35) tarihinde Hattatzade Taib (Naib) Efendi tarafından yazılmıştır (O. Onur 1985: 62; N. Köylüoğlu 2002: 60). Ketebehu Mehmed Tâib imzalı kitabede "Ya müfettihe'l-ebvâb iftah lenâ hayr el-bâb" (Ey kapıları açan, bize hayır kapılarını aç) (B. Demirsar Arlı ve H. Arlı 2001: 47) yazısı yer almaktadır.

Fotoğraf 3: İttihat ve Terakki Kulübü Giriş Holü

Fotoğraf 4: İttihat ve Terakki Kulübü Doğu Koridoru



Fotoğraf 5: İttihat ve Terakki Kulübü Orta Koridor

Holden sahneyi "U" şekline çevreleyen koridorun doğu-batı uzantılı orta koluna geçiş sağlanmaktadır (Fotoğraf 4-5). "U" şeklindeki koridorun gerisinde muhtelif ölçülerde dokuz oda yer almaktadır. Koridorun duvarları zeminden 1.45 m. yüksekliğe kadar çini ile kaplanmışken, odalar sade bırakılmıştır. Koridordan salona dört, sahneye ise iki kapı açıklığı ile geçilmektedir. (Fotoğraf 6). Dikdörtgen planlı salonun doğu ve batı duvarları dikdörtgen formlu kartuşlarla yatayda ikiye, gömme sütunlarla ise dikeyde dokuza bölünmüştür. Doğu ve Batı duvarların alt bölümü mukarnas kaide ve başlıklı on dekoratif sütun ile dokuz bölüme ayrılmış, bu gömme sütunlar sağır tutulmuş sivri kemerler ile birbirine bağlanmıştır. Gömme sütunlar arasında Edirneli Ressam Emin Çizgin tarafından 1957 yılında yapılmış olan Türk büyüklerinin yağlı boya resimlerinin bulunduğu tablolara yer verilmiştir (Fotoğraf 7). Duvarları yatayda ikiye bölen dikdörtgen kartuşların yukarısında dikdörtgen bir çerçeve içerisinde sivri kemerli üçlü pencereler ile yine içi boş bırakılmış dikdörtgen panolar yer almaktadır. Üçlü pencere ve boş panolar ardışık olarak sırlanmaktadır. Renkli camlı olarak düzenlenen pencerelerin alt kısmında dikdörtgen kartuşlar yer almaktadır. Salonun güneyinde beş basamaklı merdivenle ulaşılan sahne yer almaktadır. Sahneye hem salondan hem de iki yanında yer alan kapılardan geçiş sağlanmaktadır. Sahnenin bulunduğu duvarın yanları ve üstü akustiği sağlamak amacıyla 1966 yılınla ahşapla kaplanmıştır. Sahnenin her iki tarafında da çini panolara yer verilmiştir. Salonun üzeri kalemişleri ile bezenmiş düz ahşap tavan ile kapatılmıştır.

Fotoğraf 6: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Salonu

Fotoğraf 7: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Salonu Doğu Duvarı

Yapının ön cephesinin ortasında öne ve yukarı taşıntılı, mermerden taçkapı şeklinde düzenlenmiş ana kapı açıklığı bulunmaktadır. Geniş ahşap saçaklı olarak düzenlenen kapı, burmalı iki sütunceyle sınırlandırılmıştır. Ön cephe anıtsal taçkapıyla simetrik olarak ikiye bölünmüş ve kapının iki tarafında da sivri kemerli üçer pencereye yer verilmiştir. Taçkapının iki yanından başlayan kemer seviyesindeki silmeler yan cephelerin sonuna kadar uzanarak, pencere ve kapı kemerlerini çevreler (Fotoğraf 8).

Fotoğraf 8: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Ön Cephesi

Birbirinin simetriği olarak düzenlenmiş olan yan cephelerde altışar sivri kemerli pencere ve iki kapı açıklığı yer alır. Cephenin ortası ileri doğru taşırılmış ve burada iki pencereye yer verilmiştir (Fotoğraf 9). Doğu cephenin güney tarafındaki iki pencerenin sonradan yarıya kadar kapatılmış olduğu anlaşılır. Salon ve sahne kısmının taşıntı yapan kütlesinin doğu ve batı cephelerinde, iç mekânda olduğu sivri kemerli üçlü pencere ile içi boş bırakılmış dikdörtgen panolar ardışık olarak sıralanmaktadır.

Fotoğraf 9: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Batı Cephesi

Sahne kısmının oluşturduğu arka cephe profilli bir silme ile yatay olarak ikiye bölünmüştür. Cephenin alt kısmı beden duvarından içe çökertilmiş ve bir silmeyle dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Bu çerçeve içinde ince, uzun sivri kemerli iki pencere ile bir niş yer almaktadır. Cepheyi ikiye bölen silmenin yukarısında, ortada içi boş bırakılmış dikdörtgen pano ile bunun iki yanında kare çerçeve içerisinde sivri kemerli üçlü pencere uygulamalarına yer verilmiş ve çerçevelerin üst kenarları profilli silmelerle belirtilmiştir. Cephelerin saçak altında yer alan profilli bir silme taşıntılı kütlenin tüm cephelerini kuşatmaktadır. Cephe, çatı seviyesinde dilimli üçgen bir tepelikle sonlandırılmıştır (Fotoğraf 10). Salon kısmının ön cephesi arka cephe ile benzer özelliklere sahiptir. Ön cephede, arka cepheden farklı olarak tepelik kısmının süslenmiş olduğu görülür. Cepheyi ikiye bölen silmelerin üzerinden başlayan, cepheden hafif taşıntılı olarak yapılmış ve üzerinde düşey dikdörtgen iki panonun yer aldığı köşe kısımlarına, dekoratif köşe kulesi görünümü verilmiştir. Bu dekoratif kulelerin üstü ise köşeleri pahlı kare kaidelere oturan soğanımsı, taş kubbeyle sonlandırmıştır.

Yapının cepheleri, silmeler, sivri kemerli pencereler, yan cephelerdeki girinti ve çıkıntılar, salon ve sahne kısmının yapının ana kütlesinden taşırılması, ön cephenin ortasındaki taçkapının dışa taşırılması gibi uygulamalarla hareketlendirilmiştir.

Fotoğraf 10: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Güney Cephesi

Fotoğraf 11: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Taçkapısı

1.4. Süsleme Özellikleri

Yapı, taş, ahşap, çini ve kalemişi olmak üzere zengin bir süsleme programıyla bezenmiştir. Dış cephede süsleme motifleri taçkapı üzerinde yoğunlaşırken, içte hol, koridor ve salon kısımlarında görülür.

Yapıda kalemişi süslemeye giriş holü, koridor ve salon tavanında rastlanılmaktadır. Süslemelerde sarı, yeşil, pembe, kırmızı, devetüyü, lacivert, mavi, siyah ve beyaz renklerle yapılmış bitkisel ve geometrik motifler görülür.

Binada en yoğun kullanılan süsleme türü olan çini dış cephede taçkapıda görülürken, içte hol ve koridor duvarları ile salondaki tablolar üzerinde görülmektedir.

Taş süsleme ise yoğun olarak dış cephede görülürken, içteki holde de taş süslemelere yer verilmiştir.

Yapının ana cephesinin ortasında, cepheyi simetrik olarak ikiye bölen mermerden anıtsal taçkapısı bulunmaktadır (Fotoğraf 11). Taçkapı dıştan iki kenarı dikdörtgen bir çerçeve içerisinde burmalı iki sütunceyle sınırlandırılmıştır. Sütuncelerin başlık ve kaideleri mukarnaslı olarak yapılmış, gövde ile başlık ve kaide arası istiridye kabuğu şeklinde düzenlenmiştir. Taçkapının sivri kemerli giriş açıklığı bir silme ile kuşatılmıştır. Kemer köşelikleri kahverengi ile çevrelenmiş firuze renkli kare çiniler ve iki köşede yer alan kabaralarla süslenmiştir. Bugün

bir kısmı tahrip olan çini kabaralarda, kobalt mavisi zemin üzerine yeşil yapraklı, kırmızı renkli karanfil motifleri yapılmış ve bu motiflerin aralarında rumilere yer verilmiştir (Fotoğraf 12). Kapının yukarısında içi boş bırakılmış dikdörtgen çerçeveli kitabelik kısmı bulunmaktadır. Kartuş şeklinle düzenlenmiş olan kitabeliğin iki kenarında kabartma olarak yapılmış rumi kompozisyonlar bulunmaktadır. Sütunceler ile sivri kemerli kapı açıklığı arasında kalan kısımlarda ise pilastr görünümü verilmiştir (Fotoğraf 13).

Fotoğraf 12: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Taçkapısı Üzerindeki Çini Süslemeler

Ön cephede taçkapının iki yanında pencereler arasında ve cephe köşelerinde üçer, yan cephelerde ise giriş kapısı ile cephe köşelerinde ikişer olma üzere, silmenin altında, sarkık bir şekilde düzenlenmiş kabartma soyut süslemeler bulunmaktadır.

Salonun, ön cepheye bakan dilimli üçgen alınlığının yüzeyi palmet ve rumilerden oluşan bir kompozisyonla bezenmiştir. Ayrıca dekoratif köşe kulelerinin kaidesinde, her kenarının ortasında, bir daire içerisinde, taç yapraklı çiçek motifi bulunmaktadır.

Yapının doğu ve batı tarafındaki sahte kündekari tekniğiyle yapılmış olan çift kanatlı ahşap kapıları üç panoya ayrılmıştır (Fotoğraf 14). Üstteki dikdörtgen ilk panoda içe doğru daralan dikdörtgenlerin ortasında yatay yönde oluşan dikdörtgen levhadan meydana gelen basit geometri süsleme yer almaktadır. Ortadaki büyük panoda altı kollu yıldız, altıgen ve baklava dilimi motiflerinden oluşan sonsuz karakterde kompozisyona yer verilmiştir. Alttaki dikdörtgen panoda ise altı kollu yıldız ve altıgen motiflerinden oluşan sonsuz karakterde geometrik kompozisyon görülmektedir.

Fotoğraf 13: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Taçkapı Detayı

Fotoğraf 14: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Doğu Kapısı

Yapının ana kapısından geçiş sağlanan holün tavanı kalemişleri ile süslenmiştir. Holün dikdörtgen tavanı ahşap parçalarla çerçevelenmiş ve bu çerçeve içerisinde kalemişi motiflerle süslü bir daire yer almaktadır (Fotoğraf 15). Daire, merkezde güneş motifi, bundan çıkan uçları stilize palmet motifi ile sonlanan on iki ışın ve bu palmetlerin arasında yer alan rumi kompozisyonlardan oluşan bir süsleme programına sahiptir. Daire ve dikdörtgen çerçeve arasında kalan köşelik kısımlarında kabartma çarkıfelek motifine yer verilmiştir.

Fotoğraf 15: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Giriş Holü Tavanı

Giriş holünden koridora geçişin sağlandığı üç gözlü giriş kısmında taş süslemeler görülmektedir. Girişi oluşturan sütunların başlıkları mukarnaslı olarak düzenlenmiş ve yukarı doğru incelen kare kaidelerin üstü kademeli olarak daralmaktadır. Sütunların, kaideye oturduğu kısımlar oval olarak yapılmış ve üzeri palmet diziyle bezenmiştir. Palmet dizisinin üstünde dört yöne yerleştirilmiş büyük boyutlu ikinci bir palmet dizisi bulunmaktadır. Büyük boyutlu palmetlerin içinde daha küçük boyutlu palmetler işlenmiştir. Palmetlerin arasında kalan boşluklarda ise ters palmet motifi oluştuğu görülmektedir (Fotoğraf 16). Üçlü girişin yukarısındaki kitabe, çini bordür ile çevrilmiştir. Kobalt mavisi zemin üzerine yeşil renkli dallarla birbirine bağlanan firuze renkli yapraklarından oluşan, köşelerinde yeşil saplı kırmızı renkli karanfil motiflerinin yer aldığı süsleme kompozisyonuna yer verilmiştir.

Holün doğu ve batı duvarında zemin karo taşlarından oluşan bir alt sıra üzerinden başlayan çini süsleme, 1.45 m. ye kadar duvarı kaplar. Karo taşları üzerinden başlayan araları yeşil renkli üçgen çinilerle doldurulmuş firuze renkli altıgen çini levhalardan oluşan kompozisyon yer alır. Çini kompozisyon, üstte, kobalt mavisi zemin üzerine uçları palmetle sonlanan, birbirine firuze renkli rumiler ile bağlı, başları aşağı bakan siyah konturlu kırmızı renkli karanfil ve başları yukarı bakan kırmızı, kobalt mavisi ve yeşil renk ile yapılmış lale motiflerinden oluşan bordür ile sınırlandırılmıştır.

Fotoğraf 16: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Giriş Holündeki Sütunlardan Detay

Koridor duvarları, eyvan iki yan duvarlarında olduğu gibi çinilerle kaplanmış ve aynı süsleme kompozisyonları ile süslenmiştir (Fotoğraf 17).

Koridor tavanında ortada içinde rumi kompozisyonların yer aldığı dilimli şemse motifi bulunmaktadır (Fotoğraf 18). Tavanın dört köşesinde yer verilen köşebentlerde şemse motifinin içinde olduğu gibi rumi kompozisyonlar yer almaktadır. Süslemeler devetüyü rengi zemin üzerine beyaz ve lacivert renkler kullanılarak yapılmıştır.

Koridoru çevreleyen odalardan doğu koridoruna açılan büyük odanın tavanı da kalemişleri ile süslendiği görülür. İnce çıtalarla kare şeklinde kasetlenmiş olan tavanın ortasından dikdörtgen, kenarlarda ise kare çerçeveler içerisine kalemişleri işlenmiştir. Süslemeler salon tavanındaki süslemelerle benzer kompozisyonlar göstermekte, ancak hem süslemelerin altındaki çıta izlerinden hem de süslemelerdeki renk ve üslup farklılığından bu kalemişi süslemelerin daha sonraki bir dönemde yapıldığı anlaşılmaktadır.

Fotoğraf 17: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Koridor Duvarındaki Çini Süslemeler

Fotoğraf 18: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Orta Koridor Tavanı

Salonun dört bordür ile çevrelenmiş olan ahşap tavanı kalemişi süslemelerle bezenmiştir (Fotoğraf 19). Alttaki ilk bordür süslemesiz olarak yapılmıştır. İkinci bordür ise içbükey olarak düzenmiş ve zemin pembeye boyanmıştır. Pembe zemin üzerinde dilimli şemse motifleri içinde ortada karanfil çiçeği, yanlarda ise ikişer lale motifinin bulunduğu çiçek demetine yer verilmiş, şemse motiflerinin arasında kalan kısımlar da bitkisel motiflerle bezenmiştir. Üçüncü bordürde yeşil zemin üzerinde zencerek motifi görülür. Dördüncü bordürde ise içlerinde rumi kompozisyonların yer verildiği şemse ve salbek dizisi bulunmaktadır (Fotoğraf 20).

Fotoğraf 19: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Salon Tavanı

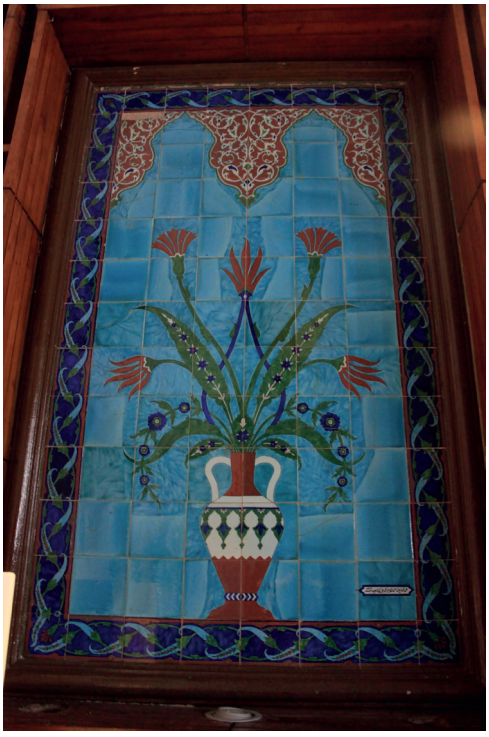
İnce çıtalarla baklava dilimi şeklinde kasetlenmiş tavanın kuzey ve güneyinde çıtalarla oluşturulmuş dikdörtgen çerçeve içerisinde gri renkle yapılmış uçları dilimli kartuş yer almaktadır. Kartuşun ortasında, merkezinde kabara bulunan daire motifinin iki yanına doğru gelişen yeşil, mavi, kırmızı ve sarı renkler kullanılarak oluşturulmuş süsleme, hatailer, hatailerden çıkan rumi motifler ve en uçta yer alan palmet motifi ile sonlanmaktadır. Tavanın merkezinde baklava dilimlerinin iç içe yerleştirilmesiyle oluşturulan göbekte, pembe zemin üzerine sarı, yeşil ve kırmızı renklerle yapılmış, penç, saz yaprağı ve rumi motiflerinden oluşan kompozisyona yer verilmiştir. Baklava diliminin içinde ise yine pembe zemin üzerine lacivert, yeşil, sarı ve kırmızı renklerle oluşturulmuş hatai, gül, penç, saz yaprağı ve rumilerden oluşan bitkisel süsleme yer almaktadır. Yanlardaki daha küçük boyutlu baklava dilimlerinin merkezinde yer alan yine baklava dilimli tablanın dört köşesinden çıkan yeşil renkli dallar uçlarda birleşerek kırmızı renkli karanfil çiçeğiyle sonlanır. Karanfil motifinin iki yanında yeşil renkli dallardan

çıkan ikişerli lale motifi yer alır. Dalların arasında yer alan sarı renkli stilize palmet motifi ve bundan çıkarak iki yana doğru kıvrılan rumilerle kompozisyon tamamlanır. Tablanın aralarında ise iki köşedeki stilize palmet motifinden çıkan rumiler ortada birleşerek uçları sarı renkli palmet motifi ile neticelendirilmiştir. Palmet motifinin iki yanında birer lale motifi, bunun da yanında başları iki yana bükülmüş karanfil motifleri ile oluşturulmuş bezemeler yer alır.

Fotoğraf 20: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Salon Tavan Detayı

Salonun iki yan duvarında sağır nişler ortasında yer alan Türk büyüklerinin portrelerinin bulunduğu sekizer tablo, çini bordür ile çevrelenmiştir. Çini bordür, kitabeyi çevreleyen bordür ile aynı süsleme özelliklerine sahiptir.

Salonun güneyinde yer alan sahnenin iki yanında birbirinin aynısı çini pano yer almaktadır (Fotoğraf 21-22). Zemini firuze renkli panonun ortasında vazodan çıkan yaprak, karanfil ve gül motiflerden oluşan bir kompozisyon vardır. Pano yukarısında, kırmızı zemin üzerine beyaz renkle yapılmış rumi motiflerle bezenmiş iki dilimli kemer yer almaktadır. Sahnenin batısındaki tablonun alt sol köşesinde yer alan dairenin içerisinde çiçekli küfi hatla yazılmış "Mürettibi Tosyevîzâde Rıfat Osman" (B. Demirsar Arlı ve H. Arlı 2001: 49) ibaresinden yapının çini süslemelerinin çiziminin Dr. Rıfat Osman tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Sahnenin doğusundaki tablonun sağ alt köşesinde yer alan kartuş içerisindeki "Ameli Mehmed Emin min telamiz-i Mehmet Hilmi Kütahya Sene 1332" (B. Demirsar Arlı ve H. Arlı 2001: 48) ibaresinden çinilerin ustasının Kütahyalı Mehmet Emin Usta olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 21: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Sahnenin Doğusundaki Çini Pano

Fotoğraf 22: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Sahnenin Batısındaki Çini Pano

Salonun doğu ve batı duvarlarındaki ahşap kapıları sahte kündekari tekniğinde yapılmıştır. Kapılar simetrik olarak düzenlenen iki kanattan oluşmaktadır (Fotoğraf 23). Kapı kanatları üstte yatay dikdörtgen, ortada büyük, altta küçük dikey dikdörtgen olmak üzere üç panoya ayrılmış ve panolar dıştan içe doğru daralan dikdörtgen çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Üstteki pano dokuz bölüme ayrılmış ve ortadaki kısım yanlara göre daha geniş tutulmuştur. İki yandaki üçer bölmenin ortasında dört kolu yıldıza yer verilirken, orta kısımdaki üç bölümden ortadaki süslemesiz, alt ve üstteki bölümlerde ise yüzleri birbirine bakacak şekilde karşılıklı yerleştirilmiş iki adet yarım altı kollu yıldız motifine yer verilmiştir. Ortadaki en büyük panoda ortada, üstte ve altta olmak üzere sonsuz karakterde on kollu yıldız kompozisyonu bulunmaktadır. On kollu yıldızın uçları arasına gelecek şekilde yerleştirilmiş ok uçları ve ok uçlarının da gerisinde yıldızı çevreleyen altıgenler bulunur. Panonun kenarlarında ise altıgenlerin arasında beş kollu yıldız motifleri oluşmuştur. Alttaki dikdörtgen panoda yine sonsuz karakterde sekizgenlere yer verilmiştir. Sekizgenlerin ortasında baklava motifi bulunmakta ve baklava motifinin etrafını çevreleyen iki ucu sivri, dört adet altıgenle motif tamamlanmaktadır.

Fotoğraf 23: İttihat ve Terakki Kulübü Binası Salon Doğu Kapısı

Salonun kuzeyinde yer alan iki girişin tek kanatlı ahşap kapıları oldukça sade düzenlenmiştir. Kapı kanadı ikiye bölünmüş üstte iki altta iki olmak üzere dört panoya bölünmüştür. Panolar iç içe daralan dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Kapının sivri kemerli alınlığında ise kemer formuna uygun olarak yapılmış zencerek motifine yer verilmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

İttihat ve Terakki Fırkası, kendi düşüncesini yaymak ve üye toplamak amacıyla birçok girişimde bulunmuş, bu girişimlerden en önemlisi ise kulüp binaları olmuştur. Bu kapsamda, 1910 yılından sonra Osman coğrafyasının birçok yerinde bu kulüp binaları açılmıştır. Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binası ise bu binaların günümüze ulaşmış önemli bir örneğini oluşturmaktadır.

Edirne İttihat ve Terakki Kulübü, II. Meşrutiyetle birlikte yaygınlık kazanan ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türkçülük düşüncesine de paralel olan I. Ulusal Mimarlık Üslubunda inşa edilmiştir. Yapı; taçkapısı, taşıntılı cepheleri, cephede çini kullanımı, sivri kemerli pencereleri, geniş saçakları, dekoratif köşe kuleleri, süsleme motifleri gibi özellikleri bakımından bu üslubun özelliklerini yansıtmaktadır.

Yapıda, Edirne'deki Osmanlı'nın erken ve klasik dönem yapıları ile benzer unsurların kullanıldığı görülür. Yapının taçkapısındaki pilastr şeklinde düzenlenen kısmın başlığı Selimiye Camii avlu taçkapısı konsolu (M. Karademir 2014: 716) ile köşe sütunceleri ise Selimiye Camii taçkapısının köşe sütunceleri (M. Karademir 2014: 722) ile benzerlik gösterir. Salona geçiş sağlayan doğu ve batı duvardaki ahşap kapılar Üç Şerefeli Camii avlu kapısı (S. Kızılelma 2022: 340) ve Selimiye Camii avlu doğu kapısı (M. Karademir 2014: 718) ile yapının doğu ve batı cephesindeki ahşap kapılar ise Üç Şerefeli Camii harim pencere kapakları ile benzerlik taşımaktadır. Edirne'deki I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın en önemli temsili yapılarından, Mimar Kemalettin'in eseri Edirne Tren Garı binasındaki saçak desteklerinin altından aşağıda doğru sarkık olarak yerleştirilen taş süslemesinin benzer bir örneğine İttihat ve Terakki Kulübü binasının cephelerinde saçak desteklerinin altında da rastlanılmaktadır. Taçkapıdaki kemer köşeliğini kaplayan firuze renkli, kare çinin benzer bir örneğinin Edirne Tren Garı ek binasının pencere kemer köşeliklerinde kullanıldığı görülmekle birlikte, Edirne İttihat ve Terakki Kulübü'nde firuze renkli kare çiniler kahverengi çinilerle çevrelenirken Tren Garı ek binasında lacivert çinilerle çevrelenmiştir. Mehmed Emin Usta'nın çalıştığı Defter-i Hakani Binası (1910-11) (H. Arlı 1989: 40-41), Haydarpaşa Vapur İskelesi (1917-18) (H. Arlı 1989: 61-65), Sirkeci Liman Han'da (1907) (H. Arlı 1989: 74-76) da firuze renkli kare çinilere yer vermiştir. Yapının holü ve koridorunda kullanılan araları yeşil renkli üçgen çinilerle doldurulmuş firuze renkli altıgen çini levhalardan oluşan çini kompozisyonun benzer bir örneğinin Haydarpaşa Vapur İskelesi'nde de Mehmed Emin Usta tarafından kullanıldığı görülür (H. Arlı 1989: 64). Yapının cephesinden yukarı ve arkaya doğru taşıntı yapan salon kısmının ana caddeye bakan kuzey cephesinin ortasında yer alan tepeliğin üzerindeki süslemeler Ankara Palas'ın (1924-27) ana kapısının tepeliği üzerindeki süslemelerle benzerlik göstermektedir (T. Bağbaşı 2019: 115-117).

Edirne dışında İttihat ve Terakki Kulübü binası olarak inşa edilmiş günümüze ulaşan üç örnek daha bulunmaktadır. Ankara İttihat ve Terakki Kulübü Binası (I. TBMM Binası), Afyon İttihat ve Terakki Kulübü Binası (Afyonkarahisar Belediyesi Atatürk Kültür Merkezi) (1908-1914) (K. Türkmen 2020: 480-493) ve Kastamonu İttihat ve Terakki Kulübü Binası (Kastamonu Arkeoloji Müzesi) (1914-22) (M. Topçubaşı 2009: 168-169) günümüze ulaşan diğer örneklerdir. Bu örneklerden yola çıkılarak kulüp binalarının plan özelliklerine bakıldığında her birinin farklı bir plan tasarımını yansıtmış olduğu görülür. Ancak hepsinin ortak özelliği ise İttihat ve Terakki Fırkası'nın propagandasını yapabileceği bir alan olan konferans salonlarıdır. Bu kulüp binalarının hepsinin I. Ulusal Mimarlık Akımı'nı yansıttığı görülür. Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından tasarlanan ve günümüze ulaşmayan Erzurum İttihat Terakki Kulübü Binası'nın da I. Ulusal Mimarlık Akımı'nda yapılmış olduğu bilinmektedir (H. B. Kırmızı 2022: 139). Bu nedenle kulüp binalarının İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin ulusçuluk düşüncesine paralel olarak, bilinçli bir tercih neticesinde I. Ulusal Mimarlık üslubunda yapılmış

olduğu söylenebilir. Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binasının, diğer kulüp binalarına göre oldukça zengin bir süsleme programına sahip olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, Edirne İttihat ve Terakki Kulübü binası mimari özellikleri bakımından I. Ulusal Mimarlık Akımı'nı yansıtırken, arkaya ve yukarı doğru taşıntı yapan salon ve sahne kısmı ile dış cephelerden çok iç mekandaki yoğun çini kullanımı ile dikkat çekmektedir. Farklı teknik ve malzeme ile yapılmış zengin süslemeleri binayı, hem Edirne'deki bu üslup özelliğini yansıtan yapılar arasında hem de diğer İttihat ve Terakki Kulübü binaları arasında ön plana çıkarmaktadır. İttihat ve Terakki Kulübü binalarının günümüze ulaşan örneklerinden yola çıkılarak bir plan birliğinin bulunmadığı, ancak hepsinin I. Ulusal Mimarlık Akımı'nı yansıttığı görülmektedir.

Kaynakça

Tosyavizâde Dr. Rıfat Osman Bey (2013). Edirne Rehnüması (Edirne Şehir Kılavuzu), Çev. Yrd. Doç. Dr. Ratip Kazancıgil, İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları.

BCA (Devlet Arşivleri Cumhuriyet Arşivi). 490-1-0-0 / Cumhuriyet Halk Partisi, 1702-922-1.

Peremeci, Osman Nuri (1939). Edirne Tarihi, İstanbul: Bellek Yayınları.

Demirsar Arlı, Belgin ve Arlı, Hakan (2001). "Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binası'nın Çini Bezemeleri", Yıldız Demiriz'e Armağan, İstanbul: Simurg Yayınevi, s.45-51.

Onur, Oral (1985). Edirne Hat San'atı, İstanbul.

Köylüoğlu, Neriman (2002). Halk Evi Binası (İttihat ve Terakki Kulübü), Yöre Aylık Kültür Dergisi 25-26, Edirne, 2002, s. 58-61.

Karademir, Murat (2014). Mimar Sinan Dönemi Yapılarında Taçkapılar (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.

Kızılelma, Sema (2022). "Eski Cami, Üç Şerefeli Cami ve Selimiye Camii Mimari Özellikleri ve Dönemsel Karşılaştırması", Edirne Camileri ve Selimiye Sempozyumu, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 313-369.

Arlı, Hakan (1989). Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Bağbaşı, Tuğba (2019). "Ankara'nın İki İncisi: 2. TBMM Binası ve Ankara Palas", Asya Studies (10) 4, s. 108-121.

Türkmen, Kadir (2020). Tanzimat'tan Sonra Karahisar-ı Sahip Sancağı'nda Türk Mimarisi (1839-1923) (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Topçubaşı, Mine (2009). 19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Kırmızı, Halise Betül (2022). Arif Hikmet Koyunoğlu: Eserleri ve Mimari Yaklaşımı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Çiftçi, Ali (2016). "İttihat Ve Terakki Cemiyeti'nin Örgütlenme ve Yönetim Yapısı İçinde Kulüplerin Yeri", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi 37, s. 115-141.

EJDERHA FİGÜRÜNÜN BİZANS RESMİNİN ÜÇ SAHNESİNE YANSIMASI

Reflection of The Dragon Figure to Three Scenes of Byzantine Painting

Sinan YILMAZ [1]

Özet

Tarih boyunca insanlar birçok sıra dışı varlığa inanmıştır. Bu varlıklardan bir tanesi de ejderhadır. Hıristiyanlığın zamanla önemli bir figürü halini alan ejderha 2. yüzyıldan önce bu dinin içerisine girmeye başlamıştır. Hıristiyanlar azizlerin dini miraslarını, prestijlerini arttırmak için elbette uygun bir kestirme yol seçmişlerdir. Bunun için en acil teolojik dayanak üç Yeni Ahit pasajında yatmaktadır. İlki Luka İncil'i, ikincisi Elçilerin İşleri, üçüncüsü Vahiy kitabıdır. Figürün Hıristiyanlık içerisine girmeye başladığı vizyonlar ise Çoban Hermas, Azize Perpetua ve Thomas'ın İşleri'dir. Luka'da İsa'nın ayakları altında yılan ve akrepleri ezmesi (10: 19), Elçilerin İşleri'nde Pavlus'un engerek bir yılan tarafından saldırıya uğraması ve bunun neticesinde hiçbir iltihaplanmaya ve ölüme maruz kalmaması (28: 3-10), Vahiy kitabında Mikhael'in ejderhayla mücadelesi (12: 1-17, 20: 1-3), Çoban Hermas'ın ejderhaya karşı savaşması (Hermas'ın Çobanı, 4. Vizyon), Azize Perpetua'nın hapishanede bronz bir merdivenden cennete çıkarken ejderha tarafından engellenmesi (Perpetua ve Felicity'in Şehitliği, 4: 3-9), Thomas'ın İşleri'nde yılanın bir genç tarafından öldürülmesi ve Thomas sayesinde gencin tekrar yaşama döndürülmesi vizyonu (Thomas'ın İşleri, 30-33) figürün Hıristiyanlık içerisine taşınmasında önemli adımlardan olmuştur. Korkunç, devasa ve insanları yutan bir varlık olarak görülen ejderha Hıristiyanlıkta deniz canavarları ve yılanla bağdaştırılmıştır. Bizans resminde birçok sahnede kendine yer edinen ejderha, ağırlıklı olarak azizlerin yaşam döngülerinde kendine yer bulmuştur. Aziz Georgios'un yaşam döngüsü, Son Yargı ve Ioannes Klimakhos'un Cennet Merdiveni'ndeki ejderha figürünü ele aldığımız bu çalışmada ejderha figürünün Hıristiyanlık çerçevesinde nasıl oluştuğu, alt yapısında hangi teolojik yapıların yattığı, bu sahnelere nasıl aktarıldığı, resimler arasında ne gibi farklılıkların olduğu, hangi özellikleriyle birbirine benzediğinden bahsedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ejderha, Aziz Georgios, Son Yargı, Ioannes Klimakhos'un Cennet Merdiveni.

[1] Dr., Sanat Tarihi, Bizans Sanatı, Elâzığ/Türkiye, E-mail: sinanylmzdt@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8920-607X

Abstract

Throughout history, people have believed in many extraordinary existences. One of these existences is the dragon. The dragon, which became an important figure of Christianity over time, began to enter this religion before the 2nd century. In this regard, Christians have chosen a suitable shortcut to increase the religious heritage and prestige of the saints. The most immediate theological basis for this lies in the three New Testament passages. The first is Luke, the second is the Acts of the Apostles, and the third is the book of Revelation. The visions in which the figure began to enter Christianity are the Works of Shepherd Hermas, St. Perpetua and Thomas Acts. The first is Luke, the second is the Acts of the Apostles, and the third is the book of Revelation. The visions in which the figure began to enter Christianity are the Works of Shepherd Hermas, St. Perpetua and Thomas Acts. In Luke Jesus crushed snakes and scorpions under his feet (10:19), in Acts Paul, was attacked by a viper and suffered no inflammation and death as a result (28:3-10), in the book of Revelation Mikhael's fight with the dragon (12:1-17, 20:1-3), Hermas Shepherd's fight against the dragon (Hermas's Shepherd, 4th Vision), St. Perpetua's being blocked by the dragon as she ascends a bronze ladder to heaven in prison (The Martyrdom of Perpetua and Felicity, 4: 3-9), the vision of killing the snake by youth in Acts of Thomas and bringing the youth back to life through Thomas (Acts of Thomas, 30-33) is one of the important steps in the transfer of the figure into Christianity. The dragon, seen as a terrible, gigantic and devouring creature, is associated with sea monsters and snakes in Christianity. The dragon, which takes its place in many scenes in Byzantine paintings, is mainly depicted in the life cycles of the saints. In this study, in which we examine the life cycle of St. Georgios, the Last Judgment and the dragon figure of the Heaven Ladder of John Climacus, how the dragon figure was formed within the framework of Christianity, what theological structures were in its background, how it was transferred to these scenes, what kind of differences there are between the paintings, It is mentioned in which features they are similar to each other.

Keywords: Dragon, St. George, The Last Judgement, The Heaven Ladder of John Climacus

Giriş

Mitolojik bir figür olan ejderha Hıristiyanlığın ortaya çıkışıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Kökleri antik çağlara dayanan ejderha özellikle Roma ve Yunan dönemiyle birlikte kendine birçok alanda yer edinmiştir. Bu varlık insanların zihninde korkunç, devasa ve insanları yutan bir figür olarak düşünülmüştür.

Hıristiyanlar bu figürü Eski, Yeni Ahit ve birçok apokrif metinle harmanlayarak metinlerinde işlemişlerdir. Bu figürü bağdaştıkları en önemli varlık ise yılan ve deniz canavarları olmuştur. Özellikle Adem ve Havva hikayesinde başlayan süreç ejderha yılan kombinasyonunun kullanılmasında önemli bir ara form olarak

karşımıza çıkmaktadır. Eski Ahit'in deniz canavarlarına benzer olarak ilişkilendirdiği ejderha figürünün bu bağlamda kullanılmasını da unutmamak gerekir. Çoğu hikayede yaratıkla birçok Hıristiyan azizin mücadele ettiği ve bunun neticesinde orada bulunan halkın Hıristiyan olduğu anlatılmaktadır. Nitekim bu mücadele Hıristiyanlığın yayılmasına da katkıda bulunmuştur.

Hıristiyan bir toplum olan Bizanslılar bu figürü birçok eserde kullanmıştır. Ele aldığımız bu çalışmada üç sahne üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Bu sahneler arasında Aziz Georgios'un yaşam döngüsünde bulunan ejderha, Son Yargı sahneleri içerisindeki ejderha ve Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*'nde bulunan ejderha gelmektedir. Konu açıklanırken ejderhanın Hıristiyanlık çerçevesinde nasıl oluştuğu, bu figürün metinlere girişinde hangi unsurların etkili olduğu açıklanmış ve tasvirlere nasıl yansıdığı anlatılmıştır. Üç sahne ortaya konarken ejderha figürünün bu sahneler içerisinde ne gibi bir işlev gördüğü, sahneler içerisinde resimlenirken aynı düşüncede mi yoksa farklı bir şekilde mi yansıtıldığı aktarılmış ve sahneler arasındaki bağlantısı tartışılmıştır. Her sahne kendi içerisinde değerlendirilirken birbirleriyle olan ilişkisi ve farklılıkları sonuç kısmında anlatılmıştır.

1. Hıristiyanlık Çerçevesinde Ejderha

Mitolojik bir figür olan ejderha kökleri pagan dönemlere kadar uzanmaktadır. Farsça kökenli olan ejderha ismi kısaca ejder olarak da kullanılmaktadır (A. Şahin ve A. Doğan 2017: 153). Bunun dışında Yunanca drakön (çoğul: drakontes; dişil varyant drakaina) ve onun Latince türevi draco (çoğul: dracones) ile güçlü bir şekilde tanımlanır (D. Ogden 2013: 2). İngilizce terminoloji söz konusu olduğunda dragon, muazzam boyutta, ateşli ve fantastik bir form olarak Latince draco kelimesinin bir türevi olarak ifade edilmektedir (L. Bodson 1981: 64). Pagan dünyasında yılan-ejderhayla ilgili destanların fazlalığı bu figüre olan ilginin kanıtıdır. Paganlar bu figürü betimlerlerken genel itibariyle benzer şekilde resmetmişlerdir. Ortaya koyulan figürler çıplak bir şekilde ele alınırken onlar ayaklarının altında eline doğru uzanan bir yılanı tutmaktadır. Bu yapıyı çoğu yerde görmek mümkündür. Yılanların baş kısmı ise köpeğe benzemektedir (Resim 1) (A. A. Barb 1964: 5). Olasılıkla bu kombinasyon Paroslu Thrasymedes'ten kaynaklanmaktadır. Pausanias M.Ö. 4. yüzyılda Paroslu Thrasymedes'e bir köpek ve ejderhanın eşlik ettiğini söylemektedir (Pausanias, 2.27.2) (Pausanias 1998: 391). Onlarla savaş mücadelesine girişildiğinde figürlerin ellerinde orak-kılıç betimlenmiştir. Örneklerden biri Herakles'in Hidra ile mücadelesinde karşımıza çıkmaktadır (D. Ogden 2013: 235). Bu bağlamda özellikle pagan döneminin yılansı ejderha kombinasyonu Hıristiyanlar için önemli olmuştur. Hristiyanların bireysel pagan yılan kültlerine karşı tarihsel olarak ilgilerinin olduğu görülebilmektedir. Onlar pagan dönemi yılan figürüne karşı olumsuz bir yaklaşım sergilerlerken ejderhaya karşı tam olarak bu tutumu takınmamışlardır. Eski, Yeni Ahit ve Hıristiyan apokrif

metinlerinde yılanlara olan yaklaşım kötülükle ilişkilendirilmiştir. Bu figür açık bir şekilde Tanrı'ya karşıdır (W. Foerster, J. Grether ve J. Fichtner 1957: 571-572). Yaratılış kitabında yılan insanlıkla bağlantılıdır. Bu unsur Adem ve Havva hikayesinde yılanın onları kandırmasında karşımıza çıkmaktadır. Tanrı burada yılanı lanetler ve onun artık sürünerek yaşamasını emreder. O, artık insanlıkla düşmanlık içerisindedir (Yaratılış, 2: 15-18; 3: 13-15).

Resim 1: Hermes ve yılan (A. A. Barb 1964: Levha 1:C)

Eski Ahit'te Tanrı'nın büyük kaotik deniz canavarları Leviathan ve Rahab'a karşı verdiği savaşlara ilişkin anlatıları da çok programatiktir. Leviathan ve Rahab isimlerinin, Septuagint'in metninden çıkarıldığına dikkat edilmelidir. Canavarlar en yaygın olarak ejderha ve ardından *kētos* ve *ophis* terimleriyle tanımlanmaktadır (Yeşeya, 27: 1; Eyüp, 41: 1, Septuagint Mezmurlar, 88: 10-11).

Septuagint'in orijinali Aramice olan iki küçük el kitabı Yunanca *Bel ve Dragon* (M.Ö. 2. yüzyıl) günümüze ulaşan önemli eserler arasındadır. El yazmasında Daniel'in Pers kralı Sirus yönetimindeki Babilliler tarafından tapılan sahte tanrıları yendiği bir çift hikaye anlatılır. İkinci öyküde Daniel, Sirus ve halkının taptığı ejderhayı bıçaksız veya değneksiz öldüreceğini beyan eder. Daha sonra Daniel'in ejderhanın ağzına kek (*mazai*) verdiği ifade edilir. Bunu yiyen ejderhanın patlayıp açıldığı açıklanır. Daniel burada Babillilere tapındığınız şeye bakın der. Ardından o, aslanların bulunduğu yere atılır. Tarif edilen *mazai* kutsal yılanlara ballı arpa kekleri yedirmeye yönelik köklü Yunan geleneğine özellikle hitap etmektedir. Buradan da orijinal metnin Helenleşmiş bir çevreden ortaya çıktığı anlaşılmaktadır (D. Ogden, 2013: 384).

Hıristiyanlar, azizlerin dini miraslarını ve prestijlerini arttırmak için elbette uygun bir kestirme yol seçmişlerdir. Bunun için öncelikli olarak başvurulan teolojik dayanak üç Yeni Ahit pasajında yatmaktadır. İlk olarak Luka'da İsa "*Ben size,*

yılanları ve akrepleri ayak altında ezmek ve düşmanın bütün gücünü alt etmek için yetki verdim. Hiçbir şey size zarar vermeyecektir"der (Luka, 10: 19). İkinci olarak Elçilerin İşleri'nde Pavlus, Malta'da bir engerek (*echidna*) tarafından saldırıya uğrar. Bir yığın kuru çubuğu bir ateşin üzerine taşırken yılan tarafından eli ısırılır. Ardından yılanı ateşin içine sallar ve izleyenlere bu ısırıktan iltihaplanma veya herhangi bir zarar görmediğini gösterir. Böylelikle Tanrı'nın, iyinin kötü üzerindeki zaferi verilerek seyircilerin din değiştirmesi sağlanır (Elçilerin İşleri, 28: 3-6). Üçüncü örnekte, Vahiy kitabında Mikael'in Şeytan'ı yenilgiye uğratması gelmektedir. Ejderha sırasıyla yedi taç, on boynuz takan yedi başlı büyük bir kırmızı figür şeklinde cisimleşmiştir. Ejderha doğum yapmak üzere olan bir figürün çocuğunu yutmak için başlangıçta göklerde durur. Kadın bir kartalın kanatları üzerinde çölde sığınacak bir yere kaçarken çocuk tanrı tarafından yakalanır. Mikhael ve melekleri ejderha ve melekleriyle savaşır ve melekler yeryüzüne atılır. Burada ejderha onu götürmek için sular püskürterek kadını takip etmeye devam eder (Leviathan ve Rahab'ın bir anısı) ama dünya boşaltılmak için açılır. Mikhael sonunda şeytan-ejderhayı (eski yılanı (*ophis*)) yeryüzüne atar. Onu bir anahtar ve zincirle bin yıl boyunca orada mühürler (Vahiy, 12: 1-17, 20: 1-3).

Hıristiyanlık çerçevesinde azizlerin ejderhayla mücadelesi 3. yüzyılın başlarında Thomas'ın öyküsünde geçmektedir. Ancak azizlerin rüyalarında ejderhayla mücadelesiyle ilgili olarak bundan önceki iki anlatıdan bahsetmek gerekir. İlk olarak Çoban Hermas'ın vizyonunda (110-150) Tanrı Hermas'ın sınanması ile ilgili olarak bir karar verir. Hermas yükselen bir toz bulutunda ona yaklaşan deniz canavarına benzeyen (*këtos*) bir varlık görür. Bu yaratık ona doğru saldırır. O, yüz fit uzunluğunda, başı çömleğe benzemekte ve onun ağzından ateşli çekirgeler fışkırmaktadır. Hermas inancını hatırlar ve kendisini onun saldırısına teslim eder. Canavar burada sakince yerde yatar ve yanından geçerken ona dilini sallar. Kafasının siyah olduğunu ateş, kan ve beyaz rengine benzediğini söyler (kafasının çömleğe benzetilmesinin rengi kuşkusuz budur). Daha sonra Tanrı'nın Thegri adında bir melek gönderdiğini bildirir ve ona renklerin sembolizmini açıklayan göksel bir vizyonla karşılaşır (Hermas'ın Çobanı, 4. Vizyon) (B. D. Ehrman 2003: 227-235). Canavarın formsal yapısı bize Vahiy kitabını hatırlatmaktadır. *Këtos* kelimesinin, görünüşte tamamen kara kökenli bir ıstırap biçimine bu şekilde uygulanması çarpıcıdır.

İkinci olarak Azize Perpetua'nın hapishanede yaşadığı bir vizyondur. O, cennete çıkan bronz bir merdiven görür ama ayağında ona tırmanmaya çalışanlara saldıran ve onların yukarı çıkışını engelleyen devasa bir ejderhayla karşılaşır. Perpetua inancından ötürü ejderhanın ona zarar vermeyeceğine inanır. Bunun üzerine ejderha ondan korkar ve Perpetua'nın yukarı çıkarken ilk basamaktan aşağı doğru başını usulca uzatır (Perpetua ve Felicity'in Şehitliği, 4: 3-9) (H. A. Musurillo 1972: 106-131). Vizyon bir bütün olarak ele alındığında Yakup'un merdivenine gönderme yaparken, ilk adımı Luka'nın yılanların ezilmesine olan öğüte vurgudur (Yaratılış, 28: 10-12; Luka, 10: 19).

Diğer bir eser Thomas'ın İşleri'nde (220-230) başını ve kuyruğunu yere vuran ejderhayla bir gencin nasıl karşılaştığı anlatılmaktadır. Bu vizyonda konuşan yılanın Thomas'ı tehdit etmeden genci nasıl öldürdüğü açıklanır. Yılan kendisinin de aşık olduğu güzel bir kadının bu gençle zina yaparken yakalamasının üzerine onu öldürdüğünü açıklar. Bunu Şabat günü yapar. Yılan şeytanla akraba olduğunu itiraf eder ve Havva'nın yozlaşmasının (buna göre kendisini cennet yılanı ile özdeşleştirir), İsrail'in köleleştirilmesinin ve İsa'nın çarmıha gerilmesinin sorumluluğunu üstlenir. Thomas yılana gençteki zehri emmesini emreder. Böylelikle onun hayata tekrar dönmesini sağlar. Zehri emen yılan şişer patlar ve onu yutmak için yeryüzünde bir çukur açılır (tıpkı Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*'nde yer de açılan cehalet çukuru gibi) (Thomas'ın İşleri, 30-33) (M. R. James 1924: 364-438). Bu hikaye bize çağdaşı olan Aelian'ın bir kadına aşık olan ejderha hikayesini hatırlatmaktadır (Hayvanlar Üzerine, 6. 17) (Aelian 1959: 31-32). Görüldüğü üzere ortaya koyulan teolojik unsurlar, anlatılan hikayeler ve çeşitli vizyonlar sayesinde ejderha yavaş yavaş Hıristiyanlık içerisine girmeye başlamıştır. Sonraki dönemlerde de benzer anlatılar devam etmiştir.

1.1. Aziz Georgios'un Yaşam Sahnelerinde Görülen Ejderha

Aziz Georgios'un yaşamıyla ilgili kaynaklardan biri Qasr Ibrim katedralindeki sütunda bulunan tamamlanmamış bir el yazmasından gelmektedir (4.-6. yüzyıl). Bunun dışında diğer önemli kaynak Vienna Palimsest'tir (5.-6. yüzyıl). İki eserde Yunanca kaleme alınmıştır. Qasr Ibrim el yazmasında Georgios, Hartum ile Asvan arasındaki Nil vadisinin bir parçasını oluşturan Kuzey Nubia'daki Nobatia'da yaşayan bir Kapadokyalının oğlu olarak tanımlanmaktadır (A. Morgan, 2006: 17). 3. yüzyılın ikinci yarısında (284 civarı) yaşayan Georgios, Hıristiyanlığın en önemli azizlerinden biri olmuştur. Babası pagan olan Georgios'un annesi ise Hıristiyan'dır. O, annesinin dini anlayışıyla yetişmiştir (K. Krumbacher 1911: 18-19). Diokletianus'un (245-312 yılları) Roma İmparatorluğu yönetimi sırasında yaşamıştır. Hıristiyan olmasından dolayı bu dönem çok büyük zulümlere maruz kalmıştır. Babasının ölümünün ardından annesiyle birlikte Filistin'e doğru yola çıkmıştır. Küçük yaşlarda Roma idaresinde askerlik yapmıştır. Diokletianus onu Nikomedia'da (İznik) görevlendirmiştir. İlerleyen dönemlerde sıkı bir Hıristiyan olduğunu öğrenen Diokletianus ona birçok işkence etmiştir (A. Morgan 2006: 18). Hem doğuda hem batıda oldukça saygı görmüştür. Aziz Georgios'un hayatına baktığımızda onun sıklıkla işkencelere maruz kaldığı ve mucizevi bir şekilde hayatta kaldığı görülmektedir[2].

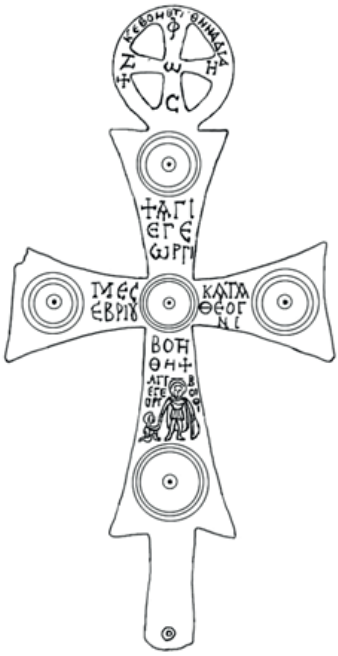
I. Konstantin (272-337 yılları) dönemiyle birlikte Aziz Georgios önemli bir kült haline gelmeye başlamıştır. Büyük Konstantin'in Lydda Aziz Georgios onuruna

[2] Ortodoks Kilisesinde 23 Nisan Aziz Georgios'a adanmıştır. En erken kayıtlarda onun yaşadığı çileler anlatılmıştır. Kendisinin şefkatli yapısı aktarılmıştır. Bizans sikkelerinde tasvirleri mevcuttur. Genellikle askeri kostümleriyle görülmektedir. Bizans Sanatı'nda en fazla resmedilen azizdir. Genç bir savaşçı olarak bukle bukle saçlarıyla karşımıza çıkmaktadır (A. P. Kazhdan ve A. M. Talbot 1991: 1572).

bir kilise inşa ettiği bilinmektedir (A. Morgan 2916: 18). Bir şehit olarak görülen Aziz Georgios gördüğü işkenceler arasında en ağırlarından biri üç gün boyunca yakıcı bir kireç çukuruna yerleştirilmesidir. Buradan canlı olarak çıkması onun hayatta kalma mucizesinin önemli noktalarından biridir. Bazı resimlerde *passion* (çile) sahneleri ile kasıtlı olarak yan yana koyulmuş ve İsa ile ilişkilendirilmiştir. Ancak bu türdeki benzerliklere rağmen Bizanslı sanatçılar İsa ve onun anlatılarını önemli ölçüde farklılıklarla betimlemişlerdir (H. Maguire 1996: 186-188).

Orta Çağ'da Diokletianus'un emriyle Aziz Georgios'un İngiltere'ye ulaştırıldığı ile ilgili bir dizi anlatı ortaya çıkmaya başlamıştır (A. Morgan 2016: 24). Aziz Georgios'un bir ejderhayı öldürmesi efsanesi ilk olarak 10.-11. yüzyıllarda Haçlılar tarafından Avrupa'ya getirilmiştir. Bir anlatıya göre Libya'daki bir kasabanın içinde vebalı bir ejderhanın yaşadığı küçük bir göl vardı. Kasaba halkı yavaş yavaş ejderha tarafından öldürülüyordu ve onu yatıştırmak için günde iki koyun beslemeye başladı. Koyunlar bitince kral, yerel çocukları beslemek için bir sistem tasarladı. Bir gün kendi kızı seçildi ve o göle götürülürken Aziz Georgios tesadüfen yanından geçti. Halkın Hıristiyanlığa geçmesi durumunda ejderhayı öldürmeyi teklif ettiğini bildirdi. Hepsi bunu kabul etti ve kral daha sonra ejderhanın öldüğü yere bir kilise inşa etti (J. Voragine 1998: 117).

Azizin bilinen en eski görüntülerinden biri 6.-7. yüzyıla tarihlenen bir haçta bulunmaktadır. Başında hale, bir kalkan ve üniforma ile tasvir edilen azizin ismi haçın dikey kollarında iki kez geçmektedir. Haçın üst kolunda Gregorios, alt kolunda ise bize yardım et Georgios yazmaktadır. Yardım isteyen bir figür diz çökmektedir. Aziz bu figüre yardım etmektedir. Yatay koldaki yazıta göre dua eden Bizans generali Mesembrius Theognis'tir (581yılı) (Resim 2) (J. Bažant 2015: 191). Araştırmacılar Aziz Georgios'un cüppelerinin altında zırhın fark edilebildiğini öne sürse de Riches açıkça askeri bir figür olarak sunulmadığını kaydetmiştir (S. Riches 2000: 12). Azizin şehitlik yapısı her zaman öncelikli olarak görülse de ejderhayla olan mücadelesi Hıristiyanlar arasında önemli bir şekilde ilgi görmüştür. Bu korkunç canavarla karşılaşma süreci sonraki dönemlerde eklenmeye başlanmıştır. Özellikle Dominikan mezhebinin üyesi olan keşiş Jacobus de Voragine tarafından popüler hale getirilmiştir. Efsanedeki temaları ve fikirleri incelemek için, Jacobus de Voragine'in versiyonunun içeriğini özetlemek önemlidir.



Resim 2: Aziz Georgios'un törensel haçı, bronz, 6.-7. yüzyıl, Emesa, Suriye, Paris, Cabinet des médailles, inv. Schlumberger 35 (J. Bažant 2015: 191)

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz anlatı şöyledir. Georgios'un Kapadokya bölgesinden Libya'nın Silena kentine gelen Roma ordusunda bulunan halkın koruyucu lideri olduğu söylenir. Şehir yakınlarında büyük bir gölde yaşayan canavar bir ejderha tarafından halk saldırıya uğrar. Vatandaşlar ejderhayla savaşmaya çalışsalar da onu yenemezler ve yaratık düzenli olarak şehir surlarına yaklaşarak zehirli nefesiyle insanları boğar. Halk günde iki koyun vererek ejderhayı yatıştırmaya başlar. Ejderhayı besleyemeyince o, surlara saldırır ve pis nefesiyle şehrin sakinlerini boğar. Sürüleri tükenmeye başlayan halk ejderhayı bir koyun ve insanla besler. Sonunda kralın kızı dışında şehrin tüm gençleri ejderha tarafından tüketilir ve onu canavara yedirmek üzere götürmek için bir kalabalık toplanır. Ejderhanın hiddetini yatıştırmak için şehrin gençlerinin bu şekilde kurban edilmesini emreden kral, kızının akıbetine yas tutar ve onun bağışlanması için yalvarır. Kral kızının yasını tutması için kendisine bir hafta mühlet verilmesini ister ve halk bunu kabul eder. Kral, kızının düğün gününü asla göremeyeceği için üzülür. Sonunda halk kızı ejderhaya verilmesi için kraldan teslim etmesini talep eder. Kız bir kıyafet giyer, ardından şehri terk eder ve ejderhanın yaşadığı göle yaklaşır. Olay yerinin yanından geçen Aziz Georgios prensesin ağladığını görür ve neden ağladığını sormak için durur. Prenses onu kaçmaya çağırır ve onunla birlikte öldürüleceği konusunda uyarır ancak Aziz Georgios ayrılmayı reddeder ve ona neden gölün yanında beklediğini ve şehir halkının niçin burayı izlediğini sorar. Prenses durumu açıklar. Bunun ardından Georgios ona yardım edeceğini söyler. Onlar konuşurken ejderha gölden çıkar ve Georgios haç işareti yaparak

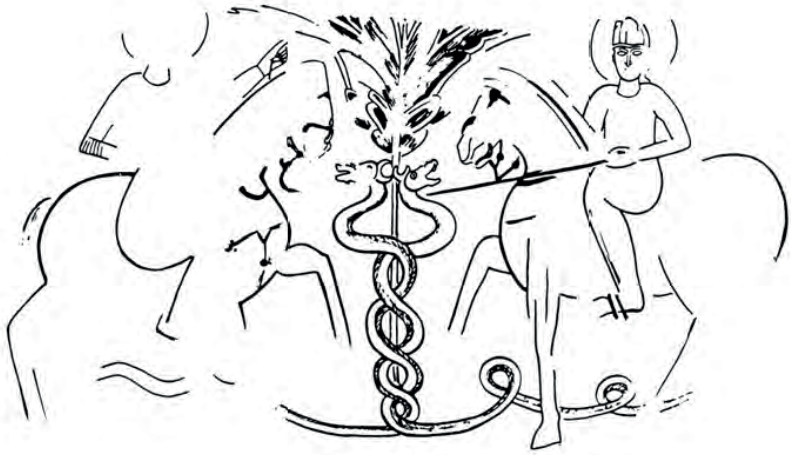
atına biner ve ona saldırmak için acele eden yaratığa meydan okumak için dışarı çıkar. Aziz Georgios mızrağıyla ejderhaya korkunç bir darbe indirir, ejderha yere savrulur ve yaralanır. Aziz, prensese korkmaması ve kemerini yaralı ejderhanın boynuna atması için seslenir ve oda bunu yapar. Daha sonra mağlup ejderhayı şehre götürür. İlk başta ejderha, bu bölge sakinleri arasında paniğe neden olur. İnsanlar kaçarken Aziz Georgios onlara, "*Korkmayın, Tanrı sizi ejderhanın zulmünden kurtarmak için beni gönderdi*" diye seslenir. "*Hepiniz Mesih'e inanın ve vaftiz olun ben ejderhayı öldürdüm*" der (J. Voragine 1998: 117).

Kral ve halk vaftiz olmayı kabul eder ve Georgios kılıcıyla ejderhayı öldürdükten sonra şehrin surlarının dışına taşınmasını emreder. Ejderha o kadar büyük ki, vücudunu şehrin ötesindeki bir ovaya sürüklemek için dört çift öküz gerekmektedir. Mesih'e inananların sayısı da eşit derecede fazladır. O gün kadın ve çocukları dışarda bırakırsak tam yirmi bin kişi vaftiz edilmiştir. Kral orada Georgios onuruna büyük bir kilise inşa etmiştir. Georgios kendine verilen parayı reddederek bunun şehrin fakir halkına dağıtılmasını ister. Buradan ayrılmadan önce Gregorios krala dört kurala uyulması gerektiğini ifade eder. Bunlar Tanrı'nın kilisesine değer vermek, her zaman ayine katılmak, rahipleri onurlandırmak ve fakirlerle ilgilenmektir (J. Voragine 1998: 117). Voragine'nin anlattığının dışında birçok farklı anlatının olduğu da unutulmamalıdır. Kendisi bu efsanenin yaratıcısı değildir. O, ortaya koyulan bu hikayeleri bir koleksiyon halinde sunmuştur. Nitekim Georgios'un ejderhayı yenmesi toplum arasında yerleşik bir anlatıydı. Ancak bunun ne zaman ve nasıl oluştuğunu belirlemek oldukça zordur.

Gerogios'un ejderhayla mücadelesinden önce ilk olarak yılanı yendiği resimler betimlenmiştir. Onun yılanla mücadelesini gösteren ilk görseller 6.-7. yüzyıla tarihlenen Tunus ve Makedon ikonalarından gelmektedir. Tasvir edilen bir ikonanın solunda Aziz Kristopher sağında ise Aziz Georgios resmedilmiştir. Her iki tasvirde azizler yılanların üstünde onları ezerlerken betimlenmiştir. Aziz Kristopher köpekbaşlı (*sinosefali*) olarak görülmektedir. Bu dönemler azizin köpek başlı ulusların lideri olduğu düşünülmüştür (Resim 3) (J. Bažant 2015: 191-192). Bu yapı ejderha ile mücadelesinin ön örnekleri arasındadır. Orta Çağ kiliselerinde ise genellikle eski pagan dinlerini ve inançlarını simgeleyen ejderha tasvirleri nispeten yaygındır (A. Morgan 2016: 48).

Resim 3: Aziz Kristopher ve Aziz Georgios, seramik ikona, 733 öncesi, Üsküp, Makedonya Müzesi (J. Bažant 2015: 191)

Ortaya çıkmaya başlayan bu tasvirler yavaş yavaş artmış ve birçok sanat eserinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu noktada Kapadokya bölgesi azizle ilgili birçok duvar resmi üretmiştir. Güzelöz Mavrucan no.3 (7. yüzyıl) kilisesinde farklı bir örnek karşımıza çıkmaktadır. Kilise içerisinde büyük bir resim tahribatı olmasına rağmen konular seçilebilmektedir (C. Jolivet-Lévy 1991: 247). Burada resmedilen azizlerle ilgili olarak araştırmacıların bazıları birbirinden ayrılmaktadır. Bažant bu azizlerden soldakinin Theodoros, sağdakinin ise Georgios olduğunu söylemektedir. Bu durum için ise hiçbir açıklama getirmemektedir (J. Bažant 2015: 192). Thierry bu kompozisyonun giyim tarzı ve yapısal açıdan İran kaynaklı bir tarzdan geldiğini ifade etmektedir. Burada ağaca simetrik olarak sarılmış yılanların eski Mezopotamya'nın sembolik formlarından kaynaklandığını dile getirmektedir. O, azizlerle ilgili herhangi bir isim vermemektedir (N. Thierry 1972: 259-263). Resimlerdeki tahribat konunun tam olarak anlaşılmasını engellemektedir. Bu bağlamda bölge için önemli olan azizler Theodoros ve Georgios'un formsal açıdan Mezopotamya giyimli olarak resmedilme olasılığını da düşünmek gerekmektedir. Nitekim kompozisyonun benzerliği nedeniyle resmedilen bu resmin böyle olması yüksek bir ihtimaldir. Buradaki duvar resminde solda ve sağda iki aziz bir at üzerinde resmedilmiştir. Bir ağaca yılan gibi dolanmış iki ejderhaya azizler mızraklarını saplar şekilde betimlenmişlerdir (Resim 4).



Resim 4: Azizlerin ejderhayla mücadelesi, duvar resmi, 7. yüzyıl başları, Güzelöz Mavrucan no. 3, Kapadokya (N. Thierry 1972: fig.21)

9. yüzyılla birlikte Bizans İmparatorluğunda Aziz Georgios'un tasvirleri artmaya başlamıştır. 10. yüzyıla gelindiğinde aziz at üzerinde tasvir edilmeye başlamıştır (P. Grotowski 2003: 27). At sırtında ejderhayla savaşan azizin resimleri kilisenin önemli yerlerine yerleştirilmiştir. Ejderhalar, yılan, büyük kertenkele veya çok başlı canavar gibi farklı biçimlerde temsil edilmiştir (J. Bažant 2015: 192). Azizin resimlerinin sergilendiği en önemli örnekler ise ikonalardır. Özellikle *vita* ikonaları bize birçok veri sunmaktadır. Azize Katherina Manastırı'ndaki *vita* ikonunun merkezinde aziz bukle bukle saçları, üzerinde desenli bir tunik, altında göğüs zırhı, arkaya doğru broşla tutturulmuş bir pelerin içinde zırhıyla oluşturulmuş askeri kıyafeti ve elinde mızrağıyla tasvir edilmiştir (Benaki Museum 2004: 82; P. Chatterjee 2014: 103). Bu panelin etrafında onun yaşam hikayesinin verildiği bölmeler bulunmaktadır. Sol üst köşede Azizin elbiselerini dağıttığı sahne ile yaşam döngüsü başlamaktadır. Azizin ejderhayla mücadelesi soldan yukarıdan aşağı doğru elbiselerini dağıttığı sahneyle birlikte altıncı sırada, pagan kültlerine karşı koyduğu sahnenin hemen üstünde yer almaktadır. At üzerinde elinde mızrağı, atı şaha kalkmış şekilde ve bu atın altında ejderha ile betimlenmiştir. Bazı örneklerde mızrak ejderhaya doğru resmedilirken burada yukarı doğrudur. Böyle yapılarak azizin ejderha üzerindeki zaferi net bir şekilde verilmiştir (Resim 5).

Resim 5: Solda Aziz Georgios'un vita ikonu, sağda vita ikonunda bulunan ejderhayla mücadelesi, 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başı, Azize Katherina Manastırı, New York Metropolitan Müzesi (P. Chatterjee 2014: levha 9)

6.-11. yüzyıllarda aziz ejderhayı sadece mızrağıyla öldürürken 12. yüzyılda mızrağın yerini bazen kılıç almıştır. Azizin batı resimlerinin bazılarında Perseus ile temsil edildiği görülmektedir. Bu tasvirlerden birini Christine de Pizan'ın çalışması "*Othea'nın Mektupları*'nda" görebiliriz (J. Bažant 2015: 196). Mücadele denizde gerçekleşir ve Andromeda kayalık bir adadan bakmaktadır. Bu detay antik Roma sanatından alınmıştır (Resim 6).

Resim 6: Perseus Andromeda'yı kurtarıyor, Fransız el yazması, 1412, Christine de Pizan, fol. 98v. Londra, İngiliz Kütüphanesi, Harley 4431 (J. Bažant 2015: 196)

1. 2. Son Yargı Sahnelerinde Ejderha Figürü

Son Yargı sahnelerinde en önemli figürlerden biri de ejderhadır. Hades'in alanında bulunan ejderha genelde Hades'in üzerine bindiği bir anlayışta sergilenmiştir. Bilindiği üzere Son yargı sahneleri İsa'nın koyun ve keçileri ayırdığı süreçle başlamaktadır (J. Wortley 2001: 60). Bu sürecin devamında birçok tema sahneye eklenerek konu güçlendirilmiştir. "Mahşer" olarak da bilinen Son Yargı sahnesi tek bir temadan meydana gelmemektedir. Bedenin ölümü, ruhun yeniden bedenle buluşması arasında nihai karar olana kadar Ortodoks eskatolojisinde bir ara aşama vardır. Ruh bu aşamada cennet veya cehennemde konumlanmaktadır. Ancak bu durum Doğu kiliseleri tarafından tam olarak tanımlanamamıştır. Her şeye rağmen onlar bunu ayinsel uygulamalarda kullanmışlardır (M. Meyer 2016: 76). Bu noktada Son Yargı sahnesi doktrinal üç ana temayı temsil etmektedir[3]. Son Yargı sahnelerinin ön örnekleri arasında Berlin Kaiser Friedrich Müzesi'ndeki[4] mozaik panoda tahta tasvir edilen İsa'nın iki yanında Sura Üfleyen Meleklerin görüldüğü sahne gelmektedir (N. Peker 2008: 22). Bir başka örnek ise Dumbarton Oaks koleksiyonunda yer alan 4. yüzyıla tarihli Barberini tabağıdır. Burada İsa bir tahtta oturmakta ve onun yanında Yargıç havariler görülmektedir (P. Brown 2017: 123). İsa ve Yargıç Havariler şablonuna biçimsel olarak katkıda bulunan imparator ve ona eşlik eden yönetici sınıfının betimlemeleri olmuştur (N. Peker 2008: 22).

Geleneksel Bizans Son Yargı kompozisyonu 9. yüzyıla birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır. Kompozisyonun merkezinde İlahi Mahkeme yer almaktadır. Burada birçok melek tarafından çevrelenen İsa tahtında oturur şekilde tasvir edilmektedir. Sağında Meryem solunda Vaftizci Yahya (*Deesis*) karşımıza çıkmaktadır. İsa her iki eliyle takdis işareti yapmakta veya göğsünde İncil tutmaktadır. Yargıç Havariler tahta oturmuş şekilde onun sağında ve solunda resmedilmektedir. Bu kompozisyonun altında sağda diğer aziz grubu ve dürüst insanlar (Seçilmişler) solunda ise günahkarlar, ateş gölü, Hades ve cehennem konutları bulunmaktadır. Sura Üfleyen Melekler sahnenin farklı yerlerinde görülmektedir. Son Yargı sahnesi içerisinde Seçilmişler ve melekler bir koro şeklinde gruplandırılmıştır[5]. Sahnenin çeşitli yerlerinde Karalar ve Denizlerin Ölüleri Kusması resmedilmektedir. Karalar ve Denizlerin Ölüleri Kustuğu sahnelerde insanların bazıları melekler tarafından taşınacak diğerleri lanetlenmiştir (Vahiy, 20: 12-45). Sahnenin alt kısmında cehennem konutları verilmiştir (Matta, 22: 13; Markos, 9: 44-45). İsa'nın solunda ateş gölü ve Hades bulunmaktadır. Cennet yemyeşil bitki örtüsü, güzel kuşların olduğu aydınlık bir bölge olarak sembolize edilmektedir. Cennet Bahçesi Meryem, İbrahim, İshak ve Yakup ile çevrelenmektedir[6].

---

[3] Bu üç ana tema İlahi Mahkeme, Cennet ve Cehennemdir.

[4] 6. yüzyıla tarihli mozaik pano Ravenna Aziz Mikhael Kilisesi'ne aittir.

[5] Son Yargı sahneleri bağlamında Melekler veya Seçilmişler bir grup halinde ele alınması sahnenin evrensel bir nitelik taşıdığının göstergesidir (L. Chookaszian 2011: 296).

[6] Cennet Bahçesi kendi içerisinde farklılık göstermektedir. Bu alan içerisine bazen İshak ve Yakup girmemektedir. Sahne resimlenirken bölgeler arasında çeşitlilik arz etmektedir (C. Cavarnos 1993: 97-98; L. Chookaszian 2011: 287; D. Mouriki 1976: 148; M. Angheben 2002: 106).

Son Yargı sahneleri içerisinde ejderha tasvirlerinin birçok örneğini görmek mümkündür. Sahne el yazmalarına, duvar resimlerine, ikonlara ve fildişi oymalara resmedilmiştir. 11. yüzyılın ikinci yarısına tarihli Paris gr. 74'de ateş gölü içerisinde Hades ejderhanın üzerinde bulunmaktadır. Ejderha oldukça büyük, pullu, kuyruklu betimlenmiş ve o melekler tarafından getirilen ruhları yutmaktadır. Ağzında bulunan insanlar bu durumu net bir şekilde göstermektedir. Hades'in kucağında bir çocuk figürü belirmektedir. Bu figürün kimliği ise belirsizdir. Sonsuz ateş içerisine Hades ve ejderhanın alınması olayın korkunçluğunu pekiştirmektedir (Resim 7).

Resim 7: Solda Son Yargı Sahnesi, sağda Ateş Gölü içerisinde ejderha, Paris gr. 74 fol. 51v, 11. yüzyılın ikinci yarısı (V. Marinis 2017: 55)

Ortaya koyulan bu anlayış çoğu resimde benzer şekilde betimlenmiştir. Azize Katherina Manastırı Sinai ikonunda da aynı yapıyı görmek mümkündür. Sinai no. 151'de Ateş gölü içerisinde Hades bir ejderhanın üzerinde oturmaktadır. Biraz tahrip olmuş resimde Hades'in kucağında olasılıkla bir çocuk figürü bulunmaktadır. Paris gr 74'de gördüğümüz gibi ejderha oldukça büyük, pullu, kuyruklu bir şekilde betimlenmiştir. İki melek tarafından günahkarlar Hades ve ejderhaya doğru itilmektedir. Bir melek elinde mızrak tutmaktadır (Resim 8).

Resim 8: Solda Son Yargı, sağda Ateş Gölü içerisinde ejderha, Azize Katherina Manastırı Sinai ikonu no. 151, 11. yüzyıl, Mısır (K. Weitzmann 1971: 304)

Son Yargı sahnelerinin en çok betimlendiği yerlerden biri Kapadokya'dır. Konunun tasvir edildiği en güzel örneklerden biri Gülşehir Karşı Kilisedir (Resim 9). Burada sahnelenen ejderha figürü deniz canavarı formunda ele alınmıştır. Ejderha oldukça büyük, pullu bir şekilde resmedilmiştir. Bir melek tarafından günahkarlar ejderhaya doğru doğru itilmektedir. Ejderhanın ağzında diğer örneklerde olduğu gibi günahkarların yutulması görülmektedir. Beyaz renkte yapılmış kanatlı bir iblis tarafından günahkarların sakalları çekilmektedir. Peker Kapadokya Gülşehir Karşı Kilise'deki Son Yargı sahnesindeki canavarın üzerindeki figürün Yalancı peygamber, kucağında bulunan figürün ise kayıp ruh olduğunu söylemektedir. Eğer bu doğruysa Hades'in Kucağı'nda bulunan figürün diğer sahnelerde de Kayıp Ruh olma ihtimalini arttırmaktadır. Ancak Peker'in bununla ilgili sahne içerisinde herhangi bir yazıttan bahsetmemesi somut veriyi ortaya koymamızı engellemektedir (N. Peker 2008: 63)

Resim 9: Son Yargı, Cehennem detay, Sahte Peygamber ve Kayıp Ruh, Gülşehir Karşı Kilise, naos batı duvar güney bölümü, 1212, Kapadokya (N. Peker 2008: Levha 27)

Son Yargı sahneleri içerisinde ejderha betimlenirken her zaman Hades'in üstüne oturduğu bir figür olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bazen onun oturduğu tahtın etrafını saran bir anlayış da görülmektedir. Torcello duvar mozaiğinde bunun örneğini görmek mümkündür. Burada Hades'in kişileştirilmiş tasvirleri daha ayrıntılı olarak verilmektedir. Hades bir taht üzerinde oturmakta, sakalı beyaz ve mavi renktedir. Sakalı beyaz yapılarak yaşına olan vurguya değinilmiştir. Ateş gölü içerisinde mızraklı iki melek tarafından günahkarlar Hades'e doğru itilmektedir. Sahnede mavi renkteki kanatlı iblislerin varlığı dikkati çekmektedir. Onların sahneye alınması olayı daha fazla dramatize etmiştir. Hades'in oturduğu tahtın sağ ve sol kolunda beyaz renkte iki ejderha figürü görülmektedir. Dikkatli bir şekilde bakıldığında diğer örneklerde olduğu gibi ejderhanın ağzında günahkarların yutulması görülmektedir. Bu ejderhalar yılanlar gibi kıvrımlıdır (Resim 10).

Resim 10: Solda Son Yargı, Ateş Gölü ve ejderha, S. Maria Asunta Katedrali, Torcello mozaiği, 11.-12. yüzyıl, İtalya (V. Marinis 2017: 56)

Hades'in tahtını saran ejderha figürü sanatçılar tarafından birçok kez kullanılmıştır. Diğer örneklerden biri İtalo-Bizante fildişi eserdir. Benzer şekilde burada da Hades bir tahtta oturmakta kucağında ise kimliği belirsiz bir çocuk figürü bulunmaktadır. Yılan gibi kıvrımlı bir şekilde betimlenen ejderha figürü onun etrafını çevrelemektedir. Burada bulunan ejderha figürünün sayısı ise artmıştır. Bu ejderhaların ağzında insanlar görülmektedir. Burada diğer örneklerdeki gibi bir melek tarafından günahkarlar Hades'e doğru itilmektedir (Resim 11).

Resim 11: Solda Son Yargı, Sağda ejderha detay, İtalo-Bizante fildişi eser, Victoria & Albert Müzesi, 11. yüzyıl (A. Morgan 2019: 9)

1.3. Ioannes Klimakhos'un Cennet Merdiveni'ndeki Ejderha Figürü

Tanrı'ya giden yolda pratik yaşamdaki erdemlerin nasıl bir katkı sunduğunu gösteren Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*, keşişlerin bu dünyadaki eylemleri neticesinde Tanrı'ya ulaşma çabasının anlatıldığı bir eserdir. Bu merdivenin her bir basamağı dünyevi erdemlerin her bir kalıbına denk gelmektedir. Sinai çölünün yüksek kısımlarında yaşayan Klimakhos eserini yazdıktan sonra genellikle Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni* olarak anılmıştır (J. Chryssavgis 2004: 4-30). Yunanca adı Ioannes Scholastikos'tur. Birçok araştırmacı yaşamı hakkında çeşitli fikirler sunmuştur. 579'dan önce doğmuş ve 649 yılında ölmüş olabileceği araştırmacıların üzerinde ortak kabul gördüğü düşüncedir. Ancak bazı araştırmacılar 525 yılının başlarında doğduğu 600 civarında öldüğünü de ifade etmektedir. Diğerleri ölümünü 670-680 yıllarına kadar götürmektedir (M. Evangelatou 2017: 407). Ware tam bir kanıya varmamakla birlikte 7. yüzyıl yazarlarından biri olduğunu ileri sürmektedir. Nerede doğduğu ile ilgili kesin bir kanıt yoktur. Bazı yazarlar denizle olan ilişkisinden dolayı erken dönemlerini denize yakın bir yerde geçirdiğini belirtmektedir. Fakat Ware bunun doğru olmadığını söylemektedir (K. Ware 1982: 1-3).

Ortaya koyulan kaynaklarda on altı yaşında Sinai'ye geldiği ifade edilmektedir. *Cennet Merdiveni*'nin ilk adımını tanımladığı manastır hayatının şeklini yansıtan, Iustinianos'un emriyle inşa edilen kale duvarlarının içinde yer alan

kenobitik manastırında yaşamını sürdüğü belirtilmektedir. Ardından keşişlerin münzevi yaşamını idame ettikleri çöllere dağılmış manastır yaşamıyla ilgilenmiştir. Hayatının hepsini münzevi yaşam üzerine kurmuştur. Abba Martyrius onun manevi babası olmuştur. Martyrius on dokuz, yirmi yaşlarında onu Sina dağının tepesindeki kiliseye götürmüştür. Burası onun keşiş olarak yaşamının şekillendiği yer olmuştur. Onunla hiç karşılaşmayan manastırın baş rahibi Anastasios'un ilk sorusu onun nereden geldiği ile ilgilidir. Sonrasında Martyrius ve Klimakhos onun yolundan ilerlemiştir (K. Ware 1982: 3-4).

Kısa zaman sonra hayata gözlerini yuman Martyrius'dan ayrı kalan Klimakhos, keşişlik hizmetlerine devam etmiştir. Birçok kez Mısır'a yolculuk etmiştir. Buraya geldiğinde İskenderiye'nin eteklerinde büyük bir manastırda kalmıştır. Oldukça kalabalık olan manastırda bulunan keşişler onun üzerinde büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Bu durumla ilgili olarak merdivenin dördüncü ve beşinci basamaklarında uzun açıklamalarda bulunmuştur. Manastırdaki asketik yaşam ve şefkat birlikteliğinin keşişler üzerindeki etkisi onu derinden sarsmıştır. Burası onun aydınlık yaşadığı yerdir. Bunun dışında manastırda günahkar keşişlerin kapatıldığı cezaevi, fikirlerinin oluşmasına katkı bulunan diğer bir unsurdur. Bir ay boyunca burada kalmıştır. Ayrıca İskenderiye'deki manastırı ziyaretinde karşılıklı sevgi, sıcaklık ve hassasiyet onun yaşamına dokunan diğer öğelerdir (K. Ware 1982: 5; R. C. Morey 1914: 1).

Onun iradesi dışında birçok olay gerçekleşmiştir. Kırk yıllık münzevi yaşamı sırasında zorunlu olarak Sinai'nin başrahibi mertebesine getirilmiştir. Onun başrahipliğinde manastırda ilginç bir olay gerçekleşmiştir. Bu dönem manastıra altı yüz hacıdan oluşan bir grup varmıştır. Gelen hacılara yemek dağıtılırken Yahudiler gibi beyaz tunik giymiş biri görülür. Bu kişi sağa sola emir vermektedir. Bu sırada yemek biter ve herkes ortadan kaybolur. Bunun üzerine Klimakhos buraya gelenin "*bizim kralımız Musa'ydı*" şeklinde bir ifade de bulunur. Bu durum üzerine keşişler Klimakhos sayesinde Musa'nın buraya geldiğine inanmış ve onlar bundan çok etkilenmiştir. Çalışmalarına sürdüren Klimakhos Merdiven ile ilgili yazılarına devam etmiştir (K. Ware, 1982: 5).

Keşişlerin Tanrı'ya ulaşmada erdemlerin ne kadar önemli olduğunu gösteren *Cennet Merdiveni* Bizanslılar için önemli eserlerden biri olmuştur. Klimakhos Raith'deki manastırda hayatının son zamanlarında bu ilahi yükseliş eserini kaleme almıştır. Onun hakkında ortaya koyulan eserlere bakıldığında yazar ile ilgili olarak tek eserinin bu olduğu görülmektedir (J. Duff 1999: 2). *Cennet Merdiveni* temelde üç başlıkta incelenebilir. Dünyadan Kopuş, Aktif Yaşamda Erdemlerin Pratikleri ve Tanrı ile Birliktir (K. Ware 1982: 5-13)[7].

[7] Cennet Merdiveni otuz adımdan oluşmaktadır. Bunlar 1) Feragat, 2) Ön yargısız olma, 3) Sürgün, 4) İtaat, 5) Pişmanlık, 6) Ölümü anma, 7) Keder, 8) Öfke, 9) Fesatlık, 10) İftira, 11) Gevezelik, 12) Sahtecilik, 13) Umutsuzluk, 14) Açgözlülük, 15) Şehvet, 16-17) Para hırsı, 18-19-20) Hissizlik, 21) Korku, 22) Boş gurur, 23) Küfür-gurur, 24) Sadelik, 25) Tevazu, 26) Muhakeme, 27) Hareketsizlik, 28) İbadet, 29) Tarafsızlık, 30) Aşk ve Sevgi (K. Ware, 1982: 12-13).

Bizans'ta kitap resimleri nispeten az olmasına rağmen el yazması oldukça boldur (R. C. Morey 1914: 2). 10. yüzyılla birlikte merdivenin resimli el yazmaları ortaya çıkmaya başlamıştır (K. Linardou 2013: 287). 11. yüzyıla gelindiğinde kitap resminin farklılaştığı görülmektedir. Bu noktada bunlar arasında Garett MS 16 (1081 yılı), Vatican gr. 394 çok dikkat çekicidir (R. C. Morey 1914: 3). Bu yüzyılla birlikte figürlerin sayısı artmış ve sahne içerisine ejderha figürü girmiştir. Garett MS 16'da merdivenden İsa'ya doğru çıkan keşişler iblisler tarafından engellenip aşağı doğru düşürülmektedir. Merdivenin hemen altında kıvrımlı bir şekilde tasvir edilmiş ejderha figürü görülmektedir. Bu ejderha figürü düşen keşişleri yutmaktadır. Bazen bu ejderha cehalet çukuru olarak da adlandırılmaktadır (Resim 12).

Resim 12: Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*, Garrett MS 16, 1081 yılı, fol. 194r. Princeton Üniversitesi Arşivi (N. P. Ševčenko 2009: 52).

Ortaya çıkan kompozisyonun resmedildiği el yazmalarından bir diğeri ise Vatican gr. 1754'dür (11.-12. yüzyıl). Sahne oldukça kalabalıktır. Keşişlerin inziva durumu, iblisler, ejderha (cehalet çukuru) gibi unsurlar tek folyo içerisinde bu merdiven tasarımında yer almıştır. En üstte solda bir mağarada keşişin inzivaya çekilmiş hali verilmektedir. Keşiş İsa'ya doğru yalvarmaktadır. Hemen altında bir keşiş grubu ve onların da altında diğer keşiş grubu tasvir edilmektedir. Resimde merdivenden çıkmaya çalışan keşişler siyah iblisler tarafından engellenmektedir. İblisler ipleriyle, mızraklarıyla keşişlere müdahale etmektedir. *Cennet Merdiveni* tasarımlarında gördüğümüz keşişlerin düşüşü yine benzer şekilde merdivenin solunda karşımıza çıkmaktadır. Merdivenin en altında cehalet çukurunu temsilen ejderha bulunmaktadır. Ancak figür oldukça tahrip edilmiştir (Resim 13).

Resim 13: Keşişlerin yükselişi ve inzivadaki keşiş, Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*, Vatican gr. 1754, fol. 2r, 11. yüzyıl, (foto: Biblioteca Apostalica Vaticana). (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1754, Erişim: 01 Temmuz 2019).

Keşişler ve şeytanların mücadelesini gösteren 13. yüzyıla tarihlenen Paris cod. gr. 1158 ise oldukça harap olmuştur (J. R. Martin 1954: 11). Sahnenin sadece zemini bozulmadan kalmıştır. En üstte yazar sol elinde bir rulo tutmaktadır. Sol alt köşede keşişlerin olduğu grup yer almaktadır. Tırmanmaya çalışan bir keşiş üç iblis tarafından engellenmeye çalışılmaktadır. Sağ alt köşede neredeyse hiçbir izin kalmadığı mağara bulunmaktadır. Burada bir ejderha tasvirinin olduğu da şüphesizdir. Merdivenin en üstünde İsa cennet dairesi içerisinde gelmeye çalışan keşişlere elini uzatmaktadır (Resim 14).

Resim 14: Keşişlerin yükselişi, Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*, Paris cod. gr. 1158, fol. 256v, 13. yüzyıl, Paris Bibliothéque Nationale Arşivi (J. R. Martin 1954: Levha IV, fig. 12).

Sonuç

Hıristiyanlığın zamanla önemli bir figürü halini alan ejderha 2. yüzyıldan önce bu dinin içerisine girmeye başlamıştır. Özellikle paganların ejderhayı öldürme geleneği, dinin devraldığı önemli bir veridir. Her şeyden önce bu figürle birlikte savaş motiflerinin devam ettiği açıktır. Ancak gerçek pagan yılan kültüyle tam anlamıyla ilişkilendirmek zayıf bir düşüncedir. Özellikle Eski, Yeni Ahit ve apokrif metinlerin ortaya koyduğu fikirler bu figürün nasıl olması gerektiğiyle ilgili resimlere yansımıştır.

Bizanslı sanatçıların yaptığı resimlerde çok iyi bir şekilde teolojik alt yapıyı bildikleri (veya yönlendirildikleri) açıktır. Onlar resimleri yaparken mutlaka dini gerekçeleri ortaya koymuşlardır. Nitekim ejderha figürünün bu bağlamda ele alınmıştır. Figürün en fazla görüldüğü eserler azizlerin yaşam hikayeleridir. Hıristiyanlık çerçevesinde azizlerin ejderhayla mücadelesi 3. yüzyılın başlarında girmeye başlamıştır. 6. yüzyılla birlikte ise resimlere aktarılmıştır.

Azizlik mertebesi Bizanslılar için oldukça önemli görülmüş ve onların yaşamlarının daha anlamlandırılması için bir ara nitelik olarak kullanılmıştır. Aziz Georgios'un yaşam döngüsünde bu figürün çokça işlendiği karşımıza çıkmaktadır. Resimlerde Aziz Georgios bir at sırtında elinde mızrağıyla (veya kılıcıyla) bu atın altında bulunan ejderhayla mücadele etmektedir. Ejderha sürekli ezilecek gibi bir his ressamlar tarafından izleyiciye verilmektedir. Bu durum bize Luka İncil'ini

hatırlatmaktadır. Luka'da anlatılan İsa'nın yılanlar ve akrepler ayak altında ezilecekler demesi sanatçıların kullandığı teolojik alt yapılardandır (Luka, 10: 19). Bu mücadelenin kazanılması Hıristiyanlığın yayılmasına da katkıda bulunmuştur. Ortaya koyulan anlatıların bu düşünceyi doğruladığı açıktır.

Ejderha figürünün ele alındığı bir diğer sahne Son Yargı'dır. Burada ejderha azap görenlerin alanında Hades ile birlikte resmedilmiştir. Georgios'un üstüne bindiği at burada ejderhaya dönüşmüştür. Hades bir ejderha üzerinde betimlenmiştir. Buraya gelen günahkarlar ejderha tarafından yutulmaktadır. Bunun dışında ejderha Hades'in oturduğu tahtı çevrelemektedir. Böyle resmedildiğinde yılanlar gibi kıvrımlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu durum bize yılan-ejderha kombinasyonun birlikte kullanıldığını göstermektedir. Sahne içerisinde karşımıza çıkan diğer bir nokta ejderhanın pullu deniz canavarlarına benzediğidir. Böyle yapılmasının nedeni Eski Ahit'te yer alan deniz canavarlarıdır. Ejderhayı sanatçılar deniz canavarlarıyla ilişkilendirmiştir.

Birçok eserde bulunan ejderha figürü Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*'nde de kendine yer edinmiştir. Resimlerde ejderha merdivenin hemen altında, iblisler tarafından çıkışları engellenen keşişleri yutar pozisyonda betimlenmiştir. Bu ejderhalar yılanlar gibi kıvrımlı bir şekilde ele alınmıştır. Bu durumu yaratan en önemli anlatılardan biri Azize Perpetua'nın vizyonudur. Onun vizyonunda cennete doğru uzanan bronz bir merdivenden yukarı çıkarken kendisi ejderha tarafından engellenmektedir. Gördüğü vizyonda İsa'dan dolayı ondan korkan ejderhalar çıkışına izin verir. Resimlerde diğer bir nokta ejderhanın yerini alan cehalet çukurudur. Bu çukur ejderha figürü olmadığında onun kombinasyonu şeklinde tasvir edilmiştir. Bu durum Thomas'ın İşleri'nden kaynaklanmaktadır. Thomas'ın emriyle bir genci ısıran yılanın tekrardan ona bulaştırdığı zehri emerek patlamasıyla açılan yerin onu yutması, sanatçılar için bir ilham kaynağı oluşturmuştur. Nitekim *Cennet Merdiveni* resimlerinde yere düşen keşişler yerin açılmasıyla yutulmaktadır.

Gerçekten de ejderha figürü sanatçılar için korkunç bir figür olarak görülmüş müdür? Farklı sahnelerde ele alınırken aynı biçimsel yapıyla mı kullanılmışlardır? Metinlerin bize anlattığı ejderhanın korkunç ürkütücü bir varlık olarak ele alındığıdır. Fakat resimlere aktarılırken bu durum tam olarak böyle değildir. Bizanslı sanatçılar bu figürü kullanırken iki şekilde resimlere yansıtmıştır. İlki onun yenilgiye maruz ve ezik durumudur. İkincisi ise Tanrı'nın bir şekilde yardımcı unsuru olarak görülmesidir. Georgios'un yaşam döngülerinde resmedilirken sürekli olarak ezilen, yenilen mahkum olan bir pozisyondayken, Son Yargı ve Ioannes Klimakhos'un *Cennet Merdiveni*'nde yardımcı rolünde karşımıza çıkmaktadır. Burada figür günahkar insanlar ve keşişlerin yutulmasında aracı görevini görmüşlerdir. *Cennet Merdiveni*'nde ele alındıklarında ise keşişlerin Son Yargı sürecine vurgu yapılmıştır.

Üç sahne içerisinde ele alınan ejderha figürü şekilsel açıdan birbirleriyle

bağlantılı olarak kullanılmıştır. Figür korkunç, devasa ve insanları yutan özelliğiyle öne çıkmıştır. Georgios'un yaşam döngüsünde kullanıldığında, azizin üstünlüğü kutsal metinler doğrultusunda net bir şekilde verilmiştir. Bu durum insanların zihninde azizlerinin mertebesini bir üst noktaya çıkarmıştır. Artık azizler çeşitli varlıklara karşı insanların koruyucu statüsüne geçmiştir. Son Yargı sürecinde bu varlık korkutucu olmasının yanında bir ara form olarak ele alınmıştır. Çünkü günahkarların bir şekilde ceza çekmeleri gerekmekteydi. Onun ateş gölü içerisine alınması sonsuz eziyetin merkezinde konumlanmasını sağlamıştır. Sanatçılar bu kombinasyonu oluşturarak cehennemin korkutucu yapısını tam olarak vermiştir. Benzer yapı Cennet Merdiveni içerisine alınarak keşişler noktasında değerlendirilmiştir. Bir noktada burada betimlenen ejderha figürü keşişlerin kötü yaşamları sonucunda içlerine düştükleri cehennem halini almıştır.

Kaynakça

Aelian. (1959). On Animals, Çev. A. F. Scholfield, Vol. 2: 6-11. (Loeb Classical Library 448). Cambridge, MA: Harvard University Press,

Angheben, Marcello (2002). "Les Jugements Derniers Byzantins des XIe-XIIe Siécles et L'iconographie du Jugement İmmediat", Cahiers Arhéologiques 50, s. 105-134.

Barb, A. Allie (1964). "Three Elusive Amulets", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, s. 1-22.

Bažant, Jan (2015). "St. George at Prague Castle and Perseus: an Impossible Encounter?", Studia Hercynia XIX/1–2, s. 189–201.

Benaki Museum. (2004). Pligrimate to Sinai: Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherina, Ed. A. Drandaki, Athens.

Bodson, Liliane (1981). "Les Grecs et leurs serpents. Premiers résultats de l'étude taxonomique des sources anciennes", Antiquité Classique 50, s. 57-78.

Brown, Peter (2017). Geç Antikçağ Dünyası, Çev. T. Kaçar, İstanbul: ALFA.

Cavarnos, Constantine (1993). Guide to Byzantine Iconography, Vol. 1. Boston.

Chatterjee, Paroma (2014). The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries, Cambridge University Press.

Chookaszian, Levon (2011). "On the Full Page Illustrations of the "Last Judgement" in the Art Armenian Miniaturist of 13th Century Toros Roslin", Ed. V. A. Briskina-Müller, A. Drost-Abgarjan ve A. Meißner. Logos im Dialogos Auf der Suche neach der Orthdoxie: Gedenkschrift für Hermann Goltz (1946-2010) (Forum Orthodoxe Theologie), Berlin: LIT Verlag.

Chryssavgis, John (2004). John Climacus: From the Egyptian Desert to the Sinaite Mountain, New York: Ashgate Publishing.

Duffy, John (1999). "Embellishing the Steps: Elements of Presentation and Style in the Heavenly Ladder of John Climacus", Dumbarton Oaks Paper 53, s. 1-18, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Ehrman, Bart D. (2003). The Apostolic Fathers Epistle of Barnabas Papias and Quadratus Epistle to Diognetus the Shepherd of Hermas, Vol. 2, (The Loeb Classical

Library), London: Harvard University Press.

Evangelatou, Maria (2017). "The Heavenly Ladder". Ed. V. Tsamakda, A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts, s. 407-417, Boston: Brill.

Foerster, W.; Grether, J. ve Fichtner, J, (1957). "ὄφις", Ed. C. Kittel ve G. Friedrich, Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament V, s. 566-82.

Grotowski, Piotr (2003). "The Legend of St. George Saving a Youth from Captivitg and its Depiction in Art", Series Byzantina 1, s. 27-77).

James, Montague Rhodes (1924). The Apocryphal New Testament, Oxford: At the Clarendon Press.

Jolivet-Lévy, Catherina (1991). Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords, Paris: CNRS.

Kazhdan, Alexander P. ve Talbot, Alice-Mary (1991). Oxford Dictionary of Byzantium, Vol. 3, New York: Oxford University Press.

Krumbacher, Karl (1911). Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung, Ed. A. Ehrhard (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-philologische und historische Klasse XXV, 3) Münich: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Linardou, Kallirroe (2013). "An Alternative to Illustration: Marginalia Figurata in the Codex Coislin 88 of the Bibliothèque Nationale", Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 34, s. 285-300, Atheina.

Maguire, Henry (1996). The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium, New Jersey: Princeton University Press.

Marinis, Vasileios (2017). Death and Afterlife in Byzantium: The Fate of The Soul in Theology, Liturgy, and Art, New York: Cambridge University Press.

Martin, John Rupert (1954). Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton: Princeton University Press.

Meyer, Mati (2016). "Hiding in Plain Sight: The Second Coming and the Last Judgment in the Vatican Psalter, gr. 752", Chaiers Archéologiques 56, s. 71-86.

Morey, Charles Rufus (1914). East Christian Paintings in the Freer Collectio, London: Macmillan and Company.

Morgan, Alison (2019). "The Last Judgment in Christian Iconography: Public lecture given in the University of Cambridge, 1987", Erişim: 10.12.2022 https://www.alisonmorgan.co.uk/

Mouriki, Doula (1976). "An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica (πίν. 70-93)", Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976), s. 145-172.

Musurillo, Herbert A. (1972). The Acts o f the Christian Martyrs, Oxford.

Ogden, Daniel (2013). Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds, Oxford University Press.

Pausanias. (1998). Pausanias Description of Greece, Ed. W. H. S. Jones ve H. A. Ormerod, Book 1-2. London: William Heinemann, New York: G. P. Putnam's Sons.

Peker, Nilüfer (2008). Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Mah-

keme Sahneleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Riches, Samantha (2000). St George: Hero, Martyr and Myth, Stroud: Sutton Publishing,

Ševčenko, Nancy P. (2009). "Monastic Challenges: Some Illustrated Manuscripts of the Heavenly Ladder", Ed. C. Hourihane, Byzantine Art: Recent Studies, s. 39-62, Brepols.

Şahin, Adil ve Doğan, Atilla (2017). "Mitolojiden Genel Kamu Hukukuna "Canavar Yaratık" Olgusu: Leviathan, Behemot, Rahav, Yılan ve Ejderha", Uluslararası Ekonomi ve Yenilik Dergisi, 3(2), s. 149-184.

Thierry, Nicole (1972). Art byzantin du Haut Moyen Âge en Cappadoce: l'église n°3 de Mavrucan, Journal des savants, s. 233-269.

Voragine, Jacobus de (1998). The Golden Legend, London: Penguin.

Ware, Kallistos (1982). "Introduction". John Climacus The Ladder of Divine Ascent, Çev. C, Luibheid ve N. Russel, s. 1-70, London: SPCK.

Weitzmann, Kurt (1971). Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illimination, Chicago: The University of Chicago Press.

Wortley, John (2001). "Death, Judgment, Heaven, and Hell in Byzantine 'Beneficial Tales'", Ed. A. M. Talbot, Dumbarton Oaks Paper 55, s. 53-69, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection

GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER ve ANITLAR YÜKSEK KURULUNDAN GÜNÜMÜZE SİNOP TESCİLLERİ (TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIĞI ENVANTERİNE GÖRE)

Sinop Registrations From the High Council of Real Estate Antiques and Monuments to the Present (Based on The Immovable Cultural Asset Inventory)

Elif ÇETİN[1]

Özet

Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşiv ve envanter kayıtlarına göre Sinop'ta 1 Eylül 2023 tarihi itibari ile koruma altında olan 1229 tescilli taşınmaz kültür varlığı bulunmaktadır. Sinop ili tescilleri Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu, Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu, Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından gerçekleştirilmiştir. Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü 2000 yılında faaliyete başlamış, 2004 yılında Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü şeklini almıştır. 2011 yılında yapılan yasa değişikliği ile tabiat varlıkları kültür varlıklarından ayrılmış Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü ismini almıştır. Ancak Samsun Koruma Bölge Kurulu için yeni bir kurul olmayışı ve içerikte farklılık olmaması sebebiyle herhangi bir ayrım yapılmamış, genel olarak Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu ya da Samsun Kurul olarak ifade edilmiştir. Araştırma tüm illere yönelik kararların alındığı Merkezi Dönem (Yüksek Kurul Dönemi) ve bölgesel merkezlerden bir ve/veya birden fazla illere yönelik kararların alındığı Bölgesel Dönem (Bölge Kurulları Dönemi) olarak ikiye ayrılmış ve dönemler arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Konu her kurul için "tesciller nerede yapılmış"; "nasıl yapılmış"; "neler tescil edilmiş"? sorularını cevaplandırılacak şekilde ele alınmıştır. Kültür varlıklarının tesciline ilişkin tespit edilebilen en erken tarihli tescil kararları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Dönemler ya da kurullar içinde öne çıkan tescil türlerinin neler olduğu, tescil türlerinin zaman içerisinde çeşitlenmesinin nasıl olduğu, hangi türlere önem verildiği, farklı türlerin olup olmadığı,

[1] Uzman Sanat Tarihçisi, Raportör, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, İlkadım, SAMSUN, elifsahinturk@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-4795-6777.

varsa bu türlerin neler olduğu, tescillerin dönemsel olarak ilçe merkezi ve köyler olarak ağırlıkları, kentsel yerleşimden kırsal yerleşime doğru yönelimin olup olmadığı sorularına tablolar ile cevap verilmiştir. Bu çalışma Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun sekreterya işlemlerini yürüten Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşivleri ve tescil listesini içeren Sinop Taşınmaz Kültür Varlığı Envanteri temel alınarak hazırlanmıştır. Çalışma ile geçmişten günümüze Sinop ili tescilli taşınmazlarının dökümü verilmiş ve bu dökümün ifade ettikleri üzerinde durulmuştur. Ortaya çıkan sonuçlar genelde kurulların yapısı, özelde ise Sinop tescilleri hakkında bilgi vermesi açısından önem arz etmektedir. Ayrıca bu konuda daha önce çalışma yapılmamış olması sebebiyle çalışmanın alandaki eksikliğin bir nebze giderilmesine katkı sağlayacağı ve bundan sonraki yapılacak çalışmalar için kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinop, GEEAYK, Eski Eser, Anıt, Kültürel Miras

Abstract

According to the archive and inventory records of the Samsun Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate, there are 1229 registered immovable cultural assets under protection in Sinop as of September 1, 2023. Sinop province registrations were carried out by the High Council of Real Estate Antiquities and Monuments, the High Council for the Protection of Immovable Cultural and Natural Assets, the Trabzon Cultural and Natural Assets Protection Board, and the Samsun Cultural Heritage Preservation Regional Board. Samsun Cultural and Natural Heritage Preservation Board Directorate started its operations in 2000, and in 2004 it took the form of Samsun Cultural and Natural Heritage Preservation Regional Board Directorate. With the change in law made in 2011, natural assets were separated from cultural assets and named Samsun Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate. However, since there is no new board for the Samsun Preservation Regional Board and there is no difference in content, no distinction was made, and it is generally referred to as the Samsun Cultural Heritage Preservation Regional Board or Samsun Board. The research was divided into two the Central Period (High Council Period), in which decisions were made for all provinces, and the Regional Period (Regional Council Period), in which decisions were taken for one and/or more provinces from regional centers, and a relationship was tried to be established between the periods. The subjects are “Where were the registrations made” for each board; “how it was made”; and “what has been registered”? were discussed in a way to answer the questions. It was carried out based on the earliest dated registration decisions that can be determined regarding the registration of cultural assets. What are the prominent registration types within periods or boards, how do the registration types diversify over time, which types are given importance, whether there are different types, if so, what these types are, the periodic weight of registrations as

district centers and villages, the transition from urban to rural settlements. The questions of whether the direction is correct or not are answered with tables. This study was prepared based on the Sinop Immovable Cultural Assets Inventory, which includes the archives and registration list of the Samsun Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate, which carries out the secretariat operations of the Samsun Cultural Heritage Preservation Regional Board. In this study, the list of registered real estates in Sinop province from past to present is given and the meanings of this list are emphasized. The results are important in terms of providing information about the structure of the boards in general and Sinop registrations in particular. In addition, since no study has been done on this subject before, it is thought that the study will contribute to filling the gap in the field to some extent and will constitute a resource for future studies.

Keywords: Sinop, GEEAYK, Artifact, Monument, Cultural Heritage

Giriş

1. Konunun Niteliği, Kapsam ve Sınırlılıklar:

Çalışmanın temel amacı Sinop tescillerinin çerçevesini kurulların yapısı ile birlikte ele almak ve ortaya çıkan sonuçları aktarmaktır. Temel kaynak Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşivinde bulunan envanter bilgileri, kurul kararları ve işlem dosyalarıdır. Verilen tarihlerde ve değerlendirmelerde tescile yönelik arşivde ulaşılabilen en eski kurul kararı dikkate alınmıştır. Taşınmaz kültür varlığı envanteri, tablolar ve çıkarımlar tescili devam eden taşınmazları kapsamaktadır. Tescil, devam eden bir süreç olduğundan çalışma 01.09.2023 günü ile sınırlı tutulmuştur.

Tescil kaldırılması/tescilden düşme süreci Gayrimenkul Eski Eserler Anıtlar Yüksek Kurulundan beri tüm kurullarda uygulanmıştır. Tescili kaldırılan taşınmazlar sayısal veri olarak bu çalışmaya dâhil edilmemiştir. Taşınmaz kültür varlığı envanterinde tescili kaldırılan taşınmazlara büyük ölçüde yer verilse de bu bütün taşınmazların listede olduğu anlamına gelmemektedir. Daha önce tescili kaldırılan, ancak sonraki dönemde farklı bir tanımla tescil edilen taşınmazlar, mükerrer tescil-ler, hatalı işlemler (ada-parsel), düzeltme kararları gibi nedenlerden dolayı tescili kaldırılan taşınmazların liste halinde doğru bir şekilde verilmesi oldukça güçtür. Yalnızca Sinop Merkeze ait Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğünde bulunan dosya sayısı 1000'den fazladır. Bu durum tescili kalkan/tescilli olmayan taşınmazların çalışmaya dâhil edilmemesinin temel sebebidir.

Taşınmaz kültür varlıklarının türleri ve tescillerin yapıldığı konum (kır-kent-köy ilişkisi) zaman içinde yeni tescil türlerinin olup olmadığı konularına değinilmiş kurul arşivinden yola çıkarak yapılan tescillerin nitelikleri aktarılmıştır.

Yapıların-taşınmazların dönemleri daha geniş kapsamlı bir konudur. Bu çalışma kurulların yapısı ve tescil odaklı yürütüldüğünden böyle bir detaylandırmaya gidilmemiştir. Ayrıca kurulların yapısı konunun gerektirdiği çerçevede detaya girilmeden daha önce yapılan çalışmalarla ve mevzuatla desteklenerek aktarılmıştır.

Geçmişten günümüze Sinop tescillerini inceleyen bu çalışmanın hem Sinop tescillerinin niteliklerini ve ne zamandan beri koruma altına alındığını bildirmesi, hem de kurulların tescile yönelik yaklaşımı hakkında bilgi vermesi bakımından önemli olduğu ve bu yöndeki eksikliği gidererek literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca daha sonra bu alanda çalışmak isteyen araştırmacılar için temel bir bilgi sağlaması temenniler arasındadır.

1.1. Yöntem ve Terminoloji:

Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulundan günümüze Sinop ili tescilleri incelenirken Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğünde bulunan Sinop Taşınmaz Kültür Varlığı Envanterinde geçen tescil kararlarının dökümü verilmiş hem de bu dökümün neler ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Geçmişten günümüze Sinop tescilleri 4 kurul tarafından gerçekleştirilmiştir. Konu bu dört kurulun her biri için "tesciller nerede yapılmış"; "nasıl yapılmış"; "neler tescil edilmiş"? sorularını cevaplandırılacak şekilde ele alınmıştır.

Kurullarda öne çıkan tescil nitelikleri verildikten sonra bu kez de Merkezi Dönem (Yüksek Kurul Dönemi) ve Bölgesel Dönemin (Bölge Kurulları Dönemi) karşılaştırılması yapılmıştır. Süre olarak yaklaşık 30'ar yılı kapsayan bu dönemler içerisinde öne çıkan yaklaşımlar, tescil türleri, mevzuat, tescilli taşınmazların konumları, tanımsal farklılıklar (eski eser, kültür varlığı) ile ilgili dönemler arasında öne çıkan nitelikler arşiv kayıtları esas alınarak aktarılmıştır. Gerektiğinde görev sahasındaki diğer illerle de karşılaştırılması yapılmıştır. Böylelikle hem Sinop ili tescillerinin nitelikleri hem de oluşumları açısından birbirinden farklı olan bu kurulların kendi içinde karşılaştırılması yapılmıştır.

Merkezi döneme ait tescil kararları içeriğine kısaca değinilecek şekilde tablolaştırılarak çalışmaya eklenmiştir. Bölgesel döneme ait tescil karar sayısının fazla olması sebebiyle böyle bir tablo yapılamamıştır. Ancak her iki döneminde genel nitelikleri verilmiştir.

Günümüzde tescil kavramıyla açıklanan taşınmazların koruma altına alınmasını sağlayan kurum koruma bölge kurullarıdır. Geçmişten günümüze kurulların yapısı bir sonraki bölümde yeteri kadar detaylandırılarak aktarıldığı için bu bölümde değinilmeyecektir.

Sinop iline ait taşınmaz kültür varlıklarının tescili günümüzde Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından gerçekleştirilmektedir. Kurulun sekreterya raportörlük hizmetleri ise Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü tarafından yapılmaktadır. Yani kurul tescil ve diğer işlemle-

rini müdürlük uzmanlarının kurula sunduğu raporlar ve belgeler üzerinden karar alarak ifa etmektedir. Alınan tüm kararlar Bölge Kurulu Müdürlüğü arşivinde toplanmaktadır. Yapılan tescillere göre taşınmaz kültür varlığı envanteri ise Bölge Kurulu Müdürlüğünce oluşturulmaktadır. Envanter bilgilerinde ada- parsel, taşınmazın türü, tescil karar tarihi, korunma alanı gibi bilgilere yer verilmektedir.

Bu çalışma için envanterdeki bilgilerden faydalanılmış ancak envanterde geçen bilgiler doğrudan alınmamıştır. Gerekli görülen kısımlarda sanat tarihi disiplinine uygun biçimde gruplandırmalar yapılmıştır. Gruplandırmalar ve diğer tüm tablolar bu çalışma için tarafımızdan oluşturulmuştur. Envanterde "kalıntı" tanımıyla birçok taşınmaz tescili mevcuttur. Bu kalıntı tescilleri eğer yapı veriyorsa örneğin cami kalıntısı kilise kalıntısı ibareleri de varsa kalıntı olarak alınmamış cami ya da kilise kategorisine eklenmiştir. Bu çalışmada kalıntı olarak ifade edilen taşınmaz türü arkeolojik ya da yapı türü bilinmeyen/belli olmayan taşınmazları kapsamaktadır. Müdürlük envanterinde köy odası, lojman olarak tanımlanan bazı taşınmazlar konut kategorisinde toplanmıştır. Bu bahsedilen taşınmazların sayıları oldukça az olduğu için çalışmaya bütüncül bakmak adına bu şekilde verilmiştir. Müdürlük envanterinde fabrika yapıları ayrı bir kategoride değildir. Bu gruplandırma tarafımızdan yapılmıştır. Ayrıca kamu idare binalarına ait gruplandırma büyük ölçüde tarafımızdan bu çalışma için yapılmıştır.

Bu çalışmanın içeriğini oluşturan ve sıklıkla metin içinde geçen çeşitli kavramlar yürürlükteki mevzuata göre şu şekildedir.

Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarının ve Sitlerin Tespiti ve Tescili Hakkındaki Yönetmelike göre: Taşınmaz kültür varlıkları: *"…Tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan, o eseri meydana getiren toplumun toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasal, bilimsel ya da estetik niteliklerinin belgesi olan yer üstünde, yer altında veya su altındaki korunması gerekli taşınmaz varlıklarını"; Tescil:* ise Kültür ve Turizm Bakanlığınca tespiti yapılan taşınmaz kültür varlıkları ile sitlerin korunması gerekli olanlarının, koruma bölge kurulu kararıyla belirlenmesini ifade etmektedir (SKY m 3).

Orta Karadeniz Bölümünde bulunan Sinop, il merkezi ve sekiz ilçeden oluşmaktadır. İlçeler nüfus büyüklüklerine göre şu şekildedir: 1- Merkez, 2- Boyabat, 3- Gerze, 4- Ayancık, 5- Durağan, 6- Türkeli, 7- Erfelek, 8- Saraydüzü ve 9- Dikmen.

2023 Eylül verilerine göre Sinop ilinde tescilli taşınmaz kültür varlığı sayısı 1229 dur. 3 adet kentsel sit alanı, 302 adet arkeolojik sit alanı olmak üzere 305 sit alanı vardır. 924 adet olan taşınmaz kültür varlığının 440 adedi arkeolojik ve/veya kentsel sit alanı içinde kalmakta, 484 adedi ise herhangi bir sit alanında kalmamaktadır.

En fazla tescil il merkezinde (393) olup; bunu Boyabat (321) ve Ayancık (200) ilçeleri takip etmektedir. İl bazındaki tüm tescillerin yaklaşık dörtte üçü bu üç

ilçededir. 1229 tescilin 637 si köylerde 532 si ise il/ilçe merkezlerine ait mahallelerdedir. Bu çalışma ile tescillerin tarihlendirme, kır-kent yapı türleri gibi detaylar hakkında bilgi verilerek bunların ortaya çıkardığı sonuçlar değerlendirilecektir.

1.2. Kurulların Yapısı ve İlgili Mevzuat:

1951 yılında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK) kurulmuştur (5805 SK). Eski Eserler Kanunu ise 1973 yılında yürürlüğe girmiştir (1710 SK). Bu süreç içerisinde GEEAYK doğrudan bir koruma kanunu olmadan faaliyetlerini yürütmüştür. 1973 tarihinde yürürlüğe giren 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu 1983 yılında yerini 21.07.1983 tarihli ve 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanuna bırakmıştır. 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunun yürürlüğe girmesi ile Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kuruluna son verilmiş (2863 SK m 76); yerine Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu kurulmuştur.

Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu 2863 sayılı yasanın yürürlüğe girdiği ilk yıllarda GEEAYK dönemi tescillerini elden geçirmiştir. Bunun sebebi: İmar Kanunu'nun değiştirilmesi ile ilgili 2981 sayılı Kanunun 6. maddesindeki "...Şimdiye kadar karar verilmiş eski eserler ile bunların koruma alanları ve SİT bölgelerine ilişkin kararlar, 2863 *sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu uyarınca, Kanunun* yürürlüğe girdiği tarihten başlamak üzere en geç 2 yıl içinde yeniden Kültür ve Turizm Bakanlığınca belirlenir ve ilan edilir." hükmüdür (2981 SK m 6). Bu hüküm gereğince Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu döneminde yapılan tesciller büyük ölçüde ilk tesciller olmayıp yasa gereği kendinden önceki kurulun tescillerinin gözden geçirilmesi şeklinde olmuştur.

Sonrasında 17.07.1987 tarihli ve 3386 sayılı kanun ile kurul oluşumunda değişikliğe gidilmiş Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu; Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu olarak değiştirilmiştir. Bu tarihten sonra tescil yetkisi koruma bölge kurullarına devredilmiştir (H. Çal 1990: 72).

2863 sayılı yasa doğrultusunda oluşturulan ve bölgesel nitelikli olan bu kurullar iş ve işlemlerini kendilerine sekretarya hizmetini veren kurul müdürlükleri üzerinden yerine getirmiştir.

Bu dönemde ilk etapta birkaç Büro Müdürlüğü kurulmuştur. Bu müdürlüklerden biri de Trabzon'dur. 1988 yılında Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Büro Müdürlüğü kurulmuş, Sinop ili Trabzon'a bağlanmıştır (https://korumakurullari.ktb.gov.tr/TR-282040/tabzon-koruma-bolge-kurulu-hakkinda.html).

2000 *yılında Sam*sun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Büro Müdürlüğünün faaliyetine başlaması ile Samsun, Sinop, Amasya ve Ordu illeri

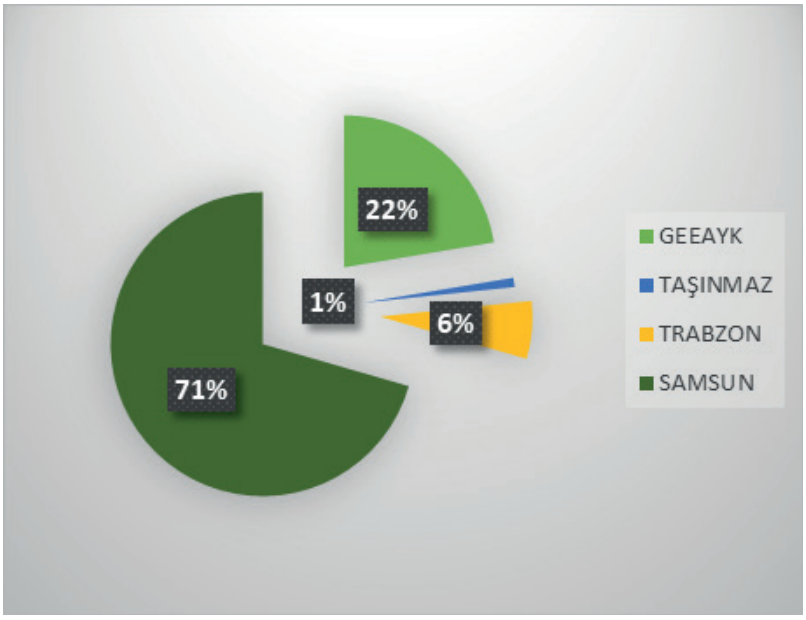
Samsun Büro Müdürlüğüne bağlanmıştır (https://korumakurullari.ktb.gov.tr/TR-365853/koruma-bolge-kurulu-hakkinda.html). 2004 yılında yasaya eklenen madde ile koruma kurullarına "Bölge" ibaresi gelmiş; Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu olmuştur (5226 SK m 17). Daha sonra 2011 yılında yapılan değişiklik ile tabiat varlıkları Çevre ve Şehircilik Bakanlığına devredilmiş tabiat ibaresi kaldırılmıştır (648 S KHK m 41). Bu tarihten sonra Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu olmuştur.

Bu çalışmada süreç içinde farklı isimlerle adlandırılan Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu- Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu- Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arasında yeni bir kurul olmayışı ve kültür varlıkları ile ilgili işleyişte değişikliğin olmaması sebebiyle herhangi bir ayrıma gidilmemiştir. Genel olarak Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu ya da Samsun Kurul şeklinde ifade edilmiştir. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu GEEAYK; Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu Taşınmaz KVTVKYK, Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Trabzon Kurul şeklinde ifade edilmiştir.

2. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulundan Günümüze Sinop Tescilleri

2.1. Merkezi Dönem/ Yüksek Kurul Dönemi: (1961-1987)

Tek bir merkezden tüm ülke için kararların alındığı dönemdir. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK) (1961-1982) ve Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu (TKVTVKYK) (1985-1987) dönemlerini kapsamaktadır. Müdürlük arşivine göre ilk tescil kararı GEEAYK tarafından 1961 yılına ait Saray Mescidi'nin tescil kararıdır (GEEAYK. 24.10.1961/1645). GEEAYK 1983 yılında kaldırılmış yerine Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu kurulmuştur. 1983 yılında kurulan bu kurul tescil yetkisinin koruma bölge kurullarına verildiği 1987 yılına kadar tescil işlemlerine devam etmiştir. Müdürlük arşivine göre Sinop tescillerini 1985-1987 yılları arasındaki dönemde Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu gerçekleştirmiştir. Diğer kurullara göre dönem olarak oldukça kısa süren bu kurulda yapılan tesciller yasa gereği daha önceki tescillerin elden geçirilmesi şeklinde olduğundan yeni tescil sayısı oldukça azdır.



Şekil 1: Sinop Tescillerini Gerçekleştiren Kurulların Yüzdelik Dağılımı

2.1.1. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Dönemi Tescilleri (1961-1979)[2]

Tüm Sinop tescillerinin (1229) 275'i GEEAYK döneminde koruma altına alınmıştır.

- Tescil dar bir coğrafi alanda yapılmıştır. Merkez, Boyabat, Gerze, Ayancık ve Durağan ilçelerinde gerçekleşmiştir. Diğer ilçelerde tescil yoktur.

- GEEAYK döneminde henüz köylere girilmemiştir. Merkez Çiftlik Köyü'nde bulunan Bizans dönemi köprü haricinde köy bazında tescil yoktur (GEEAYK. 08.10.1976/A178).

- Sinop'ta tescil edilen ilk yapı 1961 yılında koruma altına alınan Saray Mescidi'dir (GEEAYK. 24.10.1961/1645).

- 1976 yılından sonra toplu tesciller yapılmaya başlamıştır. Bunun öncesinde yapılan tesciller genellikle yıkım aşamasında Kurula gelen yapıların yıkımına izin verilmeyip korunması gerekliliğinin belirtilmesi şeklinde yapılmıştır. Kavram olarak "tescil" ibaresi 1976 yılından itibaren yani 1710 sayılı Eski Eserler Kanunundan sonra karar metinlerine geçmiştir.

- Merkez (GEEAYK. 08.10.1976/A.178; 10.09.1978/A753; 10.03.1978/A1005; 12.01.1979/A1499); Boyabat (GEEAYK. 12.05.1973/A.1663) ve Gerze (GEEAYK. 22.09.1979/1934) ilçelerinde toplu tesciller yapılmıştır. Ayancık (Askerlik Şubesi) (GEEAYK.14.04.1978/A.1060) ve Durağan (Durak Han) (GEEAYK.

[2] Anıtlar Yüksek Kurulunun kuruluşu 1951 ise de Sinop iline ait ilk tescil kararının 1961 yılına ait olması sebebiyle tarihlendirmede 1961 başlangıç olarak kabul edilmiştir.

14.07.1978/A.1219) ilçelerinde birer yapı tescil edilmiştir.

- Toplu tesciller "*sivil mimarlık eserleri", "eski eserler", "bazı taşınmaz eski eserler", "eski anıtlar"* tanımlarıyla yapılmıştır.

- GEEAYK döneminde sayıca en fazla tescilin yapıldığı yapı grubu konutlardır.

- GEEAYK döneminde antik döneme ait kalıntılar, tümülüs, mezar yapıları gibi arkeolojik eserlerin tescilleri yapılmışsa da tescil kararlarında "arkeolojik sit" tesciline rastlanmamıştır. [3]

- Boyabat kentsel sit alanı GEEAYK döneminde tescil edilmiştir (GEEAYK. 12.05.1979/A1663).

- İncelenen GEEAYK dönemi tescil kararlarında toplantı yeri çoğunlukla İstanbul'dur. Ancak 24.10.1961 tarihli ve 1645 sayılı karar ve 09.04.1982 tarihli ve A-3346 kararda toplantı yeri Ankara; 10.03.1979 tarihli ve A-1544 sayılı kararda toplantı yeri Bursa'dır.

2.1.2. Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu Dönemi Tescilleri (1985-1987)

- Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu döneminde yeni tescil sayısı azdır. 12 taşınmaz ilk defa bu dönemde tescil edilmiştir. (2 Konut, 2 kaya mezarı, 3 kalıntı, 1 okul, 1 türbe, 1 tabya, 1 çeşme, 1 arkeolojik sit.)

- Toplu tesciller yapılmıştır. Yapılan tescillerin, daha önce yapılan tescillerin 2981 sayılı kanunun 6. maddesi gereğince yeniden tescil edilmesi ya da kaldırılması şeklinde olduğu tescile esas kurul kararlarından anlaşılmaktadır. (Tablo: 5).

- Tesciller Merkez, Boyabat, Durağan ve Gerze ilçelerinde gerçekleştirilmiştir. Yeni ilçe tescili yoktur.

- Bu dönemde kısmen köylere girilmeye başlanmıştır. Durağan ilçesinde Kemerbahçe ve Beybükü köylerinde iki kaya mezarı (Terelek ve Ambarkaya) (TKVTVKYK. 07.03.1986/2023) Merkez Korucuk Köyünde ise tabya tescil edilmiştir (TKVTVKYK.23.10.1987/3771).

- Boyabat Kalesi çevresindeki alan "arkeolojik sit alanı" olarak tescil edilmiştir. Böylelikle arkeolojik sit alanı tesciline başlanmıştır (TKVTVKYK. 23.10.1987-3772).

- Toplantı yeri Ankara'dır.

[3] GEEAYK döneminde Sinop'ta arkeolojik sit tescili görülmese de Ordu (1973) ve Amasya (1978) illerinde arkeolojik sit tescilleri yapılmıştır.

2.2. Bölgesel Dönem/ Bölge Kurulları Dönemi (1988- 01.09.2023)

Kültür ve Turizm Bakanlığınca belirlenen bölgelerde kurulan, kendilerine bağlı illere yönelik bölgesel kararların alındığı dönemdir. Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu (1988-2000) ile Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu (2001- 01.09.2023) dönemlerini kapsamaktadır. Müdürlük arşivine göre Trabzon Kurul tarafından alınan ilk karar 1988 yılına ait Lala Köyü'ndeki Han ve Hacıoğlu Köyü'ndeki Eski Kiliseye ait tescil kararıdır (TKVTVKK 13.06.1988/66). 2000 yılında Samsun Büro Müdürlüğünün kurulması ile Sinop Samsun'a bağlanmıştır. Bu tarihten itibaren de Sinop'a yönelik taşınmaz kültür varlığı işlemleri Samsun Kurul tarafından gerçekleştirilmektedir. Samsun Kurul tarafından alınan ilk tescil kararı 2001 yılına ait Sazlı Köyü Cami tescil kararıdır (SKVTVKK 08.09.2001-294).

2.2.1. Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Dönemi Tescilleri (1988- 2000)

- Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu döneminde; Merkez, Ayancık, Boyabat, Gerze, Erfelek, Dikmen, Saraydüzü, Türkeli ilçelerinde tescil yapılmıştır. Dikmen, Erfelek, Saraydüzü, Türkeli ilçelerinde tesciller bu dönemden itibaren yapılmaya başlanmıştır.
- Yapılan tesciller ilçe merkezlerinden çok köylerde gerçekleşmiştir. Trabzon Kurul döneminde gerçekleşen 75 tescilin 59'u köylerde, 16'sı merkezlerdedir. (Tablo:2) Münferit taşınmaz tescilleri yapılmışsa da Trabzon Kurul döneminde toplu tesciller ağırlıktadır.
- Arkeolojik sit tescilleri ağırlıktadır. (Tablo:1) 75 tescilin 54' ü arkeolojik sit alanıdır.
- Çukurhan Köyü Cami Haziresi'nin 02.12.1998 tarihli ve 3315 sayılı karar ile tescil edilmesi ile ilk defa hazire tescilleri başlamıştır.
- İncelenen kararlardan Sinop'ta da toplantı yapıldığı görülmektedir.

2.2.2 Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Dönemi Tescilleri (2000-01.09.2023)

- 1229 tescilin 867'si Samsun Kurul dönemindedir. Bütün ilçelerde tescil yapılmıştır. Tesciller ilçe merkezlerinden çok köylerde gerçekleşmiştir. Yapılan tescillerin 574'ü köylerde, 293'ü merkezlerdedir.
- Daha önce toplu tescillerin yapıldığı Merkez, Boyabat ve Gerze ilçe merkezlerinde toplu tesciller ve tescil irdelemeleri yapılmıştır.
- Arkeolojik sit alanı en fazla tescilin yapıldığı taşınmaz türüdür. Bu dönemde koruma altına alınan 867 taşınmazın 247'si arkeolojik sit alanıdır. 29'u merkezlerde geri kalanı ise köylerdedir.

- En fazla tescilin yapıldığı ikinci grup ise konutlardır. Bu dönemde köylerde yapılan toplu konut tescilleri önemlidir. Merkez-Tangaloğlu Köyü'nde aynı karar ile 14 konut; Erfelek- Kurcalı Köyü'nde aynı karar ile 15 konut; Boyabat-Daylı Köyü'nde farklı kararlar ile beş adet konut tescil edilmiştir (SKVKBK. 27.06.2019/6305; 23.01.2019/5895; 30.12.2022/9040/9043/9044/9045). İlk defa köylerde toplu konut tescilleri yapılmıştır.

- Samsun Kurul tescillerinin diğer bir önemli özelliği; mezar, mezarlık ve mezar taşlarının tek tek tescil edilmesine başlanması ve hazire tescillerin artmasıdır. Örneğin Merkez Akliman Mesire Alanında bulunan 7 adet mezara ait 11 adet mezar taşı Samsun Kurulun 23.02.2017 tarihli ve 4137 sayılı kararı ile tescil edilmiştir. Keza Merkez Taşmanlı Köyü mezarlık alanı hem mezarlık hem de içerisinde bulunan mezarlık alanında bulunan 7 adet kitabeli mezar taşı olarak tescil edilmiştir (SKVKBK. 24.04.2013/928).

- Tüm Sinop ilinde bulunan 65 caminin 45'i Samsun Kurul döneminde tescil edilmiştir. Bunların 38'i köylerdedir. Bu dönemde ahşap köy camilerinin tescili yaygınlaşmıştır.

- İlk defa bir köy, Kızılcakaya Köyü kentsel sit alanı ilan edilmiştir (SKVKBK. 29.09.2021/7958). Köy bazında toplu tescil ilk defa yapılmış ve konut, cami, samanlık, serender, fırın yapıları tek tek tescil edilmiştir.

- Tescilli yapı bulunan bazı parsellerde Samsun Kurul döneminde mezar taşı, kalıntı gibi ikinci tesciller yapılmıştır. Örneğin Boyabat Kumluk Mahallesi 144 ada 12 parselde bulunan türbe GEEAYK döneminde (GEEAYK. 12.05.1979/A.1663) ; aynı parseldeki mezarlık ise Samsun Kurul döneminde koruma altına alınmıştır (SKVKBK. 27.06.2019/6319). Yine aynı şekilde Sinop Merkez Cezayirli Ali Paşa Camisi GEEAYK döneminde (GEEAYK. 10.09.1977/A.753) aynı ada parseldeki 4 adet mezar taşı ise Samsun Kurul döneminde koruma altına alınmıştır (SKVTVKBK. 26.04.2008/1672).

- Ambar, serender, samanlık, fırın, seten taşı, seten çanağı, bezirhane, değirmen, mezar, mezar taşı, su kemeri, fabrika yapıları gibi daha önce tescili olmayan taşınmazlar koruma altına alınmıştır. (Tablo: 3) Hem daha önce tescil edilmemiş yapı türlerinin tescili hem de tescile yönelik yeni yaklaşımlar görülmüştür.

- Sayıca ve tür olarak en fazla tescil Samsun Kurul döneminde yapılmıştır.

Karşılaştırma

Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü taşınmaz kültür varlığı envanteri ve arşiv kayıtlarına göre;

Merkezi Dönem / Yüksek Kurul Dönemi (1961-1987)

Sinop ilindeki 1229 tescilli taşınmazın 287'si merkezi dönemde tescil edilmiştir. En fazla tescil yapılan tür konutlardır. 287 tescilin 199'u konut tescilidir. En az tescil yapılan grup ise sit alanıdır. Bu dönemde 1 adet arkeolojik, 1 adet

kentsel sit alanı olmak üzere yalnızca 2 adet sit alanı ilan edilmiştir. Arkeolojik eserlerin tescilleri yapılmış ancak arkeolojik sit kavramı GEEAYK döneminde zikredilmemiştir. Sinop ilindeki 1229 olan tescilli taşınmazın 305'i sit alanıdır. (kentsel ve arkeolojik) Tescilli taşınmazlardan sit alanları hariç tutulduğunda 924 taşınmazın tek tescil olduğu görülmektedir. Bu durumda sit alanları haricindeki Sinop ilindeki tescilli taşınmazların yaklaşık 1/3'ünün merkezi dönemde hatta GEEAYK döneminde tescil edildiği sonucuna varılmaktadır.

Merkezi dönemde Merkez, Boyabat, Gerze ilçelerinde toplu ve tek tesciller yapılmıştır. Ayancık ve Durağan ilçelerinde azda olsa (4) tesciller vardır. Diğer ilçelerde tescil yoktur. Tescillerin dar bir coğrafi alanda gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Köylere girilmiştir ancak oldukça kısıtlı ve yakın yerlerdedir. Köy bazında tespit yapılmadığını alınan kararların münferit olduğunu söylemek mümkündür. Tüm Sinop tescillerinin 637'si köy yerleşik alanındadır. Bunlardan yalnızca 4 adedi merkezi dönemde tescil edilmiştir.

Sinop ili sur, burç, kale ve medrese yapı türlerinin tescilleri GEEAYK dönemine aittir. Bu dönemden sonra bu yapı türlerinde tescil görülmemektedir. İki adet olan tabya yapısının ilki GEEAYK, ikincisi ise Taşınmaz KVTVKYK döneminde tescil edilmiş yani merkezi dönemde bu yapıların tescilleri tamamlanmıştır.

İncelenen GEEAYK dönemi tescil kararlarında toplantı yeri çoğunlukla İstanbul'dur. Ancak 24.10.1961 tarihli ve 1645 sayılı karar ve 09.04.1982 tarihli ve A-3346 kararda toplantı yeri Ankara; 10.03.1979 tarihli ve A-1544 sayılı kararda toplantı yeri Bursa'dır. Taşınmaz KVTVKYK döneminde toplantı yeri Ankara'dır. Merkezi döneme ait tescile esas kurul kararlarında Sinop'ta yani yerinde yapılan toplantıya rastlanılmamıştır.

Karar metinlerinden GEEAYK dönemi tescillerinin 5805 sayılı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun; 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu ve 7044 sayılı Aslında Vakıf Olan Tarihi ve Mimari Kıymeti Haiz Eski Eserlerin Vakıflar Genel Müdürlüğüne Devrine Dair Kanun gereğince yapıldığı anlaşılmaktadır. GEEAYK döneminde tescili belirten tanımlar: "muhafazası gerekli eski eser, "aynen korunması gerekli eski eser", "korunması gerekli eski anıt", "eski eser" şeklindedir. (Tablo: 4) GEEAYK döneminde 1710 sayılı Eski Eserler Kanununun yürürlüğe girmesinden önce yapılan tescillerde "muhafazası gerekli eski eser", "muhafazası lazım eski eser" tanımı kullanılmıştır. Tescil edilme kavramı ise 1710 sayılı yasanın yürürlüğe girdiği 1973 tarihi sonrasına aittir.

Taşınmaz KVTVKYK dönemine ait karar metinlerinden tescillerin 2863 sayılı Kanun ve 2981 sayılı Kanunun 6. maddesi uyarınca yapıldığı anlaşılmaktadır. Tescile esas kararlarda "korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı" ve "taşınmaz kültür varlığı" ifadelerine yer verilmiştir. (Tablo: 5)

GEEAYK tarafından 1979 yılında yapılan konut tescilleri son derece önemlidir. Bu dönemde yapılan konut tescilleri tüm Sinop ilinin yarısı kadardır. 397 olan tescilli Sinop konutlarının 199'u merkezi dönemde tescil edilmiştir. Bunlardan yalnızca 3'ü Taşınmaz KVTVKYK döneminde diğerleri GEEAYK döneminde koruma altına alınmıştır.

Taşınmaz KVTVKYK dönemine ait incelelenen 5 kararın 4'ü 2981 sayılı kanunun 6. maddesi kapsamında daha önce (GEEAYK) yapılan tescillerin yeniden tescil edilmesi şeklindedir. (Tablo: 5) Birkaç yılı kapsayan bu dönemde yeni tescil sayısı ise 12'dir.

Bölgesel Dönem /Bölge Kurulları Dönemi: (1988-01.09.2023)

Sinop ilindeki 1229 tescilli taşınmazın 942'si bölgesel dönemde tescil edilmiştir. Bölgesel dönemde en fazla tescilin yapıldığı tür arkeolojik sit alanıdır. Arkeolojik sit alanı tescilleri bu dönemde yaygınlaşmış ve en fazla tescil yapılan taşınmaz türü olmuştur. Sinop iline ait 302 arkeolojik sit alanının 301'i bölgesel dönemde tescil edilmiştir. 3 adet olan kentsel sit alanının 2 adedi bölgesel dönemde tescil edilmiştir. Samsun Kurul döneminde tescil edilen Kızılcakaya Köyü Kentsel Sit Alanı köy yerleşiminde olması bakımından ayrıca önemlidir.

Bölgesel dönemde en yoğun tescilin yapıldığı ikinci grup konutlardır. Tüm Sinop ilindeki 397 adet olan konut tescillerinin 198'i bölgesel dönemde tescil edilmiştir.

Bu dönemde tüm ilçelerde tesciller yapılmıştır. Kale, sur, burç, medrese, tabya yapı grubunun dışındaki tüm taşınmaz gruplarında tesciller yapılmıştır. Merkezi dönemde görülmeyen, mezar, mezar taşı, mezarlık, ticarethane/dükkân, ambar, serender, fırın, fabrika yapıları, seten çanağı, seten taşı, dink, değirmen, samanlık, su kemeri, şapel, sarnıç, tünel, bezirhane, tabakhane, yapı türlerinde tesciller ilk defa yapılmaya başlanmıştır.

Tescillerin büyük çoğunluğu köylerdedir. Bölgesel dönemde tescil edilen 942 taşınmazın 633'ü köylerde, 309'u merkezlerdedir.

Bölgesel dönemde coğrafi olarak daha geniş alanda arazi yapılarına göre de daha zorlu arazilerde tescillerin yapıldığı görülmektedir.

Türk-İslam mezar tescilleri bölgesel dönemde başlamış mezar, mezarlık ve hazire tescilleri günümüze yaklaştıkça artmıştır. 1229 tescilin 104'ü mezar/mezarlık/hazire tescilidir. Bunların yalnızca 1 adedi Trabzon Kurul döneminde diğerleri Samsun Kurul döneminde koruma altına alınmıştır[4].

Önceleri parsel tescili yeterli görülürken bölgesel dönemde parseldeki yapıların/elemanların olabildiğince tek tek tescili gerçekleştirilmiştir. Daha önce

[4] Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 2013 yılında kurumlara geniş kapsamlı bir yazı göndermiş; özellikle Osmanlı döneminin sonuna kadar olan mezar ve mezarlıkların tesciline yönelik işlemlerin başlatılmasını istemiştir. Son yıllarda mezar/mezar taşı tescillerinin artmasının ve mezar taşlarının tek tek tescil edilmesinin başlıca sebebi bu yazıdır (03.09.2013-171208).

tescilli türbe, cami gibi yapıların bulunduğu parsellerde ayrıca mezar taşları tescilleri yapılmıştır.

Bölgesel dönem tescillerinde yapı elemanları açısından daha ayrıntıya inilmiştir. Merkezi dönemde görülmeyen seten taşı, bezirhane taşı gibi mimari yapıya ait yapı elemanları bölgesel dönemde tescil edilmeye başlamıştır. Tümülüs, nekropol, antik dönem yerleşim alanı, taş ocağı, vb arkeolojik alanlar yerleşimin çok uzak noktalarında olsa bile tespit edilebilmiştir.

Bölgesel dönemde merkezi dönemden farklı olarak; Sinop'ta yani yerinde toplantıların yapıldığı görülmektedir.

Anıtsal ve büyük ölçekli yapıların çoğunluğu merkezi dönemde tescil edilse de bölgesel dönemde anıtsal yapıların tescili devam etmiştir.

İmalat tarzının hızla ahşaptan betona değişmesi, bölge kültürünü yansıtan ancak sanayi ve teknoloji ile atıl hale gelen artık kullanılmayan yapıların ya da bunlara ait unsurların tescil edilmesini, tescil envanterine yeni taşınmaz türlerinin eklenmesini sağlamıştır. (fırın, serender, fabrika yapıları vb)

Değerlendirme

Merkezi dönemde kararların altlığını 5805, 7044 ve nihayetinde 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu oluşturmaktaydı. Dönemin sonuna doğru adı "kültür ve tabiat varlıklarını koruma kanunu" olan 2863 sayılı Kanun yürürlüğe girmiş ancak tescillerde vakıf ve abidevi eski eser algısı tam olarak kırılmamıştır.

Bölge kurulları dönemine gelindiğinde vakıf kökenli ve/veya eski eser niteliğinin yanı sıra gündelik yaşamın unsurlarını da tescil kavramına dâhil olmuştur. Karar metinlerinden "bölge kültürünü yansıtan" taşınmazların da koruma altına alındığı görülmektedir. Bölge kurulları yalnızca eski olanı değil gerekli görüyorsa görece yeni olanı da tescil etmiştir.

Örneğin günümüzde tescil edilen değirmen serender, ambar, fırın gibi yapıların merkezi dönemde tescile tabi tutulması pek de beklenen bir durum değildir. Başka bir ifadeyle bölgesel dönemde yapılan her tescilin istisnasız bugün de tescili mümkün ve beklenen bir durumdur. Ancak bölgesel dönemin tescillerinin merkezi dönemde tamamiyle tescile esas olması şüpheli bir durumdur. GEEAYK tescil yapıldığı bir merkezde ikisi de konut olan ve bitişik parsellerde olan yapıların aynı anda ya da dönemde değil de aradan yıllar geçtikten sonra bölgesel dönemde tescil edilmesi bu duruma örnek verilebilir. Bitişik parsel ve aynı yapı grubundan olması yapının gözden kaçırılma ya da o türde tescil yapılmamış olma ihtimalinden çok o tarihlerde korunmasına gerek görülmediği ihtimalini akla getirmektedir.

Öte yandan su kemeri gibi büyük boyutta ve tespit edildiği zaman tescil edilmeme ihtimali olmayan taşınmazın tescilinin 2013 yılında yapılmış olması

henüz kendisiyle tespit ekibinin karşılaşmamış olmasıyla açıklanabilir.

Bölgesel dönemde tescilli yapı parsellerinde ikinci tesciller yapılması burada yeni çıkan kalıntı ve buluntularla açıklanabilir. Ayrıca mezar taşı örneğinde olduğu gibi Genel Müdürlük kanalıyla doğrudan istenmesiyle de açıklanabilir.

Sonuç

Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulundan günümüze Sinop tescillerinin incelenmesi sonucunda; Sinop tescillerinin erken tarihten itibaren başladığı görülmektedir. İlk tescilin yapıldığı 1961 tarihi Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun görev alanındaki Samsun, Ordu ve Amasya içinde en erken tarihtir. Ayrıca tüm ülke geneli içinde erken tarihtir.

Toplu tescillerin yapıldığı 1976 tarihi Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun yetki alanındaki diğer iller içinde toplu tescillere ilişkin en erken tarihtir.

Sinop tescilleri hem taşınmaz sayısı hem de taşınmazların türü açısından zengindir. Bağlı bulunduğu Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun görev alanındaki diğer iller arasında tescil sayısı en fazla olan il Sinop'tur.

Yine Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun görev alanındaki iller içinde köy yerleşik alanda kentsel sit alanı olan tek şehir Sinop'tur.

Su kemeri, seten taşı, bezirhane gibi taşınmazlar Samsun Kurulunun görev sahasındaki yalnız Sinop iline özgü tescillerdendir.

Değirmen, değirmen taşı, ambar, serender gibi yapıların tescili görev sahasındaki diğer iller için de Samsun Kurul dönemindedir.

Türkiye için olduğu gibi Sinop tescillerinde de Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tescilleri önemli bir yere sahiptir. Samsun Kurulun yaptığı tesciller tüm tescillerdeki oranları değiştirse de Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulunun girdiği yerlerde yaptığı tesciller hem yapıların niteliği hem de sayısal olarak fazlalığı ve o bölgedeki tescillerideki payı ile önemlidir. Kentin sembol yapıları büyük ölçüde GEEAYK döneminden beri koruma altındadır. Bu süreci dönemin imkânları daha doğru bir ifadeyle günümüze kıyasla imkânsızlıkları birlikte düşünüldüğünde GEEAYK döneminin ağırlığı ve önemi çok daha iyi anlaşılmaktadır.

En fazla tescilin yapıldığı ve bu sürecin son basamağı olan Samsun Kurul tarafından yapılan tesciller tescili coğrafi olarak çok daha geniş alana taşımıştır. Tescil türleri artmış yeni tescil yaklaşımları olmuştur. Sadece köylerde yeni tesciller değil merkezlerde de önemli tesciller yapılmıştır.

Genel hatlarıyla merkezi döneme bakıldığında bu dönem yapılan (konut harici) yapı tescillerinin zaten mevcudiyeti bilinen yapıların tescil ile kayıt altına alınması şeklinde olduğunu söylemek mümkündür. Bölgesel dönemde ise daha

çok çeşitli nedenlerle "karşılaşılma" söz konusudur. Temel kazısı, yeni yapılanma gibi inşai faaliyetlerde, mezarlıkta ağaç kesimi, cami yıkım talebi, hazineye ait taşınmazların satış/kiralama talepleri ya da kamu yatırımları esnasında daha önce varlığı bilinmeyen çeşitli taşınmazlarla daha çok karşılaşılmış ortaya çıkan buluntular, daha önce tescil ile kayıt altına alınmamış yapılar tescil edilmiştir. Özellikle kent merkezlerindeki arkeolojik sit alanı/ kalıntı tescilleri bu şekilde olmuştur. Bu durum bölgesel dönem tescillerinin sayısını da arttırmıştır.

Coğrafi yakınlık ve daha dar alana sorumlu olma da bölgesel dönemi özellikle de Samsun Kurul dönemini esere ulaşma ve tescil sayısı açısından avantajlı kılmıştır. Ayrıca Kurulun sekretarya işlemlerini yürüten Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğünde görevli uzman sayısının artması, Sinop Müzesi uzmanlarının bir dönem kurula tespit dosyalarını göndermesi, yüzey araştırmaları ile yapılan tespitlerin kurula yansıması, kaymakamlık ve belediyelerden gelen tescil istemleri gibi sebepler de bölgesel dönemde tespitlerin daha seri, tescillerin daha fazla olmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak; dönemin getirdiklerine, kaybettirdiklerine, göz önünde tutmak ya da gözden çıkarma (ma)k istediklerine göre vücut bulan tescil kavramını bir bütün olarak düşünmek gereklidir. Tescil tabiri yerindeyse yaşayan bir olgudur. Dönemin bakış açısına göre şekillenmiş imkânlar sayesinde de artmıştır. Her ne kadar sayısal olarak bölgesel dönem tescilleri fazla olsa da gözle görülen tescillerin merkezi dönem, yerin altında, dağın başında, köyün ücra yerinde gözden ırak tescillerin ise bölgesel dönemde gerçekleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Kaynakça

Çevre ve Şehircilik Bakanlığının Teşkilat Ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname İle Bazı Kanun Ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Hükmünde Kararname, *Resmî Gazete* 28028 (17 Ağustos 2011), KHK No: 648, md. 41, Erişim adresi: https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2011/08/20110817-1-1.htm (Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024)

Eski Eserler Kanunu, *Resmî Gazete* 14527 (6 Mayıs 1973), Kanun No. 1710, Erişim adresi: https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/14527.pdf (Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024).

Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun, *Resmî Gazete* 7853 (9 Temmuz 1951), Kanun No. 5805, Erişim adresi: https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/7853.pdf. (Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024).

İmar ve Gecekondu Mevzuatına Aykırı Yapılara Uygulanacak Bazı İşlemler ve 6785 Sayılı İmar Kanunu'nun Bir Maddesinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun, Resmî Gazete 18335 (8 Mart 1984), Kanun No 2981, md. 6, Erişim adresi: https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=2981&MevzuatTur=5&MevzuatTertip=5. (Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024)

Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıkları ve Sitlerin Tespit ve Tescili Hakkındaki Yönetmelik, *Resmî Gazete* 28232 (13 Mart 2012), Erişim adresi: https://www.

resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120313-6.htm (Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024)

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, *Resmî Gazete* 18113 (23.07.1983), Kanun No. 2863, Erişim adresi: https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.2863.pdf. (Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024)

Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi.

Sinop Taşınmaz Kültür Varlığı Envanteri.

Çal, H. (1990). *Türkiye'nin Cumhuriyet Dönemi Eski Eser Politikası*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Erişim adresi: https://korumakurullari.ktb.gov.tr/TR-365853/koruma-bolge-kurulu-hakkinda.html, Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024.

Erişim adresi: https://korumakurullari.ktb.gov.tr/TR-282040/tabzon-koruma-bolge-kurulu-hakkinda.html, Erişim Tarihi: 19 Şubat 2024.

Ekler

TESCİLLİ TAŞINMAZLARIN İLÇE MERKEZİ (MAHALLE)- KÖY KURULLARA GÖRE DAĞILIMI			GEEAYK	TAŞINMAZ	TRABZON	SAMSUN		
	AYANCIK	Mahalle	1		1	38	200	1229
		Köy			1	159		
	BOYABAT	Mahale	120	1	1	93	321	
		Köy			6	100		
	DİKMEN	Mahale					40	
		Köy			3	37		
	DURAĞAN	Mahale	1			1	38	
		Köy		2		34		
	ERFELEK	Mahale			1		59	
		Köy			13	45		
	GERZE	Mahale	24	3	1	12	110	
		Köy			19	51		
	SARAYDÜZÜ	Mahale			1	9	48	
		Köy			2	36		
	TÜRKELİ	Mahale			1	1	20	
		Köy				18		
	MERKEZ	Mahale	128	5	10	139	393	
		Köy	1	1	15	94		
		Mahalle	**274**	**9**	**16**	**293**	**592**	**1229**
		Köy	**1**	**3**	**59**	**574**	**637**	

Tablo 1: Sinop ili Tescilli Taşınmazların İlçe Merkezi (Mahalle- Köy) ve Kurullara Göre Dağılımı

		SİNOP İLİ TESCİLLİ TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIKLARI VE SİTLERİN İLÇELERE GÖRE DAĞILIMI																																					
		Konut	Ark.Sit	Mezar-Mezar taşı -Hazire/Mezarlık	Kalıntı	Cami/ Mescit	Ticarethane -Dükkan	Çeşme	Ambar /Serender	Kamu Binası/ İdari Yapı	Fırın	Kaya Mezarı	Türbe	Okul	Kilise	Hamam	Fabrika Yapısı	SetenTaşı/ Seten Çanağı/ Dırık	Değirmen	Samanlık	Sur-Burç	Oda Mezar/ Roma Mezar	Han	Köprü	Anıt	Kentsel Sit	Su Kemeri	Medrese	Tabya	Şapel	Sarnıç	Kale	Tünel	Bezirhane	Tabakhane (Debbağhane)	Diğer	Toplam
AYANCIK	Mahalle	30		1		1		1		1					1	1		4																		1		2	
	Köy	43	20	32	1	5	1	2	20	3	14				2	1			3	1	8						1											200
BOYABAT	Mahale	150	4	1	1	7	39			1			1	3				3									1	1	1			1				1		
	Köy	11	51	6		14		3				3	2	1	4	1			1	2					2			2			1	1		1				321
DİKMEN	Mahale																																						
	Köy	2	21	3		7		2			1					1				2			1															40
DURAĞAN	Mahale		1	1		1																		1														
	Köy		26			2						4	1		1																							38
ERFELEK	Mahale		1	17																																		
	Köy	16	17			4													4																			59
GERZE	Mahale	32	1	1		2								1		1							1												1			
	Köy	2	49	9	2	3							1			1				2			1															110
SARAYDÜZÜ	Mahale	3	6			1																																
	Köy	2	19	1	2	2		1				8		1		1															1							48
TÜRKELİ	Mahale		2																																			
	Köy	4	4	6		2									1	1																						20
MERKEZ	Mahale	85	54	9	5	11	3	18	1	13			7	1	5	3						7	2			2	1		1	1					3		
	Köy	17	26	17	86	3		2								1			1	1				3	2	1				1							393
	TOPLAM	397	302	104	97	65	43	29	21	18	15	15	12	10	13	10	7	9	8	8	7	5	4	4	3	3	3	2	2	2	1	1	1	1	6	1229		
	DİĞER	Merkez- 1-Potern, 2-Su Kanalı,3- Tapınak																																				
		Ayancık : 1- Bina, 2- Demirhane																																				
		Boyabat : Basamak Kanal																																				

Tablo 2: Sinop Tescilli Taşınmaz Kültür Varlıkları ve Sitlerin İlçelere Göre Dağılımı

			YIL	Konut	Ark.Sit	Mezar-Mezar taşı -Hazire/Mezarlık	Kalıntı	Cami/ Mescit	Ticarethane -Dükkan	Çeşme	Ambar /Serender	Kamu Binası/ İdari Yapı	Fırın	Kaya Mezarı	Türbe	Okul	Kilise	Hamam	Fabrika Yapısı	SetenTaşı/ Seten Çanağı/ Dırık	Değirmen	Samanlık	Sur-Burç	Oda Mezar/ Roma Mezar	Han	Köprü	Anıt	Kentsel Sit	Su Kemeri	Medrese	Tabya	Şapel	Sarnıç	Kale	Tünel	Bezirhane	Tabakhane (Debbağhane)	Diğer	Toplam	
MERKEZİ DÖNEM (YÜKSEK KURUL DÖNEMİ) 1961-1987	GEEAYK		1961					1																														1		
			1963														1																					1		
			1965										1																									1		
			1966						1																													1		
			1969														1																					1		
			1971								1																											1		
			1973					1																														1		
			1974								1																											1		
			1975					1																														1		
			1976	2			1			3	2												1		1												10		
			1977					4		5	2		4		1	1											1										18		
			1978			6	1			3	2					1							1														15		
			1979	194			7				4		2	3	1								6			1	1		1				1			1	222		
		TAŞINMAZ KYTVKVK	1982				1																														1		
			1985							1				1	1																						3		
			1986	3								2																									5		
			1987		1		1						1																1								4		
BÖLGESEL DÖNEM- (BÖLGE KURULLARI DÖNEMİ) 1988-01.09.2023			1988		27				1						1									1												30		
			1989		14						1		1	1																							17		
			1990		7																																7		
		TRABZON KYTVKK	1991		1				1				1																								3		
			1993		1						1																									2	4		
			1996		1				1																												2		
			1997		2																																2		
			1998		1	1	1	1						1																							5		
			1999												1	1																					2		
			2000	1			1	1																													3		
		SAMSUN KVKBK	2001		1			1																													2		
			2002					1																													1		
			2003																																		0		
			2004	4						4																											8		
			2005																																		0		
			2006		4		1	1				1																									7		
			2007	3	2								1																								6		
			2008		2	6	1	1																1												10		
			2009	2		1		1																													4		
			2010	9	1	1	1	5							1																					19		
			2011	40					29	1		1					3																	1			75		
			2012	29	1	4	1	5						1		1	2							1												45		
			2013		6	7		3							1								2				3				1				7	23		
			2014		13	5	4	1				6	1		2	1		2						1												36		
			2015	6	31	13	14	10		5	1	1		1		1		1						1												86		
			2016	3	50	24	16	7	1	2	1	2	1	1		1		1	2	5	1			2		1								1	1		123		
			2017	4	39	8	12	1		1		1			1					1	3				1							1				2	75		
			2018	4	21	6	19	1	1					1	2																						55		
			2019	41	28	15	5	1	3			2								1					1	1				1							99		
			2020	5	18	5	1	2	6	1		1								2					1												42		
			2021	39	14	4	4	2	3	1	20		13		1	1					8					1										1	112		
			2022	8	9		4	1									1																				23		
			2023		7	4	3	1		1																											16		
			Toplam	397	302	104	97	65	43	29	21	18	15	15	12	10	13	10	7	9	8	8	7	5	4	4	3	3	3	2	2	2	1	1	1	1	6	1229		

Tablo 3: Sinop İli Tescilli Taşınmaz Kültür Varlıkları ve Sitlerin Tescil Yıllarına Göre Dağılımı[5]

[5] 1978 Kalıntı- Kervansaray ve tümülüs kalıntısı. 1979 Diğer tapınak. 1985 Kilise kilise kalıntısı. 1988 Kilise sonradan camiye çevrilmiştir. 1988 Mescit mescit müştemilatı. 1993 Diğer potern ve su kanalı. 1999 Hamam hamam kalıntısı. 2000 Konut köy odası. 2016 Köprü köprü kalıntısı. 2016 2 adet köy odası Konut kategorisine yazılmıştır. 2017 Diğer basamak kanal. 2017 Diğer Bina.. 2017 Han han kalıntısı. 2017 Kilise kilise kalıntısı. 2018 bakkal han-konuk evi Konut. 2018- Kilise kilise kalıntısı. 2021 Kilise kilise kalıntısı. 2021 Diğer demirhane.

No	Karar Tarihi	Karar Sayısı	İçerik	İlçe
1	24.10.1961	1645	XIV. yüzyıl eserlerinden olan Saray Mescidi'nin muhafazası gerekli eski eser olduğuna;	Merkez
2	04.08.1963	2172	Köşk Hamamı'nın yıkımının uygun olmadığı muhafazasının lazım geldiğine;	Gerze
3	26.06.1965	7044	Yeşil Türbe'nin koruma altına alınması (Taşınmaz Kültür Varlığı Envanterine Göre)	Merkez
4	06.02.1966	3042	Terazi Çeşmesi'nin koruma altına alınması (Tescil Fişine Göre)	Merkez
5	23.05.1969	4662	Yalı- Varoş Hamamı'nın koruma altına alınması (Taşınmaz Kültür Varlığı Envanterine Göre)	Merkez
6	10.10.1971	5975	Hükümet Konağı'nın devrinin resmi karekterini belirtmesi sebebiyle yıkılmasına izin verilmeyerek muhafazası gerekli eski eser olduğuna;	Merkez
7	14.07.1973	7286	Mehmet Ağa Camisi'nin yıkılmasına izin verilmeyerek aynen korunması gerekli eski eser olarak tescil edilmesine	Merkez
8	11.10.1974	8076	Eski PTT Binası'nın yıkımına izin verilmeyerek koruma altına alınması	Merkez
9	17.01.1975	GENEL-GE	Kemaldede Camisi'nin Sinop ili eski eserlerinden olduğu	Boyabat
10	08.10.1976	A- 178	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Zengin bir kültüre sahip Sinop ilinin Roma-Bizans-Osmanlı çağlarına ait olan ekli listede belirtilen eski eserlerin 1710 sayılı Yasa gereğince korunması gerekli eski eser olarak tescil edilmesi ve başka eser var ise tescil edilmesi için Kurula iletilmesine;	Merkez
11	14.01.1977	A-283	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop Merkez İlçesinde bulunan Rıza Nur Kütüphanesi binasının Geç Osmanlı Çağı mimari özelliklerinden olduğu ve yâdı tarihisi bulunduğu için 1710 sayılı yasa gereğince korunması gerekli eski eser olarak tesciline;	Merkez
12	14.01.1977	A-293	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) İzzettin Keykavus tarafından yaptırılan Selçuklu Çağına ait Aleaddin Cami, Selçuklu Çağına ait Muinüddün Süleyman Pervane tarafından yaptırılan Medrese, Bizans Çağına ait Balatlar Kilisesi korunması gerekli eski eser olduğu ve 1710 sayılı Yasa gereğince tescillerine;	Merkez

13	13.05.1977	A-510	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il Merkezindeki Eski Eserlerden Tersane Camii, Aşağı Hamam, Şehitler Çeşmesi, Acenta Binası gibi yapıların 1710 sayılı kanun gereğince korunması gerekli eski eser olarak tescilinin uygun bulunduğuna, PTT binasının daha önce 8076 sayılı karar ile tescil kararı mevcut bulunduğundan tekrar tescilinin gerekli bulunmadığına;	Merkez
14	08.07.1977	A-632	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il Merkezinde bulunan Eski Eserlerin… ekli listede bulunan eski eserlerin korunması gerekli eski eser olarak 1710 ve 7044 sayılı yasalar gereğince tek tek tescil edilmesine;	Merkez
15	10.09.1977	A-753	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il merkezindeki adı ve yeri belirtilen eserlerin bir kısmı Osmanlı Beylikler devri, bir kısmı Selçuklu devri mimarisini günümüze kadar getirmiş olduklarından 1710 ve 7044 sayılı sayılı yasalar gereğince korunması gerekli eski eser olarak tescillerine;	Merkez
16	10.02.1978	A-964	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il merkezinde bulunan Kervansaray Kalıntısı, Hasan Bey Çeşmesi, Bekir Paşa Çeşmesi, Kethüda Mehmet Ağa (Balat) Çeşmelerinin Osmanlı devri Sivil Mimarlık örneklerinden olmaları nedeniyle 1710 ve 5805 sayılı yasalar uyarınca korunması gerekli eski eser olarak tescillerine	Merkez
17	10.03.1978	A-1005	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il Merkezindeki ekli listede adları yazılı eski eserlerin korunması gerekli eski anıt olarak 1710-5805 sayılı yasalar uyarınca tescil edilmelerine ve bundan sonra tespitlerin parça parça değil bir bütünlük içinde yapılması gerektiği,	Merkez
18	14.04.1978	A-1060	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Askerlik Şube Binası 1900 yılında yapıldığından Osmanlı devri mimari üslubunu göstermesi yönünden 1710 ve 5805 sayılı yasalar gereğince korunması gerekli eski eser olarak tesciline	Ayancık

19	14.07.1978	A-1219	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Gerze ilçe merkezi no: 7 de bulunan 4 katlı ev ve Durağan ilçe merkezi çarşı içi No: 3 Durak Han'ın 1710 ve 5805 sayılı yasa uyarınca korunması gerekli eski eser olarak tescillerine	Gerze Durağan
20	12.01.1979	A-1499	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il merkezinde ekli listede adları ve yeri belirtilen sivil mimarlık örneklerinin 1710 -5805 sayılı yasalar uyarınca korunması gerekli eski eser olarak tescil edilmelerine;	Merkez
21	10.03.1979	A- 1544	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop ili, Boyabat ilçe merkezinde… Osmanlı Çağı kale mimarisi özelliklerini yansıtan Boyabat Kalesi'nin korunması gerekli eski eser olarak 1710-5805 sayılı yasalar uyarınca tescil edilmesine… bu çok önemli tarihi kalenin yerel idarelerce korunmasının gerekli olduğuna;	Boyabat
22	12.05.1979	A-1663	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop ili Boyabat ilçe merkezinde bulunan ekli listedeki eski eserlerin ve haritada sınırları belirtilen sitlerin 1710 ve 5805 sayılı yasalara göre eski eser olarak tescil edilmesi (bu kararda daha sonra 10.05.1980 -2203 sayılı karar ile düzeltme yapılmıştır.)	Boyabat
23	22.09.1979-	A-1934	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop ili Gerze ilçe merkezindeki ekli listede adresleri belirtilen yapıların 1710 ve 5805 sayılı yasalar uyarınca korunması gerekli eski eser olarak tescil edilmelerine	Gerze
24	09.04.1982	A-3346	(Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğünün yazısı doğrultusunda) Sinop il Merkezindeki Roma mezarının 1710-5805 sayılı yasa uyarınca korunması gerekli eski eser olarak tescil edilmesine	Merkez

Tablo 4: GEEAYK Dönemi Sinop ili Tescil Kararları ve İçerikleri

No	Karar Tarihi	Karar Sayısı	İçerik	İlçe
1	15.11.1985	1570	2981 sayılı kanunun 6. maddesi uyarınca Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü uzmanlarının mahallinde yaptığı incelemeler sonucu; 1- GEEAYK 12.01.1979 A-1499 sayılı kararı ile belirlenen kentsel sit alanı sınırlarının kaldırılması, [6•] 2- 2- Ekli liste II kadastral durumları ve adresleri belirtilen yapıların 2863 sayılı yasa uyarınca tescil edilmesi, 3- 3-Ekli Listede belirtilen yapıların tescil kayıtlarını kaldırılması, …	Merkez
2	07.03.1986	2023	Durağan ilçesinde bulunan Ambarkaya ve Terelek kaya mezarlarının taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmesine;	Durağan
3	10.07.1986	2503	2981 sayılı kanunun 6. maddesi uyarınca Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü uzmanlarının mahallinde yaptığı incelemeler sonucu 22.09.1979 gün ve A-1934 sayılı kararı ile belirlenen korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarının Ekli listede kadastral durumları ve adresleri belirtilen 1/1000 ölçekli haritalarda işaretli yapıların 2863 sayılı Yasa uyarınca korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmelerine …	Gerze
4 4	23.10.1987 23.10.1987	3771 3771	Sinop il Merkezinde Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulunun 15.11.1987 gün ve 1570 sayılı kararının 2981 sayılı yasanın 6. maddesi ve 2863 sayılı yasa doğrultusunda Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü uzmanlarınca yeniden incelenmesi sonucu; - Ekli Liste I de adresleri ve kadastral durumları belirtilen 56 adet anıtsal yapının korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescil kaydının devamına, - Ekli Liste III de adresleri ve kadastral durumları belirtilen tabyalar ve keramik fırınlarının Sinop kalesi surlarının korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmelerine, - Ekli Liste IV de adresleri ve kadastral durumları belirtilen 93 adet sivil mimarlık örneğinin korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescil kaydının devamına, - Ekli Liste V de adresleri ve kadastral durumları belirtilen bir adet sivil mimarlık örneğinin tescil kaydının kaldırılmasına, …	Merkez Merkez

6 • her ne kadar 1570 sayılı kararda 1499 sayılı karar ile belirlenen kentsel sit alanı sınırlarının kaldırılması denmişse de söz konusu kararda kentsel sit alanı tescili ya da sınırlarına dair bir hüküm bulunmamaktadır.

5	23.10.1987	3772	Sinop ili Boyabat ilçe Merkezinde bulunan sit alanları ile korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarının 2981 sayılı yasanın 6. maddesi uyarınca ve 2863 sayılı yasa doğrultusunda Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü uzmanlarınca yeniden incelenmesi sonucu; - Ekli 1/1000 ölçekli haritalarda sınırları belirlenen arkeolojik sit alanının ve doğal sit alanının aynı sınırlar içinde tescil kaydının devamına, - Ekli 1/1000 ölçekli haritalarda sınırları belirlenen kentsel sit alanı ile Tarihi-Ticari merkezin aynı sınırları içinde tescil kayıtlarının devamına, - Ekli liste I de yer alan 13 adet anıtsal yapıların korunması gerekli taşınmaz kültür varlıkları olarak tescil kayıtlarının devamına, - Ekli Liste II de yer alan 103 adet sivil mimarlık örneğinin korunması gerekli taşınmaz kültür varlıkları olarak tescil kayıtlarının devamına, - Ekli Liste III de yer alan 3 adet sivil mimarlık örneği yapıların tescil kayıtlarının kaldırılmasına, - Ekli Liste IV de yer alan 4 adet tescilli sivil mimarlık örneğinin Kurul kararı olmaksızın yıktırılmış olması ve bazılarının yerlerine çok katlı inşaatlar yapılmış olması sebebiyle soruşturma açılmasına…	Boyabat

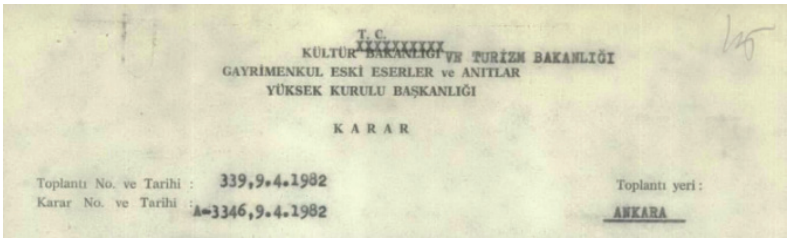
Tablo 5: TAŞINMAZ KVTVKYK Dönemi Sinop ili Tescil Kararları ve İçerikleri

T. C.
GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER ve ANITLAR
Yüksek Kurulu

KURUL KARARI

K A R A R

Toplantı No ve tarihi : 102 - 22.X.1961
Karar No. ve tarihi : 1645 - 24.X.1961
Toplantı yeri : Ankara



T. C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI VE TURİZM BAKANLIĞI
GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER ve ANITLAR
YÜKSEK KURULU BAŞKANLIĞI

K A R A R

Toplantı No. ve Tarihi : 339,9.4.1982
Karar No. ve Tarihi : A-3346,9.4.1982
Toplantı yeri : ANKARA

Fotoğraf 1: GEEAYK Sinop ilk ve son tescil kararı

Fotoğraf 2: Samsun Kurulun 22.01.2015 tarihli ve 2315 sayılı kararı ile tescilli Ayancık Tarakçı Köyü Eski Camisi Haziresi'nde Bulunan Mezar Taşları (FÇT: 28.08.2017)

Fotoğraf 3: Samsun Kurulun 20.07.2016 tarihli ve 3613 sayılı kararı ile tescilli Boyabat Dereçatı Köyü Derepazarı Cuma Camisi (FÇT: 13.01.2015*)*

Fotoğraf 4: Samsun Kurulun 24.04.2013 tarihli ve 938 sayılı kararı ile tescilli Dikmen Büyükdağ Köyü Eski Camisi (FÇT: 11.03.2013)

Fotoğraf 5: Samsun Kurulun 21.01.2016 tarihli ve 3182 sayılı kararı ile tescilli Osmanlı mezar taşı Erfelek Kaldırayak Köyü (FÇT: 04.01.2016)

Fotoğraf 6: Samsun Kurulun 28.05.2019 tarihli ve 6223 sayılı kararı ile tescilli Merkez Göllü Köyü Konut (FÇT: 09.05.2019)

Fotoğraf 7: Samsun Kurulun 09.11.2016 tarihli ve 3885 sayılı kararı ile tescilli Gerze Tabakhane Binası (FÇT: 23.01.2020)

Fotoğraf 8: Samsun Kurulun 19.03.2015 tarihli ve 2480 sayılı kararı ile tescilli Boyabat Bektaş Köyü Hamam (FÇT: 13.01.2015)

Fotoğraf 9: Samsun Kurulun 29.09.2021 tarihli ve 7958 sayılı kararı ile tescilli Ayancık Kızılcakaya Köyü Kentsel Sit Alanı Tescilli Konutlar (FÇT: 13.08.2020)

Fotoğraf 10: Samsun Kurulun 29.09.2021 tarihli ve 7958 sayılı kararı ile tescilli Ayancık Kızılcakaya Köyü Kentsel Sit Alanı ve Tescilli Taşınmazlar (FÇT: 13.08.2020)

GEÇ OSMANLI DÖNEMİNDE KAPUSEN CEMAATİNİN KARADENİZ BÖLGESİNDEKİ İNŞA ve TAMİR FAALİYETLERİNE DAİR BİR ÖN DEĞERLENDİRME

A Preliminary Evaluation of the Construction and Repair Activities of the Kapusen Community in the Black Sea Region During the Late Ottoman Period

Ahmet Ali BAYHAN[1]
Özgül YILDIRIM GÜNEŞ[2]
Gülferi AKIN ERTEK[3]

Özet

XIII. yüzyılda Assisili Francesco tarafından İtalya'da kurulmuş olan Fransisken Tarikatı'na bağlı alt kollardan birini temsil eden Kapusenler, XVI. yüzyılda diğer tarikat kollarının asıl görevlerini yerine getiremediklerini ileri sürerek onlardan bağımsız bir misyon benimsemiştir. XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Rumları Katolikleştirmek maksadıyla Anadolu'ya ayak basan, XVII. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren başkent İstanbul'a geldikleri takip edilen bu cemaat, Fransızlara tanınan birçok imtiyaz sayesinde Osmanlı Devleti toprakları dâhilindeki çeşitli bölgelerde açtıkları okullar ile misyonerlik faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. XVIII. yüzyılda Osmanlı'nın içinde bulunduğu kötü koşulları iyileştirme gayretiyle başlattığı değişim adımları XIX. yüzyılda ivme kazanmış böylelikle Batılılaşma girişimleri bağlamında ilan edilen Tanzimat (1839) ve Islahat Fermanlarının (1856) etkisiyle gayrimüslimlere tanınan birçok hak ve özgürlük inşa faaliyetlerini yoğun biçimde tetiklemiştir. Zamanla Hristiyan dünyasında tanınırlığı ve etkisi artan Kapusenler de Katoliklerin hamisi konumundaki Fransa Devleti'nin desteğiyle başta ibadet mekânları olmak üzere ihtiyaç duyulan çok sayıda farklı yapı inşa ettirmiştir. Yapılan çalışmada, XIX. yüzyılın ilk yarısında gelişen kimi olaylar nedeniyle Gürcistan'dan Karadeniz'in Trabzon, Giresun ve Samsun kentlerine gelerek bu bölgede yalnız gördükleri Latin Katoliklere ulaşmak isteyen Kapusen cemaatine mensup rahiplerin yürüttükleri inşa faaliyetlerine odaklanılmaktadır.

[1] Prof. Dr, Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü bayhanahmetali@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2496-6136.

[2] Arş. Gör., Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü ozgulyildirim@odu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9092-8990.

[3] Arş. Gör., Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü gulferiakin@odu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8753-9206.

Bu kapsamda Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivinden ulaşılan belgelerin de ışığında dönemin sosyal, kültürel ve dini ortamının dinamikleri okunarak farklı tipte yapıların (kilise, manastır, okul, hastane, misafirhane vb.) inşa süreçleri ile mimari-süsleme özellikleri değerlendirilecektir. Amaç mevcut şartlarda şekillenerek kentlerde yerlerini alan Geç Osmanlı dönemi kültür ortamında yaratılan günümüze ulaşmış ya da ulaşamamış tüm yapılar hakkında detaylı inceleme yaparak bölgedeki inşa faaliyetleri üzerine genel bir tablo çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Geç Osmanlı, Karadeniz Bölgesi, Kapusen, Mimari

Abstract

Representing one of the sub-branches of the Franciscan Order, which was founded in Italy by Francesco of Assisi in the 13th century, the Capuchins adopted an independent mission from the other orders in the 16th century, claiming that they could not fulfill their main duties. This community, which set foot in Anatolia in the first quarter of the XIIIth century with the aim of Catholicizing the Greeks, while it is tracked that they came to the capital Istanbul since the first quarter of the XVIIth century, continued their missionary activities with the schools they opened in various regions within the Ottoman Empire, thanks to many privileges granted to the French. The steps of change that the Ottomans started in the XVIIIth century with an effort to improve the bad conditions they were in, gained momentum in the XIXth century, and thus, many rights and freedoms granted to non-Muslims under the influence of the Tanzimat (1839) and Reform Edicts (1856), which were announced in the context of Westernization attempts, triggered the construction activities intensively. The Capuchins, whose recognition in the Christian world increased over time, had many different structures built, especially places of worship, with the support of the French State, the patron of Catholics. The study focuses on the construction activities carried out by the priests of the Kapusen community who came from Georgia to the Black Sea cities of Trabzon, Giresun and Samsun due to certain events in the first half of the XIXth century and who wanted to reach the Latin Catholics they saw alone in this region. In this context, the dynamics of the socio-cultural and religious environment of the period will be perused in the light of documents obtained from the Presidential Ottoman Archives, and also, the construction processes and architectural features of different structures (churches, monasteries, schools, hospitals, guesthouses, etc.) will be evaluated. The aim is to make a general picture of the construction activities in the region by making a detailed examination of all the structures that have survived or not, which were created in the cultural environment of the Late Ottoman period, which were shaped under the existed conditions and took their places in the cities.

Keywords: Late Ottoman, Black Sea Region, Capuchin, Architecture

Giriş

XIII. yüzyılda İtalya'da kurulmuş olan Fransisken tarikatına bağlı alt kollardan birini temsil eden Kapusenler, XVI. yüzyılda Matteo da Bascio önderliğinde diğer tarikat kollarından bağımsız bir misyon ile kurulmuştur.[4] XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde henüz Fransisken tarikatına bağlı iken Rum ve Ermenileri Katolikleştirmek maksadıyla Anadolu'ya ayak basan, XVII. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren başkent İstanbul'a geldikleri takip edilen bu cemaat, özellikle bu yüzyılda Fransızlara tanınan birçok imtiyaz sayesinde Osmanlı Devleti toprakları dahilindeki çeşitli bölgelerde misyonerlik faaliyetlerini sürdürerek etki alanlarını genişletmişlerdir.[5]

XVIII. yüzyılda Osmanlı'nın, içinde bulunduğu kötü koşulları iyileştirme gayretiyle başlattığı değişim adımları, XIX. yüzyılda ivme kazanarak Batılılaşma girişimleri bağlamında ilan edilen Tanzimat (1839) ve Islahat Fermanlarının (1856) etkisiyle gayrimüslimlere tanınan birçok hak ve özgürlük inşa faaliyetlerini yoğun biçimde tetiklemiştir. Hristiyan dünyasında zamanla tanınırlığı ve etkisi artan Kapusen cemaati de Katoliklerin hamisi Fransa Devleti'nin desteğiyle başta ibadet mekânları olmak üzere ihtiyaç duyulan çok sayıda farklı yapı tipine ait örnekleri inşa ve tamir ettirmiştir. Kapusenlerin bu faaliyetlerini konu alan ve arşiv belgeleri ışığında yapılan bu çalışmada, bugün Karadeniz Bölgesi sınırlarında kalan kentler arasında yalnızca Trabzon, Samsun, Sinop, Giresun ve Kastamonu'ya ait belgelere ulaşılmıştır. Bölge genelinde inşa ve tamir faaliyetlerine dair arşiv belgelerine dayalı ilk ön değerlendirme sayılabilecek bu çalışmanın ileride erişilecek diğer birincil kaynak ve yayınların katkılarıyla genişletilerek cemaatin bölgedeki faaliyetlerine daha net bir ışık tutacağı öngörülmektedir.

1. Karadeniz Bölgesinde Kapusen Cemaatinin Varlığı

1845 yılında Çar Nikola tarafından Tiflis Kilisesi'nden kovulan Kapusen rahiplerinin, XIX. yüzyılın ilk yarısı içerisinde Gürcistan'dan Karadeniz Bölgesi'nin Trabzon, Giresun ve Samsun kentlerine göç ettiği[6] takip edilmekle beraber yürütülen misyonerlik faaliyetleri gözetildiğinde bu bölgenin kalan diğer kentlerine ise gördükleri çeşitli desteklerle yerleştikleri düşünülmektedir. İncelenen arşiv belgelerinde, bölgedeki bu kentler dışında Kastamonu ve Sinop'ta da varlıkları tespit edilen Kapusenlerin yazışma ayrıntılarından[7] hareketle buralara Trabzon'dan gelmiş olmaları yüksek ihtimal dahilinde değerlendirilebilir. Kaldı ki geçmişten beri çok yönlü kimliği sebebiyle önemli ve stratejik konuma sahip Trabzon, çevresindeki diğer kentleri her açıdan beslemektedir.

Bölge kentlerinde Latin Katoliklerine ulaşmak isteyen Kapusen rahipleri,[8] bu yolda Katoliklerin hamisi Fransa Devleti'nin himayesinde hareket etmiştir. Öyle

4 Butler, 1911: 296; Cuthbert, 1913: 320.

5 Yiğitoğlu, 2012: 105; Aydın, 2005: 101; Çatalbaş, 2013: 112; Mutlu, 2015: 161.

6 Sarısakal, 2002: 40-43; Yılmaz ve Gül, 2018: 49-67; Köse, 2014: 293.

7 BOA, İ. HUS, 00073/00128.

8 Sarısakal, 2002: 40-43; Köse, 2014: 293; Yılmaz ve Gül, 2018: 49-67.

ki I. Dünya Savaşı'nın tesiri her tarafta hissedilirken R. 2 Teşrinievvel 1330/ M. 15 Ekim 1914 ve R. 4 Teşrinievvel 1330/ M.17 Ekim 1914 tarihli arşiv belgelerinde Kastamonu-İnebolu'da ikamet eden Permişe isimli bir Kapusen rahibinin düşman cephesindeki Fransızların bayrağını kendi hanesine asması[9] dönemin koşullarıyla da ilintili olarak soruşturma konusu olmuştur.

2. Gayrimüslimlere Ait İnşa ve Tamir Faaliyetleri Öncesinde Yürütülen Süreç

Gayrimüslimler tarafından inşası veya tamiri talep edilen farklı tipte yapılara izin veya ruhsat verilmeden önce bunların belirli kurallara uygun olup olmadığına dair Osmanlı Devleti'nin yetkili birimlerince gerekli araştırma ve incelemeler gerçekleştirilmektedir. Yürütülen araştırmalarda genellikle söz konusu yapıların konumlandırılacağı arazinin türü (mülk, miri ya da vakıf) ve mahallenin kimliği, farklı din-mezhebe ait ibadethanelere, stratejik-askeri vb. özellikli yapılara ve miri mekanlara mesafesi, mevcut cemaatin yeterliliği ve masrafları üstlenen kişi ya da kurumların isimleri sorgulanmaktadır.[10] Tüm bu sorgulamaların haricinde izne gidecek yolda söz konusu inşa ve tamir faaliyetleri için yerinde inceleme yapılması gerekliliği vurgulanmakla beraber yapı detaylarına dair çizimlerin (kroki, harita, plan vb.) de sunulması çoğu zaman şart koşulmaktadır.

Kapusen cemaatinin yapı faaliyetlerine dair izin taleplerini içeren belgelerden de Osmanlı'daki gayrimüslim yapılarının inşa ve tamir sürecinde yetkili birimler bahsedilen sorgulamalara sıklıkla başvurmaktadır. Bu süreçte özellikle Fransa Sefarethanelerinin öncü, Kapusen rahiplerinin yürütücü rolü üstlendiği belgelerden takip edilmekle beraber bahsi geçen sorgulamaların sonucunu olumsuz karara götürebilecek sebepler olmasına rağmen Giresun, Samsun ve Sinop'a ait yapıların inşasına veya tamirine izin çıktığı takip edilmektedir. Giresun'da, cemaate mensup yeterli kimsenin olmamasına rağmen çan kulesi, kilise ve manastırdan oluşan üçlü yapı kompleksinin inşasına[11], Samsun'da, farklı din ve mezhebe mensup kişilerden meskûn karışık kimlikli bir mahallede konumlanacak olmasına rağmen bir kilisenin yeniden inşasına izin verilmiştir.[12] Sinop'ta ise takribi 1850'li yıllarda Trabzon'dan gelen Katolik papazları tarafından izinsiz yaptırıldığı tespit edilen ve Kapusenlerce tamiri istenen manastıra da onay çıkmıştır.[13] Bu üç kenti konu alan belgeler içerisinde Giresun'da, Fransızlara ait yapıların var olup olmadığı sorgulanmış, Samsun'da Fransızlara tanınan ayrıcalıkları içeren anlaşmalar refe-

9 BOA, DH. ŞFR, 00444/00099 ve BOA, DH. ŞFR, 00444/00076.

10 Gayrimüslim yapılarının inşa ve tamir süreci hakkında ayrıca bkz. Aleksandru, 1996; Sönmez Pulat, 2020; Alemdar, 2012; Karaca, 1995; Karaca, 2008: 28-36; Evcim, 2009: 259-268; Demirel, 2008: 401-420; Beydilli, 2000: 255-256; Ünlü, 2013: 211-223; Yıldırım Güneş ve Yuka, 2021: 115-129.

11 BOA, İ.AZN, 00102/00035, BOA, BEO, 003909/293119, BOA, BEO, 003902/292598, BOA, BEO, 003910/293219.

12 BOA, İ.HR. 00270/016289.

13 BOA, İ. HUS, 00073/00128. BOA, DH.MKT, 02298/00118.

rans gösterilerek onlara müdahil olunmaması vurgulanmış, Sinop'ta ise Fransız Sefarethanesinin inşa ve tamir sürecindeki müdahaleci tavrına değinilmiştir.[14]

Tüm bu belgelerdeki ibarelerden hareketle yetkili birimleri olumsuz karara götürebilecek koşullara rağmen yapıların inşa ve tamirine onay çıkması, geçmişten beri Fransızlara verilen birçok imtiyazın haricinde XIX. ve XX. yüzyılda Osmanlı bürokrasisinin güçlü konuma sahip ülkelerin yaptırımcı etkisini de göz ardı etmediğini düşündürmektedir.[15] Fakat XX. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan I. Dünya Savaşı nedeniyle Fransızlarla kopan bağlantılar ve doğal olarak değişen dengeler yeni ilişkilerin kurulmasına olanak sağlamıştır. Samsun'da, savaşın sürdüğü zamana ait H. 23 Zilhicce 1334 / M. 21 Ekim 1916 tarihli belge yazışmalarındaki detaylardan[16] yüzyıllardır Katoliklerin hamisi olan Fransızların mevcut koşullarda devre dışı kaldığı artık Osmanlı'nın müttefiki Avusturya'nın bu hamiliği üstlendiği takip edilmektedir.

3. Karadeniz Bölgesi'nde Kapusen Cemaatinin İnşa ve Tamir Ettirdiği Yapılar

Kapusen rahipleri, cemaatin dini ritüellerini gerçekleştirebilmeleri ve benimsedikleri misyonu sürdürebilmeleri adına ihtiyaç duydukları birçok kilise, çan kulesi, manastır, okul, hastane, misafirhane vb. yapıyı ya yeniden inşa ettirmiş ya da amaç ve işlevi bazen aynı bazen de farklı olan yapıları dönüştürme yoluna (tamir, ekleme vb. müdahalelerle) gitmiştir. Fakat gittikleri kentlerde kısa sürede yapı inşa ettiremeyen Kapusen rahipleri, bu duruma karşı farklı çözümler üretmişlerdir. Örneğin H. 15 Şaban 1325/M. 23 Eylül 1907 yılında Giresun'daki Kapusen rahiplerinin ilk etapta bir hanenin kapısına çan asarak ibadethaneye dönüştürme girişimlerinin olduğu, yaklaşık altı yıl sonra çan kulesi, kilise ve manastır inşa ettirme taleplerinin belgelere yansıdığı görülmektedir. İnşa sürecine gidilen bu süreçte uygun arazi satın alma işlemleri de yine belgelerden takip edilebilmektedir.[17]

3.1. Kilise ve Çan Kulesi

Karadeniz Bölgesinde Kapusenlerin geldikleri ilk yer olduğu bilinen Trabzon'da, aynı zamanda ilk yapı inşasıyla da karşılaşılmaktadır. H. 1 Zilhicce 1269/M. 5 Eylül 1853 ve H. 23 Cemazeyilevvel 1271/M. 11 Şubat 1855 tarihli belgeler ile başka yakın tarihli belgeler, Fransız Konsolosluğu aracılığıyla bir kilise inşa ettirme talebi yapıldığını göstermektedir. Bu talebe karşılık H.1269 /M.1853 yı-

[14] BOA, İ.AZN, 00102/00035, BOA, BEO, 003909/293119, BOA, BEO, 003902/292598, BOA, BEO, 003910/293219; BOA, İ.HR. 00270/016289; BOA, İ. HUS, 00073/00128, BOA, DH.MKT, 02298/00118.

[15] Bostan, 1996: 405-406, 408; Küçük, 2006: 375-386; Küçük, 1985: 1012-1013; Akın Ertek ve Yıldırım Güneş, 2021: 483-501.

[16] BOA, DH.EUM, 00081/000029.

[17] BOA, DH. TMIK.M, 00254/00054; İltar, 2021: 46.

lında iradesi yayımlanan kilisenin[18] inşası kimi nedenlerden dolayı 1869 yılında başlatılarak 1874 yılında tamamlanabilmiştir.[19] Yapının inşa tarihi kitabesinden de teyit edilebilmektedir. "*Kutsal Meryem*" anlamında "*Santa Maria*" ismi ile anılan bu kilisenin orijinalinde üç nefli bazilikal plan şemasına sahip olduğu ve Roma/ Barok üsluba sadık şekilde tasarlandığı kaynaklarda sıklıkla vurgulanmaktadır.[20] Günümüze erişen haliyle ilk plan şemasını gösteren ve orijinalinde çan kulesi bulunmayan yapının cephe tasarımında vurgulandığı üzere Barok üslubun detayları yakalanamamaktadır. Ana cephede köşelerin pilastrlarla sınırlandırılması ve katların pilastrlarla bölünmesi, üst kısımdaysa üçgen alınlığın varlığı Antik ve Rönesans mimarlığından doğan Neoklasik üslubu akla getirmektedir. Cephe ekseninde mevcut olan sundurma, sütun başlıkları, dört yapraklı yonca biçimindeki pencere uygulamaları ise Orta Çağ döneminde hem Avrupa hem de Ortodoks mimarilerinde görülen biçimleri yansıtmaktadır. Tüm bunlar dışında cephelerde Avrupai çerçeve içerisinde yerel kilise mimarisi tarzının da tercih edildiği takip edilmektedir.[21] İç mekânda ise farklı konuların sahnelendiği duvar resimleri yer almaktadır.[22] Ayrıca kilisenin tamiri için izin istendiği anlaşılan H. 4 Cemazeyilahir 1327/M. 23 Haziran 1909 tarihli bazı belgelerde bu tamir talebinin karara bağlandığına dair kesin bir ibare ise bulunmamaktadır.[23] (Fotoğraf 1-7. Plan 1.)

Samsun'da, H. 26 Zilkade 1292/M. 24 Aralık 1875 ve H. 14 Cemazeyilevvel 1293/ M. 7 Haziran 1876 tarihli belgelerden İngiltere Konsolosluğu memuriyetiyle meşgul Mösyö Foriko Garaçino'nun takribi 1855-1856 yıllarında ahşap bir Latin Kiliseyi, Kapusen cemaatine devrettiği anlaşılmaktadır. Belgelerdeki yazışmalar, Fransız tebaasından bazı Kapusen rahiplerinin aynı yere eskisini genişletmek suretiyle yeniden bir kilise (yüksekliği 12 m ve genişliği 8 m) inşa ettirmek istedikleri üzerinedir. Yapının konumunu gösteren ve Artin Efendi isimli bir mühendis tarafından çizildiği belirtilen bir harita ise bu yazışmaların geçtiği belgelere eklenmiştir. Yürütülen yazışmalar neticesinde tüm koşullar değerlendirildikten sonra kilisenin iradesi H. 26 Cemazeyilevvel 1293/ M. 19 Haziran 1876 tarihinde yayımlanmıştır.[24] Ayrıca erişilen arşiv belgeleri dışında aynı yıla ait Sultan V. Murat'ın çıkardığı ferman da mevcuttur. Yapının inşasında Dr. Francesko Saveri O Marcoaldi'nin mimar kimliğiyle katkıda bulunduğu kaynaklarda

---

18 BOA, İ.HR.00101/004954, BOA, A.} AMD, 00053/00088, BOA, İ.HR.00118/005767.

19 Kaya Zenbilci, 2019: 53, 55-56; Karpuz, 2018: 47.

20 Akt. Şentürk, 1975: 24-25.

21 2021 yılında yayınlanan "Arşiv Belgeleri Işığında Giresun Kapusen Kilisesi'nin İnşa Süreci ve Mimarisi" başlıklı makalenin değerlendirme bölümünde Sancta Maria Kilisesi'nin cephe tasarımında tercih edilen üsluplardan yalnızca Neoklasik üsluba vurgu yapılmıştır. Bunun nedeni ilgili makalede yapılar arasındaki mukayesede yalnızca Avrupai üsluplara dikkat çekme çabasıdır. Zira Karadeniz Bölgesinde inşa edilen Katolik kiliselerinin mimarlık tarihi açısından en önemli yanı Batılılaşma çizgisi dışında doğrudan Avrupalılar tarafından inşa ettirilen binalar olarak Avrupai üslupları yansıtmalarıdır.

22 Tarihsel süreci içerisinde kimi değişikliklere uğrayan yapı restorasyon da görmüştür. Yapının mimari ve süsleme özelliklerine dair tüm detaylar için bkz. Kaya Zenbilci, 2019: 45.

23 BOA, ŞD.01864/00017.

24 BOA, İ.HR. 00270/016289.

geçmekteyse de[25] elimizdeki belgelerde bu bilgiyi destekleyen bir ibare mevcut değildir. "*Acı Çeken Anne*" anlamında "*Mater Dolorosa*" ismi ile anılan kilise, tek nefli bazilikal plan şemasındadır. İç mekânda farklı konuların sahnelendiği duvar resimleri yer almaktadır. Yapı cephesinde köşeleri sınırlayan ve yüzleri birimlere ayıran pilastrlar, üçgen alınlıklar ve pencere tepelikleri Neoklasik üsluba işaret etmektedir. Orijinalinde çan kulesiz olan yapıya, ileriki tarihlerde kare gövdeli, soğanvari bir kubbecikle örtülü bu ögenin bağımsız olarak eklendiği ise dönem fotoğraflarından takip edilmektedir.[26] (Fotoğraf 8-10. Plan 2.)

Sinop'ta, R. 11 Kanunuevvel 1315 / M. 23 Aralık 1899 ve R. 2 Kanunusani 1315 / M.14 Ocak 1900 tarihli belgelerde mevcut bir kilisenin tamirine dair yazışmalar mevcuttur. İki yıl evvel yapının tamir edilmesi talebine dair verilen dilekçeye de cevap alınamadığı hatırlatılan bu belgelerde, kilisenin hava olaylarından etkilenebilecek kadar güçsüz olduğu vurgulanarak durumun aciliyetine dikkat çekilmiştir. Tamir talebi üzerine yapılan yazışmalarda kilisenin ne tür müdahaleler göreceği, ahşap üzerine kiremitle örtülmek istendiği gibi ifadelerle ayrıntılandırılmıştır. Fakat günümüze ulaşamayan yapının tamiri için gerekli izin çıkmamıştır.[27]

Giresun'da, üçlü kompleks olarak bir manastırla beraber inşa ettirilmek istenen çan kulesi (yüksekliği 18 m) ve kilisenin (uzunluğu 23 m, genişliği 10 m, yüksekliği 13 m) görünüş çizimlerini de içeren birçok belgeden H. 1329-1330/ M. 1911-1912 yıllarında yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Konum haritasıyla birlikte bölge bazında diğer çizimlerine ulaşılan tek örnek olan bu yapılardan kilisenin görünüş çizimi, Neoklasik üslupta bir cephe tasarımına işaret etmekteyken bugüne ulaşan kilisenin cephe tasarımı Neogotik üslup ağırlıklıdır. Çan kulesinin görünüş çizimi ise mevcut kilisenin cephe tasarımıyla aynı özelliği taşımaktadır.[28] Günümüze üst kısmı ulaşamayan bu çan kulesinin tahrip olmadan evvel 1965-1970 yılında çekilmiş olan bir fotoğrafından Neogotik üslupta tasarlandığı bir kez daha onaylanmaktadır. Cephe tasarımındaki üslupsal farklılık, ruhsatı verilmiş yapıların inşa aşamalarına dair belgelerin olmamasından kaynaklı kesin bir biçimde açıklanamamaktadır. Fakat projenin ya inşaat sahasında değiştirilmiş olabileceği ya da sonradan iptal edilip genel bir proje değişikliğine gidilmiş olabileceği de olasılıklar içerisinde değerlendirilebilir. Belgelerde planı bulunmayan bu kilise üç nefli bazilikal plan şemasına sahip olup yapının iç mekânı sade tutulmuştur.[29] (Fotoğraf 11-12. ve Plan 3.)

---

25 Köse, 2014: 294.

26 Derda Taşar, 2022: 253; Ayrıca yapı için ayrıntılı bilgiler için bkz. Derda Taşar, 2023: 67-80; Yuka, 2023: 27-54.

27 BOA, DH.MKT, 02288/00048, BOA, DH.MKT, 02298/00118.

28 BOA, İ.AZN, 00102/00035, BOA, DH. İD, 00123/00006.

29 Yapının farklı işlevde kullanımı ve restorasyon süreçleri hakkında bkz. Demirkan, 2018: 37-52. Bu yapıyla ilgili tüm mimari ayrıntılar için bkz. Akın Ertek ve Yıldırım Güneş, 2021: 483-501.

3.2. Manastır[30]

Kimi kaynaklarda, 1882-1883 yıllarında Trabzon'daki kilisenin[31] kuzey yönüne, içerisinde rahip ikametgahları ve misafirhaneyi barındıran bir manastırın yaptırıldığı ifade edilmektedir.[32]

Sinop'ta, H. 22 Zilkade 1316/M. 3 Nisan 1899 ve H. 20 Şevval 1317 / M. 21 Şubat 1900 tarihlerine ait belgelerden bu tarihten 45 sene evvelinde Trabzon'dan gelen Katolik papazlarınca inşa edilen bir manastırın Kapusen rahipleri tarafından tamir edilmek istenmesine dair yazışmalar mevcuttur. Söz konusu manastırın tamiri için iradesi yayımlanmış[33] olup yapı günümüze ulaşamamıştır.

Samsun'da, H. 23 Zilhicce 1334 / M. 21 Ekim 1916 tarihli belgelerden Kapusen Kilisesi'ne bitişik manastırın mektebe dönüştürülme sürecine dair detaylar öğrenilmektedir. Belgeler arasında bulunamayan fakat hazırlandığı belirtilen bir krokide işaretlenmiş kısımlara uygun olarak kilise ile manastırın arasına duvar örülmek suretiyle ayrılması düşünülmüş olup bu işlemin kimi teknik kısımları ilgili birimlerce tartışılmıştır. Manastırın mektebe dönüştürülmesi halinde hemen yakınındaki kilisesinin kapatılabilme durumu izah edilmiştir. Şayet böyle bir durum gerçekleşirse daha önceden kiliseleri kapatılan ve bu kilisede ibadetlerini yapan diğer Katolik cemaatlerin mağduriyet yaşayacağı vurgulanmıştır.[34] Bahsedilen yazışmaların sonunda manastırın 1916 yılında Mekteb-i Sultani'ye dönüştürülmesine dair karar alındığı takip edilmektedir.[35] Kimi kaynaklarda manastırın kiliseyle birlikte 1876 yılında yaptırıldığı geçse de[36] ulaşılan arşiv belgeleri kiliseyle aynı zamanda başka bir yapının inşa edilmediğini göstermektedir. Bazı kaynaklar ise çoğunlukla manastırın diğer yapılarla beraber 1885 yılında inşa ettirildiğini ifade etmektedir. Bahsedilen yapıların kesin inşa tarihini bildiren belgelere ulaşılmamış olmakla beraber bunların kiliseden sonra yapıldığı kabul edilebilir. Ayrıca rahip ikametgahı/papaz ikametgahı ile manastır yapısının aynı yer olarak bahsedilmesi ise farklı yapılara aynı ismin verildiğini düşündürmektedir.[37]

Giresun'da, kilise ve çan kulesiyle beraber inşası düşünülen manastırın (uzunluğu 22 m, genişliği 9 m, yüksekliği 14 m) belgelerde yer alan görünüş çizimine göre zemin kat üzerine üç katlı olarak sade bir cephe anlayışına göre

---

30 Arşiv belgelerinde bölgedeki inşa faaliyetleri kapsamında "*manastır*" teriminin kompleksin tamamını kapsamasının yanında rahip ikametgahları için de kullanıldığı düşünülmektedir. Herhangi bir karışıklığa mahal vermemek adına ismi geçen manastırların içerisinde herhangi bir özel yapı türü, arşiv veya kaynaklar vasıtasıyla tespit edilebiliyorsa örnekler yapı türleri altında detaylandırılmıştır. Ancak manastırı oluşturan yapı türleriyle ilgili bir bilgiye ulaşılmadıysa ve manastır terimi tekil bir yapı olarak verilmişse genel başlık altında inceleme yapılmıştır.

31 Belgelerde ilk inşa edilmek istendiği zamanda sadece kilise için inşa talebi görülüyor bkz. BOA, A.} AMD, 00053/00088.

32 Karpuz, 2018: 47; Şentürk, 1975: 24-25.

33 BOA, HR.TH, 00238/00069, BOA, DH.MKT, 02333/00125, BOA, BEO, 001461/109564, BOA, BEO, 001292/096866, BOA, İ. HUS, 00073/00128, BOA, BOA, İ.AZN, 00037/00006.

34 BOA, DH.EUM, 00081/000029.

35 Ünlü, 2013: 159; Derda Taşar, 2023: 75.

36 Vadala, 1944: 31. Akt. Derda Taşar, 2022: 252.

37 Derda Taşar, 2023: 75.

tasarlanmak istendiği anlaşılmaktadır. İltar, günümüzde var olmayan bu yapının eski fotoğraflardan hareketle hiç inşa edilmemiş olabileceğini ifade etmektedir.[38]

3.2.1. Rahip İkametgahları

Trabzon Sancta Maria Kilisesi'nin kuzeydoğu köşesindeki birimin batı duvarındaki kapıdan ulaşılan koridordan, kilisenin kuzeybatısında mevcut olan rahip ikametgahlarına geçiş yapılmaktadır. Koridor, manastırın güney cephesi önünde ilk kat boyunca uzanmaktadır. Rahip ikametgahları inşa edildiği arazinin kot farkı nedeniyle çok katlı olarak ele alınmıştır. Cepheleri oldukça sade tutulan yapıda hareketlilik yalnızca açıklıkların belirgin lentolarıyla sağlanmıştır.

Samsun Mater Dolorosa Kilise'nin güney yönünde yer alan rahip ikametgahı, zemin kat üzerine tek katlı olup cephe tasarımında açıklıklar ve lentoları dışında haraketlilik sağlayan herhangi bir unsur mevcut değildir.

3.2.2. Misafirhane

Kaynaklarda Samsun'daki kiliseye sonradan eklendiği düşünülen manastırın içerisinde aynı zamanda bir misafirhanenin de inşa edildiği ifade edilmektedir. Fakat belgelerde bu yapının inşa sürecine işaret eden bir bilgiye erişilememiştir.[39] Günümüze ulaşan yapı, zemin kat üzerine üç katlı olup cephe tasarımı yalındır.

Trabzon'da, Sancta Maria Kilisesi manastırının kuzeyine bitişik olarak inşa edilen misafirhane, bir arazi üzerinde yer alması nedeniyle çok katlı bir görünüş sergilemektedir. Cephe tasarımı bakımından manastır ile uyumludur.

3.3. Mektep

Sinop'ta, Kapusen rahiplerine ait miri arazi üzerindeki üç binanın tamir talebi üzerine yazışmaları içeren ve şifreli telgraf özelliği gösteren R. 30 Kanunusani 1317 /M. 12 Şubat 1902 tarihli belgelerde yapıların ölçü detaylarına kadar verilmiş olsa da bunların hangi tip yapılar olduğunu belirten kısımların şifreleri çözülmediği için bu üç binanın kimliği anlaşılmamaktadır.[40] Diğer arşiv belgelerinden Sinop'taki manastır ve kilisenin varlığı tespit edildiğinden üç yapı tipinden ikisinin bunlar olması yüksek ihtimaldir. Demir'in başka arşiv belgeleri üzerinden Kapusenlere ait kiliseyle beraber bir de mektep yapısından bahsetmesi üçüncü yapının bu olabileceğini düşündürmektedir.[41]

38 İltar, 2021: 46; BOA, İ.AZN, 00102/00035, BOA, DH. İD, 00123/00006, BOA, İ.AZN, 102/35, BOA, DH. İD, 00123/00006.

39 Köse, 2014: 294; Derda Taşar, 2022: 252.

40 BOA, DH. ŞFR 00276/00098.

41 Sinop'taki başka Katolik Kilisesi dışında bu yapılardan bahsedilmektedir bkz. Demir, 2019: 131.

3.4. Mezarlık

H. 17 Rebiyülahir 1321/ M. 13 Temmuz 1903 tarihli belgeler, Giresun'da Kapusen rahiplerinin reisi adına kayıtlı olan bir bahçenin kabristan haline getirilmesi talebine dairdir. Yapılması için iradesi yayımlanan[42] mezarlığın konumlandırılacağı bahçenin ise 1900 yılında satın alındığı yine başka arşiv belgelerinden takip edilmektedir.[43] İltar, günümüze ulaşamayan bu mezarlığın kilisesinin etrafında olduğunu belirtmektedir.[44]

Kimi kaynaklarda, Samsun'daki kilisenin çevresine, 1885 yılında eklenen yapılar dışında ayrıca bir mezarlık yapıldığı geçmektedir. Belgelerde yapım sürecine dair bir bilgiye erişilemeyen ve günümüze ulaşmayan bu mezarlık ile ilgili olarak Taşar, sonradan kilise bahçesine dönüştürüldüğünü ifade etmektedir.[45]

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada, Karadeniz Bölgesinde Geç Osmanlı kültür ortamında yaşayan Kapusenlerin yürütücülüğünde üretilen günümüze ulaşmış ya da ulaşamadığı tespit edilmiş yapıların inşa ve tamir faaliyetleri üzerine genel bir tablo çıkarılmaya çalışılmıştır. Dönemin sosyo-kültürel dinamikleriyle mevcut şartlarda şekillenerek kentlerde yerlerini alan farklı tipteki bu yapıların inşa ve tamir süreçleri Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivinden ulaşılan belgelerin sunduğu bilgiler çerçevesinde okunarak değerlendirilmiştir.

Yapılan incelemelerde, Kapusen cemaatinin doğrudan bu faaliyetlerini konu alan belgelere Karadeniz Bölgesinde yalnızca Trabzon, Samsun, Sinop ve Giresun kentleri için ulaşılmıştır. Kastamonu hakkında ulaşılan belgelerse yalnızca Kapusen cemaatinin buradaki varlığını teyit etmektedir. Kapusenlerin temelde belgelerden ve diğer kaynaklardan hareketle kronolojik sırayla Trabzon, Samsun, Sinop ve Giresun'da;

- Kilise -Çan Kulesi
- Manastır (tekil ya da misafirhane, rahip ikametgahı gibi birçok yapı türünden meydana gelen)
- Okul[46]
- Mezarlık

inşa veya tamir ettirdikleri tespit edilmiştir. Anadolu topraklarında başkent İstanbul, liman kentleri İzmir, Mersin ile Diyarbakır, Urfa, Mardin ve Elâzığ[47] gibi daha birçok kentte Kapusenlerce bu yapılara ek olarak;

42 BOA, BEO, 002115/158619.

43 BOA, İ.AZN, 00051/00013.

44 Bkz. İltar, 2021: 46.

45 Derda Taşar, 2022: 252; Derda Taşar, 2023: 69.

46 Bkz. Polat Haydaroğlu, 1990; Mutlu, 1999; Özcan, 2017.

47 Kılıçoğlu, 2022: 253-273.

- Hastane
- Yatılı Yurt ve
- Yetimhane

gibi yapıların da inşa edildiği görülmekte hatta bahsedilen bu yapılara ait çizimlerin yer aldığı arşiv belgelerinin varlığı bilinmektedir.[48] Fakat Karadeniz Bölgesinde bahsedilen bu farklı yapı tiplerine dair belgelere kimi nedenlerden (günümüze ulaşmaması, farklı arşivlerde olması, hiç yapılmamış olması vb.) dolayı erişilememiştir. Dönemin mevcut şartlarında önemli fonksiyonu olan bu yapıların inşa edilmediği baz alınırsa Kapusenler bu yapı ihtiyaçlarını Fransa ve Katoliklerle olan doğal bağlantıları sebebiyle Osmanlı sınırlarında varlıkları takip edilen diğer Katolik tarikatlar (Observant, Konventüel, Dominiken, Cizvit vb.) içerisinde özellikle de Karadeniz Bölgesinde aktif olanlara mahsus mevcut yapıları kullanarak gidermiş olmalılardır. Belgelerde, Katoliklere ait kimi yapıların sonradan Kapusen cemaati tarafından kullanımı bize hali hazırda bir "dayanışma ortamı" olduğunu göstermektedir. Dönem içerisindeki kimi şartlar da böyle bir dayanışmaya zemin hazırlamış olmalıdır.

KENTLER	Kilise-Çan Kulesi	Manastır	Okul	Mezarlık
Trabzon	X	X		
Samsun	X	X		X
Sinop	X	X	X	
Giresun	X	X		X
Kastamonu				

Tablo 1. İnşa ve Tamir Faaliyetlerine Konu Olan Yapıların Kentlere Göre Dağılımı

KENTLER	Rahip İkametgahları	Misafirhane
Trabzon	X	X
Samsun	X	X
Sinop		
Giresun		
Kastamonu		

Tablo 2. İnşa ve Tamir Faaliyetlerine Konu Olan Manastırların Tespit Edilen Birimleri

Fransisken tarikatında mütevazı yaşamın gerekliliği olarak tarikat kurucusu Assisili Francesco'nun görevli rahiplerine verdiği öğütler arasında halka vaaz vermek amacıyla inşa edilecek kilise ve yaşam mekanlarının büyük boyutlarda

[48] Kılıçoğlu, 2022: 253-273.

olmaması ve gösterişli olarak tasarlanmaması yönünde ifadeler bulunmaktadır.[49] Bu noktada Kapusenlerin bu öğüdün de içerisinde bulunduğu misyonları sürdürdükleri bilinmektedir. Manastır ve kiliselerini inşa ederlerken yüklü harcamalar, abartılı tasarımlar gibi yoksulluğa karşı olan tüm durumlardan kaçınmışlardır. Karadeniz Bölgesinde de hem arşiv belgelerinde yer alan ölçü, kroki ve çizimler hem de günümüze gelen yapılar göz önünde bulundurulduğunda Kapusen yapılarında misyonlarının yansıması izlenebilmektedir. Trabzon, Giresun ve Samsun'da günümüze ulaşan kiliselerin boyutları mevcut olan cemaate yetecek ölçülerdedir. Cephe tasarımlarında ise Avrupai üslupların algılanması mümkün olsa da gösterişli ve aşırı bezemeli bir anlayış hâkim değildir. Karadeniz Bölgesinde Ortodoks Kiliselerinden daha az sayıda olan Katolik Kiliseleri içerisinde Kapusenlerin inşa ettirdikleri kiliselerden Trabzon ve Samsun'dakiler Katolik mezhebine uygun mimari şekillenmelerden biri olan Neoklasik üslupta tasarlanmıştır. Bahsi geçen kentlerdeki Kapusen kiliselerinin cephe tasarımındaki bu üslup yönelimi dışında, Giresun Kapusen Kilisesi'nin cephe tasarımında eklektik tarzın içerisinde baskın olarak Neogotik üslup izlenmektedir. Kilise bu yönüyle Karadeniz Bölgesindeki diğer cemaat kiliselerinden ayrılmaktadır. Kiliselere bağlı olarak inşa edilen diğer yapıların cephe tasarımında ise genellikle sade bir eğilim tercih edilmiştir.

Bugün Trabzon Sancta Maria Katolik Kilisesi ile Samsun Mater Dolorosa Katolik Kilisesi ilk işlevini sürdürmekte olup Giresun Kapusen Kilisesi Çocuk Kütüphanesi olarak hizmet vermektedir. Bu kentlerde kiliselere yakın konumlandırılan ve günümüzde var olan diğer ek yapılar ise genellikle farklı işlevlerde kullanılmaktadır. Bahsedilen tüm yapılar, tarihsel süreç içerisinde iç mekân ve cephe tasarımı bakımından kimi müdahalelere maruz kalarak zamanın yıpratıcı etkisiyle de günümüze orijinal hallerinden biraz daha farklı erişmişlerdir.

Arşiv belgeleri arasında Giresun'daki üçlü yapı kompleksinin görünüş çizimleri ile krokileri, Samsun'daki kilisenin konumunu gösteren bir haritaya erişilmiştir. Samsun'daki kilise ile ona bitişik olduğu belirtilen manastırı gösteren bir başka krokinin yaptırıldığı belgelerde ifade edilmekle beraber bahsedilen çizime ulaşılamamıştır. Çalışmaya konu olan yapıların mimar ve usta bilgileri kayıtlarda geçmemektedir. Belgelerden bağımsız olarak Samsun'daki kilisenin mimar ismi kimi kaynaklarda verilse de bu bilgi teyide muhtaçtır. Belgelerde yalnızca Samsun'daki kilisenin konumunu gösteren haritayı çizmiş mühendisin (Artin Efendi) ismine ulaşılmıştır. Yukarıda detaylarıyla açıklandığı gibi bu yapıların inşasında hami ve hatta "bani" konumundaki Fransızların büyük etkisi olduğu yine belgeler üzerinden takip edilmekle beraber I. Dünya Savaşı sırasında değişen dengeler sebebiyle Fransa'nın bu konumu devretmek zorunda olduğu anlaşılmaktadır.

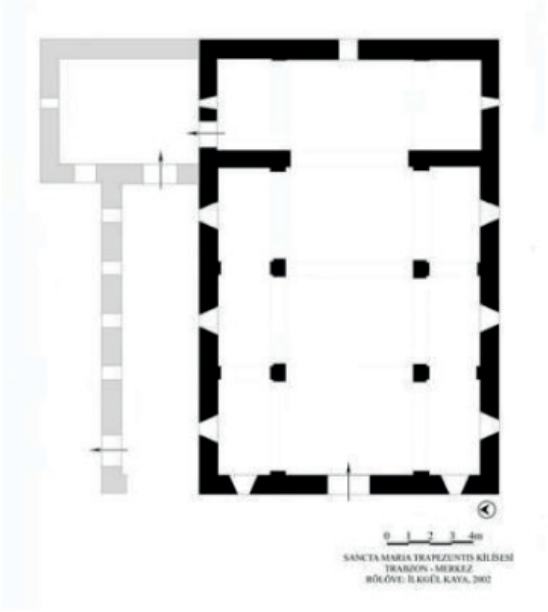
Neticede belgeci bir yaklaşımla ele alınan bu çalışmada kimi arşiv belgeleri ilk kez paylaşılmış önceden bilinen belgelerdeki bazı önemli ayrıntılarsa konu-

[49] Iannitto, 2002: 129; Şahin, 2020: 256-257; Sarımahmutoğlu, 2023: 31.

nun bağlamı içerisinde öne çıkarılmıştır. Kapusen cemaatinin Karadeniz Bölgesi bazındaki faaliyetlerine dair derleyici ve bütünleyici bir yaklaşımla ele alınan ilk ayrıntılı ön değerlendirme özelliği gösteren bu çalışmanın ileride farklı arşivlerden de çıkabilecek belgeler, kilise ve konsolosluk kayıtları vb. birincil kaynaklarla genişletilmesi konuyu önemli boyutlara taşıyarak bundan sonraki yeni çalışmalara dayanak oluşturacaktır.

Fotoğraf ve Planlar

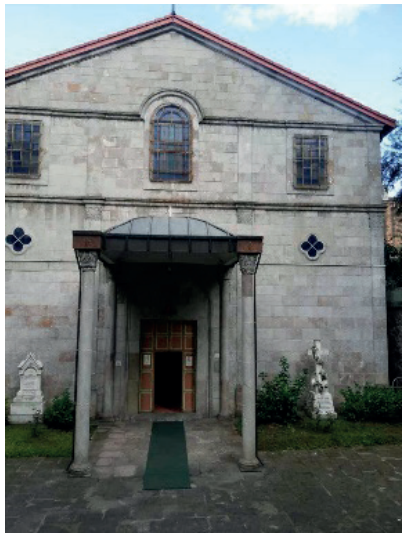
Fotoğraf 1: Trabzon Sancta Maria Katolik Kilisesinin Görünüşü[50]



Plan 1: Trabzon Sancta Maria Katolik Kilisesinin Planı[51]

[50] https://www.safarway.com/en/property/santa-maria-church_10451#gallery, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

[51] Kaya Zenbilci, 2019: 61.



Fotoğraf 2-3: Trabzon Sancta Maria Katolik Kilisesi Giriş Kısmı ve Kilise Kitabesi[52]

Fotoğraf 4: Trabzon Sancta Maria Katolik Kilisesi ve Misafirhanesini Gösteren Tarihsiz Eski Bir Fotoğraf[53]

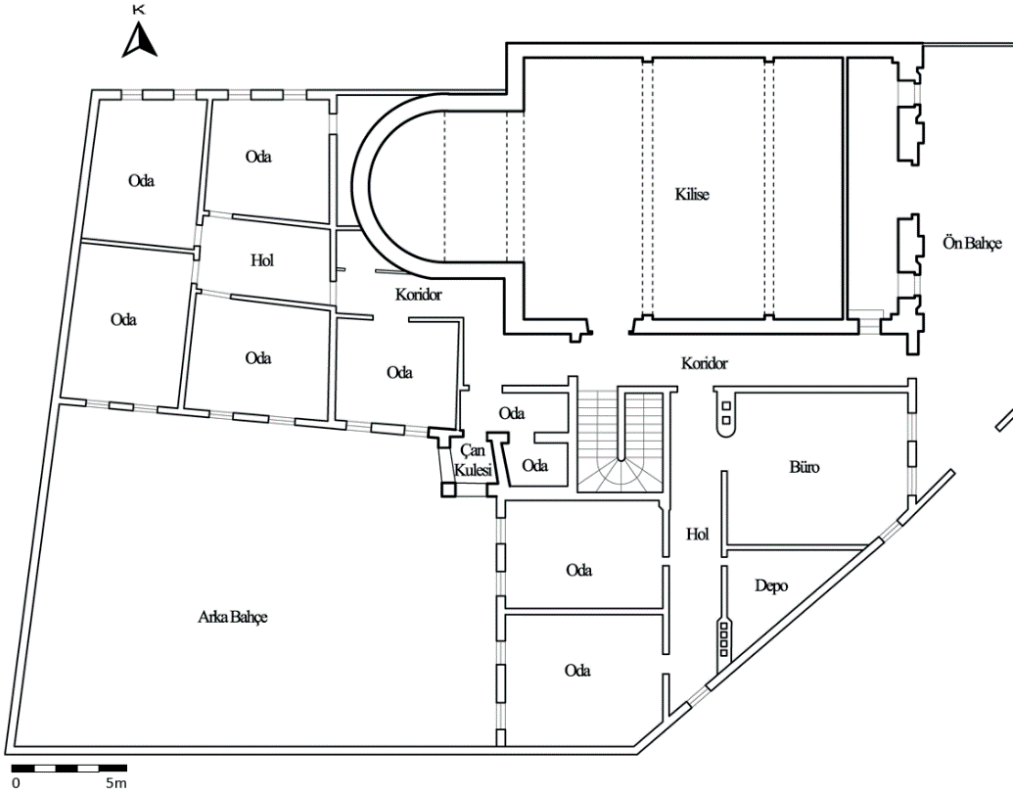
[52] Kaya Zenbilci, 2019: 73.

[53] https://www.safarway.com/en/property/santa-maria-church_10451#gallery, Erişim Tarihi: 23.01.2024; https://www.facebook.com/TrabzondaNostalji/photos/a.210432929038621/894791933936047/?type=3, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

Fotoğraf 5-6-7: Trabzon Sancta Maria Katolik Kilisesi Misafirhanesinin Görünüşü[54]

[54] https://www.google.com/maps, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

Fotoğraf 8: Samsun Mater Dolorosa Katolik Kilisesinin Görünüşü[55]



Plan 2: Samsun Mater Dolorosa Katolik Kilisesinin Planı[56]

55 https://tr.foursquare.com/v/mater-dolorosa-katolik, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

56 Yuka, 2023.

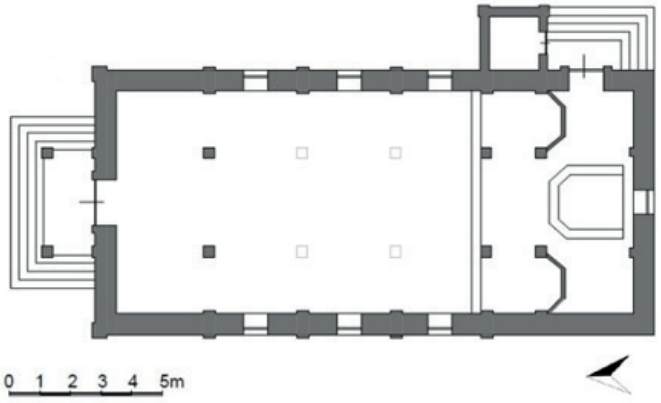
Fotoğraf 9: Samsun'da 1903 Yılında Düzenlenen Yortu Törenini Gösteren Eski Fotoğrafta Mater Dolorosa Katolik Kilisesi'nin Çan Kulesiz Hali[57]

Fotoğraf 10: 1907 Yılından Sonrasına Ait Eski Fotoğrafta Mater Dolorosa Katolik Kilisesi'nin Çan Kulesi Eklenmiş Hali [58]

[57] https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/201559, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

[58] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Mater_Dolorosa_Osmanl%C4%B1_d%C3%B6nemi, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

Fotoğraf 11: Giresun Kapusen Kilisesinin Görünüşü



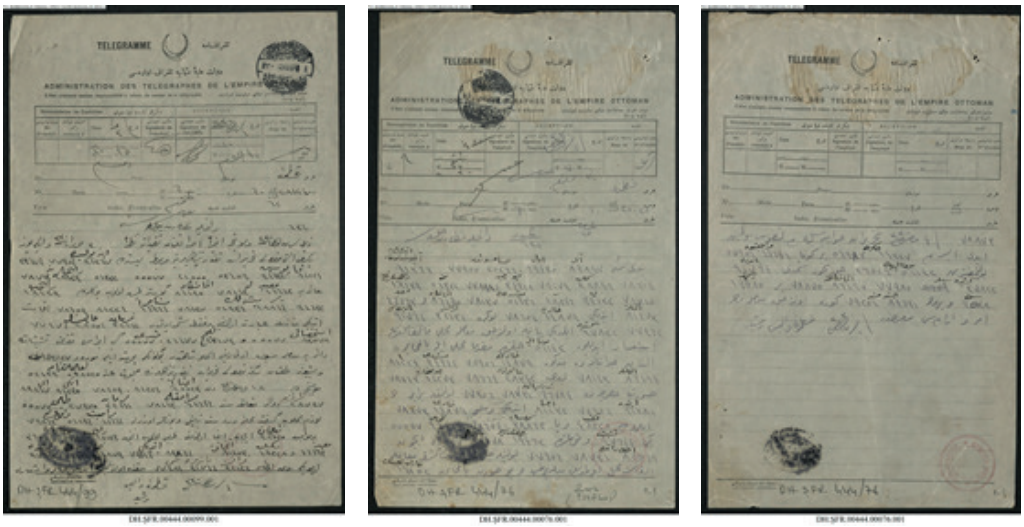
Plan 3: Giresun Kapusen Kilisesinin Planı[59]

Fotoğraf 12: Giresun Kapusen Kilisesi ve Çan Kulesi 1965-1970[60]

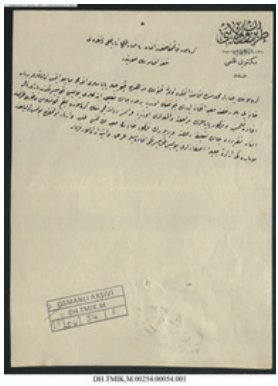
[59] Planın yönü düzeltilerek eklenmiştir. Akın Ertek ve Yıldırım Güneş, 2021: 490.

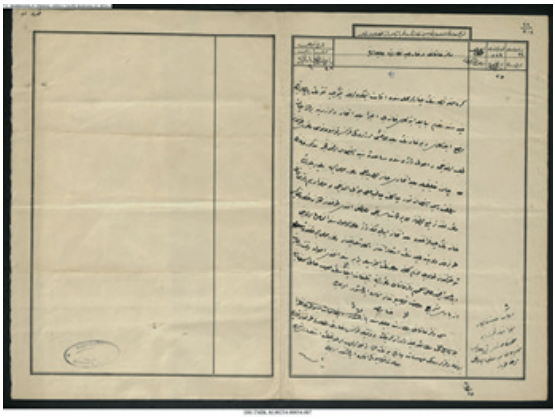
[60] G. Kabacaoğlu Arşivi, Akt. Demirkan, 2018: 46.

Ek: Arşiv Belgeleri

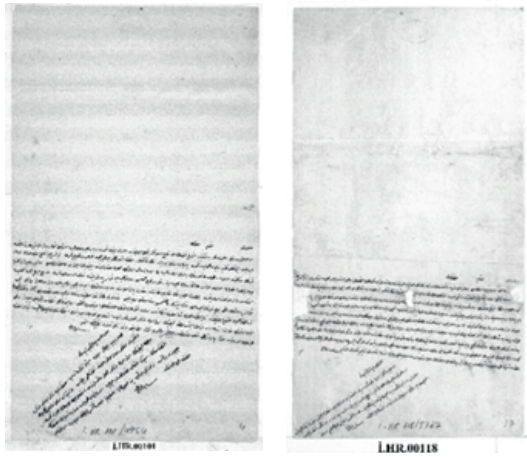


Kastamonu-İnebolu'da, Bir Kapusen Rahibinin Hanesine Fransız Bayrağı Asmasına Dair Yürütülen Yazışmaları İçeren Bazı Belgeler (BOA, DH.ŞFR, 00444/00099, BOA, DH.ŞFR, 00444/00076).

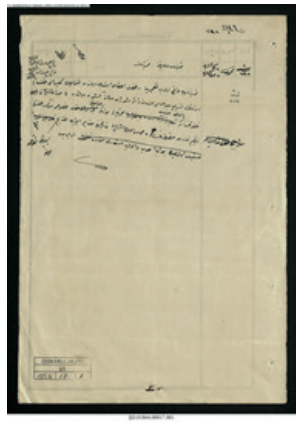




Giresun'da, Kapusen Rahiplerinin Bir Haneyi İbadethaneye Dönüştürmüş Olmalarına Dair Yürütülen Yazışmaları İçeren Bazı Belgeler (BOA, DH.TMIK.M, 00254/00054).

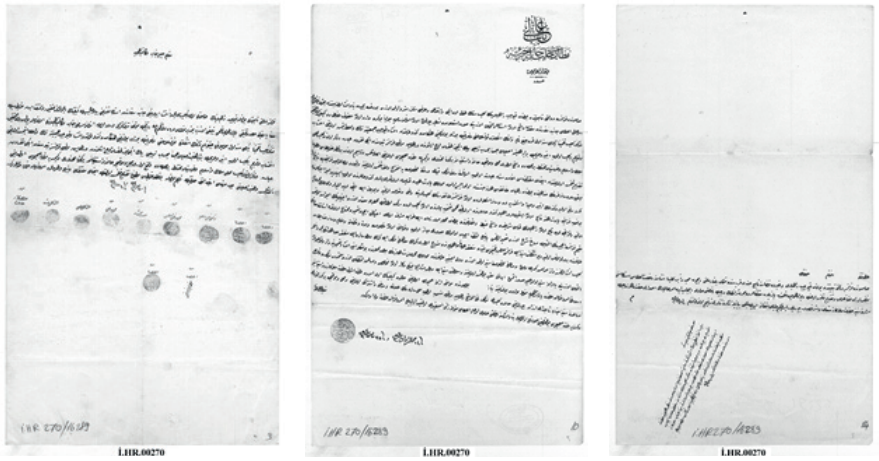


Trabzon'daki Kilisenin İnşa Talebine Dair Arşiv Belgeleri (BOA, İ.HR.00101/004954, BOA, A.}AMD, 00053/00088 ve BOA, İ.HR.00118/005767).

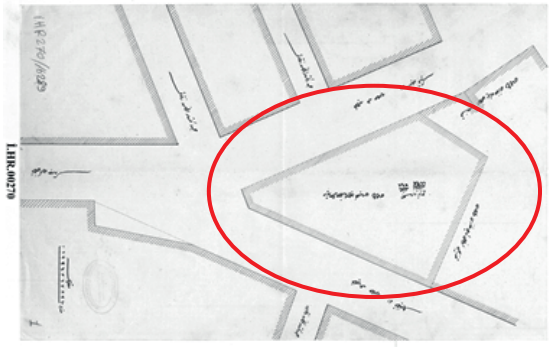


Trabzon'daki Kilisenin Tamir Talebine Dair Arşiv Belgesi (BOA, ŞD.01864/00017).

Trabzon'daki Kilisenin Tamir Talebine Dair Arşiv Belgesi (BOA, ŞD.01864/00017).



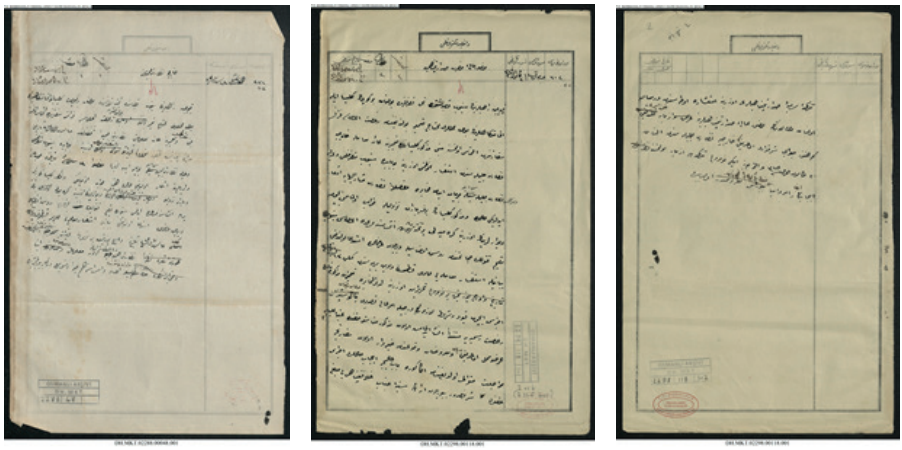
Samsun'daki Kiliseye Dair Bazı Belgeler (BOA, İ.HR. 00270/016289).



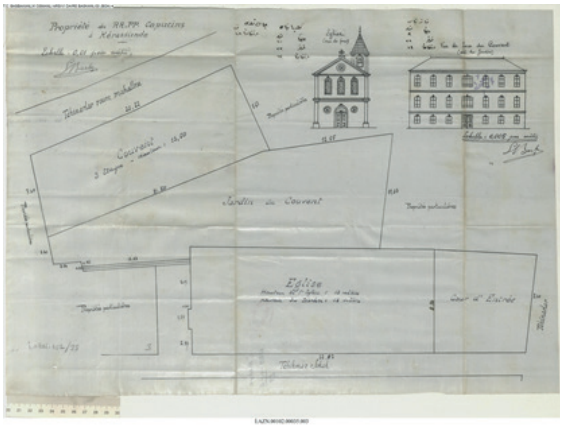
Samsun'daki Kilisesi'nin Konumunu Gösteren Mühendis Artin Efendi Tarafından Hazırlanmış Harita (BOA, İ.HR. 00270/016289).

Osmanlı Sultanı V. Murat'ın Kilise İçin Çıkardığı Ferman[61]

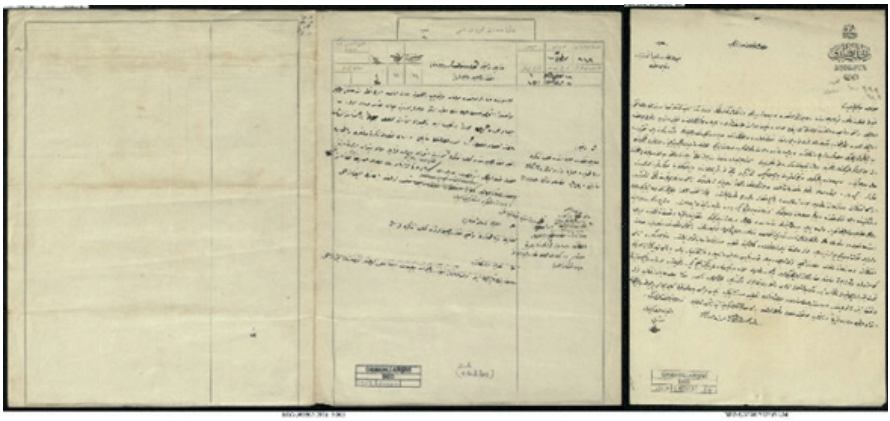
[61] Baki Sarısakal, Akt. Yuka, 2023.

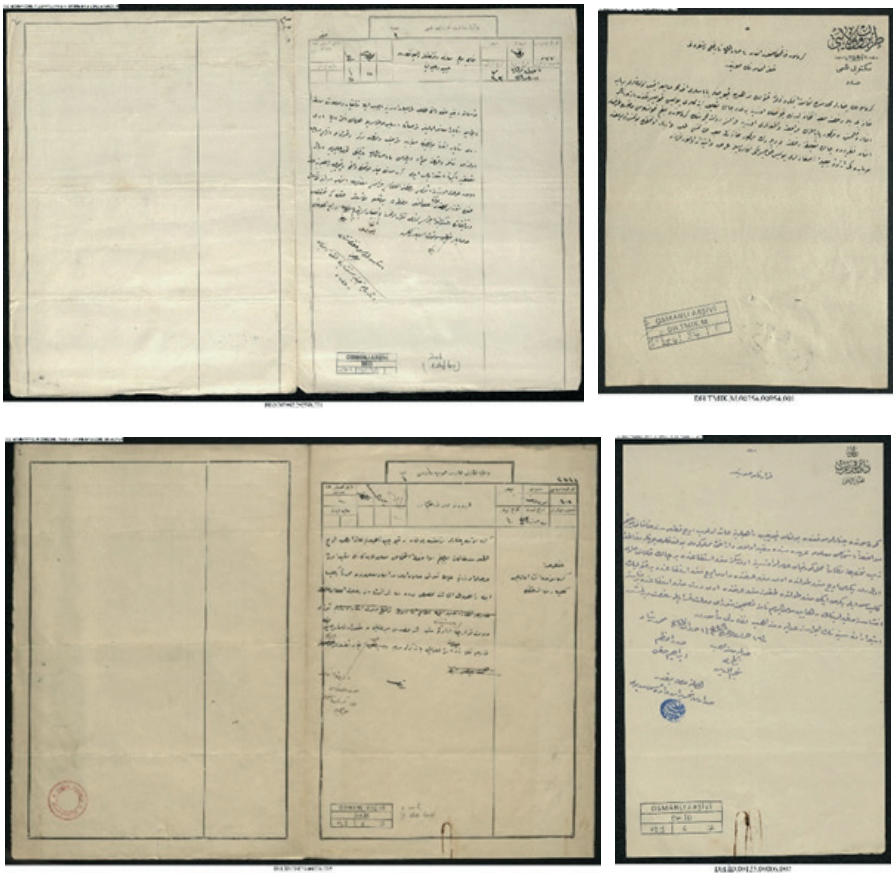


Sinop'ta Tamiri İstenilen Kilise Hakkındaki Belgeler (BOA, DH.MKT, 02288/00048, BOA, DH.MKT, 02298/00118).

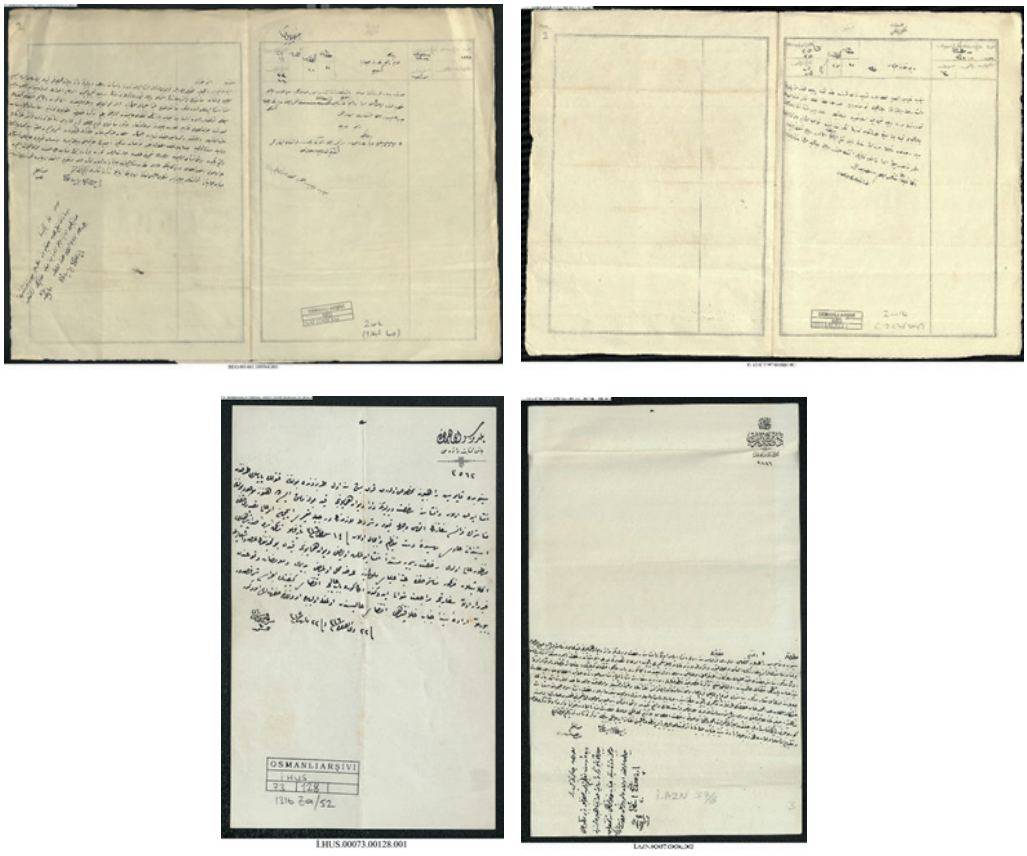


Giresun Kapusen Kilisesi, Çan Kulesi ve Manastır Yapılarının Konum ve Görünüş Çizimleri (BOA, İ.AZN, 00102/00035).

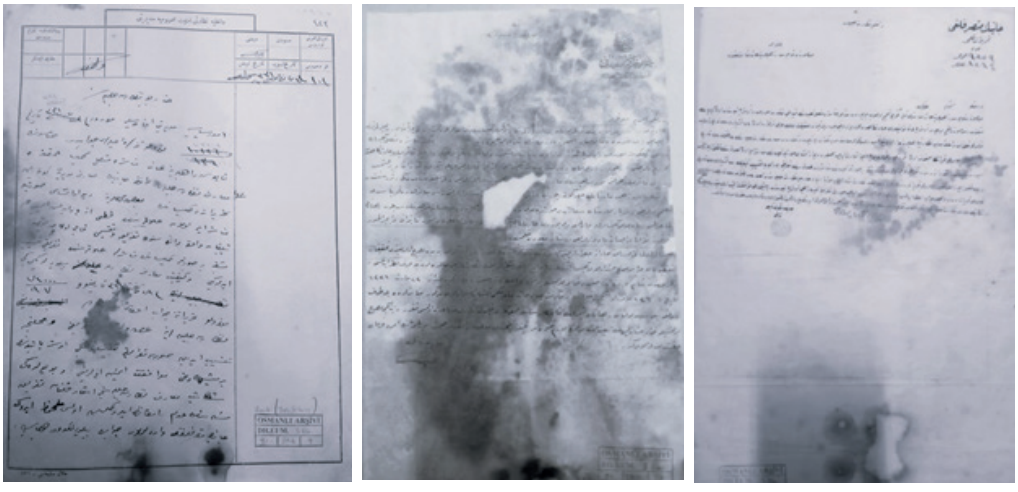




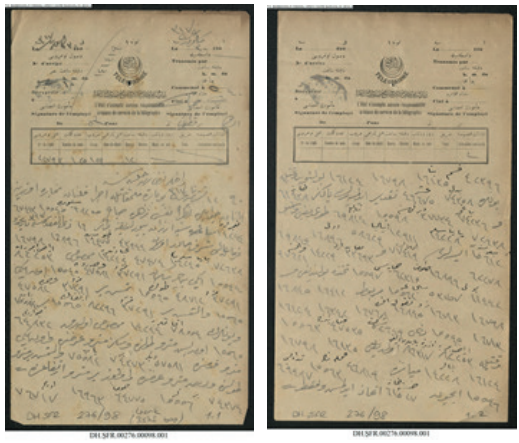
Giresun Kapusen Kilisesi, Çan Kulesi ve Manastır Yapılarının İnşa Süreçlerine Dair Bazı Belgeler (BOA, BEO, 003902/292598, BOA, BEO, 003909/293119, BOA, BEO, 003910/293219, BOA, DH.İD, 00123/00006, BOA, İ.AZN, 00102/00035).



Sinop'ta Tamiri İstenilen Manastır Hakkındaki Bazı Belgeler (BOA, HR.TH, 00238/00069, BOA, DH.MKT, 02333/00125, BOA, İ.AZN, 00037/00006, BOA, BEO, 001461/109564, BOA, BEO, 001292/096866, BOA, BEO, 001461/109564).

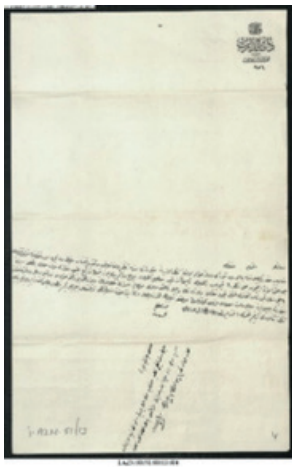


Samsun'da Manastır Hakkındaki Bazı Belgeler (BOA, DH.EUM, 00081/000029).



Sinop'ta Kapusen Rahiplerine Ait Üç Binanın Tamirine Dair Yazışmaların Yer Aldığı Belgeler (BOA, DH.ŞFR 00276/00098).

Giresun'da Kapusen Rahiplerinin Reisi Adına Kayıtlı Olan Bir Bahçenin Kabristan Haline Getirilmesi Talebine Dair Belge (BOA, BEO, 002115/158619).



Giresun'da Kapusenlerin Kabristan Haline Getirmek İstedikleri Bahçenin Satın Alınmasına Dair Belge (BOA, İ.AZN, 00051/00013).

Kaynakça

Akın Ertek, Gülferi ve Yıldırım Güneş, Özgül (2021). "Arşiv Belgeleri Işığında Giresun Kapusen Kilisesi'nin İnşa Süreci ve Mimarisi", Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 28, s. 483-501.

Aleksandru, Evangelia (1996). 19. Yüzyılda Rum Ortodoks Kiliseleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Alemdar, Süheyl (2012). Osmanlı Devleti'nde Kiliselerin Tamir ve İnşası (1839-1856), Yayımlanmamış Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Aydın, Mehmet (2005). "Türkiye'ye Yönelik Katolik Misyonerliğin Dünü-Bugünü", Türkiye'de Misyonerlik Faaliyetleri, Tartışmalı İlmi Toplantılar Dizisi, İstanbul: Ensar Neşriyat, s. 93-122.

Beydilli, Kemal (2000). "Osmanlı Döneminde Kilise Siyasetinden Bir kesit- II. Mahmud Devrinde Kilise Tamiri", Osmanlı Devleti'nde Din ve Vicdan Hürriyeti, (Ed. Azmi Özcan). İstanbul: İslami İlimler Araştırma Vakfı, s. 255-256.

Bostan, İdris (1996). "Giresun'da Bulunan Yabancı Okul ve Dini Müesseseler", Giresun Tarih Sempozyumu Bildiri Kitabı, İstanbul: Giresun Belediyesi Yayınları, s. 405-413.

Butler, Edward Cuthbert (1911). "Capuchins". Encyclopedia Britannica 5, Cambridge: Cambridge University Press, s. 296.

Demir, Cenk (2019). "Sinop Rum Cemaati'nin 19. Yüzyıldaki Sosyal Yapısı", Karadeniz İncelemeleri Dergisi 14 (27), s. 111-142.

Cuthbert, F. (1913). "Capuchinnesses", Catholic Encyclopedia 3, s. 320.

Çatalbaş, Resul (2013). "Diyarbakır'da Misyonerlik Faaliyetlerinin Tarihi", İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 29, s. 109-132.

Demirel, Muammer (2008). "Osmanlı Vilayetlerinde Kilise İnşası", Türklük Araştırmaları Dergisi 20, s. 401-420.

Demirkan, Özgür (2018). "İşlev Değiştiren Bir İbadet Yapısının Kent Kimliği Üzerinden Okunması; Giresun Kapusen Kilisesi", International Journal of Social and Humanities Sciences 2 (2), s. 37-52.

Evcim, Seçkin (2009). "Bilecik-Osmaneli'nde Bir Osmanlı Dönemi Rum Kilisesi: Hagios Georgios", XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 14-16 Ekim 2009, s. 259-268.

Kaya Zenbilci, İlkgül (2019). "Trabzon'da Geç Osmanlı Dönemine Ait Bir Kapusen Yapısı: Sancta Maria Trapezuntis Katolik Kilisesi", Eskiçağ ve Sanat Tarihinde Yeni Yaklaşımlar, (Ed. Nihat Karaer, Kazım Kartal, Nurullah Nehir), Ankara: İKSAD Publishing House, s. 37-91.

Iannitto, Astrid (2002). Tanrı İçin Yaşanmış Bir Hayat: Assisi'li Fransau'nın Hayatı ve Öğretileri, İstanbul: Ohan Matbaacılık.

İltar, Gazanfer (2021). Giresun'da Tarihi Bir Yerleşke Zeytinlik, Giresun: Giresun Va-

liliği İl Özel İdaresi.

Karaca, Zafer (1995). İstanbul'da Osmanlı Dönemi Rum Kiliseleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

_____ (2008). İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. İstanbul Zoğrafyan Lisesi. Mezunlar Derneği.

Karpuz, Haşim (2018). Trabzon Merkez ve İlçelerindeki Önemli Tarihi Yapılar, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kılıçoğlu, Selim (2022). "Mamuratü'l-Aziz Vilayeti Yabancı Misyonu: Kapusenler (Capucins)", Art Sanat Dergisi 17, s. 253-273.

Köse, Osman (2014). "Samsun'da Camiler, Mescitler ve Kiliseler (1923-1950)", Gelenekten Moderniteye Samsun 1923-1950, (Ed. Köse, O., Kocaoğlu, B., Duman, Ö., Dığıroğlu, F.), Samsun: Samsun Kültür Yayınları No: 6, s. 259-351.

Küçük, Cevdet (1985). "Osmanlılarda Millet Sitemi ve Tanzimat, 1007-1024", Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi 4, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1007-1024.

_____ (2006). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Sistemi ve Tanzimat", Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu, (Ed. Halil İnalcık-Mehmet Seyitdanlıoğlu). Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 375-386.

Mutlu, Şamil (2015). Osmanlı Devleti'nde Misyoner Okulları, İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

_____ (1999). Osmanlı İmparatorluğunda Yabancı Okullar, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özcan, Tuğrul (2017). Merkezî ve Modern Eğitim Kapsamında Osmanlı Gayrimüslim Cemaat ve Yabancı Okulları, İstanbul: Gece Kitaplığı.

Sarısakal, Baki (2002). Bir Kentin Tarihi Samsun, Samsun: Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Polat Haydaroğlu, İlknur (1990). Osmanlı İmparatorluğu'nda Yabancı Okullar, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sarımahmutoğlu, Semanur (2023). Karadeniz Bölgesi Katolik Kiliseleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Sönmez Pulat, Ece (2020). 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlık Ortamında Rum Ortodoks Kiliselerinin Yapım ve Onarım Süreçleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Şahin, Duygu (2020). "Geç Orta Çağ'da Fransisken ve Dominiken Mimarisi", Sanat Tarihi Dergisi 29 (1), s. 253-273.

Şentürk, Cevat (1975). Trebizond, Ajans 70.

Ünlü, Mucize (2013). "Tanzimat Sonrasında Samsun Çevresinde Gayrimüslimlerin Kilise ve Mektep İnşası", Samsun Araştırmaları-Tarihsel Geçmiş, (Haz. Cevdet Yılmaz), Samsun: Samsun Büyükşehir Belediyesi, s. 211-223

Vadala, Ramire (1944). Samsun, Mazisi, Hali, İstikbali, Çeviren Kani Sarıgöllü. Gaziantep: Cumhuriyet Halk Partisi Basımevi.

Derda Taşar, Vedia (2022). "Tanzimat Sonrası Gayrimüslimlerin Mimari Faaliyetleri: Samsun Kasabası Kiliseleri (1866-1990)", Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 8 (15), s. 239-271.

_____ (2023). "Sosyal ve Siyasal Değişim Süreçlerinde Kilise: Mater Dolorosa Kilisesi", Milel ve Nihal 20 (1), s. 57-80.

Yıldırım Güneş, Özgül ve Yuka, Ahmet (2021). Antalya-Kalkan Meryem Ana Kilisesi (Koca Mustafa Cami) ve Yapıya Ait Arşiv Belgelerinin Değerlendirilmesi, Arşiv Dünyası, 8(2), s. 115-129.

Yılmaz, Ali ve Gül, Seyfullah (2018). "Samsun Şehrinde Tarihî Yapı Mirası ve Şehirsel Koruma", Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD) 5 (13), 49-67.

Yiğitoğlu, Mustafa (2012). "Geçmişten Günümüze Anadolu'da Müslüman Hristiyan Münasebetleri", İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi 1 (2), s. 100-117.

Yuka, Ahmet (2023). "Karadeniz Bölgesinde Bir Katolik Yapısı; Samsun Mater Dolorosa Kilisesi", Cumhuriyet'in 100. Yılında Sanat Tarihi Çalışmaları (Ed. Esra Halıcı ve Burak Muhammet Gökler), Ankara: Fenomen Yayınları, s. 27-54.

İnternet Kaynakları

https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/201559, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

https://tr.foursquare.com/v/mater-dolorosa-katolik, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Mater_Dolorosa_Osmanl%C4%B1_d%C3%B6nemi, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

https://www.facebook.com/TrabzondaNostalji/photos/a.210432929038621/894791933936047/?type=3, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

https://www.google.com/maps, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

https://www.safarway.com/en/property/santa-maria-church_10451#gallery, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

https://www.safarway.com/en/property/santa-maria-church_10451#gallery, Erişim Tarihi: 23.01.2024.

Arşiv Belgeleri

Kastamonu-İnebolu

BOA, DH.ŞFR, 00444/00099.

BOA, DH.ŞFR, 00444/00076.

Giresun

BOA, BEO, 003902/292598.

BOA, BEO, 003909/293119.

BOA, BEO, 003910/293219.

BOA, DH.İD, 00123/00006.

BOA, İ.AZN, 00102/00035.

BOA, DH.TMIK.M, 00254/00054.

BOA, BEO, 002115/158619.

BOA, İ.AZN, 00051/00013.

Samsun

BOA, İ.HR. 00270/016289.

BOA, DH.EUM, 00081/000029.

Sinop

BOA, DH.MKT, 02288//00048.

BOA, DH.MKT, 02298//00118.

BOA, HR.TH, 00238/00069.

BOA, DH.MKT, 02333/00125.

BOA, BEO, 001461/109564.

BOA, BEO, 001292/096866.

BOA, İ. HUS, 00073/00128.

BOA, BEO, 001461/109564.

BOA, İ.AZN, 00037/00006.

Trabzon

BOA, İ.HR.00101/004954.

BOA, A.}AMD, 00053/00088.

BOA, İ.HR.00118/005767.

BOA, ŞD.01864/00017.

GİRESUN ADASI KAZILARI

The Excavations of Giresun Island

Gazanfer İLTAR[1]

Özet

Pontus Bölgesinin önemli yerleşimlerinden biri olan Giresun/Kerasous kentinin yaklaşık 1.6 km açığında bulunan Giresun Adası, Doğu Karadeniz'de Antik Çağda ve Orta Çağ'da yerleşime sahne olmuş tek adadır. Antik kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, ada Klasik Çağda Aretias, Roma İmparatorluk Döneminde ise Khalkeritis Adası olarak adlandırılmıştır. Yaklaşık 40.000 m² yüz ölçüme ve denizden 30 metre yüksekliğe sahip olan ada üzerinde yoğun olarak Orta Çağ'a tarihlenen kalıntılar bulunmaktadır. Adadaki ilk kazılar ise 2011 ve 2012 yıllarında gerçekleştirilmiştir. 2013 ve 2014 yıllarında kazılara ara verilmiş ve 2015 yılından itibaren Giresun Müze Müdürlüğü başkanlığında tekrar başlanmıştır. 2016, 2017, 2021 yıllarında kazı çalışmaları sürdürülmüştür. Bu süreç içerisinde yürütülen çalışmalarda birçok mimari yapı kalıntısı tespit edildi. Kazılar sonucu elde edilen seramik buluntuları, yüzeyde görülen yoğun Orta Çağ buluntularının aksine adanın tarihinin Klasik dönemlere kadar uzandığını ortaya koymaktadır. Adadaki kazılar; Kilise, Şapel, Pitoslu Alan ve Kule olmak üzere dört farklı bölgede sürdürülmüştür. Kilise kazısının yapıldığı alanda tapınak, saray ve kilise olmak üzere üst üste 3 faklı yapının bulunduğu tespit edilmiştir. Burada bulunan taban mozaiklerinin saraya ait olduğu ancak kilise olarak kullanıldığı dönemlerde gerçekleştirilen gömüler nedeniyle tahrip olduğu görülmüştür. Kilise içi ve çevresindeki mezarlar Bizans geleneğine göre defnedilmiştir. Şapel kazılarında, şapelin beden duvarları, şapele ait mimari plastik parçalar ve şapel çevresinde çok sayıda mezar açığa çıkarılmıştır. Kilise çevresinde daha çok erkeklerin, şapel çevresinde ise kadın ve çocukların defnedildiği anlaşılmıştır. Pitoslu alan çevresinde yapılan kazılarda irili ufaklı 9 adet pitos açığa çıkarılmıştır. Bunlardan 3 tanesi 2 metrenin üzerinde derinliği olan büyük boyutlu kaplar olup diğerleri küçük örneklerdir. Sonraki dönemde alanda yapılan gömüler ve tarımsal kullanım nedeniyle bunlardan pek çoğu tahrip olmuştur. 2021 yılında gerçekleştirilen kule

[1] Doç. Dr., Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, gazanfer.iltar@giresun.edu.tr

kazısında bulunan kitabe, adadaki yapıların banisi hakkında detaylı bilgi vermesi bakımından en önemli buluntu olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Karadeniz, Pontus, Giresun, Giresun Adası, Aretias/Khalkeritis Adası

Abstract

The Island of Giresun located approximately 1.6 km to the city of Giresun/Kerasous, one of the significant settlement centers of the Pontus region, is the only island in the Eastern Blacksea region that experienced settlement during the Ancient Era and the Middle Ages. According to the ancient sources, the island was called "Aretias" in the Classical Era, and the name "Khalkeritis" was used for the Island during the reign of Roman Empire. The island which covers an area of 40.000 m² and has an altitude of 24 m. above sea level, bears remains dating mainly to the Middle Ages. The first archeological excavations in the island was carried out in 2011 and 2012. After an interval in 2013 and 2014, the excavations were restarted by the Giresun Museum management in 2015. Excavations continued in 2016, 2017 and 2021. Since then, several remains of architectural structures have been identified. During the excavations carried out during this period, many architectural remains were identified. The ceramic finds obtained as a result of the excavations reveal that the history of the island dates back to the Classical periods, unlike the dense medieval finds seen on the surface. Excavations on the island; It continued in four different regions, namely Church, Chapel, Pitos Area and Tower. In the area where the church excavation was carried out, it was determined that there were 3 different buildings on top of each other: a temple, a palace and a church. It has been seen that the floor mosaics found here belong to the palace, but were destroyed due to the burials carried out during the times when it was used as a church. The tombs in and around the church were buried according to the Byzantine tradition. During the chapel excavations, the main walls of the chapel, the architectural plastic parts of the chapel and many tombs around the chapel were unearthed. It was understood that mostly men were buried around the church, and women and children around the chapel. During the excavations carried out around the pithos area, 9 large and small pitos were unearthed. Three of them are large vessels with a depth of more than 2 meters and the others are small specimens. In the following period, many of them were destroyed due to burials and agricultural use in the area. The inscription found in the tower excavation carried out in 2021 is considered as the most important find in terms of giving detailed information about the builder of the structures on the island.

Keywords: Black Sea, Pontus, Giresun, Giresun Island, Aretias/Khalkeritis

Giriş

Giresun Adasındaki çalışmaların başlangıcı bir krokide gösterilen kalıntıları yerinde görmek amacı ile 2007 yılı yazında yaptığımız inceleme gezisine dayanır. Anthony Bryer ve David Winfield tarafından hazırlanan bahse konu krokide mevcut surlar, kule ve kilisenin parçası olabileceği değerlendirilen kalıntıların olduğu alanlar işaretlenmiş, liman ve demirleme alanlarına dair birtakım tespitlere yer verilmiştir (Bryer, Winfield 1985: 146). 9-11 Ekim 2008 tarihlerinde Türk Tarih Kurumu, Giresun Belediyesi ve Giresun Üniversitesi ortaklığıyla düzenlenen Uluslararası Giresun ve Doğu Karadeniz Sosyal Bilimler Sempozyumu Bilim Kurulu Üyelerine adadaki kalıntılar ve bahse konu tespitler hakkında yaptığımız sunum üzerine kalıntıları yerinde görmek amacıyla yeni bir inceleme gezisi düzenlenmiştir. Yapılan incelemelerin ardından buradaki kalıntıların açığa çıkarılması için bir kazı çalışmasının başlatılması kararlaştırılmış, İlerleyen süreçte Prof. Dr. Ertekin Doksanaltı başkanlığında 2009 – 2011 yılları arasında üç sezon yüzey araştırmaları yürütülmüş, 2011 ve 2012 yıllarında da Giresun Müzesi Başkanlığında kazı çalışmaları yapılmıştır. 2013 ve 2014 yıllarında ara verilen çalışmalar, 2015 - 2017 ve 2021 yıllarında Doç. Dr. Gazanfer İltar bilimsel danışmanlığında devam ettirilmiştir[2]. Kazı çalışmaları sırasında birçok mimari yapı kalıntısı tespit edilmiş, kazılar; Kilise, Şapel Pitoslu Alan ve Kule yapısı olmak üzere 4 bölgede yoğunlaştırılmıştır. Açığa çıkarılan kalıntıların bir düzen içerisinde gezilmesini sağlamak amacıyla hazırlanan çevre düzenleme projesi 2024 yılı yatırım programına alınmıştır. Adada yapılan kazı çalışmalarında sona yaklaşıldığından şu ana kadar yapılan araştırmaların bir değerlendirmesi niteliğinde olan bu yazı hazırlanmıştır.

1. Tarihsel Gelişim

Giresun Kenti'nin 1.6 km. açığında bulunan Aretias/Khalkeritis Adası, denizden 24.5 metre yüksekliğe ve yaklaşık 40.000 metrekarelik bir yüz ölçüme sahiptir. Antik kaynaklarda sıkça karşımıza çıkan Pontos'un bu bölgesi, dağlık ve ormanlık olup, kıyıdaki düzlük alanı ve sahili oldukça dardır (Strabon 1993: 19). Ksenephon'un ifadelerine göre Doğu Pontos, birinci binde genelde farklı isimlerle anılan otokton halkların, yarı bağımsız yaşadığı bir bölgedir (Ksenophon 1974: 5-30). M.Ö.7. yüzyılda Karadeniz'de görülmeye başlanan Grek Koloni kentleri, bir süre sonra Doğu Pontos'a dek ulaşmıştır (Tsetskhladze 2005: 95-122, Arslan 2006: 75-91). M.Ö. 6. yüzyılda temelde tüm Anadolu gibi, Büyük Pers Krallığı'na bağlıdır. Ksenophon'un M.Ö. 5. yüzyılın sonunda, Kerasus'u Sinope'ye bağlı bir Yunan koloni kenti olarak tanımlaması (Ksenophon 1974: 5) kente olan yakınlığı ve stratejik özellikleri göz önüne alındığında, adanın da bu dönemde iskân görmüş olabileceğini akla getirmektedir. M.Ö. 3. yüzyılda Apollonios, Argona-

[2] Çalışmaların başlatılmasında dönemin Vali Yardımcılarından Sadık İkizek'in önemli destekleri olmuş, Prof. Dr. Ertekin Doksanaltı hocamız Giresun'a davet edilerek Giresun Müzesi başkanlığında çalışmalara başlanılmıştır. Şahsımın bilimsel danışmanlığında yapılan kazılar, Doç. Dr. Akın Temur, Araş. Gör. Fatma Öksüz, Araş. Gör. Merve Kalafat, Arkeolog Merve Çelik ve Arkeolog Özkan Özbilgin'in özverili katkılarıyla sürdürülmüştür.

utlar'ın, Altın Postu aramak için çıktıkları yolculuğunu anlattığı eserinde, deniz seviyesine yakın olan adadan ve burada Amazonların savaşa giderken, Ares'e adadığı tapınak ile üzerinde savaş tanrısı için at kurban ettikleri, siyah bir kaya sunağını ve adanın ıssız kıyısına yerleşmiş ve insanlara saygısı olmayan sayısız kuşları ve adada yaşayan Ares'in kuşlarının, Arganoutlar ile olan mücadelesini anlatır (Apollonios 1967: 1165-1174, 1030-1230). Hellenistik Dönemde I. Mithridates'in, Pontos Krallığı'nı kurmasıyla bölgenin tarihsel süreç içinde gelişimi; önce Hellenistik Pontos Krallığına, daha sonra VI. Mithritades'nın Romalılara yenilmesiyle, Roma İmparatorluğuna bağlanmıştır. M.S. 2. yüzyılın ilk yarısında, Karadeniz'deki Roma garnizonlarını denetlemek amacıyla seyahate çıkan Arrianus da aynı şekilde, adadan Ares Adası olarak söz eder ve Pharnakeia'ya 30 stadia uzakta olduğunu söyler (Arslan 2005: 127-129).

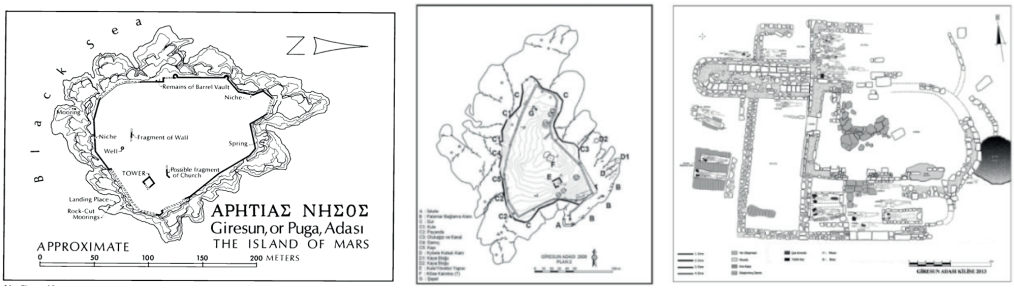
Antik kaynakların verdiği bu bilgilerin yanı sıra günümüze yakın kaynaklarda adadan sıkça söz ederler. Trabzonlu bir rahip olan Bijişkyan kitabında bir manastır ve kilisenin varlığından söz ederken (Bijişkyan 1969: 38), Fransız gezgin Texier adada Antikçağda iki Amazon kraliçesinin Mars için bir tapınak yaptırdıklarını ancak kendi izlenimlerinde adada herhangi bir Antikçağ yapısının bulunmadığını söyler (Texier 2002: 149-154). Yine Alman Fallmerayer ise adada bulunan bir Bizans Manastırı'nın tüm adayı kapladığını ve çatısı olmayan bir taş kulenin boş pencereleri ve mazgallarıyla çalılıkların arasından dışarı sarktığını ifade eder (Fallmerayer 2002, 147). Benzer şekilde 1890'larda Giresun'a gelen Cuinet'te adadaki deniz feneri kalıntılarından, Aziz Phokas adanmış bir kiliseden ve sur duvarlarından söz eder (Cuinet 1890: 76). Özetle Antik Kaynaklar, bu küçük adaya, Grek Dönemi'nde Ares, Roma İmparatorluk Dönemi'nde Khalkeritis Adası denildiğini; Pharnakeia'nın hemen karşısında yer aldığını, Ares'e adanmış bir tapınak olduğunu ve Amazonların burada siyah bir taşa tapındığını bildirmektedir. Bu bilgiler adanın yerinin ve isminin belirlenmesinde temel dayanak noktaları oluşturur (Doksanaltı, Arslan, Mimiroğlu 2010: 146). Diğer taraftan yakın dönemde yapılan araştırmalar, adada günümüze kalıntıları ulaşmış olan yapılar hakkında bize bilgi verirler. Bu bilgilerde ise, adada büyük bir Kilise/Manastır kompleksinin ve bir kulenin varlığına işaret eder (İltar, Temur 2018: 14). 2021 Yılı Kule yapısı kazısında bulunan kitabede verilen bilgilerden, söz konusu yapı kompleksinin Komnenoslar Hanedanlığı dönemde inşa edilmiş olduğu anlaşılır. 1204'te 4. Haçlı seferi ile İstanbul'daki Latin işgali sonucu, Komnenoslar Hanedanlığı'nın Trabzon merkezli yeni devleti kurmaları, bölgenin hızlı bir şekilde gelişmesine sebep olmuştur. 13. yüzyılda Giresun civarına yerleşen Çepniler ile Bizanslılar arasında meydana gelen mücadeleyle bölge, yavaş yavaş Türk hakimiyetine girmeye başlamış ve 1461 yılında Trabzon ile birlikte Giresun ve tüm bölge Osmanlı hâkimiyetine girmiştir (Örenç 2009: 43).

2. Yüzey Araştırmaları

Adadaki yüzey araştırmaları 2009 – 2011 yılları arasında üç sezonda yürütülmüştür. Bryer ve Winfield'in hazırladığı krokideki tariflerinden de istifade edilerek iskele, sur, Kybele kutsal alanı, kule yönetici yapısı, kilise ve şapel olmak üzere 6 yapı kalıntısının yeri tespit edilmiştir[3]. İskele de yürütülen araştırmalarda; adaya çıkışın güneydoğudaki küçük koydan yapıldığı ve koyun doğusundaki kayalık sahilin gemi bağlama yeri olarak kullanıldığını gösteren veriler, kayaya oyulmuş halkalar ve çukurlar tespit edilmiştir. Adada yürütülen araştırmaların diğer bir kısmını surlar oluşturmuştur. Sur duvarlarının tam olarak tarihlendirmek mümkün olmamakla birlikte Trabzon Pontus İmparatoru Alexius II Komnenos (1297- 1330) Dönemi'nde inşa edildiği (Bryer, Winfield 1985: 134) ve günümüze ulaşabilen surların ise, Giresun Kalesiyle birlikte 1806-1812 yıllarında Osmanlı-Rus Savaşı sırasında onarım gördüğü bilinmektedir (Örenç 2009: 45; Aydın 2012: 46). Yaklaşık 600 metre uzunluğa sahip surların ortalama 6 metre yüksekliğe sahip olduğu ve yaklaşık 450 metrelik kısmının korunmuş olduğu tespit edilmiştir. Sur duvarların dıştan gri-siyah renkli dikdörtgen konglemera taşlardan içten ise dere taşlarının harçla birleştirilmesiyle yapıldığı, yapılan duvarların ise ortalama 1 metre kalınlığa ulaştığı görülmüştür. Ada görülen surların taş işçiliği ve tekniği Giresun Kalesi'yle benzerlik göstermektedir (Bryer, Winfield 1985: 134). Ayrıca sur duvarlarının batısında, duvarlarla birleşik durumda iki adet yarım yuvarlak kule ve güney batı duvarında yarım daire şeklinde iki adet payanda ve giriş kapısı olduğu düşünülen bir açıklık tespit edilmiştir. Yine 2009 yılında yürütülen çalışmalar sırasında sur duvarlarının doğu ve batı yüzünde atık suyun akıtılması için oluk ağızları, kanallar ve batıdaki yuvarlak kulenin 15 metre güneyinde, sarnıç olduğu tahmin edilen, 5x4 metre ölçülerinde, 0.80 metre duvar kalınlığına sahip, içi kırmızı renkli bir harçla sıvalı bir yapı tespit edilmiştir. Üçüncü araştırma alanını Kybele Kutsal Alanı oluşturur. Burası adanın doğu kıyısında, teknelerin bağlandığı alanın kuzey ucunda bulunmaktadır. Bu alanda yürütülen çalışmalarda farklı ölçülere sahip birçok kaya çanağı tespit edilmiş ve bunlar sunu çukuru olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca yine bu alanda günümüzde Hamza Taşı olarak adlandırılan kaya bloğundan yola çıkılarak bu alanın Kybele açık hava tapınım alanı olduğu ileri sürülmüştür (Örenç 2009: 41). Dördüncü çalışma alanını adanın güneyinde yer alan 10.80 x 10.20 metre ölçülerinde, 12 metre yüksekliğindeki kule yapısı oluşturur. Moloz taş ve harç ile inşa edilmiş olan yapının duvarlarında görülen ahşap hatıl deliklerinden dört katlı olduğu ve mazgal pencereleri ve kalın duvarlarıyla da kule veya yönetici yapısı olduğu kanaatine ulaşılmıştır. Diğer bir çalışma alanını Kule/Yönetici yapısının yaklaşık 15 metre kuzeydoğusunda bulunan yapı oluşturur. Daha önceki çalışmalarda, manastır kompleksi olarak tanımlanmış olmasına karşın kalıntının işlevi kesin olarak saptanamamakla birlikte yüzey araştırmasında saptanan mozaik, mimarî plastik ve çatı kiremidi parçaları bu kalıntının bir kiliseye ait olabileceği ihtima-

[3] Ayrıntılar için bkz. (Doksanaltı, Aslan, Mimiroğlu 2010: 143-162; 2012: 197-211; 2012: 117-147).

li üzerinde durulmuştur. Son olarak çalışılan alan Adanın kuzeydoğusunda yer almakta olup bir şapele ait olduğu düşünülmektedir. Doğu yönü istikametindeki yarım daire planlı kalıntının bu şapele ait bir apsis olabileceği sonucundan yola çıkılarak bu kanaate sahip olunmuştur.



Görsel 1: Ada'da tespit edilen yapılar (Bryer, Winfield 1985: 146). Görsel 2: Ada'da tespit edilen yapılar (Doksanaltı, Aslan, Mimiroğlu 2010: 156) Görsel 3: Kilise (Doksanaltı/ Karaoğlan/Erdoğan 2013: 176

3. Kazılar

Adadaki ilk kazılar Giresun Müzesi Başkanlığı'nda 2011 ve 2012 yıllarında gerçekleştirilmiştir. 2013 ve 2014 yıllarında çalışmalara ara verilmiş, 2015 - 2017 ve 2021 yıllarında devam ettirilmiştir. 2021 yılındaki kazı çalışmaları, Kültür Bakanlığı'nın adada yapacağı çevre düzenleme projesinin daha sağlıklı planlanabilmesi adına Kule yapısında başlatılmıştır. Kazılar, yukarıda da belirtildiği üzere Kilise, Şapel Pitoslu Alan ve Kule yapısı olmak üzere 4 bölgede yoğunlaştırılmıştır. Sarnıç çevresi ile Kilise ve Kule yapısı arasında kalan bölgede yapılacak kısa süreli bir çalışma ile adadaki kazılarda sona gelinecektir.

2011-2012 Kazıları: 2011-2012 kazı dönemindeki kazılar, yüzey araştırmalarında kilise olarak adlandırılan yapıda gerçekleştirilmiştir[4]. Bu çalışmalar sırasında yüzey araştırtmalarında kayıtlara kilise olarak geçen yapının, Eleousa ya da Aziz Phokas'a (Bryer, Winfield 1985: 131) adanmış manastır kompleksinin ana kilisesi olduğu açığa çıkartılmıştır (Görsel 3). M.S. 9.-11. yüzyıllara tarihlendirilen kilisedeki kazı çalışmaları sırasında, kilise duvarlarının altında dörtgen planlı küçük bir yapıya ait temel sıraları tespit edilmiştir. Mevcut kilise yapısının bu yapıya ait duvarların üzerine inşa edildiği düşünülmektedir. Yapının gerek konumu gerekse planı ve kullanılan konglomera dörtgen blokların inşa tekniğinden yola çıkılarak yapının bir Hellenistik dönem tapınağı olduğu kanaati oluşmuş, ancak kesin bir tarihlemeye varılamamıştır. Bununla birlikte çalışmalar sırasından bulunan Batı Anadolu kökenli Hellenistik Dönem seramik parçaları, temel seviyesinde ve altında bulunan Arkaik Dönem'e ait Batı Anadolu kökenli

[4] Ayrıntılı için bkz. (Doksanaltı, Mimiroğlu, Güleç 2012: 163-184), (Doksanaltı, Karaoğlan, Erdoğan 2013: 175-190).

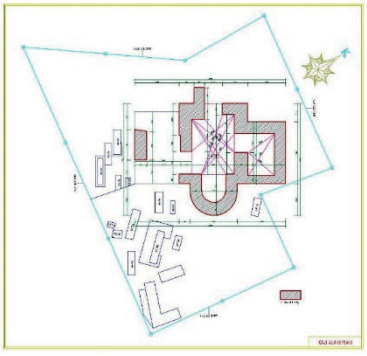
Greyware kase parçası ve Attik siyah glazürlü seramik parçalarından yola çıkılarak tapınağın Hellenistik dönem öncesinde de kullanım gördüğü ortaya konmuştur. Bu kilise yapısının ise, tek nefli, doğu-batı doğrultusundaki bir naos ve naosun kuzey ve güneyine sonradan eklenmiş, uçları apsidal formlu şapeller ve batısına eklenmiş dikdörtgen planlı bir narthekstен oluştuğu tespit edilmiştir. Simetrik olarak kilise yapısının kuzey ve güneyine sonradan eklenen bu şapellerin mezar alanları olarak planlanmış olduğunu (Çetinkaya 2011: 31) ve böylece tek nefli olarak inşa edilen kilise yapısının, yapılan eklentilerle üç bölümlü bir kilise planı görüntüsü verdiği ifade edilmiştir.

Kilise/Manastır kompleksinde yürütülen kazılar sırasında toplam 128 mezar tespit edilmiştir[5]. Bu mezarlarda ölülerin tümünün doğu-batı yönünde, başları batıda olacak şekilde, direkt toprağa gömü tarzında defnedildikleri, büyük çoğunluğunun, mezar alanı sınırlaması yapılmaksızın üst üste gömülmüş oldukları ve bu gömülerin birçoğunun üzerinin kiremit plakalarla kapatılmış olduğu görülmüştür.

Kazılar sırasında Osmanlı dönemine ait eserler de ortaya çıkarılmıştır. Bunların içinde 19. yüzyılın ikinci yarısına ait iki adet lüle parçası, Sultan Abdülmecit dönemine ait bakırdan bir sikke ve bir adet Marsilya tipi kiremit parçaları önemli buluntu örneklerini oluşturur.

2015-2017 Kazıları: 2015-2017 yıllarında üç sezon süren çalışmaların ağırlık noktasını adanın kuzeydoğusunda bulunan şapel yapısı ve pithoslu alan oluşturur. Bitki örtüsü ve ağaçların bu alanların büyük bir kısmının üzerini kapatması ve buraların temizlenerek çalışma ortamının oluşturulması büyük ölçüde iş gücü kaybına yol açmış ve çalışmaların işleyişini yavaşlatmıştır. 2017 sezonunda izin sürecinin geç tamamlanması nedeniyle kilise yapısının güneyindeki mezar alanının bir kısmında çalışma başlatılmış ancak olumsuz iklim şartları nedeniyle alanın kapatılması kararlaştırılmıştır.

Görsel 4: Şapel- kazı sonrası



Görsel 5: Şapel- plan

[5] Bu mezarların antropolojik incelemesi için bkz. Emel Acar, *Giresun/Khalkeritis (Aretias) Adası Nekropolü ve İskeletlerin Paleoantropolojik Analizi,* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya 2015, s. 30-87.

A. Şapel

Şapel yapısı doğu-batı yönünde apsisli bir naos ve naosun kuzey ve güneyine eklenen dörtgen birer odadan oluşmaktadır (Görsel 4, 5). Duvarlar, dış yüzleri düzgün dörtgen kesme küfeki taşlardan, içte kalan kısımları ise, kaba bırakılmış taşların karşılıklı yerleştirilmesi ve yer yer tuğla ve aralarının da daha ufak taşlarla doldurulup, harç yardımıyla birleştirilmesiyle yapılmıştır (Görsel 6). Duvar yüzeylerinde kaplama malzemesi olarak kullanılan küfeki taşı[6], özellikle Bizans döneminde çok sayıda mimari eserde temel yapı taşı olarak kullanılmıştır. Dolgu toprağının atılıp ana kayaya ulaşılması sonucu yapının doğu ve güneydoğu kısmının ana kayaya yaslandırılarak inşa edildiği ortaya çıkarılmıştır. Kuzey ve güneydeki duvarların temelleri ise, arazinin topoğrafik yapısına bağlı olarak şapel zemin kotundan yaklaşık 1metre daha aşağıdadır. Yapının apsisinin yönü, diğer şapellerin aksine tam doğuya değil güney doğuya bakmaktadır. Ana kaya üzerine oturtulmuş olan Apsisin duvarlarının büyük kısmı günümüze ulaşamamış olmakla birlikte, kuzey duvarları 1 metre kadar toprak altında kaldığı için kısmen korunarak, günümüze kadar gelebilmiştir (Görsel 8). Apsisin duvar kalınlığı 0.55-0.70 metre arasında değişmektedir. Duvarın dış yüzleri düzgün dörtgen kesme taşlardan, arkada kalan kısımları ise, kaba bırakılmış taşların karşılıklı yerleştirilmesi ve yer yer tuğla ve aralarının da daha ufak taşların doldurulup, harç yardımıyla birleştirilmesiyle yapılmıştır. Kazılar sırasında apsisin kuzey ucundan itibaren yaklaşık 2.37 metre uzunluğunda, moloz ve kesme taş örgülü bir beden duvarı tespit edilmiştir. Bu duvarın önce batıya sonra güneye devam ederek dörtgen bir yapı oluşturduğu gözlenmiştir. Bu dörtgen yapının batı duvarı üzerinde sonraki dönemde açıldığı düşünülen bir kapı açıklığı yer almaktadır.

Görsel 6: Şapel- duvar kesiti

Şapelin giriş kısmına baktığımızda; ana girişin apsisin tam karşısında, batı duvarının tam ortasında yer aldığı, kuzey ve güneyde yer alan odalara geçişin ise, doğu-batı doğrultusunda uzanan yan duvarlardaki açıklıklardan sağlandığı görülmektedir. Zeminde yapılan çalışmalarda 0.5 metre kadar sıkıştırılmış toprak üzerine, kalkerden yapılmış, düzgün, çoğunlukla dörtgen şeklinde kesme taşların,

[6] Küfeki taşı İstanbul'da Bakırköy-Safraköy yöresinden çıkarılır (Ahunbay 1988: 534).

yerleştirilerek döşeme olarak kullandığı gözlenmiştir (Görsel 7). Bu döşeme taşları kaçak kazılar sonucu tahrip olmuş ve dağınık halde ele geçmiştir.

Görsel 7: Şapel- naos

Görsel 8: Şapel- apsis

1. Mezar Buluntuları: Şapel de yürütülen çalışmalar sırasında yapının çevresinde toplu gömü geleneğini yansıtan taş örgü mezar ve bireylere ait tekli gömü şeklinde olmak üzere toplam 26 mezar tespit edilmiştir[7] (Görsel 9). Bu mezarlara baktığımızda; bireysel mezarların mezar sınırı belirlenmeksizin direkt olarak toprağa defnedilmiş oldukları ve gömülerin tümünde Kilise/Manastır yapısında olduğu gibi (Doksanaltı, Karaoğlan, Erdoğan 2013: 181-184), Ortodoks Hristiyan geleneğinin uygulandığı görülmektedir.

Görsel 9: Şapel-mezarlar

[7] İskeletler üzerinde yapılan Antropolojik çalışmalar İstanbul Aydın Üniversitesi'nden Yrd. Doç. Dr. Mehmet Görgülü ve ekibi tarafından sürdürülmektedir. Ön rapora göre; iskeletlerden biri 6-12 aylık bir bebeğe, beşi erişkin kadına ve altısı erişkin erkeğe aittir. Bu iskeletler üzerinde yapılan ilk incelemelerde bu iskeletlerin ortalama 25-30 yaş ve üzeri bireylere ait olduğu anlaşılmaktadır.

Bu geleneğe göre cesetler; dorsal pozisyonda, kolları dirseklerden kırılarak karın üzerinde birleştirilmiş ve ensenin altına pişmiş topraktan tuğla ile desteklenerek baş hafif yukarı kaldırılarak doğuya, güneşin doğduğu yöne doğru kaldırılmış bir şekilde defnedilmişlerdir (Çetinkaya 2011: 30). Bazı iskeletler, içerisine istiridye kabukları karıştırılarak hazırlanmış harcın üzerine defnedilmiştir. Bunun yanında birçok mezarda da istiridye kabuğuna rastlanmıştır.[8] Toplu gömülerin yapıldığı taş örgü mezarlar ise; büyük olasılıkla sonraki dönemde gömü yapılırken, önceki döneme ait çıkan iskeletlerin toplanması sonucu ortaya çıkmış olmalıdır (Görsel 10).

Görsel 10: Şapel- taş örgü mezar

2. Seramik Buluntuları: Şapelde yürütülen çalışmalar sırasında üzeri geometrik-bitkisel bezeli, sırlı Bizans seramikleri bulunmuştur[9]. Bulunan seramiklerin hiçbiri sağlam durumda değildir. Ancak bir tanesini tamamlamak mümkün olabilmiştir (Görsel 11). Zeuksippus tipi seramikler (İnanan, 2014: 149-166) gurubunda değerlendirilen bu buluntu, yuvarlatılmış dış bükey gövdeli bir kâsedir. Kâsenin iç yüzü, oyma tekniğinde geometrik ve bitkisel motiflerle bezelidir. Zemininde geçme motifi, gövde çevresinde de kahverengi zemin üzerinde sarı renkle oluşturulmuş kartuşlar içerisine yerleştirilmiş 8 kollu yıldız motifleri vardır. Kartuşların arasında ise stilize edilmiş birer servi motifi vardır. Kâsenin dışı ise siyah ve yeşil renklerde geometrik motiflerle süslenmiştir. Sırlı seramiklerin yanı sıra bezemesiz, mutfak kabı olarak kullanılan seramikler ve pithos parçaları da yoğun miktarda amorf parça ele geçmiştir. En önemli buluntu ise, şüphesiz daha önce Kilise/Manastır kompleksinde yürütülen kazılarda da ortaya çıkan, Geç Klasik döneme ait siyah glazürlü[10] seramiklerin burada bulunmuş olmasıdır (Görsel 12). Bu buluntular adanın Geç Klasik dönemden itibaren iskan edildiğini göstermesi açısından oldukça önemli buluntulardır. Şapel kazısında bulunan diğer bir pişmiş

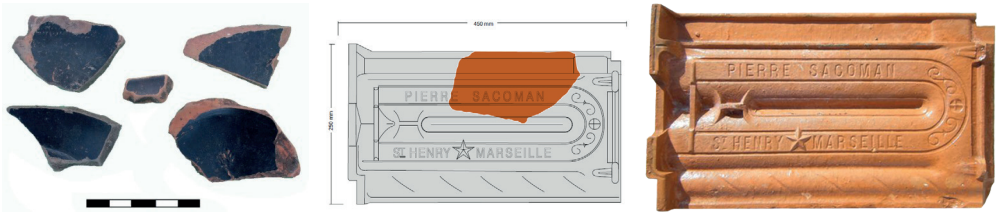
[8] Mezarların üzerine serilerek ya da harç ile karıştırılarak mezarların tabanında veya üzerinde kullanılan bu istiridye veya deniz kabukları inciyle eş değer olarak kabul edilmektedir. İnci ise Hristiyanlıkta hem Hz. İsa'nın bir simgesidir hem de kraliyet veya soyluluk göstergesi olarak bir statü belirleyicisidir (Gardin- Olorenschaw 2014: 300).

[9] Benzerleri için bkz. (Böhlendorf-Arslan 2004: 128-131), (Mercangöz – Döğer 2009: 86), (Doğer 2015: 57-69).

[10] Siyah glazürlü veya siyah firnisli olarak adlandırılan bu seramik türü Atina'da M.Ö. 6. yüzyılda yaygın olarak üretilmeye başlanmıştır. M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda oldukça popüler olan bu seramik türü, Yunanistan'dan Antik dünyanın birçok yerine ihraç edilmesinin yanı sıra, Attika dışında da taklitleri üretilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Brian - Talcott 1970: 1-466).

toprak buluntu grubunu kiremitler oluşturur. Marsilya tipi[11] olarak adlandırılan bu kiremitler Kilisede yürütülen kazılarda da ortaya çıkmış olup 19. yüzyıla tarihlenmektedirler.

Görsel 11: Şapel-Bizans sırlı seramikleri

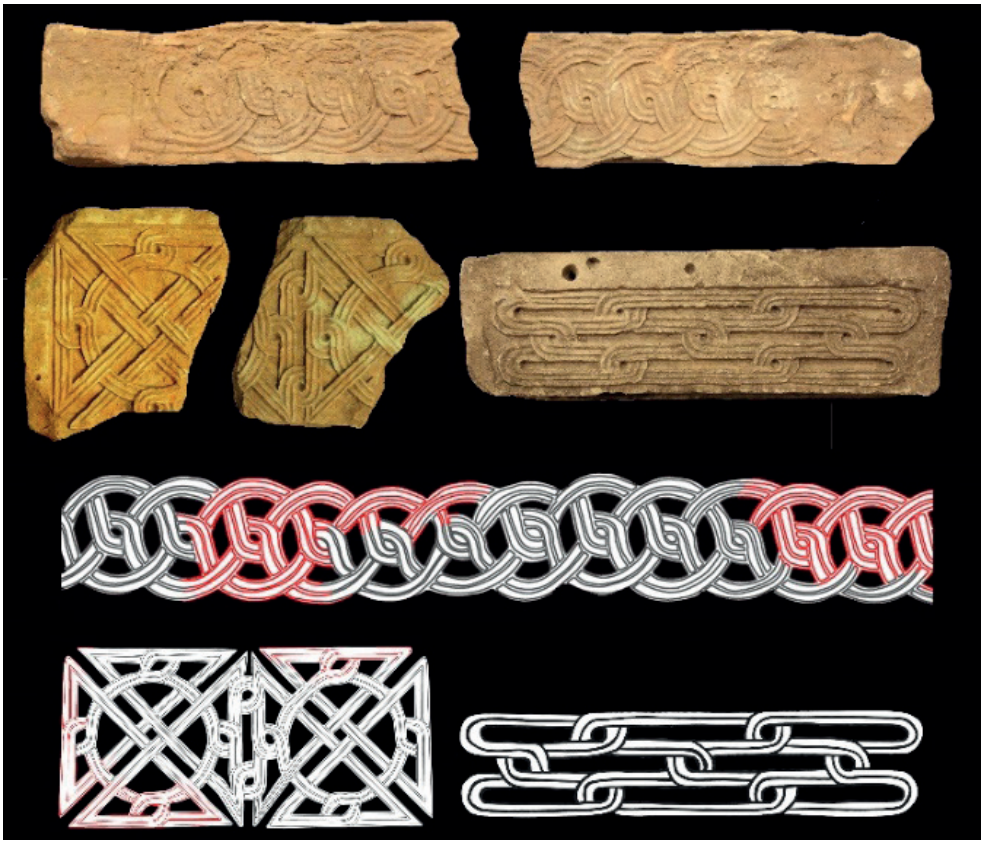


Görsel 12: Şapel-Siyah Glazürlü Seramikler Görsel 13: Şapel-Marsilya Kiremitleri

3. Mimari Buluntular: Çalışmalar sırasında üzeri geometrik ve bitkisel motiflerle süslü, yapının iç ve dış mimari süsleme öğelerini oluşturan, taş ve pişmiş topraktan yapılmış levhalar bulunmuştur[12] (Görsel 14). Birçoğu yapının templon ve korkuluklarına ait olan bu levhaların üzerindeki süslemeler örgü ve düğüm motifleriyle oluşturulmuştur.

[11] Kilise ve Şapel kazısında bulunan Marsilya tipi kiremit parçalarından hareketle yapılan araştırma sonucunda şehir merkezindeki çok sayıda 19. yüzyıl yapısında farklı markalara ait kiremit örnekleri görülmüş, Marsilya'dan ithal edildiği anlaşılan bu kiremitler, ayrı bir çalışmaya konu olmuştur. 45x25 cm. boyutlarında olan bu kiremitleri üreten firmaların kalıpları tek tip olduğundan bu firmaların ürünler görünüş olarak birbirleriyle neredeyse aynıdır. Bazı üreticiler, ürünlerinin görünümünü değiştirmek amacıyla kiremitlerin üzerine fabrikanın adıyla birlikte dekoratif bir motif, hayvan ya da böcek figürlerinden oluşan damgalar eklemişlerdir (İltar, 2015: 249).

[12] Benzerleri için bkz. Ebru Parman, *Ortaçağda Bizans döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri,* Eskişehir 2002, s. 1-223, Lev. 1-139, Çiz. 1-38; Pınar Serdar, *Likya ve Pamfilya Bölgeleri'ndeki Bizans Dönemi Taş Eserlerinin Motif, Bezeme Tekniği ve Malzeme Değerlendirme*si, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2010, s. 1-283.



Görsel 14: Şapel-mimari levhalar

4. Metal Buluntular: Kazılar sırasında birçok bronz sikke bulunmuş olmasına karşın hiçbiri okunabilecek durumda değildir. Aynı şekilde ele geçen metal çiviler de büyük ölçüde tahrip olmuştur. Kilise/Manastır kompleksinde yapılan kazıda ele geçen metal eserler büyük ölçüde korunabilmiş olmasına karşın, Şapelde ele geçen metal objelerin korunamamış olması, adanın özellikle bu kısmının konum olarak denizden gelebilecek dalgalara ve rüzgâra açık olması ve kuşların üreme bölgesi içinde yer almasıyla açıklanabilir.

B. Pithoslu Alan

2015 yılından itibaren kazısı yapılan alanlardan biri de, adanın kuzeydoğusunda bulunan ve ürün depolama yeri olarak kullanılmış olan Pithoslu alandır. Doğa şartları ve kaçak kazılar ile bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiş olan iki adet pithosun çevresinde açmalar açılmak suretiyle çalışmalar sürdürülmüştür. Bu çalışmalar sırasında farklı büyüklüklerde toplam 11 adet pithos ortaya çıkarılmıştır (Görsel 15).

Görsel 15: Pithoslu alan

Görsel 16: Pithoslar

Pithosların boyutları incelendiğinde ağız çaplarının 0.80-1.20 metre arasında değişiklik gösterdikleri görülmüştür. Derinliklerine bakıldığında ise, yoğun tahribat nedeniyle sağlıklı sonuçlar alınamamasına karşın, bazılarının yüksekliğinin yer yer 2.30 metreyi bulduğu görülmektedir (Görsel 16).

Çalışmalar sırasında yarı düzenli olarak nehir taşlarından oluşturulmuş taş sırası, bulunduğu alan bakımından oldukça önemlidir. Ortaya çıkarılan bazı pithosların çevresinin destek amaçlı olarak örüldüğü büyük moloz taşlar ile çevrilidir. Bu molozlar horasan harcı kullanılarak örülmüş ve görece sağlam bir şekilde açığa çıkarılmıştır. Bu anlamda tespit edilen moloz taş sırasının, söz konusu destek duvarlarının yapılması amacıyla bu alana yerleştirilmiş olduğu düşünülmektedir. Molozların benzer özellikler göstermesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Ancak diğer taraftan yukarıda da bahsedildiği üzere moloz taş sırasının "yarı düzenli" bir yapıya sahip olması, güneydoğu köşesinde bir çeşit basamak sayılabilecek iki adet yükseltinin olması, molozların horasan harcı olmamasına karşın küçük kiremit parçaları ile sıkıştırılmış olması ve özellikle güneydoğu ve kuzey cephelerinin belli bir sınır verecek şekilde yerleştirilmiş olması, buranın bir yaşam alanının zemini ya da yükseltisi olabileceğine işaret etmektedir. Keza Karadeniz Bölgesi'nin mimari özellikleri incelendiğinde, bölgenin yağış alma oranının yüksek olması ve arazi şartları nedeniyle, özelikle üst yapıda ahşap malzemelerin kullanıldığı, zeminin ise yağış, sel ve toprak kayması gibi sorunlardan korunmak amacıyla örülen taş sıraları ile yükseltildiği bilinmektedir. Bu nedenle alanın kullanım amacı kesin olarak bilinmemekle beraber oldukça dikkat çekicidir. Pithosların depolama amacıyla kullanılmış oldukları göz önünde bulundurulduğunda güvenlik açısından bu alanda bir yapılaşmadan söz etmek yanlış olmayacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken iki husus vardır. İlki, eğer bir yapılaşma söz konusu ise üst yapıya ait buluntunun var olup olması ki maalesef buna dair herhangi bir buluntu ele geçmiş değildir. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere eğer üst yapı ahşap malzeme kullanılarak yapılmış ise, aşırı yağış ve bitki örtüsü nedeniyle eriyip yok olmuş olabileceği beklenebilir. İkinci husus ise, alt yapı ve üstü yapıyı örüp ayakta kalmasını sağlayacak herhangi bir harç ya da bu hususta kullanılmış olabilecek malzemenin bulunup bulunmadığıdır. Pithosların çevresinde tespit edilmiş koruma

duvarındaki horasan harcına ya da başka bir harca burada rastlanılmamıştır. Ancak molozlar arasına yerleştirilmiş olan küçük kiremit parçalarının, tıpkı sur duvarlarındaki gibi duvarları sıkılaştırıp güçlendirmek amacıyla kullanıldığını varsayarak, alt yapıya ait birleştirici bir malzemenin var olduğunu ve bunun bir anlamda alt yapıyı sağlamlaştırmak amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Bununla birlikte kazılar sırasında bulunan 4 adet bronz çivinin, ahşap olduğu varsayılan üst yapının birleştirici unsurlarına ait olduğu düşünülebilir. Ada'da şapel, kilise, açık hava tapınağı vb. gibi nedenler ile daha çok dini bir yapılaşma söz konusu olduğundan, sivil mimarinin de en azından din adamlarının barınma ihtiyacını karşılayacak düzeyde var olması beklenir. Bu anlamda ise söz konusu moloz taş sırasının sivil mimariye dair şimdilik tek gösterge olması oldukça önemlidir. Bir diğer önemli husus ise, moloz taş sırasının bulunduğu alanın şapel, kilise ve kule yapısı gibi dini ve stratejik yapıların oluşturduğu üçgenin neredeyse tam ortasında yer alıyor olmasıdır.

Genel anlamda bakıldığında, verilerin büyük bir bölümü mimari bir yapılaşmayı gösteriyor olsa da, yukarıda da bahsedildiği üzere molozların, pithosların çevresine yapılacak destek duvarı için bu alana yerleştirilmiş olma olasılığı da göz ardı edilmemelidir. Pithoslu alanda ele geçen önemli bulgulardan biri de üzeri kiremitler ile örtülü 2 adet tekil gömüye ait mezarlara rastlanmasıdır (Görsel 17). Buradaki mezarları Şapel de bulunan mezarlardan ayıran en önemli özellik ise, mezarların üzerindeki toprak yapısının seviyelere göre değişim göstermesidir. Toprak yapısı incelendiğinde, mezarların üzerinin sırasıyla yüzey toprağı, nehir taşı, taş-kiremit ve toprak-kiremitten oluşan bir tabakalaşmaya sahip olduğu görülür. Bu tabakalaşmaya bağlı olarak özel bir gömüden söz etmek söz konusu olmasa da Şapelde bulunan mezarlara oranla burada bulunanların daha iyi korunmuş oldukları söylenebilir. Mezarların biçem özelliklerine bakıldığında; her iki mezarın da Ortodoks Hristiyan geleneğinin uygun olarak batı-doğu doğrultulu, dorsal pozisyonda ve kolları dirseklerden kırılarak göğüste birleştirilmiş bir şekilde gömüldükleri tespit edilmiştir. Mezarlardan birinin kafasının pithos içine yerleştirildiği ve kafasının alttan desteklenerek yüzünün doğuya bakacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Bu şekli ile söz konusu mezarın buradaki pithosun işlevini yitirmesinden sonra buraya gömülmüş olduğunu işaret etmektedir. Ele geçen sikkeler oldukça tahrip olduğu için dönem vermemektedir. Bununla birlikte alanda mezarların da bulunmuş olması, yapının en azından işlevini kaybettikten sonra bir dönem mezarlık olarak da kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Görsel 17: Pithoslu alan- mezarlar

2021 Yılı Kule Kazısı: Giresun Adası 2021 yılı kazı sezonunda yapılan çalışmalar 'Kule' olarak adlandırılan yapının girişi önündeki alanda ve iç mekân zemininde devam ettirilmiştir. Kültür Bakanlığınca adada yapılması planlanan çevre düzenlemesi ve restorasyon faaliyetlerine veri sağlamak amacıyla geç kalınmış olmasına rağmen çalışmalara başlanılmış ve iklim şartları nedeniyle 20 günlük bir periyotta çalışmalar tamamlanmıştır. Kule yapısı içi, duvarları ve çevresinin bitki, sarmaşık, defne ve istilacı yalancı akasyalar ile sarıldığı, yapının beden duvarlarında belirli yüksekliklerden itibaren yıkılma ve yok olmaların olduğu görülmüştür. Anthony Bryer, Kulenin küçük ama düzenli sıralanmış taşlardan oluşan duvar örgüsünü, II. Aleksios'un eseri olduğu varsayılan Gedikkaya ve Giresun Kalelerinin benzeri olarak yorumlamış ve dikdörtgen kulenin daha ayrıntılı duvar işçiliği ve pencerelerinin, muhtemelen 1362'den sonra III. Aleksios tarafından yaptırılan veya yeniden inşa edilen Kordyle'deki kare kuleyi anımsattığını ve adadaki surların 14. yüzyıla ait olmasının çok muhtemel göründüğünü belirtmektedir (Bryer, Winfield 1985: 134).

Görsel 18: Kulenin 1930'lu yıllardaki fotoğrafı

Kule içerisinde bulduğumuz kitabe, bu tespiti doğrular niteliktedir (Görsel 18). Kazı raporunda A4 açması olarak bahsedilen alanda kuzey beden duvarından 536 cm, batı beden duvarından 175 cm uzaklıkta ve 60 cm derinlikte bir kitabe bulunmuştur. Bölgede benzerine rastlamadığımız toprak renginde yumuşak bir taş üzerine yazılmış olan bu kitabe 55X30 cm. boyutlarında ve 8 cm kalınlığındadır. Pontus Rumcasıyla yazılan kitabenin metni şöyledir:[13] Adanın ve de bölgenin tarihi ile birlikte Komnenos hanedanlığı döneminde yapılan stratejik evlilikler hakkında da önemli bilgiler sunan bu kitabe başka bir çalışmaya konu edilmiştir.

+ Τὸ τοῖ[χος] τὸ [τοῦ ἄ]κρ(ου e.g.) ἐκ βάθρου ἀ(ν)ε- γυρεν ἡ [τετ]ιμημ(ένη?) κυρ(ὰ) Μαρία ἡ σύμβιος τῆς κεφαλῆς πό- λ[εω]ς Κερασούντου ἐπιγκέρ- ν[ου] Κυ[ρι]κοῦ (?) τοῦ Ῥουστάμη. Ἰνδ(ικτιῶνος) ια'.	*"Tepenin duvarları (Kalenin surları), temelinden itibaren Roustam(i)'nin oğlu, Giresun'un yöneticisi Pinkernes Kyrikos'un eşi saygıdeğer Maria Hanım tarafından yaptırıldı. 11. indict."*

[13] Kitabe, Ordu Üniversitesinde öğretim üyesi olan arkadaşım Doç. Dr. Seçkin Evcim'in aracılığı ile Rusya'nın HSV Üniversitesinden Doç. Dr. Andrey Vinogradov tarafından tercüme edilmiştir. Kendilerine teşekkür ederim.

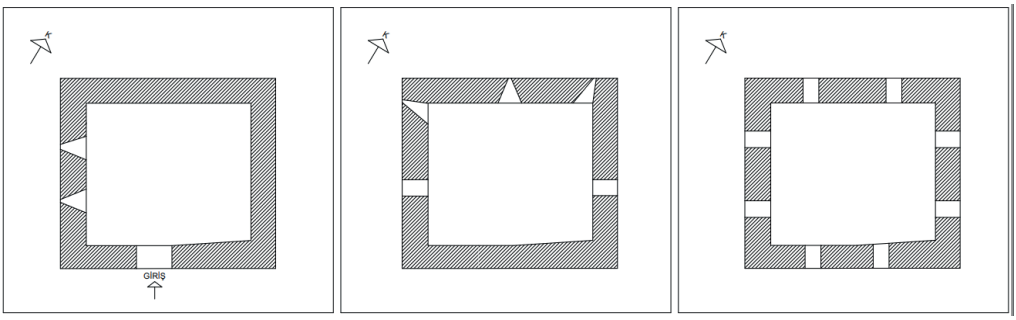
Görsel 19: Pithoslu alan- mezarlar

Kareye yakın dikdörtgen planlı olan yapının (10.90 m. x 9.57 m.) duvar kalınlıkları 1.2-1.3 metre aralıklarındadır (Görsel 19)[14]. Ayakta kalan beden duvarının en yüksek olanı 9.87 metredir. Zemin üzeri iki kat olarak inşa edilen yapının zemini mezar alanı olarak kullanıldığından bu bölümünde eğim durumuna göre 60-90 cm aralığında toprakla dolgu yapıldığı görülmüştür. Yapının kat aralarının ahşapla bölümlendiği, pencere alt kotlarının 20 cm altında kalan kiriş nişlerinden anlaşılmaktadır.

Görsel 20: Kulenin içten ve dıştan fotoğrafları

[14] Yapının restitüsyon projesinin hazırlanmasında önemli katkıları olan Öğr. Gör. Hüseyin Keskin ve Mimar Yusuf Bestami Özdemir'e teşekkür ederim.

Restitüsyon bakımından merdiven ve örtü sistemi hakkına yapıda bilgi veren herhangi bir ize rastlanmamıştır. Duvarların tahrip ya da yok olmuş bölümlerindeki pencereler duvarlardaki söve izlerinden ve eski bir fotoğraftan tamamlanmıştır. Buna göre Kulenin zemin katının güneybatısında 2; 1. katın güneybatısında 2, kuzeydoğusunda 1, kuzey batısında 2; 2. katın her cephesinde ikişer pencere bulunmaktadır. Pencerelerden 5 tanesi mazgal, 10 tanesi de basık kemer açıklıklıdır. Yapının basık kemerli giriş kapısı ise güneydoğu cephesindedir.



Görsel 21: Kule Zemin, 1. ve 2. kat planları

İç mekânda yapılan kazılarda zemine inildikçe farklı kotlarda dağınık şekilde insan kemikleri ve parçalar halinde mezar kiremitlerine, sırlı ve sırsız seramik kaide ve parçalarına, metal çivilere, beden duvarından düşen yapı malzemelerine rastlanılmıştır. Seramik parçalarının bir kısmı sgrafitto tekniği ile yapılmıştır. Bazıları 2016 yılı Şapel kazısında bulunan Zeuksippus Tipi Kase ile form ve süsleme bakımından benzerlik göstermektedir. Kule zemininde dağınık halde bulunan kemik, kiremit ve istiridye kabuğu buluntuları buradaki gömü tipinin diğer kazı bölgelerindekilerle aynı olduğuna işaret etmektedir. İç mekânın doğusunda kalan açmalardaki çalışmalar tamamlandıktan sonra kulenin kısmen düzleştirilmiş bir ana kaya üzerine oturtulduğu görülmüştür. Beden duvarlarındaki izlerden yapı zemininin ana kayadan itibaren 50 ile 80 cm doldurulduktan sonra üzerinin harç ile düzleştirildiği anlaşılmıştır. İnce çakıl karışımlı toprakla yapılan dolgu bölüm defin amaçlı kullanılmıştır. Güney beden duvarı dibinde kısmen dağınık kısmen bir araya toplanmış halde görülen avuç içine sığabilecek büyüklükteki çakıl taşlarının zemin döşemesinin alt tabakasına ait olabileceği, kilise içi gömü yapıldığı zamanlarda yerinden sökülerek bir araya toplanmış olabileceği değerlendirilmiştir.

Kule yapısı içindeki çalışmalar tamamlandığında beden duvarları, oturtulduğu ana kaya üzerinden itibaren görülebilir hale gelmiş, güney cephe ortasındaki giriş açıklığının boyut ve formu mevcut izlerden hareketle belirlenmiş, batı duvarındaki pencerelerden kuzeyde olanı açığa çıkartılmış böylece restitüsyon bakımından kapı ve pencerelerin form ve boyutları çözümlenmiştir. Çıkan kumlu toprak, güneydoğu ve kuzeydoğu köşelerdeki 100X100 cm boyutlarındaki birer adet sondaj çukurları haricinde, iç mekânın tesviyesi amacıyla zemine serilerek sıkılaştırma ve düzleştirme yapılmıştır.

Sonuç

Doğu Karadeniz'de hem Antik Çağda hem de Orta Çağ'da yerleşime sahne olmuş olan Giresun Adası'nda yürütülen kazı ve araştırmalar, adanın farklı isimler altında Klasik dönemden Orta Çağ'a kadar farklı dönemler içinde, Giresun/Kerasous kentiyle paralel olarak sürekli iskan edildiğini ortaya koymaktadır. Mimari anlamda günümüze ulaşan kalıntılar bu görüşün aksine daha ziyade Orta Çağ buluntularından oluşsa da, gerek manastır ve gerekse şapel alanında bulunan seramik buluntuları, adanın Klasik dönemlere kadar uzanan bir yerleşime sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu çalışmalar sırasında ortaya çıkarılan manastır kompleksi ve bu kompleksin altında kalıntıları bulunan tapınak, şapel ve açık hava tapınım alanı gibi yapılar, adanın sivil yerleşim alanından daha çok dinsel bir merkez olarak kullanıldığını göstermektedir. Ancak bu zamana kadar sivil mimari kalıntıları ortaya çıkmamış olmasına karşın, özellikle adanın kuzeydoğusunda bulunan pithoslar adanın sürekli bir yerleşime sahne olduğunun en önemli kanıtlarıdır. Kazılarda ortaya çıkarılan yüzden fazla mezar adadaki bu yerleşimin boyutlarını ortaya koymaktadır. Bu mezarlarda yapılacak antropolojik ve arkeolojik incelemeler adanın kültürel yapısını ortaya koyacağı gibi adada yaşayanların beslenme rejimi ve adanın biyolojik çeşitliliğini de gözler önüne serecektir. Adadaki yapıların banisi hakkında bilgi veren kitabe sadece Giresun için değil bölge tarihi için de önemli bilgiler ortaya koymaktadır. Giresun Adası'nda yürütülen bu kazılar sadece arkeolojik malzemenin kazılıp çıkarıldıktan sonra müzelere aktarılmasıyla sınırlı kalmayıp; disiplinler arası bir anlayış içerisinde bulguların incelenmesi ve ülkemizde her geçen gün eksikliği daha fazla hissedilen koruma ve restorasyonlarla kalıntıların yeniden ayağa kaldırılmasını da amaçlamaktadır. Bu durum, bir taraftan turizm açısından büyük girdiler sağlayarak, bölge turizmine canlılık getireceği gibi, Antik Çağdan günümüze kadar kesintisiz olarak sürekli bir yerleşime sahne olmuş Giresun Adası'nın ve Giresun kentinin arkeoloji dünyasındaki yerinin belirlenmesine ışık tutacaktır.

Kaynakça

ACAR, Emel, *Giresun/Khalkeritis (Aretias) Adası Nekropolü ve İskeletlerin Paleoantropolojik Analizi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2015.

AHUNBAY, Zeynep, Mimar Sinan Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* İstanbul 1988, 531-538.

APOLLONIOS, Rhodios, Argonautica, Kullanılan Metin ve Çeviri; R.C. Seaton, The Argonautica, with an English Translation, Cambridge 1967.

ARSLAN, Murat, "Pontos'tan Karadeniz'e: Bir Adlandırmanın Ardındaki Önyargılar, Varsayımlar ve Gerçekler" Olba, XVI 2006, s. 75-91.

ASLAN - BÖHLENDORF, Beate, *Glasierte Byzantinische Keramik Aus Der Turkei,* Ege Yayınları, İstanbul 2004.

AYDIN, Mustafa, Giresun Kalesi (1764-1840), *Karadeniz İnceleme Dergisi 12,* 2012, 39-56.

BIJIŞKYAN, P. Minas, *Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası 1817-1819,* Çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul 1969.

BRYER, Anthony - WINFIELD, David, vd., *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington 1985.

CUINET, Vital, *La Turquie d'Asie. Geographie Administrative, Statistique, Descriptive et Raisonné e de Chaque Province de l'Asie-Mineure,* Paris 1890.

ÇETİNKAYA, Haluk, Roma ve Bizans İmparatorluklarında Ölüm Algısı ve Mezar Türleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 3, 2011, 18-38.

DOĞER, Lale, Late Byzantine and Ottoman Pottery From Nif-Olympus, Recent Studies on the Archaeology of Anatolia, Ed. E. Laflı S. Patacı, Oxford 2015, 57-69

DOKSANALTI, Ertekin M. - ASLAN, Erdoğan - MİMİROĞLU, İ. Mete, Giresun İli ve Giresun Adası Arkeolojik Yüzey Araştırmaları: 2009", 28. *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 2. Ankara 2010, 143-162.

_____, Giresun İli ve Giresun Adası Arkeolojik Yüzey Araştırması, 2010, *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 29.2, Ankara 2012, 117- 147.

_____, Giresun İli ve Giresun Adası Arkeolojik Yüzey Araştırması, 2011, *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 30.2, Ankara 2012, 197- 211.

DOKSANALTI, Ertekin M. - KARAOĞLAN, İbrahim - ERDOĞAN, Ufuk, Giresun Aretias/Khalkeritis Adası 2011-2012 Kazıları Ön Raporu", *K. Levent Zoroğlu'na Armağan*, Ed. M. Tekocak, İstanbul 2013, 175-190.

DOKSANALTI, Ertekin M. - MİMİROĞLU, İ. Mete - GÜLEÇ, Hulusi, Giresun (Aretias- Khalkeritis) Adası Kazısı Ön Rapor, *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ* 5, 2012, 163- 184.

FALLMERAYER, Jacop Philip, *Doğu'dan Fragmanlar,* Çev. H. Salihoğlu, Ankara 2002.

GARDIN, Nanon - OLORENSCHAW, Robert, *Larousse Semboller Sözlüğü*, Çev. B. Akşit, İstanbul 2014.

İLTAR, Gazanfer, "19. Yüzyıl Giresun Yapılarında Marsilya Tipi Kiremitler", *Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi* 13, 2015, 247-259.

İLTAR, Gazanfer, Akın Temur, "Doğu Karadeniz'de Antik Bir Yerleşim: Aretias/Khalkeritis Adası (Giresun Adası)" Karadeniz İncelemeleri Dergisi, 2018; (24): 11-30.

İNANAN, Filiz, Zeuksippus Tipi Seramiklerin Anadolu'daki Dağılımları Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı: 26, 2014/1.

KSENOPHON, Anabasis, *Onbinlerin Dönüşü,* Çev. T. Gökçel, İstanbul 1974.

MERCANGÖZ, Zeynep - DOĞER, Lale, Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Bizans Sırlı Seramikleri, *I. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, Türkiye Arkeolosi'nde Seramik ve Arkeometrik Çalışmalar*, 7-9 Mayıs. Ankara 2009, 83-101.

ÖRENÇ, Ali Fuat, Geçmişten Günümüze Giresun Adası, *Uluslararası Giresun ve Doğu Karadeniz Sosyal Bilimler Sempozyumu,* 09- 11 Ekim 2008, Cilt: 1, Ankara 2009, 40- 54.

PARMAN, Ebru, Ortaçağda Bizans döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri, Eskişehir 2002.

PULLU, Selim, Kimmer Kadınları Amazonlar, *Uluslararası Giresun ve Doğu Karadeniz Sosyal Bilimler Sempozyumu* 09- 11 Ekim 2008, Cilt: 1, Ankara 2009, 55-66.

SERDAR, Pınar, *Likya ve Pamfilya Bölgeleri'ndeki Bizans Dönemi Taş Eserlerinin Motif, Bezeme Tekniği ve Malzeme Değerlendirmesi,* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010.

SPARKES, Brian A. - TALCOTT, Lucy, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.*, The Athenian Agora,* Vol. XII, New Jersey 1970.

STRABON, *Geographika, Antik Anadolu Coğrafyası,* Çev. A. Pekman, İstanbul 1993.

TEXIER, Charles, *Küçük Asya, Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi,* Çev. A. Suat, Ankara 2002.

TEMÜR, Akın, Antik Çağdan Günümüze Amazonlar, *Samsun Sempozyumu,* 13-16 Ekim 2011, Samsun 2012, 69-81.

TSETSKHLADZE, Gocha R., *Karadeniz'in Tarih ve Arkeolojisi Üzerine,* İstanbul 2005

GÜNÜMÜZE ULAŞAMAYAN BİR EĞİTİM YAPISI HİSARKÖYÜ İLK MEKTEBİ

An Educational Structure That Has Not Survived to the Present Day: Hisarköy Primary School

Mustafa EKMEKCİ[1]

Özet

Osmanlı Devleti'nin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde dâhil olduğu savaşlar nedeniyle okuryazar nüfusunun büyük bir bölümünü kaybetmesi, yeni kurulan Cumhuriyet kadrolarının çözülmesi gereken başlıca sorunlarından biri olmuştur. Bu bağlamda Cumhuriyetin ilk yıllarında eğitim öğretime devam eden Osmanlıdan kalma geleneksel eğitim kurumları ile modern mektepler tek çatı altında toplanmıştır. Bununla birlikte Maarif Teşkilatı Hakkındaki Kanunla ülkedeki ilk ve orta dereceleri eğitim kurumlarının tanımları yapılarak yapısal kadroları ve bu kadrolarda görev yapanların hakları belirlenmiştir. Aynı kanunda Türkiye'de Maarif Vekâletinin izni olmadan hiçbir mektebin açılamayacağı ve resmi mektep binalarının Vekâletin göndereceği projelerle gerçekleştirileceği belirtilmiştir. Anadolu'da inşa edilecek mekteplerin, kent ve kasabalarda halktan toplanan vergilerle İl özel İdaresi tarafından yaptırılması da aynı kanunla hükme bağlanmıştır. Köy okullarında ise yine vatandaşın maddi desteğinin yanında bizzat işgücü olarak inşaatlarda görev almaları sağlanarak binalar tamamlanmıştır. Memleketin her köşesinde yapılmaya başlanan mektep binalarının Anadolu'daki örneklerinden biri olan Hisarköy İlk Mektebi de vatandaşın maddi katkıları ile inşa edilenlerdendir. Cumhuriyetin ilk 10 yılında inşa edilen diğer mektepler gibi merkezden gönderilen tip projeler doğrultusunda inşa edilen yapı, yerine yenisinin yapılacağı gerekçesiyle 1975 yılında tamamen yıkılmıştır. Binadan geriye sadece okul bahçesine 1941 yılında eklenen havuz kalmıştır. Bodrum üzerine tek kat inşa edildiği anlaşılan mektebin, plan ve cephe düzeni üzerinde durularak, çevre illerdeki çağdaşı olan örneklerle karşılaştırılması yapılmıştır. Elde edilen veriler ışığında yapının plan ve cephelerinin rekonstrüksiyon denemeleri gerçekleştirilmiştir. Günümüze ulaşamayan bu eser eski fotoğraflar ve mektepte eğitim almış kişilerden görüşme yoluyla elde edilen bilgilerle Sanat Tarihi disiplini içinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Denizli, Hisarköy, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, Mektep

[1] Dr. Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7138-8856, E-mail: mekmekci@pau.edu.tr.

Abstract

The loss of a large part of the literate population due to the wars that the Ottoman Empire was involved in in the first quarter of the 20th century was one of the main problems that needed to be solved by the newly established Republican cadres. In this context, traditional educational institutions and modern schools from the Ottoman Empire, which continued education in the first years of the Republic, were gathered under one roof. In addition, with the Law on the Education Organization, the definitions of primary and secondary education institutions in the country were made and their structural staff and the rights of those working in these positions were determined. In the same law, it is stated that no school can be opened in Turkey without the permission of the Ministry of Education and that official school buildings will be built with projects sent by the Ministry. It was also stipulated by the same law that the schools to be built in Anatolia would be built by the Special Provincial Administration with the taxes collected from the people in the cities and towns. In the village schools, the buildings were completed by enabling them to take part in the constructions as a labor force in addition to the financial support of the citizens. Hisarköy Primary School, one of the Anatolian examples of school buildings that started to be built in every corner of the country, is also one of the ones that were built with the financial contributions of the citizens. The building, which was built in line with the type projects sent from the center, like other schools built in the first 10 years of the Republic, was completely demolished in 1975 on the grounds that a new one would be built in its place. Only the pool, which was added to the school garden in 1941, remained from the building. The plan and façade layout of the school, which is understood to have been built on a single floor on the basement, was emphasized and compared with the contemporary examples in the surrounding cities. In the light of the data obtained, reconstruction trials of the plans and facades of the building were carried out. This work, which has not survived to the present day, has been handled within the discipline of Art History, with old photographs and information obtained through interviews with people who were educated in the school.

Keywords: Denizli, Sarayköy, Hisarköy, Turkish Architecture in the Republican Period, School

Giriş

Hisarköy günümüzde Denizli'nin Sarayköy ilçesine bağlı bir mahalle konumundadır (Kolancı 2021: 369; Kolancı 2023a: 261). M. Ö. 2. yüzyıla tarihlenen Attouda Antik Kenti'nin üzerinde yer alan Hisarköy, 1429 yılından günümüze kadar küçük bir Türk yerleşmesi olarak varlığını sürdürmüştür (Gökçe 2000: 49). Bir antik kentin üzerinde yer alması, yerleşimin 1988 yılında 1. Derece arkeolojik sit alanı olarak ilan edilmesini beraberinde getirmiştir[2]. 2013 yılında ise Türkiye'de toplamda 35 tane bulunan kentsel arkeolojik sit alanları arasına ka-

2 İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 21.09.1988 tarih ve 398 sayılı kararı.

tılmıştır[3] (Kolancı 2023b: 242; Kolancı 2024: 66-67). Bu durumun köyde yaşayanlar için olumsuz tarafları zamanla kendini göstermeye başlamış ve Hisarköy'den çevre illere göçler meydana gelmiştir. Günümüzde halen 12 hanede yaşam devam etmektedir.

Yürütücülüğünü Doç. Dr. Bilge Yılmaz Kolancı'nın üstlendiği *"Denizli Hisar (Attouda) Mahallesi Somut Olmayan Kültürel Miras Belgeleme Çalışması"* adlı proje kapsamında, Hisarköy'de gerçekleştirilen faaliyetler sırasında karşılaşılan eski fotoğraflarda, cephe tasarımıyla ön plana çıkan yapının Hisarköyü İlk Mektebi binası olduğu, ancak binanın 1975 yılında tamamen yıkıldığı öğrenilmiştir. Günümüzde Hisarköy'de ikamet edenlerin çoğunun eğitim gördüğü bu tarihi yapı, tamamen rastlantısal bir biçimde tarafımızdan fark edilerek araştırmaya dâhil edilmiştir. Yapıyla ilgili birçok fotoğrafın tespit edilmesinin yanında Salih Aytekin tarafından yazılan *"Dağılan Köyün Hikayesi Attouda Hisar"* adlı kitapta, yapının bazı bölümlerine ait ölçülerle de karşılaşılmıştır (Aytekin 2017: 49). Elde kalan fotoğraflardan ve mektep binasında öğrenim görenlerden sağlanan verilerle birlikte güncel teknik uygulamalardan da faydalanılarak kaybolan bu kültür mirasının bilim dünyasına tanıtılması hedeflenmiştir. Ayrıca bir dönemin mimari özelliklerini yansıtan yapı ile ilgili şu ana kadar herhangi bir akademik çalışmanın yapılmamış olması konunun özgün değerini ortaya koymaktadır.

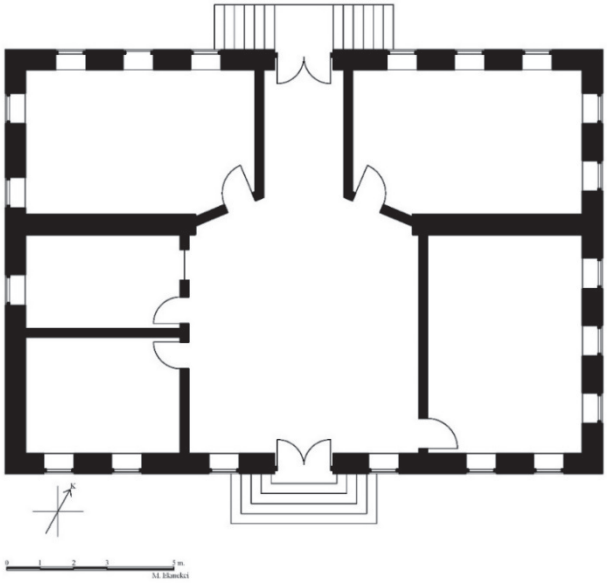
Araştırmaya öncelikle mektepte eğitim görmüş vatandaşlarla röportaj yapılarak başlanmış; bu görüşmelerde daha çok yapının iç düzeni hakkında bilgi elde edilmeye çalışılmıştır. Görüşmeler neticesinde okulun bodrum üzerine tek katlı, 3 sınıflı ve 2 idare odalı olduğu, iç düzeninde hem kâgir hem ahşap duvarların yer aldığı elde edilen bilgiler arasındadır. Daha sonra eski fotoğrafların dijital kopyalarına ulaşılarak, sözlü verilerin sağlaması yapılmıştır. Saha çalışması sırasında elde edilen sözlü veriler ile eski fotoğraflardaki kapı, pencere açıklıkları ile cephe yüksekliği hakkındaki bilgilerin dijital ortamda birleştirilmesi sağlanmış, benzer örnekler dikkate alınarak yapının muhtemel planı ortaya çıkarılmıştır.

3 Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 25.10.2013 tarih ve 2098 sayılı kararı.

1. Plan ve Mimari Özellikleri

Kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda batısındaki camiye paralel biçimde konumlandırılan okul binası, 18x13 m. ölçülerinde, dikdörtgen planlı, bodrum üzerine tek katlı, 3 derslikli ve 2 idare odalı bir düzene sahiptir (Fotoğraf 1, Plan 1).

Fotoğraf 1: Hisarköyü İlk Mektebi'nin Yaklaşık Konumunu Gösteren Uydu Fotoğrafı (https://earth.google.com) 20.09.2023



Plan 1: Hisarköyü İlk Mektebi Muhtemel Planı (M. Ekmekci)

Mektep binasının güneydoğu cephesinin ortasına beş basamaklı merdivenle ulaşılan basık kemerli kapı açıklığı yerleştirilmiştir. Kapı açıklığının her iki yanında sıralanan üçer pencere simetriktir. Aynı cephede, bina köşelerine yakın olan pencerelerin aşağısında, bodrum kat seviyesinde daire şeklinde iki pencere bulunmaktadır (Çiz. 1 Fotoğraf 2).

Çizim 1: Hisarköyü İlk Mektebi Güneydoğu Cephe Ayağa Kaldırma (D. Yönden & M. Ekmekci)

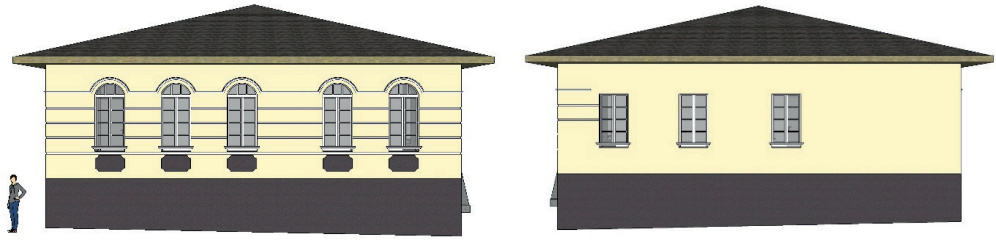
Fotoğraf 2: Hisarköyü İlk Mektebi Güneydoğu ve Kuzeydoğu Cepheleri (Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi)

Güneydoğu cephenin aksındaki kuzeybatı cephede de aynı düzen söz konusu olmakla birlikte pencereler arası mesafe birbirlerinden farklıdır (Çiz. 2 Fotoğraf 3). Kuzeybatı cephedeki kapı açıklığı önünde yer alan iki yönlü merdiven öğrencilerin kullanımına aittir. Yine köy sakinlerinden alınan bilgilere göre bodrum katına ulaşmayı sağlayan kapı bu cephede yer almaktadır.

Çizim 2: Hisarköyü İlk Mektebi Kuzeybatı Cephe Ayağa Kaldırma (D. Yönden & M. Ekmekci)

Fotoğraf 3: Hisarköyü İlk Mektebi Kuzeybatı Cephedeki Çift Taraflı Merdiven (Solda)

Mektebin kuzeydoğu cephesinde 5 yuvarlak kemerli pencere bulunurken aksındaki güneybatı cephede sadece üç adet dikdörtgen açıklıklı pencereye yer verilmiştir (Çiz. 3 Fotoğraf 4). Arşiv fotoğraflarından caminin son cemaat yerinin ön planda yer aldığı görüntünün gerisinde okulun güneybatı cephesinin bir kısmı görülmektedir. Dikdörtgen açıklıklı pencerelerin bir bölümün yer aldığı görselde cephenin geri kalanındaki pencere düzeni ise okulda öğretmenlik yapan Oktay Urgan'dan öğrenilmiştir.



Çizim 3: Hisarköyü İlk Mektebi Kuzeydoğu ve Güneybatı Cephe Ayağa Kaldırma (D. Yönden & M. Ekmekci)

Fotoğraf 4: Hisarköyü İlk Mektebi Güneybatı Cephenin Bir Bölümü 1973 Öncesi (Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi)

Okulun tüm cepheleri göz önünde bulundurulduğunda, her cephenin kendi içerisinde bir düzeni bulunduğu görülür. Öyle ki cephe yüzeyinde yer alan derz izlerinin güneybatı cephede devam ettirilmemesi ve pencere açıklıklarının dikdörtgen şeklinde olması bunlardan bazılarıdır.

Okulun köy meydanına bakan güneydoğu cephesinin ortasında yer alan kapıdan içeriye girildiğinde geniş bir koridor/sofa ile karşılaşılır. Bu koridorun etrafı üç yönden ters "U" biçiminde sınıf ve idareci odalarıyla çevrelenmiştir. Kareye yakın dikdörtgen planlı okulun güney köşesine iki idareci odası diğer tüm köşelere sınıfların yerleştirildiği görülmektedir. Sınıflardan doğudaki 1.sınıf, kuzey köşedeki 2. ve 3. sınıf, batı köşedeki ise 4. ve 5. Sınıf öğrencilerin eğitim gördüğü sınıflardır. Yani burada merkezden gönderilen tip projelerden "5 sınıf 3 dershaneli köy mektebi" plan tip projesine uygun biçimde çözümleyen bir sistemin olduğu

anlaşılmaktadır. Bu durum Millî Eğitim Bakanlığı İlköğretim Genel Müdürlüğü'nün 1966 senesinde tüm Türkiye'deki okulları kapsayan çalışmasında da belirtilmiştir (M.E.B., 1966:186). Güney köşede yer alan odanın müdür odası olduğu onun hemen yanındaki odanın ise müze odası olarak hizmet verdiği vatandaşlardan edinilen bilgiler arasındadır. Ancak köy okullarında odalardan birinin müze olması Hisar'ın özel durumundan yani bir antik kentin üzerine kurulmuş olmasından kaynaklanmış olmalıdır. Çünkü tip projelerdeki planların üzerinde müdür odası, muallimin odası ve alet odası şeklinde ifadelerin yer alması bu bölümün başlarda bu odalardan biri olduğunu daha sonra müze odasına çevrildiğini düşündürmektedir (Tarım ve Kültür Bakanlığı, 1937: 13 - 15). İlk mektep planları albümündeki ifadelerden ve Salih Aytekin'in anlatımından yola çıkarak köy enstitülerinden mezun olan öğretmenlerin marangoz ve demir aletlerinin yanında tarım derslerinde kullanılan malzemelerinin saklandığı oda olduğu, daha sonra köy enstitülerinin kapatılmasından ardından müzeye dönüştürülmüş olabileceği düşünülmektedir (Maarif Vekâleti, 1933: 6 – 21; Tarım ve Kültür Bakanlığı 1937: 13 – 15; Aytekin 2017: 41).

Okulun planında görülen bir köşesi pahlanmış sınıflar, yapıyı kendi kategorisinde özgün bir seviyeye çıkarmaktadır[4]. Köşeleri pahlanmış dersliklere sahip mekteple ilgili olarak şu ana kadar benzer bir tasarımla karşılaşılmamış olması bu durumu desteklemektedir. Ancak Hisar örneğinde olduğu gibi günümüze gelememiş örneklerin de bulunabileceği göz ardı edilmemelidir.

Okulun iç düzenini hatırlayanların tamamı köşeleri pahlanmış sınıfları özellikle vurgulamışlardır. Ancak tip proje örneklerinden de biliyoruz ki sınıflar genelde dikdörtgen şeklindedir. Dolayısıyla bu bölüme biraz daha yoğunlaşılmış ve somut veri arayışında sadece bir fotoğrafta böyle bir ipucu yakalanmıştır. Belki de en somut veri olarak değerlendirilen bu fotoğrafta birden fazla bilgiye ulaşılabilmektedir. Bunlardan ilki ana cephenin aksındaki cephede de yuvarlak kemerli pencerelerin kullanıldığıdır (Fotoğraf 5). İkinci olarak arka cephedeki pencerenin görülebilmesi için buradaki kapının açık vaziyette olması gerektiğidir. Üçüncü olarak ise bakış açımızla arka cephedeki pencere arasında yatay bir engelin bulunduğu görülmektedir. Engelin açılı bir şekilde görüntüye girmesi ise pahlanan köşelerin buradaki duvara verdiği açı olmalıdır (Fotoğraf 6). Dolayısıyla engelin, pahlanmış köşelere yerleştirilen sınıf kapıların üst atkısı olabileceği ihtimali üzerinde durulmuştur. Ayrıca bu engelin yukarısından da arkadaki pencere görülebildiği için sınıf kapılarının üstünün camlı bir tasarıma sahip olduğunu akla getirmiştir.

[4] Röportaj gerçekleştirilen kişiler özellikle bu pahlanmış köşeleri vurgulamıştır.

Fotoğraf 5: Hisarköyü İlk Mektebi Güneydoğu Cephe 1941 Sonrası (Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi)

Fotoğraf 6: Hisarköyü İlk Mektebi Güneydoğu Cephe Kapı Açıklığı Detayı (Hisarköy Attouda Turizm ve Yardımlaşma Derneği Arşivi)

2. Süsleme Özellikleri

Hisarköyü İlk Mektebi'nin iç düzenlemesiyle ilgili süsleme konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Buna karşın eski fotoğraflardan da anlaşıldığı üzere yapının süslemeleri cephelerde karşımıza çıkmaktadır. Güneydoğudaki idarecilerin kullandığı kapı açıklığının basık kemerini oluşturan kemer taşı süsü verilmiş boyamalar dikkat çekmektedir. Bunun yanında yuvarlak kemerli pencerelerin yukarısında yer alan profilli alçı silmeler üç cephede de görülmektedir. Son olarak pencerelerin aşağısında köşeleri çeyrek daire şeklinde kırpılmış dikdörtgen kartuşlar cephelerin süsleme unsurlarındandır.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Hisarköyü İlk Mektebi bodrum üzerine tek katlı ve kareye yakın dikdörtgen planlı olması açısından Vilayet Hususi İdari Faaliyetinden albümündeki Aydın Güzelcehisar Mektebi, Balıkesir Burhaniye Mektebi, Gelibolu Hâkimiyeti Milliye Mektebi, Gelibolu Gazi Süleyman Paşa Mektebi, Çanakkale Biga Kalafat Köyü Mektebi, Ezine Kösedere Köy Mektebi, Kurşunlu Köyü Mektebi, Saraycık Köy Mektebi, Sarıcaeli Köy Mektebi, Kayseri Sefa Mektebi örnekleriyle benzemektedir. Ancak albümdeki okullardan günümüze ulaşabilen örneklerin azlığı bu yapıların iç düzeniyle ilgili soruları da beraberinde getirmektedir. Bunun yanında Denizli'nin ilçelerindeki Çal Ortaköy Mektebi ve Çivril Işıklı İlk Mektebiyle kareye yakın dikdörtgen planlı olmaları açısından benzerlik bulunmaktadır (Türkmen 2021: 368, 371). Hisarköyü İlk Mektebi'nin planına bakıldığında iç düzeninin tip projelerde istenilen koridor, sınıf ve oda gereksinimlerini karşıladığı görülse de herhangi bir mektep planıyla benzerlik taşımadığı görülmektedir. Kuzeybatı kenarda yer alan sınıfların koridor/sofa içerisindeki köşelerinin pahlanması, yapıyı bu anlamda öne çıkaran bir özellik olarak gösterilebilir.

Okulun üç cephesinde de izlenebilen pencere kemerlerini birbirine bağlayan silmeler, Vilayet Hususi İdari Faaliyetinden albümünde yer alan şu örneklerde de görülmektedir. Muğla Ali Köy Mektebi (Ahiköy) Yatağan Atatürk İlkokulu (1926), Ürgüp Zafer İlkokulu (Silme kuşağı taş malzemedendir). Yakın çevrede Denizli Sarayköy Gazi İlk Mektebi, Denizli Gazi İlk Mektebi, Acıpayam Cumhuriyet İlkokulu ve Tavas İlk Mektebi gibi örneklerin de pencereleri birbirine bağlayan silme kuşakları bulunmaktadır (Özyiğit 2018: 677-711; Yıldız 2022: 964-996; Özyiğit 2023: 1197-1221). İnşa tarihi tam olarak belirlenemeyen yapının cephelerindeki silme kuşakları ile dönemin mimari üslubunu yansıtan diğer yakın örneklerle olan ilişkisine bakıldığında Cumhuriyetin ilk 15 senesinde merkezden gönderilen tip projelerle tüm yurtta inşa edilen örneklerin yerel bir uygulaması olduğu sonucuna ulaşılır. Bunun yanında Salih Aytekin'e göre yapının 1932 yılında İlçe merkezindeki okul ile (Sarayköy Gazi İlkokulu) aynı yıl yapıldığı ifadesi göz ardı edilmemesi gereken önemli bir sözlü tarih verisidir (Aytekin 2017: 49). Ayrıca Millî Eğitim Bakanlığı İlköğretim Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan

çalışmada mektebin 1933 yılında yapıldığı belirtilmiştir (M.E.B., 1966: 186).

I. Ulusal Mimarlık Dönemi'nde Anadolu'da kasaba ve il merkezlerinde yoğun bir şekilde mektep binasının inşa edildiği görülmektedir. Bu dönemde inşa edilen mektep binalarına Ankara Gazi ve Latife Okulları (Aslanoğlu, 2010), Denizli Tavas Gazi İlk Mektebi (Yıldız, 2022), Denizli Gazi Mustafa Kemal İlk Mektebi (Yıldız, 2022), İzmir Ödemiş Cumhuriyet İlkokulu (Kul, 2011), Kayseri Akkışla Cumhuriyet İlkokulu (Özbek, 2013), Kayseri Yeşilkent İlkokulu (Özbek, 2013), Kayseri Pazarören Köy Enstitüsü (Özbek, 2013), Konya Hakimiyet-i Milliye İlkokulu (Parlak, 2018), Konya Gazi Mustafa Kemal İlkokulu (Parlak, 2018), Konya İsmet Paşa İlköğretim Okulu 1926-27 (Bozkurt, 2012), Yozgat Cumhuriyet Mektebi (Acer, 2016), Malatya Gazi İlkokulu (Çelemoğlu, Atıcı, 2021), Uşak Gazi Mustafa Kemal İlkokulu (İnce, 2004), Samsun Havza Taş Mektep ve Kamlık İlkokulu (Atıcı, Çelemoğlu, 2021) ve Sinop Ayancık Kurtuluş İlkokulu (Atıcı, 2021) örnek verilebilir.

Sonuç

Günümüzde artık ayakta olmayan Hisarköyü İlk Mektebi'nin eski öğrenci ve öğretmenlerinden alınan bilgiler ile siyah beyaz fotoğraflarından elde edilen teknik verilerin ışığında bir canlandırma denemesi gerçekleştirilmiştir[5]. Yapının inşa tarihiyle ilgili sözlü verinin ötesine geçilememekle birlikte cephe tasarımı açısından I. Ulusal Mimarlık Dönemi özelliklerini yansıttığı görülmektedir. Bir köy okulu olmasına rağmen ilçe merkezindeki çağdaşına göre küçük ölçekli ancak cephe süslemeleri bakımından birbiriyle yarışır nitelikte olması bölge halkının ekonomik durumuyla ilişkili olmalıdır. Bunun yanında temelde tip projeye sadık kalınarak inşa edilen yapının, içeride köşeleri pahlanmış sınıflara sahip olması yapıyı kendi kategorisinde özel bir yere taşımaktadır. Şu ana kadar ortaya konan örnekler arasında benzerinin bulunmaması bunun nedenleri arasında gösterilebilir.

[5] Yapının canlandırma videosu için:

Kaynakça

Acer, Ö. (2016). Tarihî-Milli Yapılar Ulusal Mimarlık Akımına Yozgat'tan Örnek Bir Yapı: Cumhuriyet Mektebi/İlkokulu Binası. I. Uluslararası Bozok Sempozyumu, 381-389. Yozgat.

Atıcı, A., Çelemoğlu, Ş., (2021). Samsun/ Havza'da I. Ulusal Mimarlık Dönemi Eğitim Yapıları: Taş Mektep ve Kamlık İlkokulu, The Journal of Academic Social Sciences , 114, 192-219.

Atıcı, A. (2021). Sinop-Ayancık'ta Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Binası: Kurtuluş İlkokulu (Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu). Sanat Tarihi Dergisi, 30(1), 435-455.

Aslanoğlu, İ. (2010). Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938). Ankara: Bilge Kültür Sanat.

Aytekin, Salih (2017). "Dağılan Köyün Hikâyesi Attouda Hisar", Haz. Ercan Haytoğlu, Denizli: Denizli Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Çelemoğlu, Ş. ve Atıcı, A. (2021). Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Bir Örnek: Malatya Gazi İlkokulu, ANASAY (15), 125-144.

Dâhiliye Vekâleti (1929). Vilayet Hususi İdari Faaliyetinden, İstanbul: Hilâl ve Cumhuriyet Matbaaları.

Gökçe, Turan (2000). XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Lâzıkıyye (Denizli) Kazâsı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İnce, K. (2004). Uşak'ta Türk Mimarisi. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Kul, F. N. (2011). Erken Cumhuriyet dönemi ilkokul binaları. Mimarlık Dergisi, 360, 66-71

Maarif Vekâleti (1933). İlk Mektep Planları Albümü, İstanbul: Resimli At Matbaası Türk Limited Şirketi.

Özbek, Y. (2013). Erken Cumhuriyet Döneminde (1923- 1954) Kayseri›de Okul Yapıları. Belleten, 278, 271-347.

Özyiğit, Halil (2018). "Cumhuriyetin İlk Mektepleri: Buldan Cumhuriyet Numune Mektebi/ Dört Eylül Mektebi", Ed. Fazıl Karahan, Fikri Gül, Milay Köktürk, Türk Düşüncesi Yolunda Mehmet Akgün'e Armağan, Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, s. 677-711.

Özyiğit, Halil (2023). "I. Ulusal Mimarlık Dönemi Eğitim Yapılarına Bir Örnek: Acıpayam Cumhuriyet Mektebi", Journal of Turkish Studies 18/3, s. 1197-1221.

Tarım ve Kültür Bakanlığı (1966). Köy Okulu Binası, İstanbul: Devlet Basımevi.

Türkmen, Kadir (2022). "Denizli'de Erken Cumhuriyet İdeolojisinin Temel Taşları: Köy Mektepleri", Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi 35, s. 355-393.

Yıldız Meryem (2022) "Denizli'deki Erken Cumhuriyet Dönemi Okul Yapılarının Mimari Özelliklerine Genel Bir Bakış", Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, C. 9, S. 3, s. 964-996.

Yılmaz Kolancı, Bilge (2021). "Attouda ve Hisar Köyü'nün Denizli Turizmindeki Yeri ve Önemi", Ed. Yusuf Kılıç, Ercan Haytoğlu, Dr. Nevzat Gündağ'a Vefa: Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları, Konya: Çizgi Kitapevi, s. 369-385.

Yılmaz Kolancı, Bilge (2023a). "Attouda Araştırmaları 2021", Ed. Candaş Keskin, 42. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu 38. Araştırma Sonuçları Toplantısı, Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Ana Yayın No: 196/1, s. 261-280.

Yılmaz Kolancı, Bilge (2023b). "Aydın-Denizli İl Sınırında Keşfedilmeyi Bekleyen Kentsel Arkeolojik Sit Alanı: Attouda Antik Kenti ve Hisar Köyü", Yay. Haz. Murat Çekilmez, Merve Arinç Özyılmaz, Cumhuriyetimizin 100. Yılında Aydın İli Antik Kentleri Ve Arkeolojik Araştırmaları I, İstanbul: Ege Yayınları, s. 233-244.

Yılmaz Kolancı, Bilge (2024). Denizli'de Alternatif Bir Turizm Rotası "Attouda ve Hisar Köyü", Ed. Serkan Bertan, Denizli Turizmi ve Kültürel Miras, İstanbul: Destek Yayınları, s. 65-76.

Parlak, Ö. (2018). Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapı Tipolojileri ve Konya'daki Eğitim Yapılarının Analizi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Konya

GÜRÜN RÜŞTİYESİ (1890-1895)

Gürün Rüştiyesi (Junior High School)

Hacer ZOR AKIN[1]

Özet

Çalışmada, Sivas'ın Gürün ilçesinde bulunan Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivindeki dosyasında "Eski Halk Kütüphanesi" adıyla geçen günümüzde ise "Hanımlar Evi" olarak kullanılan yapının tanıtımı yapılacaktır. Aynı zamanda yapının inşa ediliş amacı tespit edilmeye çalışılacaktır. Eski Halk Kütüphanesi yapısının bir kaynakta halk evi olarak inşa edildiği belirtilmiştir. Fakat yapı halk evlerinin kuruluş tarihiyle uyuşmamakta ve mimari olarak da halk evine benzememektedir. Yapının rüştiyelerle benzerlikleri tespit edilmiş ve bu nedenlerle yapının rüştiye binası olduğu düşünülmektedir. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi incelendiğinde ise, ilçede bir rüştiye yapısının olduğu tespit edilmiştir. Günümüzde Eski Halk Kütüphanesi olarak tescillenen yapının Gürün Rüştiyesi olduğu düşünülmektedir. Osmanlı arşivi belgelerinde adı geçen Gürün Rüştiyesinin bu yapı olduğu tespit edilmiştir. Bodrum katla birlikte iki katlı olan yapı, kesme taştan inşa edilmiştir. Süslemesi bulunmayan yapının zemini ahşap malzemeden yapılmış olup örtü sistemi ise kırma çatılıdır. Yapıda hangi tarihlerde yapıldığı tespit edilemeyen birçok onarım yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu onarımlarla yapının planında da değişimler olduğu gözlemlenebilmektedir. İnşa kitabesi bulunmayan yapının, Sivas Valisi Mehmet Memduh Paşa zamanında 1890-1895 yılları arasında inşa edildiği de tespit edilmiştir. Çalışmada Eski Halk Kütüphanesi olarak tescil edilen, kaynaklarda ise halk evi olarak geçen yapının neden Gürün Rüştiyesi olduğu örneklerle tespit edilecek ve yapının detaylı tanıtımı yapılacaktır. Aynı zamanda yapının tarihlendirilmesi de tespitler arasında yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Rüştiye, Okul, Sivas, Gürün, Eğitim

[1] Sanat Tarihi Uzmanı, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü SİVAS. Email hacerzor@gmail.com. Orcid 0000-0002-7905-3011.

Abstract

In the study, the building, which is known as the "Old Public Library" in the archive of the Sivas Cultural Heritage Preservation Regional Board, located in the Gürün district of Sivas, will be introduced today, which is used as the "Ladies House". At the same time, the purpose of construction of the building will be tried to be determined. It is stated in a source that the old Public Library building was built as a public house. However, the building does not match the establishment date of the public houses and does not resemble a public house in terms of architecture. The similarities of the building with the high school have been determined, and for these reasons, it is thought that the building is a high school. When the Ottoman Archives of the Presidency of State Archives were examined, it was determined that there was a high school structure in the district. The building, which is registered as the Old Public Library today, is thought to be the Gürün High School. It has been determined that the Gürün High School, which is mentioned in the Ottoman archive documents, is this building. The building, which has two floors with the basement, was built of cut stone. The floor of the building, which has no decoration, is made of wooden material and the cover system is a hipped roof. It is understood that many repairs were made in the building, the dates of which could not be determined. With these repairs, it can be observed that there are changes in the plan of the building. It has also been determined that the building, which does not have a construction inscription, was built between 1890 and 1895 during the reign of Sivas Governor Mehmet Memduh Pasha. In the study, it will be determined with examples why the building, which is registered as the Old Public Library and is referred to as a public house in the sources, is Gürün High School, and a detailed presentation of the building will be made. The dating of the building will also be among the determinations.

Keywords: Rüştiye, Junior High School, Sivas, Gürün, Education

Giriş

Yapı, Gürün ilçe merkezinde, Pınarönü Mahallesi Şehit Mehmet Kurt Bulvarında yer almaktadır[2] (Harita 1). Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivindeki dosyasında[3] "Eski Halk Kütüphanesi" adıyla geçmektedir. Yapıda inşa kitabesi bulunmamaktadır. Yaptığım araştırmalara göre, Sivas Valisi Mehmet Memduh Paşa[4] zamanında 1890-1895 yılları arasında inşa edilmiş olmalıdır.

[2] Yapının mülkiyeti Maliye Hazinesi'ne ait olup, 1990 yılında Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 1. Grup yapı olarak tescil edilmiştir.

[3] Dosya No: 58.03.02

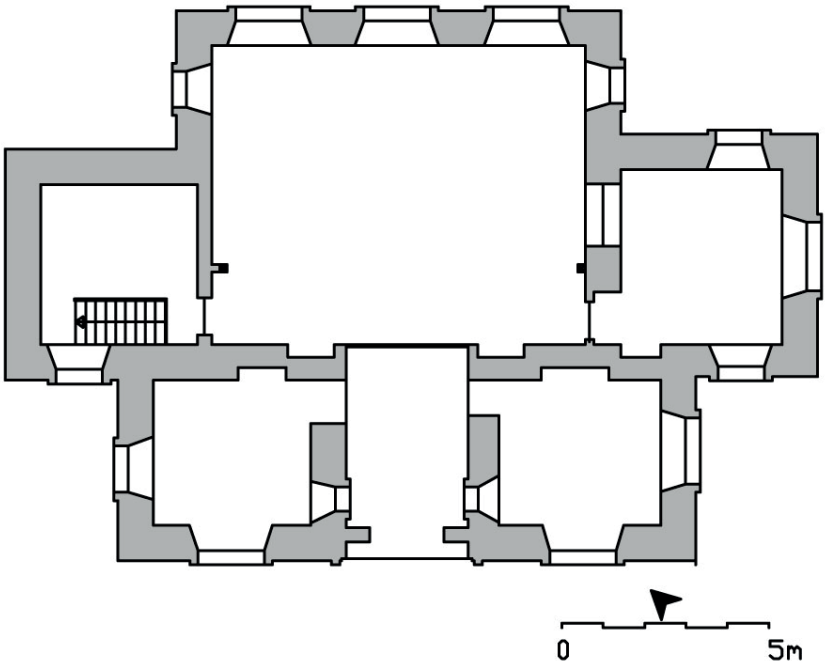
[4] 1889-1893 yıllarında Sivas Valisi Mehmet Memduh Paşa'dır. Kaynak: http://www.sivas.gov.tr/gorev-yapmis-valilerimiz

Harita 1: Gürün Rüştiyesi konumu

1. Yapı Tanıtımı

Yapı, 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.

Yapıya girişler güneybatı cephe ekseninde yer alan açıklıktan sağlanmıştır. Güneybatı cephede kapı açıklığının kuzeybatı ve güneydoğusunda olmak üzere 1+1+1+1 düzeninde dört, güneydoğu cephede 1+1+1 düzeninde üç, kuzeydoğu cephede 1+3+0 düzeninde dört, kuzeybatı cephede 1+0+1 düzeninde iki pencere açıklığı bulunmaktadır.



Çizim 1: Halk Kütüphanesi zemin kat planı (Hacer Zor Akın, Mimar Servet Çiftçi'den işlenerek)

Bodrum katla birlikte iki katlı inşa edilen yapı, doğuya doğru eğimli bir arazi üzerinde yer alır. Yapının bodrum katı, arazinin yüksek eğiminden dolayı normal kat boyutlarında yapılmıştır (Fotoğraf 1). Bodrum kata giriş salonun batısındaki mekândan aşağı inen merdivenlerle ve yapının dıştan doğu yönünde, kuzey ve güney köşelerinde bulunan kapı açıklıklarıyla sağlanmaktadır (Fotoğraf 2). Dört mekân halinde düzenlenmiş bodrum kat, kuzey duvarda yer alan[5] ve doğu duvarı kuzey girişi yanındaki dikdörtgen biçimli pencere açıklığından aydınlatılmaktadır. Bodrumun kuzeydoğu cephesinde dışa çıkıntı olan bölümde, yuvarlak kemerli bir niş şeklinde düzenlenmiş olan çeşme bulunmaktadır. Çeşme kemerinin içinde musluk başları olmayan ikisi açık diğerleri sıvanmış dört musluk görülmektedir. Kemerin hemen üst seviyesinde bugün içi boş olan kitabelik ve cephe boyunca dışa çıkıntılı bir profille bütün cephe yüzeyi hareketlendirilmiştir. Dışa çıkıntı yapan çeşmenin bulunduğu bu cephenin her iki yanında içe kademelenmiş olan güneydoğu ve kuzeydoğu bölümlerde bodrum kata giriş yapılan birer kapı bulunmaktadır (Fotoğraf 3-4).

Yapının üst kat pencereleri beden duvarından dışa doğru çıkıntı oluşturacak şekilde düzenlenmiş olup, basık kemerlidir. Yapıya girişlerin sağlandığı kapı silmeli ve basık kemer şeklinde düzenlenmiştir. Kapının iki yanında basık kemerin oturduğu yerde gövdesi kare biçimli iki sütünce bulunmaktadır. Sütunceler profilli dikdörtgen başlıklarla sonlanmıştır. Yapıya giriş dikdörtgen biçimli ahşap kapı-

[5] Bu pencereler dıştan kapatılarak camekan olarak kullanılmaktadır.

dan sağlanmaktadır. Kapı kemerinin üzerinde eksende eşkenar dörtgen pencere bulunmaktadır. Kemer üzerinde yatay dikdörtgen ve kareye yakın dikdörtgen iki kitabelik yer almaktadır. Yapının örtüsü kırma çatılıdır (Fotoğraf 5). Kuzeydoğu ve kuzeybatı cepheleri çevresinde inşa edilen binaların yapıya birleşmesiyle kapanmıştır (Fotoğraf 6-7). Yapı mazgal pencerelere sahiptir.

Fotoğraf 1: Gürün Rüştiyesi genel görünüm (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 2: Gürün Rüştiyesi bodrum kata giriş kapısı (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 3: Gürün Rüştiyesi çeşme (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 4: Gürün Rüştiyesi bodrum kata giriş kapısı (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 5: Gürün Rüştiyesi güneybatı cephe (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 6: Gürün Rüştiyesi güneydoğu cephe (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 7: Gürün Rüştiyesi kuzeybatı cephe (Hacer Zor Akın, 2022)

Yapıya giriş, eyvan biçimli düzenlenmiş dikdörtgen biçimli giriş koridoruna açılan ahşap kapıdan sağlanır (Fotoğraf 8). Koridorun kuzeybatı ve güneydoğusunda ahşap girişleri olan kareye yakın dikdörtgen planlı iki derslik yer almaktadır. Güneydoğuda olan dersliğin güneydoğu ve güneybatısında eşit büyüklükte birer, kuzeybatısında ise daha küçük ölçekli bir pencere yer alır. Kuzeybatısında olan derslikte kuzeydoğu ve güneybatısında eşit büyüklükte birer güneydoğusunda daha küçük ölçekli bir pencere açıklığı vardır (Fotoğraf 9-15). Giriş mekanının kuzeydoğusunu tamamen kaplayan sofaya açılan tavandan köşelerde kavisli ahşap süslemeli, cam çerçeveli ahşap kapı vardır (Fotoğraf 16). Sofa kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Sofanın kuzeydoğusunda bulunan eşit aralıklı üç pencere kapatılarak camekan olarak kullanılmaktadır. Kuzeybatı ve güneybatı duvarlarının kuzeydoğusunda birer pencere bulunmaktadır. Sofanın güneybatısında kuzeydoğuya doğru, kuzeybatı-güneydoğu doğrultulu ahşaptan yapılmış mekânı koridor ve sofa olarak ayıran bölüm yer almaktadır. Bu bölümde eşit aralıklarla yerleştirişmiş ikisi duvarla bitişik ikisi ortada olmak üzere ahşap payeler bulunur. Güneydoğudaki derslik dört duvardan penceresi vardır. Kuzeybatı yönündeki pencere sofaya açılırken diğer pencereler dışarı açılmaktadır. Kuzeybatıdaki mutfak olarak kullanılan mekânın kuzeybatı duvarında dışa açılan bir pencere yer alır. Mekânın kuzeybatısında kuzeydoğu ve kuzeybatı doğrultulu zeminden bodrum kata inen merdiven bulunmaktadır (Fotoğraf 17-28).

Bodruma inen merdiven sonunda kareye yakın dikdörtgen planlı mekân bulunur. Bu mekânın yarısı zeminden iki merdiven basamağı kadar yüksektedir. Bu mekândan anı zamanda WC ye giriş yapılır. Zemin kat sofanın altında konumlanan bodrum kat sofası da bulunmaktadır. Sofanın kuzeydoğusunda eşit aralıklı üç pencere kapatılarak camekan olarak kullanılmaktadır. Güneydoğusunda L harfi şeklinde bir mekân daha yer almaktadır. Burada bulunan diğer mekânın sofadan girişi kapatılıp sadece dışarıdan girişi sağlanmıştır (Fotoğraf 29-33). Yapının bodrumunda düzenleme yapılarak Kadınlar Evinin bir bölümü olarak kullanılmaktadır.

Yapı, kesme taştan inşa edilmiştir. Zemin ve tavan ahşap malzeme olup örtü sistemi kırma çatıdır.

Fotoğraf 8: Gürün Rüştiyesi giriş kapısı (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 9: Gürün Rüştiyesi giriş koridoru detay (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 10: Gürün Rüştiyesi giriş kuzeybatı derslik (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 11: Gürün Rüştiyesi giriş koridoru detay (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 12: Gürün Rüştiyesi giriş güneydoğu derslik (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 13: Gürün Rüştiyesi giriş güneydoğu derslik giriş kapısı (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 14: Gürün Rüştiyesi giriş güneydoğu derslik niş detay (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 15: Gürün Rüştiyesi giriş koridoru (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 16: Gürün Rüştiyesi sofaya açılan ahşap kapı detay (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 17: Gürün Rüştiyesi sofa, doğudan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 18: Gürün Rüştiyesi sofa, güneybatıdan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 19: Gürün Rüştiyesi sofa, güneyden bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

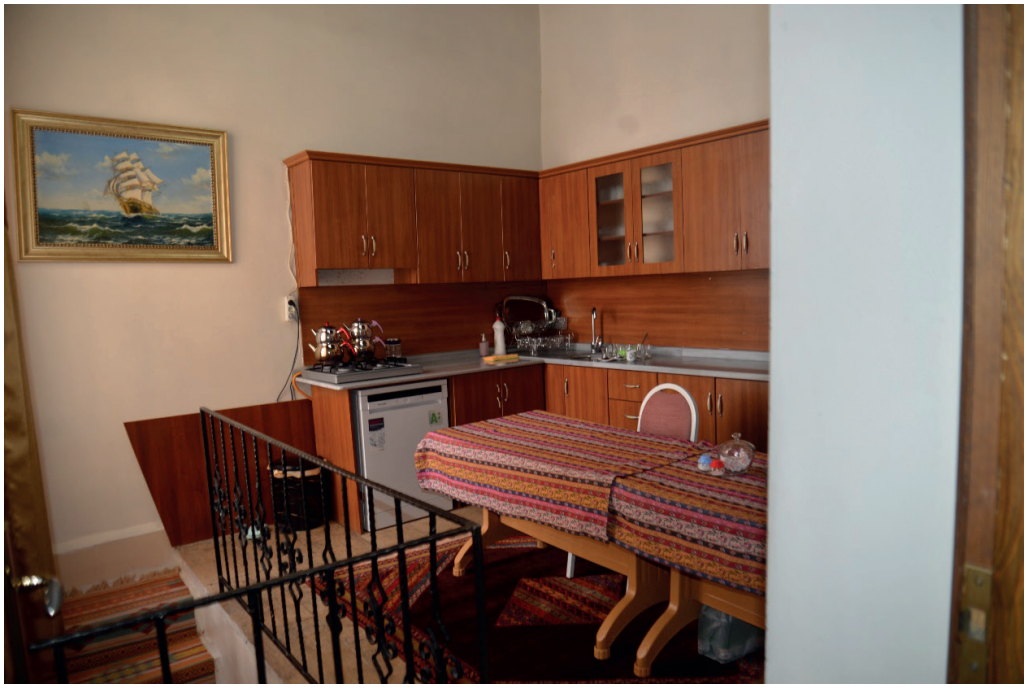
Fotoğraf 20: Gürün Rüştiyesi sofa, kuzeybatıdan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 21: Gürün Rüştiyesi sofa, güneydoğudan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 22: Gürün Rüştiyesi, kuzeybatıdan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 23: Gürün Rüştiyesi, güneydoğu derslik (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 24: Gürün Rüştiyesi, güneydoğu derslik giriş kapısı ve niş detay (Hacer Zor Akın, 2022)



Fotoğraf 25: Gürün Rüştiyesi mutfak, güneydoğudan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 26: Gürün Rüştiyesi mutfak, kuzeybatıdan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 27: Gürün Rüştiyesi mutfak, bodruma iniş merdiveni (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 28: Gürün Rüştiyesi, bodrum kat (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 29: Gürün Rüştiyesi, bodrum kat, tuvalet (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 30: Gürün Rüştiyesi, bodrum kat (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 31: Gürün Rüştiyesi, bodrum kat sofa, kuzeybatıdan bakış (Hacer Zor Akın, 2022)

Fotoğraf 32: Gürün Rüştiyesi, bodrum kat sofa, kuzeybatıdan bakış detay (Hacer Zor Akın, 2022)

Değerlendirme ve Sonuç

Yapı bir araştırmaya göre, halkevi olarak inşa edilmiştir[6]. Halkevleri ise 9 Şubat 1932 tarihinde kurulmuşlardır[7]. Aşağıdaki tabloda halkevlerinin plan ve cepheleri gösterilmektedir. Yapının hem kuruluş tarihi hem de mimari özellikleri değerlendirildiğinde, bu yapının Halkevi olarak inşa edilmiş olma olasılığı bulunmamaktadır (Tablo 47). Ayrıca yapının inşa tarihi kaynaklarda Osmanlının son dönemi Cumhuriyet'in ilk yılları[8] ve 1923 yılı[9] olarak gösterilmektedir.

Yapı değerlendirmesi, Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'ndan alınan 02.05.1990 tarihinde çizilmiş olan plan doğrultusunda yapılacaktır.

Yapının pencere düzenlemesine bakıldığında, giriş kapısının daha içeride, pencerelerin dışarı açılacak şekilde olması gerekmektedir. Giriş kapısı içeri alındığında olması muhtemel plan ortaya çıkmaktadır (Çizim 2).

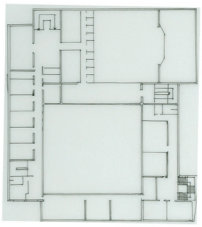
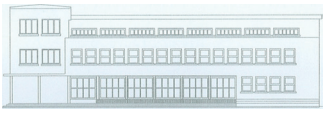
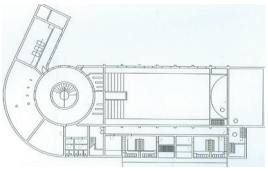
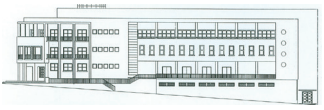
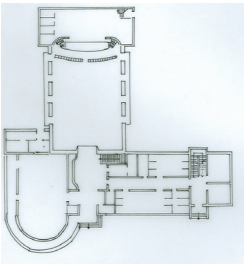
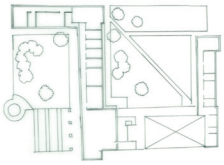
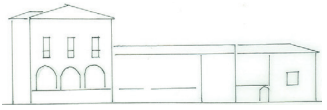
6 M.Ali Öz, Bütün Yönleriyle Gürün, s. 423, İstanbul 1999.

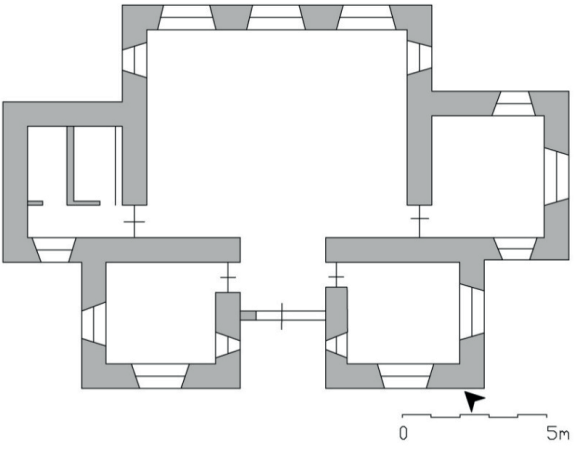
7 Orhan Özacun, "*Halkevlerinin Dramı*", Kebikeç, II/3 (1996), 91.

8 Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivinde. Dosya No: 58.03.02

9 https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecekyer/gurun-halk-kutuphanes498009

Tablo 47: Halkevleri Planları ve Görünüşleri[10]

	Plan	Görünüş
Bursa Halkevi (1938)		
Sivas Halkevi (1938) (İnşa edilmedi)		
Kırklareli Halkevi (1939)		
Balıkesir Halkevi (1944)		

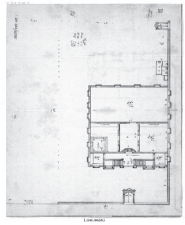
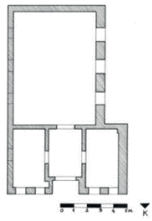
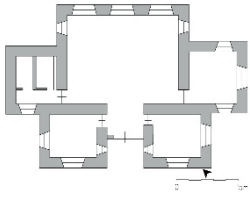


Çizim 2: Gürün Rüştiyesi muhtemel orijinal planı (Hacer Zor Akın, SKVKBK'den işlenerek)

[10] Tablo, Ayşe Durukan, 2006'dan alınarak oluşturulmuştur.

Yapının plan, cephe, malzeme ve teknik özellikleri dikkate alındığında yapı rüştiyelerle benzerlik göstermektedir. İzmir Rüştiyesi, Talas Rüştiyesi planları incelendiğinde, yapıya girişler koridordan sağlanıp, koridordan arka sofaya geçilmektedir. Talas Rüştiyesi kesme taştan inşa edilmiştir. Giriş kapısı bulunan cephede kapı açıklığının cepheden içeride olduğu görülmektedir. Gürün'de bulunan yapı plan şeması, cephe, malzeme ve teknik özelliğine göre rüştiyelere benzerlik göstermektedir. Bu yapı da rüştiye olmalıdır.

Tablo 48: Rüştiye Yapıları Özellikleri

	Görünüş	Plan	Plan Özellikleri
İzmir Rüştiyesi (1856)[11]	-		-Dikdörtgen plan şeması -Arka sofalı -Giriş koridordan sofaya
Talas Rüştiyesi (1869)[12]			-Karma plan şeması -Arka sofalı -Giriş koridordan sofaya
Gürün Rüştiyesi (1890-1893)			-Karma plan şeması -Arka sofalı -Giriş koridordan sofaya

Yapıyla ilgili arşiv belgelerine göre, 1877 yılında medrese rüştiyeye dönüştürülmüştür. 1890 yılında ise rüştiye için yeni bir yapı yapılması aksi halde kaldırılmasına karar verilmiştir. 1895 yılına ait belgede rüştiye için istenilen malzemelerin gelmesi ile ilgilidir. Bu belgeyle rüştiyenin yeniden inşa edilmiş olmalıdır. Belgelerden rüştiyenin 1890-1895 yılları arasında inşa edildiği anlaşılmaktadır. 1902 yılındaki belgede yapının tamir masraflarının ödenmesi kararı çıkmış ve 1907 tarihli belgede mektep tamiri yapıldığı görülmektedir. Bu tarihlerde ayrı ayrı

[11] BOA, İ.DH. 353-23335

[12] Uzaslan, Büşra, Kayseri Develi Lisesi Koruma Önerisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018, s.245.

iki tamir mi yapıldığı veya 1902 yılında tamir masrafı ödenmesine karar verilip tamirin 1907 yılında mı yapıldığına dair iki yoruma gidilebilmektedir. Son belge ise 1913 tarihine ait öğrenci sınav cetveline aittir. Yapı ile ilgili diğer belgeler genellikle öğrenci ve öğretmenlerle ilgili belgelerdir.

Osmanlı Arşiv belgelerinde, Sivas vilayetine bağlı Gürün kazasında dört iptidai ve bir rüştiye olduğu öğrenilmiştir. Osmanlı arşiv belgeleri ve kaynaklar incelendiğinde yapının rüştiye olduğu tespit edilmiştir. Günümüzdeki Hanımlar Evi olarak bilinen bu yapı, Gürün Rüştiyesi olmalıdır[13].

Tablo 49: Gürün Rüştiyesi Arşiv Belgeleri

Gürün Rüştiyesi			
	Tarihi	Arşiv Numarası	İçeriği
1	1877	MF. İBT. 11-31	Medresenin rüştiye yapılması
2	1879	MF. İBT. 13-38	Öğretmen İzzet Efendi'nin tayini
3	1879	MF. İBT. 13-144	Öğretmen İzzet Efendi'nin maaş konusu
4	1880	MF. MKT. 65-88	Öğrenci sayısının artması ve tayin işleri
5	1883	MF. İBT. 15-115	Öğretmen Mustafa Efendi'nin tayini
6	1886	ŞD. 872-38	Hüseyin Avni Efendi ailesine maaş tasdiki
7	1887	MF. MKT. 93-168	Öğretmen tayini
8	1888	MF. MKT. 103-100	Öğretmen tayini
9	1890	MF. MKT. 109-15	Yeniden inşa edilmesine aksi takdirde kaldırılması
10	1895	MF. MKT. 178-178	İstenilen malzemelerin gelmesi
11	1895	MF. İBT. 48-56	1311 senesinin personel devam cetveli
12	1896	MF. İBT. 53-54	Öğrenci sınav cetveli
13	1896	MF. MKT. 320-29	Öğretmen Mustafa Efendi'ye izin verilmesi
14	1896	MF. İBT. 49-3 MF. İBT. 50-15	Personel sayısı ve devam cetveli
15	1896	MF. İBT. 55-56	Personel devam cetveli ve mektep hakkında görüşler
16	1899	MF. MKT. 435-5	Öğretmen tayini
17	1899	MF. MKT. 114-102	Tayin işlemleri
18	1900	MF. MKT. 491-42	Öğrenci sınav cetveli
19	1900	MF. MKT. 541-43	Tayinle ilgili
20	1901	MF. MKT. 581-12 MF. MKT. 571-23	Tayin işleri

[13] ZOR Hacer, "Sivas İlçelerindeki Geç Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları", Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas 2023, s. 64-90.

21	1902	MF. İBT. 123-14 MF. MKT. 621-55 MF. İBT. 118-112 MF. İBT. 122-44 MF. MKT. 655-7	Tayin işleri
22	1902	MF. İBT. 122-66	Öğrenci sınav cetveli
23	1902	MF. İBT. 111-4 MF. İBT. 116-45 MF. İBT. 122-24 MF. İBT. 126-92	Personel devam cetveli
24	1902	MF. MKT. 664-18	Tamir masraflarının ödenmesi kararı
25	1903	MF. MKT. 748-44	Tayin işleri
26	1904	MF. İBT. 149-31	Öğrenci sınav cetveli
27	1904	MF. İBT. 152-86	Tayin işleri
28	1904	Y. MTV. 259-24	Öğretmenle ilgili
29	1905	MF. MKT. 900-10	Öğretmen Ahmet Hamdi'nin ailesine maaş
30	1906	MF. MKT. 914-31	Evrak işleri
31	1906	TS. MA.e 1379-26	Mektep tamiri tefrişi
32	1907	MF. MKT. 977-63	Mektebin tamir ettirilmesi
33	1907	MF. İBT. 191-114	Öğretmen Osman Fevzi Efendi'ye izin verilmesi
34	1907	MF. MKT. 978-75	Tayin erteleme
35	1907	MF. MKT. 989-74	Said Efendi'ye harcırah verilmeyeceği
36	1908	MF. İBT. 201-57	Evrak işleri
37	1908	MF. İBT. 204-23	Tayin işleri
38	1908	MF. İBT. 215-38	Hülasa cetveli
39	1909	MF. İBT. 225-25	Personel sayısı ve hülasa cetveli
40	1909	MF. İBT. 231-88	Personel devam cetveli
41	1909	MF. İBT. 240-112	1324-25 yılı Sınav cetveli
42	1911	MF. İBT. 316-35 MF. İBT. 336-4	Öğretmenlerle ilgili
43	1911	MF. İBT. 325-58	Öğretmen tayini
44	1912	MF. İBT. 363-60 MF. İBT. 367-22	Öğretmen izni
45	1912	MF. İBT. 388-57	Tayin talebi reddi
46	1912	MF. İBT. 402-19	Öğrenci sınav cetveli
47	1913	MF. İBT. 453-8	Öğrenci sınav cetveli

Kaynakça

BOA, İrade, Dahiliye Dosya 353/ Gömlek 23335

DURUKAN Ayşe, Cumhuriyetin Çağdaşlaşma, Düşüncesinin Yaşama ve Mekâna Yansımaları: Halkevi Binaları Örnekleri, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2006.

ÖZ M. Ali, Bütün Yönleriyle Gürün, İstanbul 1999.

ÖZACUN Orhan, "Halkevlerinin Dramı", Kebikeç, C 2/S 3, 1996, s.87-96.

Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, Dosya No: 58.03.02

Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, Dosya No: 58.03.02

T.C. Sivas Valiliği, Görev Yapmış Valilerimiz, http://www.sivas.gov.tr/gorev-yapmis-valilerimiz (09.11.2022)

Türkiye Kültür Portalı, Gürün Halk Kütüphanesi, https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecekyer/gurun-halk-kutuphanes498009 (08.06.2022)

UZASLAN, Büşra, Kayseri Develi Lisesi Koruma Önerisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018.

ZOR Hacer, "Sivas İlçelerindeki Geç Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları", Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas 2023.

BORULAR KÖYÜ SANDUKA MEZAR TAŞLARI

Borular Village Sarcophagus Tombstone

Ümran ERZURUMLU [1]

Özet

Bu çalışmada Sivas'ın İmranlı ilçesine bağlı Borular köyündeki sanduka mezar taşları tanıtılarak değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışmamızda yer alan sanduka mezarlar; form, bezeme ve malzeme/teknik özellikleri açısından değerlendirilmiştir. İmranlı tarih kaynaklarında Çit, Çit Yaylakıyesi, Çit Mevkii, Çit Sahrası gibi adlarla geçmektedir. Bölgeye, 1750 yılından itibaren Koçgiri aşiretinin yaptığı yoğun göçü nedeniyle "Koçgiri bölgesi" olarak adlandırılmıştır. Bölgede günümüzde Koçgiri aşiretine mensup Alevi meşrepli insanlar yaşamaktadır. Başta İmranlı ilçesi olmak üzere, Kahramanmaraş, Erzincan, Kayseri gibi bölgelerde; yuvarlak kemer alınlıklı ve alınlıkların orta kısımları oyularak çukurlaştırılmış, çukurların yanlarında meydana gelen çıkıntıların üst kısımlarına baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmış şekilde sanduka mezar taşları görülmektedir. Sandukaların baş ve ayak ucu taşlarının iç ve dış yüzlerinde, alınlıklarda, gövdenin uzun ve kısa yüzlerinde, kaidenin kademelerinde bezemeler yer almaktadır. Sandukalar; yazı, bitkisel, geometrik, figür, nesne gurubu içinde yer alan günlük kullanım eşyaları, ateşli ve kesici silahlar ve mimari motifler olmak üzere altı çeşit bezeme programıyla düzenlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sivas, Sanduka, Bezeme, Figür, Bitkisel, Geometrik, Taş, Alevi

Abstract

In this study, the sarcophagus tombstones in the Borular village of İmranlı district of Sivas will be introduced and evaluated. In addition, the cist graves included in our study; It was evaluated in terms of form, decoration and material/technical properties. İmranlı is mentioned in historical sources with names such as Çit, Çit Yaylakıyesi, Çit Mevkii, Çit Sahrası. It was called Koçgiri region with

[1] Sanat Tarihi Uzmanı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı SAMSUN. E-mail umrannerzurumlu@gmail.com

the migrations of Koçgiri tribes since 1750. Today, Alevi people from the Koçgiri tribe live in the region. Especially in İmranlı district, and in regions such as Kahramanmaraş, Erzincan, Kayseri; There are sarcophagus tombstones with round arch pediments and the middle parts of the pediments being carved and pitted, and slots for head and foot stones being opened on the upper parts of the protrusions on the sides of the pits. There are decorations on the inner and outer surfaces of the head and foot end stones of the sarcophagi, on the pediments, on the long and short sides of the body, and on the levels of the base. Chests; It is organized with six types of decoration programs: text, floral, geometric, figures, daily use items in the object group, firearms and cutting weapons and architectural motifs.

Keywords: Sivas, Sarcophagus, Decoration, Figure, Vegetable, Geometric, Stone, Alevi

Borular Köyündeki Sanduka Mezar Taşları

1928[2] yılında Borular adını alan köy, İmranlı ilçesine 9 km uzaklıkta ve ilçenin kuzeydoğusunda yer almaktadır. Bugüne kadar köyle ilgili herhangi bir araştırma yapılmadığı kesin olmamakla birlikte, bölge halkı kendilerini Tunceli bölgesi Türkmen aşiretlerine mensup Türkmenler olarak kabul etmektedirler. Bu köydeki insanların tamamı Alevilerden oluşmaktadır.

Şekil 1: Mezarlığın Genel Görünüşü

[2] Bu tarihten önceki adının ne olduğu hakkında bir kaynak bulunamamıştır. İnternette Boriyan adı geçmektedir ancak bu adı destekleyen bir kaynak yoktur.

Şekil 2

1. Haydar Sezgin'in Sandukası

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 6 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde, içi burmalarla bezenmiş ince bir şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere açılan yuvalara başucu ve ayak ucu taşları yerleştirilmiştir. Baş ucu taşı; Hamidi şeklindeki fes, boyun ve gövdeden, ayak ucu taşı; üçgen tepelik ve gövdeden oluşmaktadır. Baş ucu taşının iç yüzüne vazo içeresinde dalları kenarlara doğru açılan lale motifi ile dallarının arasına mevtanın fotoğrafı işlenmiştir. Ayak ucu taşında ise yine dalları yanlara doğu açılan üç adet lale motifi görülmektedir. Her iki şahidenin arka yüzünde Latin haçına benzer "+" şeklinde bir motif bulunmaktadır (Şekil 3 – 4).

Alınlık yarım yuvarlak, iç içe geçmiş kemerlerden oluşmaktadır. Doğudaki alınlığın iç kısmına madalyon içinde 6 yapraklı çiçek motifi (Şekil 3), batıdakine ise ay ve yıldız motifi işlenmiştir (Şekil 4).

Şekil 3: Doğu Yüz

Şekil 4: Batı Yüz

Sandukanın uzun ve kısa yüzlerinde yer alan panonun, dikey kenarları testere dişlerine benzeyen zikzaklarla bezenmiştir. Gövdenin doğusunda stilize edilmiş bitkisel bezeme bulunmaktadır (Şekil 3). Gövdenin batı yüzünde ise ilk satırında lale motifi olan Latin alfabesiyle yazılmış dört satırlık mevta hakkında bilgi veren kitabe yer almaktadır.

HAYDAR

SEZGİN D. T

933 Ö.T 31.10.968 (Şekil 4).

Gövdenin güney yüzündeki panonun köşeleri köşebentlerle bezenmiş ve iç kısmına araba motifi işlenmiştir (Şekil 5). Gövdenin kuzey yüzündeki panoya Latin alfabesiyle dört satırlık ağıt kitabesi yazılmıştır.

BU ZATTIN İSMİ GARİP HAYDAR

FELEK BENDE NE GÜL KOYDU NE YAR

ACELİM KAZZAYİLEN GELDİ BARABAR

MEZARI SİZLERE KALSIN YADİGAR (Şekil 6).

Şekil 5: Güney Yüz

Şekil 6: Kuzey Yüz

Kaidenin üstten ilk kademesi, beşinci ve altıncı kademesi dikdörtgen, ikinci, üçüncü ve dördüncü kademesi daire plandan oluşmaktadır. İkinci kademede ince bir şerit halinde Latin alfabesiyle yazılmış dua isteği olan kitabe vardır. Burada; "Eyvah Dünya Fani Toprak Emer Tatlı Canı Y.P.B.O Nurı Hey İnsan Oğlu Bu Bedenin Ruhuna Fatiha Edin" yazmaktadır. Kaidenin üçüncü kademesinde ise kıvrım dallı, lale ve palmet motifleri görülmektedir (Şekil 6)

2. Hüseyin Keskin'in Sandukası

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince bir şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere açılan yuvalara baş ve ayak ucu taşları yerleştirilmiştir. Baş ucu taşı; Hamidi şeklindeki fes, boyun ve gövdeden, ayak ucu taşı ise üçgen tepelik ve gövdeden meydana gelmektedir. Her iki taşın arka yüzünde Latin haçına benzer "+" şeklinde bir motif bulunmaktadır (Şekil 7-8).

Alınlık yarım yuvarlak, iç içe geçmiş kemerlerden oluşmaktadır. Doğudaki alınlığa sekiz dilime bölünmüş madalyon (Şekil 7), batıdakine ise ay ve yıldız motifi işlenmiştir (Şekil 8).

Şekil 7: Doğu Yüz

Şekil 8: Batı Yüz

Sandukanın uzun ve kısa yüzlerinde dikey kenarları, testere dişlerine benzeyen zikzaklarla bezenmiş panolar bulunmaktadır. Gövdenin doğusunda, eyer takımlarıyla birlikte ve hareket halinde gösterilmiş at figürü yer almaktadır (Şekil 7). Gövdenin batı yüzüne ise Latin alfabesiyle dört satırlık mevta hakkında bilgi veren kitabe yazılmıştır.

HÜSEYİN

KESKİN

D-T-308

Ö-T-970 (Şekil 8).

Gövdenin güney yüzündeki pano, stilize edilmiş bitkisel motiflerle bezenmiştir (Şekil 9). Gövdenin kuzey yüzündeki panoda Latin harfleriyle yazılmış dört satırlık ağıt kitabesi yer almaktadır. Ancak tahrip olması nedeniyle ikinci satırdan itibaren okunamamaktadır.

AKLI OLAN KULLUK ETSİN YAŞARKEN

NİCELER GELİP GEÇTİ...(Şekil 10).

Şekil 9: Güney Yüz

Şekil 10: Kuzey Yüz

Kaidenin kademeleri dikdörtgen plandan oluşmuştur. Üstten ilk kademesinin kenarları pahlanmıştır ve köşelerinde kareler meydana gelmiştir (Şekil 10).

3. Mirmelek Keskin'in Sandukası

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince bir şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere açılan yuvalara baş ve ayak ucu taşları yerleştirilmiştir. Baş ucu taşı; Hamidi şeklindeki fes, boyun ve gövdeden, ayak ucu taşı; üçgen tepelik ve gövdeden oluşmaktadır. Her iki taşın arka yüzünde Latin haçına benzer "+" şeklinde bir motif bulunmaktadır (Şekil 11-12).

Alınlık yarım yuvarlak kemerden meydana gelmektedir. Alınlığın doğusuna, lotusa benzer bitkisel bezeme işlenmiştir (Şekil 11). Batısında; ay ve yıldız motifinin kenarlarına işlenmiş birer lale motifi görülmektedir (Şekil 12).

Şekil 11: Doğu Yüz

Şekil 12: Batı Yüz

Sandukanın uzun ve kısa yüzlerinde dikdörtgen panolar yer almaktadır. Gövdenin doğusuna, boynuzları boyanarak ön plana çıkarılmış koç figürü işlenmiştir (Şekil 11). Gövdenin batı yüzünde Latin alfabesiyle, dört satırlık mevta hakkında bilgi veren kitabe bulunmaktadır.

MİRMELEK

KESKİN

D – T – 3 - 8 - 1952

Ö – T - 5- 11 – 1973 (Şekil 12).

Gövdenin güney yüzündeki panoda Latin harfleriyle yazılmış dört satırlık ağıt kitabesi görülmektedir.

ÖTME BÜLBÜL MEZAR TAŞINDA

DUMAN KALKMAZ DAĞ BAŞINDA

ÖLECEYİMİ BİLİN FELEKTEN ŞİMDİ

AĞLAR ANNEM BABAM PEŞİMDEN (Şekil 13).

Gövdenin kuzey yüzündeki panoda altlı üstlü birer baklava dilimi bulunmaktadır (Şekil 14).

Şekil 13: Güney Yüz

Şekil 14: Kuzey Yüz

Kaidenin kademeleri dikdörtgen planlıdır. Üstten ilk kademesinin uzun ve kısa yüzlerine çapraz ikişer silme çekilerek geometrik şekil oluşturulmuştur (Şekil 14).

4. Kemal Kartal'ın Sandukası

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince bir şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere açılan yuvalara baş ve ayak ucu taşları yerleştirilmiştir. Baş ucu taşı; Hamidi şeklindeki fes, boyun ve gövdeden, ayak ucu taşı; üçgen tepelik ve gövdeden oluşmaktadır. Her iki şahidenin arka yüzünde Latin haçına benzer "+" şeklinde bir motif bulunmaktadır (Fotoğraf 9 – 10). Baş ucu taşının iç kısmına kalp şeklinde kolyeye benzer bir motif işlenmiştir (Fotoğraf 16).

Alınlık yarım yuvarlak kemerden oluşmaktadır. Alınlığın doğusuna, madalyon içinde sekiz kollu yıldız motifi (fotoğraf 13), batısına ise ay ve yıldız motifiyle kenarlarına birer lale motifi işlenmiştir (Fotoğraf 14).

Şekil 15: Doğu Yüz

Şekil 16: Batı Yüz

Sandukanın uzun ve kısa yüzünde dikdörtgen pano yer almaktadır. Gövdenin doğusundaki panonun alt köşelerine köşebentler, ortasına ise stilize edilmiş kıvrım yapraklı bitkisel bezemeler işlenmiştir (Şekil 15). Gövdenin batısına Latin harfleriyle mevta hakkında bilgi veren dört satırlık kitabesi yazılmıştır.

KEMAL
KARTAL
D-T-1953
Ö-T-25-9-975 (Şekil 16).

Şekil 17: Güney Yüz

Şekil 18: Kuzey Yüz

Gövdenin güney yüzündeki panoda Latin harfleriyle yazılmış, dört satırlık ağıt kitabesi bulunmaktadır.

EYVAH BAK BU TAŞA
ALDANMA FANİ DÜNYAYA BOŞA
ACELİ KAZAYİDİ GELDİ BAŞA
RUHUNA OKUYUN FATİHA (Şekil 17).

Sanduka gövdesinin kuzey yüzündeki panoda, kıvrım yapraklı stilize edilmiş bitkisel bezeme ve ortasında lotus motifi görülmektedir (Şekil 18).

Kaidenin üstten ilk kademesi, yedinci ve sekizinci kademesi dikdörtgen, ikinci, üçüncü ve beşinci kademesi sekizgen, dördüncü ve altıncı kademesi daire planlıdır. Kaidenin ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci kademeleri geometrik motiflerle bezenmiştir (Şekil 17-18).

5. Anonim Sanduka

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Üçüncü kademe toprak altında kalmıştır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince bir şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında, yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır (Şekil 19-20).

Alınlık bölümü, yarım yuvarlak kemerden oluşmaktadır ve gövdeden ayrılmamıştır.

Şekil 19: Doğu Yüz

Şekil 20: Batı Yüz

Gövdenin uzun yüzlerinde dikdörtgen, kısa yüzlerinde ise "U" şeklinde panolar bulunmaktadır. Sandukanın doğusuna alttan yukarı doğru ayaklı, kapaklı ibrik, kapaklı cezve, şekerlik ve fincan motifleri sıralanmıştır (Şekil 19). Sandukanın batısına ise boydan boya ağaç motifi işlenmiştir (Şekil 20).

Şekil 21: Güney Yüz

Şekil 22: Kuzey Yüz

Gövdenin güney yüzünde kareden oluşan iki pano bulunmaktadır. Panolardan birine dikey diğerine ise yatay şekilde stilize edilmiş ağaca benzer bitkisel motifler işlenmiştir (Şekil 21). Sandukanın kuzey yüzündeki panoda üç adet sütunlu basık kemer sırası görülmektedir (Şekil 22).

6. Anonim Sanduka

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince birer şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır. Alınlıklar yarım yuvarlak kemerden oluşmaktadır. Gövdenin uzun ve kısa yüzleri bezemesiz bırakılmıştır.

Şekil 23: Güney Yüz

Şekil 24: Kuzey yüz

Gövdenin uzun yüzlerinde dikdörtgen planlı panolar yer almaktadır. Gövdenin güney yüzündeki panoya yatay yedi adet, dikey altı adet yıldız kesiti dizilmiştir (Şekil 23). Gövdenin kuzey yüzündeki panoda ise sağdan sola doğru tabanca, fişeklik, honça, leğen ve ayaklı, kapaklı ibrik motifleri sıralanmıştır. Gövdenin kısa yüzleri bezemesiz bırakılmıştır. Kaide parçalı taşlardan meydana gelmektedir (Şekil 24).

7. Anonim Sanduka

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince birer şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır. Alınlıklar, yarım yuvarlak kemerden oluşmaktadır (Şekil 25-26).

Şekil 25: Doğu Yüz

Şekil 26: Batı Yüz

Sanduka gövdesinin doğu yüzündeki dikdörtgen pano içinde honça motifi yer almaktadır (Şekil 25). Gövdenin batı yüzüne 34 kollu çarkıfelek motifi işlenmiştir (Şekil 26).

Şekil 27: Güney Yüz

Şekil 28: Kuzey Yüz

Gövdenin güney yüzünde kare planlı iki adet pano yer almaktadır. Bu panoların iç kısımlarına birer şemse motifi işlenmiştir (Şekil 27). Gövdenin kuzey yüzündeki dikdörtgen planlı panoda ise sağdan sola doğru ayaklı, kapaklı ibrik, leğen, fişeklik ve iki adet tabanca motifi sıralanmıştır. Kaide dikdörtgen planlı ve parçalı taşlardan meydana gelmektedir (Şekil 28).

8. Anonim Sanduka

Dikdörtgen prizma gövdeli sanduka, 3 kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın gövdesi uzun yüzlerde ince birer şeritle alınlıktan ayrılmıştır.

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında yarım yuvarlak dilimlerden oluşan birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır. Alınlıklar yarım yuvarlak kemerden oluşmaktadır (Şekil 29-30).

Şekil 29: Güney Yüz

Şekil 30: Kuzey Yüz

Gövdenin uzun yüzlerinde dikdörtgen planlı panolar bulunmaktadır. Sanduka gövdesinin uzun yüzündeki panoya altışar adet yatay, beşer adet dikey yıldız kesiti sıralanmıştır (Şekil 29). Gövdenin kuzey yüzündeki panoya ise sağdan sola doğru altıgen çerçeve içinde altı yapraklı çiçek ve 27 kollu çarkıfelek motifi

yerleştirilmiştir. Panonun alt köşelerine birer yıldız kesiti, ortasına ise iki yıldız kesiti ve sütunlu basık kemer motifleri işlenmiştir (Şekil 30). Kaide dikdörtgen planlı ve parçalı taşlardan oluşmaktadır.

9. Anonim Sanduka

Alınlığın orta kısmı oyularak çukurlaştırılmıştır. Çukurlaştırılan kısımların kuzey ve güney kenarlarında ince birer şerit yer almaktadır. Alınlığın kenarlarındaki çıkıntılı bölümlere baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır (Şekil 32-33). Alınlıklar, yarım yuvarlak kemerden oluşmaktadır.

Şekil 31: Doğu Yüz

Sanduka gövdesinin uzun yüzlerinde dikdörtgen planlı birer pano bulunmaktadır. Gövdenin doğu yüzünde ayaklı, kapaklı ibrik motifi yer almıştır (Şekil 31). Gövdenin batısı bezemesiz bırakılmıştır.

Şekil 32: Güney Yüz

Şekil 33: Kuzey Yüz

Sanduka gövdesinin güney yüzündeki panoda yatay şekilde üçer adet, dikey şekilde ikişer adet altı kollu yıldız motifi, yanlara ise ikişer adet yıldız kesiti işlenmiştir (Şekil 32). Gövdenin kuzey yüzündeki panoda sağdan sola doğru ayaklı, kapaklı ibrik, leğen, iki adet sivri kemerli sütun sırası, altı dilime bölünmüş iki adet altıgen, iki adet tabanca sıralanmıştır. Panonun köşelerinde ise yıldız kesitleri bulunmaktadır (Şekil 33). Dikdörtgen prizma gövdeli sandukanın kaidesi bulunmamaktadır.

10. Anonim Sanduka

Dikdörtgen prizma gövdeli, kapaklı sanduka, tek kademeli bir kaide üzerine oturmaktadır. Sandukanın alınlık kısmı üçgen, iç bükey şeklindedir (Şekil 34). Alınlığın üst kısmına baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır.

Şekil 34: Doğu Yüz

Sanduka gövdesinin uzun yüzlerinde dikdörtgen planlı birer pano bulunmaktadır. Gövdenin güney yüzündeki panoda, çengele benzer motifler, ağaç ve iki adet madalyon içinde altı yapraklı çiçek motifi yer almaktadır (Şekil 35). Sanduka gövdesinin kuzey yüzündeki panoda iki adet kılıç ve iki adet tabanca motifi görülmektedir (Şekil 36).

Şekil 35: Güney Yüz

Şekil 36: Kuzey Yüz

Değerlendirme ve Sonuç

Borular Köyü Sanduka Mezar Taşlarının Bezemeleri											
Sanduka Numarası			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Bitkisel Motifler	Çiçek		x							x		x
	Ağaç						x					x
	Lale		x	x	x	x						
	Kıvrım Dal ve Yaprak		x	x	x	x	x					
	Lotus				x	x						
Geometrik Motifler	Zikzak		x	x		x						
	Çokgen	Dikdörtgen	x	x	x	x	x	x	x	x		x
		Kare			x	x			x		x	
		Üçgen	x	x								
		Altıgen									x	
		Daire	x	x		x		x		x	x	
	Çarkıfelek								x	x		
	Ay ve Yıldız		x	x								
	Yıldız - Yıldız Kesiti		x					x		x		
	Şemse								x			
	Çengel								x		x	x
Figür	At			x								
	Koç				x							

Nesne	Ateşli ve Kesici Silahlar	Tabanca									x	x
		Kılıç										x
		Fişeklik						x			x	
	Kap - Kaçak	İbrik					x	x			x	
		Leğen						x			x	
		Honça						x				
		Cezve					x					
		Şekerlik					x					
		Fincan					x					
	Araba		x									
Mimari Motifler	Silme	Düz	x	x	x		x	x	x	x	x	x
		Yivli	x				x					
	Kemer	Basık								x		
		Sivri					x				x	

İmranlı'yla ilgili ilk kayıtlar Çit, Çit Mevzii, Çit Sahrası, Çit Yaylakiyesi veya Çit Yöresi gibi adlarla 1530 yılına ait 387 numaralı Muhasebe-i Vilayet-i Karaman ve Rum defterinde geçmektedir. 16. yüzyıla kadar Türkmenler tarafından yaylak olarak kullanılırken bölgeye, 1750'li yıllardan itibaren Koçgiri aşiretinin yoğun göçü başlamıştır.

Koçgiri aşireti; başta Sivas'ın İmranlı ilçesi olmak üzere Zara, Suşehri, Gölova, Divriği ve Hafik[3] ilçeleriyle Erzincan'ın Refahiye ve Kuruçay ilçeleri[4] ana yerleşim alanı olarak tespit edilmiştir. Daha sonra Adana Tufanbeyli, Gümüşhane Şiran, Kayseri Develi ve Sarız ilçeleriyle[5] Kahramanmaraş'ın Afşin ve Göksün ilçelerine yayılmışlardır[6].

[3] Murat Uğraş, *Zara Koçgıri Sancağı ve İmranlı, Çit Yöresi Tarihi*, Dorlion Yayınları, Ankara 2021 ss. 36-37; Turgay Yazar ve Ebru B. Fataha, "Sivas İli 2011-2012 yılları Yüzey Araştırmaları", *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü,* 1, Muğla 2013, ss. 382-383; Turgay Yazar, "Sivas İli Yüzey Araştırması", *28. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 30, İstanbul 2010, ss. 19-30; Turgay Yazar, "İmranlı Mezar Taşları, Ölüm Sanat ve Mekân Sempozyumu", *Dakam*, 2015, ss.171-183.

[4] Haldun Özkan, "Erzincan ve Çevresinde Orta Asya Türk Geleneğini Sürdüren Bezemeli Mezar Taşları", *A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15, 2000, s. 33.

[5] Aslı S. Arslan, *Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları,* (Erciyes Üniversitesi Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi,), Kayseri 2003, ss. 1-10; Şerife Tali, "Kayseri/Gesi Mezar Taşlarına Üzerine Bir Değerlendirme", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 49, Erzurum 2013, ss. 359-360; Sultan Murat Topçu, "Talas İlçe Mezarlığında (Cemil Baba Mezarlığı) Yer Alan Bezemeli Mezar Taşları", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2009, ss. 141-143; Ayşe Budak, "Kültürel Belleğin Yinelenmesi: Kayseri'de Koçgiri Aşireti'nin Yerleştiği Köylerde Bezemeli Mezar Taşları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 95, 2020, ss. 277-299.

[6] Cavit Polat, "Kahramanmaraş Keklikoluk Köyü Mezar Taşlarının Şekil ve Süsleme Bakımından Değerlendirilmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 61, 2017, ss. 211-252; Baki Öz, *Belgelerle Koçgiri Olayı*, Can Yayınları, İstanbul 1999, ss. 33-34; Hüseyin Çavuşoğlu, *Dünden Bugüne İmranlı ve Koçgiri Tarihsel Bir İnceleme*, Motif Matbaacılık, Ankara 2011, ss. 31-45.

Aşiretin kimliği hakkında birçok yorum bulunmaktadır. Kimi araştırmacılara göre Kürt asıllı kimi araştırmacılara göre Türkmen asıllı oldukları yönünde tartışmalar mevcuttur[7]. Ancak konumuz Aşiretin kimliği hakkında değildir. Bu köyde yaşayanlar kendilerini Türkmen asıllı olarak tanıtmaktadırlar.

Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yerleşen Alevi Koçgirilerin kendileriyle birlikte taşıdıkları ilginç geleneklerinden biri de mezar taşı geleneğidir[8]. Bunu Koçgirilerin tarihsel süreç içerisinde yerleştiği bölgelerde aynı bezeme ve üslubun görülmesiyle kanıtlayabiliyoruz. Bu benzerliklerden biri de İmranlı ilçesine bağlı Borular köyünde görülmektedir. Geleneksel mezar yapma geleneği azalsa da günümüzde devam etmektedir. Ancak bölgede sandukalı mezarların yanı sıra toprak mezarlarda bulunmaktadır.

Kesme taştan meydana gelen sanduka mezar taşları; tek parça taştan oluşan, alınlık ve gövdenin bir araya gelmesiyle oluşan sandukalar ve çatma sandukalar olmak üzere 3 tipe ayrılmıştır. Sandukalar da yarım yuvarlak ve üçgen iç bükey şekilde olmak üzere 2 tip alınlık görülmektedir. Sandukalardaki yarım yuvarlak kemer alınlıkların orta kısımları kesilerek çukurlaştırılmış, yanlardaki meydana gelen çıkıntıların üst kısımlarına baş ve ayak ucu taşları için yuvalar açılmıştır. Bu Koçgiri bölgesinde yaygın olarak kullanılan bir özelliktir.

Mezarlıkta 10 adet sanduka mezar tespit edilmiştir. Bunlardan 10. sanduka kapaklıdır. Sanduka gövdelerinin enleri 25 ile 68,5 cm, yükseklikleri 36 ile 72 cm, uzunlukları 59,5 ile 144 cm arasında değişmektedir. Gövdelerin doğu ve batı yüzleri genellikle birkaç parça taşın birleşmesiyle oluşmuştur.

Sandukaların gövde kısımları kademeli şekilde yükselen kaide üzerine oturmaktadır. 9 numaralı sandukanın kaidesi bulunmamaktadır. Muhtemelen bu sandukanın kaidesi kaybolarak günümüze ulaşamamıştır. Kaidenin kademe sayısı 1 ile 8 arasında değişmektedir. Genel olarak baktığımızda 3 kademeli kaidelerin daha yaygın olduğu görülmektedir. Kaidelerin enleri 32 ile 103 cm, uzunlukları 66 ile 200 cm, yükseklikleri 10 ile 36 cm arasında değişmektedir. Kaideler tek parça ya da birkaç parça taştan meydana gelmektedir.

Bunlardan 4 sandukanın tarihi ve kime ait olduğu bilgisi kitabelerinde yazmaktadır. Kitabesi olmayan mezarları, üslup ve benzer özellikleri açısından değerlendirdiğimizde 18. ve 20. yüzyıla tarihlendirebiliriz.

Bezemeler; sandukaların uzun ve kısa yüzlerinde farklı şekilde düzenlenmiştir. Bazı sandukaların doğu ve batı yüzlerinde bezeme görülmemektedir. Süslemenin olduğu yerlerde bitkisel, geometrik, figür, nesne (günlük kullanım eşyaları, ateşli ve kesici silahlar) ve mimari formlardan oluşan bir bezeme programıyla düzenlenmiştir. Bitkisel bezemelerde; stilize edilmiş kıvrımlı dal ve yaprak, çiçek, ağaç, lale, lotus, geometrik bezemelerde; çarkıfelek, zikzak, üçgen, dörtgen, baklava

---

7 Dilek Kızıldağ Soileau, *Koçgiri İsyanı: Sosyo-Tarihsel Bir Analiz*, İletişim Yayınları, 2017, s. 12.

8 Ayşe Budak, "*Kültürel Belleğin Yinelenmesi: Kayseri'de Koçgiri Aşireti'nin Yerleştiği Köylerde Bezemeli Mezar Taşları*", ss. 277-299.

dilimleri, altıgen, daire, yıldız, yıldız kesitleri, ay ve yıldız, figürlü bezemelerde; at ve koç nesnelerde, araba, ibrik, honça, cezve, şekerlik, bardak, ateşli ve kesici silahlar, fişeklik, mimari motiflerde; sütun ve kemer sırası görülmektedir. Gövdelerde yer alan bezemelerde yontma/oyma tekniği kullanılmıştır.

Mezar taşlarında yer alan motiflerin ikonografisi oldukça ilgilenilen ve araştırılan konulardan biridir[9]. Mezar süslemelerinde, bitkisel motiflerin fazlaca kullanılması, kaybettikleri yakınlarının yattıkları yeri cennet bahçelerine benzetme isteklerindendir. İnsanlar mezarları çeşitli bitkilerle bezemiş ve ağaçlandırmıştır. Bitkisel motiflerde özellikle ağaçlar kışın yapraklarını döküp baharda tekrar canlanması nedeniyle, ölümden sonra yeniden hayata dönüşün sembolü olarak görülmüş ve buna inanılarak kutsiyet atfedilmiştir[10].

Nesne gurubu içinde yer alan günlük kullanım eşyaları; leğen, honça, ibrik, kapaklı cezve, şekerlik gibi motifler birden çok sandukada kullanılmıştır. İbrik ve leğenin genelde birlikte kullanıldığını görmekteyiz. İbrik; Türk inancında gelin alma, ölüm, cenaze gibi durumlarda ya da nazardan sakınma amacıyla ilişkilendirilmektedir[11]. Bunun yanında temizliğin ve paklığın sembolü olarak da görülmüştür[12].

Honça, cezve, kahve takımları gibi mutfak eşyaları ise ölen kişinin konuksever bir kişi olduğunun göstergesidir[13].

Nesne gurubu içinde yer alan ateşli ve kesici silah motifleri; o kişinin yiğitliğini, gücünü, hakimiyetini ve yürekliliğini simgelemektedir[14]. Silahlı motifler mevtanın öldüğü dönemdeki kullanılan tabanca motiflerini de yansıtmaktadır. Bunun yanında mevtanın savaşa katılmış olabileceğini de düşünebiliriz[15]. Bunların yanında mezarlarda bıçak/kılıç gibi veya başka motifler kişinin nasıl öldüğünü simgelemektedir[16]. I numarada yer alan Haydar Sezgin'e ait sandukanın güneyinde gördüğümüz araba motifi buna benzer bir örnektir. Haydar Sezgin'in, yurt dışından Türkiye'ye gelirken bir araba kazası sonucu öldüğünü ve bunu simgelemek amacıyla araba motifinin mezarına işlendiğini köydeki yakınlarından öğreniyoruz.

Sandukaların gövdesine işlenen at figürü, Türklerde; şerefi, kahramanlığı ve namusu simgelemektedir[17]. Bunların yanında Alevi inancında at, kutsal değere sahip bir varlıktır. Özellikle atın asaleti, gücü, hızı gibi özellikleriyle bu kutsallı-

---

9 Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, ss.1-39.

10 Aziz Doğanay, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Naturalist Üstlupta Klasik Devir Süslemeleri", *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüp Sultan Sempozyumu, Tebliğler*, 1998, s. 264.

11 Semiha Altıer, "Osmanlı Sanatında İbrik Tasvirleri ve İkonografisi", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 26, 2019, s.155.

12 Aslı Sarıoğlu Arslan, *Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları*, s. 172.

13 Harun Güngör, "Kayseri ve Çevresinde Bazı Mezar Taşları", *Türk dünyası Tarih Dergisi*, 30, Ankara 1996, s. 33.

14 Yaşar Çoruhlu, "Orta Asya'dan Anadolu'ya Çatma Lahit veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi", 1. *Eyüp Sultan Sempozyumu, Tebliğler,* İstanbul 1997, s. 65.

15 Ümran Erzurumlu, *Sivas/İmranlı Cogi Baba, Doğançal ve Borular Köylerindeki Sandukalı Mezarlar*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2024, s. 275.

16 Timur Şili, *Taşların Dili*, Bilig Yayınları, Ankara 1996, s.222.

17 Rasim Efendiyev, *Daşlar Danışır*, Kençlik, Baku 1980, s. 24.

ğa ermesinde etkili olmuştur. Diğer yandan ulaşımda ve sosyal yaşamda önemli unsurlardan biridir. Ayrıca Alevilerde at, Hz. Ali'nin atı Düldül'le de ilişkilendirilmektedir[18].

Koç figürü ise bolluk ve bereketliliği, yiğitliği, savaşçılığı, hakimiyet, güç ve kuvvetliliğin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır[19]. Bunların yanında inanışa göre en ideal kurban koç olarak kabul edilmektedir. Koçun, Cebrail'in yardımıyla Batın alemden Zahir aleme geçeceğine inanılmaktadır. Buna göre, insanlar öldükten sonra, sırat köprüsünden karşıya kurban ettikleri koçun geçireceğine inanmaktadırlar[20].

Geometrik motiflerde; ay ve yıldız, dinlenme zamanını, ayın evreleri ise insan yaşamının döngüsünü simgelemektedir. Bunların yanında ay ve yıldızlar kutsal ruh olarak da tasarlanmıştır[21]. Çarkıfelek motifi, zaman kavramını vurgulamakta, aynı zamanda Alevilerde 'dünyanın çarkı"[22] anlamında bir ibadet olarak sergilenmektedir[23].

Mezarlar üzerinde görmüş olduğumuz bezemelerin benzerlerini Moğolistan'da, Kırım'da ve Türkiye'nin farklı illerinde de görebilmekteyiz.

İlk dört sandukada yer alan zikzaklara ve 4 numaralı sandukanın kaidesinde yer alan eşkenar ya da dörtgen-baklava dilimlerinin bir benzerine Moğolistan'daki Göktürklere ait Anı mezarlarında rastlamaktayız[24] (Şekil 37 - 38).

Şekil 37: Moğolistan

Şekil 38: Moğolistan

1, 8 ve10 numaralı sandukanın üzerinde yer alan madalyon ve altıgen çerçeve içindeki altı yapraklı çiçek motifinin benzerine Kırım'daki bir mezarlıkta karşılaşmaktayız (Şekil 39).

18 Çetin Dursun ve Baki Bora Hança, "Alevi İnancında Hayvan Sembolizmi: Kul Himmet Örneği", *Asya Studies*, 6, 2022, s.110.

19 Nurdin Useyev, "Manas Destanında Türk Kelimesi ve Ağaç, Koyun/Koç Kültleri", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2016, s. 1619.

20 Hüseyin Çakmak ve Seyfettin Elaldı, *Dersim Aleviliği Raa Hagi/Riye Hegi'de Cenaze Kaldırma Geleneği*, Kalan Yayınları, 2020, s. 18.

21 Gökçe Emeç, "Uygur Türklerinde Gök ve Gök Cisimleriyle ilgili Efsanelerin İncelenmesi", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 87, 2019, s. 89.

22 Ahmet Çaycı, "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman sempozyumu*, 2015, ss. 299-301.

23 Mehmet Kulaz ve İlter İgit, *Tunceli'deki Mezarlıklar ve Mezar Taşları*, Hiper Yayınları, İstanbul 2018, s. 43.

24 Özlem Jale Oktay Çerezci, "Moğolistan'da Bulunan Göktürk Dönemi'ne ait Süslemeli Anı-Mezar Örnekleri," *Art Sanat Dergisi*, 14, 2020, ss. 313-315.

Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinde yer alan mezar taşlarında, çarkıfelek ve figürlü örneklere rastlamaktayız[25] (Şekil 40).

Şekil 39: Kırım

Şekil 40: Azerbaycan

Benzer bezeme örneklerini, İmranlı'nın diğer köylerinde (Şekil 41-44), Kayseri'de (Şekil 42-45), Erzincan'da (Şekil 43) ve Kahramanmaraş'ta ve Nevşehir'de (Şekil 46) görebilmekteyiz.

Şekil 41: İmranlı-Boğazören Köyü

Şekil 42: Kayseri

Şekil 43: Erzincan – Çayırlı

Şekil 44: Sivas - İmranlı

[25] Aynur Celilova, "Azerbaycan Mezar Yapılarında Avcılık Sembolleri", *I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi*, Aydın 2018, ss. 150-157.

Şekil 45: Kayseri

Şekil 46: Nevşehir

Sanduka mezarlar sanatsal açıdan açık hava müzesi niteliğindedir. Mezarlıkta, kaçak kazıların yapılması, yol yapımı sırasında toprak altında kalması, bina yapımında inşa malzemesi olarak kullanılması nedeniyle tahrip olup yok olmayla karşı karşıyadır. Bu nedenle sanduka mezar taşları, koruma altına alınarak gelecek nesillere aktarılmalıdır. İlgili kamu kurum ve kuruluşlarınca gerekli hassasiyetin gösterilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

Altıer, Semiha, "Osmanlı Sanatında İbrik Tasvirleri ve İkonografisi", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 26, 2019, ss.149-202.

Arslan, S. Aslı, *Kayseri Zamantı Irmağı Çevresindeki Bezemeli Mezar Taşları*, Erciyes Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 2023.

Atıcı, Alper ve Yazar, Turgay, *İmranlı (Ümraniye) Boğazören Köyü Eski Mezarlık'taki Taş Sandukalar ve Koçgiri Mezar Taşları Üzerine Değerlendirme*, Atlas Akademik Basım Yayınları, Ankara 2023.

Budak, Ayşe, "Kültürel Belleğin Yinelenmesi: Kayseri'de Koçgiri Aşireti'nin Yerleştiği Köylerde Bezemeli Mezar Taşları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 95, 2020, ss. 277-299.

Çal, Halit, "Erzincan, Çayırlı İlçesinde Kuş Motifi", *Milli Folklor Dergisi*, 89, 2011, ss. 220-239.

Çakmak, Hüseyin ve Seyfettin Elaldı, *Dersim Aleviliği Raa Hagi/Riye Hegi'de Cenaze Kaldırma Geleneği*, Kalan Yayınları, 2020.

Çaycı, Ahmet, "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman sempozyumu*, 2015, ss. 299-305.

Celilova, Aynur, "Azerbaycan Mezar Yapılarında Avcılık Sembolleri", *I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi*, Aydın 2018, ss. 150-157.

Çerezci, Özlem Jale Oktay, "Moğolistan'da Bulunan Göktürk Dönemine Ait Süslemeli Anı-Mezar Örnekleri," *Art Sanat Dergisi*, 14, İstanbul 2020, ss. 297-321.

Çoruhlu, Yaşar, "Orta Asya'dan Anadolu'ya Çatma Lahit veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi", *1. Eyüp Sultan Sempozyumu, Tebliğler*, İstanbul 1997, ss. 60-70.

Doğanay, Aziz, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Natüralist Üslupta Klasik Devir Süslemeleri", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüp Sultan Sempozyumu, Tebliğler*, İstanbul 1998, ss. 8-10.

Dursun, Çetin ve Baki Bora Hança, "Alevi İnancında Hayvan Sembolizmi: Kul Himmet Örneği", *Asya Studies*, 19, 2022, ss. 107-114.

Efendiyev, Rasim, *Daşlar Danışır*, Kençlik, Baku 1980.

Emeç, Gökçe, "Uygur Türklerinde Gök ve Gök Cisimleriyle ilgili Efsanelerin İncelenmesi", *Uluslararası Uygur araştırmaları Dergisi*, 2019, ss. 87-100.

Erzurumlu, Ümran, *Sivas/İmranlı Cogi Baba, Doğançal ve Borular Köylerindeki Sandukalı Mezarlar*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2024.

Güngör, Harun, "Kayseri ve Çevresinde Bazı Mezar Taşları", *Türk dünyası Tarih Dergisi*, Ankara 1996, ss. 359-390.

Harman, Mürüvvet ve Yavuz Erdihan, "Başköy Köyü Mezarlarına Farklı Perspektiflerden Bakmak", *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 2021, ss. 253-271.

Karamağaralı, Beyhan, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Kavalçalan, Enes, "Bayat Boyunun Nevşehir'deki Uzantıları: Ayhan Köyü Mezar Taşları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 106, 2023, ss. 211-252.

Kızıldağ, S. Dilek, *Koçgiri İsyanı: Sosyo-Tarihsel Bir Analiz*, İletişim Yayınları, 2017.

Kulaz, Mehmet ve İlter İgit, *Tunceli'deki Mezarlıklar ve Mezar Taşları*, Hiper Yayınları, İstanbul 2018.

Örnek, Sedat, *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Bilgesu Yayıncılık, Ankara 1979.

Öz, Baki, *Belgelerle Koçgiri Olayı*, Can Yayınları, İstanbul 1999.

Özkan, Haldun, "Erzincan ve Çevresinde Orta Asya Türk Geleneğini Sürdüren Bezemeli Mezar Taşları", *A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15, 2000, ss. 31-47.

Polat, Cavit, "Kahramanmaraş Keklikoluk Köyü Mezar Taşlarının Şekil ve Süsleme Bakımından Değerlendirilmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 61, 2017, ss. 211-252.

Sili, Timur, *Taşların Dili*, Bilig Yayınları, Ankara 1996.

Taşkın, Yasemin, "İmranlı Yöresi Mezar Taşlarında Hayat Ağacı Motifi Ve Çağdaş Türk Resim Sanatında Hayat Ağacının Kullanımı Sanatında Hayat Ağacının Kullanımı," *Social Sciences Studies Journal*, 2022, ss. 2137-2151.

Tali, Şerife, "Kayseri/Gesi Mezar Taşlarına Üzerine Bir Değerlendirme", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 49, 2013, ss. 359-390.

Topçu, S. Murat, "Talas İlçe Mezarlığında (Cemil Baba Mezarlığı) Yer Alan Bezemeli Mezar Taşları", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 2009, ss. 141-175.

Useev, Nurdin, "Manas Destanında Türk Kelimesi ve Ağaç, Koyun/Koç Kültleri", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5, 2016, ss. 1612-1626.

Useinov, Memedulla, "Kırım Müslüm Mezar Taşları", *Kuşadası: I. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi*, Aydın 2018, ss. 566-572.

Yazar, Turgay ve Ebru B. Fataha, "Sivas İli 2011-2012 yılları Yüzey Araştırmaları", *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü*, 1, 2013, ss. 378-391.

Yazar, Turgay, "İmranlı Mezar Taşları", *Ölüm, Sanat ve Mekân Sempozyumu*, Dakam, 2015, ss. 18-20.

İSKENDERUN HÜKÜMET KONAĞI'NIN DÜNÜ ve BUGÜNÜ

The Past and Present of the Iskenderun Government Office Building

Müge ÇİFTYÜREK[1]

Özet

1839 Tanzimat reformlarıyla birlikte, Osmanlı Devleti'nin idari, hukuki, sosyal ve ekonomik alanlarında dış dinamiklerin etkisiyle köklü değişim ve dönüşümler meydana gelmiştir. Bu değişimin etkileri, mimarlık ortamına da yansımış ve Osmanlı yerleşimlerinde daha önce örneği görülmeyen yeni ve farklı yapı türleri ortaya çıkmıştır. Vilayet, sancak ve kaza merkezlerinde hükümet konağı, belediye dairesi, karakol, hapishane, hastane, okul, telgrafhane, fabrika, otel, lokanta ve tiyatro gibi yapılar inşa edilmeye başlanmıştır. Özellikle hükümet konakları, devletin gücünü ve temsilini vurgulayan birer simge yapı olarak pek çok merkezde odak noktası haline gelmiştir. İskenderun'da da inşa edilen hükümet konağının ilk nüvesinden günümüze kadar geldiği süreç içerisindeki durumu, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Arşiv kaynakları ve fotoğraflardan hareketle, İskenderun hükümet konağının inşa süreci, keşif defteri ve mimari özellikleri belirlenmiştir. Nitekim 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli bir liman kenti olan İskenderun'un sahilinde, 1866, 1879 ve 1883 yıllarında bir hükümet konağı ve bitişiğinde telgrafhane inşa edilmesi hususunda izin istenerek konağın planıyla keşif defteri hazırlanmış; fakat bazı gerekçelerden dolayı reddedilmiştir. Hükümet konağının inşasına ancak 1884-1885 yıllarında başlanabilmiştir. İki katlı yapının "U" plan şemasında tasarlandığı ve yalın bir cephe düzenlemesine sahip olduğu görülmektedir. Fransız mandası döneminde (1920-1936) ise hükümet konağının durumu kadastro haritasında tespit edilebilmektedir. Günümüze kadar ihtiyaca yönelik yapılan birtakım onarımlar, konağın mimarisinde değişikliklere neden olmuştur. Ancak yapının plan düzeni genel hatlarıyla korunabilmiştir. 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen Kahramanmaraş merkezli 7,7 ve 7,6 şiddetindeki depremler, Hatay'da büyük bir yıkıma yol açmıştır. Bölgedeki pek çok kültürel mirasımız da ya hasar görmüş ya da yıkılmıştır. İskenderun ilçesinde bulunan hükümet konağı ise söz konusu depremlerden etkilenmeden ayakta kalmıştır. İster

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, msati@mku.edu.tr, ORCİD: 0000-0003-2209-0943, Hatay/TÜRKİYE.

doğal ister beşeri faktörlerin etkisiyle olsun tarihi varlıklarımızın yitip gitmemesi adına yapının belgelenmesi önem arz etmektedir. Dolayısıyla çalışmada, İskenderun Hükümet Konağı'nın dünden bugüne tarihi ile mimari özelliklerine değinilmiş ve Osmanlı kamu yapıları çalışmalarına katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hükümet Konağı, İskenderun, Fransız Mandası, Kültürel Miras, Deprem

Abstract

With the 1839 Tanzimat reforms, radical changes and transformations occurred in the administrative, legal, social and economic fields of the Ottoman Empire with the effect of external dynamics. The effects of this change also affected the architectural environment and in the Ottoman settlements, new and different types of buildings emerged, whose examples were not seen before. Buildings such as government office buildings, municipal offices, police stations, prisons, hospitals, schools, telegraph offices, factories, hotels, restaurants and theaters have been started to be built in the provinces, sanjaks and township centers. In particular, government office buildings have been the focal point in many centers as landmarks emphasizing the power of the states. The state of the government office building in Iskenderun, from the first construction to the present, is the subject of the study. Based on archival sources and photographs, the construction process, discovery book and architectural features of the Iskenderun government office building were determined. In 1866, 1879 and 1883, permission was requested to build a government office building and a telegraph office next to it on the coast of Iskenderun, which was an important port city since the second half of the 19th century. Discovery book was prepared with the plans of the government office building. However, it was rejected for some reasons. The construction of the government office building started in 1884-1885. It is seen that the two-storey building was designed in a "U" plan and has a plain facade. During the French mandate period (1920-1936), the situation of the government office building can be determined on the cadastral map. Necessary repairs made to date have resulted in changes in the architecture of the government office building. However, the plan of the building was preserved in general terms. The 7,7 and 7,6 magnitude earthquakes that occurred in Kahramanmaraş on February 6, 2023 caused great destruction in Hatay. Many of our cultural heritages in the region have been damaged or destroyed. The government office building in Iskenderun stands without being affected by these earthquakes. It is important to document the building in order not to lose our historical assets, whether due to natural or human factors. Therefore, in this study, both the history and architectural features of the Iskenderun government office building from past to present are mentioned and it is aimed to contribute to the studies of Ottoman public buildings.

Keywords: Government Office Building, Iskenderun, French Mandate, Cultural Heritage, Earthquake

Giriş

Tanzimat dönemi, Osmanlı Devleti'nin büyük bir dönüşüm sürecini yaşadığı ve modernleşme adımlarını attığı bir dönem olmuştur. 19. yüzyılda gerçekleşen bu dönem, Osmanlı'nın Batı karşısında geri kalmışlığını fark etmesi sonucunda başlatılan yenilikçi politikalarla nitelendirilmiştir. Zira Tanzimat'ın getirdiği reformlarla birlikte hukuk, eğitim, sosyal, ekonomi, siyasi gibi birçok alanda dış dinamiklerin etkisiyle köklü değişimler yaşanmıştır. Bu değişimin etkileri, mimarlık ortamına da yansımış ve Osmanlı kentlerinin mekânsal yapısında yeni ve farklı yapı türleri ortaya çıkmıştır. Yerleşimlere hükümet konağı, belediye dairesi, karakol, hapishane, hastane, okul, telgrafhane, fabrika, otel, banka, istasyon, yangın ve saat kuleleri gibi yapılar dâhil olmaya başlamıştır. 19. yüzyılda, modernleşme sürecinin bir parçası olarak çağın ihtiyaçları doğrultusunda inşa edilen bu yapı türleri, Osmanlı klasik mimari repertuvarının dışında yer alan örneklerdir (S. Aktüre 1985: 896; İ. Tekeli 1985: 881; S. Aktüre 1987: 98; A. Ertuğrul 2009: 295-303; Y. Avcı 2017: 18; N. Yazıcı Metin 2019: 21-22). Özellikle devletin gücünü ve temsilini vurgulayan hükümet konakları, pek çok kentte odak noktası haline gelmiştir.

Tanzimat dönemine kadar Osmanlı Devleti'nde idari faaliyetlerin yürütüldüğü ayrı binaların olmadığı bilinmekle birlikte çeşitli merkezlere atanan yöneticiler, kendileri için kiralanan konaklarda hem devletin işlerini görmüşler hem de ikamet etmişlerdir. Tanzimat'ın ilan edilmesinden sonra ise resmi taahhütlerin yerine getirilmesi ve modern idari düzene uygun olarak faaliyetlerin sürdürülmesi için hükümet konağı denilen ayrı binalar inşa edilmiştir (G. Birkan ve vd. 1984: 3-4; A. Batur 1985: 1056; S. Aktüre 1985: 896; A. Ertuğrul 2009: 296-297; Y. Avcı 2017: 17-18; N. Yazıcı Metin 2019: 30). Hükümet konaklarının bünyesinde adliye, zabtiye, hapishane, bayındırlık, ziraat, ticaret, eğitim, posta, telgraf gibi çeşitli birimler yer almıştır. Zamanla bu birimler için bağımsız binalar yapılarak konaklardan ayrıştırılmıştır. Nitekim hükümet konakları, çevresinde gelişen farklı işlevli mimari ögelerle beraber kentlerin fiziki dokularında yeni bir simge ve çekim noktası meydana getirmiştir (G. Birkan ve vd. 1984: 5; İ. Tekeli 1985: 881; Y. Avcı 2017: 18; N. Yazıcı Metin 2019: 216). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren karşımıza çıkan ve bilhassa II. Abdülhamid döneminde inşası yoğunlaşan hükümet konakları, başkent İstanbul başta olmak üzere Anadolu'da vilayet, sancak, kaza merkezlerinde, liman, istasyon ve hac yolu güzergâhı üzerindeki kentlerde ve diğer Osmanlı coğrafyasında kendisini göstermiştir (Y. Avcı 2017: 234; N. Yazıcı Metin 2019: 13, 32). Böylelikle Tanzimat reformlarıyla ortaya çıkan modern yönetici merkez olgusunun imparatorluğun her yerine ulaşmasını sağlamak ve devletin gücü ile otoritesini hükümet konaklarıyla temsil edilebilir kılmak amaçlanmıştır (S. Aktüre 1985: 896; Y. Avcı 2017: 22-23; N. Yazıcı Metin 2019: 32). Bu bağlamda, bir liman kenti olan İskenderun'da da hükümet konağı inşasına lüzum görülmüştür.

İskenderun'un sahip olduğu stratejik konumu ve doğal limanıyla, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli bir kent konumuna geldiği ve gelişme sürecine girdiği görülmektedir (N. Ürkmez 2012: 455; C. Nalça 2018: 37; İ. Kalaycı 2020: 123-125). Bu duruma paralel olarak kentte bayındırlık ve imar faaliyetleri hız kazanmıştır. 19. yüzyıl sonlarına doğru, İskenderun-Halep yolunun inşası ve 1913'te İskenderun'un tali bir hatla Bağdat demiryoluna bağlantısı kentin ulaşım imkânlarının ve ticaret hacminin geliştirilmesi yönünde olmuştur (M. Tuncel 2000: 581; S. Tozlu 2004: 365; M, Beşirli 2004: 211; N. Ürkmez 2012: 457; V. Çabuk 2022: 304). 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, kentin yerleşim alanının büyüdüğü, yapı faaliyetlerinin ve çeşitliliğinin arttığı anlaşılmaktadır (N. Ürkmez 2012: 60; C. Nalça 2018: 54). Ancak İskenderun'un çevresini saran bataklıklar, kentsel dokunun gelişmesinde büyük bir engel teşkil etmiştir. Bu yüzden bataklık sorununun ortadan kaldırılması için uzun süre mücadele verilmiştir. Bir yandan ise kentte sokak ile cadde düzenlemeleri yapılmış, yeni yerleşim alanları açılmış, konutlar ve idari, askeri, dini, ticari, eğitim, sağlık gibi alanlarda yapılar inşa edilmiştir (N. Ürkmez 2012: 455-456; C. Nalça 2018: 38-56; İ. Kalaycı 2020: 55). Batıda Akdeniz ve doğuda Amanos Dağları arasında konumlanmış olan kent, kıyı şeridinde yoğun bir yerleşim sahasına sahipken, zamanla kıyı ve çevresinden iç kesimlere doğru gelişim göstermiştir. Bataklıkların yoğun olmadığı kıyı şeridinde yer alan hükümet konağı etrafında, idari ve ticari yapılaşma hâkim olmuştur (C. Nalça 2018: 56).

1920-1936 yılları arasında Fransız manda yönetiminde kalan İskenderun'un kentsel planlaması üzerine yapılan çalışmalar yoğunluk kazanmıştır (İ. Aslanoğlu 2001: 90; Y. Duran 2007: 170; C. Nalça 2018: 97; V. Çabuk 2022: 318). 1926-1928 yılları arasında İskenderun kent merkezinin kadastral haritaları hazırlanmıştır (M. Tuncel 2000: 581; C. Nalça 2018: 104). İskenderun'un muzdarip olduğu bataklıkların kurutulması üzerine bir komisyon kurulmuş ve bu soruna temizleme çalışmalarıyla kalıcı çözümlerde bulunulmuştur (Ü. F. Açıkgöz 2008: 122-123; C. Nalça 2018: 102-103). Kentte meydanlar, geniş caddeler, parklar ve yeşil alanlar oluşturulmuş, nüfusun artmasıyla birlikte iskân sahası daha da genişlemiştir. Osmanlı döneminde inşa edilen yapılar onarılarak kullanılmaya devam edilirken yeni imar faaliyetlerine de girişilmiştir. Hükümet konağının yer aldığı kıyı şeridi ve çevresi, manda yönetimi sürecinde yapılan adliye binası, banka, karakol, konsolosluklar, otel ve ticari türden yapılarla çekim noktası olgusunu sürdürmüştür (İ. Aslanoğlu 2001: 90-91; Y. Duran 2007: 170-175; Ü. F. Açıkgöz 2008: 130-132; C. Nalça 2018: 97-145).

Günümüze kadar ulaşan, proje aşamasında kalmış olan veya çeşitli nedenlerden dolayı yok olup Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde tespiti yapılabilen hükümet konakları, farklı disiplinler tarafından ele alınan yayınlara konu olmaktadır. İskenderun'da da karşımıza çıkan hükümet konağının ilk nüvesinden günümüze kadar geldiği süreç içindeki durumu, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen Kahramanmaraş merkezli

7,7 ve 7,6 şiddetindeki depremler, Hatay'da büyük bir yıkıma neden olmuştur. Bölgedeki birçok kültürel mirasımız ya hasar görmüş ya da yıkılmıştır. Hatay'ın İskenderun ilçesinde bulunan hükümet konağı ise söz konusu depremlerden etkilenmeden ayakta kalmıştır. Bu nedenle doğal veya beşerî faktörlerin etkisiyle olsun kültürel varlıklarımızın yitip gitmemesi adına yapının belgelenmesi önem arz etmektedir. Dolayısıyla çalışmada, İskenderun Hükümet Konağı'nın dünden bugüne tarihi ile mimari özelliklerine değinilerek yapı belgelenmiş ve Osmanlı kamu yapıları çalışmalarına katkı sağlanmıştır.

1. İskenderun Hükümet Konağı

1.1. İnşa Süreci

1866 tarihinde, İskenderun'da hükümet konağı ve telgrafhane bulunmadığından senelik olarak bazı binaların kiralandığı ve bu yerlerin kapasitesinin yetersiz geldiği gerekçesiyle söz konusu yapıların inşa edilmesi istenmiştir. Böylece hem hazinenin daima tasarruf edeceği hem de yerli ve yabancı tüccarlar tarafından ticaret yapmaya elverişli olan İskenderun'da bu türden dairelerin vücuda gelmesinin münasip görüneceği bildirilmiştir. İskenderun iskelesinde inşa edilmek üzere bir hükümet konağı ve bunun bitişiğinde üç odadan ibaret telgrafhanenin keşif defteri ve resmi yani basit bir çizimi hazırlanmıştır. Keşif defterinde, hükümet konağı ve telgrafhane için gerekli olan yapım malzemelerinin miktarları, fiyatları ve masraflarının bir dokümanı çıkarılmıştır. Buna göre temel için taş ve kazıklar, duvarlarda taş, bağdadi veya duvar aralarına yerleştirmek için ufak taş, pencere ile kapılara köşe taşı, bağdadi için kıtık, döşeme, kapı ve tavanlara tahta, kiremit altına koymak için kara dal, ağca ağaç merteği ve tahta, tavan için hezen tabir olunan sütun, kiremit, kireç, kum, mıh, kazma, kürek, kapılara kilit gibi malzemelerin listesi çıkarılmış ve bu işte çalıştırılacak olan yapıcı, amele, neccar, bıçakcı ücretleri belirlenmiştir. Hükümet konağının 40.113 kuruş, telgrafhanenin 32.145 kuruş masrafla inşa edilebileceği, toplamda 72.259 kuruşa ihtiyaç olunduğu ifade edilmiştir. Fakat Hazine-i Celile'nin inşaat masraflarını karşılayacak gücünün olmamasından dolayı şimdilik bu binaların inşasından vazgeçilmesi istenmiştir (BOA, MVL., 1059/95).

1879 tarihinde, Galip Paşa, eski komiser Mazhar Paşa ve Noryan Efendi tarafından İskenderun'da bir hükümet konağının inşası hususunda tekrar girişimde bulunulmuştur. Önemli bir konumda yer alan İskenderun'un müdürlük tarzında idare olunurken birinci sınıftan bir kasaba haline geldiği, fakat burada hükümet konağı, telgrafhane, belediye dairesi memurlarına ve zaptiye askerlerine ait bir mahal olmadığından bazı hanelerin kiralandığı dile getirilmiştir. Senelik kirası 10.000 kuruş olan bu dört mahali içine alacak yeni bir konağın yapılması, Hükümet-i Seniyye'nin itibarına yakışır olacağı ve hazinenin her sene vermekte bulunduğu kira masrafından kurtaracağı belirtilmiştir. Bununla beraber, İskenderun iskelesi civarında temizlenmesi düşünülen bataklıkların ortadan kaldırılma-

sı ve Halep'e kadar bir yol yapılması halinde kentin birkaç kat daha büyüyerek mutasarrıflığa dönüşebileceğinden söz edilmiştir. Bu bağlamda, İskenderun'da şu haliyle bile on iki konsolosluğun yer almasına karşılık Hükümet-i Seniyye namına bir binanın olmayıp devletin haneleri kiralaması nahoş karşılanmıştır. Masraf konusuna gelindiğinde ise Kamil Paşa zamanında İskenderun iskelesinde bir hükümet konağı inşasının düşünülerek keşif ve çiziminin yaptırıldığı ve masraflarının yaklaşık 150.000 kuruş bulunduğundan bahsedilmiştir. İane yani yardım yoluyla toplanan mevcut 20.000 kuruştan başka devletten 130.000 kuruş alınması halinde konağın inşaat masraflarının karşılanabileceği ve eğer bu meblağ hazineye bir yük görünüyorsa İskenderun'da miriye ait arsaların satışından elde edilecek gelirlerle bina inşasının mümkün olacağı açıklanmıştır. İnşaat mevsiminin geçmeden gerekli meblağın sarfına müsaade istenmiştir (BOA, ŞD. 2216/37).

1880 tarihinde, Şura-yı Devlet'in Galip Paşa, Mazhar Paşa ve Noryan Efendi tarafından ortak yazılan tahrirata verdiği cevapta, inşa edilecek hükümet konağının keşif defteri ile resminin gönderilmediğini ve miriden satılacak arsaların kıymetiyle ne gibi yerler olduğunun açıklanmadığını bildirerek Halep Vilayeti'nden ilgili evrakların gönderilmesini talep etmiştir (BOA, ŞD. 2216/7). Bunun üzerine İskenderun Hükümet Konağı'nın keşif defteri ve resmi yeniden takdim kılındığı gibi satılacak arsaların denizin çekilmesiyle meydana çıkan yerler olduğu ve kıymetinin 27.000 kusur kuruştan ibaret bulunduğu ifade edilmiştir. Yeniden yapılan keşif neticesinde ise 173.000 kuruş masraf çıkarılmıştır (BOA, ŞD. 2216/37). Osmanlı Devleti tarafından İskenderun'da konu hakkında araştırma yapmak için gönderilen Bekir ve Sait Paşalar, düşünce ve görüşlerini de aktarmışlardır. Onlara göre, on bir kazayı kapsayan Halep sancağında, münasiplerinin ayrılmasıyla bir sancağın daha meydana getirileceği ve İskenderun'un merkez sancak kabul edilmesi halinde canlanacağı ve bayındır hale geleceği belirtilmiştir. Çünkü İskenderun kasabasının işlek ticaret limanına sahip olması ve günden güne büyümesi, kentte bir kaymakamlığın vücuda getirilmesini önemli kılmıştır. Bekir ve Sait Paşalar, İskenderun'un ayrı bir sancak olarak kabul edilebileceğini vurgulayarak yeniden tahsisi gerekli görülen masraflar için bütçede karşılık bulmasını zikretmişlerdir (BOA, ŞD. 2216/37). Ancak 1881 tarihinde, Şura-yı Devlet, Halep Vilayeti'ne yazdığı tahriratta, hükümet dairesi masraflarının evvelki keşfinde 150.000 kuruş tahmin edilirken yeniden yapılan keşif sonrasında 173.000 kuruşa çıkarılmış olduğundan meblağı çok fazla bulmuştur. İskenderun'un sahilde yer alması sebebiyle malzemenin ucuz fiyatla tedariki ve masrafların ucuzlatılmasının mümkün olacağı düşünülmüştür. Miri malı ve kıymetli birtakım arsaların yerli ve yabancı kişilere satılmasının ileride devletin inşa etmek istediği binalara yer sıkıntısı oluşturacağı görüşü beyan edilmiştir. Konağın inşası için gerekli olan sermayenin halk tarafından verilecek yardımlarla elde edilmesi uygun görülmüştür. Bunun yanında Şura-yı Devlet, İskenderun'daki bataklıkların imhasına ve Halep'e kadar uzanan caddenin açılmasına teşebbüs edilmiş midir, İskenderun'un kazadan sancak merkezine dönüştürülmesi halinde inşa edilmek istenen hükümet konağı, liva

heyetini kapsayabilecek mi, sahilden satılacak arsaların arkasında ne gibi makul yerler vardır ve bu yerler kişilere mi, miriye mi aittir veya terk olunmuş sıradan yerler midir ve üzerinde bina var mıdır gibi birtakım sorulara cevap verilmesini istemiştir. Neticede, devletin öne sürdüğü gerekçelerle İskenderun Hükümet Konağı'nın inşasına başlanamamıştır (BOA, ŞD. 2216/37).

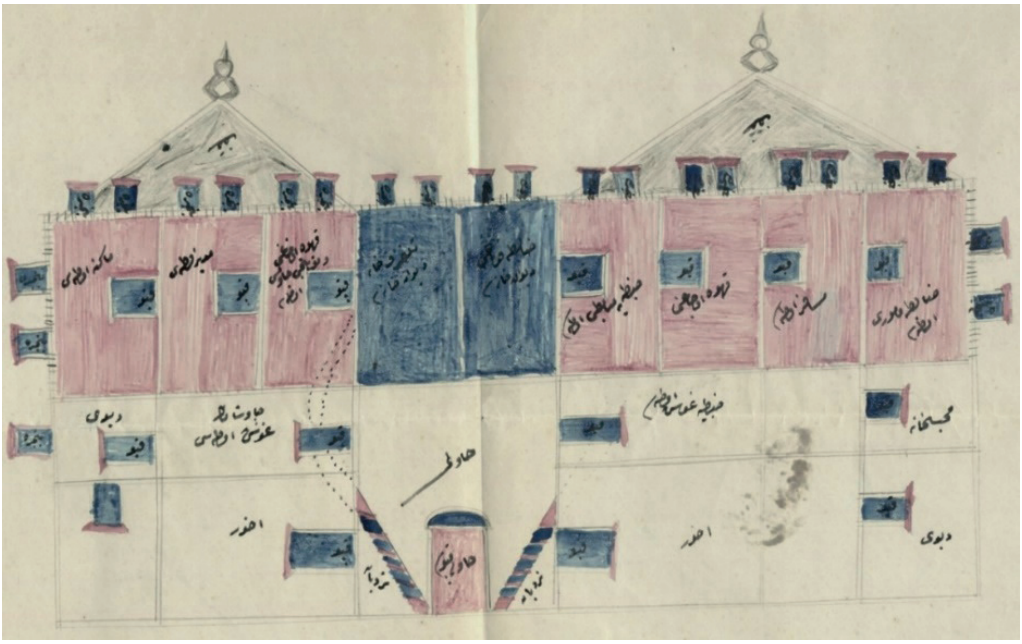
1883 tarihinde, Halep Vilayetince İskenderun'da hükümet konağının gerekli olduğuna dair bir girişimde daha bulunulmuştur. İskenderun'da devlete ait bir hükümet konağının bulunmaması nedeniyle senelik 14.000 kuruşa bazı binaların kiralandığından söz edilmiştir. Oldukça harap vaziyette olan bu binalarda ise gerek memurların gerekse zaptiye askerlerinin kış mevsiminde barınamadıkları ve hükümet memurlarının böyle harabelerde bulundurulmasının mahcubiyete sebeb verdiği vurgulanmıştır. Ardından İskenderun'un Bahr-i Sefid'in en meşhur iskelelerinden olup Irak, İran, Kürdistan, Suriye ve kısmen Anadolu'nun kapısı olduğu ve yabancı devlet memurlarının, seyyahların ve tüccarların geçiş güzergâhında bulunduğu ifade edilerek böyle bir mevkide hükümet konağının olmamasının yakışıksız kalacağı söylenmiştir. İçinde bulunulan sene ile gelecek senenin kiraları ve daha önceden hükümet konağı için yardım yoluyla toplanan 19.000 kuruş birleştirilerek ortaya çıkan 47.000 kuruşla bina inşasına başlanabileceği beyan edilmiştir. Bu meblağ yetmeyecek olursa hükümete ait arsalardan birkaçının kıymeti bedelinde satılması istenmiştir. Şura-yı Devlet ise zikr edilen konağın inşasının lüzumlu olduğunu ancak inşaat ve tamir masrafları 5.000 kuruştan fazla olan binaların evvelki keşif defteri ve resminin gönderilmesinin ebniye nizamnamesi gereği olduğunu ve bunların gönderilmediğini, iki senelik kiranın konak inşaatına harcanmasının münasip olmayacağını, hükümetle ilgili bina için halktan yardım alınmamasını ve halk tarafından yardım veriliyor ise mektep, hastane gibi binalara harcanmasını belirtmiştir (BOA, ŞD. 2218/28).

İskenderun'da hükümet konağının inşasına başlanıldığı 1884-1885 tarihli Halep Vilayeti Salnamesi'nden öğrenilmektedir. Salnameye göre Hükümet-i Seniyye'ye masraf olmayacak surette İskenderun'da mükemmel bir hükümet dairesinin inşasına başlanılmış olduğu bildirilmektedir (Halep Vilayeti Salnamesi, 1302, s. 208).

1.2. Dünden Bugüne Mimarisi

İskenderun'un kıyı şeridinde inşa edilen hükümet konağının 1866 tarihli arşiv vesikasında, ölçeksiz basit bir çizimi mevcuttur (Görsel 1). Bu çizimin minyatür tarzında yapıldığı görülmektedir. Ortadaki avluyu üç yönden çevreleyen kütleler, "U" plan şemasını ortaya çıkarmıştır. Söz konusu şemanın ana kütlesinde yan yana sıralanmış dikdörtgen dokuz mekân yer alırken iki ucuna yerleştirilen diğer kütlelerinde ikişerden dört mekân bulunmaktadır. Her bir mekânın üzerine hangi işlevde olduğu yazılmıştır. Buna göre hükümet konağının bir kısmı zaptiye bir kısmı da telgrafhane birimlerine ayrılmıştır. Zaptiye biriminde; zabıta konağı

divanhanesi, zabtiyye zabiti odası, kahve ocağı, misafir odası, zabıta memuru odası, zabtiyye koğuş odası, mahbushane, depo ve ahır yer almaktadır. Telgrafhane biriminde; telgrafhane divanhanesi, kahve ocağı ve nöbetçi çavuş odası, müdür odası, makine odası, çavuş koğuş odası, depo ve ahır bulunmaktadır. Odaların dikdörtgen pencereleri dışarıya, kapıları da odalara taşıntılı yapılarak çizim kurallarına aykırı bir şekilde ele alınmıştır. Avluya açılan kapının iki yanında yer alan merdivenler ile yapının iki katlı olduğu gösterilmek istenmiştir. Çizimde sakf olarak belirtilen hükümet konağının kırma çatısı ise alemle sonlandırılmıştır (BOA, MVL., 1059/95).



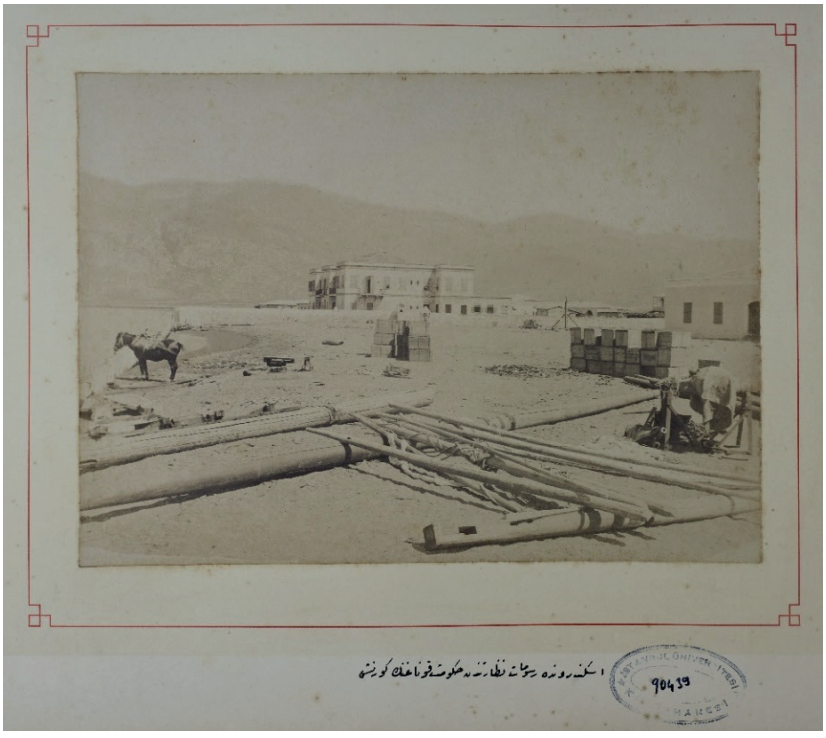
Görsel 1: İskenderun Hükümet Konağı Planı (BOA, MVL., 1059/95)

II. Abdülhamit Han'ın Yıldız Albümlerinde bulunan İskenderun Hükümet Konağı'na ait üç fotoğrafta yapının mimarisine ilişkin özgün bilgiler edinilmektedir. Birinci ve ikinci fotoğraflarda (Görsel 2-3), yapının avlu cephesi görülmektedir. Üçüncüsü ise binanın batı cephesi ile denize bakan kuzey cephesini göstermekle birlikte daha uzaktan çekilmiş bir fotoğraftır (Görsel 4). Bu fotoğraflardaki hükümet konağı, yukarıda bahsedilen "U" plan şemasıyla örtüşmektedir. Simetrik kuruluşuyla dikkati çeken yapının avlusunu kuzey, doğu ve batıdan iki katlı kütleler sınırlandırır. Fakat doğu ve batı kütlelerin uç kısımları tek katlıdır. Yapının avlu cephesinde herhangi bir revak veya koridor düzenlemesi bulunmamaktadır. Kuzeydeki ana kütlenin orta aksında, üç gözlü yuvarlak kemer açıklığıyla cepheye yansımış bir geçit ve iki kollu simetrik merdiven yer alır. Merdiven doğrudan birinci katın iç mekânına ulaşır (Görsel 2-3). Konağa ait üçüncü fotoğrafta, geçitin denize bakan kuzey yöndeki avluyla irtibatlı olduğu görülür. Yine üçüncü fotoğrafa bakıldığında, batı kütlenin kuzey kütle ile birleştiği kısımda, beden du-

varlarında dışarıya taşıntı yaptığı seçilebilmektedir. Kuzey kütlenin de orta ve kenar akslardaki beden duvarları dışarıya taşırılmıştır. İçte kalan girintilere ve orta akstaki taşıntıya balkonlar yerleştirilmiştir (Görsel 4). Ayrıca doğu ve batı kütlelerin avluya bakan cephesinde ve kuzey kütlenin batı cephesinde de birer balkon bulunur. Yapı oldukça yalın bir cephe kurgusuna sahip olup Neo-klasik üslubun özelliklerini yansıtmaktadır. Cephelerdeki pencere ve kapı gibi elemanların dizilişinde simetriklik hâkimdir. Üçüncü fotoğrafta, iki kat arasındaki ayrımın silmeyle belirginleştirildiği fark edilmektedir. Ancak bu kat silmesine avlu cephesinde yer verilmemiştir. Beden duvarları profilli parapet duvarıyla sonlandırılmıştır. Kırma çatı ise parapet duvarı arkasına gizlenmiştir.

Görsel 2: İskenderun Hükümet Konağı
(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No: 90439/0048)

Görsel 3: İskenderun Hükümet Konağı
(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No: 90411/0090)



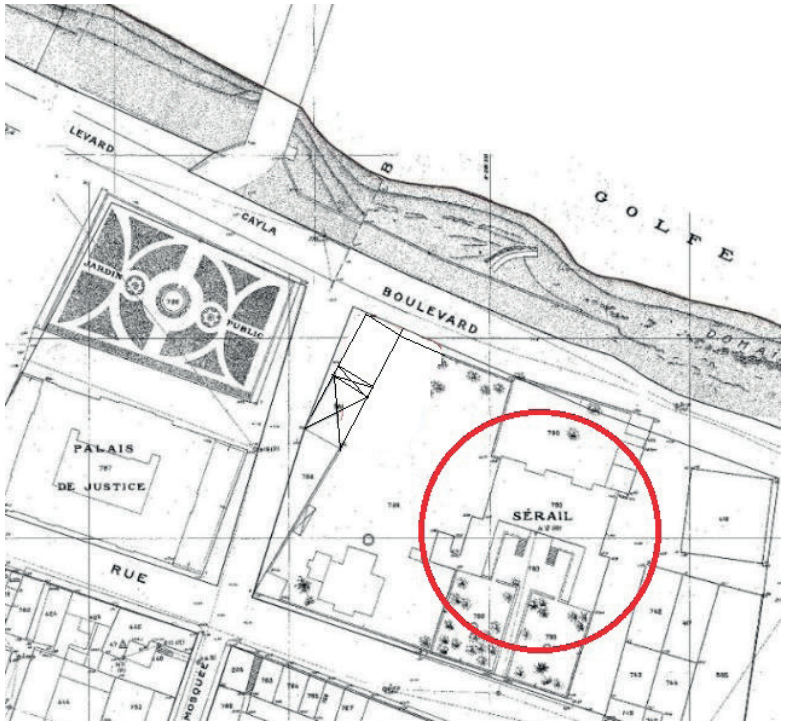
Görsel 4: İskenderun Hükümet Konağı
(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No: 90439/0047)

1913 ve 1920'li yıllara ait olduğu belirtilen iki kartpostalda (G. Yılmaz 2019: 108; C. H. Tülün 2021: 88; O. Köker 2019: 119), İskenderun Hükümet Konağı'nın mimarisinde meydana gelen değişiklikler takip edilebilmektedir. 1913 tarihli kartpostalda, kuzey ve batı kütlelerde herhangi bir değişiklik bulunmazken doğu kütlenin ucundaki tek katlı birimin iki katlı duruma getirildiği ve önüne, avludan bir merdivenle bağlantı sağlanan küçük revak ilave edildiği görülmektedir (Görsel 5). 1920'li yıllara ait kartpostalda ise batı kütlenin de doğu kütle gibi iki katlı düzene dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır (Görsel 6). Bu bağlamda, tek katlı birimleri bünyesinde barındıran ve simetrik olan doğu ve batı kütleler, farklı tarihlerde tadilat geçirerek bütününde iki katlı vaziyete geldiği sonucu çıkarılabilir.

Görsel 5: İskenderun Hükümet Konağı, 1913 Tarihli Kartpostal (G. Yılmaz 2019: 108)

Görsel 6: İskenderun Hükümet Konağı, 1920'li Tarihlere Ait Kartpostal (O. Köker 2019: 119)

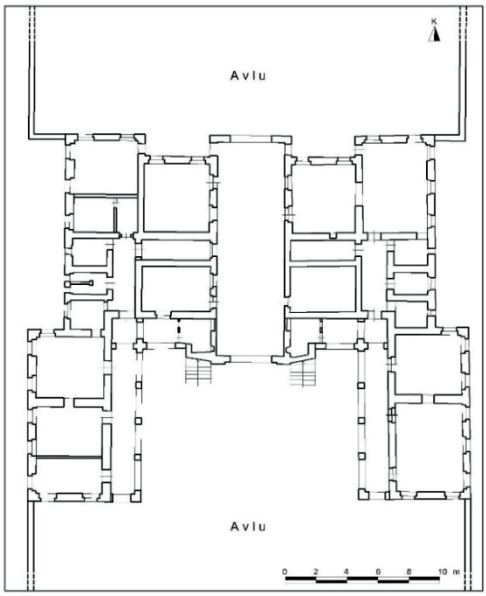
Fransız manda döneminde, 1926 yılında, İskenderun Hükümet Konağı'nın onarım geçirdiği ifade edilmektedir (Ü. F. Açıkgöz 2008: 135). Zira 1928 tarihli Fransız kadastro haritasında, yapının sözü edilen "U" tasarımındaki kütlesinin aynı olduğu ancak avlu cephesini kuşatan bir revak düzenlemesinin varlığına rastlanmaktadır (Görsel 7). Bu revaklar ise kuzey, doğu ve batı kütleleri üç yönden boydan boya çevrelemiştir. Revakların manda yönetimi sırasında eklendiği düşünülmektedir. Bu tarihten günümüze kadar gelen süreç içinde konağın mimarisinde oluşan değişikliklere ilişkin başka bir veriye rastlanılmamıştır.



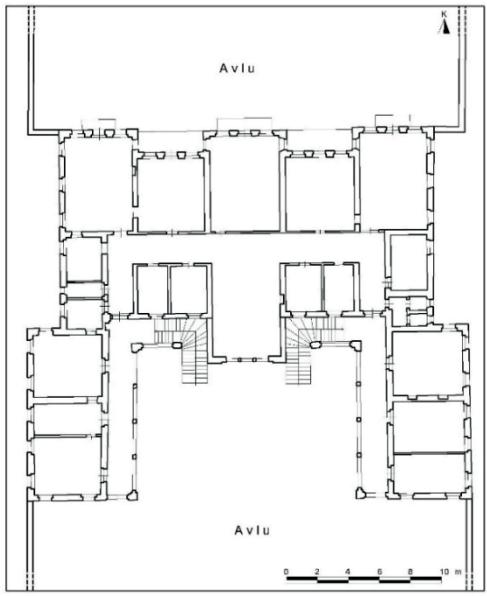
Görsel 7: İskenderun Hükümet Konağı, 1928 Fransız Kadastro Haritası (C. Nalça 2018: 111)

Günümüze ulaşan İskenderun Hükümet Konağı, 1. Mıntıka, 1623 parselde yer almaktadır. Yukarıda da sözü edildiği üzere kuzey, doğu ve batı kütlelerin ortaya çıkardığı "U" plan şeması genel hatlarıyla özgünlüğü korunmuştur (Çizim 1-2). Yapı güney ve kuzeyden iki avlu ile çevrelenmiştir. Hem zemin kat hem de birinci kattaki mekânlar simetrik kurgulanmıştır. Yatayda gelişen kuzey, ana, kütlenin orta bölümünde bir geçit yer almaktadır (Görsel 8). Kuzeydeki avluyla irtibatlandırılan bu geçitin varlığı, Yıldız Albümlerindeki fotoğraflarda da görülmektedir (Görsel 2-3). Fakat söz konusu fotoğraflarda göze çarpan geçidin üç gözlü yuvarlak kemerleri ve birinci katta, orta sahanda birleşen iki kollu merdivenler günümüze ulaşamamıştır. Bunun yerine orta bölüme, avluya doğru taşıntı yapan bir kütle eklenmiş vaziyettedir. Geçitin iki yanında yer alan farklı ebatlardaki mekânlar, "L" biçimindeki bir koridorun etrafında konumlandırılmıştır. Kuzey

kütlenin birinci katı ise orta koridor düzenine göre karşılıklı yerleştirilmiş farklı boyutlardaki mekânlardan oluşmaktadır. Bu kütlenin güney uçlarına bitiştirilen doğu ve batı kütleler ise zemin ve birinci katta da yan yana sıralanmış mekânlardan ibarettir. Avlu cepheleri, yuvarlak kemerli revaklarla kuşatılmıştır (Görsel 9). Kuzey cephedeki beden duvarları, orta ve kenar akslarda dışarıya doğru taşırılarak bu cephede ritmik bir hareketlilik sağlanmıştır. İçteki girintilerde ve dıştaki taşıntılarda da simetrik dizilmiş pencere ve kapı açıklıkları ve balkonlar mevcuttur (Görsel 10). Aynı düzenlemeye sahip olan doğu ve batı cephelerde ise kütlelerin birleştiği kısımlar dışarıya taşıntı yapmıştır (Görsel 11). Bu cepheler, simetrik sıralanan pencere açıklıklarından ibarettir. Bütün cephelerde yalın bir düzenleme hâkimdir. Özgün durumunda, kırma çatı profilli parapet duvarı arkasına gizlenmişken günümüzde bu duvar betonarmedir.



Çizim 1: Zemin Kat Planı



Çizim 2: Birinci Kat Planı

(Ö. Garbioğlu YTL'den düzenlenerek)

Görsel 8: İskenderun Hükümet Konağı Avlu Cephesi (M. Çiftyürek, 2023)

Görsel 9: İskenderun Hükümet Konağı Avlu Cephesi (M. Çiftyürek, 2023)

Görsel 10: İskenderun Hükümet Konağı Kuzey Cephe (M. Çiftyürek, 2023)

Görsel 11: İskenderun Hükümet Konağı Kuzey ve Doğu Cephe (M. Çiftyürek, 2023)

Değerlendirme ve Sonuç

Arşiv vesikalarından takip edilebildiği üzere, İskenderun Hükümet Konağı'nın 1866'da başlayan ve 1885'te son bulan uzun bir inşa süreci olmuştur. Kentte, resmi işlemlerin yürütülmesi için kiralanan bazı hanelerin yetersiz gelmesi, harap vaziyette olması ve bu durumun devletin itibarına yakışıksız kalacağı gerekçeleriyle hükümet konağının inşası istenmiştir. Fakat hazinenin masrafları karşılayacak maddi gücünün olmaması inşa faaliyetlerinin sürekli ertelenmesine sebep olmuştur. 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı yerleşimlerindeki birçok kamu yapısının inşasındaki en mühim sorun, ekonomik sıkıntılar olmuştur. Bu bağlamda, hazineye yük olmamak adına devlete ait arsaların satışından elde edilecek gelirler ve halktan toplanan yardımlar yoluyla çözüm bulunmaya çalışılmıştır (N. Yazıcı Metin 2019: 206-209). Aynı çözümün, İskenderun Hükümet Konağı inşa masraflarının karşılanmasında önerildiği görülmektedir. Bununla birlikte, İskenderun'un Akdeniz'in en meşhur iskelesinden ve ticaret kapılarından biri olduğu ve yerli ile yabancı tüccarların, seyyahların uğrak noktasında bulunduğu sıkça dile getirilmiştir. Nitekim konumu, limanı ve ticaretiyle böylesine mühim bir kentte, devletin şanını temsil eden bir hükümet konağının inşası kaçınılmaz olmuştur. Yapı, daha çok ticari ve idari faaliyetlerinin yoğun olduğu kıyı şeridinde inşa edilerek kentin fiziki dokusunda yeni bir simge ve çekim noktası meydana getirmiştir. Bu olgusunu manda yönetimi süresince sürdürmüştür.

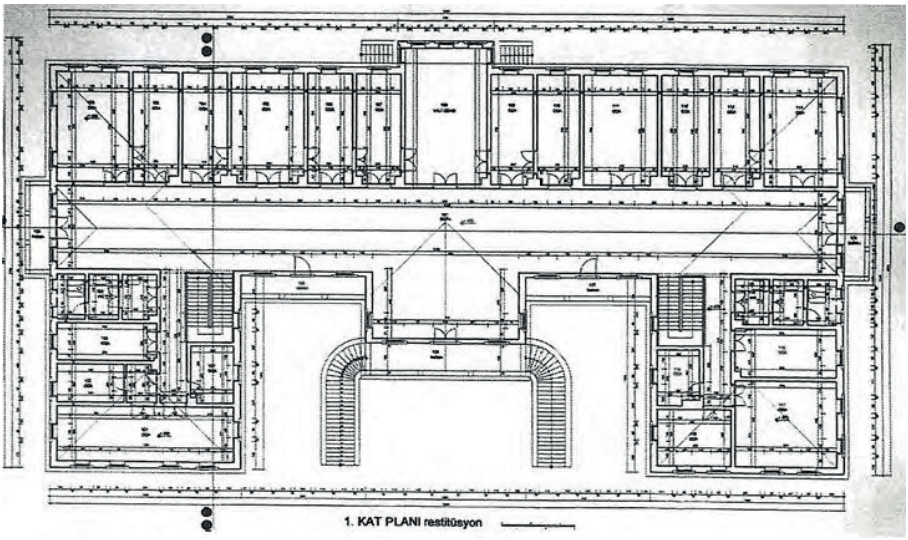
Keşif defterleri, bir binanın inşası için gerekli olan malzemeler ile bunların miktarları, fiyatları, masrafları ve işçi ücretleri gibi hesaplamaların tutulduğu bir cetvel olmakla birlikte o bölgeye has yapı malzemeleri ve teknikleri konusunda da veriler sağlamaktadır. Bunun güzel bir örneğine, İskenderun Hükümet Konağı'na ait keşif defterinde rastlanılmaktadır. Binanın tavanında kullanılmak üzere "hezen" diye tabir edilen sütundan ve bağdadi duvar yapım tekniğinde kullanılmak için "kıtık" malzemesinden bahsedilmektedir. Hezen, çatı sisteminin oluşturulmasında kullanılan dairesel kesitli bir ahşap kiriştir. Kıtık ise siyah veya beyaz çamurun içine saman karıştırılarak yapılan bir sıvadır. Her iki malzeme, yörede, özellikle sivil mimarlık örneklerinde sıkça kullanılmıştır. Günümüzde de bölgede yerel halk tarafından aynı ifadelerle tabir edilmeye devam edilmektedir.

Osmanlı coğrafyasında inşa edilmesi planlanan hükümet konaklarının projeleri, merkez veya vilayet dâhilinde hazırlanarak bu projeler, *fenn-i mimariye ve tasarruf kaidelerine uygunluğu* doğrultusunda merkez komisyon tarafından kontrole tabi tutulmuştur. Uygun bulunmayan projelerin ise inşaatına izin verilmemiş, tekrar hazırlatılmıştır. Fenn-i mimariye uygunluktan kasıt ise dönemin arşiv vesikalarından hareketle, yapı malzemesi, plan şeması, işlevsellik gibi kriterlerin olduğu belirtilmiştir. Projelendirilen hükümet konakların ise çoğunlukla, kat ve cephe çizimlerinin ayrı ayrı yapıldığı ve ölçeklendirildiği görülmektedir (N. Yazıcı Metin 2019: 48-49). Bu durumda, arşiv vesikasında tespit edilen İskenderun Hükümet Konağı'na ait minyatür mantığından öte gidemeyen çizimin tamamen fenn-i mimari kriterlerine uygun olmadığı söylenebilir (Görsel 1). Yazışmalarda

zaman zaman konağın keşif defteri ve resminin merkeze ulaşmadığı ifade edilse de uygunluk hususu inşa sürecinin uzamasında büyük bir etken olmuş olmalıdır.

Yapının mimarisine ilişkin değişiklikler fotoğraflar, kartpostallar ve Fransız kadastro haritası yoluyla takip edilebilmektedir. 1866 tarihli çiziminde, konak, kütlelerin oluşturduğu "U" şemasında tasarlanmıştır (Görsel 1). Yıldız albümlerinde yer alan fotoğraflarından söz konusu plan şemasının uygulandığı görülmektedir (Görsel 2-4). Buna göre yapıyı genel hatlarıyla tanımlayacak olursak, avlu kuzey, doğu ve batıdan iki ve tek katlı kütlelerle sınırlandırılmıştır. Kuzey kütlenin kuzey cephesi, orta ve kenar akslarda, doğu ve batı kütleleri ise kuzey kütleyle birleştiği kısımlarda dışarıya taşırılmıştır. 1913 ve 1920'li yıllara ait kartpostallardan da, doğu ve batı kütlelerdeki tek katlı birimlerin iki katlı duruma getirildiği anlaşılmaktadır (Görsel 5-6). Daha sonra Fransız kadastro haritasından görüldüğü üzere yapının avlu cephesini revaklar kuşatmıştır. Bu revakların Fransız manda yönetimi sırasında eklendiği tahmin edilmektedir (Görsel 7). Günümüzde ise hükümet konağının genel hatlarıyla anlatılan "U" plan şeması korunmuş vaziyettedir (Çizim 1-2).

Yazıcı Metin (2019: 124-131) tarafından hükümet konaklarında uygulanan planlarla ilgili bir tipoloji oluşturulmuştur. Bunlar; koridor ve orta sofa/hol düzenine göre olanlar, avlulu ve farklı uygulamalar olmak üzere dört grupta ortaya koyulmuştur. İskenderun Hükümet Konağı, koridor düzenine göre ele alınan şemanın çeşitlemesi olarak değerlendirilen "U" planı uygulamasıdır. Kuzeydeki ana kütlenin ortasındaki koridora karşılıklı yerleştirilen mekânlar ve bu kütlenin iki ucuna eklenen birimlerle "U" planı tamamlanmıştır. Benzer bir uygulama, Samsun Hükümet Konağı ve Tekirdağ Hükümet Konağı'nda karşımıza çıkmaktadır (N. Yazıcı 2014: 301; N. Yazıcı Metin 2019: 126-127) (Çizim 3). Bununla birlikte, hapishane, hastane ve okul gibi dönemin diğer kamu yapılarında da söz konusu plan tiplemesiyle karşılaşılmaktadır (R. Toptaş 2020: 341; E. Kolay 2021a: 79-91; S. Atasoy 2022: 414-415; K. İnce ve S. Atasoy 2023: 844-846). Yine bu planın geleneksel konut mimarisindeki iç sofalı plan şemasının da bir çeşitlemesi olduğu vurgulanmıştır (N. Yazıcı Metin 2019: 127).



Çizim 3: Samsun Hükümet Konağı (N. Yazıcı: 2014: 326)

Tanzimat'ın ilanından sonra vilayet merkezlerinden en ücra yerleşimlere kadar inşa edilen hükümet konaklarında çoğunlukla Neo-klasik üslup hâkim olmuştur. Dönemin diğer kamu yapılarında da sıklıkla tercih edilen bu üslupta yalın, simetrik ve orantılı cephe kurgusu ön plandadır (N. Yazıcı Metin 2019: 142). İskenderun Hükümet Konağı da hem kütle hem de cephe biçimlenişindeki simetrik kurgusuyla Neo-klasik üsluba işaret etmektedir. Yalın bir düzenlemenin olduğu bütün cephelerde, pencere ve kapı açıklıkları eşit aralıklarla dengeli şekilde sıralanmıştır. Yapı avlu cephesinde, orta aksta, üç gözlü yuvarlak kemer açıklıkları ve simetrik yerleştirilen merdivenlerle vurgulanmıştır. Günümüzde ise bu yapı elemanlarının yerinde, avluya doğru taşıntı yapan bir kütle yer almakla birlikte avlu cephesini yuvarlak kemerli revaklar çevrelemektedir. Yapının deniz bakan kuzey cephesinin orta ve kenar aksları dışarıya doğru taşırılarak dışta ve içte olmak üzere ritmik bir kütle hareketliliği sağlanmıştır. Konağın cephelerindeki balkonlar dikkati çekmektedir. 19. yüzyılda, hükümet konakları, belediye, okul, askeri binalar gibi çeşitli kamu yapılarında görülen balkon, Osmanlı mimarisinde iktidar temsili anlamı taşıdığı belirtilmektedir (E. Kolay 2021b: 1077-1078). Bundan başka, yapının bütün cepheleri profilli parapet duvarlarıyla bitirilmiştir. Ancak günümüzde bu duvar betonarme olarak yenilenmiştir. Parapet uygulaması da Osmanlı hükümet konaklarında yaygın olarak kullanılmıştır (N. Yazıcı Metin 2019: 136).

Dönemin kamu yapıları inşasında görev alan mimar veya mühendislere ait isim bilgilerinin sınırlı olduğu ifade edilmiştir (N. Yazıcı Metin 2019: 211; E. Kolay 2021a: 354-355). Nitekim İskenderun Hükümet Konağı'na ait arşiv vesikalarında da bir mimar veya mühendis ismine rastlanılmamıştır. Bina, 1926'da, Fransız mandası döneminde, onarım geçirmiştir (Ü. F. Açıkgöz 2008: 135). Bu dönemde gerçekleştirilen onarım ve imar faaliyetleri, kendi mimarları ve mühendisleri olan

özel işletmeler tarafından yürütülmüştür. Mimarların da Fransız veya Fransa'da eğitim almış Lübnan asıllı Hristiyanlar ve Ermeni olduğu zikredilmiştir. Bunun yanında projelerde, mimar veya mühendis yerine yalnızca işletme isimlerinin geçtiği de belirtilmiştir (Ü. F. Açıkgöz 2008: 127). Bu durumda, manda yönetimi sırasında, konağın tadilat işleri yabancı asıllı kişilerce yapıldığı söylenebilir.

6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen Kahramanmaraş merkezli 7,7 ile 7,6 şiddetindeki depremler, Hatay ve çevre illerde can ve mal kaybına yol açtığı gibi çok sayıda kültürel mirasımızın tahrip olmasına veya yıkılmasına da neden olmuştur. Bu bağlamda, olası bir afet riskine karşı alınacak her türlü tedbir, maddi ve manevi kayıpların önlenmesine katkı sağlayacağı açıktır. Kültürel varlıklarımızın da korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması için bilhassa afet öncesi önlemlere dikkat çekilmektedir. Söz konusu önlemlerden biri kültürel varlıklarını belgeleme çalışmalarıdır. Bu belgeleme, geçmişin izlerinin korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir araçtır. Aynı zamanda afet sonrası oluşan herhangi bir tahribatta onarım çalışmalarının daha etkili ve verimli bir şekilde yürütülmesine rehberlik etmektedir. Nitekim bu çalışma ile 6 Şubat tarihinde yaşanan şiddetli depremler sonrası ayakta kalan kültürel mirasımızdan İskenderun Hükümet Konağı'nın hem belgelenmesine hem de Osmanlı kamu yapıları çalışmalarına katkı sunulması amaçlanmıştır.

Kaynakça

Açıkgöz, Ümit Fırat (2008). A Case in French Colonial Politics of Architecture and Urbanism: Antioch and Alexandretta During The Mandate (Unpublished Master Thesis), Middle East Technical University, Ankara.

Aktüre, Sevgi (1985). "Osmanlı Devleti'nde Taşra Kentlerindeki Değişimler", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi (C. 4, s. 891-904), İstanbul: İletişim Yay.

Aktüre, Sevgi (1987). 19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekânsal Yapı Çözümlemesi, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basımevi.

Aslanoğlu, İnci (2001). "Fransız İşgal ve Manda Dönemi'nde İskenderun Sancağı: Kentsel ve Mimari Değişimleriyle İskenderun, Antakya ve Kırıkhan Kazaları". Ed. İmran Baba, Ortdadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (C. I, s. 89-96), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.

Atasoy, Sertan (2022). Türkiye'deki Geç Dönem Osmanlı Hastane Binaları (1827-1923), (Doktora Tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Avcı, Yasemin (2017). Osmanlı Hükümet Konakları: Tanzimat Döneminde Kent Mekânında Devletin Erki ve Temsili, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Batur, Afife (1985). "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı". Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi (C. 4, s. 1038-1067), İstanbul: İletişim Yay.

Beşirli, Mehmet (2004). "Bağdat Demiryolu'nun Akdeniz Uzantısı: Toprakkale-İskenderun Demiryolu", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 11(23), s. 215-236.

Birkan, Güven ve vd. (1984). "Söyleşi: Osmanlı'dan Bugüne Hükümet Konakları", Mimarlık 203, s. 3-15.

Çabuk, Vahid (2022). İskenderun Tarihi, İstanbul: Usûl Yay.

Duran, Yusuf (2007). İskenderun Sancağı'nda Fransız Mandası (1920- 1936) (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.

Ertuğrul, Alidost (2009). "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (7)13, s. 293-312.

Garbioğlu, Övgü (2017). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hatay'daki Kamu Yapıları (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

İnce, Kasım ve Sertan Atasoy (2023). "Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi ve Türkiye Örnekleri Üzerinden Geç Dönem Osmanlı Hastaneleri Plan Tipolojisi Denemesi", Sanat Tarihi Dergisi 32(2), 825-863.

Kalaycı, İsa (2020). İskenderun ve Limanı (1832-1914) Halep İngiliz Konsolosluk Raporları Işığında, İstanbul: Kriter Yay.

Kolay, Emre (2021a). Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.

Kolay, Emre (2021b). "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığında Bir İktidar İmgesi: Balkon", Mimarlık ve Yaşam Dergisi 6(3), s. 1063-1080.

Köker, Osman (2019). Orlando Carlo Calumeno Koleksiyonu'ndan Kartpostallarla Antakya, İskenderun ve Musa Dağı Ermenileri, İstanbul: Bir Zamanlar Yay.

Nalça, Canan (2018). Transformation of İskenderun Historic Urban Fabric from Mid 19th Century to The End of The French Mandate Period (Master Thesis), İzmir Institute of Technology, İzmir.

Tekeli, İlhan (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kentsel Dönüşüm". Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi (C. 4, s. 878-890), İstanbul: İletişim Yay.

Toptaş, Rahşan (2020). II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909) Îdâdi Mektepleri (Türkiye Örnekleriyle) (Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Tozlu, Selahattin (2004). "Bağdat-Halep-İskenderun Yoluyla İstanbul'a Bir Seyahat (1889)", Ed. Mustafa Öztürk-Orhan Kılıç-Enver Çakar, Birinci Orta Doğu Semineri (Kavramlar, Kaynaklar ve Metodoloji) Bildiriler (s. 365-377), Elâzığ: Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Tuncel, Metin (2000). "İskenderun". Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C. 22, s. 580-582), İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yay.

Tülün, Ceylan Hülya (2021). Cultural Encounters in İskenderun (Alexandretta): The Coastline from 1920s to 1950s (Unpublished Master Thesis), Tobb University of Economics and Technology, Ankara.

Ürkmez, Naim (2012). Tanzimat'tan I. Dünya Savaşı'na İskenderun (Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Yazıcı, Nurcan (2014). "Osmanlı Mimarlığında Bir Yönetim Binası Örneği: Canik/Samsun Hükümet Konağı". Ed. İlhan Şahin-Hikari Egawa-Emine Erdoğan Özünlü-Tuncay Öğün, CIEPO 19 Osmanlı Öncesi ve Dönemi Tarihi Araştırmaları I (s. 313-328), İstanbul: İstanbul Esnaf ve Sanatkârlar Odaları Birliği Yay.

Yazıcı Metin, Nurcan (2019). Devlet Kapısı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi, İstanbul: Kitabevi Yay.

Yılmaz, Gökhun (2019). Osmanlı Dönemi Kartpostal Editörleri 1895-1923 Anadolu, Trakya, İstanbul, İstanbul.

Arşiv Kaynakları

BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi). Meclis-i Vala (MVL.). 1059/95.

BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi). Şura-yı Devlet (ŞD.). 2216/7.

BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi). Şura-yı Devlet (ŞD.). 2216/37.

BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi). Şura-yı Devlet (ŞD.). 2218/28.

Halep Vilayeti Salnamesi, H. 1302/M. 1884-1885.

İSLAM RESMİNDE GÜNLÜK HAYAT TASVİRLERİ: HAMAM SAHNELERİ[1]

Depictions of Daily Life in Islamic Painting: Bath Scenes

Derya AYDIN[2]

Özet

İslam resmi, genel itibari ile değerlendirildiğinde, en erken örneklerine 12. yüzyılda başlanıldığı ve 18. yüzyıla kadar devam eden bir süre içerisinde oldukça yoğun bir üretimle varlığını devam ettirildiği görülmektedir. Bu sanatın genel tavrı, hazırlanan kitaplarda geçen konuların veya hikayelerin sayfa aralarında yer alan resimlerde canlandırılması olmuştur. Konu ile oldukça sıkı bağı bulunan resimlerde günlük hayattan sahnelerin sayısı daha azdır. Ancak kitabın konusunda günlük hayata ait bir hikâyenin var oluşu bu türden bir sahnenin kitap içerisinde olabilmesine olanak sağlamıştır. Günlük hayattan sahneler içerisinde en dikkat çeken konu ise hamam sahneleri olmuştur. Hamamlar, İslam toplumlarında, kamusal anlamda toplu olarak yıkanmanın gerçekleştirildiği yapılar olmuşlardır. Diğer taraftan da insanların bir araya geldiği bir sosyal alana dönüşmüşlerdir. İslam sanatı içerisinde önemli bir mimariye sahip olan hamamların işlevleri, içerisindeki mekanların sıralanışından anlaşılabilmektedir. Bu hamamların geçmişte, günlük hayattaki kullanımı konusunda en iyi bilgiyi, İslam resim sanatı içerisindeki sahneler ortaya koymuşlardır. Bu sahnelerde hamamların hem fonksiyonu hem de günlük olarak kullanımı canlandırılmıştır. Farklı dönemlerde resimlenen ve resim sanatı içerisinde "romantik hikayeleri" ele alan Nizami'nin *Hamsesi'*nde yer alan "Halife'nin Hamamı" sahneleri bu konuda yol gösterici olmuştur. Bu sahnelerde bir hamamın iç mekanını canlandırılırken ayrıca günlük hayatın içerisinde hamamın kullanımının görsel olarak sunulduğu görülmektedir. Böylece hikâye ile bağlantılı olarak hem bir hamam kültürü hem de bu kültürün İslam resmindeki yerinin anlaşılmasına olanak sağlanmıştır. Konu kapsamında günlük hayata dair olan hamam sahnelerin İslam resmindeki yorumu için faklı dönemlerde yapılmış olan Nizami *Hamse*lerinin özgün örnekleri üzerinden incelenmesi amaçlanmak-

[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, ORCID NO:0000-0002-0229-6947, ayderya.85@gmail.com.

tadır. Böylece günlük hayattan bir sahnenin detayları üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır. Sahneler üzerinden yapılan değerlendirmelerde, yapıldığı dönemin üslup özellikleri dikkate alınıp farklılıklar ve benzerlikler ele alınacaktır.

Anahtar Kelimler: Hamam, İslam Resim, El yazma, Nizami, Hamse

Abstract

Considering Islamic painting in general terms, it is seen that the earliest examples were started in the 12th century and continued with a very intense production in a period extending up to the 18th century. The general approach of this art has been to depict the subjects or stories in the pictures between the pages in the prepared books. In paintings that have a notably close relation with the subject, the number of scenes from daily life is less. However, the existence of a story about daily life on the subject of the book enables such a scene to be included in the book. The most striking subject among the scenes from daily life has been the bath scenes. In Islamic societies, baths have become the places to take bath altogether. On the other hand, they have turned into a social place where people come together. The functions of the baths, which have an important architecture in Islamic art, can be figured from the order of the spaces inside. The best information about the use of these baths in daily life in the past is presented with the scenes in Islamic painting. In these scenes, both the function and daily use of the baths are depicted. The "Caliph's Bath" scenes in Khamsa of Nizami, which were illustrated in different periods and dealt with "romantic stories" in the art of painting, have been a guide in this regard. While depicting the interior of a bath in these scenes, it is also seen that the use of the bath in daily life is presented visually. Thus, both the bath culture and the place of this culture in Islamic painting is ensured to understand in connection with the story itself. Within this scope, it is aimed to examine the original examples of Khamsa of Nizami made in different periods for the interpretation of the bath scenes in daily life in Islamic painting. Thus, the details of a scene from daily life will be evaluated. The differences and similarities in the evaluations about the scenes will be dealt by taking the stylistic features of the period of the production into account.

Keywords: Bath, Islamic painting, Manuscript, Nizami, Khamsa

Giriş

Hamamlar, İslam sanatı içerisinde kamusal anlamda yıkanmanın gerçekleştirildiği mimari yapılar olmuşlardır. Geçmişten günümüze fonksiyonunu kaybetmemiş olmaları ve günlük kullanım amaçları değişmediği için bölümlerinin kullanımı da zaman içerisinde büyük ölçüde aynı kalmıştır. Böylece günümüzde bu yapıların günlük hayattaki kullanımı hakkında bilgi edinmek oldukça kolaydır. Geçmişte nasıl kullanıldıklarının belirlemesi ise günümüzdeki kullanımından yola çıkarak elde edilmektedir. Bu yöntem hamamların fonksiyonları açıklamış olsa

da geçmişteki kullanım detaylarını tam olarak gösterememektedir. Hamamların geçmişteki kullanım şeklini gösteren en büyük verilerden birisi, İslam resim sanatı içerisinde var olan resimli el yazmaları olmuştur. El yazmalarda geçen hikâye veya konu ile alakalı olarak yapılan sahneler, nakkaşların gözünden bir hamam tasviri sunarlar. Bu tasvirlerde geçmişteki haliyle günlük hayatın içerisinde hamamın kullanımını da sergilerler[3].

İslam sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan ve sıklıkla resimli nüshaları yapılan Nizâmî Gencevî'nin *Hamsesi* konu için yol gösterici bir eserdir. Eser, *Maḫzenü'l-esrâr*, *Ḫüsrev ü Şîrîn*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Heft Peyker*, *İskendernâme* adlı beş mesneviden oluşmakta ve çoğunlukla "romantik hikayeleri" ele almaktadır (M. Kanar 2007:183-185). Farsça olarak hazırlanan, *Hamse*nin ilk bölümü olan *Mahsen-i esrar*'da yer alan "Halife Harun ile hacamatçı"nın hikayesi dikkat çekmiş ve hikayenin resimleri konu için somut örnekler olmuştur (Nizami Gencevi, 1990: 164-165). Resimli Nizami *Hamse* nüshaları incelendiğinde yazma içerisinde mevcut olan bu sahneler genellikle "Harun Halife'nin hamamı veya halifenin hamamı" olarak adlandırılmaktadır Hikâyenin hamamda geçmesinden dolayı bu konu canlandırılırken çoğunlukla detaylı bir hamam tasviri karşımıza çıkmaktadır. Mevcut resimler nüshaların yapıldıkları dönemin resim üslubunu yansıtırken ayrıca nakkaşların yorumladığı bir hamam tasviri sunarlar.

Hamam sahnelerini diğer sahnelerden farklı kılan birtakım özellikler, meselenin odak noktası oluşturmuştur. İslam resim geleneği içerisinde, nakkaşlar metinlerde geçenleri okudukları gibi bildikleri ve görüldüklerini zihinlerinde yorumlayarak, geleneksel resim yöntemlerinde sahneye aktarırlar (G. Tezcan 2009: 453-454). Hamam sahnelerinin de benzer şeklide tasarlandığı söylenebilir. Ancak burada ufak bir ayrıntı sahneyi farklı bir boyuta taşımaktadır. Bu sahneler nakkaşların sadece bilgi birikimi ile değil aynı zamanda birebir gözlemleri ile oluşturulmuş sahnelerdir. Günlük hayatın içerisinde var olan ve yıkanma ihtiyacı için kullanılan hamamlar, nakkaşların da günlük hayatların bir parçası durumundadırlar. Dolaysıyla bu durum, hikâye veya konu için gördüklerini doğrudan sahneye yansıtmalarına olanak sağlamıştır. Belirtmek gerekir ki, nakkaşların "gördükleri" meselesi temel olarak gözlem yapma ve tecrübeye dayalı bir şekilde anlaşılmalıdır. Doğrudan izleyerek veya görerek kâğıda anlık aktarma bu sahneler için söz konusu olamamaktadır.

Sahne içerisine aktarılanlar, kompozisyona dahil edilen ayrıntılar, hamamın geçmişte günlük hayatın içerisindeki kullanımını okuyucuya ve izleyiciye sunmaktadır. Farklı dönemlerde yapılmış Nizami *Hamse*leri içerisinde sahnelerin incelenmesi, konunun somut hale gelmesini sağlayacaktır.

3 Hamamların resim sanatındaki örnekleri hakkında bkz: (S. Büyükkol ve Z. Arda 2016: 2047-2062).

1. İslam Resminde Günlük Hayat Tasvirleri: Hamam Sahneleri

Günlük hayattın bir tasviri olan hamam sahnelerinin hikayesi, Nizami'nin beş mesneviden oluşan *Hamse* adlı eserinin ilk bölümü olan *Maḫzenü'l-esrâr* 'da yer almaktadır. Eser, Mengücekli Fahrettin Behram Şah adına, 1174 veya 1176 yılında, 2400 beyit olarak yazılmış ve eğitici öğretici hikayelerden oluşmaktadır (M. Kanar 2007: 184, Ö. Öztekin 2001: 118-119, Z. Zor 2021:71). Bu aşamada ifade etmek gerekir ki, *Maḫzenü'l-esrâr'ın* içinde bulunduğu Nizami *Hamse*si İslam resim sanatı içerisinde en sık resimli nüshası yapılan eserler arasındadır. Bu kadar sık yapılan eserlerden *Hamse*ler daha çok "romantik hikayeleri" temsil ettikleri için yüzyıllar boyunca beğeni görmüşlerdir. Günümüze kadar ulaşan farklı dönemlere ait çok sayıda nüsha, farklı resim programları ile karşımıza çıkmaktadır.

Konu kapsamında inceleme için Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Nizami *Hamse* nüshaları ele alınmıştır. Kütüphane koleksiyonunun dahil edilmesinin sebebi, şimdiye kadar bu nüshalar hakkında az sayıda çalışma olması ayrıca bazılarının sahip oldukları resim programları ve sahne kompozisyonları hakkında incelemesinin yapılmaması olmuştur[4]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde basılı kataloglar dikkate alındığında toplam 65 veya 69[5] adet resimli nüsha tespit edilmiştir (F. E. Karatay 1961:146-166, I. Stchoukıne 1977). Nüshaların dönem olarak Timurlu, Türkmen ve Safevi dönemine ait olduğu görülür. Bu nüshaların resim programını belirleyen sebeplerin kesin olarak tespit etmek oldukça güçtür. Ancak farklı dönemlerde yapılmış olsalar bile resim programında 74 adet resim bulunduran ve Safevi dönemine tarihlendirilen A. 3559 öne çıkmaktadır (I. Stchoukıne 1977:130-133). Bu nüshalardan; H.774 (1440), R. 860 (1520-1521), R. 865, (1529), H. 760, (1534), H.758, (1538), H. 765 (1538), H.755 (1540), H.750 (1558 civ), B. 146 (1585 civ), A. 3559 (1585 civ),'da konu dahilinde incelenecek olan, "Halife Harun Reşit hamamı" olarak adlandırılan, sahne yer almaktadır[6].

Üzerinde durulacak sahneleri daha iyi anlayabilmek için öncelikle hikâyeye daha sonra bu hikâyenin sahneye aktarılma biçimine bakılması gerekmektedir. *Maḫzenü'l-esrâr* bölümünde yer alan hikâyeye göre: *"Halife Harun bir gece yatak odasından çıkmış ve dinlemek için hamama gitmiştir. Halifenin başını tıraş eden berber kendini bir hayale kaptırmıştır. Bu sebepten halife tıraşa geldiği zaman ona bir şeyler söylemek istemektedir fakat diğer taraftan bu durumdan hemen vazgeçmektedir. Bir süre sonra cesaretini toplayan berber, halifeye kendisini damat olarak seçmesini ve kızını kendisiyle nişanlamasını ister. Halife bu teklife öfkelenir fakat hemen tepki göstermez. Bu konu hakkında berberi başka bir*

---

4 Topkapı Sarayı Kütüphanesinde yer alan Nizami *Hamse*leri ile ilgili bkz: (G. İnal 1982:37-60, Z. Akalay 1973:389-409, L. Uluç 2006).

5 Fehmi Edhem Karatay'ın ve Ivan Stchoukıne'nin hazırlamış olduğu kataloglarda, resimli nüsha sayılarında farklılıklarla karşılaşılmış bu durumdan dolayı her iki katalogda yer alan resimli nüsha sayısı belirtilmiştir. Konu hakkında bkz: (F.E. Karatay 1961:146-166, I. Stchoukıne 1977).

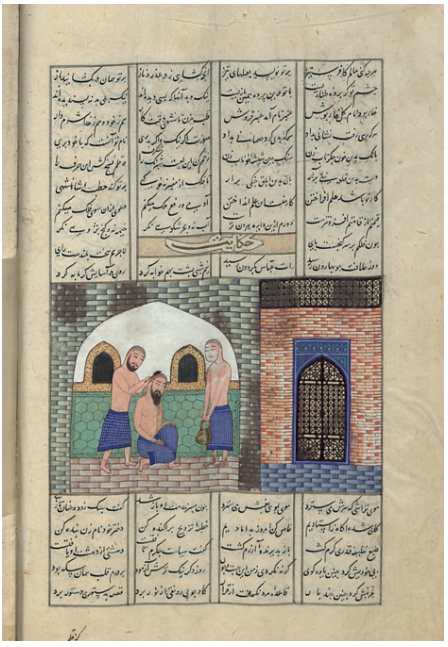
6 Bu nüshalardan H. 774, 51; R. 860, 36; R. 865, 22; H.760, 30; H.758, 20; B. 146, 65; A. 3559 74; H. 765, 24 adet, H. 755, 28; H.750, 26 adet resme sahiptir.

gün sınar fakat kararının değişmediğini görür. Ardından birkaç defa sınayınca durumun değişmemesi üzerine halife olayı vezirine anlatmıştır. Veziri, berberin ayağının altında bir hazine olduğunu tahmin etmiş ve durum için bir plan yapmıştır. Halifeden berberin her zamanki durduğu yerden biraz yukarıda durmasını istemesini söylemiştir. Eğer berber bunu yerine getirmezse boynunu vurdurulması yerine getirirse eski yerine dönmesine izin verilmesini istemiştir. Halife, vezirin planını uygulayınca, berber ilk durduğu yerden ayrılırken rengi değişmiş ve endişe etmiştir. Bunun üzerine berberin ayak bastığı yeri kazılmış ve bir hazine bulunmuştur" (N. Gencevi 1990: 164-165).

Hikâyede geçtiği üzere, hamam ile ilgili tek ayrıntı halifenin gece vakti hamama gitmek istemesi ve burada hacamatçının onun başını tıraş etmesi hadisesidir. Hamamın kullanımı veya yıkanma ile ilgili ayrıntılar neredeyse bahsi edilen durumlar dışında mevcut değildir. Ayrıca halifenin, hacamatçının haricinde kimlerle birlikte hamamda olduğu belirtilmemektedir. Dolaysıyla bu hikâyede hamamın günlük kullanımı ilgili çok fazla ayrıntı bulunmamaktadır.

Hikâyenin canlandırıldığı nüshalardaki sahneler her ne kadar hikaye ile oldukça bağlantılı olsalar da hikayeden bağımsız bir şekilde de hamamın günlük kullanımı hakkında ayrıntıları ortaya koymaktadırlar. Bahsi geçen nüshaları tek tek incelemek, sahnelerdeki detayları daha net bir biçimde ortaya koyacaktır.

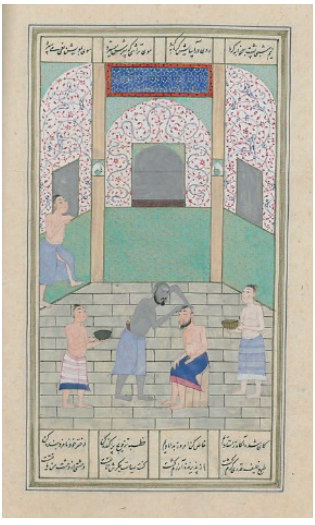
Konu kapsamında ele alınan Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki nüshalardan en erken tarihli nüsha Timurlu dönemine ait olan 1440 tarihli H.774'tür. Nüshanın içerisinde bulunan hamam sahnesi (26b) oldukça sade bir betimleme içerir (Görsel 1). Hamamın sıcaklık kısmında halife, berber ve bir yardımcı ile tasvir edilmiştir. Halife tıraş edilirken yanında duran yardımcı elinde hamam tası veya kova benzeri bir nesne tutmaktadır. Bu ayrıntının dışında, günlük hayattaki hamamın kullanımı yansıtacak herhangi bir detay yer almamaktadır. Hikâyeden bağımsız bir şekilde düşünüldüğünde, olayın hamamda geçtiğini gösteren tek unsur figürlerin bellerindeki peştamallar olmuştur.



Görsel 1: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı,
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.774, 1440, 26b.

Konu kapsamındaki nüshalardan H.774'ün dışındaki dokuz nüsha Safevi dönemine aittir. Nüshalarda yer alan sahnelerin altısında, nakkaşların benimsediği ve sürekli olarak temel bir kompozisyon düzeninin uyguladığı görülebilmektedir. Bu sahnelerde, merkezde hikâye ile bağlantılı bir biçimde, hamamın sıcaklık kısmında, göbek taşının hemen önünde halife ve berber verilmiştir. Olayın gece saatlerinde geçmesinden dolayı hamamı aydınlatmak üzere elinde şamdan tutan bir görevli halifenin yanında yer almaktadır. R. 865 (31b)'deki sahnede bahsi geçen düzen net biçimde görülebilmektedir (Görsel 2). Fakat halifenin iki yanında bulunan görevliler şamdan yerine ellerinde birer birer hamam tası tutmaktadırlar. Ayrıca merkezde olan ve sıklıkla kullanımı tercih edilen göbek taşının burada olmadığı görülür ve halife bir iskemle üzerinde tıraş edilirken tasvir edilmiştir. Bu temel kompozisyon H. 860 (33a), H.758 (33a), H.765 (31b), H. 755 (30a)'daki sahnelerde de kullanılmıştır. Ancak sahneler, merkezde sırtı dönük ve peştamalı sarılı hamamdan çıkan bir figür, bu figürün her iki yanında yıkananlar, diğer tarafında ise hamamın sıcaklık kısmında yıkanan figürler eklenerek detaylandırılmıştır (Görsel 3,4,5,6,7). Sahnelerin ortaklıklarının yanı sıra sıcaklık kısmında yıkanan figürlerin sayısında değişkenlikler olabilmektedir. H. 760 (32b)'de ise bahsi geçen sahnelerdeki bütün ayrıntılara sahip olmakla birlikte ön tarafta ve arka tarafta yıkayan figür sayısındaki artış fark edilebilmektedir (Görsel 7). Ayrıca sahnelerin bazılarında ön tarafta duran hamam tasları ile, farklı şekillerde yıkanan veya kese yaptıran figürler sahne içerisine yerleştirilmiştir. Bu sahnede ayrıca hamamın iç kısmının yanı sıra arka planda tepe pençeleri görünen kubbeye de yer verilmiştir.

H. 750'de (35a) yer alan sahnede altı nüshada görülen temel kompozisyonun daha detaylı bir versiyonudur (Görsel 8). Sıcaklık kısmında halifenin tıraş edilmesi ve merkezin arkasında peştemalli arkası dönük bir figür olduğu görülmektedir. Ancak bu sahnede farklı olarak figür kalabalığı diğer sahnelere göre daha fazla dikkat çeker ve bu figürlerin her birinin hamam içerisinde farklı bir uğraş içerisinde olduğu görülür. Kese yapanlar ve kese yaptıranlar, tek başına yıkananlar veya başkası tarafından yıkmamasına yardım edilenler ile birlikte, halifenin arkasında oturarak yıkanan ve arkası dönük bir figür, kemerle ayrılmış buhar bölümlerinde iki figür de dikkat çekmektedir. Böylece hamamın sıcaklık kısmının bir gün içerisinde nasıl kullanıldığı bu sahnelerde rahatlıklar seyredilebilmektedir. Mevcut nüshaları kendi aralarında değerlendirildiğinde hangi nüshayı örnek aldıkları veya bu sahne için seçilen düzeni tam olarak nereden öğrendiklerini belirlemek oldukça güçtür. Ancak sahneleri üslup olarak incelendiğinde kompozisyonun şekillendiren unsurların anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Konu bakımından bütünlük içerisinde değerlendirildiğinde bu sahnelerde yer alan ayrıntılar hem hikâyenin bir hamam içerisinde geçtiği hem de hamamın geçmişte günlük hayat içerisindeki kullanımını somut hale getirmiştir.

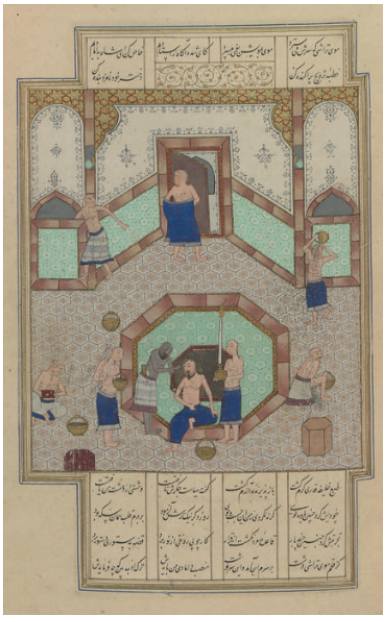


Görsel 2: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R. 865, 1529, 31b.

Görsel 3: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R.860, 1520-1521, 33a.

Görsel 4: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.758, 1538, 33a

Görsel 5: Nizami Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.765, 1538, 31b.



Görsel 6: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.755, 1540, 30a.

Görsel 7: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 760, 1534, 32b.

Görsel 8: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.750, 1558 civ, 35a.

Görsel 9: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, B.146, 1585 civ, 32b.

Safevi dönemine tarihlendirilen B. 146 ve A. 3559'deki hamam sahneleri kompozisyon bakımından oldukça öne çıkarlar. B. 146'da bulunan hamam sahnesi (32b) dönemin resim üslubu ile birlikte oldukça kalabalık bir kompozisyona sahiptir (Görsel 9). Diğer sahnelerde olduğu gibi burada da merkezde sıcaklık bölümü, bu bölümde yıkanan, dinlenen insanlar yer almaktadır ve yine ortada Halife Harun Reşit başı tıraş edilirken gösterilmiştir. Sahnenin farklı olan kısmı ise sadece sıcaklık kısmı değil, hamamın girişi, soyunmalık ve ılıklık kısımlarının da eklenmiş olmasıdır. Giriş kısmında bir figürün atıyla hamama geldiği görülür, diğer bir figür kapının öngünde gelenleri karşılamaktadır. İçeri girildiğinde soyunmalık kısmında insanların kıyafetlerini çıkarıldıkları fark edilmektedir. Biraz ilerleyince kıyafetlerini çıkarmış ve hamama girmeye hazır figürün ayaklarını yıkanması için bir başka kişinin ibrikle ayaklarına su dökmesi görülür. Ayakları yıkanan bu figürle konuşur gibi oturan kıyafetli bir figürde dikkat çekicidir. Hamamın ılıklık kısmına doğru ilerledikçe kıyafetlerini çıkaran ve ona yardım eden iki figür daha görünür ve onların bulunduğu alanın yukarısında asılmış olan havlu veya peştamallar yer alır. Hamamın sıcaklık kısmı ise oldukça kalabalık ve hareketli bir biçimde tasvir edilmiştir. Halifenin başının tıraş edilmesinin yanı sıra ayakta ve oturarak yıkananlar, kese yaptıranlar, akada ayrılan bölümde karşılıklı yıkanan iki figür, onların hemen üstünde ayaklarını yıkayan bir diğer figür ile

oldukça kalabalık ve hareketli bir görünüme sebep olunmaktadır. Bu bölümün ortasında bir göbek taşı ve etrafında sıralanmış insanlar, bellerinden bağlanmış peştamalları, ellerinde tuttukları su kabı veya hamam taslarını ile ayakta veya oturarak yıkandıkları görülmektedir. Hamamın iç kısmı bu kadar kalabalık ve hareketli iken, sahnenin üst kısmında hamamın dışında meydana gelen olaylarda da eklenmiştir. Yukarda, benekli bir inek ile değirmeni çevirmeye çalışan bir figür ve bu figüre yardım eden diğer bir figür, hemen yanlarında bir öküzün sırtına yük ile oradan geçen başka bir figür görülmektedir. Ayrıca burada renkli tüylü bir horoz, bir tavuk, bir de anne tavuk ve yavruları hareketliliğe katkı sağlamaktadır. Böylece, sahnenin tamamı bir günde hamamın hem içerisinde hem dışarında günlük hayatın nasıl yaşandığını sunmaktadır.

B. 146'daki resim konu kapsamında değerlendirilen sahneler içerisinde en detaylısı olup konunun günlük hayattaki kullanımı birtakım durumlarla pekiştirildiği görülür. A. 3559'deki sahne (40b), B.146'daki sahne ile oldukça benzerlik gösterir (Görsel 10). Kalabalık bir sıcaklık bölümü ile, soyunmalık ve ılıklık kısımları da resmedilmiştir. Ancak figürlerin hamam içlerindeki duruş ve hareketlerinde farklılıklar görülebilmektedir. Soyunmalık ve ılıklık bölümündeki figürlerin hamama gelişleri ve kıyafetlerini çıkarırken yaptığı sohbeti görmek mümkündür. Ilıklık bölümündeki bir figürün ise hamama geçmeden önce ayağını havuzun içerisine daldırdığı fark edilebilmektedir. Sıcaklık kısmında diğer sahnelerde olduğu gibi burada da tam ortada halife tıraş edilirken verilmiştir. Ayrıca bu kısmında, halifenin etrafındaki figürler kese ve masaj yaptırırken tasvir edilmiştir. Ancak bu figürlerin arasında bir perde arkasında tamamen çıplak olarak tıraş yapan bir figürün olması sahneyi oldukça ilginç bir hale getirmiştir. Bu ilginç hadisenin kompozisyona dahil edilmesi, nakkaşın gözlem yeteneği ile bağlantılı olduğu düşünülebilir. Sahne içerisindeki figürlerin yıkanma, kese yapmak veya yaptırmak ile ilgili eylemleri hamamın günlük hayattaki kullanımı göz önüne sererken, perde arkasında tıraş yapan çıplak figür durumu bir üst seviyeye taşımıştır. Yıkanma eyleminden dolayı kıyafet yerine peştamalın kullanılması oldukça sıradanken, hamam içerisinde çıplak olmanın da oldukça normal olduğu bu figürle vurgulanmış gibidir. Bu vurguya hamamın üst kısmında hamam içerisinde bulunan havuzun kenarında elinde peştamal tutan yarı çıplak figür ile, hemen ardında bel altı tamamen çıplak olan diğer bir figür eklenmiştir. Hamamın içerisinde bir havuzun olması oldukça dikkat çekici iken havuz içerisinde çıplak girildiği de gösterilmiştir. Çıplak figürlerin sayı olarak fazla olması, erotik bir bakış açısından ziyade nakkaşın seyirciye sunmak istediği, hamam içerisinde çıplaklığın normal olma hususunun sahnede gösterilme çabası olarak yorumlanabilir. Bu ayrıntıların dışında B.146'da görüldüğü gibi hamamın dış kısmına yer verilmiş ve burada bir inek ile kuyudan su çıkarmaya çalışan iki figür, hamamdaki havluları veya peştemalleri kuruması için ipe asan bir figür ve yerden elindeki nesne ile bir şeyler toplayan diğer bir figür görülmektedir. Kompozisyonu bir bütün halinde düşündüğümüzde, nakkaşın adeta hamamın bir gün içerisindeki kullanımını bütün ayrıntıları ile, belli bir kurgu ile seyirciye aktardığı söylenebilmektedir.

Görsel 10: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A3559, 1585 civ, 40b.

Bahsi geçen sahneleri bir arada değerlendirildiğinde temel aldıkları kompozisyon düzeni yanı sıra farklılıkları da dikkat çekicidir. Sahneleri renk düzeni ve kompozisyondaki detaylar üzerinden değerlendirildiğinde farklılıkların temel nedenini üsluptan kaynaklandığı yorumu yapılabilir.

Konu kapsamandaki on nüshadan bir tanesi Timurlu dönemine diğer dokuz tanesi Safevi dönemine tarihlendirilmektedir. Timurlu dönemine ait olan H. 774, 1440 yılına tarihlendirilmektedir. Bu yazma hamam sahnesinin kompozisyon olarak en sade olanıdır. Nüsha hakkında yapılan araştırmalarda eserin Timurlu dönemi Abdullah Sultan devrinde (1436-1446) Şiraz'da hazırlanmış olduğu ifade edilmiştir (G. İnal 1995: 137-138). Nüshanın genel olarak Şiraz resim üslubunun bir temsilcisi olarak görülmektedir. Ancak nüshanın sahip olduğu bütün resimler, takdim sayfaları da dahil olmak üzere farklı birtakım özellikler göstermektedir. Farklılıkların sebebi bir nakkaşın yönetiminde oluşan ekibin ürünü olarak yorumlanmış, ayrıca resim üslubundaki bu özellik ile benzer şekilde hazırlanmış olan nüsha olduğuna dikkat çekilmiştir. (I. Stchoukine 1969:106-109; G. İnal 1995:138-139). Ayrıca, Uppsala Universitetsbibliotek de bulunan Nizami *Hamsesi* (155326) ve H. 774 ile resim üslubu açısından oldukça benzer durumdadır. H. 774 ve Uppsala nüshasında yer alan "halife'nin hamamı" sahneleri birbirine oldukça benzer olması da bu iki yazmada aynı nakkaşın veya ekibinin çalışmış olduğunu göstermektedir[7]. İki sahnede de hamamın sıcaklık kısmı canlandırılırken, hamamın iç mekanının tasvir edilişi ile kullanılan renkler ve figürler aynı gibidir. Dolaysıyla hamam tasvirinin canlandırılmasında üslubun ve bu üslubu benimsemiş olan nakkaşların etkisi kolaylıkla görülebilmektedir.

[7] Uppsala Universitetsbibliotek de bulunan Nizami Hamse nüshasında yer alan Halife'nin hamamı sahnesi için bkz: https://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0071&pid=alvin-record:155326 (Erişim: 22.02.2024).

Safevi dönemine tarihlendirilen dokuz nüshayı da üslup özellikleri açısından gruplandırmak mümkündür[8]. Her ne kadar yapım tarihlerine bakıldığında aralarında çok büyük zaman farklı olmasa da gerek yapıldıkları ve ait oldukları atölyeler gerek ise bu atölyelerde yetişen nakkaşların üslup yorumlamaları kompozisyonları doğrudan etkilemiştir. Safevi dönemine ait olan dokuz nüshanın, farklı özelliklerinin yanı sıra genel olarak Şiraz resim üslubuna ait olduğu görülmüştür. Safevi dönemi Şiraz üslubunun temel özelliğine bakıldığında dönem içerisindeki Tebriz ve Kazvin üslubundan daha sade olduğuna dikkat çekilmiş, üslubun bir özelliğini olarak bu sadelik ile birlikte tekrarcı bir yaklaşıma sahip olduğu üzerinde durulmuştur (W. Robinson 1965:28; L. Uluç 2006: 22). Dolaysıyla mevcut nüshaların bu etkiyle şekillendiği söylenebilir. Diğer taraftan, bu dönemde Şiraz'da yapılan hamam sahnelerinde artış olması, bu doğrultuda yaygınlaşan, süreklilik halinde devam ettirilen kompozisyonun mevcudiyeti dikkat çekici bir hale gelmiştir. Lale Uluç bu konuda özellikle Harun Reşid'in hamam sahneleri ile ilgili olarak "*aynı kalıpla çoğaltılmışçasına birbirinin eşi gibidir"* görüşünü ortaya koymuştur (2006: 274). Yazarın bu görüşünü destekler biçimde benzer kompozisyonun takip edildiği konu kapsamındaki yazmaların yedisinde (Görsel: 2,3,4,5,6,7,8) rahatlıkla görülebilmektedir. Hatta farklı koleksiyonlardaki benzer kalıbın uyguladığı nüshaların varlığı da bu durumun diğer bir göstergedir.

Safevi dönemine ait olan dokuz nüshadan en erken tarihlisi 1520-1521 tarihli R. 860'dır. Bu nüsha ilk Safevi örnekleri arasında sayılmakta ve Tebriz etkisi ile Şiraz resim üslubunu etkisi olduğu ifade edilmektedir (Z. V. Togan 1963: 27, I. Stchoukine 1977: 114-115). Kompozisyon düzenindeki sadelik, pembe ve yeşil tonların ağırlıklı olarak kullanımı, az sayıda figürün tercih edilmesi gibi durumlar Tebriz-Şiraz üslubunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. R. 865, (1529), H. 765 (1538), H.755 (1538-1540), H.750 (1558 civ), Şiraz resim üslubunun birer temsilcisi durumundadırlar. H. 760, (1534) H.758, (1538)'de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde yer alan resimli nüshalar arasında Şiraz resim üslubunun örneği olarak ayrıca gösterilmişlerdir (Çağman-Tanındı 1979: 49). Ancak bu yazmalar arasında mevcut üslubunun etkisi altında olup kompozisyon olarak benzerliği en fazla olan H. 758 (33a) ve H. 755 (30a)'da yer alan sahneler olmuştur. W. Robinson, H. 758'in resim programında yer alan resimlerin beş hariç tanesi diğerlerinden sorumlu olan 16. yüzyılda Şiraz resim üslubun benimseyen Müzehhip Hüseyin'inden bahsedilmektedir (1979: 106). Dolaysıyla bu benzerliğe kompozisyon ile kullanımı tercih edilen renkler ayrıca sanatçı etkisi de katkı sağladığı yorumu yapılabilmektedir. Diğer taraftan, farklı koleksiyonlarda bulunan Nizami *Hamse* nüshalarında yer alan hamam sahneleri de tercih edilen kompozisyonun sürekliliğini göstermektedir. H. 755 ile St. John College'de (MS Browne 1434 p.59) bulunan 1540 tarihli Nizami *Hamse* nüshasına yer alan "Halife Harun'un

[8] Safevi Dönemi için ayrıca bkz: (S.T. Welch 1979).

hamamı" sahneleri neredeyse aynı gibidir[9]. Benzer şekilde Freer Gallery of Art Collection (F1908.261) 1548 tarihli nüshada yer alan halifenin hamamı sahnesi de bu kapsamda değerlendirilebilir[10] (G.D. Guest 1949: 33-35). Nüshalardaki sahneleri bir arada düşünüldüğünde, Şiraz resim üslubunu benimseyen sanatçılar bu eserlerde çalışmış olmakla birlikte büyük ihtimalle aynı nakkaş veya ekibinin üretimi olarak görülebilmektedir.

Safevi dönemine ait olan B. 146 (15. yüzyıl sonu), A. 3559 (1502-1524), de Şiraz resim üslubuna aittirler. 16. yüzyıl Safevi dönemine ait olan ve üslup olarak Kazvin-Şiraz resim üslubuna dahil edilen bu iki yazma kompozisyon açısından oldukça benzer olmasıyla birlikte kullanılan renkler de oldukça benzer durumdadır. Özellikle figür bakımından Kazvin üslubu özellikleri gösterdiği ifade edilmektedir (G. İnal 1982: 37-38). Ancak konu kapsamında ele alınan Safevi Dönemi yazmalarından farklı bir biçimde konunun tasvir edilmesi de ilgi çekicidir. Mevcut olan iki sahnenin diğer hamam sahnelerinden farklı olarak kurgulanması ve daha ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmeleri, ikonografik açıdan değişen yönü göstermektedir. Bu durum için Lale Uluç, "1565 yılı civarında hazırlanan el yazmalarında yer alan hamam sahnelerinde değişen anlayışı görmenin mümkün olduğunu" ayrıca "bahsi geçen sahnelerin kaynağı İbrahim Mirza için hazırlanan Heft Evreng kitabında yer alan hamam sahnesi[11] dayandığını ve Şiraz'da hazırlanan hamam sahnelerinde Meşhed etkisinin olabileceği" söylemiştir (2006:274). Bu bilgiler doğrultusunda, üslubun bir diğer temsilcisi olan Harvard Art Museums/ Arthur M. Sackler Museum (2002.50.43)1584 tarihli nüshada yer almaktadır[12]. Bu durum hem hamam sahnelerinin aynı yıllarda farklı türden kitaplar içerisinde yer alabildiğini, hem de hamam sahnelerin üslup ile değişen farklı yaklaşımı göstermektedir[13].

Sonuç

İslam resminde sıklıkla resimlenen eserler arasında olan Nizami'nin *Hamse*sinde yer alan *Mahsen-i esrar*'da bölümündeki hamam tasvirleri, hamamın geçmişte olduğu haliyle kullanımı açısından yol gösterici olmuştur "Halife Harun Reşit ve hacamatçı" arasında geçen hikâye nedeniyle resimlerde daha çok hamamın sıcaklık kısmını ele alınmıştır. Hikâye ile bağlantılı olarak, incelenen bütün sahnelerde Halife Harun Reşit sıcaklık kısmının tam ortasında tıraş edilirken verilmiştir. Böylece, izleyici ilk olarak hamamın sıcaklık kısmını ve burada geçen

9 St. John College'de (MS Browne 1434 p.59) bulunan Nüshada yer alan sahne için bkz: https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/oriental_manuscripts/oriental/browne1434/1434p59.htm (Erişim: 10.03.2024).

10 Nüshada yer alan sahne için bkz: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1908.261/ (Erişim: 10.03.2024).

11 Sahne için bkz: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.12.59/ (Erişim:14.03.2024).

12 Koleksiyonda yer alan nüshadaki resim için bkz: https://hvrd.art/o/165381 (Erişim: 10.03.2024).

13 Şiraz'da hazırlanan hamam sahneleri için bkz: (L. Uluç 2006:274-292).

olayları görebilmektedir. Bu durum, ikonografik açıdan metin- resim arasındaki bağı fark edilebilmesini sağlamaktadır. Konu ile bağlantının diğer bir yansıması olarak hamamın erkekler kısmı resmedilmiştir. Ancak bazı sahnelerde bu duruma ek olarak hamamın günlük kullanımı ile ilgili farklı ayrıntılar yer alabilmektedir. Bu ayrıntılar hikâyenin dışında kaldığı için nakkaşların birer yorumu olarak görebilmektedir. Kompozisyona dahil olan ayrıntılara nakkaşların gözlemleri ile, benimsemiş oldukları Şiraz resim üslubunun etkisi de fark edilebilmektedir. Konu kapsamındaki on nüshanın Şiraz resim üslubunun birer temsilcisi olması, üslubun Timurlu ve Safevi dönemindeki etkisini yorumlamaya olanak sağlamıştır. Ayrıca nakkaşların hamam sahneleri için benimsemiş oldukları belirli bir kompozisyon düzenlerinin varlığını da göstermiştir. Sonuç olarak, resim- metin ilişkisi ile hamam ile ilgili günlük hayattan içerisinde seyirciye sunulmuştur. Hatta bazen zaman içerisinde değişen ikonografik yorumlar ve tercihler sadece hamamın iç mekânlarını değil dışarı kısmında geçenleri günlük hayatın birer parçası olarak tasvir edilmişlerdir. Bu tasvirlerde hamamalar için kullanılan, peştamal, havlu, hamamtası, ustura gibi günlük kullanım eşyaları, kullanım biçimleriyle birlikte gösterilmektedir. Böylece bahsi geçen sahneler, bir hamamın geçmişteki kullanım biçiminin güçlü birer görsel kanıtı durumuna gelmişlerdir.

Kaynakça

Akalay, Zeren (1973). "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 753 No'lu Nizami Hamsesinin Minyatürleri", Sanat Tarihi Yıllığı 5, s. 389-409.

Büyükkol, Semih ve Arda, Zuhal (2016). "Türk Kültüründe Hamam Geleneği ve Resim Sanatına Yansımaları", İdil 5 (27), s. 2047-2062.

Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren (1979). Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri, Sanat ve Kültür Yayınları I, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

Gencevi, Nizâmî (1990). Mahzen-i Esrar, Şark- İslam Klasikleri 24, Millî Eğitim Basımevi.

Guest, Grace Dunham (1949*)*. Shiraz Painting in The Sixteenth Century. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art Oriental Studies, No. 4.

İnal, Güner (1982). Topkapı Sarayı Müzesindeki İki On altıncı Yüzyıl Hamsesinin Minyatürleri. *Sanat Tarihi Dergisi* 1/1, s. 37- 60.

_____(1995). Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:63.

Kanar, Mehmet (2007). "Nizâmî-i Gencevî", Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 33, s.183-185.

Karatay, Fehmi Edhem (1961). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça yazmalar Kataloğu. İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul: Küçük Aydın Matbaası.

Öztekin, Özge (2021). "Mahzenü'l-Esrâr'dan Defineler'e Nasihat Dolu Bir Yolculuk. Yüzyıllar Boyunca Saklı Kalan On Define: Râsih 'in Defineleri-II", Türkbilig Dergisi*,* Sayı, 2001/2, s.118-128.

Robinson, Basil William (1965). Persian Drawings from the 14th through the 19th Century, Victoria and Albert Museum, London:Shorewood Publishers.

_____ (1979). "Painter-Illuminators of Sixteenth-Century Shiraz, Iran", Taylor & Francis,Vol. 17, s.105-108.

Stchoukine, Ivan (1969). "Origine indienne d'un manuscrit persan achevé en 844 A. H.", Institut Francais du Proche-Orient, T. 46, Fasc. 1/2, s.105-114

_____ (1977). Les Peintures des Manuscrits de la 'Khamse'de Nizami au Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Tezcan, Gülsen (2009). "İslam Tasvir Sanatında İkonografik Çözümleme", Türk Dünyası Araştırmaları, 183, s. 451-458.

Togan, Zeki Velidi (1963). On The Miniatures in İstanbul Libraries, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1034.

Uluç, Lale (2006). Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Zor, Züleyha (2021). "Nizami Gencevi'nin Hamsesinin Minyatür Sanatına Yansımaları", Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi 2/4, s.68-85.

Welch, Stuart Cary (1979). Wonder of Age, Masterpieces of Early, Safavid Painting, 1501-1576, Fogg Art Museum, Harvard University.

Dijital Kaynaklar

https://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0071&pid=alvin-record:155326 (Erişim tarihi: 22.02.2024).

https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/oriental_manuscripts/oriental/browne1434/1434p59.htm (Erişim: 10.03.2024).

https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1908.261/ (Erişim: 10.03.2024).

https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.12.59/ (Erişim:14.03.2024).

https://hvrd.art/o/165381 (Erişim: 10.03.2024)

Görseller:

Görsel 2: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.774, 1440, 26b.

Görsel 2: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R. 865, 1529, 31b.

Görsel 3: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R.860, 1520-1521, 33a.

Görsel 4: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.758, 1538, 33a.

Görsel 5: Nizami Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.765, 1538, 31b.

Görsel 6: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.755, 1540, 30a.

Görsel 7: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 760, 1534, 32b.

Görsel 8: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.750, 1558 civ, 35a.

Görsel 9: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, B.146, 1585 civ, 32b.

Görsel 10: Nizami, Hamse, Halife Harun Reşit'in Hamamı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A3559, 1585 civ, 40b.

❖ Makalede kullanılan görseller, T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi dijital arşivine aittir.

İSTANBUL MİMARİ YAPILARININ LONDRA BASKILI POSTA PULLARINA YANSIMASI

Reflection of Istanbul Architectural Structures on London-Printed Stamps

Banu PARLAK UĞURLU[1]

Özet

Belirli hizmetler karşılığı veya yardım olarak alınan ve niceliği kanunlar, yönetmelikler veya çizelgeler tarafından belirlenmiş olarak bazı vergi ve ücretlerin alımında kullanılan bir çeşit alındı[2]ya verilen isim puldur. Dinleri, dilleri, sosyal yaşamları, ekonomik güçleri farklı olan tüm toplum ve bireylere hitap eden pullar basit bir düzenlemeye, dolambaçsız mesaja ve kolay anlaşılır ilkelerine uyarak tasarlanmışlardır. Pullar, 3x5, 5 cm'lik minik bir düzeyde tüm kitleyi hedef alan bir çalışmadır. Geleneksel kültürün üretimi olan pullar; yöresel, turistik ve tarihi değerlerimizi geniş kitlelere aktarmakta önemli bir araç olarak görev üstlenmektedir. Turistik ve tarihi değerlerimiz içerisinde İstanbul önemli bir noktada bulunmaktadır. Hem değerli kâğıtlarımız olan pullar için ayrıntılı çalışmalar yapılmamış olması, hem de Osmanlı son dönem duvar resimlerinde ki benzerlikleriyle karşımıza çıkan İstanbul manzaralarının pullar üzerindeki açıklaması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu çalışmada Londra baskılı İstanbul manzaralı on adet pul[3] tanıtılacaktır. Dokuz adedi 1914 tarihli olup bir adedi 1916 sonu 1917 sonuna tarihlenmektedir. Her bir pul İstanbul'un farklı tarihi ve turistik güzelliklerini sergilemekte olup ayrı ayrı ele alınarak açıklanacaktır. Osmanlı son döneme ait duvar resimlerindeki benzerlikleriyle karşılaştırma yapılması bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul manzaraları, pul, duvar resimleri

---

[1] Dr., banuparlakugurlu@gmail.com, Orcid No:0000-0001-8256-7489.

[2] M. Akoba, M. Müfahham, Türkiye'de Pul ve Pulculuk, (Ceylan Yay, 1963).

[3] Bu çalışma için, PTT A.Ş. Genel Müdürlüğünün 18.03.22 tarihinde yazılı izni alınmış olup, görsellerin tamamını PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kağıtlar Dairesi Başkanlığı sadece bu yayın için kullanımına izin vermiştir.

Abstract

A stamp is a kind of receipt, [4] the quantity of which is determined by laws, regulations, or schedules, received in return for certain services or as an aid and used in the collection of certain taxes and fees. The stamps appeal to all societies and individuals with different religions, languages, social lives, and economic powers, and are designed by easy-to-understand principles following a simple arrangement, a direct message. As the production of traditional culture stamps serves as an influential instrument in disseminating our local, touristic and historical values to large masses. In our touristic and historical values, Istanbul is an important point. The fact that detailed studies have not been carried out for our valuable papers and the explanation of the Istanbul landscapes on the stamps, which we encounter with their similarities in the last period wall paintings of the Ottoman Empire, constitute the purpose of this study. In this study, ten stamps with Istanbul view, printed in London, [5] will be introduced. Nine of them are dated 1914, one is dated to the end of 1916 and the end of 1917. Each stamp exhibits distinct historical and touristic attractiveness of Istanbul and will be individually demonstrated. Comparison with the similarities in the wall paintings of the last period of the Ottoman Empire is among the objectives of this study.

Keywords: İstanbul sights, stamps, murals

1914-1919 Yılları Arası Basılan Posta Pulları

1913 yılı ile birlikte, Osmanlı posta pullarında resimler yer almaya başlamıştır. Bu uygulama ile pulların kullanılabilirlik durumları ve dönemin siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel ikliminin anlaşılması daha da kolaylaşmıştır. Basılan ilk dönem resimli pullar arasında fazlaca cami figürüne yer verildiği görülür. Cami figürünün pullarda yer almasının birden fazla gerekçesi vardır. Bilindiği gibi İslam dininde resmin yasak olması nedeniyle toplumun vereceği tepkinin önüne geçilmek istenmiştir. Bir diğer neden ise devletin dini kimliğinin vurgulanmak istenmesi önemli bir gerekçedir. Osmanlı'nın ilk resimli pulunda (G. 1) Edirne'de bulunan Selimiye Cami yer almaktadır. 1913 yılında Balkan savaşında Edirne'nin Bulgar işgalinden kurtuluş anısına basılmış bir puldur. İngiltere'de basılmış olan pul; 10,20 ve 40 Türk para olarak basılmış. Kırmızı, mavi ve yeşil renkli olarak basılmıştır. V. Mehmet Reşat pulun basılmasını istemiştir[6].

---

4 M.AKOBA, M. Müfahham, 'Stamp and Stamping in Turkey', Ceylan Yay, 1963.

5 For this study, the written permission of the General Directorate of PTT Inc. was obtained on 18.03.22 and all of the images were allowed to be used only for this publication by the PTT Stamp Museum Archive Valuable Papers Department.

6 Yılmaz Kahrıman, Edirne Tarih Sözlüğü, 2017.

G. 1: İlk Resimli Pul, Edirne Selimiye Cami Betimlemesi, 1913 (https://www.google.com/search?q=ilk+resimli+pul&sxsrf, Erişim Tarihi: 23.02.22)

Osmanlı tarihinde 1914 yılı, imparatorluğun yıkılmasına neden olacak, I. Dünya savaşının başladığı tarih olması açısından önemlidir. Bu tarihten itibaren ise basılan Osmanlı pullarında artık hükümdar portreleri karşımıza çıkar. 1914 öncesi basılan Osmanlı pullarında figür yer almaması tesadüf değildir. Bu bir İslam geleneği olarak insan resimlerinin çizilmesinin hoş karşılanmaması olarak açıklanabilir. Ayrıca toplumun figürlü pul fikrine hazır olmaması ve vereceği büyük tepkiden de kaçınılmış olması muhtemeldir.

Bu dönemde ayrıca çok sayıda sürşarjlı[7] pullar basılmıştır. Sayı itibariyle bu dönemde basılan sürşarjlı pulların sayısı, ilk basım pullardan daha fazladır. Bu durum devletin içinde bulunduğu ekonomik durumun bir göstergesi olması açısından kayda değer bir öneme sahiptir[8].

Londra Baskısı İstanbul Manzaralı Posta Pulları

İstanbul, pek çok insanı derinden etkileyen, güçlü karaktere sahip bir kenttir. Kentin kendi içinde yaşadığı ekonomik, sosyal ya da çevre problemleri bir kenara bırakırsak kent, yaşattığı görsel zevk ile bir bağlılık oluşturabilir. Bu durum İstanbul gibi görsel şaşalı bir temayı barındırması ve bakıldığında zevk uyandırması bakımından önemlidir[9].

17. yüzyılın sonlarından başlayarak ve 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'ni ziyaret eden Oryantalist gezgin ve ressamların İstanbul'u betimleyen çalışmaları bizlere bu konuda önemli görsel kaynaklar sunmaktadır. 17. Yüzyılda Fransız ressam ve gezgin Guillaume- Joseph Grelot'un "İstanbul Seyahatnamesi" isimli

7 Sürşarj, Pulun değerini değiştirerek veya değiştirmeksizin başka bir olayı anmak veya pulun çıkarılış amacını değiştirmek için üzerlerine yeni yazılar, rakamlar veya motifler basılması işlemidir, PTT Pul Müzesi, Filateli Sözlüğü.

8 Kubilay Yazıcı, a.g.m., s.183.

9 Banu P. Uğurlu, Osmanlı Son Dönem Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri, s.18.

eserinde İstanbul'un genel görünümü, sarayları, camileri, bahçeleri yanında dönemin Türk toplumunun yapısı ve günlük hayatın çeşitli yönleri hakkında oldukça detaylı bilgiler bulunmaktadır[10]. Bu çalışmada, İstanbul'u konu alan 17., 18., 19., 20. yüzyıl Batılı ve Türk ressamlar tarihi dokuyu barındıran Eminönü, Tophane, Üsküdar semtlerini konu alan resimler yapmışlardır[11].

Avrupa'nın farklı yerlerine yapılan panorama resimleri 18. yy da kısa sürede ilgi uyandırmıştır. Seyahat edemeyen veya etmeyen insanlara, kendi kentlerinde başka ülkeleri görsel olarak öğrenme yolunu açan bu resimler, görsel olarak başka ülkeleri öğrenme yolunu açmıştır. Kent resmi yapmanın temelinde de, gidilemeyen ama merak uyandıran yerlerin, bir takım özlem duygusuyla yansıtılmış olması muhtemeldir[12]. Pullar üzerine betimlenen İstanbul manzaraları da merak duygusu uyandırması, görülmeyen yerleri görme arzusu uyandırma hedefi yaratabilir.

Londra baskılı on adet İstanbul manzaralı pullardan ilki Beyazıt Meydanının (G. 2) betimlendiği tasvirdir.

G.2: Londra baskısı İstanbul Beyazıt Meydanı, 1914
(PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Eskiden Theodosius Forumu'nun bulunduğu arazinin kuzey kısmına İstanbul'un fethinden hemen sonra 1458'de tamamlanan ilk saray, daha sonraları Topkapı sarayının yapımıyla Eski saray olarak bilinmeye başladı. 1506-12 yılları arasında II. Beyazıd döneminde sultanın adını taşıyan külliye Eski sarayın güneyinde kalan alana inşa edildi. Külliyenin kurulduğu tarihten sonra, Eski sarayın

[10] Grelot, J. (1680), Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople: enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux, & des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville, Orthodox Eastern Church. Publisher A Paris: En la boutique de Pierre Rocolet: Chez la veuve de Damien Foucault, https://archive.org/details/gri_relation-nouv00grel.

[11] Banu P. Uğurlu, a.g.e., s.23.

[12] Banu P. Uğurlu, Anadolu'da Son Dönem Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri, (Erciyes Üniversitesi, Doktora Tezi, 2019).

duvarları ile kuzey sınırı çizilen ve külliyenin binaları arasında kalan bölgeye Beyazıt meydanı denmiştir. 1585 yılında İstanbul kadısına verilen emirde At Meydanı yılda bir kez ve Beyazıt Meydanı ise ayda iki kez süpürülmesi gerektiği görülmektedir. Bu durum Beyazıt meydanının günlük şehir yaşamında ne kadar çok kullanıldığına işaret etmektedir. Bu kadar çok kullanılan bir meydanın pul üzerine yansıtılması kent içinde önemli bir alana işaret etmektedir. Ayrıca elden ele dolaşan pullar sayesinde turistik ve tarihi değerin vurgusu yinelenmektedir.

Meydan halk eğlenceleri içinde kullanıldığı da bilinmektedir. Müzisyenler, fal bakanlar, hayvan oynatıcıları, hokkabazlar ve cambazların meydan da yaptıkları gösteriler 1577-78 yılları arasında İstanbul'u ziyaret eden Stephan Gerlach'ın anlatılarında yer alır. Dolasıyla İstanbul kentinde halkın uğrak yeri olması, eğlencelerin vazgeçilmez noktası durumunda olması da pul üzerine betimlenmesini de açıklamaktadır.

İstanbul tarihte çok fazla rol oynamış bir kent olmasından dolayı birçok tarihi değere sahiptir. Bu tarihi değerlerden bir tanesi de boğazı süsleyen Anadolu ve Rumeli hisarlarıdır. (G. 3)

G. 3: Londra baskısı İstanbul Boğaz Manzarası,
1914 (PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Avrupa ve Anadolu yakasını birbirine bağlayan İstanbul'un muhteşem manzarasına eşlik eden iki tarihi yapı, hiç şüphesiz Anadolu Hisarı ve Rumeli Hisarı'dır. İstanbul'un bu iki güzel tarihî yapısı, İstanbul'un olmazsa olmaz parçalarındandır. Anadolu Hisarı, Boğaz'ın en dar bölgesinde yer alır ve Rumeli Hisarı'nın tam karşısına konumlandırılmıştır. 1395 yılında Yıldırım Bayezid tarafından inşa ettirilmiştir. Anadolu Hisarı'nın Osmanlı Devleti için önemi, İstanbul'un fethedilmek istenmesi durumunda Karadeniz'den gelebilecek saldırıları zayıflatma ve Bizans'a Karadeniz'den gelecek yardımları durdurmaktı. Cumhuriyet Dönemi'nde ise turistik amaçlı olarak devlet tarafından korunmuştur. Günümüzde de benzer şekilde korunmakta ve turistik amaçlı olarak ziyaret edilmektedir.

İstanbul'un Sarıyer ilçesinde bulunan Rumeli Hisarı, Fatih Sultan Mehmet tarafından İstanbul fethedilmeden önce Anadolu Hisarı'nın tam karşısına inşa ettirilmiştir. Rumeli Hisarı'nın yaptırılış amacı da karşısında bulunan Anadolu Hisarı ile aynı çizgidedir. Boğaz'ın kuzey tarafından gelebilecek saldırıları engellemektir.

Böylesine tarihi bir öneme sahip Rumeli ve Anadolu Hisarı şüphesiz boğaz manzarasının merkezi konumundadır. Pul üzerindeki İstanbul boğaz manzarasında da Hisarlar merkez konuma betimlenmiştir. Osmanlı Son döneme ait duvar resimlerinde de Rumeli Hisarı tasviri karşımıza çıkar. Edirne Sırlı Konak (G. 4) Rumeli Hisarı tasvirli duvar resmi bulunmaktadır. İstanbul için önemli yapıların gerek pul gerekse duvar resmi üzerinden aktarımı bakan kişi için mesaj vermektedir. Burada İstanbul'un hâkimiyeti vurgulanmak istenmektedir. Sonuçta Hisarlar İstanbul fethi için önemliydi. Hâkimiyeti kazanmak ve sürdürebilme konusunda dikkat çekicidir.

G. 4: Edirne Sırlı Konak, Rumeli Hisarı Betimlemesi (K. Bayraktar)

Bir diğer İstanbul manzaralı pul üzerindeki betimleme ise Çemberlitaş'tır. (G. 5) 330 yıllarında imparator I. Konstantin onuruna, İstanbul'un yedi tepesinden biri olan ve şu anki adıyla Çemberlitaş olarak adlandırılan semtteki tepeye dikilmiş olan anıtsal sütundur.

Sütun her biri 3 ton ağırlığında ve 3 metre çapında olan bileziklerle birbirine bağlanmış toplam 8 adet sütun ve bir kaidenin üst üste konulmasıyla oluşturulmuştur.

G. 5: Londra baskısı, İstanbul Çemberlitaş,
1914, (PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Pul üzerinde Çemberlitaş ve hemen sol arkasında Nur-u Osmaniye cami minaresi görülmektedir. Merkezde daha çok Çemberlitaş betimlenmek istenmesi sebebiyle Nur-u Osmaniye cami daha silik gösterilmiştir. Çemberlitaş meydanı, Osmanlılar zamanında da önemli ve hareketli bir noktadaydı. Zaten Divanyolu yani Mese Caddesi de tıpkı Romalılardaki gibi şehrin ana yoluydu. Hem Romalılar hem de Osmanlılar için hareketli ve önemli bir noktada olan Çemberlitaş, İstanbul manzaraları betimlemesi içinde yer almaması mümkün olmazdı.

1914 tarihli Londra baskısı İstanbul manzaralı bir diğer pul ise Fenerbahçe feneridir. (G. 6) İstanbul Kadıköy ilçesinde, semte adını veren Fenerbahçe Burnu'ndaki fenerin tarihi Bizans dönemine kadar inmektedir. Burada Tanrıça Hera'ya adanmış bir tapınak olup, Hera ve İreas diye adlandırılan kayalıklara verilen bir yerdeymiş. Bu kayalıkların üzerine ise bir ateş kulesi yapılmış. Osmanlı dönemi kaynaklarında bu 'Bağçe-i fener' adı ile 1570 senelerinde kullanıldığı yazılıdır.

G. 6: Londra baskısı, İstanbul Fenerbahçe Feneri,
1914, (PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Fenerbahçe Feneri'nin betimlemesinin çok benzeri bir taş basması tasvirinde karşımıza çıkar. Türk baskı resmin gelişiminde Cayol ailesinden sonra başta Antonie Zellich olmak üzere oğlu Greguar Zellich önemli bir yere sahiptir. Zellich 1869 yılında taş basması atölyesini kurmuştur. İstanbul'un tarihi turistik güzelliklerini gözler önüne sermiştir. Zellich, litografi keşfinin 100. yıl dönümü dolayısıyla 1895'te İstanbul'da Notice historique sur la lithographie et sur les origines de son introductionn en Turquie adıyla bir risale yayımladı. Yayımlanan risalenin 36 numaralı[13] (G. 7) tasvir İstanbul Fenerbahçe Feneri'nin resmedildiği pul betimlemeleri çok benzerdir. A. Zellich'in oğlu Greguar Zellich'in taş basması Fenerbahçe Feneri betimlemesi ve 1914 tarihli Fenerbahçe Feneri tasvirli pulun her ikisinde de merkezde Fenerbahçe Feneri yüksekliğiyle göze çarpar. Resmin hemen ön kısmında yer alan yelken[14] bulunmaktadır. Kayığın üstünde bulunan tülün duruşları içinde tek figürün belirmesi de benzemektedir. Ve resimde dikkat çeken üçüncü şey de arkalarda dumanı belirgin olan dubadır[15].

G. 7: İstanbul Fenerbahçe Feneri, A. Zellich Fils
(https://www.google.com/search?q=zellich+fils+Fnerbah%C3%A7e+feneri, Erişim: 23.03.22)

[13] TDV, İslam Ansiklopedisi, Taş basması maddesi.

[14] Ayrıntılı Bilgi İçin Bknz, Mustafa Gürbüz Beydiz, Portekiz Sıntra Ulusal Saray'ndaki Osmanlı Gemi Tasvirleri, (Art Sanat 9: 2008).

[15] Mustafa G. Beydiz, XVI. Yüzyıldan 19.Yüzyıla Osmanlı Gemi Tasvirleri, (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2008).

1914 Londra Baskısı İstanbul manzaralı pullar içinde beşinci sıradaki betimleme ise Hamidiye Zırhlısıdır (G. 8).

G. 8: Londra baskısı, İstanbul Hamidiye Zırhlısı, 1914,
(PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Hamidiye, "Abdülhamid kruvazörü" olarak 1903 yılında İstanbul sularına gelerek Osmanlı donanmasına katılan ve İkinci Meşrutiyet'in ardından adı Hamidiye olarak değiştirilen bir gemidir. Nisan 1902 yılında yapımına başlanan gemi 25 Eylül 1903 yılında suya indirilmiştir. Balkan Savaşı sırasında büyük işler yapan Hamidiye Kruvazörü ve mürettebatının bir başka başarısı da Osmanlı donanması ve personeli hakkındaki olumsuz düşünceleri tersine çevirmesi olmuştur.

Son dönem Osmanlı duvar resimlerinde tek parça halinde yansıyan gemi tasvirleri çokça karşımıza çıkar. Osmanlı'nın son dönemlerinin savaş halinde geçmesi, halkın ve devletin sürekli yıkımlarla uğraşması doğal olarak bıkkınlık yaratmıştır. Hamidiye Zırhlısı'nın bu dönemde yapılmış olması ve kötü gidiş için bir nebze sakinlik yaratması önemli bir şeydir. Ayrıca Hamidiye Zırhlısının pul üzerine yansıtılması savaşta büyük işler başarmış olmasının hala güç gösterisi olarak sunmasıyla ilgili olabilir.

İstanbul manzaralı pullar içinde bir diğer resim ise Kız Kulesidir (G. 9) İstanbul manzaraları içinde Kız kulesi tasvirleri vazgeçilmezdir.

G. 9: Londra baskısı, İstanbul Kız Kulesi, 1914,
(PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kağıtlar Dairesi Başkanlığı)

İstanbul Boğazı'nın Marmara Denizi'ne yakın kısmında Salacak açıklarında yer alan küçük adacık üzerine inşa edilmiş yapıdır. Üsküdar'ın sembolü haline gelen kule, Üsküdar'da Bizans devrinden kalan tek yapıdır. Osmanlı döneminde ise gösteri platformundan, savunma kalesine, sürgün istasyonunda, karantina odasına kadar birçok işlev yüklenmiştir. Asli görevi olan ve yüzyıllardan beri varlığı ile geçen gemilere yol gösterme işlevini hiç kaybetmemiştir. Sadece pul üzerine değil aynı zamanda da Osmanlı son dönem duvar resimlerinde de Kız Kulesi bolca tercih edilen bir tasvir olmuştur. Gaziantep'te yer alan Güllüoğulları'nın evi (G. 10) duvar resimlerine yansıyan Kız Kulesi, pul üzerine yansıtılan Kız Kulesi'nin renkli hali gibidir.

G. 10: Gaziantep, Güllüoğulları'nın Evi, Kız Kulesi Betimlemesi, (Banu Parlak Uğurlu)

Kız kulesi tasviri Gaziantep'te Abdülkadir Kimya Evi (G. 11) duvar resimlerinde de karşımıza çıkar.

G. 11: Gaziantep, Abdülkadir Kimya Evi, Kız Kulesi Betimlemesi (Banu Parlak Uğurlu)

Kız Kulesinin betimlemesinde genel itibariyle merkezde kule konumlandırılır, arka fonda İstanbul kenti karpostal veya gravürleri anımsatacak şekilde gösterilir. İstanbul vurgusu, hanedanlığın başkenti olması, önemli yapılarla birlikte yansıtılarak gösterilmesi dikkat çekicidir.

Londra baskılı 1914 tarihli bir pul ise, İstanbul manzaralarından Rumeli Hisarı tasvir edilmiştir (G. 12). İstanbul'un fethinde Anadolu Hisarı'nın tam karşısına yaptırılan Rumeli Hisarı, Boğaz'ın iki yakasının en dar yerine Fatih Sultan Mehmet tarafından, İstanbul'un fethi sırasında Boğaz geçişini kontrol etmek amacıyla yapılmıştır.

G. 12: Londra baskısı, İstanbul Rumeli Hisarı, 1914,
(PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Fetihten sonra suçlu yeniçerilerin cezalandırıldığı ve Osmanlı ile savaşa giren yabancı ülke elçilik mensuplarının gözaltına alındıkları yer olarak kullanıldı. Günümüze müze olarak kullanımının yanı sıra çeşitli sanat faaliyetlerine ev sahipliği yapmaktadır. Burada resmin sağ tarafına betimlenen Rumeli Hisarı, yeşillik üzerine iki koldan surları ile tasvir edilmiştir. Hisarın arka taraflarında Marmara Denizi görülmekte olup, üzerinde bir yelkenli vardır. Arkalarda ise istiflenmiş şekilde İstanbul evleri görülmektedir.

İstanbul'un simge yapısı olması ve Boğaz'ın geçişi için önem arz etmesi sebebiyle kilit noktadadır. Aynı zamanda Edirne İlhan Koman Evinde (G. 13) duvar resmin de de Rumeli Hisarı betimlemesi karşımıza çıkar.

G. 13: Edirne, İlhan Koman Evi, Rumeli Hisarı (Banu Parlak Uğurlu)

Pul üzerindeki Rumeli Hisarı betimlemesinde sadece merkezde Hisar görülmektedir. Aslında İstanbul'un bir parçası olmakta ve bu durum İstanbul'un simgesi olarak başkenti vurgulamaktadır. İlhan Koman Evinde ise hisarın arkalarında İstanbul betimlemesi de resme dahil edilmiştir. Boğaz'ın güzelliği sergilenmek istenir gibidir.

Bir diğer İstanbul manzaralı pul betimlemesi ise Sultan III. Ahmet Çeşmesidir (G. 14).

G. 14: Londra baskısı, Sultan III. Ahmet Çeşmesi, 1914,
(PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

III. Ahmet Çeşmesi, İstanbul'da Topkapı Sarayı'nın giriş kapısı ile Ayasofya arasında Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın önerisiyle III. Ahmet tarafından Perayton isimli bir Bizans çeşmesinin yerine inşa ettirilen çeşmedir.

Çeşme betimlemeleri duvar resimlerinde de karşımıza çıkan tasvirlerdendir. Edirne Sırlı Konak'ta Göksu Çeşmesi betimlemesi (G. 15) bulunmaktadır. Günümüzde harap durumda olan konakta bugün maalesef duvar resimleri yok olmuştur.

G. 15: Edirne Sırlı Konak, Göksu Çeşmesi (K. Bayraktar)

Dokuzuncu İstanbul manzaralı pul ise Dikili taş betimlemeli olanıdır (G. 16).

G. 16: Londra baskısı, Dikili Taş, 1914,
(PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kağıtlar Dairesi Başkanlığı)

Dikilitaş ya da Theodosius Dikilitaşı, Sultan Ahmet Meydanı'nın güney tarafında, Yılanlı Sütun'un yanında bulunan bir Antik Mısır dikilitaşıdır. MS 390 yılında Roma imparatoru I. Theodosius tarafından Mısır'dan getirilerek şimdiki yerine dikilmiştir. İstanbul'un çok yönlü görselliğinin bir ifadesi olarak Roma'dan

aldığı tarihsel değer taşıyan mirasın sergilenmesi ve sahip çıkılması bakımından önemlidir.

Son Londra baskılı İstanbul manzaralı pul ise 1916 sonu 1917 başına tarihlenir. Dolmabahçe sarayı betimlemesi (G. 17).

G. 17: Londra baskısı, Dolmabahçe Sarayı,
1916-1917, (PTT Pul Müzesi Arşivi Değerli Kâğıtlar Dairesi Başkanlığı)

Dolmabahçe Sarayı İstanbul, Beşiktaş'ta, Kabataş'tan Beşiktaş'a uzanan Dolmabahçe Caddesi'yle İstanbul Boğazı arasında, 250.000 m²lik bir alan üzerinde bulunan Osmanlı sarayıdır. Marmara Denizi'nden Boğaziçi'ne deniz yoluyla girişte sol kıyıda, Üsküdar ve Kuzguncuk'un karşısında yer alır. Sultan Abdülmecid tarafından inşa ettirilen sarayın yapımı 1843 yılında başlayıp 1856 yılında bitirilmiştir. Pul üzerindeki betimlemesinde denizin gerilerinde gösterilmiştir.

Gaziantep Atay Evi (G. 18) ve Edirne Hafızağa Konağı (G. 19) duvar resimlerinde de Dolmabahçe sarayı betimlemeleri bulunmaktadır.

G. 18: Gaziantep Atay Evi, Dolmabahçe Tasviri, (P. Şahin Tekinalp)

G. 19: Edirne, Hafızağa Konağı, Dolmabahçe Betimlesi (Banu P.Uğurlu)

Dolmabahçe betimlemesi hem pul üzerinde hem de duvar resimlerinde ön cepheden yani gösterişli yönüyle tasvir edilmiştir. Barok mimarinin ön planda olduğu yapı aynı zamanda Osmanlı'nın modernleşmesini simgelemektedir. Saray hem önemli olayların görüşüldüğü yer hem padişahın ve ailesinin kaldığı yerdi.

Değerlendirme

Pullar bir toplumun sosyal, siyasî, iktisadî, tarihî, kültürel, bilimsel, sanatsal, sportif, turizm ve eğitim konularındaki çabalarını yansıtan ve yaşanan bütün dönüşümleri anlamamızı sağlayan bir kaynaktır. Bir ülkenin bastığı pullara bakarak o ülkede yaşanan tüm gelişmeleri ve dönüşümleri anlamak mümkündür. Hatta şunun da belirtilmesi gerekir ki, pullar tıpkı basılı para gibi bir ülkenin egemenliğinin sembolüdür[16]. Sembol olan bu değerli kağıtların sunduğu mesajlarda son derece önemlidir.

Pulların kullanılmaya başlanması o gün için iletişimde bir devrim yaratmıştır. Kendi ikamet ettikleri kentlerin dışına çıkamayan veya çıkmak istemeyen insanlar elden ele dolaştırılan pullar sayesinde farklı kentlerin tarihi ve turistik değerlerini, kentin önemli mimari mekanlarını görme fırsatı yakalamışlardır. Osmanlı son dönemine ait olan on adet incelen pul üzerinde de İstanbul kentinin simge yapıları ve dikkat çeken tarihi ve turistik değerleri tasvir edilmiştir. Tasvir edilen İstanbul manzaraları rast gele seçilmemiştir. Osmanlı için kimi zaman güç göstergesi olan Hamidiye Zırhlısı tasviri yapıldığı gibi kimi zamanda bir başkent vurgusu yapılmak istenmiştir.

İlk resimli pul örneğine bakıldığında Edirne'nin de Osmanlı'ya başkentlik yapmış olması ve Edirne kentinin simgesi olan Selimiye caminin pul üzerine tasvirinin yapılmış olmasını açıklamaktadır. İstanbul Beyazıt meydanın betimlendiği pul ise farklı bir mesaj iletmek ister gibidir. Beyazıt Meydanı bilindiği gibi hem

[16] Ömer ALP, Osmanlı Maliyesinde Vardatın Tahsil Yöntemi Olarak Fiskal Pullar (1830-1873: Matbu Fiskaller), (Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi /Journal of Turkish Social Sciences Research 4: 2019), s. 94.

işlek bir yer hem de eğlencelerin yapıldığı önemli bir yerdir. Sadece turistik bir değeri değil aynı zaman da İstanbul halkının eğlence hayatı hakkında da bilgi yaymak istenmektedir.

Boğaz manzaralı pullar içinde ısrarla Anadolu ve Rumeli Hisarı betimlemeleri yer alır. İstanbul'un giriş ve çıkışlarında kilit noktada olmaları kısa sürede inşa edilmiş olmaları Osmanlı'nın bir güç ifadesidir. Hisarların benzer betimlemelerinin duvar resimlerinde de bire bir örnekleri Edirne İlhan Koman Evinde ve Sırlı Konak'ta karşımıza çıkmaktadır. Edirne Sırlı Konak'ta bulunan duvar resmi 20.yy'a[17] tarihlenmektedir. Hisarların tasvir edildiği pullar da 1914 tarihlidir. Osmanlı için önemli bir değer olan hisarların hem duvar resimlerinde hem pul üzerinde benzer tarzda tasviri dikkat çekicidir.

Bir diğer dikkat çeken nokta ise, Dolmabahçe tasvirdir. Pul üzerindeki betimlemesinde deniz ön tarafta dikkat çeker. Dolmabahçe sarayı ise gerilerde tasvir edilmiştir. Buradaki pul betimlemesinde padişahında resmedilmiş olmasıdır. İslam dininde figür betimlemesi yasaklarından sonra dikkate değer bir noktadır.

Gaziantep Atay Evi Dolmabahçe tasviri 19. yy sonu 20 yy başına tarihlenir. Dolmabahçe sarayı betimlenen pul ise 1916 sonu 1917 başına tarihlenmektedir. Hem pul hem de duvar resimlerinde Dolmabahçe sarayı ön cepheden yani gösterişli cepheden tasvir edilmiştir. Saray Osmanlı ailesinin ve padişahın kaldığı yer olarak bir güç simgesi konumundadır. Osmanlıyı tanıtan önemli yapıların başında gelen saray betimlemeleri hem pul üzerinde hem de duvar resimlerinde bolca karşımıza çıkar.

Pul üzerinde betimlenen Sultan III. Ahmet Çeşmesi ve Edirne Sırlı Konak'ta yer alan Göksu Çeşmesi duvar resimleri de dikkat çekicidir. Çeşmelerin Osmanlı sosyal yaşantısında ve kültüründe büyük önemi vardır.

Özellikle çeşme ve sebil yaptırıp vakfetmek hayır yapmak olarak kabul edilir. Yani çeşme, Osmanlı için temizlik ibadetin bir parçası olarak görmek hem bir dini vurgu hem de su sağlanması ve su tesislerinin yapılması konusunda da bir sosyal mesaj içermektedir.

İstanbul simge yapıları hem pul üzerine hem de duvar resimlerine betimlenirken sadece görsellik değil aynı zamanda dini vurgu taşıması, sosyal mesaj içermesi bakımından da önemli tasvirler olarak dikkat çeker. Pulların elden ele dolaştırılması, İstanbul kenti için önemli tasvirlerin tanıtılmasını sağladığı gibi içerdiği önemli mesajlarla da birçok kişiye bilgiler sunmuştur.

[17] P. Uğurlu, Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri, s.54.

Kaynakça

Banu P. Uğurlu, Anadolu'da Son Dönem Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri, Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2019).

Banu P. Uğurlu, Anadolu'da Son Dönem Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri, (Konya: Literatürk Academia Yay, 2020)

Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, (Ankara)

M. Akoba, M. Müfahham, Türkiye'de Pul ve Pulculuk, (Ceylan Yayınları Matbaası, 1963).

Mustafa Gürbüz Beydiz, 'Portekiz Sıntra Ulusal Sarayı'ndaki Osmanlı Gemi Tasvirleri', Art Sanat 9, (2008).

Mustafa Gürbüz Beydiz, XVI. Yüzyıldan 19.Yüzyıla Osmanlı Gemi Tasvirleri, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008)

Ömer ALP, 'Osmanlı Maliyesinde Varidatın Tahsil Yöntemi Olarak Fiskal Pullar (1830-1873: Matbu Fiskaller)', Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi /Journal of Turkish Social Sciences Research Ekim,4: (2019)

Pelin Şahin Tekinalp, 'Batılılaşma Dönemi Duvar Resimleri' Türkler, C. 15, Ankara.

Pelin Şahin Tekinalp, 'Manzaralı Oda: Atay EVİNDEN Egzotik Manzaralar', Edebiyat Fakultesi Dergisi, 30: (2013).

Tarık Güner, Bütün Yönleriyle Pulculuk, TTK, Ankara, (1975).

Yılmaz Kahrıman, Edirne Tarih Sözlüğü, (2017)

İSTANBUL MİMARİSİNDE DİKKAT ÇEKEN BİR GRUP ÇEŞME ÖRNEĞİ: MADENİ ÇEŞMELER

A Group of Fountain Example Attracting Attention in Istanbul Architecture: Mineral Fountains

Hamza GÜNDOĞDU[1]
Deniz DEMİR[2]

Özet

İslam dininin suya verdiği öneme dayanarak devlet ileri gelenleri, toplumda önemli görevlerde bulunanlar, tanınmış varlıklı kimseler tarafından hayır ve ihtiyacın gereği olarak yaptırılmış çeşmeler; tarih boyunca devletin hâkimiyet alanındaki farklı bölge ve yerleşimlerinde, hatta kırsal kesimlerde ikamet edenler için de inşa ettirilmişlerdir. İstanbul'un fethinden sonra çeşitli semt, mahalle, meydan ve sokaklarda farklı büyüklükte, üslupta, farklı şekillerde, farklı süsleme programları ve malzeme özellikleriyle dikkat çeken birçok çeşme bulunmaktadır. XVII. yüzyılın sonuna kadar İstanbul'un farklı alanlarında klasik üslupta inşa edilen geleneksel çeşme mimarisine, XVIII. yüzyılın başlarından itibaren malzeme, şekil ve üslup bakımından önemli katkılar olmuştur. Osmanlı mimari anlayışının geçirdiği değişim sürecinde, birçok değişik çeşme örnekleri ile karşılaşmaktayız. Kesme, moloz, yonutaşı, mermer ve tuğla malzemelerle yapılmış geleneksel tarzdaki çeşme mimarisine, XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyıl boyunca yeni çeşme örnekleri katılmıştır. Söz konusu dönemde, giderek artan İstanbul halkının ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla önemli ve kaliteli su kaynakları yeniden değerlendirilmiştir. Özellikle Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) öncülüğünde yaptırılmaya başlanan ve Cumhuriyet döneminde de devam ettirilen yeni bir çeşme grubu, madeni çeşmelerdir. Halkın içme suyu ihtiyacının karşılanması yanında; malzeme farklılığı, hacimlerinin küçüklüğü bakımından hemen her yerde uygulanabilen bu örnekler, standart ölçülere sahip ve bulundukları bölgelerde adeta birer süs unsuru gibi konumlandırılmış olmalarıyla da dikkat çekerler. Makalemizde Boğaz'ın kuzeydeki son noktaları olan Yuşa Tepesi'nden Sarıyer'e, Ortaköy'den Beykoz'a, Beşiktaş'tan Üsküdar'a, Eminönü'nden Eyüpsultan'a, hatta

[1] Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Emekli Öğretim Üyesi, hgundogdu@sakarya.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-6847-4294.

[2] Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, deniz.demir@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-2359-3932.

Büyükada'ya kadar Boğaz'ın iki yakası ile eski yerleşim yerlerindeki madeni çeşmelere değinilecektir. Bunların bazılarının kıyıda, deniz seviyesinde yer almalarına karşılık Beşiktaş, Beyoğlu, Üsküdar, hatta Topkapı Sarayı'nın yamaçlarında konumlandırılmış olmaları, su dağıtımının gerekliliği açısından önemlidir. Bir bakıma madeni çeşmelerin farklı su kaynaklarından beslenmiş olmaları da dikkat çekicidir. Kısacası Boğaz'ın iki yakasındaki mahalle, semt ve meydanlar ile Büyükada'da yer alan madeni çeşmeler, çalışmamız kapsamında ele alınmıştır. Bunların bazılarının deniz seviyesinde olmalarının yanında, bazen yüksek kesimlerde yer almaları da farklı su kaynaklarından beslenmiş olduklarına işarettir.

Anahtar kelimeler: Madeni çeşme, Hamidiye suları, Beykoz, Erenköy, Yıldız, Eyüp.

Abstract

Fountains, which were built by state dignitaries, those who have important duties in society, and well-known wealthy people, based on the importance Islam gives to water, as a requirement of charity and need; Throughout history, they were built in different regions and settlements under the domination of the state, even for those residing in rural areas. Following the conquest of Istanbul, many fountains decorated with different sizes, styles and structures, different shapes, different decoration programs, and material properties were built in various districts, neighborhoods, squares and streets. Since the early of the XVIII. Century, the important contributions have been made to the fountain architecture, which was built in the classical style until the end of the XVII. Century in different areas of Istanbul, in terms of material, shape and style. In the change process of the understanding of the Ottoman architectural, many different examples of fountains within meet us. At the end of the XIX. Century and the XX. Century, new fountain examples were joined the traditional style fountains made of cut, rubble, face stone, marble and brick materials. During the said period, important and high quality water resources were re-evaluated in order to respond to ever-increasing population of Istanbul. A new group of fountains, which were started to be built especially under the leadership of Sultan II. Abdulhamid (1876-1909) and continued in the Republican period, are the mineral fountains. In addition to meeting the drinking water needs of the people; these fountains, which can be applied almost everywhere in terms of material differences and small volumes, are also noteworthy as they have standard dimensions and are positioned almost like an ornamental element in the regions where they are located. In our notification, the old settlements on both sides of the Bosphorus, from Yuşa Hill to Sarıyer, from Ortakoy to Beykoz, from Besiktas to Uskudar, from Eminönü to Eyupsultan an deven to Büyükada, which are the northern end points of the Bosphorus. The mineral fountains in the places will be mentioned. Although some of them are located on the coast at sea level, the fact that they are located on the slopes of

Besiktas, Beyoglu, Uskudar an deven Topkapı Palace is important fort he regularity of water distribution. In a way, it is also remarkable that the mineral fountains were fed from different water sources. In short, the neighborhoods, district and squares on both sides of the Bosphorus and the mineral fountains on Buyukada are discussed within the scope of our study. The fact that some of them are at sea level and sometimes at higher elevations indicates that they were fed from fifferent water sources.

Keywords: Mineral fountain, Hamidiye waters, Beykoz, Erenköy, Yıldız, Eyup.

Giriş

Canlılar için hayatın vazgeçilmez unsurlarından biri de sudur. Bundan yararlanabilmek için insanoğlunun suyun yeryüzüne çıktığı kaynaktan, kullanım alanına getirilebilmesi amacıyla türlü zahmetlere katlandıkları da bilinmektedir. Görsel ve işlevsel olarak yaptırılan su mimari unsurları, insanlığın her döneminde ciddi bir uğraş alanı olmuştur.

Kaynaktan çıkan sular kullanım alanına getirilinceye kadar, insan eliyle yapılmış suyolu, su kemeri, kanal, bent, çökertme havuzu, köprü, sarnıç, maksem, maslak, su terazisi gibi görsel mimari unsurlara ihtiyaç duyulmuştur. Maksem, maslak, savak ve depolarda biriktirilen sular, lüle usulü ile nüfus yoğunluğuna göre, su terazileri vasıtasıyla insanlığın ihtiyaç duyduğu bölgelere sevk edilmiştir. Kuşkusuz bu hizmetin yerine getirilmesinde sırf ihtiyaç ve görsellik değil, tüm semavi dinlerde olduğu gibi Kur'an'da yer alan âyetler ile Hz. Muhammed'e ait hadisler de inanç açısından çok önemlidir[3].

Kaynağından getirilen suların dağıtımında, yine çeşitli mimari unsurlara başvurulmuştur. Bunların başında; çeşme, sebil, selsebil gibi görünüşte küçük, ancak görsellik bakımından çok zarif, çeşitli mimari elemanlar gelir. Anadolu'da mahalle, meydan, cadde, sokak ve diğer yapılar (cami, medrese, mektep, kervansaray, han, hamam, kale vb.) yanında, ya da bünyelerinde yer alan çeşmeler; İstanbul'un büyük külliyelerinin de vazgeçilmez unsurları olmuştur. Cami yakınlarında abdest almak amacıyla yaptırılmış sıra veya sandık şeklindeki musluklardan oluşan çeşme ve şadırvanlar ise daha kalabalık insan gruplarına hizmet verebilmek amacıyla inşa edilmiş mimari öğelerdir.

Çeşmeler, genellikle tek başına veya bir mimari eser, ya da külliye bünyesinde

[3] Kur'an ve hadislerdeki suyla ilgili hususlar için bkz: Fatih Özkafa, "Türk Su Mimarisi Kitabelerinde Hat Estetiği", *İSTEM*, Yıl 8, Sayı 15, Konya 2010 (Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını), s. 193-219. Bu ayetlerin yer aldığı sure ve anlamları şöyledir: "Aynen fiha tüsemma selsebila" (Bu orada bir pınardır ki ona selsebil denir. İnsan, 18), "Ve sekahüm Rabbühüm şeraben tahura" (Rableri onlara tertemiz bir içecek sunar. İnsan, 21), "Aynen yeşrabü biha'l-mukarrabün" (O Allah'a yakın olanların içecekleri bir pınardır. Muttafin, 28), "Ve enzelna mine's-semai maen tahura" (Gökten temiz bir su indirdik, Furkan, 48). "Ve cealna mine'l-mai külle şey'in hayy" (Canlı olan her şeyi sudan yarattık. Enbiya, 30), "Ve mine'l-mai külle şey'in hayy" ifadeleri de aynı anlamda çeşme, şadırvan, sebil ve selsebillerde karşımıza çıkan ayetlerdir. Ayrıca Kuran'da benzer ifadeler de yer almaktadır. Hz. Muhammed (s.a.v.)'in su ile ilgili konularda bir kısım hadisleri de vardır; Bkz. Süha Yıldız, *İstanbul'da Suyun Serüveni*, İSKİ Yayınları, 2003, s. 17.

yaptırılmış estetik yapılardır. Bunları da meydan çeşmeleri, duvar çeşmeleri, mahalle çeşmeleri, namazgâh çeşmeleri, oda çeşmeleri, sebil veya selsebil olarak tasnif etmek mümkündür. Malzeme itibariyle; taş, tuğla ve mermerden yapılmış olanlarının dışında, bazı ormanlık alanlarda kaynaktan çıkan suların, ağaç gövdelerinden akıtılmak suretiyle insanlık yararına sunulduğu örneklere de rastlanır.

Öte yandan XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında İstanbul'da ortaya çıkan ve hatta Cumhuriyet döneminde de sevilerek uygulanan bir başka çeşme türü de madeni çeşmelerdir.

İstanbul'da nüfusun daha yoğun yaşandığı ilçe ve semtlerde; fazla yer kaplamayan, küçük hacimli, estetik açıdan adeta bir süs eşyasını andıran madeni çeşmeler daha çok kaynaklardan gelen kaliteli suların, halkın yararına sunulduğu dağıtım yerlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada; boğazın iki yakasındaki ilçe ve semtler ile adalarda, tespit edebildiğimiz madeni çeşme örneklerine değinilecektir. Ancak öncelikle, bu çeşmelerin kaynağı ve ortaya çıkış nedenleri üzerinde durmak gerekmektedir.

Klasik dönem Osmanlı çeşmelerini takiben, XVIII. yüzyıl başlarından XX. yüzyılın ilk yarısına kadar etki altında kalınan tüm Batılı mimari üslupları, en güzel şekilde yansıtan yapı grubu, çeşmelerdir. Bu klasik çeşme tanımlamasının dışında, II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde; eklektik, art-nouveau ve neoklasik üslupta yaptırılmış çeşmelerin yanında, madeni çeşmeler üzerinde de kısaca durmak gerekmektedir.

Fethi takiben Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) zamanında, İstanbul'da artan nüfusa paralel olarak özellikle de Avrupa yakasına su temini konusunda ilk çalışmalar başlatılmıştır. Çevredeki su kaynakları ve suyollarındaki kültür varlıkları onarılarak ırmak ve derelerden toplanan sular, künk borularla İstanbul halkının istifadesine sunulmuştur (A. Ölçer 1983: 13; N. Kara Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu 2000: 20; 1996 İSKİ Çevre Yılı Faaliyet Raporu 1996: 24; K. Çeçen-C. Kolay 1997: 27; K. Çeçen 1997: 17; A. Ölçer 1983: 23; S. Yıldız 2003: 39; D. Uğuryol, 2020: 425; Ş. Sönmezer-S. Şahin, 2014: 600). Fatih zamanında Halkalı, Beylik ve Turunçluk adıyla bilinen suyolları vasıtasıyla İstanbul'un Avrupa yakasındaki birimlere; savak, depo, çeşme ve şadırvanlara dağıtılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde özellikle Mimar Sinan'ın büyük emek ve gayretleriyle suyolları, kemerler, bentler, katmalar yaptırılarak şehrin su ihtiyacının karşılanması hususunda önemli hizmetler verilmiştir (1996 İSKİ Çevre Yılı Faaliyet Raporu 1996: 15; K. Çeçen-C. Kolay 1997: 27; V. Eroğlu 2000: 30; K. Çeçen 2002: 476; K. Çeçen, 1991, 5-11; K. Çeçen 1988: 444 vd.; A. Tabakoğlu 2015: 82). Öyle ki bu suyolları ve çeşmelere harcanan paraların, neredeyse iki adet Süleymaniye Külliyesi'nin yapımına sarfedilen paraya eşde-

ğer olduğu, belgelerden de anlaşılmaktadır[4]. Kanuni Sultan Süleyman zamanında özellikle Belgrad ormanlarından getirilen ve Kırkçeşme adıyla bilinen sular, 1563 yılında tamamlanarak İstanbul halkının istifadesine sunulmuştur (V. Eroğlu 2000: 31; N. Karapilehvarian-N. Urfalıoğlu-N. Yazıcıoğlu 2000: 19; 1996 İSKİ Çevre Yılı Faaliyet Raporu 1996: 15).

Boğazın iki ucundaki Anadolu ve Rumeli Fenerlerinden geriye doğru; Beykoz-Sarıyer, Üsküdar-Beşiktaş, Sarayburnu-Beyoğlu yerleşimlerinde pek çok çeşme ve su tesisatı yaptırılarak her iki taraftaki kaynak ve barajlar değerlendirilmiştir (S. Yıldız 2003: 56-57; 1996 İSKİ Çevre Yılı Faaliyet Raporu 1996: 15).

XVII-XIX. yüzyıllar arasında da İstanbul'un nüfusça kalabalıklaşan semtlerine, çeşitli baraj ve kaynaklardan getirilen suların halkın istifadesine sunulduğu bilinmektedir[5].

XIX. yüzyılın sonlarında, II. Abdülhamid'in (1876-1909) uzun süren saltanatı boyunca, artan nüfusa paralel olarak yeni suyolları ve çeşme yapımları devam etmiştir. Bu amaçla II. Abdülhamid tarafından, Belçika'nın Liether şehrinde yaptırılan birçok madeni çeşme ile İstanbulluların ihtiyacını karşılamak için faaliyete geçilmiştir (K. Erkan 2008: 32; A. Demirhan Erdemir, 2013: 6). 1900 yılında başlayan yeni su tesislerinin yapımı, 1902 yılında tamamlanarak ihtiyaç duyulan yerlere temiz ve leziz Hamidiye Suları akıtılmıştır. 133 çeşmeden akıtılan Hamidiye suları, Yıldız Sarayı ile Boğazın batı yakasındaki ihtiyaç sahiplerine dağıtılmıştır (S. Yıldız 2003: 62; D. Uğuryol, 2020: 428-430; K. Erkan, 2008: 32; F. Karakuş, 2019: 24; Doktor Besim, 2000: 100).

Öte yandan başta Üsküdar ve Beykoz olmak üzere, Boğaz'ın doğu yakasındaki Kadıköy, Maltepe, Kartal, Pendik, Adalar ve çevrelerine de yeni yaptırılan tesisler vasıtasıyla sular temin edilmiştir (S. Yıldız 2003: 62; D. Hut 2011: 643-656; Nazım Bey [S.N. Nirven] 2000: 182). Bunların en önemlilerinden biri de Kayışdağı sularıdır (M. Borat 1988: 63).

İstanbul'da Sular İdaresinin Faaliyetleri

İstanbul'un fethiyle (1453) birlikte, şehrin her iki yakasında da su sıkıntısının olduğu bilinmektedir. Yukarıda da ifade edildiği gibi su temini konusunda, daha Fatih Sultan Mehmed zamanında Vakıf Suları geleneği başlatılmıştır (M. Borat 1988: 63; K. Çeçen 2002: 476 vd.).

Uzun bir süre yöneticilerin ve hayırseverlerin Vakıflar yoluyla kurduğu su tesisleri, 1837 yılına kadar münferit şekilde devam etmiştir. Ancak söz konusu

---

[4] Mimar Sinan; Kırkçeşme sularının isalesi için 35 su kemeri, 410 çeşme, 19 kuyu, 15 maslak olmak üzere çok sayıda su tesisi yapmış ve bunlara toplam 51 milyon akçe harcamıştır. Bkz. Süha Yıldız, *İstanbul'da Suyun Serüveni*, İSKİ Yayınları, 2003, s. 50-51.

[5] Özellikle Belgrad Ormanlarından, Sarıyer, Emirgan, Rumelihisarı, Arnavutköy ve Yıldız yörelerine aktarılan sular, XVIII. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Sultan III. Ahmed, I. Mahmud, I. Abdülhamid, II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde, İstanbul'un su ihtiyacı büyük ölçüde karşılanmıştır *(İstanbul'da Suyun Serüveni*, s. 58-59; Kara Pilehvarian-Urfalıoğlu-Yazıcıoğlu, s. 66 vd.; '96 İSKİ, s. 15.

tarihte Su Nezareti, Evkaf-ı Hümayun'a bağlanmıştır (M. Borat 1988: 63; Nazım Bey 2000: 189 vd.). 1877 yılında Belediyeler kanunu çıktığında da Evkaf-ı Hümayun Nezareti, Şehremaneti (Belediye)'ye geçmiştir. Vakıf sularının adı da "Vakıf Sular Müdürlüğü"ne dönüştürülmüştür (M. Borat 1988: 64; 1996 İSKİ Çevre Yılı Faaliyet Raporu 1996: 16).

Vakıf suları dışındaki su sistemleri, 1868'de Fransız şirketi tarafından yürütülen Dersaadet Su Şirketi'nce idare edilmiş, 1 Ocak 1933'te de yeni kurulan İstanbul Sular İdaresi (İSİ)'ne bağlanmıştır (1996 İSKİ Çevre Faaliyet Raporu 1996: 17). 1981 yılına kadar bu isimle devam eden İstanbul suları, aynı yıl içinde çıkarılan 2568 sayılı yasa ile Valiliğe, 1984 yılında da Büyükşehir Belediyesi'ne bağlanarak İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi (İSKİ) adını almıştır (M. Borat 1988: 67-68; D. Hut 2011: 647 vd.).

Fethi takiben İstanbul'daki Vakıf Suları; Halkalı, Kırkçeşme, Taksim, Atik Valide Sultan, Hamidiye ve Kayışdağı suları olarak bulundukları yer ve semtlere göre adlandırılıyorlardı (S. Yıldız 2003: 67; D. Hut 2011: 647; D. Uğuryol 2020: 428-430).

Vakıf kayıtlarına göre, fetihten (1453) II. Abdülhamid (1876-1909) döneminin sonuna kadar, İstanbul'daki çeşme ve sebil sayıları 1553 dolaylarında imiş. Buna, II. Abdülhamid döneminde yaptırılan 126 adet Hamidiye çeşmesini de ilave ettiğimizde, ortaya 1679 su ünitesi çıkar[6]. Ancak bunların bir kısmı zamanla cadde, sokak, meydan düzenlemeleri sırasında belediye ve diğer kamu görevlileri ya da kültür tanımaz rantçılar tarafından ortadan kaldırılmışlardır (D. Uğuryol 2020: 436-437).

Zaman zaman dönem ve üslup özelliklerine göre pek çok çeşme, sebil, maksem, kemer, sarnıç gibi su tesisleri, çeşitli yönleriyle tanıtılmış iseler de madeni çeşmelere pek değinilmemiştir.

İstanbul'un Çeşitli Semtlerindeki Madeni Çeşmeler

Tarihçe kısmında özetlenen klasik dönem Osmanlı çeşmeleri ile batılılaşma (barok, rokoko, ampir, eklektik) dönemi içerisinde yaptırılan pek çok su yapısı, İstanbul'un çeşitli semtlerinde cadde, sokak ve meydanlarda, yaptırıldıkları zamanın ruhunu temsil etmeyi sürdürmektedirler. Ancak bunların arasında dikkat çeken bir grup çeşmeye, yayınlarda pek yer verilmemiştir (K. Erkan 2008: 32; N. Kara Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu 2000: 196, 209; D. Uğuryol 2020: 443, 445, 449). Elbette bu kadar malzeme bolluğu içerisinde her birinin ayrı ayrı tanıtılmasına belki de gerek görülmemiş olabilir...

Bu çalışmamızda taştan, tuğladan, mermerden yaptırılmış klasik çeşme örneklerinden başka, malzemesi dökme demirden yapılmış madeni çeşmelere de

[6] Bu çeşmelerden sadece biri, N.K. Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu'nun birlikte hazırladıkları yukarıda künyesi verilen *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler* (İstanbul 2000 KB, Yem Yayınları) s. 209'da çizim ve fotoğraf olarak tanıtılmıştır.

değinmek istedik. Çoğu önemli mimarlık eseri sayılan, farklı boyut ve tipolojik karakterdeki mimarlık ürünü anlayışı temsil eden ve İstanbul'un Türk tarihi çerçevesi içinde yaptırılmış olan çeşmelere nazaran madeni çeşmeler daha çok, XIX. ve XX. yüzyıla özgü örneklerdir. Hacimlerinin küçüklüğü, kolay ulaşılabilirlikleri bakımından günlük hayatın bir parçası gibi algılanabilen bu tür çeşmeler, tek tipte inşa edilmiş olmalarıyla dikkat çekerler.

Boğaz'ın Karadeniz'e açılan iki kıyısında Sarıyer ve Beykoz'dan başlayarak Ortaköy, Çengelköy, Beşiktaş, Yıldız, Erenköy, Üsküdar, Beyoğlu, Kozyatağı, Çamlıca, Büyükada, Eyüp ve Eminönü gibi semtlerde, bu türden yirmi iki dolayında çeşme tespit edebildik.

Bu çeşmelerin önemli bir kısmı II. Abdülhamid tarafından yaptırılmış olmakla birlikte, bir kısmı da 1926 yılında imal edilmişlerdir (A. Tabakoğlu 2015: 83). Zamanla XX. yüzyılın başına kadar bu madeni çeşmelere aynı standartlarda başka ilaveler de yapılmıştır. Madeni çeşmelerin en, boy, yükseklik, hazne, sütunceler, külah ve yan yüzeyleri tamamen standart ölçülerdedir. Sadece külahın dört yönündeki tarih, yazı ve tuğralar ile özel üretimlerin adlarında (reklama yönelik), küçük değişiklikler vardır. Haznelerin dört yüzünde, çoğu benzer bitki ve süs motifleri arasında küçük farklılıklar da görülmektedir.

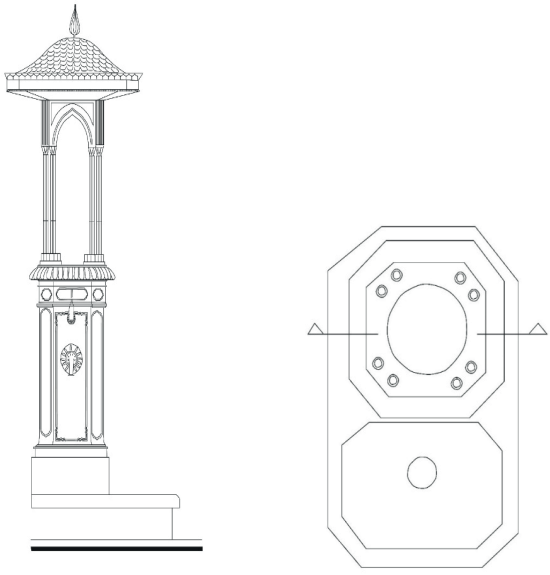
Madeni çeşmelerin çoğu, XIX. yüzyıl sonunda yaygınlaşan özellikle Yıldız Sarayı ve çevresi ile karşı yakada Üsküdar çevresinde bulunan Vakıf sularının II. Abdülhamid'in gayretleriyle halka sunulduğu cadde, sokak ve meydanlarda birer süs unsuru mahiyetindeki hayır eserleridir. Bu çeşmeler Trakya yakasında Hamidiye Menba Suları, Üsküdar yakasında da Kayışdağı Menba Suları diye anılmaktadır. II. Abdülhamid tarafından öncelikle Cendere'de ortaya çıkan kaliteli suların, Saray'a ve halka dağıtımını (D. Uğuryol 2020: 431; G. Tanyeli 2010: 86; Ş. Sönmezer-S. Şahin 2018: 601; A. Demirhan Erdemir 2013: 10) esas alan bir anlayışa göre farklı bölgelerdeki 114 çeşme ile birlikte inşa ettirilmişlerdir. Bunlardan tespit edilen ve dökme demirden hizmete alınmış çeşmeler, Belçika'da Lieter şehrinde yaptırılarak İstanbul'da belirli yerlere yerleştirilmişlerdir (K. Erkan 2008: 32). Bunların, sıcak yörelerden gelip-geçen halka, su ve içecek ikram edilen sebillerden farkı, tatlı su kaynağına bağlı ve standart ölçülere sahip olmalarıdır.

Bu itibarla madeni çeşmelerin tamamı; kaide, su haznesi ve musluk kısımları ile üzerinde dört köşede ikişerden sekiz madeni sütunce ile desteklenen üst bölümden oluşmaktadır. Minber köşklerini hatırlatan üst kısım; içten düz tavanlı, dıştan da sekizgen kasnaklı kubbeyi andıran, ortası sivri alemle sonlanan tepelikten ibarettir. Köşeleri pahlanarak sekizgen form kazandırılmış kaide kısmının, 70x70 cm.'lik kare bir alana oturtulduğu dikkat çekmektedir (Çiz. 1-2). Kaide üzerine de 65 cm. yüksekliğe sahip su hazneleri yerleştirilmiştir. Haznelerin dört yanının, kabartma bitkisel motifler ile süslenerek çekici hale getirildiği dikkat çeker. Haznenin üstünde, dört köşede ikişerden sekiz madeni sütunce ile desteklenen ve küçük bir minber köşkünü andıran, dört yöne sivri kemerlerle açılarak

estetik kazandırılmış, 58-59 cm. yüksekliğindeki bölüm bulunmaktadır. Haznenin üst ortasında, sekiz madeni sütunce arasında, kenarlardan ortaya doğru hafifçe ovalleşen, kuşların da yararlanabileceği 7 cm. derinlikte birer çukur alan (suluk) yer almaktadır.

Haznenin dört köşesinde ikişer sütunce ile dört yöne bakan köşk kısmında; madeni sütuncelerin kaide ve başlıkları ile bunları üstten kavrayan derin sivri kemerler, klasik Türk mimarisinden esinlenmiş özellikleriyle dikkat çekerler. Ayrıca örtüyü andıran kapak kısmı da bu mimariyi tamamlayan mini unsurlardır. Çatının oturtulduğu köşeleri pahlı dört yan yüzeyde; bu çeşmelerin tarihleri, padişah tuğraları, besmele gibi unsurlar yer almakla birlikte, İSKİ'nin kuruluş tarihinden (1984) itibaren yapılmış olanlarda İSKİ ibaresi ile diğer bağışçıların (Türkiye Gazetesi, Vakıf suları vb.) isim ve amblemlerine yer verilmiştir. Madeni yüzeylerdeki yatay ve dikey boşluklarda da kabartma bitki motifleri, süs unsuru olarak kullanılmıştır.

Haznelerin dört yan yüzeyinde, bazen tek, bazen iki, bazen de dört olmak üzere musluklara yer verilmiştir. Ayrıca kaidelerin altında ve dört yanında, muslukların altına rastlayan kısımlarda, mermer ya da madenden yapılmış küçük havuzlar bulunmaktadır.



Çiz. 1-2: Çeşmenin genel görünümü ve planı.

1. Yıldız Hamidiye Camii Önündeki Madeni Çeşme

II. Abdülhamid'in (1876-1909) saltanatı sırasında, H.1303/1885 yılında yaptırılmış olan caminin önünde yer alan çeşmedir. Aynı yerde, 1890 yılında yaptırılmış bir de saat kulesi bulunmaktadır (T. Öz 1965: 29; S. Batur 1994: 514-515; O. Aslanapa 1986: 464; D. Uğuryol 2020: 443, Şekil 30).

Ön cephede, beyaz mermerden yapılmış (son restorasyonda) kaide ve havuzun üstünde dökme demirden, köşeleri pahlı, sekizgen hazneye sahip çeşme, yeşil renge boyanmıştır (Foto. 1). Haznenin camiye bakan yönündeki tek musluk üzerinde, yerinden sökülmüş ikinci musluk olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde çeşmenin suyu akar vaziyettedir.

Haznenin dört köşesinde ikişerden sekiz madeni sütuncenin kaidelerinde geometrik, başlıklarda mukarnas geçişlere yer verilmiş, bunların üzerleri de sarı madeni kaplamalarla zenginleştirilmiştir. Üstte, dört yöne açılan sivri kemer boşluklarında bitkisel, pah aralarında da geometrik madeni kabartmalar yer almaktadır (Foto. 2).

Kemerler üzerine oturtulmuş köşk kısmında, dört yana bakan yatay yüzeylerden musluğun olduğu yönde II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 3) , diğerinde "H.1293/1876" tarihi (Foto. 4), musluğun karşısında "H.1258/1842" (Foto. 5), dördüncü yüzde de "H.1318/1900" yılına (Foto. 6) işarette bulunulmuştur. Bu tarihlerden; 1842 II. Abdülhamid'in doğum yılı, 1876 tahta çıkışı, 1900 yılı da çeşmenin buraya konulduğu tarihi belirtmekte, tuğra ise bizzat II. Abdülhamid'e aittir.

Basık bir kubbeyi hatırlatan üst örtünün, tavan ortasından aşağı doğru ters soğan biçiminde sarı madenden bir sarkıt, ortadaki 7 cm. derinlikteki suluğun merkezine odaklanmış süs unsurudur. Tavanın dışa bakan yüzeyleri yamuk şekilli çerçevelerle sınırlandırılmıştır (Foto. 2).

Taban, gövde, üst ve çatı kısımları ile yukarda verilen standart ölçülere sahip çeşmenin, Hamidiye sularından beslendiği anlaşılmaktadır (N. Kara Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu 2000: 209).

Foto. 1: Yıldız Hamidiye Camii

Foto. 2: Süsleme detayları.

Önündeki madeni çeşme:

Foto. 3: Tuğra.

Foto. 4: H.1258.

Foto. 5: H.1293.

Foto. 6: H.1318.

2. Galatasaray Lisesi Avlusundaki Madeni Çeşme

Tarihi yapılardan biri olan Galatasaray Lisesi'nin avlusundaki bu çeşme, beyaz mermer kaide üzerinde haznesi, tek cephede yer alan musluğu, önündeki beyaz mermer havuzu ile dikkati çeker (N. Kara Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu 2000: 209; D. Uğuryol 2020: 446). Çeşmenin suyu, günümüzde akmamaktadır (Foto. 7).

Yeşil boyalı, dökme demirden imal edilmiş olan çeşmenin, hazne ve köşk kısmı bakımından Yıldız Camii önündeki çeşmeden farkı yoktur. Sadece burada Yıldız örneğinde görülen bitkisel, geometrik, sütunce kaidesi, başlıkları ve kemerlerdeki sarıya boyalı madeni parlaklık yerine, orijinal duruma uygun süslemeler yer almaktadır. Ayrıca üstte, dilimli, soğan biçimli zarif bir tepelik ve tavandaki madeni sarkıt, sağlam şekilde yerinde durmaktadır (Foto.8).

Çatının yan yüzeylerindeki levhalar üzerinde musluk yönünde II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 9), karşısında doğum yılı "H.1258/1842" (Foto. 10), solda tahta çıkış tarihi "H.1293/1876" (Foto. 11), sağda da çeşmenin yapım yılı "H.1318/1900" (Foto. 12) verilmiştir.

Standart ölçüler, Yıldız'daki örnekle aynıdır. Bu çeşmenin Taksim sularından beslendiği anlaşılmaktadır (K. Çeçen 1994: 545).

Foto. 7: Galatasaray Lisesi avlusundaki

Foto. 8: Süsleme detayları.

Madeni çeşme.

Foto. 9: Tuğra.

Foto. 10: H.1258.

Foto. 11: H.1293.

Foto. 12: H.1318.

3. Ortaköy Camii Yanındaki Madeni Çeşme

Ortaköy'de, 1854 yılında yaptırılan Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii'nin batısında, deniz kenarında, meydan ortasında yaptırılmış, suyu akar durumdaki çeşmedir (Foto. 13), (T. Öz 1965: 51; S. Eyice 1991: 11-20; H. Ayvansarayi 1987: 19; A. Batur 1994: 143-144; D. Uğuryol 2020: 445, Şekil 17).

Yıldız Hamidiye Camii önündeki ve Galatasaray Lisesi avlusundaki II. Abdülhamid zamanında yaptırılan madeni çeşmelerin özellikleri, burada da tekrarlanmıştır. Bunun da standart ölçülerdeki hazne, üst kat ve örtüsü itibariyle yukarda tanıtılan iki çeşmeden farkı yoktur. Dökme demirden yapılmış bu çeşme de yeşil renge boyanmış olup haznenin pahlı dört köşesine, sarı madeni birer kaplama yapılmıştır. TTK Vakfı tarafından H.1392/1973'te onartılmış olduğu anlaşılan çeşmenin altına yerleştirilmiş beyaz mermer kaidenin dört bir yanı, dairesel delikli madeni çerçeve içine alınarak kıyıda olması itibariyle suyun denize deşarjı sağlanmıştır (K. Çeçen 1994: 545).

Köşk kısmının dört bir yanında; musluk yönünde, Sultan II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 15), karşısında "H.1218/1803" (Foto. 16), sağda "H.1258/1842" (Foto. 17), solda "H.1292/1876" (Foto. 18) tarihlerine yer verilmiştir. 1842, II. Abdülhamid'in doğum yılı, 1876 tahta çıkış yılına işaret etmekle birlikte, "H.1218/1803" yılının ise neye işaret ettiği pek anlaşılamamıştır. Belki de bu tarih, çeşmenin onarımı sırasında yanlışlıkla yazılmış olup "H.1318/1900" yılına, yani çeşmenin yapım yılına işaret etmektedir. Bu çeşmenin tavan ortasındaki sarkıtı, yerinde durmaktadır (Foto. 14).

Foto. 13: Ortaköy Camii yanındaki Madeni çeşme.

Foto. 14: Çeşmenin süsleme detayları.

Foto. 15: Tuğra.

Foto. 16: H.1258.

Foto. 17: H.1293.

Foto. 18: H.1218.

4. Beyoğlu Firuz Ağa Camii Yanındaki Madeni Çeşme

İlkin H. 896/1491 yılında yaptırılan Beyoğlu Firuz Ağa Camii'nin kıble yönünde yer alan bu çeşme de yukarıda işaret ettiğimiz üç çeşmenin benzeridir (İ. A. Yüksel 1994: 321; H. Ayvansarayi: 69; T. Öz 1965: 24; D. Uğuryol 2020: 442). Yeşile boyanmış olan çeşme; kaide, hazne, üst kat ve örtü bakımından, diğerleri ile aynı standartlara sahiptir. Kare şekilli mermer kaide üzerine oturtulmuş olan haznenin altında, sonradan yapılmış küçük havuz bulunmakta, havuza bakan yönde ortada suyu akmayan bir musluk yer almaktadır (Foto. 19). Yüzeyler, kemerler, kemerleri taşıyan sekiz madeni sütunce, kaide ve başlık itibariyle orijinal durumdadır. Tavandaki sarkıt, kuşların su içmesine yarayan yuvarlak suluk ve sekiz kenarlı üst örtü, süs amacıyla yapılmış unsurlardır (Foto. 20).

Köşkün dört yöne bakan üst kısmında; musluk yönünde II. Abdülhamid'in doğum yılı "H.1258/1842" (Foto. 21), tahta geçiş yılı "H.1293/1876" (Foto. 22) ile çeşmenin yapım yılı olan "H.1318/1900" (Foto. 23) tarihlerine yer verilmiştir. Duvara bakan kısımda muhtemelen tuğra bulunmaktaydı, ancak kısmen tahrip olmuş ve Caminin duvarına bitiştirilmiş olduğundan bu durum tam olarak tespit edilememiştir. Günümüzde suyu akmayan bu çeşmenin de Hamidiye Vakıf sularından beslendiği anlaşılmaktadır (K. Çeçen 1994: 545).

Foto. 19: Beyoğlu Firuz Ağa

Foto. 20: Süsleme detayları. Camii yanındaki çeşme.

Foto. 21: H.1258.

Foto. 22: H.1293.

Foto. 23: H.1318.

5. Harbiye Askeri Müze Bahçesindeki Madeni Çeşme

Araştırmalarımız esnasında bu çeşmenin beş yıl önce yerinden kaldırılarak taşındığı öğrenilmiş, ancak nereye monte edildiği konusunda bilgi edinilememiştir.

Kazım Çeçen tarafından Müze bahçesinde fotoğrafı çekilen çeşmenin özellikleri, üzerindeki tarihler; yine II. Abdülhamid'in doğum yılı "H.1258/1842", tahta çıkış yılı "H.1293/1876" ve çeşmenin yapım yılını "H.1318/1900" vermektedir (K. Çeçen 1994: 545; D. Uğuryol 2020: 442). Dolayısı ile bu çeşmelere 1902 yılında, tüm tesisler tamamlanınca sular akıtılabilmiştir (K. Çeçen 1994: 545). Müze bahçesindeki çeşme fotoğrafı da Kazım Çeçen'den alınmıştır (Foto.24). Ortadan kaldırılmış olan çeşmenin ayrıntıları, ancak fotoğraftan anlaşılabilmektedir. Görüldüğü kadarıyla bu çeşmenin de önceki tanıtılanlardan farkı yoktur.

Foto. 24: Harbiye Askeri Müze bahçesindeki madeni çeşme.

6. Darphane Bahçesindeki Madeni Çeşme

Beşiktaş'ta, Barbaros Caddesi'nin yukarı kısmında, Darphane'nin avlu girişinde, sağda yer alan çeşmedir (Foto. 25). Hamidiye kaynağına bağlı, suyu akar vaziyetteki bu madeni çeşme, gri renge boyanmıştır (K. Çeçen 1994: 545, D. Uğuryol 2020: 442).

Önündeki altı kenarlı mermer su havuzunun geri kalan kısmı, çeşmenin kaidesini oluşturmaktadır. Köşeleri pahlanmış sekizgen gövdeli haznenin üstünde, dört köşeden çıkan sekiz demir sütunce, kaide ve başlık bakımından Yıldız Hamidiye Camii önündeki çeşme ile tıpatıp benzeşir. Ancak bu çeşmenin musluk yönündeki çatısı üzerindeki amblemde "T.C." ifadesi yer almaktadır (Foto. 27). Musluğun solundaki levhaya bir "zeytin dalı kabartması" işlenmiş (Foto. 28), sağda "1949" tarihi bulunmakta (Foto. 29), musluğun karşısına da "BSİ" (Belediye Su İşleri) levhası (Foto. 30) yerleştirilmiştir ki bu değişiklikler, onarımlara ait olmalıdır. Çeşmenin üstünde tepelik, tavanda da bir sarkıt yer almaktadır (Foto. 26).

Foto. 25: Darphane bahçesindeki Madeni çeşme.

Foto. 26: Süsleme detayları.

Foto. 27: T.C. arması.

Foto. 28: Zeytin dalı Kabartması.

Foto. 29: 1949 tarihi.

Foto. 30: B.S.İ. levhası.

7. Kozyatağı Mehmet Çavuş Camii Yanındaki Madeni Çeşme

Kadıköy, Kozyatağı, Şakacı sokakta, 1997 yılında yaptırılmış olan Mehmed Çavuş Camii'nin yan tarafında yer alan, madeni gri renge boyanmış çeşmedir (Foto. 31). Kayışdağı sularından beslenen çeşme, akar vaziyettedir. Çevresi fayanslarla düzenlenmiş bir zemine oturtulan ve sekizgen kasnak üzerinde yükselen bu çeşme, köşeleri pahlı, sekiz kenarlı haznesiyle dikkat çeker.

Tek yönde musluğu bulunan çeşmenin karşısındaki musluğa ait, sadece açıklık vardır. Haznenin ortasındaki tek musluk üzerinde, hazne çerçevesi ile ortada kuş suluğu bulunmaktadır. Haznenin dört köşesinden yükselen ikişerden sekiz madeni sütuncenin, kaide ve başlığı yoktur (Foto. 32). Ortası hayli sivriltilmiş, kenar boşlukları bitkisel kabartmalı dört kemerle köşkün üst kısmı, yüzeyden ileri taşırılmış sekiz kenarlı bir örtüyle kapatılmıştır. Şemsiyeyi andıran üst örtünün tavanı düz, üzeri basık sekizgen piramidi andırmaktadır. Sekiz kenarın uzun yüzeylerinde musluk ekseninde "besmele" (Foto. 33), bunun karşısında "Vakıf-

bank" (Foto. 34), sağ yan tahrip olmuş (Foto. 35), sol yanda ise "İSKİ" (Foto. 36) ibareleri yer almaktadır.

Çeşmenin tavanı ile tepesindeki süs unsurları (sarkıt ve tepelik) ortadan kalkmıştır. Boyut, cephe ve süs ayrıntıları önceki örneklerle benzeşmektedir.

Foto. 31: Kozyatağı Mehmet Çavuş Camii

Foto. 32: Çeşmenin sütunce detayları.

Yanındaki madeni çeşme.

Foto. 33: Besmele.

Foto. 34: Vakıfbank.

Foto. 35: Tahrip kısmı.

Foto. 36: İSKİ.

8. Erenköy Tüccarbaşı (Böcekli) Camii Yakınındaki Madeni Çeşme

Kozyatağı ile Erenköy arasında, Tüccarbaşı sokak ile Bayar caddesinin kesiştiği köşede yer almaktadır (Foto. 37). 2007 yılında bir hayırseverin katkılarıyla suyu akar duruma getirilmiş ve yeşil renge boyanmış olan çeşmenin suyu, günümüzde akmamaktadır (D. Uğuryol 2020: 448).

Dökme demirden imal edilmiş, diğerleri ile aynı boyut ve ölçülere sahip çeşmenin, sekizgen gövdeli haznesinin üzerinde, yine bir suluğa yer verilmiştir. Tavandaki sarkıt ile köşk kısmının üstünde dilimli, sivri soğanı andıran tepelik yerinde durmaktadır (Foto. 38). Köşk kısmındaki sekiz sütuncenin kaidesi geometrik süslemeye sahip, başlıklar ise mukarnaslıdır.

Üst örtünün musluk yönünde "Kayışdağı" (Foto. 39), karşısında "Sene 1926, Numero" (Foto. 40), sağında "Şehremaneti" (Foto. 41), solunda da "Suyu" (Foto. 42) ibarelerine yer verilmiştir. Bu ifadeler çeşmenin, Cumhuriyet'in ilanından sonra 1926 yılında Şehremaneti (Belediye) tarafından aynı standartlarda imal edilip Kayışdağı su kaynağına bağlandığını göstermektedir (K. Çeçen 1994: 545; S.N. Nirven 1341: 70; H. Arlı 1994: 307-308; N. Ertuğ 2006: 68).

Foto. 37: Erenköy Tüccarbaşı (Böcekli) Camii yakınındaki madeni çeşme.

Foto. 38: Çeşmeden detay.

Foto. 39: Kayışdağı.

Foto. 40: Tarih kitabesi.

Foto. 41: Şehremaneti.

Foto. 42: Suyu.

9. Erenköy Tütüncü Mehmet Efendi Camii Yakınındaki Madeni Çeşme

Erenköy tramvay istasyonuna dikey uzanan cadde üzerinde, H.1317/1899 yılında yaptırılan Tütüncü Mehmed Efendi Camii'nin, 150 m. kadar kuzeyinde yer almaktadır (Foto. 43). Çevrede daha çok "Şehremaneti" adıyla bilinen çeşme, ne yazık ki su rantçıları tarafından son bir yıl içinde hizmet dışı bırakılmıştır (D. Uğuryol 2020: 448, Şekil 22).

1876 yılında, Kayışdağı Vakıf suyunun Kadıköy ve çevre halkına hizmet için verilen imtiyaz çerçevesinde birçok çeşmeye su verilmiş iken 1902 yılında, aynı kaynaktan beslenen sular için madeni çeşmeler faaliyete sokulmuştu (D. Hut 2011: 643-656). Bu durum, çeşmenin üst kısmında "Kayışdağı Suyu" ibaresinden anlaşılmakla birlikte, aynı yerde vakıf kaydı da bulunmaktadır.

Sade bir kaideye oturtulan çeşmenin; ölçü, boyut ve tüm özellikleri, II. Abdülhamid devri madeni çeşmeleriyle benzeşir.

1926 yılında imal edilmiş ve yeşile boyanmış olan çeşmenin üst kısmında da bu tarih belirtilmiştir. Sekiz kenarlı üst örtünün yüzeylerindeki dökme demir levhalardan birinde, (musluk ekseninde) "Şehremaneti" (Foto. 45), alternatif yöndekinde "Sene 1926, Numero 2" (Foto. 46), "Suyu" (Foto. 47), solda da "Kayışdağı" (Foto. 48) ibarelerine yer verilmiştir (Foto. 46-49). Ayrıca musluğun hemen üstünde "İstanbul Sular İdaresi" etiketi bulunmaktadır. Tavan kısmının ortasında sarkıt, üstte de dilimli soğanı andıran tepelik, süs unsurları olarak yerinde durmaktadır (Foto. 44).

Son bir yıl içinde, kaynak suyu bağlantısı kesilmiş olan çeşmedeki sekiz adet madeni sütuncenin kaide ve başlıkları, II. Abdülhamid döneminde imal edilmiş orijinal çeşmelerle benzeşir.

Foto. 43: Erenköy Tütüncü Mehmet Efendi Camii

Foto. 44: Çeşmeden detay.

yakınındaki madeni çeşme.

Foto. 45: Şehremaneti. **Foto. 46:** Tarih kitabesi. **Foto. 47:** Suyu. **Foto. 48:** Kayışdağı.

10. Sirkeci'de Hoca Paşa Camii Önündeki Madeni Çeşme

Sirkeci'de, Hoca Paşa (Hoca Üveys) tarafından ilk yapımı Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) dönemine kadar inen, ancak geçirdiği yangın ve onarım yüzünden XIX. yüzyıl özellikleri taşıyan Caminin önündeki küçük meydanda yer alan çeşmedir (Eminönü Camileri 1987: 88-89; E. H. Ayverdi 1979: 421; T. Öz 1965: 73). Çeşmenin suyu, akar vaziyettedir.

Ölçü, boyut ve özellikleri, daha önce tanıtılanlarla birebir aynı olan siyah madeni renkteki çeşme, dökme demirden imal edilmiştir. Haznenin sadece bir yönünde musluk bulunmaktadır. Üstteki köşk kısmında; sütunce, kaide, kemer çerçevesi ve başlıklar, sarı demirden kabartmalarla süslenmiştir (Foto. 49).

Köşk kısmının üzerindeki sekiz kenarlı örtünün dışa bakan yüzeylerinde, montajlı demir plakalar yer almaktadır. Bunlardan musluğun bulunduğu yönde "besmele" (Foto. 50), karşısında "tuğra" (Foto. 51), sağda İstanbul Belediyesi'nin "amblemi" (Foto. 52), solda da "İSKİ" (Foto. 53) ibarelerine yer verilmiştir. Çeşmede, II. Abdülhamid dönemine atıfta bulunulduğu anlaşılmakla birlikte diğer ibareler, İSKİ adına Belediye tarafından onarılmış olduğuna işarettir. Onarımına, gelir düzeyi yüksek, çevre esnafının katkıda bulunduğu anlaşılan bu çeşmenin önünde musluk sularının boşaldığı, 6 kenarlı madeni havuz bulunmaktadır.

Foto. 49: Sirkeci'de Hoca Paşa Camii önündeki madeni çeşme.

Foto. 50: Besmele.

Foto. 51: Tuğra.

Foto. 52: İBB arması.

Foto. 53: İSKİ amblemi.

11. Eyüpsultan Parkındaki Madeni Çeşme

Eyüpsultan'da, Kaptanpaşa (Büyük İskele) Camii'nin güneyindeki parkta yer almaktadır. Bu caminin ilk yapımı II. Selim zamanına kadar inmekle birlikte, en son Harbiye Nazırı Hasan Hüsnü Paşa tarafından H. 1318/1900 yılında, fevkani olarak yeniden yaptırılmıştır (M. N. Haskan 2016: 49-50; T. Öz 1965: 35; E.G. Erdoğan 1994: 434). 2004 yılında onarım geçiren çeşmenin suyu akmamakta, tek yöndeki musluğu da koparılmıştır.

Özellikleri yönünden bu çeşme de daha önce tanıtılan örneklerin aynısıdır (Foto. 54). Tek yönde musluk ve önünde altıgen şekilli madeni havuz bulunan çeşme, siyah madeni renktedir. Hazne kısmının yan yüzeyleri, sütunce, kaide ve başlıkları, temsili köşk kemerleri üzerindeki süslemeler, daha bakımsız ve kısmen de bozulmuştur. Üst örtü ve tavanı temsil eden kısmın dört yüzünde; birisi II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 55), diğeri 2004 yılında buraya yerleştirilmiş "Eyüp Belediyesi" yazılı amblem (Foto. 56), musluk yönünde tam okunamayan "Eyüp Belediye Başkanı Ahmet Genç'in hayratıdır-2004" şeklinde onarımı ifade eden yazı (Foto. 57), dördüncüsünde de yine 2004 yılında "Eyüp Belediyesi'ne ait madalyon şeklindeki amblem" (Foto. 58) bulunmaktadır. Bu işaretlerle çeşmenin, II. Abdülhamid döneminde yapıldığına atıfta bulunulmuştur.

Foto. 54: Eyüp Sultan Parkındaki madeni çeşme.

Foto. 55: Tuğra.

Foto. 56: Eyüp Belediyesi amblemi.

Foto. 57: Hayrat kitabesi.

Foto. 58: Eyüp Belediyesi amblemi.

12. Üsküdar Güzeltepe'de Yer Alan Madeni Çeşme

Üsküdar'ın Güzeltepe Mahallesinde, Namazgâh Caddesi ile Sivaslılar sokağının kesiştiği köşede yer almaktadır (Foto. 59). Tüm boyut ve özellikleri ile daha önce tanıtılan çeşmelerin aynısı olup üzeri gri renge boyanmıştır. Süslemelerinde de hiçbir değişiklik yoktur. Yamaçta yer alan çeşmenin haznesinde, suyu akar vaziyette tek musluk görülmektedir. Köşk kısmının üstündeki sekiz kenarlı örtünün musluk yönünde "besmele" (Foto. 60), sağında İstanbul Büyükşehir Belediyesi "amblemi" (Foto. 61), solda "İSKİ" yazısı (Foto. 62), dördüncü yüzde de "Vakıfbank" ibaresine yer verilmiştir (Foto. 63). Çeşmenin sekiz sütuncesi, kaide ve başlık itibariyle sade ve süssüz bırakılmıştır (Foto. 64). Tek yöndeki musluğun önünde altıgen formda madeni havuz vardır (Foto. 65). Kayışdağı sularından beslendiği bilinen çeşmenin, Vakıfbank'ın katkılarıyla buraya konduğu anlaşılmaktadır.

Foto. 59: Üsküdar Güzeltepe'de madeni çeşme.

Foto. 60: Besmele.

Foto. 61: İBB amblemi.

Foto. 62: İSKİ kitabesi.

Foto. 63: Vakıfbank ibaresi.

Foto. 64: Çeşmenin sütunce detayları.

Foto. 65: Çeşmenin kaide, hazne detayları.

13. Sarıyer Limanındaki Madeni Çeşme

Sarıyer İskelesi'nin yanında, çocuk parkı içerisinde yer alan bu çeşmenin tüm özellikleri, daha öncekilerle benzeşir. Sadece üzeri beyaza boyanmış olup altında, sekiz kenarlı, beyaz mermere oturtulmuş kaidenin etrafındaki havuz, daha geniş tutulmuş ve çevresi de sekizgen mermer bir havuzla sınırlandırılmıştır (Foto. 66). Haznenin dört yanında, akar vaziyette musluklar bulunmaktadır (D. Uğuryol 2020: 446).

Haznenin üstündeki köşkün üst örtüsünün dört yanında, beyaz zemin üzerinde, kırmızı yazıyla "Türkiye" ifadesine yer verilmiştir. Çeşmenin, Türkiye Gazetesi tarafından, yakın tarihlerde (1990'larda) buraya yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Cephelerdeki bitkisel kabartmalar diğer örneklerin aynısıdır, sekiz madeni sütuncenin kaideleri bitkisel motifler içermektedir.

Foto. 66: Sarıyer Limanındaki madeni çeşme.

14. Çengelköy Meydanındaki Madeni Çeşme

Çengelköy meydanında, otobüs durağı yanındaki bu çeşme de önceki tanıtılanlar gibi aynı boyut ve özelliklere sahiptir (Foto. 67). Sarıyer limanındaki gibi beyaza boyanmış, sekiz kenarlı üst örtünün dört yanında da kırmızı yazı ile "Türkiye" ifadesi yer almaktadır (Foto. 68). Sekiz madeni sütuncenin kaide ve başlıkları, bitkisel forma sahiptir. Haznenin dört yanındaki musluklardan sular akar vaziyettedir. Beyaz mermer kaide üzerinde, sekiz kenarlı, beyaz mermer havuza yer verilmiştir.

Foto. 67: Çengelköy Meydanındaki madeni çeşme.

Foto. 68: "Türkiye" ibaresi.

15Çamlıca Mezarlığı Duvarındaki Madeni Çeşme

Üsküdar, Ferah Mahallesinde, Şile otoyolu üzerindeki mezarlığın duvarına bitişik çeşmedir (Foto. 69). Beyaz renge boyalı bu çeşme de Sarıyer, Çengelköy çeşmeleri gibi köşk kısmının dört yanında, kırmızı yazı ile "Türkiye" gazetesi ibaresine yer verilmiş olup yakın tarihlere ait bir çeşmedir (Foto. 70). Yanındaki madeni levhada, "Sema Çiğdem Akıcı hayratı" yazmaktadır. Suyu akar vaziyetteki çeşmenin, üç yanındaki musluklar faal durumda, mezarlık duvarı yönündeki dördüncü musluk ise iptal edilmiştir. Mermer kaidenin etrafını, sekizgen bir mermer havuz sınırlamaktadır. Köşkün tavan ve tepelik kısmında süsleme yoktur. Sarıyer ve Güzeltepe'deki ile birlikte bu çeşmenin de 1990'lı yıllarda imal edildiği anlaşılmaktadır.

Foto. 69: Çamlıca Mezarlığı duvarındaki madeni çeşme.

Foto. 70: Çeşmeden detay.

16. Yuşa Tepesindeki Madeni Çeşme

Beykoz'un en yüksek tepelerinden olan Yuşa Tepesi adını, ilk çağlarda burada yaşadığına ve öldüğüne inanılan, diğer dinlerce de kutsal sayılan Hz. Yuşa'dan almıştır (H. Ayvansarayi 1987: 146; T. Öz 1965: 71; S. Eyice 2007: 77; E. Naza 1994: 538; M. Özdamar 1994: 218). Çeşmenin suyu, akar vaziyettedir.

2000'li yılların başında, buradaki tekke ve mescid yenilenerek çevre düzenlemesi yapılmış, ayrıca bir de nereden getirildiği anlaşılamayan madeni çeşme konulmuştur (Foto. 71). Mescidin kuzeydoğusunda, hafif eğimli alana konuşlandırılmış, beyaz boyalı çeşme, ölçü ve özellikleri bakımından diğer çeşmelerin aynısıdır. Bu benzerlik Sarıyer, Çengelköy meydanları ile Çamlıca Mezarlığı kenarındaki çeşmelerle tıpatıp benzeşmekte, ancak buraya konuluş tarihi bilinmemektedir.

Foto. 71: Çeşmenin genel görünümü.

Haznenin, tek yönde musluğu, altta beyaz mermerden kaidesi ile önünde kare tabanlı havuzu bulunmaktadır (Foto. 72). Ayrıca son dört örnekte olduğu gibi bu çeşmenin de sekizgen şekilli üst örtüsünün dört yönünde "Türkiye" ibaresi yer almaktadır (Foto. 73). Muhtemelen son onarımda çeşme, Türkiye Gazetesi tarafından buraya konmuştur. Ancak manevi bakımdan kutsal sayılan Hz. Yuşa'ya ait olduğu kabul edilen mezar çevresinde, son yıllarda yapılan düzenleme ile farklı özelliklerde 5 adet su tesisi (çeşme, şadırvan, kuyu, sebil) bulunması nedeniyle madeni çeşmenin suyu kesilmiştir. Köşk kısmındaki sekiz madeni sütunce ve başlıklar bitkisel formdadır.

Foto. 72: Yuşa Tepesindeki madeni çeşme.

Foto. 73: "Türkiye" ibaresi.

17. Topkapı Sarayı Sarayburnu Girişindeki Madeni Çeşme-1

Topkapı Sarayı kuzeydoğusunda, Roma döneminden kalma Gotlar Sütunu'nun da içinde bulunduğu parkta yer alan çeşme, beyaza boyanmış olup suyu akmamaktadır. Ölçü ve özellikleri bakımından gözden geçirdiğimiz diğer örneklerle tıpatıp benzeşen çeşmenin haznesinde musluk, musluğun altında altı kenarlı küçük madeni havuz bulunmaktadır (Foto. 74). Sekiz kenarlı üst örtünün musluk yönündekinde "besmele" (Foto. 75), sağ ve soldakinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait "arma" (Foto. 76), musluğun karşısındakinde II. Abdülhamid'e ait "tuğra" yer almaktadır (Foto. 77). Çeşmenin hazne yüzeyleri, sütunceler, kaide, başlık, kemerler ve üst örtü tavanı ile amblem ve yazılar, sarı madeni renge boyanmıştır. Sekiz sütuncenin kaide ve başlıkları, bitkisel formdadır. Sarayburnu ve Gülhane Parkı'nda bulunan üç madeni çeşme de buraya Gülhane Parkı'nın 2004 yılındaki düzenlemesi sırasında getirilip konuşlandırılmışlardır.

Foto. 74: Topkapı Sarayı Sarayburnu girişindeki madeni çeşme.

Foto. 75: Besmele.

Foto. 76: İBB amblemi.

Foto. 77: Tuğra.

18. Topkapı Sarayı Batı Parkı (Gülhane) Madeni Çeşmesi-2

Gülhane Parkı'nın içinde, Sarayın batısındaki çocuk parkında bulunan bu madeni çeşme de beyaz renge boyanmış olup suları akar vaziyettedir (Foto. 78).

Standart ölçü ve özelliklere sahip bu çeşmenin de sekizgen formdaki örtü kısmının dört kenarından musluk yönündekinde "besmele" (Foto. 79), bunun karşısında II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 80), sağ ve solda da İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait "amblem" yer almaktadır (Foto. 81).

Foto. 78: Topkapı Sarayı batısında Gülhane Parkındaki madeni çeşme-2.

Foto. 79: Besmele.

Foto. 80: Tuğra.

Foto. 81: İBB amblemi.

19. Topkapı Sarayı Batısında Gülhane Parkındaki Madeni Çeşme-3

Gülhane Parkı'nın Sirkeci çıkış kapısı yakınında, İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi'nin önündeki meydanda yer alan bu çeşme de standart ölçü ve bezemeler açısından diğerlerinin aynısıdır (Foto. 82). Alttan siyah madeni kaide üzerinde yükselen hazne ile üst kısımlar beyaza boyanmış olup çeşmenin suyu halen akar vaziyettedir. Haznenin orta kısmında tek yönde musluk, altta da 6 kenarlı, siyah madenden yapılmış havuz bulunmaktadır. Yüzeydeki bitki motifleri, sütuncelerin kaide, başlık ve üstteki kemer boşluklarındaki süslemeler, sarı madenden kabartma halinde olup diğer örneklerin bir tekrarıdır.

Şemsiye biçimli üst örtüyü oluşturan sekiz kenardan, musluk yönünde II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 83), bunun karşısında "besmele" (Foto. 84),

sağ ve sol yanlarda ters istikametlerde de İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait "arma" (Foto. 85) bulunmaktadır.

Foto. 82: Gülhane Parkındaki madeni çeşme-3.

Foto. 83: Tuğra.

Foto. 84: Besmele.

Foto. 85: İBB amblemi.

20. Büyükada İskele Meydanındaki Madeni Çeşme

Büyükada Vapur İskelesi'nin batısındaki parkın ortasında yer alan çeşmedir (Foto. 86). Çeşmenin suyu akar vaziyette olup sahildeki insanların su ihtiyacını karşılamaktadır.

1933 yılında kurulan İstanbul Sular İdaresi (İSİ)'nin, 1984 yılında İSKİ Genel Müdürlüğü'ne dönüştürülmesiyle İstanbul'un su ihtiyacını karşılamak üzere, yoğun çalışmalara başlanmıştır (1996 Faaliyet Raporu 1996: 16 vd.). 2 Nisan 1996 tarihinde Maltepe'den denizaltı boru döşeme işlemleri başlatılarak Adalar'a su verilmiştir (1976 Faaliyet Raporu 1996: 35). Bu sulardan nasiplenen Büyükada halkının uğrak yeri olan İskele parkında da bu madeni çeşme hizmete girmiştir. Ancak, çeşmenin buraya nereden getirildiği pek bilinmemektedir.

Büyükada'daki bu çeşme, siyah madeni renkte olup altında yüksek madeni kaide ile önünde musluk yer almakta, haznenin alt kısmında da altı kenarlı, küçük madeni havuz bulunmaktadır. Köşk kısmının sütunce ve kaide başlıkları-

na, bu örnekte yer verilmemiştir. Standart ölçü, boyut ve özellikleri bakımından diğerleri ile tıpatıp benzeşen çeşmenin, köşk kısmının üzerindeki sekiz kenarlı örtünün dört yanında, yazı ve işaretler yer almaktadır. Bunlardan musluk yönündekinde "besmele" (Foto. 87), karşısında "tuğra" (Foto. 88), sağ yanda "İSKİ" (Foto. 89), sol yanda da İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ait "amblem" (Foto. 90) yer almaktadır.

Foto. 86: Büyükada İskele Meydanındaki madeni çeşme.

Foto. 87: Besmele.

Foto. 88: Tuğra.

Foto. 89: İBB amblemi.

Foto. 90: İSKİ ibaresi.

21. Topkapı Eresin Hotel Önündeki Madeni Çeşme

Fatih'te, Turgut Özal (Millet) Caddesi'nin Topkapı yakınındaki turistik Eresin Oteli ana girişinin önünde yer alan çeşmedir. Gri renkteki çeşmenin haznesinin dört yönünde de birer musluk bulunmaktadır. Ancak bu muslukların hiçbirinden su akmamaktadır (Foto. 91). Daha önce tanıtılan çeşmelerden Çamlıca Mezarlığı duvarındaki, Sarıyer ve Çengelköy meydanlarındaki çeşmelerle birlikte, bu

çeşmenin de dört yönde musluğu vardır. Ancak, bu sayılan örneklerden Çamlıca'dakinin üç musluğundan, Sarıyer ve Çengelköy'deki çeşmelerin de dört musluğundan sular akmaktadır. Hâlbuki Otelin önündeki çeşmenin dört yanında da musluk olduğu halde, hiçbirinden su akmamaktadır. Ayrıca, Büyükada'daki çeşmede olduğu gibi bu çeşmenin köşk kısmındaki sekiz madeni sütuncenin hiç birisinde, kaide ve başlık bulunmamaktadır. Bu durum, çeşmelerin eskileri örnek alarak 1990'lı yıllarda (İSKİ ve İBB amblemleri) imal edilmiş olabileceklerini düşündürmektedir. Zira ilgililerden edindiğimiz bilgilere göre Otel, 1990'lı yıllarda inşa edilmiş, ancak nereden getirildiği bilinmeyen çeşme de o tarihlerde buraya konuşlandırılmış, turistik bir eşya mahiyetindedir. Haznenin dört yönünde yer alan muslukların altında, altıgen şekilli madeni havuzlara yer verilmiştir. Köşkün üst örtüsünün iki yanında "besmele" (Foto. 92), diğer iki yanında da II. Abdülhamid'e ait "tuğra" (Foto. 93) bulunmaktadır.

Foto. 91: Topkapı Eresin Hotel önündeki madeni çeşme.

Foto. 92: Besmele. Foto.

Foto. 93: II. Abdülhamid'in tuğrası.

22. Yıldız Parkı Çadır Köşkü Yanındaki Madeni Çeşme

Yıldız'da Çadır Köşkü yanındaki, fıskiyeli havuzun yanında yer alan bu çeşme de standart ölçü ve bezemeler açısından diğerlerinin aynısıdır (Foto. 94). Tek yönde musluk ve önünde altıgen şekilli madeni havuz bulunan çeşme, siyah madeni renkte olup dökme demirden imal edilmiştir. Üstteki köşk kısmında; sütunce, kaide, kemer çerçevesi ve başlıklar, sarı demirden kabartmalarla süslenmiştir. Ayrıca, Büyükada'da ve Eresin Hotel'in önündeki çeşmede olduğu gibi bu çeşmenin köşk kısmındaki sekiz madeni sütuncenin hiç birisinde, kaide ve başlık bulunmamaktadır.

Üst örtü ve tavanı temsil eden kısmın dört yüzünde; musluk yönünde "besmele" (Foto. 95), iki yanda "İBB" amblemi (Foto. 96), bir yanda da II. Abdülhamid'e ait "tuğra" yer almaktadır. Bu işaretlerle çeşmenin, II. Abdülhamid döneminde yapıldığına atıfta bulunulmuştur.

Foto. 94: Çadır Köşkü (Yıldız) Yanındaki Madeni Çeşme.

Foto. 95: Besmele.

Foto. 96: İBB Amblemi

Değerlendirme ve Sonuç

Taş, tuğla ve kireç harcından yapılmış geleneksel çeşme ve sebil mimarisine, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yeni bir çeşme anlayışı katılmıştır: Madeni çeşmeler…

Fetihle birlikte ilkin 1485 yılında, Davutpaşa tarafından aynı semtte yaptırılmaya başlanan Türk çeşme geleneği, 550 yıl boyunca devam ettirilmiştir. Ancak giderek artan nüfusun ihtiyacını karşılamak üzere bu geleneksel mimari anlayışın yanında, daha pratik, daha az yer kaplayan ve kolaylıkla imal edilen madeni çeşmeler, su mimarisine belli bir tipoloji, yeni bir estetik anlayış ve zenginlik kazandırmıştır. İstanbul'un birçok ilçe ve semtinde bu yeni anlayışı simgeleyen 20'yi aşkın madeni çeşme, tüm zamanlardaki çeşme geleneğinden farklı olup yekpare özelliğe sahiptirler.

70x70 cm.'lik kare kaideler üzerinde, hiçbir taşkınlık göstermeden yükselen madeni çeşmeler, prizmal şekilli, köşeleri pahlı haznelere sahiptirler. Üzerindeki fazla derin olmayan ve kuşların su içmesine mahsus suluklar, yine dört köşede ikişerden sekiz kaide ve başlıklarıyla dikkat çeken sütunceler, göze hoş gelen sivri kemerlerle sonlanan köşk görünümlü üst düzenlemeleriyle aynı zamanda küçük bir şadırvanı da hatırlatmaktadırlar. Sütuncelerin sonradan yaptırılmış olanlarında, kaide ve başlık kısımlarında süs unsuruna rastlanmaz. Bazı örneklerde ise klasik Türk üçgeni veya geç dönem yaprak şekilli bitki süslemelerinin oluşturduğu kaide ve başlıklar görülür. Şadırvan veya şemsiyeyi andıran köşkün üzerinde, kenarları pahlı, ortası düz, yukarısı sekiz kenarlı piramidi andıran örtünün üstünde, dilimli sivriltilmiş soğana benzeyen tepelik, tavan ortasından da yine bir madeni sarkıt, süs unsuru olarak dikkati çeker. Ancak bu tepelik ve sarkıtlar, 6-7 örnekte kalabilmiş, diğer örneklerde kaybolmuş ya da çalınmıştır.

Kaide, kaide önlerinde havuz, havuzun olduğu yönlerde musluklara sahip hazneler, hazne üzerinde minber köşklerini andıran üst bölüm ve piramidi andıran sekizgen çatı ile yekpare bir bütünlük arz eden, imalatlarıyla farklı olan bu çeşme türü, İstanbul'un park ve meydanlarında, su ihtiyacını gideren süs unsurları olarak boy gösterirler.

Yuşa Tepesi'nden Sarıyer'e, Ortaköy'den Çengelköy'e, Üsküdar'dan Beyoğlu'na, Pendik'ten Kadıköy'e, Eminönü'nden Eyüpsultan ve Büyükada'ya kadar sahilleri, parkları süsleyen madeni çeşmeler, İstanbul halkına içme suyu anlamında daha kaliteli ve leziz su ikram edebilmek amacıyla yaptırılmış hayır eserleridir.

Bu çeşmelerin önemli bir kısmının üzerinde; Sultan II. Abdülhamid'e ait tuğra, O'nun doğum tarihi, saltanatının başladığı yıl ve çeşmelerin imal edildiği 1900 yılına atıfta bulunulmuştur. Onun gayretleriyle İstanbul'a getirilen Hamidiye ve Kayışdağı suları, İstanbul'un Rumeli ve Anadolu yakasında, farklı semtlerde yaşayan insanların yararına sunulmuştur. Halk tarafından büyük oranda tercih ve beğeni kazanan bu çeşmeler, kabını, damacanasını doldurmak isteyen insanlarla her gün dolup taşmaktadır. Sadece içmeye yönelik su bulunduran bu çeşmelerin

imalatı da yüz yıl boyunca aynı standartlarda devam ettirilmiştir. Ne yazık ki bir yıl önce görüp fotoğraflarını çektiğimiz çeşmelerden günümüzde suyu akmayan bazıları, ekonomik yönden suların değer kazanması üzerine, su rantçıları tarafından kesintiye ve tahribata uğratılmıştır. Bunların başında da Erenköy, Eyüpsultan ve Beyoğlu Firuz Ağa Camii önündeki çeşmeler gelmektedir.

Sultan II. Abdülhamid döneminde bir Fransız şirketi tarafından Belçika'da Lieter şehrinde yaptırılan standart madeni çeşmelerin, daha sonraları Şehremaneti (Belediye), İstanbul Sular İdaresi (İSİ), İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi (İSKİ) dönemlerinde de sevilerek kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hatta 1970'li yıllardan sonra bunların bakım, onarım ve kaynaklarla bağlantılarını Vakıfbank ve Türkiye gazetelerinin de sahip çıkmalarıyla devam ettirildiği, üzerlerinde yer alan amblem ve etiketlerden anlaşılmaktadır.

Bu çeşme grubunun özellikleri ve sağladıkları yararlar:

a- Küçük hacimli, kolay taşınabilir, kolay monte edilebilir olmaları dolayısıyla insanların su içmesine yönelik, hemen her yere konuşlandırılabilmeleri,

b- Dökme demirden, belli standartlarda daha ucuza, kolayca yapılabilen fabrikasyon imalatı olmaları,

c- Park, bahçe, okul, sahil, saray vb. yerlerde klasik mimariden esinlenmiş birer süs unsuru olmaları, form ve süsleme yönünden de klasik mimari anlayışımıza uygun, geometrik ve bitkisel süslemeleri sürdürüyor olmalarıdır.

Hazne yüzeylerinde, sütunce başlığı ve kaideler ile kemerlerdeki klasik süsleme zevkleri, bunların başlıca göstergesidir. Tavandaki sarkıtlar ile yukardaki tepelikler de sanatımızın her döneminde görebileceğimiz süs unsurlarıdır.

Sonuç olarak; İstanbul'un çeşitli semtlerinde tespit edebildiğimiz, kültürümüzün bir parçası olan madeni çeşmeler, yukarıda sayılan özellikleri dolayısıyla geç dönemde ortaya çıkan bir ihtiyaç ve aynı zamanda çevre düzenlemelerinde görülen süs gerecidirler. Günümüzde nerede oldukları, nereden getirilip konuşlandırıldıkları belli olmayan başka çeşmelerin de mevcut olduğu kanaatindeyiz. Tespit edebildiklerimizin dışında, son birkaç yıl içinde yerlerinden kaldırılmış olanlara da tanık olduk. Örneğin Pendik'te varlığı bilinen bir çeşme ortadan kaldırılmıştır. Bu madeni çeşmelerin İstanbul'da çeşitli parklarda dikilmiş örnekleri bulunmaktadır. Örneğin Kağıthane Belediyesi karşısındaki parkta aynı standartlara sahip 6 madeni çeşme örneği daha görülmüştür. Bunların üzerlerinde "Kağıthane Belediyesi" amblemi vardır. Aynı özelliklere sahip çeşmelere Anadolu'nun farklı şehirlerinde de rastlamak mümkündür. Hatta bu çeşmelerin benzer birer örneği, Tokat'ta yer altı çarşısında (M. Mercan-M.E. Ulu 2003: 240) ve Sakarya Arifiye'de bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmının suyu akmakla birlikte, bazılarınınki ya kasten kesilmiş ya da Topkapı-Eresin Hotel önündeki gibi turistik amaçla süs unsuru olma özelliğini sürdürmektedirler. Birkaç yıl önce kaynaklara bağlı akar vaziyetteki bazı çeşmelerin, suyun değer kazanması üzerine, su rantçıları tarafından devre dışı bırakıldıkları da esefle görülmüştür. Bu vesile ile geçmiş

kültürümüzün devamlılığı ve günümüz ihtiyaçlarının karşılanması açısından, suyu akan çeşmelere gereken hassasiyet gösterilmelidir. Keza, para kazanmak uğruna suyu kesilen veya tahrip edilen çeşmelerin de bakım ve bağlantıları yapılarak geçmişte olduğu gibi bugün de insanlığın yararına sunulmaları elzemdir. Bu hususta asıl görev, öncelikle yerel yönetimlere, belediyelere ve özellikle İSKİ yönetimine düşmektedir.

Kaynakça

1996 İSKİ Çevre Yılı Faaliyet Raporu, İstanbul, İSKİ Yayınları.

Arlı, Hakan (1994). "Tüccarbaşı Camii", *DBİA*, C. 7, s. 307-308.

Aslanapa, Oktay (1986). *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul.

Ayvansarayi, Hüseyin (1987). *Hadikatü'l Cevami*, C. 2, Tercüman Yayınevi, İstanbul.

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1979). *Osmanlı Mimarisinde Fatih (1463-1481) Devri*, İstanbul.

Batur, Afife (1994). "Ortaköy Camii", *DBİA*, C. 6, İstanbul, s. 143-144.

Batur, Selçuk (1994). "Yıldız Camii", İstanbul Ansiklopedisi, C. 7, İstanbul, s. 514-515.

Borat, Mehmet (1988). "Vakıf Su Yolları", *Osmanlı Su Medeniyeti Uluslararası Sempozyumu (5-8 Mayıs 1988)*, İstanbul, s. 61.

Çeçen, Kazım (1994). "Hamidiye Suyu Tesisleri", *DBİA*, C.3, İstanbul, s. 545.

Çeçen, Kazım (1997). *II. Bayezid Su Yolu Haritaları*, İSKİ Yayınları, İstanbul.

Çeçen, Kazım-Kolay, Celal (1997). *Topkapı Sarayına Su Sağlayan İsale Hatları*, İstanbul, İSKİ Yayınları.

Çeçen, Kazım (1991). *Mimar Sinan'ın Yaptığı En Büyük Eser Kırkçeşme Tesisleri*.

Çeçen, Kazım (). "Kırkçeşme Suları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 25, s. 476-478.

Çeçen, Kazım (1988). "Sinan'ın Yaptığı Su Tesisleri", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, C.1, s. 439-451).

Eminönü Camileri (1987). Türkiye Diyanet Vakfı Eminönü Şubesi, İstanbul.

Demirhan Erdemir, Ayşegül (2013). "Arşiv Belgeleri ve Bazı Dökümanlar Işığında Hamidiye Sularının Türk Tıp Tarihi Açısından Önemi ve Yorumlamalar", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 204, s. 9-32.

Doktor Besim (2000). "Kâğıthane Suları ve Hamidiye Çeşmeleri", İstanbul Su Külliyatı XIII Vakıf Su Tahlilleri 19 ve 20. Yüzyılda İstanbul Suları, İstanbul Araştırmaları Merkezi, s. 95-103.

Erdoğan, E. G. (1994). "Kaptan Paşa Camii", *DBİA*, C.4, s. 434.

Erkan, Kemal (2008). *Sultan İkinci Abdülhamid Han'ın Hamidiye Menba Suları ve Çeşmesi* (Dr. A. Kamburoğlu *Dersaadet'de Hamidiye Menba ve Çeşmeleri Suları*, Çeviren: Rasih Emin, 1319*)*, Çamlıca Basım Yayın, 2008.

Eroğlu, Veysel (2000). "Tarih Boyunca İstanbul'a Su Veren Kaynaklar", *Osmanlı Su Medeniyeti Uluslararası Sempozyum'a (5 Mayıs 2000, İstanbul) Sunulan Bildiriler*, İSKİ Yayınları, s. 30.

Ertuğ, Necdet (2006). İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyatı, C. 3, İSKİ Genel Mü-

dürlüğü, İstanbul, s. 68.

Esmer, Kerim (1983). *Tarih Boyunca İstanbul Suları ve İstanbul Su ve Kanalizasyon Sorunu*,

Eyice, Semavi (1991). *Ortaköy Tarih Sosyal ve Mimari Doku*, Dragon Yayınları, İstanbul.

Eyice, Semavi (2007). *Bizans Devrinde Boğaziçi*, İstanbul.

Haskan, Mehmet Nermi (2016). *Eyüp Sultan Tarihi*, C. I, Eyüp Belediyesi Yayınları.

Hut, Davut (2011). "Tarihi ve Sosyo-Ekonomik Yönleriyle Kayışdağı Kaynak Suları", *Fiziki Coğrafya Araştırmaları, Sistematik Bölgesel (Ed. D. Ekinci)*, İstanbul, s. 643-656.

Kara Pilehvarian, Nuran-Urfalıoğlu, Nur-Yazıcıoğlu, Lütfi (2000). *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Karakuş, Filiz (2019). "İstanbul'daki Osmanlı Dönemi tarihi Su Sistemleri'nin İncelenmesi", *Türk Hidrolik Dergisi*, C. 3, S.1, s. 14-29.

Mercan, Mehmet-Ulu Mehmet Emin (2003). *Tokat Kitabeleri*, Türk Hava Kurumu Basımevi, Ankara.

Naza, Emine (1994). "Yuşa Mescidi ve Tekkesi", *DBİA*, C. 7, İstanbul, s. 538.

Nirven, Sadi Nazım (1341). İstanbul Vilayeti Şehremanetine Evkaf'tan Devir Olunan Sular, Şehri Emaneti Matbaası, İstanbul.

Nazım Bey (2000). "İstanbul Vilayeti Şehremaneti'ne Evkaf'tan Devir Olunan Sular", *19 ve 20. Yüzyılda İstanbul Suları*, İstanbul Su Külliyatı XIII Vakıf Su Tahlilleri (Hazırlayan: Ahmet Kal'a), İstanbul Araştırmaları Merkezi, s. 165-224.

Ölçer, Ahmet (1983). *Tarih Boyunca İstanbul Suları ve İstanbul Su ve Kanalizasyon Sorunu*, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık Sanayi.

Öz, Tahsin (1965). İstanbul Camileri, C. I, İstanbul, TTK Yayınevi.

Öz, Tahsin (1965). İstanbul Camileri, C. II, Ankara.

Özdamar, Mustafa (1994). *Dersaadet Dergâhları*, İstanbul, s. 218.

Özkafa, Fatih (2010). "Türk Su Mimarisi Kitabelerinde Hat Estetiği", İSTEM, Yıl 8, Sayı 15, Konya (Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını), s. 193-219.

Sönmezer, Şükrü-Şahin, Soner (2014). "Hamidiye Su Terazisi Tarihi, Mimarisi, İşlevi", *Belleten,* Türk Tarih Kurumu, C. 78, S. 282, s. 599-610.

Tabakoğlu, Ahmet (2015). "Osmanlı İstanbul'unun Su Tarihi", *Büyük İstanbul Tarihi Osmanlı İstanbul'unda İaşe ve Vakıf*, s. 82-116.

Tanyeli, Gülsün (2010). "Cendere-Hamidiye Pompa İstasyonu Restorasyonu Proje ve Uygulama Süreci", *Kargir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri*, s. 86-93.

Uğuryol, Drahşan (2020). "Hamidiye Suyu Tesislerine Ait Yapıların ve Çeşmelerin Günümüzdeki Durumu ve Koruma Önerileri", *Sanat Tarihi Dergisi*, S. 29, C. 2, s. 425-453.

Yıldız, Süha (2003). İstanbul'da Suyun Serüveni, İSKİ Yayınları.

Yüksel, İ. Aydın (1994). "Firuz Ağa Camii", *DBİA*, C. 3, İstanbul, s. 321.

Görsel Kaynaklar

Çiz. 1: (N. Kara Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu 2000: 209).

Çiz. 2: (N. Kara Pilehvarian-N. Urfalıoğlu-L. Yazıcıoğlu 2000: 209).

Foto 1: (Kişisel arşiv).
Foto 2: (Kişisel arşiv).
Foto 3: (Kişisel arşiv).
Foto 4: (Kişisel arşiv).
Foto 5: (Kişisel arşiv).
Foto 6: (Kişisel arşiv).
Foto 7: (Kişisel arşiv).
Foto 8: (Kişisel arşiv).
Foto 9: (Kişisel arşiv).
Foto 10: (Kişisel arşiv).
Foto 11: (Kişisel arşiv).
Foto 12: (Kişisel arşiv).
Foto 13: (Kişisel arşiv).
Foto 14: (Kişisel arşiv).
Foto 15: (Kişisel arşiv).
Foto 16: (Kişisel arşiv).
Foto 17: (Kişisel arşiv).
Foto 18: (Kişisel arşiv).
Foto 19: (Kişisel arşiv).
Foto 20: (Kişisel arşiv).
Foto 21: (Kişisel arşiv).
Foto 22: (Kişisel arşiv).
Foto 23: (Kişisel arşiv).
Foto 24: (K. Çeçen 1994: 545).
Foto 25: (Kişisel arşiv).
Foto 26: (Kişisel arşiv).
Foto 27: (Kişisel arşiv).
Foto 28: (Kişisel arşiv).
Foto 29: (Kişisel arşiv).
Foto 30: (Kişisel arşiv).
Foto 31: (Kişisel arşiv).
Foto 32: (Kişisel arşiv).
Foto 33: (Kişisel arşiv).
Foto 34: (Kişisel arşiv).
Foto 35: (Kişisel arşiv).
Foto 36: (Kişisel arşiv).
Foto 37: (Kişisel arşiv).
Foto 38: (Kişisel arşiv).
Foto 39: (Kişisel arşiv).

Foto 40: (Kişisel arşiv).
Foto 41: (Kişisel arşiv).
Foto 42: (Kişisel arşiv).
Foto 43: (Kişisel arşiv).
Foto 44: (Kişisel arşiv).
Foto 45: (Kişisel arşiv).
Foto 46: (Kişisel arşiv).
Foto 47: (Kişisel arşiv).
Foto 48: (Kişisel arşiv).
Foto 49: (Kişisel arşiv).
Foto 50: (Kişisel arşiv).
Foto 51: (Kişisel arşiv).
Foto 52: (Kişisel arşiv).
Foto 53: (Kişisel arşiv).
Foto 54: (Kişisel arşiv).
Foto 55: (Kişisel arşiv).
Foto 56: (Kişisel arşiv).
Foto 57: (Kişisel arşiv).
Foto 58: (Kişisel arşiv).
Foto 59: (Kişisel arşiv).
Foto 60: (Kişisel arşiv).
Foto 61: (Kişisel arşiv).
Foto 62: (Kişisel arşiv).
Foto 63: (Kişisel arşiv).
Foto 64: (Kişisel arşiv).
Foto 65: (Kişisel arşiv).
Foto 66: (Kişisel arşiv).
Foto 67: (Kişisel arşiv).
Foto 68: (Kişisel arşiv).
Foto 69: (Kişisel arşiv).
Foto 70: (Kişisel arşiv).
Foto 71: (Kişisel arşiv).
Foto 72: (Kişisel arşiv).
Foto 73: (Kişisel arşiv).
Foto 74: (Kişisel arşiv).
Foto 75: (Kişisel arşiv).
Foto 76: (Kişisel arşiv).
Foto 77: (Kişisel arşiv).
Foto 78: (Kişisel arşiv).

Foto 79: (Kişisel arşiv).
Foto 80: (Kişisel arşiv).
Foto 81: (Kişisel arşiv).
Foto 82: (Kişisel arşiv).
Foto 83: (Kişisel arşiv).
Foto 84: (Kişisel arşiv).
Foto 85: (Kişisel arşiv).
Foto 86: (Kişisel arşiv).
Foto 87: (Kişisel arşiv).
Foto 88: (Kişisel arşiv).
Foto 89: (Kişisel arşiv).
Foto 90: (Kişisel arşiv).
Foto 91: (Kişisel arşiv).
Foto 92: (Kişisel arşiv).
Foto 93: (Kişisel arşiv).
Foto 94: (Kişisel arşiv).
Foto 95: (Kişisel arşiv).
Foto 96: (Kişisel arşiv).

İŞGALDEN İSTİKLALE: TÜRK MİLLÎ MÜCADELESİNE AFİŞLER ÜZERİNDEN GENEL BİR BAKIŞ[1]

From Occupation to Independence: An Overview of the Turkish National Struggle Through Posters

Serpil TORUN[2]

Özet

Türk milleti, yüzlerce yıllık tarihi boyunca hür doğmuş hür yaşamıştır. I. Dünya Savaşı'nın ardından toprakları işgal edilerek vatanında vatansız bırakılma teşebbüslerine karşı topyekûn mücadeleye girişmiş, eşsiz asaleti, kültürü ve kahramanlıkları ile onurlu başını bu dönemde de dik tutmuştur. Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde gerçekleştirilen Millî Mücadele, Türk milletinin küllerinden yeniden doğarak işgalci emperyalist devletlere geçit vermediği, vatanı uğruna direnişinin ve millet olarak var olabilme mücadelesinin adıdır. Milli egemenlik, bağımsızlık ve vatanın bölünmez bütünlüğünün korunması adına verilen bu mücadele, Türk ulus devletinin kuruluşu ile sonuçlanmıştır. Türk tarihi açısından önemli olan bu olaylar, sanatın pek çok dalına aksettiği gibi endüstriyel sanat ürünü olan afişlere de yansımıştır. Millî Mücadele yıllarında yaşanan olayların tam bir dökümünü görmenin mümkün olduğu dönem afişleri, tarihi açıdan birer belge niteliğindedir. Bu afişlerin incelenmesi; 1919-1923 yılları arasında ülkenin içinde bulunduğu askeri, siyasi ve sosyal durumun anlaşılmasında oldukça önemli görülmektedir. İşgalden İstiklale: Türk Millî Mücadelesine Afişler Üzerinden Genel Bir Bakış başlıklı bu çalışmada; Türk milletinin çaresizliği, ümitsizliği, toplum olarak yok olma tehdidi ve tehlikesini yüreklerinde derinden hissettikleri bir dönemde, Atatürk önderliğinde verdikleri bağımsızlık mücadelesi üzerinde durularak bu mücadelenin propaganda afişlerine yansıması ele alınacaktır. Ayrıca yedi adet afiş üzerinde yer alan süsleme, sembol ve imgeler Millî Mücadele başlığı altında incelenecek ve afişlerdeki sanatsal özellikler de araştırma kapsamında tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, Millî Mücadele, Türk Milleti, Afiş, İmge

---

[1] Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Aslı Sağıroğlu Arslan danışmanlığında hazırlanan "Afişlerde Millî Mücadele, Cumhuriyet ve Atatürk İmgesi (1919-1945) başlıklı Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

[2] Uzman Sanat Tarihçisi, serpiltorun123@hotmail.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7032-7186

Abstract

The Turkish nation has been born free and lived free throughout its hundreds of years of history. After World War I, the Turkish nation fought an all-out struggle against the attempts of occupation of its lands and becoming stateless in its homeland, and kept its honorable head upright in this period with its unique nobility, culture and heroism. The National Struggle, led by Mustafa Kemal Atatürk, is the name of the Turkish nation's resistance for the sake of its homeland and the struggle to exist as a nation, where the Turkish nation was reborn from its ashes and didn't let the invading imperialist states. This struggle for national sovereignty, independence and the protection of the indivisible integrity of Turkish homeland resulted in the establishment of the Turkish nation state. These events, which are important in terms of Turkish history, are reflected in posters, which are industrial art products, as they are reflected in many branches of art. The posters of the period, in which it is possible to see a complete breakdown of the events experienced during the years of the National Struggle, have the quality as historical documents. Analyzing these posters is significantly important in understanding of the military, political and social situation of the country between 1919 and 1923. From Occupation to Independence: An Overview of the Turkish National Struggle Through Posters, this study will focus on the Turkish nation's struggle for independence under the leadership of Atatürk in the times of desperation, hopelessness and the threat and danger of extinction as a society, and the reflection of this struggle on propaganda posters. In addition, the ornaments, symbols and images on seven posters will be analyzed under the title of the National Struggle and the artistic features of the posters will be tried to be determined within the scope of the research.

Keywords: Atatürk, National Struggle, Turkish Nation, Poster, Image

Giriş

Geçmiş ve gelecek arasında bitmeyen bir diyalog olarak tanımlayabileceğimiz tarih, insanlığın ortak belleği ve milletlerin toplumsal hafızasıdır. Aynı zamanda millet fertlerinin birlik ve beraberliğini sağlayarak onları aynı bayrak ve vatan gibi kutsallar etrafında birleştiren en büyük güçlerden biridir. Bir bakıma geçmişte yaşanan olaylardan ders çıkarma aracı da diyebileceğimiz tarih, insanlık tarihinde birçok defa kan ile yazılmıştır. XX. yüzyılın başında verilen Türk Millî Mücadele'si de kan ile yazılan tarihin en önemli örneklerindedir. Bu yönüyle tarih, Türk milleti için milli şuur kaynağı ve ibretler hazinesidir.

Türklerde, ahlak, şeref, haysiyet, namus ve din gibi değerlerle ifade edilen ve "ana" ile eşdeğer tutulan vatan toprağı (Torun ve Sağıroğlu Arslan: 2022: 427), Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'ndan yenilerek çıkması sonucunda galip devletler tarafından işgal edilmiştir. Tarihi boyunca kutsal gördüğü vatanı uğruna mücadele veren Türk milleti, bu işgaller sonrasında 19 Mayıs 1919'da

Samsun'dan Millî Mücadele'yi başlatan Mustafa Kemal Paşa önderliğinde topyekûn mücadeleye girişmiştir. Bu mücadelede Mustafa Kemal Paşa, Türklük duygusunu kendine rehber edinmiş, başlattığı mücadeleyi Türk milliyetçiliği ve milli egemenlik ilkesine dayandırarak gerçekleştirmiştir (M.K. Atatürk 2008: 44-45). İmparatorluktan ulus-devlete geçiş ile sonlanan bu mücadele, sanatın pek çok dalına yansıdığı gibi propaganda afişlerine de yansımıştır. Tarihi açıdan birer belge niteliğinde olan dönem afişleri üzerinde Millî Mücadele yıllarında yaşanan olayların tam bir dökümünü görmek mümkündür. Bu afişlerin incelenmesi; 1919-1923 yılları arasında ülkenin içinde bulunduğu askeri, siyasi ve sosyal durumun anlaşılmasında oldukça önemlidir. İşgalden İstiklale: Türk Millî Mücadelesine Afişler Üzerinden Genel Bir Bakış başlıklı bu çalışmada; Türk milletinin çaresizliği, ümitsizliği, toplum olarak yok olma tehdidi ve tehlikesini yüreklerinde derinden hissettikleri bir dönemde, Atatürk önderliğinde verdikleri bağımsızlık mücadelesi üzerinde durularak bu mücadelenin propaganda afişlerine yansıması ele alınacaktır. Ayrıca yedi adet afiş üzerinde yer alan süsleme, sembol ve imgeler Millî Mücadele başlığı altında incelenecek ve afişlerdeki sanatsal özellikler de araştırma kapsamında tespit edilerek, elde edilen bulgular Sanat Tarihi disiplini çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Çöküşünü Hazırlayan Sebepler ve 1. Dünya Savaşı

Osmanlı Devleti, Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde üç kıtaya yayılarak cihan imparatorluğu haline gelmiştir. Tarih sahnesine çıktıkları günden itibaren de hakimiyetleri altına aldıkları farklı etnisiteye sahip Müslüman ve gayrimüslim toplulukları vatandaş olarak görmüşlerdir. Bu zaman diliminde kimse devletten ayrılmaya çalışmamış, dini müdahaleye maruz kalmadan, huzur ve refah içinde yaşamışlardır. Bu yıllarda Avrupa'da kilise ve feodalitenin etkin olduğu dışa kapalı ve baskıcı bir anlayış hüküm sürerken, Osmanlı kendi klasik dönemini yaşamış ve dışa dönük faaliyetler içinde bulunmuştur (B. Kodaman 2007: 10-11). Ancak tarihler XVI. yüzyıl sonunu gösterdiğinde süreç değişmeye başlamış ve Osmanlılar geleneksel anlayışlarını devam ettirerek duraklama dönemine girmiştir. Avrupa ise akla, bilime ve insana önem vererek (İ.B. Birecikli 2011:4-6), dinin yanına aklı, kilisenin yerine üniversiteyi, ruhban sınıf yerine bilim adamlarını ön plana çıkararak bilgi üretmeye başlamıştır. Bu değişim Avrupa'nın teknolojide ve bilimde ilerlemesini güce, servete ve bilgiye sahip olmasını sağlamış ve Osmanlılardan üstün hale getirmiştir (B. Kodaman 2007: 12-15).

Osmanlının gerilemesinde bir taraftan bunlar etkili olurken imparatorluk sınırlarının genişlemesi, yaşanan iç isyanlar ve bozulmalar da etkiyi artırmıştır. Zaferler döneminin son bulması ile Osmanlı hazinesi önemli bir gelir kaynağını kaybederken, coğrafi keşiflerin yapılması ve ticaret yollarının okyanuslara kayması da hazineyi zayıflatmıştır (S. Akşin 2021: 13-16). Özellikle Osmanlının

Avrupa'dan gelişmiş silah teknolojisi alması, hazineye büyük yük getirmiştir. Bu dönemde geniş toprakları idare etmek için bürokrasiye ödenen maaşlar, iç isyanların bastırılması, yenilgilerin başlamasıyla toprak kayıpları ve artan savaş masrafları yanında daimî düzenli ordu bulundurma gerekliliği, Osmanlıda tasarrufa gidilmesi zorunluluğunu gündeme getirmiştir. Osmanlı halkında büyük memnuniyetsizliklere neden olan bu durum Osmanlının idari, askeri, ekonomik yapısı ve eğitim sisteminin bozulmasına ve otoriteye itaatin azalmasına yol açmıştır. Tımar sisteminin bozulmaya başlaması da Avrupa feodaliteyi yıkarken Osmanlıda feodal bir yapının gündeme gelmesine neden olmuştur (B. Kodaman 2007: 13). Osmanlının ekonomik olarak çöküşünde Avrupa'nın kapitülasyonlarla Osmanlıyı yarı sömürge haline getirmesi de önemli etkenlerden biridir. Ayrıca 1838'de imzalanan Balta Limanı Ticaret Antlaşması ile de imparatorluk toprakları açık pazar haline getirilerek sömürülmüş, yerli sanayi ve esnaf yok edilerek devlet borçlanmak mecburiyetinde kalmıştır (S. Akşin 2021: 29). Böylelikle yıkılış süreci hızlanmıştır.

Osmanlının gerilemesinde önemli etkenlerden biri de Avrupa'da üniversiteler kurulurken Osmanlıda Enderun'un önemini yitirmesi ve medreselerde reforma gidilememesidir. Bu durum bir taraftan devlet idaresinde görev alacak nitelikli yöneticilerin yetiştirilememesine neden olurken diğer taraftan yeni fikirlerin üretilememesi, keşif ve icatların yapılamaması sonucunu doğurmuş böylelikle Osmanlıda akıl ve bilim çağına girilememiştir. Ayrıca çok milletli bir yapıya sahip Osmanlıda İslam toplumunun Hristiyanlığa karşı galip geleceği fikri devam ettirilmiş ve çeşitli tarikatlar aracılığı ile de bu düşünce halk tarafından desteklenmiştir (B. Kodaman 2007: 14-16). Buna karşılık Avrupa, akıldan bilime, tarım ekonomisinden sanayiye, el emeğinden makineleşmeye hızla geçerek toplumları etkisi altına alıp kendi medeniyetini yaratmıştır (İ.B. Birecikli 2011: 7-9). Bu dönemde içine kapanık bir siyaset izlemesine rağmen Osmanlı, Avrupa'nın ticari malları, teknolojisi, fikirleri, sermayesi, okulları, misyonerleri, tüccarları ve bankaları gibi birçok etkeninin topraklarına sızmasını önleyememiştir.

Osmanlılarda önceleri milli kimlik odağı olmayan "vatan" kelimesi, ancak XIX. yüzyıl sonlarına doğru milliyetçi terminolojisinin bir parçası olarak kullanılmaya başlamıştır (T. Ergişi 2009: 84). Asıl önem orduya verilmiş, ordu kuvvetli ise devlet de kuvvetli görülmüş ve ordular nereye kadar uzanmışsa vatan da orası kabul edilmiştir (Ş.S. Aydemir 1999: 399). Millet kelimesi de İslami literatürdeki din ile eş anlamlı olarak belli bir dinin mensuplarını ifade eder şekilde kullanılmıştır (İ. Ortaylı 2005: 66). Aslında milliyetçilik geniş kapsamlı bir siyasi ideoloji olarak batıda Fransız İhtilali (1789) ile gündeme gelmiş ve topluluklar bu tarihten sonra kendi öz benliklerinin farkına varmaya başlamışlardır. Osmanlılarda da batılı anlamda millet olma anlayışı, III. Selim (1789-1808) döneminde gelişmeye başlamış ve Osmanlı Devleti, bütün etnik toplulukları bünyesinde tutabilmek için XIX. yüzyıldan 1918 yılına kadar geçen zamanda çeşitli çözüm

yolları aramıştır (E. Okumuş, 2002: 228). Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile (1839) vatandaşlara din ve ırk ayrımı gözetmeksizin eşit haklar tanınmıştır (S. Akşin 2021: 30). Ancak Avrupa devletleri gözetiminde hazırlanarak 1856 yılında ilan edilen Islahat Fermanı, Tanzimat Fermanı'nın aksine toplumu ayrıştırmaya ve kutuplaştırmaya götürecek siyasi-kültürel zemini hazırlamıştır. Bu ferman, Hristiyanları Osmanlıdan psikolojik olarak koparmış ve Avrupalı devletlerin himayelerine girmelerini sağlamıştır (U. Gülsoy 1999: 185-190).

Devletin kurtarılabilmesi için 1870'lerde Avrupa'da olduğu gibi anayasa ve parlamentolu bir devlet düzeni ihtiyacı olduğu fikri kabul görerek 1876'da Kanun-i Esasi ilan edilmiş, 1877 yılında da meclis açılmıştır. Ancak devletin kurtulmasını bunlar da sağlayamamıştır. İç ve dış etkenli birçok olay sonrasında 23 Temmuz 1908 tarihinde II. Meşrutiyet ilan edilerek tekrar anayasa yürürlüğe sokulmuş, Meclis-i Mebusan açılarak toplumda hukuk ve birlik sağlanmaya çalışılmıştır. Bu gelişmelerin yanında çok dinli ve çok milletli Osmanlı Devleti'nde Fransız İhtilali ile gündeme gelen hürriyet, eşitlik ve milliyetçilik fikirleri gayrimüslim vatandaşlar tarafından hemen benimsenirken, Türk olmayan vatandaşlar üzerinde de etki yaratmış ve Osmanlıdan imtiyazlı statü ya da istiklal gibi isteklerde bulunmaya başlamışlardır (Y. Sarınay 2002: 1471-1472). Bu durum devlette bir imparatorluk ideolojisinin gelişmesine neden olmuştur. "Osmanlıcılık" olarak adlandırılan bu ideoloji ile Osmanlı vatanı ve hanedanına bağlı "Osmanlı Milleti" yaratılması hedeflenmiştir. Ancak bu pek mümkün olmamış ve gayrimüslim halk bu anlayışı benimsememiştir (Y. Akçura 2002: 1407-1408). Daha sonra Müslüman halkı bir arada tutulabilmek için devletin birlik algısı İslamiyet'e doğru yöneltilmiş ve 1870'li yıllarda vatan savunması ile İslam müdafaasının özdeşleştirildiği "İslam Ümmeti" kavramı ortaya atılmıştır. Maalesef bu anlayış da Müslüman halkı imparatorluğa bağlı tutmaya yetmemiştir (Y. Sarınay 2002: 1472-1473).

Türklerde vatan, millet, hürriyet gibi kavramlar Tanzimat döneminden itibaren ele alınan ve üzerinde durulan kavramlardır. Ancak kültür milliyetçiliği olarak da adlandırılan Türkçülüğün doğmasında II. Meşrutiyet yıllarında Hıristiyan tebaanın bağımsızlıklarını kazanarak imparatorluktan teker teker ayrılmaları etkili olurken, Türk toplumunda şuurlu ve etkili bir milliyetçilik hareketinin başlaması ancak Balkan Savaşlarından sonra gelişmiştir (A. E. Oba 2020: 69-78). Bu savaşların getirdiği toprak kayıpları, yenilgi ve sonrasında yaşanan yalnızlık, Türklerde kendi benliğine dönüş ve varlığının bilincine varma ihtiyacını doğurmuştur. Önceki yıllarda Milli vatan ve Türk milleti kavramına sahip olmayan Osmanlı Devleti'nde, bu dönem Osmanlı aydınları tarafından milliyetçilik önem kazanmış, Türk tarihi gün yüzüne çıkarılmaya başlanmış ve Osmanlı Devleti dışında Türkçe konuşan Müslümanlar ırktaş sayılarak Anadolu, Türk vatanı olarak önem kazanmaya başlamıştır (Y. Sarınay 2002: 1471-1485).

Osmanlı İmparatorluğu, 1699 Karlofça ve 1774 Küçük Kaynarca Antlaşmaları ile topraklarının büyük bir kısmını kaybetmeye başlamıştır. Daha sonra 1908'den

itibaren yürütülen uzun ve yıpratıcı savaşlarda da maddi ve manevi büyük zararlar görmüştür. I. Dünya Savaşı[3] başladığında bir buçuk asırlık mağlubiyetler silsilesinin sahibi olan Osmanlı Devleti, 30 Ekim 1914 tarihinde Almanya yanında savaşa girmiştir. Dört yıl süren savaşta büyük kayıplar verilerek Osmanlı Devleti'nin de içinde bulunduğu İttifak Devletleri yenilmiş ve Osmanlılar, 30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi'ni imzalamışlardır. Bu antlaşma, Osmanlı Devleti'nin altı asırlık tarihinin sonuna gelindiğinin habercisidir. Özellikle 7. ve 24. maddeler ülke topraklarını işgale açık hale getirmiştir (H. Selvi 2020: 22). Mütarekenin imzalanmasından daha birkaç gün sonra da işgaller başlamış, Anadolu toprakları İngiltere, Fransa, İtalya ve Yunanistan tarafından işgal edilirken, içeride Ermeni ve Rum azınlıklar ayaklanmıştır. Bütün bunlar olurken geriye toprakları işgal edilerek fiilen parçalanmış, askeri terhis edilmiş, cephanelerine el konulmuş ve daha fenası yetişmiş nesillerini kaybetmiş bir devlet kalmıştır. Ülkede uzun savaş döneminin yorgunluğu ve ümitsizliği içinde bulunan padişah ve hükümet de İtilaf devletlerinin merhametine sığınmaktan ve işgallerin genişlemesini önlemek için halkı sükunete çağırmaktan başka bir şey yapmamışlardır (C. Küçük 2020: 76). Aslında topraklarının zenginliği ve stratejik önemi nedeniyle Avrupa'nın zihnindeki Osmanlıyı parçalama ve sömürge haline getirme fikri çok önceden şekillenmiş ve söz konusu senaryo I. Dünya Savaşı sonrasında hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Ancak emperyalist devletlerin gözden kaçırdıkları bir gerçek vardı. Bu gerçek, Türklerin tarihin her döneminde hür yaşadıkları ve hiçbir zaman vatansız ve bayraksız kalmayarak, topraksız devlet tasavvur etmedikleriydi.

2. Millî Mücadele, Atatürk ve Türk Milleti

Tarihi dönemlerden başlayarak dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği içinde olan ve kendi öz kültürünü yaratarak millet olma bilinci ile hareket eden Türk milleti, Osmanlının çok uluslu yapısı içinde harmanlanmış ve Osmanlı millet sistemi içerisinde "Müslüman milleti" olarak hayatına devam ederken (Ç. G. Yesevi 2012: 76), kendi milli kimliğini ön plana çıkarmamıştır. Tarihsel ve

[3] Gerçek nedeni sanayileşmiş ülkelerin dünyada ekonomik ve siyasi gücü ele geçirme mücadelesine dayanan I. Dünya Savaşı, 1879-1907 yılları arasında sürdürülen çalışmalar sonucunda üçlü ittifak ve üçlü itilaf devletlerinin amaçlarına ulaşmak için hızla silahlanarak herhangi bir vesile ile çıkarmayı planladıkları büyük savaştır. Avusturya-Macaristan veliahtı Arşidük Franz Ferdinand'ın 28 Haziran 1914 tarihinde Saraybosna'da Sırp milliyetçisi bir militan tarafından öldürülmesinden bir ay sonra Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Sırbistan'a savaş ilan etmesi ile başlayan I. Dünya Savaşı, kısa zamanda diğer ülkelere de yayılmıştır. Almanya, ağustos ayında Rusya, Fransa ve Belçika'ya savaş ilan etmiş ve İngiltere'de antlaşmalar gereği Almanya'ya karşı saldırıya geçmiştir. Osmanlı donanmasının Rus gemi ve limanlarına saldırması üzerine 2 Kasım'da Rusya, 5 Kasım'da da İngiltere'nin Osmanlı İmparatorluğu'na savaş ilan etmesi üzerine Osmanlı İmparatorluğu 'da İttifak Devletleri yanında 29 Ekim 1914'te savaşa dahil olmuştur. 11 Ekim 1915'ten itibaren İttifak Devletleri (Almanya, Avusturya-Macaristan, Osmanlı İmparatorluğu, Bulgaristan) ve İtilaf Devletleri (Rusya, İngiltere, Fransa, ABD, Yunanistan, İtalya) arasında süren savaşta bütün ülkeler çok ağır kayıplara uğramıştır. 11 Kasım 1918 tarihinde sona eren, 9 milyona yakın asker ve 7 milyona yakın sivilin ölümüyle sonuçlanan bu savaşta, Osmanlı İmparatorluğu'nun da içinde bulunduğu İttifak Devletleri yenilmiş ve daha önce varılan gizli antlaşmalar ve 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondros Mütarekesi gereği Osmanlı Devleti'nin varlığına son verilmek istenmiştir. Bkz. E. Kuran (1992). "Birinci Dünya Savaşı", TDV İslam Ansiklopedisi VI, İstanbul: 96-200.

dinsel geleneklerden hareketle Padişah ve Halife'ye bağlı kalmışlardır. I. Dünya Savaşı sonrasında işgal kuvvetleri ve destekçileri karşısında Anadolu'da siyasal ve ekonomik olarak güçsüz kalan Türkler, İstanbul Hükümeti ve Kuva-yı Milliyeciler arasında kalmışlardır. Daha sonra kurtuluşun mücadele ile gerçekleşebileceğini görerek mücadeleyi topyekûn desteklemişlerdir (S. Torun 2022: 64-73). "Ya İstiklal Ya Ölüm" parolası ile mücadeleye başlarken Mustafa Kemal Paşa, vatanını namusu ile eşdeğer tutan Türk milletinin sağduyusunun mutlaka harekete geçeceğinden kuşku duymamıştır (M. K. Atatürk 2008: 44-45). Milletin kendisini itaate, mistik ve kaderci bir yaşama iten geleneksel ve dinsel dayatmaları parçalayacağına inanmış, er ya da geç esaret zincirlerini kırarak kurtuluşu mutlaka sağlayıp zafere ulaşacağından emin olarak mücadeleye başlamıştır (M. V. Tanfer 2001: 359-361). Mütareke gereği ordularının büyük bir kısmı terhis edilen, silah ve cephaneleri elinden alınan ve devletinin stratejik noktaları ele geçirilen, uzun savaş döneminin yorgunluğu ve ümitsizliği ile karanlıklar için olan Anadolu halkı, umut olarak gördüğü liderinin peşinden giderek milli egemenlik, bağımsızlık ve vatanın bölünmez bütünlüğünün korunması adına mücadeleye girişmiştir.

Cumhuriyet'in ilanı ile tamamlanan bu askeri mücadele; Güneydoğu Anadolu'da Fransız-Ermeni ittifakına, Doğu Anadolu'da Ermeni kuvvetlerine, Batı Anadolu'da işgalci Yunanistan, İtalya ve İngiltere askerlerine, yurdun çeşitli kesimlerinde isyancı güçlere ve İşgallere direnmeyen Osmanlı saltanat ve hükümetine karşı yürütülmüş, ancak hiç kolay kazanılmamıştır.

Mondros Mütarekesi sonrasında Osmanlı Sarayı ve hükümetinde kısa zamanda barışa ulaşılabileceği gibi olumlu bir hava oluşmuş, devletin istiklalinin ve saltanatın hukukunun kurtarıldığı düşünülmüştür. İşgallerin başlaması da bu düşünceden vazgeçilmesini sağlayamamış, halktan sabır ve metanet içinde Saltanat ve hükümete bağlı olunması istenmiştir. Ayrıca Millî Mücadele başlamadan önce bazı kesimlerce halka genel olarak düşmanla baş edilemeyeceği fikri empoze edilmiştir. Bu sebeple öncelikle Millî Mücadele azminin ve milli bilincin halka yerleştirilmesi gerekmiştir. Türk aydınları çeşitli cemiyetler kurarak çalışmalara başlarken, halk ise 15 Mayıs'ta İzmir'in işgal edilmesi ve yapılan mezalimin duyulmasına kadar mücadeleye ilgisiz kalmıştır. Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a çıkışı umutları yeşertirken, vatanında vatansız ve sahipsiz kalan Türk milleti, felaketin boyutunu kavrayarak çeşitli çareler aramaya başlamıştır. Mustafa Kemal Paşa'nın 28 Mayıs 1919'da yayımladığı genelge de Türk milletinin harekete geçmesinde önemli olmuştur[4].

[4] Mustafa Kemal, 28 Mayıs 1919 tarihinde valilere, bağımsız mutasarrıflıklara ve ordu komutanlıklarına bir genelge ile tebligatta bulunmuş ve "İzmir'in ve ne yazık ki bunu takip eden Manisa ve Aydın'ın işgali, gelecek tehlikeyi daha açık hissettirmiştir. Ülke bütünlüğümüzün korunması için, milli gösterilerin daha canlı olarak yapılması ve yürütülmesi gereklidir, milli hayatı ve bağımsızlığı zedeleyen işgal ve ilhak gibi olaylar, bütün millete kan ağlatmaktadır. Üzüntü zapt olunamıyor. İçe sindirilmesi ve dayanılması mümkün olmayan bu durumun hemen giderilmesi; bütün uygar milletlerle büyük devletlerin adaletini ve etkili girişimlerini sabırsızlıkla bekleme zemininde, önümüzdeki hafta içinde, çeşitli vilayetlere göre pazartesi başlayıp çarşamba günü başvurularının arkası alınmak üzere, büyük ve heyecanlı mitingler yapılarak milli gösterilerde bulunulması; bunun bütün çevrelere yayılması ve bütün büyük

Mustafa Kemal Paşa liderliğinde Anadolu'da başlayan Millî Mücadele, Türk milleti için umut oluştururken, işgalci güçler yanında Osmanlı sarayı ve hükümetinde de büyük endişe yaratmış ve her iki taraf da Kuva-yı Milliye aleyhtarı yoğun propaganda faaliyetleri yürütmeye başlamıştır. İngilizler ve Osmanlı Hükümeti, Millî Mücadele kadrosunu hilafet-saltanat makamını ve dini olguları kullanarak kötülemişler, onları ittihatçılar, Bolşevikler ve dinsizler olarak yansıtmışlardır. Anadolu'da yeşeren umutları yıkmak için her türlü yalana başvurmuşlar, hatta Mustafa Kemal ve arkadaşlarını vatan haini gibi göstererek, onların idam edilmesi gerektiğini bildiren beş fetva çıkarmışlardır (O. Akandere 1999: 441-445). Türk halkının Millî Mücadeleden desteğini çekmesi için, bu fetvalar İngiliz ve Yunan uçakları ile Anadolu semalarına serpilmiştir. Ayrıca Osmanlı, dinin halk üzerindeki etkisini kullanarak Hilafet ordusu kurmuş ve Ankara'dan yükselen umut yok edilmek istenmiştir. Bu sebeple Anadolu'da birçok isyan çıkarılmış ve Müslüman halk birbirine kırdırılmıştır. Osmanlı makamlarınca Millî Mücadele aleyhine yapılan bu propagandalar Türk toplumu üzerinde etki bırakmasının yanında işgal güçleri ve Osmanlı toplumundaki azınlıkların propaganda faaliyetlerinde de belirleyici etken olmuştur (S. Torun 2022: 50-54).

Mustafa Kemal ve arkadaşları, bir yandan Osmanlı yöneticileri ve işgalci devletlerin Millî Mücadele'ye karşı sürdürdükleri olumsuz propagandaları bertaraf etmek diğer yandan halkın Kuva-yı Milliye yanında yer almasını sağlamak için etkili bir propaganda faaliyeti yürütmüşler, istihbarata ve propagandaya büyük önem vermişlerdir. TBMM'nin açılmasından sonra istihbarat ağı ve faaliyetlerini kendi kontrolleri altına almışlardır. Basının gücünden yaralanmak için İrade-i Milliye ve Hakimiyet-i Milliye gazetelerini yayınlamışlar ve Anadolu Ajansını kurarak Türk halkının doğru haber almasının yolunu açmışlardır. İşgalcilerin yaptığı zulüm ve işkenceleri çeşitli gazetelerin yanında çekilen telgraflar, yayınlanan bildiri ve beyannamelerle halka duyurmuşlar ayrıca çıkarılan kanunlarla asılsız propaganda yapanların cezalandırılmasını sağlamışlardır. İstanbul fetvalarına karşı Anadolu'daki bazı sağduyulu din adamları dini beyannameler ve fetvalarla karşılık vermişlerdir. Düşman devletlerin baskısıyla çıkarılan fetvalara uymanın dinen caiz olmadığı, Padişah-halifede dahil olmak üzere İstanbul hükümetinin de düşmanların elinde esir olduğu, hilafet ve saltanat makamının kurtarılması gerektiğini belirtmişlerdir (A. Sarıkoyuncu 1995: 92-93).

Mustafa Kemal Paşa, Türk halkının mücadeleye destek vermesini sağlamak için milli ve manevi olgulara büyük önem vermiştir. Mücadelenin vatan mücadelesi olmasının yanında din adına da yapıldığını belirterek İslam mücahitliği davası gütmüş ve halka fetvalar ve vaazlar yoluyla hitap edilmesini önemsemiş-

devletlerin temsilcileriyle Bab-ı Ali'ye etkili telgraflar verilmesi ve yabancıların bulunduğu yerlerde yabancılarda etkilenmekle birlikte, milli gösterilerde edebin ve serinkanlılığın olağanüstü korunması ve Hristiyan halka karşı bir saldırı, gösteri ve düşmanlık gibi tavırlar alınmaması pek gereklidir. Sizin bu düşünceler çerçevesinde duyarlı ve etkili olmanızdan dolayı, işi iyi yöneteceğinize ve başarılı olacağınıza inancım tamdır. Sonucunun bildirilmesini rica ederim." Demiştir. Bkz. M. K. Atatürk (2008). Nutuk, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, s.50-51.

tir. Ayrıca Millî Mücadele'nin ilk günlerinden itibaren padişaha ve hilafete karşı olmakla suçlanan Mustafa Kemal Paşa, bu propagandalara meydan vermemek için Osmanlıya bağlı olduklarını sürekli yayımladığı beyannamelerle vurgulamıştır. Bütün olumsuzluklara rağmen Mustafa Kemal Paşa, Türk halkının gönlünde vatanın ve İslam'ın kurtarıcısı olarak yer almıştır (Torun ve Sağıroğlu Arslan: 2022: 436-437).

İtilaf Devletleri, Mondros Mütarekesinin imzalanmasından hemen sonra Anadolu'yu hızla işgal etmeye başlamıştır. İstanbul'u işgal eden askerler, Meclis-i Mebusanı basarak 21 Aralık 1918'de zorla kapatmışlardır. Bunun üzerine bir taraftan ordu mensupları çareler üretmeye çalışırken, aydınlar ve halk çeşitli cemiyetler kurarak mücadeleye başlamıştır (C. Küçük 2020: 76). Anadolu'da bazı kuvvetlerin işgallere direniş göstermesi üzerine İngilizler hükümetten, etkili bir komutanın direnişi yatıştırması amacıyla Anadolu'ya gönderilmesini talep etmiş, bunun üzerine 6 Mayıs 1919'da 9. Kolordu Komutanlığı Müfettişliğine atanan Mustafa Kemal Paşa 19 Mayıs'ta Anadolu'ya geçmiştir (H. Selvi 2020: 37-38).

Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a görevlendirilmesi Millî Mücadele hareketinin planlanmasının ve örgütlenmesinin yolunu açmıştır. İzmir'in 15 Mayıs'ta Yunanlılar tarafından işgal edilmesi de Anadolu'da büyük infiale yol açmış ve Millî Mücadelenin fitilini ateşlemiştir. Yayınlanan genelgeler ve düzenlenen Erzurum ve Sivas kongreleri ile Millî Mücadele'nin fikri hazırlığı gerçekleştirilmiş, amaç ve yöntemleri ortaya konulmuştur[5]. Bu gelişmeler İngiltere'yi rahatsız etmiş, Osmanlı Hükümeti'nden Mustafa Kemal'in derhal İstanbul'a çağırılması istenmiştir. Daha sonra da Osmanlılar tarafından görevinden azledildiği açıklanarak hakkında yakalama kararı çıkarılmıştır. Erzurum'da hazırlıklar devam ederken Mustafa Kemal Paşa'da İstanbul Hükümetine resmi görevlerinden ayrıldığını bildiren telgrafı çekerek Türk milletinin bir ferdi olarak mücadeleye devam etmiştir (U. Kocatürk 2007: 24). Aynı günlerde vatanın sınırları Misak-ı Milli ile belirlenerek birlik ve beraberliği sağlayacak önemli adımlar atılmıştır[6]. Vatan sınırlarını belirleyen bu metin, Osmanlı Meclisinde 12 Ocak 1920 tarihinde kabul edilmiş ve 17 Şubat'ta dünya parlamentolarına ve basına bildirilerek ilan edilmiştir. Bu

[5] Mustafa Kemal Paşa, 19 Mayıs 1919'da Samsun'a ayak basarak 24 Mayıs'ta Havza'da, 22 Haziran 1919'da da Amasya'da birer genelge yayımlamış, "Milletin istiklalini yine milletin azim ve kararlılığı kurtaracaktır" diyerek, yurt bütünlüğü fikrinin halk arasında yayılmasını ve işgalin yurt genelinde protesto edilmesini sağlamıştır. Erzurum Kongresi'nde Mustafa Kemal Paşa başkan seçilmiş ve "Milli sınırlar içinde vatan bir bütündür, parçalanamaz, manda ve himaye kabul edilemez, her türlü işgale ve müdahaleye karşı millet, hep birlikte direniş ve savunmaya geçecektir" gibi önemli kararlar alınmış ve Misak-ı Milli metni oluşturulmaya başlanmıştır. Sivas Kongresi'nde bütün ülkeyi kapsayan bir katılım gerçekleşmiş ve kurtuluşa çare arayan cemiyetler, Anadolu ve Rumeli Müdafa-yı Hukuk Cemiyeti adı altında birleştirilmiştir. Ayrıca temsil heyeti belirlenmiş ve Mustafa Kemal Paşa başkan seçilmiştir. Bkz. H. Selvi (2020), Sorularla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi, İstanbul: Yeditepe Yayınevi., S. Akşin (2017-2022), İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele Tarihi I-II-III-IV-V, İstanbul: Türkiye İ. B. Kültür Yayınları., S. Akşin (2021), Kısa Türkiye Tarihi, İstanbul: Türkiye İ. B. Kültür Yayınları.

[6] Mustafa Kemal Paşa ve Heyet-i Temsiliye üyeleri, 27 Aralık 1919'da Ankara'da milletvekilleri ile görüşerek Misak-ı Millînin ilk örneği kaleme alınmıştır. Osmanlı meclisinde kabul edilen bu metin ile Millî Mücadele hareketinin iç ve dış amaçları belirlenmiş ve Türk milletinin direneceği tüm dünyaya bildirilmiştir. Bkz. C. Küçük (2020). "Misak-ı Milli" TDV İslam Ansiklopedisi 30, Ankara: s. 173-175., M. T. Birsel (2013). "Türk Milletinin Uygar ve Büyük Devlet Olma Hayali ve Ulusal Ant", Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi 15, s. 1241-1258.

metnin kabul edilmesi işgalciler tarafından bir meydan okuma gibi algılanmış ve fiilen işgal altında olan İstanbul, 16 Mart 1920'de resmen işgal edilmiştir. Bunun üzerine Mustafa Kemal Paşa, bütün vilayetlere çektiği telgrafla işgalin haksızlığını, bütün milletin ortak hareket etmesi gerektiğini, bu durumun kabul edilemez olduğunu vurgulamıştır (S. R. Sonyel 2007: 91).

İşgalden sonra Meclis-i Mebusandaki ilk toplantı 18 Mart'ta yapılmış ve 11 Nisan 1920 tarihinde de meclis padişah tarafından feshedilmiştir (A. Akyıldız 2003: 245-247). Bunun üzerine Mustafa Kemal Paşa, milletin sesinin duyurulması için Ankara'da bir kurucu meclis açılması gerektiğini düşünerek 17 Mart'ta Heyet-i Temsiliye adına bir bildiri yayımlamış ve ülke yönetimine el konularak meclisin Ankara'da toplanacağını duyurmuştur. Böylece vatanın bütünlüğü ve milletin özgürlüğünü halka dayanarak kurtarmanın yolu açılmıştır. 23 Nisan 1920 tarihinde açılan Meclis'te Mustafa Kemal Paşa bir konuşma yaparak başkan seçilmiştir. Burada "Hükümet kurmak zorunludur. TBMM yasama ve yürütme yetkisine sahiptir. TBMM üzerinde herhangi bir göç yoktur" gibi önemli kararlar alınmıştır. (M. K. Atatürk 2008: 340). Millî Mücadele'nin Mustafa Kemal Paşa liderliğinde yönetilmesi, millet adına kararların alınması ve uygulanması Büyük Millet Meclisi ile gerçekleştirilirken[7], Millî Mücadele'nin askeri safhasına yönelik çalışmalar da hız kazanmıştır.

Osmanlı Hükümeti, Sevr Antlaşması'nı 10 Ağustos 1920 tarihinde imzalamıştır[8]. Osmanlı Devleti'nin varlığına son veren bu antlaşma parlamento önceden feshedildiği için daha başlangıçta hukuken geçersiz bir metin olarak kalmıştır (H. Selvi 2020: 108-113). Ancak işgalci devletler nezdinde önemini hiç yitirmemiştir.

İşgallerin başlamasının ardından, işgal bölgelerindeki halkın gönüllü olarak kendi imkanları ile oluşturdukları Kuva-yı Milliye birlikleri, düzenli orduya dönüştürülerek Millî Mücadele'nin bir elden yürütülmesi sağlanmıştır[9]. TBMM'nin düzenli orduyu kurma çabası içinde olduğu dönemde Yunanlılar Türkleri Sevr

---

7 Ayrıca seçimler yapılarak milli iradenin meclise taşınması sağlanmış ve 3 Mayıs'ta yeni hükümet kurularak yeni milli devlete geçilmiştir. Teşkilat-ı Esasiye kanununun 20 Ocak 1921 tarihinde kabul edilmesi ile de gelecekteki Türkiye Devleti'nin TBMM tarafından yönetileceği belirtilmiştir. Bkz. İ. Güneş (2012), "Türkiye Büyük Millet Meclisi", TDV İslam Ansiklopedisi 41, s. 593-596., Ş. Turan (2006), "Mustafa Kemal Atatürk", TDV İslam Ansiklopedisi 31, s. 317., H. Selvi (2020), Sorularla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*,* İstanbul: Yeditepe Yayınevi., M. K. Atatürk (2008), Nutuk, İstanbul: s. 437-438, Bordo Siyah Yayınları.

8 Osmanlının maliyesinin Avrupalılara teslim edildiği, onların denetimine verilecek olan ordunun yok denecek seviyeye indirildiği, işgalci güçlerin işgal ettiği bölgeleri hakimiyeti altına aldığı ve Osmanlıya çok az hakimiyet alanı tanınarak buralarında Yunanistan ve Ermenistan arasında paylaştırılmasının ön görüldüğü bir antlaşmadır. Bkz. S. Akşin (2017), İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele-III İç Savaş ve Sevr'de Ölüm, İstanbul: s. 96, Türkiye İ. B. Kültür Yayınları.

9 Ocak 1920'de Güneydoğu Anadolu'da başlayan Kuva-yı Milliye hareketine direnemeyen Fransızlar, 12 Şubat'ta Maraş'ı, 11 Nisan'da da Urfa'yı terk etmek zorunda kalmışlardır. Bunlar Millî Mücadelenin ilk başarılarıdır. Mondros Mütarekesi sonrasında Doğu'da harekete geçen Ermeniler, TBMM Hükümeti'nin ilk askeri ve siyasi başarısı olan Gümrü Antlaşması'nı 2-3- Aralık 1920 günü imzalamak zorunda kalmışlardır. Rusya ile TBMM arasında imzalanan Moskova ve Kars Antlaşmaları ile de doğu sınırı son halini almıştır. Bkz. N. Güney (2019), "Millî Mücadelenin İlk Zaferi: Maraş Millî Mücadelesi ve Maraş'ın Kahramanlığı", Türkiyat Mecmuası 29, s. 55-63., Y. Akbıyık (2002), "Millî Mücadele'de Doğu Cephesi", Türkler Ansiklopedisi 16, s. 286-287., S. Akşin (2017), İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele-III İç Savaş ve Sevr'de Ölüm, İstanbul: s. 96, Türkiye İ. B. Kültür Yayınları.

Antlaşmasını kabule mecbur bırakmak amacıyla 9 Ocak 1921'de İnönü mevzilerine gelmişlerdir. Yapılan bu hamle İsmet Paşa komutasındaki Türk birlikleri tarafından bertaraf edilmiş ve Yunanlılar, 11 Ocak'ta Bursa'ya geri çekilmek zorunda kalmışlardır (N. Köstüklü 2002: 321). Kuva-yı Milliye'nin yerine kurulan düzenli ordunun bu ilk mücadeleden galip çıkması, halkın TBMM'ye olan güvenini artırmıştır. Millî Mücadele'de önemli yeri olan bu muharebenin kazanılması üzerine Londra'da Atina, İstanbul ve Ankara hükümetlerinin dinlenmesine karar verilmiştir. Konferansta Sevr Antlaşması'nda yapılan küçük değişikliklerle Türk heyeti ikna edilmeye çalışılmış, ancak TBMM'nin Misak-ı Milliye göre yapılacak bir barışa razı olduğunu bildirmesi üzerine, konferans bir neticeye bağlanamadan sona ermiştir[10]. Bu gelişmelerden sonra Türk heyeti daha yurda dönmeden, Yunanlılar 21 Mart 1921'de II. İnönü taarruzuna başlamışlar ancak başarılı olamamışlardır (S. Akşin 2021: 159-161). Türklerin II. İnönü Muharebesi'nden zaferle çıkması ülke çapında büyük yankı uyandırmış siyasi, askeri ve psikolojik açıdan Millî Mücadele'nin seyri olumlu yönde etkilenmiştir (T. Akyol 2018: 248-250). Mustafa Kemal Paşa, İsmet Paşa'ya çektiği telgrafta "Siz orada yalnız düşmanı değil, ulusun makûs talihini de yendiniz" diyerek takdirlerini bildirmiştir (M. K. Atatürk 2008: 451-452). Ancak Dumlupınar mevzilerinde Yunanlılar yeni bir harekâtın hazırlığı içine girerek; 10 Temmuz'da tekrar taarruza geçmişler (N. Köstüklü 2002: 326), Türk Ordusu da daha iyi bir savunma hattı oluşturulması amacıyla Sakarya Irmağı'nın doğusuna çekilmiştir. Bu durum Türk kamuoyunda olumsuz etkiler yaratmış olsa da mücadele durmamış Mecliste, 5 Ağustos 1921'de kabul edilen "Başkomutanlık Yasası" ile Mustafa Kemal Paşa'nın meclis yetkilerini üç ay süreyle kullanması kabul edilmiş, Paşa'da bu yetkiye dayanarak 7-8 Ağustos'ta Tekâlif-i Milliye emirlerini yayımlamıştır[11].

Millî Mücadele'de bir dönüm noktası olan Sakarya Savaşı öncesi Yunan ordusu, 26 Ağustos 1921'de tüm cephelerde taarruza geçmiştir. Türk milleti için ölüm kalım mücadelesi olan bu savaşta Mustafa Kemal ordusuna, "Hattı müdafaa yoktur sathı müdafaa vardır; o satıh bütün vatandır" emrini vermiş ve 8 Eylül'den itibaren Türk ordusu taarruza geçmiştir. Başkomutan Mustafa Kemal Paşa yayımladığı bir beyanname ile Türk ordusunun başlattığı taarruzun tüm cephelerde başarıya ulaştığını ve düşman ordusunun mağlup edilerek Sakarya Irmağı'nın batısına itildiğini kamuoyuna duyurmuştur. Bu savaş, Türk ordusunun kesin zaferi ile sonuçlanmış ancak ordunun cephane ve silah durumu büyük taarruzu gerçekleştirebilecek durumda olmadığından, hazırlıklar tamamlanıncaya kadar ileri harekât durdurulmuştur. Sakarya Meydan Muharebesi'nin kazanılması dış

[10] Londra Konferansı, İtilaf Devletleri'nin Ankara hükümetini hukuksal anlamda tanıması adına önemli bir gelişme olurken, Misak-ı Millî dünya kamuoyuna duyurulmuş ve barış şartları ilan edilmiştir. Bkz. A. Bozkurt (2021), İngiliz Perspektifinden Türkiye ve Milli Hareket (1918-1922), İstanbul: s. 215-227, Ötüken Yayınları.

[11] Bu emirler ordunun ihtiyaçlarının karşılanması için genel bir seferberlik anlamı taşıyordu. Tüm ihtiyaçlar halktan alınacak ve ücreti daha sonra devlet tarafından ödenecekti. Bkz. T. Akyol (2018), Türk'ün Ateşle İmtihanı (1921-1922), İstanbul: s. 308-310.

politikada önemli gelişmelere neden olurken[12], Mustafa Kemal Paşa'ya "Gazilik ve Mareşallik" rütbesi veren kanun, 19 Eylül 1921'de TBMM'de kabul edilmiştir (M. K. Atatürk 2008: 470-478).

Sakarya Meydan Muharebesi ile Büyük Türk taarruzu arasında tam bir yıl vardır. Türklere Sevr'in zorla kabul ettirilemeyeceğini anlayan İtilaf Devletleri, 22 Mart 1922'de Türk ve Yunan hükümetlerine ateşkes teklifinde bulunmuştur. Teklif, Yunanlılar tarafından kabul edilse de Misak-ı Milliye uymadığı gerekçesiyle Türk tarafınca reddedilmiş (S. Akşin 2022: 61-65), bu süreçte de Yunan ordusu Anadolu'daki mevzilerini güçlendirmiştir. Diplomatik olarak bir sonuca ulaşılamaması üzerine, 6 Ağustos 1922'de taarruz hazırlıklarına başlayan Türk ordusu, 26 Ağustos sabahı Yunanlılara karşı büyük taarruza geçmiştir (M. K. Atatürk 2008: 515). 30 Ağustos'ta Başkomutanlık Meydan Muharebesi'nin kazanılmasının ardından 1 Eylül 1922'de Mustafa Kemal Paşa, Türk ordusuna "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri" emrini vermiştir. Geri çekilmeye başlayan Yunan ordusu İzmir'e kadar kovalanmış, 9 Eylül'de denize dökülmüş ve 18 Eylül'e kadar Ege Bölgesi tamamen Yunan işgalinden kurtarılmıştır (T. Akyol 2018: 408-413). Sıra Doğu Trakya ve İtilaf Devletleri'nin kontrolünde olan İstanbul ve boğazlara gelmiştir. Türk ordusunun Çanakkale istikametine harekete geçmesi İngilizleri endişelendirmiş, olası bir savaşta yalnız kalacağını anlayan İngiltere, yapılan teklife razı olmak zorunda kalmıştır. Çanakkale önlerinde süren gergin bekleyiş, 11 Ekim 1922'de Mudanya Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasıyla sona ermiştir. Bu antlaşma ile Millî Mücadele'nin askeri safhası sona ermiş ve diplomatik safhası başlamıştır (V. Akın 2002: 407-425).

Müttefikler barış görüşmelerinin Lozan'da gerçekleştirilmesine karar vererek TBMM ve İstanbul Hükümetlerini ayrı ayrı konferansa davet etmişler, Mustafa Kemal Paşa'da İstanbul Hükümetine bir telgraf çekerek ortak ilkeler belirlemek istemiştir (İ. Akbal 2014: 178-180)[13]. Lozan'da 4-20 Kasım tarihleri arasında görüşmeler yapılmış ancak İtilaf Devletlerinin Mudanya'nın değil de Mondros'un esas alınması gerektiğini düşünmeleri sonucu müzakereler tamamlanamamıştır. İsmet Paşa başkanlığında 23 Nisan 1923'de tekrar başlayan görüşmeler neticesinde ihtilaflı topraklar sorununun çözümü barış sonrasına bırakılarak, 24 Temmuz 1923'de Lozan Barış Antlaşması imzalanmıştır. Bu antlaşma, Misak-ı Milli hudutları içerisinde Türk hükümetinin otoritesinin tanındığı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kendini dünyaya kabul ve tescil ettirdiği bir belgedir. (U. Kocatürk 2007: 48). Bu gelişme üzerine ülkede seçimler yapılarak milli irade oluşturulmuş ve II. TBMM hükümeti kurulmuştur. Hükümet, 23 Ağustos'ta toplanarak yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun hukuki belgesi olan Lozan Barış Antlaşması'nı

[12] 20 Ekim 1921 tarihinde Fransa Hükümeti ile Ankara Antlaşması imzalanmıştır. Bu antlaşma ile Fransa TBMM'yi ve Misak-ı Milliyi tanımıştır.

[13] Bu durum TBMM'de büyük tepki oluşturmuş, saltanat kurumunun varlığı tartışmaya açılarak saltanatın kaldırılması gündeme gelmiştir. Meclis kararıyla 1 Kasım 1922 tarihinde saltanat kaldırılmış böylelikle İstanbul Hükümetinin Lozan Konferansı'na katılması engellenmiştir.

onaylamıştır (Ş. Turan 2003: 217). Millî Mücadele'nin yürütüldüğü Ankara'da 13 Ekim 1923 tarihinde başkent ilan edilmiştir.

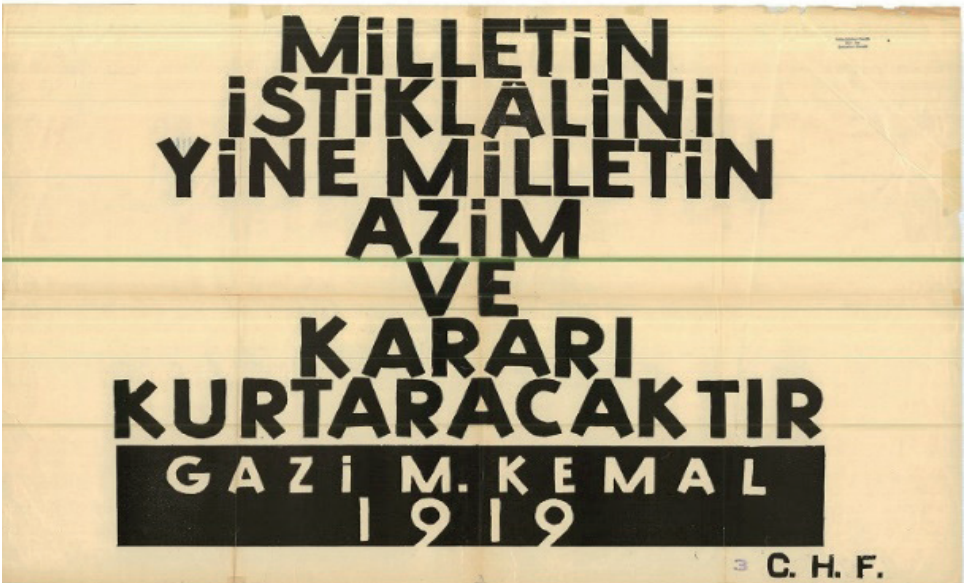
Türk tarihinde birçok önemli dönüm noktası vardır. Son çağ Türk tarihinin en önemli dönüm noktası da Türk devlet yönetim şeklinin Cumhuriyet, egemenliğin de kayıtsız şartsız milletin olduğunun ilan edilmesidir. 29 Ekim 1923 tarihinde toplanan TBMM'de "Yaşasın Cumhuriyet" sesleri arasında Cumhuriyet ilan edilirken aynı gün Millî Mücadelenin ortaya çıkması ve başarılmasına önderlik eden Mustafa Kemal Paşa, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı seçilmiştir (M. K. Atatürk 2008: 603-611).

3. İşgalden İstiklale: Türk Millî Mücadelesine Afişler Üzerinden Genel Bir Bakış

Millî Mücadele, Samsun'a çıktığında arkasında destanlaşmış askeri ve sivil birçok başarı bulunan Mustafa Kemal Paşa liderliğinde kazanılmıştır. Toplumdaki çaresizliğin vatan ve millet sevgisi yanında milli irade kavramına dönüştüğü, Türk toplumunun millet olma şuurunu kazandığı bu büyük mücadele, bütün safhaları ile Türk milletinde inandığı dava uğrunda her türlü fedakarlığı göze alacak bir milli ruh yaratmıştır. Bu ruh yaratılırken sanatın gücünden de büyük ölçüde yararlanılmış, neredeyse görsel ve işitsel bütün sanat dalları propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Halkın etkilenmesi amacıyla kullanılan sanat eserleri arasında afişler de önemli yer tutmaktadır.

"Bir şeyi duyurmak ve tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, ası" (TDK Türkçe Sözlük, 2011) şeklinde tanımlanan afiş, tasarım ve sanat kaygısı güdülerek oluşturulan, yazı, resim, çizim ve fotoğraf gibi unsurları bünyesinde barındıran grafik sanatı ürünleridir. Endüstriyel bir sanat olan ve basıldıkları dönemin siyasi, askeri, sosyal ve kültürel yapısını yansıtmaları bakımından birer belge niteliği taşıyan afişler, geniş kitlelere hitap etmeleri, mesaj aktarmaları ve insanlar üzerinde etki yaratmaları gibi birçok nedenden dolayı iletişimde önemli görülmüştür. Propaganda aracı olan bu afişlerde Türk Millî Mücadelesine yer verilmiş ve yaşanan zorluklar hafızalarda canlı tutulmak istenmiştir.

3.1. "Milletin İstiklalini Yine Milletin Azim ve Kararı Kurtaracaktır"



Afiş 3.1: Milli Kütüphane Afiş Koleksiyonu-D. N: 003656-(100x70 cm)

Milli Kütüphane afiş koleksiyonunda korunan afişte, Mustafa Kemal Paşa'nın 22 Haziran 1919 tarihinde yayımladığı Amasya Genelgesi'nde açıklanan sekiz maddelik tamimin özeti ve bağımsızlığa giden yolun başlangıcı olan "Milletin istiklalini yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır" vurgusu görselleştirilmiştir. Mustafa Kemal Paşa tarafından söylenen bu sözler Millî Mücadelenin temel parolasını oluşturmaktadır[14].

Afiş, çok büyük punto değerlerine sahip büyük harflerle tamamen tipografi ile oluşturulmuştur. Krem renk zemin üzerinde oluşturulan afişin etrafında sınır çizgisi bulunmamaktadır. Üzerinde tasvir ve süsleme unsuru da görülmeyen afişin mesaj iletme işlevi ön plandadır.

Sağ üst köşesindeki ufak tahribat haricinde tamamen sağlam durumda günümüze ulaşan afişin üzerinde herhangi bir basım tarihi bulunmamaktadır. Ancak eserin Cumhuriyet'in ilanının onuncu yıl dönümü kutlamaları çerçevesinde Bayram Kutlama Komisyonu tarafından hazırlatılan afişlerden olduğu bilinmektedir[15].

---

[14] Amasya Genelgesi, ulusal egemenliğe dayanan, tam bağımsız Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini oluşturan ilk kuruluş belgesidir. Bu genelge ile Türk inkılabının ihtilal safhası başlamış, Kurtuluş Savaşı'nın gerekçesi, amacı ve yöntemi belirlenmiş ve ilk defa milli egemenliğe dayalı bir yönetimden bahsedilmiştir.

[15] 29 Ekim, 19 Nisan 1925 tarihinde TBMM'de kabul edilen kanunla milli bayram olarak kabul edilmiştir. Cumhuriyet Bayramları, 1925 yılından başlayarak "Resmikabul, resmigeçit, gece düzenlenen fener alayı ve balolarla" kutlanmıştır. Bu gelenek 1933 yılına kadar devam ettirilmiştir. 1933 yılındaki kutlamalar genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun onuncu yılı olması nedeniyle önemli görülmüş ve Devlet, onuncu yıl kutlamalarına büyük önem vermiştir. Bkz. E. B. Şapolyo (1934). Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Ankara'da Nasıl Kutlandı (1923-1933), Ankara: Hakimiyet-i Milliye Matbaası. B. Salman Bolat (2007). "Milli Bayramlar Olgusu ve Türkiye'de Yapılan Cumhuriyet Bayramı Kutlamaları (1923-1960)", Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi., K. Unat (2021), "Türk Devrimi'nin Görsel Sunumu: Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Afişleri", 13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Tarih Araştırmaları, Ed., Nevin Tüzün, Ankara: s. 207-256, İksad Yayınevi.

3.2. Yadigâr-ı Misak-ı Milli

Afiş 3. 2. Anadolu Üniversitesi Cumhuriyet Tarihi Müzesi-D. N:- (67,5x77 cm)

Anadolu Üniversitesi Cumhuriyet Tarihi Müzesi'nde bulunan afişin en üstünde yer alan yatay yazı panosu içerisinde Osmanlıca harflerle yazılan "Yadigâr-ı Misak-ı Milli" sloganı bulunmaktadır. Bu sloganın sağında bulunan dairede "Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak", soldaki dairede de "O benim milletimin yıldızıdır parlayacak" dizelerine yer verilmiştir. S-C kıvrımlı yazı panosunun iki kenarında yer alan ay-yıldızlı flamalardan sarkan sağdaki üç madalyonda; "Büyük Millet Meclisi'nin Açılması 1336", "Birinci İnönü Askeri Zaferi 1337", "İkinci İnönü Askeri Zaferi 1337" ibarelerine yer verilmiştir. Soldaki üç madalyonda da "Dumlupınar Zaferi 1337", "İzmit'in Askeri Fethi 1337", "Sakarya Muzafferiyeti 1337" gibi ibarelerle Millî Mücadele tarihinde önemli olaylara ve zaferlere dikkat çekilmiştir. Yazı panosunun ortasında asılı olan yuvarlak formlu büyükçe madalyon içerisinde Millî Mücadele'nin lideri, Mustafa Kemal Paşa'nın kalpaklı ve mareşal üniformalı fotoğrafına yer verilmiştir. İki tarafında ay-yıldızlı Türk bayrağı bulunan madalyonu taşıyan kaide üzerinde de "Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri" yazısı bulunmaktadır. Kaidenin altındaki yatay

alanda Mithat Cemal Kuntay'ın;

"Ölmez bu vatan farz-ı mahal ölse de hatta

Çekmez kürenin cismi o tabût-ı cesimi." Dizelerine yer verilmiştir.

Eserde kare alanlar içerisinde Millî Mücadele'de öne çıkan komutanların fotoğrafları görülmektedir[16]. Afiş, İstiklal Marşı'nın son kıtası ile sonlandırılırken en altta afişte bulunan komutanların adlarına yer verilmiştir.

"Dalgalan sende şafaklar gibi ey şanlı hilal!

Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helal.

Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlal:

Hakkıdır, hür yaşamış, bayrağımın hürriyet;

Hakkıdır, hakka tapan, milletimin istiklal!"

Afiş, bütün figürleri içine alan ince bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Kapalı kompozisyon düzeninde oluşturulan eser tamamen simetriktir. Misak-ı Milli sınırlarının belirlenmesinde önemli katkıları olan komutanların fotoğraflarla yansıtıldığı afiş, grup portresi özelliği taşımaktadır. Figürler dengeli olarak yerleştirilmiştir. Lider konumunda olan Mustafa Kemal Paşa, hiyerarşi ile merkeze alınarak; afişte odak noktası haline getirilmiştir. Hareketin görülmediği afişte tasvirler, hedef kitlenin önden bakış açısına göre yerleştirilmiştir. Bazı figürler seyirci ile göz temasındayken; Mustafa Kemal Paşa'da dâhil olmak üzere bazı figürlerin seyirci ile göz teması bulunmamaktadır. İfadelerin kontrollü olduğu eserde sade renkler kullanılmıştır. Gerçekçi yaklaşım ve anlatımcı üslup görülen afişte, S-C kıvrımlı bitkisel süslemeler yanında Mustafa Kemal Paşa ve önemli komutanların belgeleyici nitelikteki fotoğrafları, ay-yıldızlı flamalar, mücadele sırasında kazanılan önemli zaferler, İstiklal Marşı'ndan mısralar ve Türk bayrağı gibi sembolik ögelere yer verilmiştir.

Tamamen sağlam durumda günümüze ulaşan eser üzerinde basım tarihi bulunmamaktadır. Ancak afişte İstiklal Marşı'ndan mısralara yer verilmesi, Nazım Bey'in şehit olarak yansıtılması ve 22 Ağustos-13 Eylül 1921 tarihleri arasında süren Sakarya Meydan Muharebesi muzafferiyetinin verilmesi eserin 13 Eylül 1921 tarihi sonrasında basıldığını göstermektedir.

[16] Komutanlar: (soldan sağa) üstte Rauf Paşa (Orbay) ve Bekir Sami Paşa (Kunduk), altta, Sakallı Nurettin Paşa (Konyar), Fahrettin Paşa (Türkkan), Ali İhsan Paşa (Sabis), Kazım Karabekir Paşa, Cevat Paşa (Çobanlı), İsmet Paşa (İnönü), en atta, İzzettin Paşa (Çalışlar), Halid Paşa (Karsıalan), Selahaddin Adil Paşa, Fevzi Paşa (Çakmak), Cemil Paşa, Refet Paşa (Bele), Şehit Nazım Bey ve Kazım (Özalp)Paşa.

3.3. "Kahraman Kadınlarımızın Türk Ordusuna Yardımı"

Afiş 3. 3. Suna-İnan Kıraç Vakfı Afiş Koleksiyonu-D. N: AFK_000277- (57x42 cm)

Suna-İnan Kıraç Vakfı afiş koleksiyonunda yer alan afişin alt kenarı üzerinde Latin harfleriyle yazılan "Kahraman Kadınlarımızın Türk Ordusuna Yardımı" sloganı okunmaktadır. Millî Mücadele sırasında cepheye cephane taşıyan Türk kadınlarının konu edildiği afişte, bir tepe ve dere yatağını aşarak düzlüğe doğru ilerleyen cephane yüklü kağnılar ve onlara eşlik eden kadınlar görülmektedir. Her kağnının yanında birer Türk bayrağı dalgalanmaktadır. Kağnıları çeken öküzlerin çok zayıf olarak tasvir edildiği afişte, kadınların geleneksel kıyafetler içinde oldukları görülmektedir.

Eser ince bir çizgi ile sınırlandırılmış ve figürler bu alan içine konumlandırılmıştır. Millî Mücadele dönemindeki imkânsızlıkların yansıtıldığı eserde konu doğrudan anlatılmıştır. Açık kompozisyon düzenine sahip olan afiş, asimetrik kurguludur. Hareket yoğun olmamakla birlikte belirgindir. Figürler seyircinin önden bakış açısına göre konumlandırılmış ve figür dengesi iyi kurulmuştur. Hiyerarşiye yer verilmeyen afişte odak noktası ön düzlemdeki kadınlar ve ortada yer alan kağnıdır. Figürlerin seyirci ile göz teması bulunmayan afişte ifadeler de dingindir. Parlak renklerin kullanıldığı afişte seyircinin dikkati yapılan işe çekilmek istenmiş, Türk bayrakları ile de milli duygular kamçılanmıştır. Eserde pers-

pektif sağlanırken ışık iyi verilmiş ancak gölge önemsenmemiştir. Afiş üzerinde süsleme detayı bulunmazken, afişteki kadınların büyük özverisi, cephaneler ve Türk bayrakları sembolik değer taşıyan unsurlardır.

Tamamen sağlam durumda günümüze ulaşan afiş 1943 tarihlidir. Eserin bağımsızlığın güç şartlarda kazanıldığının hafızalarda canlı tutulmasına yönelik bastırıldığı anlaşılmaktadır.

3.4. "Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir! İleri!"

Afiş 3. 4. Suna-İnan Kıraç Vakfı Afiş Koleksiyonu-D. N: AFK_000386- (62,5x94 cm)

Suna-İnan Kıraç Vakfı afiş koleksiyonunda korunan afişin en altında Osmanlıca sülüs harflerle yazılan "Başkumandanımız Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri/Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir! İleri! Emri 1341" sloganı yer almaktadır. Afişte, 30 Ağustos 1922 tarihinde Dumlupınar'da kazanılan Başkomutanlık Meydan Muharebesi sonrasında Yunan ordusunun kaçmaya başladığı ve Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın "Ordular İlk Hedefiniz Akdeniz'dir! İleri!" emrini verdiği ilk reaksiyon anı görüntülenmiştir. Gazi Mustafa Kemal Paşa, eserde kalpaklı ve mareşal üniformalı olarak tasvir edilmiştir. Üzerinde kırmızı-yeşil kurdeleli İstiklal Madalyası bulunmaktadır. Adeta şahlanmış görüntüdeki beyaz bir

atın üzerinde yüzü ardındaki askerlerine dönüktür. Eserde Türk askerleri hücum halinde emre itaat eder şekildedir. Bir askerin elinde üzerinde Osmanlıca harflerle "La ilahe İllallah Muhammeden Resulullah" yazan sırma saçaklı sancak dalgalanmaktadır. Gökyüzünde de onlara eşlik eden uçaklar görülmektedir.

Eser ince bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Ancak afişin her iki yanındaki figürlerin yarım kesilmiş olması mekânın ve olayların sınır çizgisi dışında da devam ettiğini göstermektedir. Bu anlamda açık kompozisyon düzeninde tasarlanan görselle seyirciye sahnenin çerçeve dışında da devam ettiği hissettirilmiştir. Asimetrik kurgulu afişte kompozisyon gücü kadar ifade, coşku ve hareket de ön plandadır. Afişte sadece Türklere yer verilirken; hareketin yarattığı devinim ve gerilimle kaçan Yunan askerleri seyirci tarafından aranır niteliktedir. Seyircinin önden bakış açısına göre düzenlenen eserde ön taraf boş bırakılarak konu merkezden geriye itilmiş ve mekân oluşturulmuştur. Afişin ön düzleminde yer alan Atatürk, şahlanmış atıyla dinamik görüntüdedir. Afişin odak noktasını oluşturmaktadır. Hiyerarşiye yer verilen tasvirde Atatürk, fiziksel özellikleri ile gerçekçi olarak yansıtılmıştır. Figürlerin seyirci ile göz teması kurmadığı eserde derine doğru giden perspektif uygulanmış, toz ve duman eşliğinde gökyüzü ve bulut çizgileri birbirine karışmıştır. Eserde kahve ve yeşil tonları kullanılmış, ışık-gölge kontrastlığına önem verilmiş ve gölge yaratılmıştır. Süsleme unsuru görülmezken, Mustafa Kemal Paşa, Türk askeri, sancak, ay-yıldız ve İstiklal Madalyası gibi sembolik değer taşıyan ögelere yer verilmiştir.

Afiş üst kenarında yer alan ufak yırtık ve katlama izleri haricinde sağlam durumda günümüze ulaşmıştır. Eser üzerindeki 1341 tarihi, afişi 1925 yılına tarihlendirmektedir.

3.5. "Ordumuzun İzmir'e Girişi Müjdesi"[17]

TBMM Kurtuluş Savaşı Müzesi'nde korunan eser, Ahenk Gazetesi'nin Türk ordusunun İzmir'e girişini müjdelediği nüshasıdır. "Ahenk" adı afişin tam ortasında kırmızı renk kullanılarak vurgulanmıştır. Merkezde, Osmanlı armasına yer verilen afişte, armadaki tuğra alanı çarkı felek motifiyle dolgulanmıştır. En üstte armadan çıkan yeşil-kırmızı renkli güneş ışınları görülmektedir. Armanın altında bulunan hilalin içinde Osmanlıca nesih yazı ile:

"Sıyrıldı bulut vech-i hilal oldu nümayan,

Yoktur biliniz mefharet-i millete payan" yazan bir beyite yer verilmiştir. Armanın iki yanında, iki adet yeşil renkli hilafet ve iki adet kırmızı renkli Türk bayrağı simetrik olarak yerleştirilmiştir. Ortada bulunan "Ahenk" yazısının iki yanına; yatay yazı panosu içerisinde, Osmanlıca nesih yazı ile:

"Allah kavuşturdu bizi şanlı hilâle

[17] Cumhuriyet'in 97. Yılında Millî Mücadele Sergisi'20 Hakimiyet Milletindir, (Ankara Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesi Sergi Kataloğu, Ekim 2020), s. 72-73'ten.

Matemli siyah günlerimiz erdi zevâle

Vatanın çeşm-i dil ü cânına tâb-efkersin

Ey büyük ordu necat-âver millet sensin" dizelerine yer verilmiştir. Kurdelenin sağ tarafında dikey olarak "Şanlı Ordumuzun İzmir'e Duhulü 9 Eylül 1338 Cumartesi" ibaresi okunmaktadır. Bu yazının altında "Süsü Merhum Ali Nazmi Bey" cümlesinin yanında; afişten elde edilen hasılatın da "Hilal-i Ahmer'e" verileceği bildirilmektedir. Kurdelenin sol tarafında 29 Eylül 1338 tarihinde eserin 9038 adet basıldığı belirtilmiştir. Afişte sancaklardan sarkan güllerin altında solda İsmet Paşa'ya, sağda da Nureddin Paşa'ya yer verilmiştir. Ortalarına da kalpaklı ve mareşal üniformalı olarak Gazi Mustafa Kemal Paşa konumlandırılmıştır.

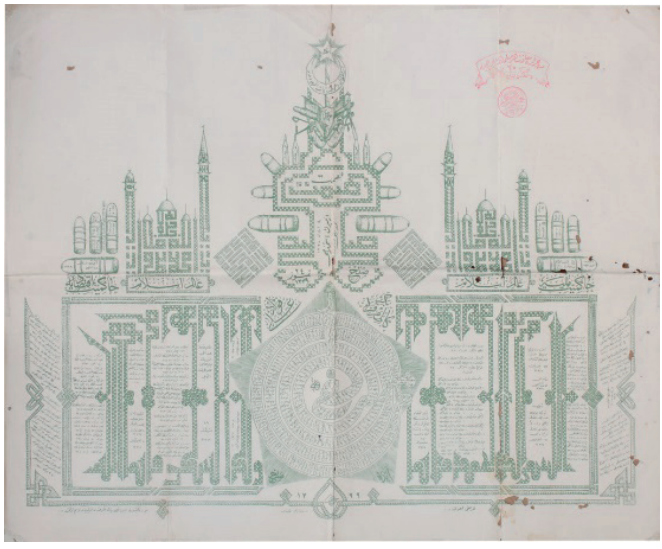
Afiş 3.5. TBMM Kurtuluş Savaşı Müzesi- D. N: 285- (37,5X57,5 cm)

Etrafında sınır çizgisi bulunmayan eser serbest bir çalışmadır. Simetrik kompozisyon düzenine sahiptir. Eserde anlatımcı üslup kullanılmış ve iki boyutlu simgesel anlatım ile zaferi yansıtan duygular aktarılmıştır. Osmanlı armasında, padişah tuğrası yerine yerleştirilen çarkıfelek motifi ile de simgesel anlatım desteklenmiştir. Seyircinin önden bakış açısına göre düzenlenen afişte iki odak nok-

tası bulunmaktadır. İlk odak "Ahenk" yazısının üst tarafında bulunan bayraklar, hilal, arma ve güneş ışınlarıdır. İkinci odak noktası ise en alta gerçeğe yakın portre özellikleriyle yansıtılan Mustafa Kemal Paşa ve komutanlardır. Hiyerarşiye yer verilmeyen afişte ifadeler de kontrollüdür. Afişte dengelilik ve dinginlik hâkim olup hareket durağandır. Afişte krem renk zemin kullanılmış, kırmızı ve yeşil renk kullanımıyla sancaklara dikkat çekilirken mekân oluşturma, perspektif ve ışık-gölgeye yer verilmemiştir. Kompozisyonda güller, kurdeleler gibi süsleme unsurları görülürken; Millî Mücadele'nin önderi Gazi Mustafa Kemal Paşa, Batı Orduları Komutanı İsmet Paşa ve Büyük Taarruz öncesi 1. Ordu Komutanlığına atanan ve Yunan işgal kuvvetlerinin kesin yenilgisiyle sonuçlanan harekâtın başarıya ulaşmasında önemli rol oynayan Nureddin Paşa'nın portrelerinin afişte bulunması anlamlıdır. Ayrıca Türk bayrağı, hilafet sancağı, hilal, Osmanlı Arması, güneş ve çarkıfelek motifine yer verilmesi de sembolik olarak önemlidir.

Afiş, kenarlarında görülen ufak tahribat haricinde sağlam durumda günümüze ulaşmıştır. Görsel üzerinde bulunan 29 Eylül 1338 tarihi, Miladi takvimde 29 Eylül 1922 tarihini vermektedir. Eserin Yunanlıların 9 Eylül 1922 tarihinde denize dökülmesinden hemen sonra tasarlandığı ve 29 Eylül tarihli gazete ile birlikte basıldığı anlaşılmaktadır.

3. 6. "Millî Mücadele Propaganda Afişi"



Afiş 3. 6. Suna-İnan Kıraç Vakfı Afiş Koleksiyonu-D. N: AFK_000266- (65x51 cm)

Suna-İnan Kıraç Vakfı afiş koleksiyonunda korunan eser, Osmanlıca yazı türleri kullanılarak adeta bir Hüsn-i hat tablo gibi tasarlanmıştır. Muhacirlere yardım sağlamak amacıyla hazırlanan eser Millî Mücadele propaganda afişidir. Afişin en üst noktasında bulunan yıldız motifi içinde "Ankara", hilal motifi içinde de "İstiklal ve hürriyet ayat-ı ilahiyedendir" ibareleri okunmaktadır. Hilalin altında

heraldik olarak tasarlanan alanda; sancak, mermi ve ay-yıldız gibi motiflere ve yan taraflarında da üzerlerinde "Mehmetçik" yazan mermilere yer verilmiştir. Bu alanın altında "İsmet" ve "9 Eylül 1338 Cumartesi İzmir'in İstimlası", altta da "Lozan Sulhu 24 Temmuz 1339" yazıları yer almaktadır. Bunların etrafını iki taraftan dolanan ve armasal ifadeyi destekleyen kare biçimlerle şerit halinde oluşturulan yazı ise tam olarak okunamamıştır[18]. Yan taraftaki kare formlu yazılarda "La İlahe İllallah Muhammed Resulullah" yazılmıştır. Dıştaki cami formunda oluşturulan tasvirlerde karşılıklı şekilde yazılan "Ya Allah Cellecelalühu Ya Muhammed" yazısına yer verilmiştir. Camilerin altına da sülüs harflerle yazılan "Alemil İslam" yazısı konumlandırılmıştır. Sağ taraftaki mermilerin altında "Hâkimiyet-i Milliye", sol taraftaki mermilerin altında da "Hâkimiyet-i İktisadiye" sloganları okunmaktadır. Altta ise afiş genişliğinde örgülü kufi yazı ile bir kompozisyon oluşturulmuştur. Simetrik olmayan bu kompozisyonun boşluklarında ise 1. Dünya Savaşı'nın başlangıcından Lozan Antlaşması'na kadar geçen önemli olaylara yer verilmiştir. Ancak Cumhuriyet'in ilanına değinilmemiştir[19]. Afişin ortasında yer alan yıldız formunun içinde helezonik bir görüntü oluşturan yuvarlak yazının tam merkezinde "Gazi" ibaresine yer verilmiştir. Yıldızın sağ ucunda Mim harfiyle başlayan sanatlı istifin "Mustafa", en dıştaki yazınında "Kemal" olması kuvvetle muhtemeldir. Bu helezonik alanın içi Fetih Suresi ve Tevbe Suresi'nin 111. ayeti kerimesinin son bölümü ile doldurulmuştur[20]. Yıldız formunun alt iki köşesinde de "Abide-i Sulh" yazısı okunmaktadır. Eserin alt kısmında ortadaki kalp şekilli bölüm içerisinde "Hasan Fehmi" adına yanlarda da 1339 tarihine yer verilmiştir.

Hüsn-i hat sanatında kullanılan çeşitli yazı türleri ile oluşturulan eser anlam yüklü bir kompozisyona sahiptir. Eserin üst kısmı serlevha görünümü ile verilirken; alt kısmı örgülü bir şerit ile sınırlandırılmıştır. Simetrinin büyük oranda uygulandığı afişte hareket durağandır. Seyircinin önden bakış açısına göre düzenlenmiş olan afişte figüratif ögelere yer verilmemiştir. Ancak Millî Mücadele'de lider konumunda olan Atatürk ve önemli komutanlar isimleri ile afişte yer

[18] Afişte Heraldik alanın altındaki ta'lik karakterli harflerle yazılan "İsmet" ibaresinin etrafını çeviren yazıda "Hakimiyet-i" yazısı okunabilmektedir. Ancak kare formlarla oluşturulan ve bir şerit biçiminde devam eden mermilerin üzerine yerleştirildiği yazı şeridi tam olarak okunamamıştır. Burada "Hakimiyet-i İslamiye" ya da "Hakimiyet-i Milliye" yazıyor olması kuvvetle muhtemeldir.

[19] Bu gelişmeler arasında 2 Ağustos 1914'te Almanya-Fransa harbinin ilanı ve Osmanlıların Almanya yanında savaşa girmesinden başlanarak; Mondros Mütarekesi sonrasında ülkenin işgal edilmesine kadar yaşanan gelişmeler aktarılmıştır. Ayrıca Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a çıkışı, Erzurum ve Sivas Kongreleri, Ankara'da TBMM'nin 23 Nisan 1920'de açılması, 9 Mayıs 1920 tarihinde Edirne'de toplanan kongre ve TBMM'nin İslam dünyasına yayımladığı bildiri, 20 Ocak 1921'de Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nun kabul edilmesi, 9 Eylül 1922'de İzmir'in düşman işgalinden kurtarılması, 13 Eylül 1922'de başlayan büyük İzmir yangını, 16 Ekim 1922'de Trakya'nın Yunanlılar tarafından boşaltılmaya başlaması, 2 Ekim 1922'de Mudanya görüşmelerinin başlaması ve 11 Ekim 1922'de antlaşmanın imzalanması, 1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılması, 17 Kasım 1922 tarihinde Sultan Vahdettin'in ülkeden ayrılması ve halifeliği Abdülmecid Efendi'nin sürdürmesi, 17 Şubat 1923'te İzmir İktisat Kongresinin toplanması, 24 Temmuz 1923'te Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanması, 18 Ağustos 1923 tarihinde İzmir'den milletvekili seçilen Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara milletvekilliğini kabul etmesi gibi tarihi olaylar aktarılmaktadır.

[20] Yıldız formunun üstünde yer alan kılıç tasvirinin kınındaki "Besmele" ile başlayan Fetih Suresi ayetleri saat yönünde dış yuvarlaktan devam ettirilmiş 15. ayette "ط"harfinin dikey bölümünden devam ederek; ikinci yuvarlakta sürdürülmüştür. " ا" harfiyle beraber 25. ayetten devam eden sure "ف" harfine gelmeden tamamlanmış ve boşluk Tevbe Suresi'nin 111. Ayeti kerimesinin son kısmı ile doldurulmuştur.

alarak adeta yazı ile figüratif hale getirilmişlerdir. Eserde birçok odak noktası görülmektedir. İlk odak noktası en üstteki ay-yıldızın bir alem gibi konumlandırılmış olmasıdır. Millî Mücadele'nin örgütlendiği yer olan Ankara'ya dikkat çeken tasvirde, aydınlık geleceğe buradan yön verildiği, yıldızdan çıkan ışınlarla somutlaştırılmıştır. Alttaki heraldik yapıdan yükselen bir mızrak ile taşınması da mücadelenin önemine dikkat çekmektedir. Afişteki diğer odak noktalarından biri de cami tasvirleridir. Altlarındaki "Alemil İslam" yazısı mücadelenin İslam dini adına da yapıldığını gözler önüne sermektedir. Mermiler ise üzerine "Mehmetçik" yazılmasıyla, vatan savunmasında önemli olan Türk askerini işaret etmektedir. Afişteki odak noktalarının en hacimli olanı ise ortada yer alan yıldız betimlemesidir. Yıldız formunun uçları ışık huzmeleri ile taranmış ve buradaki yazı belirginleştirilmiştir. En ortasında "Gazi" ibaresi bulunan bu istifin Millî Mücadele'nin lideri olan Mustafa Kemal'i yansıtıyor olduğu anlaşılmaktadır. Eser, krem renk zemin üzerine siyah harflerle oluşturulmuştur. Perspektif yanında ışık ve gölgeye de yer verilmeyen afişte iki boyutlu simgesel anlatım görülmektedir. Türk tarihi açısından önemli olan vatan mücadelesi görselleştirilmiş ve anlatımcı bir üslup kullanılmıştır. Eserde çeşitli yazı stilleriyle süsleme oluşturulmuştur. Ayrıca, yıldız formu içinde oluşturulan, "Gazi Mustafa Kemal" yazan tasvirin içinin Fetih Suresi ile doldurulmuş olması, yazılarla cami tasvirleri oluşturulması, mermilerde yazan "Mehmetçik" ibaresi ve üstte yer alan arma ve hilal içinde yazılan ibareler yanında, içinde "Ankara" yazan yıldızdan çıkan ışınlar sembolik olarak önemlidir.

Üzerindeki boyalarının solmuş olduğu görülen eserin kat yerleri zedelenmiş ve çeşitli yerlerinde de birçok kurt yeniği tespit edilmiştir. Eserin sağ üst bölümünde yer alan kırmızı mürekkepli mühürde eser üzerine sonradan basılmıştır. Üzerinde bulunan tarih ve yazıdan afişin 1923 yılında tertip ve tersim edildiği anlaşılmaktadır. Ancak afişte Cumhuriyet'in ilanına değinilmemiş olması eserin, Lozan Antlaşması'nın imzalanmasından hemen sonra, Eylül-Ekim aylarında bastırılmış olduğunu düşündürmektedir.

3.7.“Büyük Millet Meclisi’nin Reis-i Mübecceli Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri ile Erkan ve Azayı Mühimmesinden Bazı Muhterem Simalar”

Afiş 3.7. Milli Kütüphane Afiş Koleksiyonu-D. No: 020852-(55 x 81 cm)

Milli Kütüphane envanterine kayıtlı afişin altında Osmanlıca sülüs harflerle yazılan “Büyük Millet Meclisi’nin Reis-i Mübecceli Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri ile Erkan ve Azayı Mühimmesinden Bazı Muhterem Simalar” sloganı okunmaktadır. Eser dilimli kemerli bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Kemer yüzeylerinde birbirine eşit büyüklükteki oval alanlar içine başlarında farklı tipte başlıklar bulunan 22 milletvekilinin fotoğrafları yerleştirilmiş ve afişin en altında da isimleri verilerek hangi şehrin milletvekilleri oldukları belirtilmiştir[21]. Bu tasvirlerin altına iki arslan yerleştirilmiştir. Dilimli kemerli çerçevenin ortasında kalpaklı ve mareşal üniformalı olarak Mustafa Kemal Paşa’ya yer verilmiştir. Elinde kılıcı ve sol göğsünde İstiklal Madalyası bulunan Paşa’nın, yakası kırmızı renkli gri pelerini de omuzlarındadır.

Etrafında sınır çizgisi bulunmayan eser, dengeli ve simetrik bir kompozisyon düzenine sahiptir. Harekete yer verilmeyen afişte Millî Mücadele ve TBMM’nin açılmasında önemli görevler alan şahsiyetler, fotoğraflarıyla yansıtılmıştır. Mesajın

[21] “1- Fevzi Paşa (Çakmak) İstanbul, 2- İsmet Paşa (İnönü) Malatya, 3- Kazım Karabekir Paşa İstanbul, 4- Şeref Bey (Abdurrahman) İstanbul, 5- Fethi Bey (Okyar) İstanbul, 6- Refet Paşa (Bele) İstanbul, 7- Ali Fuat Paşa (Cebesoy) Ankara, 8- Adnan Bey (Adıvar) İstanbul, 9-Rıza Nur Bey Sinop, 10- Yusuf Kemal Bey (Tengirşenk) Sinop, 11- Ali Hikmet Paşa (Ayerdem) Bursa, 12- Ağaoğlu Ahmet Kars, 13- Yunus Nadi Bey (Abalıoğlu) Kars, 14- Yusuf Akçura Bey İstanbul, 15- Celal Nuri Bey (İleri) Gelibolu, 16- Ziya Gökalp Bey Diyarbakır, 17-Kazım Efendi Konya, 18- Veled Çelebi Bey (İzbudak) İstanbul, 19- Emin Bey (Sazak) Eskişehir, 20- Feridun Bey (Düşünsel) Dersim, 21- Hamdi Bey (Denizman) İstanbul, 22- Hamdullah Suphi Bey (Tanrıöver) İstanbul”.

verileceği hedef kitlenin önden bakış açısına göre düzenlenen eser, grup portresi özelliği taşımaktadır. Millî Mücadele'nin lideri ve Cumhuriyet'in kurucusu olan Gazi Mustafa Kemal Paşa, kompozisyonun merkezinde hiyerarşi ile vurgulanmıştır. Kurtarıcı kimliği ve gerçek portre özellikleriyle yansıtılan Atatürk, idealize edilmeden üç boyutlu olarak askeri kimliği ile verilmiştir. Atatürk'ün duruş tarzı klasik dönem sanat özelikleri taşımaktadır. Sağ ayağına ağırlığını vermiş, sol ayağı ise serbesttir. Kendinden emin bir görüntüde bedeninin aksında tuttuğu kılıcının kabzasını iki eliyle kavramış ve dingin bir yüz ifadesiyle uzaklara bakar biçimdedir. Afişte Atatürk ve alt köşelerdeki aslanları içine alan bir üçgen oluşturularak Atatürk odak noktası haline getirilmiş ve seyircinin dikkati ona yönlendirilmiştir. Atatürk'ün bastığı alanda mekân oluşturulmuş, soldan gelen ışık ve gölgeye yer verilirken derinlik yaratılmaya çalışılmıştır. Krem renk zemin kullanılan afişte ölçülü renk kullanımı, uyum ve sadelik görülmektedir. Afişte süsleme unsuru olarak dilimli kemer ve rumi motifler görülürken, Mustafa Kemal Paşa ve II TBMM Hükümeti milletvekilleri, arslanlar, ay-yıldız, kılıç, defne dallı çelenk sembolik değer taşıyan unsurlardır.

Ortadan ikiye katlanarak muhafaza edildiği anlaşılan eser, kat yerinde meydana gelen tahribat haricinde sağlam durumda günümüze ulaşmıştır. Üzerinde basım tarihi bulunmayan eserde yer alan kişilerin, II TBMM Hükümetinde milletvekili oldukları ve 11 Ağustos 1923-26 Haziran 1927 tarihleri arasında görev yaparak ilk olarak 23 Ağustos 1923 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun hukuki belgesi olan Lozan Barış Antlaşması'nı onayladıkları bilinmektedir. Eserde Gazi Mustafa Kemal Paşa tasvirinde görülen İstiklal Madalyası, Cumhuriyet'in ilanından sonra 21 Kasım 1923 tarihinde verilmiştir. Buradan yola çıkılarak eserin bu tarihten sonra bastırıldığı anlaşılmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Çaresizlik, Türk milletinde mücadele ruhu oluşturmuş ve Mustafa Kemal Paşa önderliğinde eşsiz bir destan yazılmıştır. Bu ruhun harekete geçirilmesinde yaşanan olayların yanı sıra sanat da etkili olarak kullanılmış ve Millî Mücadele yıllarında yaşanan olaylar afişlere de konu edilmiştir. Bu çalışma kapsamında incelediğimiz Millî Mücadele konulu afişlerden iki adedinde sloganlar Latin harfleri ile verilirken (3.1, 3.3), diğerlerinde Osmanlıca ile aktarılmıştır. Eserlerden dört adedinin üzerinde basım tarihine yer verildiği görülürken (3.3, 3.4, 3.5, 3.6), diğerleri üzerinde basım tarihi tespit edilememiştir. Ancak bu eserler, üzerlerindeki çeşitli bulgulardan yola çıkarak yaklaşık olarak tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Eserlerden üçünde sanatçı adına rastlanmazken (3.1, 3.2, 3.4), diğerleri üzerinde sanatçı adları tespit edilmiştir[22]. Eserlerden bazılarının Millî Mücadele yıllarında basıldığı (3.2, 3.5, 3.6), diğerlerinin de Cumhuriyet'in ilanından sonra uygulanan

[22] (3.3: Mehmet Baki, 3.5: Ali Nazmi Bey, 3.6: Mora Yenişehirli Hasan Fehmi Bey, 3.7: Mütebahhir Ziya).

"Kültür Politikaları" kapsamında bu zor günlerin hafızalarda canlı tutulmasına yönelik olarak bastırılmış olduğu anlaşılmıştır.

Eserler sanatsal özellikler açısından değerlendirildiğinde iki adet afişte kapalı (3.2, 3.7), ikisinde açık (3.3, 3.4), birinde çoklu (3.6), diğerlerinde de serbest kompozisyon düzeni uygulandığı görülmüştür. Beş eserde simetrik (3.1, 3.2, 3.5, 3.6, 3.7), diğerlerinde de asimetrik kurgu tespit edilmiştir. Bir eserde harekete önem verilirken (3.4), bir eserde kısıtlı hareket kullanılmıştır (3.3). Perspektifin iki eserde iyi verildiği görülürken (3.3, 3.4), iki eserde derinlik yaratılmaya çalışılmış (3.5, 3.7) olduğu tespit edilmiştir. İki eserde de mekân oluşturulmuştur (3.4, 3.7). İki eserde ışık ve gölgeye önem verilirken (3.4, 3.7), üç eserde ışık etkisi verilmeye çalışılmıştır (3.2, 3.3, 3.5). Eserlerde hiyerarşi kullanılmış ve Mustafa Kemal Atatürk, merkeze alınarak liderliği vurgulanmıştır (3.2, 3.4, 3.6, 3.7). Afişlerde öfke, hiddet, kararlılık ve yapılan işin zorluğu yüzlere yansıtılarak ifadeler aktarılırken (3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.7), hiçbir figürde idealize çabası görülmemiştir. Eserlerde krem zemin kullanılmış, sade renklere yer verilmiştir. Türk bayrağının kırmızı-beyaz rengi ve askeri üniformanın yeşil rengi ön plandadır. Renk ile hiyerarşi uygulaması yapılmış, yön hissettirilmiş ve perspektif etkisi yaratılmıştır. Dilsel ifadeyi aktaran sloganlarda da kesinlik belirten siyah renk kullanıldığı tespit edilmiştir.

Afişlerde Millî Mücadele İmgesi olarak; Vatan uğruna verilen mücadele yansıtılmış, Misak-ı Milli ile belirlenen vatan topraklarının savunulması gerektiği vurgulanmıştır (3.2, 3.3, 3.4). Türk milletine yüklenen kararlılık misyonu dile getirilmiş (3.1), Mustafa Kemal Paşa ve lider kadrolar tanıtılarak kurtarıcı olarak yansıtılmışlardır (3.2, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7). Millî mücadelenin şerefle taçlandığı 30 Ağustos zaferi (3.4), afişte coşkuyla yansıtılırken, işgali ile Millî Mücadele'nin fitilini ateşleyen İzmir'in kurtuluşu da müjdelenmiştir (3.5).

Afişlerde Atatürk, şerefle yazılan tarihin ve Millî Mücadelenin başkahramanı olarak askeri kimliği ve kahraman kişiliği ile yansıtılmıştır. Afişlerde fotoğrafı ve illüstrasyonla oluşturulan tasvirinin yanında milli mücadeleye yön veren sözleri, tipografi ile verilerek başlı başına bir işarete dönüştürülmüştür (3.1, 3.2, 3.4,3.5, 3.6). Ülkenin geçirdiği zor günlerde önemli görevler ifa eden meclisin ve hala görevini sürdüren asker-sivil milletvekillerinin afişlere yansıtılarak birlik ve beraberliğe dikkat çekilirken, Atatürk'ün askeri kıyafetler içinde olması da hala teyakkuzda olunduğunu göstermektedir (3.7). Afişlerde Türk askerinin, her mermi üzerine Mehmetçik yazılarak metaforik olarak vurgulandığı tespit edilmiş, Başkomutanlık Meydan Muharebesi sırasında Türk askerinin gücü yansıtılmıştır (3.4, 3.6). Afişlerde Millî Mücadelede kadınların büyük desteği olduğu, kadınıyla çocuğuyla, zor şartlarda topyekûn mücadele verildiği görselleştirilmiştir (3.3). Ayrıca kuvvet ve kudretin sembolü olan arslanın da Türk milletini sembolize eder şekilde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir (3.7).

Afişler üzerinde S-C kıvrımlı süslemeler, Rumi desenler, gül ve dilimli

kemer gibi çok az süsleme unsuru olduğu görülmüştür (3.2, 4.5, 3.7). Afişlerde Türk bayrağının Türkleri temsil eden bir sembol olarak birçok anlamı ifade eder şekilde; mücadelenin liderine dikkat çekilirken zaferlere vurgu yapılırken, aydınlık gelecek işaret edilirken, İslamiyet'i sembolize eden yeşil hilafet sancağı ile birlikte ve hücum eden askerlerin elinde, üzerine Kelime-i Tevhid yazılarak mücadelenin din adına da verildiği aktarılırken kullanıldığı görülmüştür (3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.7).

Kahramanlık ve zaferin sembolü olarak kullanılan defne dallı çelenk, afişlerde kazanılan zaferin vurgulanmasında ay-yıldızın etrafında zafer metaforu olarak kullanılırken (3. 7), bağımsızlık ve milli duyguların sembolü olan Ayyıldız afişlerde Türk bayrağından ayrı olarak bağımsızlık vurgulanırken, etrafına ışıklar saçarken, Atatürk'ün atının eyeri üzerinde milli duygular uyandırmak ve aydınlık günlerin temelinin Ankara'da atıldığını yansıtır şekilde kullanılmıştır (3.2, 3.4, 3.6, 3.7). Siyasi-kültürel olarak İslam dünyasını ve coğrafyasını temsil eden hilal dinin simgesi olarak Osmanlı armasının altında kullanılırken, Kuran-ı Kerim'den ayetlere ve cami tasvirlerine yer verilerek, İslam dinine ve İslam toprağına dikkat çekilerek Millî Mücadelenin İslami yönüne vurgu yapar gibi kullanılmıştır (3.5). Osmanlı devletinin güç ve hakimiyet simgesi olan Osmanlı Arması, afişte yer bulmuş, ancak devlet ve toplumu aydınlatan güneş ile eşleştirilen ve sultanı sembolize eden tuğraya yer verilmemiştir. Sanki saltanat döneminin son bulduğuna işaret edilircesine metaforik bir anlatım sergilenmiş ve bu alanın evrenin hareketliliği, sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü sembolize eden çarkıfelek motifi ile dolgulandığı görülmüştür (3.5). Eski Türklerde güç, adalet ve cesareti temsil eden, İslamiyet'ten sonra yiğitliğin sembolü durumuna gelen ve Cumhuriyet yıllarında da zaferi işaret eden kılıç, afişlerde liderlik, kararlılık ve zafer gösterilirken kullanılmıştır (3.4, 3.6, 3.7). Afişlerde aydınlık geleceğin Ankara'dan sağlandığı vurgulamış (3.6) ve karanlıktan aydınlığa geçişin sembolü olan güneş motifi de Türk milletinin yeniden doğmasına vurgu yapar gibi kullanılmıştır (3.5). Türk tarihinin en şerefli madalyası olan İstiklal Madalyası, afişlerde Atatürk'ün sol göğsü üzerinde yeşil-kırmızı kurdeleli olarak görülürken (3.4, 3.5, 3.7), Türk milletinin karakterini, kararlılığını yansıtan ve istiklalinin sembolü olan İstiklal Marşı'na afişte yer verilerek Türk milletinin bu topraklarda hür yaşayacağı tüm dünyaya dikte edilmiştir (3.2).

Sonuç olarak çalışma kapsamında incelenen afişlerin sanat formlarını büyük ölçüde kullandıkları tespit edilmiştir. Ancak eserler üzerinde tespit edilen özellikler, afişlerin sanat kaygısı güdülerek oluşturulduğu sonucunu ortaya çıkarmış olsa da eserlerde kullanılan anlatımcı üslup, afişlerin mesaj iletme işlevini ön plana çıkarmaktadır. Bu tespit, propaganda malzemesi olan afişlerle verilmek istenen mesajların alıcı kitleye sanat yoluyla iletilmeye çalışıldığı sonucunu ortaya koymaktadır. Eserlerin mesaj içerikli olmalarından dolayı da sanatsal anlamda önemli olan süsleme unsurlarının önemsenmediği, ancak Türk kültürel alt yapı-

sından gelen çeşitli sembollere yer verilerek, eserlerin propaganda malzemesi haline getirildiği ve Türk halkının etkilenmeye çalışıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Dönemin askeri, siyasi ve sosyal gelişmelerini aktaran birer belge niteliğinde olan bu afişlerin çeşitli kurumların depolarında saklandığı görülmüştür. Tarihe tanıklık eden ve Türk milletinin tarihi gerçeklerini yansıtan bu eserlerin "milli hafıza" değeri taşıdığı aşikardır. Bu nedenle üzerlerinde daha çok çalışma yapılarak gün yüzüne çıkarılmaları ulusal bilincin kazanılması adına önemlidir.

Kaynakça

Akandere, Osman (1999). "11 Nisan 1920 (1336) Tarihli Takvim-i Vekayi'de Kuva-yı Milliye Aleyhinde Yayınlanan Kararlar", Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi 6/24, s. 417-467.

Akbal, İsmail (2014). "Millî Mücadele Dönemi-II (1920-1923)". Osmanlıdan İkibinli Yıllara Türkiye'nin Politik Tarihi, Ed: Âdem Çaylak, Mehmet Dikkaya, Cihat Göktepe ve Hüsnü Kaplı, Ankara: Savaş Yayınevi, s. 163-187.

Akbıyık, Yaşar (2002). "Millî Mücadele'de Doğu Cephesi", Türkler Ansiklopedisi XVI, s. 280-289.

Akçura, Yusuf (2002). "Üç Tarz-ı Siyaset", Türkler Ansiklopedisi XIV, s. 1407-1419.

Akın, Veysi (2002). "Mudanya Mütarekesi ve Trakya'nın Kurtuluşu", Türkler Ansiklopedisi XVI, s. 408-431.

Akyıldız, Ali (2003). "Meclis-i Meb'usan", TDV İslam Ansiklopedisi XXVIII, s. 245-247.

Akyol, Taha (2018). Türk'ün Ateşle İmtihanı 1921-1922, İstanbul: Doğan Kitap.

Akşin, Sina (2017). İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele-III İç Savaş ve Sevr'de Ölüm, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Akşin, Sina (2019). İstanbul Hükümetleri ve Millî Mücadele-IV Savaş ve Etnik Temizlik, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Akşin, Sina (2021) Kısa Türkiye Tarihi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Akşin, Sina (2022). Büyük Zafer İyonya Niyetlerini Çökerten Muharebe (1921-1922), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Atatürk, Mustafa Kemal (2008). Nutuk, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

Aydemir, Şevket Süreyya (1999). Tek Adam Mustafa Kemal 1919-1922, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Birecikli, İhsan Burak (2011). "Batı'nın Yükselişi", History Studies III/II, s. 1-25.

Birsel, T. Mahmut (2013). "Türk Milletinin Uygar ve Büyük Devlet Olma Hayali ve Ulusal Ant", Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi XV, s. 1241-1258.

Bozkurt, Abdurrahman (2021). İngiliz Perspektifinden Türkiye ve Milli Hareket, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Ergişi, Tunca (2009). "Milliyetçilik ve Vatandaşlık Olgusunun Türk Anayasalarına Yansıması", Türkoloji Kültürü Dergisi II/IV, s.83-103.

Gülsoy, Ufuk (1999). "Islahat Fermanı", TDV İslam Ansiklopedisi XIX, s. 185-190.

Güney, Necla (2019). "Millî Mücadelenin İlk Zaferi: Maraş Millî Mücadelesi ve Maraş'ın Kahramanlığı", Türkiyat Mecmuası XXIX, s. 55-63.

Kocatürk, Utkan (2007). Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri, Ankara: ATAM Yayınları.

Kodaman, Bayram (2007). "Osmanlı Devleti'nin Yükseliş ve Çöküş Sebeplerine Genel Bir Bakış", SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi XVI, s. 1-24.

Köstüklü, Nuri (2002). "Millî Mücadele'de Batı Cephesi, Savaşlar ve Zaferler", Türkler Ansiklopedisi XVI, s. 314-340.

Kuran, Ercüment (1992). "Birinci Dünya Savaşı", TDV İslam Ansiklopedisi VI, s. 196-200.

Küçük, Cevdet (2020). "Misak-ı Milli" TDV İslam Ansiklopedisi XXX, s. 173-175.

Küçük, Cevdet (2020). "Millî Mücadele", TDV İslam Ansiklopedisi XXX, s. 76-83.

Oba, Ali Engin (2020). Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Okumuş, Ejder (2002), "Tanzimat'ın Dili", Türkler Ansiklopedisi XV, s. 220-237.

Ortaylı, İlber (2020). "Millet", TDV İslam Ansiklopedisi XXX, s. 66-70.

Sarıkoyuncu, Ali (1995). "Mehmet Rıfat Efendi (Börekçi)'nin Millî Mücadele'deki Hizmetleri", Diyanet İlim Dergisi 31/1, s. 79-102.

Sarınay, Yusuf (2002). "İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu ve Gelişimi", Türkler Ansiklopedisi XIV, s. 1471-1500.

Selvi, Haluk (2020). Sorularla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

TDK Türkçe Sözlük. (2011). Haz: Ş. Haluk Akalın vd., 11. Baskı. Ankara: TDK Yayını,

Torun, Serpil (2022). Afişlerde Millî Mücadele, Cumhuriyet ve Atatürk İmgesi (1919-1945), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Torun, Serpil ve Aslı Sağıroğlu Arslan (2022). Türklerde Vatan ve Kadın Özdeşleştirilmesi: Afişler Üzerinden Sanatsal Bir Okuma, The Journal of Academic Social Science Studies 89, s. 427-448.

Sonyel, R. Salahi (2007). Gizli Belgelerde Mustafa Kemal, Vahdettin ve Kurtuluş Savaşı, Ankara: ATAM Yayınları.

Tanfer, M. Vehbi (2001). "Atatürk ve Türk Milletinin Sağduyusu", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi XVII, S: 50, s. 359-368.

Turan, Şerafettin (2003). “Lozan Antlaşması”, TDV İslam Ansiklopedisi XXVII, s. 214-217.

Yesevi, Çağla Gül (2012). “Türk Milliyetçiliğinin Evrimi”, Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi IV, S. 2, s, 75-85.

İZMİR ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDEKİ AZİZ MENAS İKONASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation on the St. Menas Icon in Izmir Ethnography Museum

Feride İMRANA SIDDİKİ[1]

Özet

Bu çalışma kapsamında İzmir Etnografya Müzesi koleksiyonunda yer alan Rumlara ait Aziz Menas ikonası üzerinde durulacaktır. Söz konusu ahşap ikona, yapım tekniği, ikonografik özelikleri ve üslup özelikleri açısından ayrıntılı bir şekilde ele alınıp tanıtılmıştır. İzmir Etnografya Müzesi'nde bulunan ikona müze koleksiyonuna hediye yolu ile kazandırılmıştır. İkona Grekçe "eikon: tasvir" kelimesinden türetilmiştir. Ortodoks Hıristiyanlığında ibadet amacıyla kullanılan taşınabilir dinsel resimlere ikona denilmektedir. İkonaların üzerinde İsa, Meryem ve aziz tasvirlerinin yanında Tevrat ve İncil konulu sahneler de bulunmaktadır. İkona yapımında ahşabın yanı sıra mermer, fildişi, mozaik, cam, tekstil gibi malzemeler de kullanılmıştır. İkonalar nitelikleri açısından tapınma ikonaları ve öğretici ikonalar olmak üzere iki grup altında değerlendirilmiştir. *İkona sanatının ortaya çıkışında ve gelişmesinde Bizans kültürünün büyük etkisi vardır. Bizans Devletinin yıkılmasından sonra farklı sanat ekollerinde ikona yapımı devam etmiştir. Anadolu'da yaşayan Rumlar da kendi ibadetleri için ikona üretmişlerdir. İzmir Etnografya Müzesi'nde bulunan ahşap Aziz Menas ikonası tempera tekniğinde yapılmış olup Aziz Menas gri bir atın üzerinde, elinde uzun bir mızrak ve askeri kıyafeti ile resmedilmiştir. İkona 20. yüzyıla tarihlenmektedir.*

Anahtar Kelimeler: *İzmir Etnografya Müzesi, Aziz Menas, İkona.*

Abstract

Within the scope of this study, the Saint Menas icon belonging to the Greeks in the Izmir Ethnography Museum collection will be emphasized. The wooden icon in question has been discussed and introduced in detail in terms of its construction technique, iconographic features and stylistic features. The icon in the Izmir Ethnography Museum was brought to the museum collection as a gift. Icon

[1] Doç. Dr. Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü faltun@bandirma.edu.tr. ORCID: 0000-0003-2709-6033.

is derived from the Greek word eikon: depiction. Portable religious images used for worship in Orthodox Christianity are called icons. On the icons, besides the depictions of Jesus, Mary and saints, there are also scenes with the Torah and the Bible. In addition to wood, materials such as marble, ivory, mosaic, glass and textile were also used in the construction of the icon. Icons were evaluated in terms of their qualities under two groups as worship icons and instructive icons. Byzantine culture has a great influence on the emergence and development of icon art. After the collapse of the Byzantine State, icon making continued in different art schools. The Greeks living in Anatolia also produced icons for their worship. The wooden icon of St. Menas in the Izmir Ethnography Museum is made in tempera technique, and St. Menas is depicted on a gray horse, with a long spear in his hand and in his military outfit. The icon is dated to the 20th century.

Keywords: *İzmir Etnografya Museum, Saint Menas, Ikona.*

Giriş

İkona "eikon" (εἰκών) ya da "eiko" (εἰκω) Grekçede, benzetmek; resim, suret, portre ya da tasviri içermektedir (M. Vassilaki 2008: 758; N. Chatzidakis, 2011, s.220). İkona, genel olarak tüm dinsel konulu resimleri kapsamaktadır. Duvardan bağımsız ikonalar, ahşap, mermer, kâğıt, metal, seramik, fildişi ve tekstil gibi farklı malzemeler üzerine yapılmıştır (T. Akkaya 2000: 9; E. A. Şarlak 2001:7). Ortodoks Hıristiyanları için ikonaların ayrı bir önemi vardır. Onlar için ikonalar ibadete yönelik yapılmış olup, kutsal bir nesne olarak kabul edilmektedir (N. Yılmaz 1993: 1; R. Cormack 2010: 115). İkona aynı zamanda evrensel gerçeğin tanığı ve ibadetin temel noktasıdır.

Ortodoks ikonalarını nitelikleri bakımından iki ana grup altında incelemek uygun olur. Bunlar, "ibadet ikonaları" ve "tanımlayıcı didaktik (öğretici) ikonalardır".

1) İbadet ikonaları: Sadece kutsal kişilerin tasvirlerine yer verilmiştir. Hz. İsa, Hz. Meryem, aziz, azize tasvirleri görülür. İbadet ikonalarında dua ve isteklerin bu kişiler tarafından Tanrıya iletilmesi istenmektedir (T. Akkaya 2000: 10; Yener 2015: 10).

2) Tamamlayıcı ve didaktik (öğretici) ikonalar: Konularını Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten, Meryem'in hayatından, azizlerin, martirlerin yaşamlarından ve yaptıkları işlerinden almaktadır. Amacı resim yoluyla halka dini öğretmektedir (T. Akkaya 2000: 10; A. Yener 2015: 10).

Erken Hıristiyanlık dönemine ait ilk ikonalar, İsa, Meryem, havari ve azizlere aittir. Roma imparatoru I. Konstantin (324-337) döneminde ikonalar anıtsal yapılarda yer almaya başlamıştır (E. A. Şarlak 2001: 58-59). Erken Bizans döneminde ikonalar önemli bir yere sahipti. İkonalardaki portrelerin kökenlerine bakıldığında Mısır kültürünün gelenekleri ile bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır.

Mısırlılar ölülülerini mumyaladıktan sonra ölünün hayatta iken yapılmış gerçek bir portresini de mumyayı koruyan tabutun üzerine yerleştirmişlerdir (N. Yılmaz 1993:2; N.P. Kondakov 2008: 17). Mısır'daki Fayyum Portreleri de bu geleneğin devamıdır. Orta Bizans dönemi (726-843 yılları) İkona kırıcı dönem olarak da bilinmektedir. İmparator, III. Leon 726 yılında ikona yapımına ve onlara tapımına karşı tasvir kırıcı bir tutum alarak bu dönemi başlatmıştır. Oğlu V. Konstinos (741) tasvir kırıcı harekette oldukça katı davrandı ve İstanbul'da Fenerbahçe (Hieria) Sarayında konsil topladı ve ikona kırıcı teolojinin geçerliliğini kabul ettirdi IV. Hazarlı Leon (775-780) tasvir kırıcı tutumu benimsemiştir. Ancak karısı Eirine'nin de etkisiyle babası kadar sert davranmamıştır. IV. Hazarlı Leon'un ölümüyle İrene oğlu VI. Konstantinos'un vekilliğini üstlendi. İznik'de (Nikaeia) Konsülünü 787'de toplayarak ikona kırıcılık hareketine son verdi. V. Leon tekrar ikona karşıtı bir tutum aldı. İkona taraftarı birçok rahip ve piskoposu sürgüne gönderdi. II. Mikhail (820-849), ikona taraftarlarına daha yumuşak davrandı. Kendinden sonra imparator olan Theofilos (829-842) ikona karşıtı tutumu sürdürdü. Onun ölümünden sonra İmparatoriçe Theodora oğlu III. Mikhail'e (842-67) vekil oldu. 11 Mart 843'te Ayasofya'da büyük bir tören yapıldı. 787 yılında toplanan ikinci İznik (Nikaeia) Konsilinin öğretilerinin benimsemesini sağlamıştır. İkona karşıtı dönem sona ermiştir (T.E. Gregory 2008: 194-207).

Orta Bizans döneminde, özelikle Makedonya Hanedanlığında klasik sanat anlayışına bir dönüş söz konusudur. 1204'te İstanbul'un Latinler tarafından işgalinden sonra ressamlar İstanbul'u terk etmiş ve aristokrat ailelerin küçük imparatorluk kurdukları şehirlere gitmişlerdir. İznik (Nikeai), Trabzon (Trapezus) ve Epirus önemli yerlerdir. Başkentin 1261 Mikhail Paleologos'un geri alınmasıyla, yeni sanat anlayışı görülmektedir. Klasik güzellik idealizmi tekrar ortaya çıkmaktadır. Dönem özellikleri arasında ikonalarda ortada Aziz ve Azize tasvirinin etrafında, onun hayatıyla ilgili sahneler kompozisyona dahil edilmeye başlanmıştır. Palaiologoslar döneminde (1204-1453) klasik güzellik anlayışı tekrar ortaya çıkar, insan odak noktası olmuştur. İkona resimlerinde uzama, plastik özeliklere sahip olma, derinlik, renklerde uyumluluk söz konusudur. İkonalarda ön ve arkada tasvirler görülmektedir (E. A. Şarlak 2001: 74).

Bizans İmparatorluğu'nun 15. yüzyılın ortalarında çöküşünden sonra, ikona sanatı bölgesel okullarda devam etmiştir (T. Akkaya 2000: 18). Bu okulların önde gelenleri Girit, Makedonya ve Rus ekolleridir. Makedonya Ekolü 13. yüzyılda ortaya çıkmış, Helenistik sanat anlayışının etkisinde kalmıştır. Kumaş kıvrımları yalın ele alınmıştır. Girit Adası 1453 İstanbul'un fethinden sonra ikona sanatının en önemli merkezi haline gelmiştir (E. A. Şarlak 2001: 87). Girit Adasında bulunan Herakleion, Chonoia ve Rhetymon adlı kentler, kültür sanat açısından önemli yerleşimlerdi. İstanbul'un fethinden önce pek çok sanatçı buraya gelip yerleşmiştir. Girit ekolü üslubu İtalya Venedik kökenli olduğu düşünülmektedir. Girit Ekolu ikona üretimi iki evrede incelemek mümkündür. Birinci evrede İstanbul'un fethine kapsayan 15.-16. yüzyıllardır. İkinci evre 16. yüzyıl ve Adanın

Osmanlı İmparatorluğu tarafından ele geçirildiği dönemdir. 15.- 16. yüzyılda adaya bir takım önemli sanatçılar gelerek, Bizans başkent aristokrasi sanatı yerel özelliklerin karışımı ile ortaya çıkmıştır. İkonalarda sanatçının imzası görülmeye başlanmıştır. Girit Adası, Osmanlılar tarafından 1645-1669 ele geçirildiği dönemde Girit'te bulunan ikona ressamları İonia adalarına, Kiklad adalarına ve Venedik gibi başka yerlere göç etmişlerdir (E. A. Şarlak 2001: 88, 101). Girit Ekolü ise ince ve uzun formları benimsemiştir. Resimlerin genelinde koyu ve sert zıtlıklara yer verilmiştir.

Ege Adaları, 17. yüzyıldan itibaren önemli ikona üretim merkezleri haline gelmiştir. Girit adasındaki Heraklion şehrindeki bazı ikona sanatçıları Kara Yunanistan'ın Teselya Bölgesindeki Meteora'ya gidip burada ikona ürettikleri bilinmektedir. Aynoros Manastırlarında Bizans sonrasında ikona üretimi devam etmiştir (E. A. Şarlak 2001: 103, 108). İkonalar belirli kurallar içinde üretilmişlerdir. İkonografi kuralları ve teknikleri konusunda en geniş bilgileri 1700 yıllarında Agion Oros'ta yaşamış Fournalı Dionysios adlı keşişin "Hermenia" adlı eserinden öğrenilmektedir (E. A. Şarlak 2001: 11).

Ruslar, 9. yüzyılda Hıristiyanlığı kabul ederek Ortodoks mezhebini seçmişlerdir. İkona sanatını Bizans'tan Rusya'ya gelen Bizanslı ikona ustalarından öğrenmişlerdir. Bizans ikona sanatı etkisinde ikonalar yapmaya başlamışlardır (S. H. Erbilgin 2021: 58). 12. -13. yüzyıl Rus ikonaları Bizans üslubunu yansıtmaktadır. 13. yüzyılda Moğol ve Tatar istilalarından dolayı sanatsal üretimler durmuştur. 14. yüzyılda yeni kiliselerin yapılması ile ikona sanatı tekrar canlanmış ve çok sayıda ikona üretilmiştir. Rus kiliselerinde ikonatasisler oldukça büyük boyutludur. İkonaların sayıları artığı için Rus ikonaları güçlü çizgisel form kazanmıştır. Bir müddet sonra Rus atölyeleri, Bizans atölye geleneğinden ayrılmışlardır. 15. yüzyılda Roublev gibi ikona ressamları çıkmıştır. Rusya'da belli bölgelerde ikona ekolleri ortaya çıkmıştır. Moskova, Vladimir, Suzdal, Kiev başlı ekollerdir. Yine Novgororord, Rostov ve Psikov ekolleri de bulunmaktadır. Rus yapımı ikonalarda 16. yüzyıllarda didaktik ve teolojik olgu ön plandadır. 17. yüzyılda ikonalar gümüş, tunç, pirinç gibi madenlerle kaplanmış ve üzerleri değerli taşlarla bezenmiştir (S.H. Erbilgin 2021: 62). 18.-19 yüzyıl ikonaları batı sanatının etkisinde kalmıştır (N. Yılmaz 1993: 7).

Bizans döneminde ahşap ikona yapımında iki teknik kullanılmıştır. Bu tekniklerden biri *ankostik,* diğeri ise *tempera*dır. *Ankostik* teknikte; sıcak balmumu, renk verici maddelerle karıştırılıp az miktarda yağ eklenerek renkler hazırlanır. Hazırlanmış renkler ahşap panoya sürüldükten sonra fırça izlerinin eriyip düzgün bir tabaka meydana getirilecek şekilde birbiriyle kaynaşması için metal geçirilmiştir (D.K. Ekici 2013: 64).

Erken Bizans döneminde ahşap ikona yapımında ankostik teknik uygulanmıştır. Bu teknikte yapılmış en önemli örneklerden biri Pantokrator İsa ikonasıdır. Bu ikona İmparator Iustinianos (527-565) tarafından başkent Konstantinopolis'ten Sina Manastırı'nın kuruluşu için hediye olarak gönderilmiştir (N. Chatzidakis 2011: 221).

9. yüzyıldan itibaren de ikona yapımında *tempera* tekniği uygulanmıştır. Bu teknikte, önce ikonanın yapılacağı tahta kurumaya bırakılır; arkasına, ahşabın çatlama ve eğilmesini önlemek için 2-3 cm genişliğinde tahtalar yerleştirilmektedir. Resim yapılacak yüzey zımparalanarak üzerine alçı tabaka sürülmektedir. Bu tabaka kuruduktan sonra üzerine kanvas türlü bir tekstil geçirilmektedir. Sonrasında bu bez üzerine ince tabakalar halinde levkas (*Lika*: alabaster, ince alçı, kireç tozu ve tutkaldan oluşur) sürülür. Levkas kuruduktan sonra yüzeyi düzeltilmektedir. Tempera boyaları kuruduktan sonra üzerine ketenyağından yapılan olfia yağı sürülmektedir. Bu yağ, boyayı iyice emer, boyayı mumların ve tütsünün dumanından tozdan korumaktadır (A. Yener 2015: 11,12).

İkonalar, kiliselerde apsisin önünde yer alan ahşaptan yapılmış "İkonostasis" ve "templon" sütunları arasına despotik olarak adlandırılan büyük boyutta İsa, Meryem ve İsa, azizler ikonası asılmaktaydı (*İ. K.* Zenbilici 2020: 102). Bu bölümün epistilin (arşitrav) üzerinde genellikle Deesis figürleri, İsa, Meryem, Vaftizci Yahya ile kilise takviminin on iki yortusu yer almaktaydı. Templon sütunları arasındaki açıklıklara yerleştirilen İsa, Meryem ve aziz ikonaları, ayin alaylarında taşınabilen çift taraflı ikonalardı. Büyük ikonaların bazıları, önlerinde dua edilmek için templona bitişik payandalarda bulunuyordu. İkonların diğer bir bölümü ise, kilisenin nefleri boyunca yerleştirilen ikona sehpalarına (proskynetarion) koyuluyordu (B. Pitrakis 2010: 163-164).

Doğu Ortodoks Hıristiyan Kültüründe Asker Asker Aziz Menas

Hıristiyan inancında azizlerin ve kutsal kişilerin önemli bir yerleri bulunmaktadır (A. Kazhdan, 1991: 1828-1829). "Aziz" kelimesinin Hıristiyanlık açısından iki anlamı vardır. İlk anlamı dünyadan ve zevklerinden kendini soyutlamış, İsa ile birlikte yaşayan ve yürüyen imanlı demektir. Grekçe "hagios" (ἅγιος) ve fiil şekli hagiazo (ἁγιάζω), ayırt edilen, kutsal kılınan anlamına gelmektedir. Ayrıca aziz kelimesi kutsal sayılan kişilerin yaşamları açısından Ortodoks ve Katolik kiliselerinde hürmet edilen bir unvana karşılık gelmektedir. Ortodokslukta kutsal sayılan kişinin azizlik mertebesine ulaşabilesi için episkoposların toplandığı konsey ve sinodlarda resmiyet kazanması gerekmektedir (M. Madrigal 2017: 23).

Doğu Ortodoks Hıristiyan dünyasında azizler, Hıristiyanlık uğruna öldürülmüş din şehidi martir ya da mükemmel bir Hıristiyan yaşamı sürdüren ölümünden sonra aziz kabul edilen kişilerdir. Hıristiyanlık inancına göre azizler şehirleri ve inanan insanları kötülüklere karşı korur, birtakım mucizeler yaratarak insanları iyileştirirlerdi. Tanrıya yakın olduklarından insan ve Tanrı arasında köprü kurmuşlardır.

Erken Bizans Döneminde azizlerin güçlerinin kaynağını dünyasal değil Tanrısal olarak kabul edilmiştir. Toplum tarafından kabul görülen azizlerin rölikleri[2] (kutsal kalıntıları) zaman içinde kült merkezi haline gelmiştir. Kilise benimsenen

[2] Azizlere ait kemik, diş gibi vücutlarından geri kalan kalıntılar. Bkz. R. F. Taft ve A. Kazhdan, 1991: 1779-1781.

bu azizleri kilisenin liturjik takvimine ve aziz kayıtlarına synaksaria[3] eklenerek evrenselliği sağlanmıştır (E. Akyürek 1999: 175).

Asker azizler Hıristiyan inancında yaşadıkları süre boyunca özellikle Roma ordusunda asker olarak görev yapmış Hıristiyan inançlarının ortaya çıkmasının ardından çeşitli işkenceler gördükten sonra öldürülen, yani Hıristiyan dini uğruna şehit edilen azizlerdir. Aziz Georgios, Demetrios, Menas, Prokopios belli başlı Doğu Ortodoks Kiliselerince kabul görmüş belli başlı asker azizlerdir.

Çalışma kapsamında üzerinde durulan asker aziz Menas'tır. Aziz Menas'ı anma (yortu) günü 11 Kasımdır. Romanos Melodi[4]'ye göre Aziz Menas Mısırlıdır. İmparator Diokletianus (284-305) döneminde yaşamıştır. Babası Roma devlet hizmetinde görevli yüksek bir memurdur. Aziz Menas'ın hayatı ile ilgili anlatılan hikâyelere bakıldığında azizin doğmadan önce annesi bir gün, Meryem ikonası önünde Tanrıdan bir oğul vermesi için dua ederken ikonadan âmin diye bir ses duyar ve bundan bir süre sonra bir erkek çocuğu dünyaya getirir. Çocuğun adı inançlı ve kutsatmış olan Mina/Menas konulmuştur. Bir zaman sonra Aziz Menas'n ailesi ölünce, aziz Frigya' ya giderek Roma ordusuna asker olarak katılmıştır (H.E. Winlock ve W.E. Crum, 1926: 205). Kısa bir süre sonra imparator Diokletianus 302 yılında Hıristiyanlara yönelik ağır zulümler başlatmıştır. Diokletianus, bir imparatorluk kararnamesi ile Roma imparatorluğunda bulunan tüm halkın Hıristiyan inancından vaz geçmesini istemiş ve ruhban sınıfını tutuklatmıştır. Kutsal kitaplara el konulmasını hatta yok edilmesini ve tüm vatandaşlarına Hıristiyanları kurban etmelerini emretmiştir (T.E. Gregory 2008: 34). Aziz Menas Hıristiyanlar için verilen ceza ve emirleri duyunca ordudan ayrılarak tek başına dağa çıkmış, Tanrıya ibadet etmeye başlamış ve Hristiyan inancını inkâr etmeyi reddetmiştir. Romalı Paganlar tarafından yakalanan Menas bir süre işkenceye maruz kaldıktan sonra şehrin tiyatrosunda başı kesilerek şehit edilmiştir (P. Devos 1960: 154-160; C. Şimşek ve Ş. Yener, 2019, s. 337).

Başı kesilen Aziz Menas'ın bedeni Romalılar tarafından yakılmak istenmiş ancak bazı Frigyalı Hıristiyan askerler tarafından kurtarılan azizin bedeni, Mısır'a yapılan yolculuk sırasında gemiye alınmıştır. Anlatılan efsaneye göre, deniz yolculuğunda uzun boyunlu ve başları deve kafalarına benzeyen yaratıklar tekneye saldırmış ve azizin vücudundan çıkan alevler bu yaratıkları tekneden uzaklaştırmıştır. Askerler kıyıya ulaştıklarında azizin kutsal bedenini deveye yükleyip Mısır'a götürmek istemişler ancak develer daha fazla ilerlemeyi reddettikleri için azizin bedeni Mısır'a varamadan develerin durdukları yerde gömülmüştür[5]. Azizin ölümüne ilişkin bu rivayete göre Frigyalı askerlerin azizi gömdükleri yer

[3] Azizlerin listesini içeren azizler hakkında bilgi veren kayıt listesi; Bkz. R. F. Taft ve N. P. Sevçenko, 1991: 1991.

[4] 6. yüzyılda yaşamış bir ilahi yazarı. Hem Krumbacher hem de Delehaye Romanos'un azizin hayatının erken dönemi hakkında bilgi verdiğini ve azizin çektikleri döneminin kayıp olduğunu belirtirler. Bkz. A. Kazhdan ve N. P. Sevçenko, 1991: 1339; B. Baldwin, 1991: 1807-1808.

[5] Aziz Menas'ın şehit edilmesinin çeşitli versiyonları bulunmaktadır. İskenderiyeli Athanasios azizin hayat hikâyesini süsleyerek anlatmıştır. Ayrıca Büyük Basileos'un hagiografyasında da bahsedilmiştir. Bkz. A. Kazhdan ve N.P. Sevçenko, 1991: 1339.

antik dönemde İskenderiye'nin 50 km batısındaki Maniotis bölgesi içinde yer almaktadır. Bu efsaneden sonra bölge, azizin kült merkezi halini almış ve Abu Mena olarak adlandırılmıştır[6].

Aziz Menas'ın Bizans sanatı içindeki tasvirleri taş, fildişi ve pişmiş toprak gibi farklı malzemelerden üretilmiş eserler (özellikle mataralar) üzerinde yer almaktadır. Aziz Menas genellikle iki devenin arasında genç bir erkek olarak orans duruşunda ve üzerinde kısa tunik ile betimlenmiştir. İskenderiye'de Greco-Roman Museum of Alexandria'da bulunan mermer levha üzerinde Aziz Menas, aynı şekilde aynı kompozisyonda gösterilmiştir (N. P. Sevçenko 1979: 573-74, No:512). British Museum'da bulunan 6. yüzyıla tarihlenen fildişi pyxiste aziz develer arasında ve şehit edilirken gösterilmiştir (N.P. Sevçenko 1979: 575-76, No:514). Aziz Menas'ın tasvirlerine el yazmalarında da rastlanmaktadır. Örneğin II. Basileos'a ait Menologya'da aziz, diğer şehit azizler Viktor, Vikentios ve Stephanis ile birlikte tasvir edilmiştir (A. Kazdhan ve N.P. Sevçenko 1991: 1339). Kapadokya bölgesi kaya kiliselerinde de azizin tasvirleri bulunmaktadır. Örneğin Soğanlıdere Vadisi Karabaş Kilise'de azizin resimleri yer almaktadır (F. İ. Sıddıki Altun 2020: 135-137, Resim: 56a-b).

Asker Aziz Menas, Rum ikonalarında beyaz renkli bir atın üzerinde askeri kıyafetler içinde elleriyle atın eyerini ve mızrağını tutarken tasvir edilmiştir.

İzmir Etnografya Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Asker Aziz Menas İkonası[7]

Envanter no: 672 Dönemi: 20. Yüzyıl. Ölçüleri: 29 x 24 cm Teknik: Ahşap üzerine tempera.

Müzeye Geliş Şekli: 06.02. 1969 yılında Süreyya Çolak'tan hediye yoluyla koleksiyona dâhil edilmiştir. Resim no: 1-4.

Tanım: Sahnenin etrafı dört yönden içte açık kahverengi dışta koyu kahverengi bordür çevrelemektedir. Sağ köşede Grekçe beyaz renk ile Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ Aziz Menas yazılıdır. Aziz Menas hareket halinde gri bir atın üzerinde gösterilmiştir. Aziz, kahverengi etrafı koyu sarı şerit içinde iç içe geçmiş kıvrık geometrik süslü eğer örtüsü üzerinde oturmaktadır. Atın gövdesinde ise sarı ortasında kırmızı bir madalyon bulunan mavi saçaklı bir eğer bulunmaktadır. Azizin sağ ayağı atının üzengisi üzerindedir. Figür, gri pantolonun üzerine koyu gri çizmesi ayağından eğere geçmiştir. Aziz iki eli ile eyerin yularını tutmaktadır. Figür sarı renk zırhın altından yeşil renk giysisi görünmektedir. Kırmızı renkli pelerini rüzgârın etkisiyle arkaya doğru uçuşmaktadır. Pelerinin uç kısımları yeşil renk kullanılarak gölgelendirilmiştir. Aziz Menas'ın beyaz saçları enseye doğru uzanmaktadır. Ön kısımları dökülmüş ortada bir perçem kalmıştır. Beyaz sakal

[6] İmparator Arkadios tarafından buraya bir bazilika, manastır, hamam ve kuyu yapılmıştır. Zamanla Hıristiyanlar için bir haç merkezi olmuştur. Bkz. C. Şimşek ve Ş.Yener 2019: 337, dip not 12.

[7] İzmir Etnografya Müzesi Koleksiyonunda bulunan Asker Aziz ikonalarını çalışmama olanak veren eski Müze Müdürü Sayın Hünkar Keser'e, Sayın Müze Müdür Yardımcısı Sayın Elif G. Erginer'e koleksiyon sorumlusu Sayın Beyhan Gürman'a çok teşekkür ederim. Ayrıca çalışma esnasında fotoğraf çekerek yardımcı olan uzman sanat tarihçisi Sayın Cansu Uçara da teşekkürlerimi sunarım.

ve bıyıklıdır. Aziz oval yüzlü kalın kaşlı iri badem gözlüdür. Gözkapakları ve gözaltı torbaları belirgindir. İnce uzun burunlu kapalı dudaklıdır. Aziz sol eliyle uç kısmı haç şeklinde sonlanan bir mızrak tutmaktadır. Figürün arka fonu mavi ve açık pembe tonlarındadır. Kayalıklar yeşil renktir. Sol köşede iki dallı ağaç tasviri vardır. Bulunmaktadır. Zemin açık kahverengidir. Zemin üzerinde öbek öbek çimenler betimlenmiştir. İkonanın arka yüzü düzdür.

Resim 1: İzmir Etnografya Müzesi'ndeki Aziz Menas İkonası (Feride İ. S. Arşivi)

Resim 2: İzmir Etnografya Müzesi'ndeki Aziz Menas İkonasının Arka Yüzü (Feride İ. S. Arşivi)

Resim 3: İzmir Etnografya Müzesi'ndeki Aziz Menas İkonasından Detay (Feride İ. S. Arşivi)

Resim 4: İzmir Etnografya Müzesi'ndeki Aziz Menas İkonasından Detay (Feride İ. S. Arşivi)

Değerlendirme ve Sonuç

İkonalar Rum kiliselerinde önemli bir yere sahiptir. Anadolu'da 19. yüzyıla kadar kiliseler ancak padişah izniyle onarılıp kullanılmış olup 19. yüzyılda II. Mahmud'un (1808-1839) yayınladığı bir fermanla kubbesiz yapılar inşa edilmeye başlanmıştır. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) Fermanlarının ilan edilmesi ve zengin Levanten tüccarların mezheplerinde görünen çeşitlilik, İzmir ve çevresinde çok sayıda yeni kilisenin inşa edilmesine neden olmuştur. Ege Bölgesi'ndeki Bizans sonrası Osmanlı Rumlarından kalan kiliselere yoğun olarak Ayvalık, Foça, Selçuk ve Çeşme'de rastlanır (Z. Mercangöz, 2013, s.139). Menemen Agios Konstantinos Kilisesi (F. İ Altun ve C. Erdağ, 2020: 29), Menemen Agia Paraskevi Kilisesi (M. T. Zeren ve Ö. Yer, 2022, s.104), Aya Voukla Kilisesi (Z. Mercangöz, 2013, s.167) Rum Ortodoks kiliselerinin genel özelliklerini yansıtan önemli örneklerdir.

İzmir Etnografya Müzesi Koleksiyonunda bulunan asker Aziz Menas ikonasının benzer örnekleri Ayasofya koleksiyonundaki iki ikonada görülmektedir. 10881 envanter numaralı ikonada (Resim 5) asker Aziz Menas beyaz bir atın üzerinde elinde uzun bir mızrak ve askeri kıyafetler içinde resmedilmiştir (N. Yılmaz, 1993: 222, 223, resim 96). Azizin başının iki yanında Yunanca ismi yazılıdır. Aziz Menas figürünün üzerindeki Roma zırhı detaylı bir şekilde verilmiştir. Detaylara bakıldığında sarı renkteki zırhın kol kısmında insan yüzlü bezeme vardır. Aziz

Menas'ın zırhının üzerinden kırmızı renkli pelerini geriye doğru uçuşmaktadır. Aziz sol eliyle ucu yukarıya doğru bakan mızrak tutmaktadır. Asker azizin beyaz atının öndeki ayağı ileriye doğru adım atmak için havaya kalmıştır. Atın kuyruğu bağlıdır.

Resim 5: Aziz Menas (N. Yılmaz, 1993, 210, 211, Res.96)

10860 envanter numaralı diğer bir ikonada (Resim 6) asker aziz Menas beyaz bir atın üzerinde elinde uzun bir mızrak ve askeri kıyafetler içinde resmedilmiştir (N. Yılmaz 1993: 210, 211, Res. 90). Biraz önce üzerinde durulan ikonaya oldukça benzemektedir. Ancak, ikonanın üst sol köşesinde havada bir melek Menas'ın başı üzerinde inci dizisinden oluşan bir tacı uzatmakta, sağ köşede bulutlar üzerinde oturan İsa sağ eli ile azizi takdis etmektedir. Aşağıda sağ köşede aziz elleri arkasında bağlı diz çökmüş vaziyette durmakta ve cellat tarafından başının vurulması tasvir edilmiştir.

Resim 6: Aziz Menas (Yılmaz, 1993, 210, 211, resim.90)

Diğer bir Aziz Menas ikonası, İstanbul, Belgradkapı, Panagia Kilisesinin ikonotasisinde bulunmaktadır. İkona 20. yüzyılın ortalarına tarihlenmektedir. Aziz Menas beyaz bir at üzerinde sol eliyle atın yularını tutmakta, sağ eli ile de üst kısmı haç formlu mızrak taşımaktadır. Beyaz renkli saç ve sakalı dalgalıdır (E. A. Şarlak 2001: 304, 305, 306, Res. 5.59.1).

Aziz Menas, Osmanlı topraklarında yaşamış Rumlar tarafından oldukça saygı görmüştür. İstanbul ve Anadolu'da birçok kilisede tasviri yer almaktadır[8].

Sonuç olarak Aziz Menas ikonası üslup, kompozisyon ve teknik açısından incelendiğinde 19.-20. yüzyıl arasında yapıldığı anlaşılmaktadır. Söz konusu ikona İzmir Etnografya Müzesi Koleksiyonuna hediye yolu ile kazandırıldığından ikonanın orijinalinde hangi kilisede yer aldığı bilinmemekle birlikte, boyutlarından dolayı ikonotasiste yer aldığı ya da ikona sehpasının (proskynetarion) üzerine konulduğu düşünülmektedir. Makale kapsamında tanıtmaya çalıştığımız Aziz Menas ikonası 19.-20. yüzyıl Rum Ortodoks resim kompozisyon ve üslubunu yansıtması açısından önemlidir.

[8] İstanbul'da Aya Triada Kilisesi ve Konya Aya Elania Kilisesi bunlara örnektir.

Kaynakça

Akkaya, Tayfun (2000). Ortodoks İkonaları. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Akyürek, Engin (1999). "Bizanslılar, Azizleri ve Khalkedon'lu (Kadıköy) Azize Euphemia. Sanat Dünyamız", 69-70, s.175-189.

Altun Feride ve Erdağ Cansu (2020). "Menemen Agios Konstantinos Rum Ortodoks Kilisesi". Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 3 (1), s. 24-50.

Baldwin Barry (1991). "Romanos The Melode". The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 3. Oxford University Press: New York. s.1807-1808.

Chatzidakis, Nano (2011). Konstantinopolis'in İkonaları. Bizans-Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar. (B. Kitapçı Bayrı, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 219-238.

Cormack, Robin (2010). Sanat Bize Tarih Kitaplarıyla Aynı Öyküyü mü Anlatır? Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s.114-135.

Devos, P. (1960). Un récit des miracles de S. Ménas en copte et en éthiopien. Analecta Bollandia. 78, (1-2). Bruxelles. 154-160.

Ekici, Deniz Korkmaz (2013). "Fayyum Portreleri". Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 3, (1), s. 27-36.

Erbilgin Seyda Hilal (2021). İstanbul Ayasofya Müzesi'ne Balıkesir-Manyas Çevresindeki Kazak Kiliselerinden Gelen Ahşap İkonalar (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gregory, Timothy. E. (2008). Bizans Tarihi (1. Baskı) (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kazhdan, Alexander 1991: "Saints". The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 3. Oxford University Press: New York. s.1828.

Kondakov, Nikodim Pavlovich. (2008). Icons. New York: Parkstone Press International.

Madrigal, Marc (2017). Hristiyan Türkler. İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şti.

Mercangöz, Zeynep (2013). Dinsel Yapılar Mimarisi II: Kiliseler ve Sinagoglar. İzmir: İzmir Kent Ansiklopedisi Mimarlık I, s.138-185.

Pitarakis, Brigitte. (2010), Konstantinopolis Kiliselerindeki Ayin Objeleri. Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, s.156-165.

Ševčenko, Nancy Patterson (1979). "Relief With St. Menas. Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art Third to Seventh Century". (K. Weitzmann, Ed.). New York: Metropolitan Museum of Art s. 573-574.

Sıddıki Altun, Feride İmrana. (2020). Kapadokya Bölgesi Soğanlıdere Vadisi'nde Üç Kilise. Ankara: Gece Kitaplığı.

Şarlak, Evangelia Aleksandra (2001). Post-Bizans Dönemi İstanbul Kiliselerinde Duvardan Bağımsız İkonalar (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şimşek, Celal ve Yener, Şeniz (2019). Laodikeia'dan Aziz Menas Tasvirli Kurşun Mühür Baskıları-Saint Menas Depicted Lead Seals from Laodikeia. 15. Yılında Laodikeia (2003-2018), Laodikeia Çalışmaları 5, (C. Şimşek, Ed.). İstanbul, s.335-344.

Taft, Robert F. ve Kazhdan, Alexander (1991). Relics The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 3. Oxford University Press: New York. s.1779-1781.

Taft, Robert F. ve Sevçenko Nancy Patterson (1991). Synaxarion. The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 3. Oxford University Press: New York s.1991.

Vassilaki, Maria (2008). Icons. The Oxford Handbook of Byzantine Studies. (R. Cormack, J.F. Haldon ve E. Jeffreys, Yay. Haz.). Oxford: Oxford University Press, 758-766.

Winlock, Herbert E. ve Crum, Walter E. (1926). The Monastery of Epiphanius at Thebes, I, New York: Metropolitan Museum of Art.

Yener, Azize (2015). Antalya İkonaları. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Yılmaz, Nilay (1993). Ayasofya Müzesi'ndeki İkonalar Kataloğu I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Zenbilci Kaya İlknur (2020). "Selanik'teki Bizans Kültürü Müzesi Koleksiyonunda Yer Alan Meryem 'Hodegitria Deksiokratousa' İkonası ve Paralel Örnekler". Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. Sonbahar Özel Sayı, s.100-114.

Zeren. Mine Tanaç ve Yer Ömer (2022). Menemen'in Gayrimüslim Dini Yapıları Üzerine Bir İnceleme. Ankara: Gece Kitaplığı s.103-116.

İZNİK YEŞİL CAMİİ'NDEKİ BİZANS YAPI MALZEMELERİ

Byzantine Building Materials in İznik Yeşil Mosque

Zeki BOLEKEN [1]

Özet

İznik Yeşil Camii, Erken Osmanlı mimarisi ve sanatıyla ilgili literatürde plan şeması, çini süslemeleri ve mimari plastiği açısından iyi bilenen bir eserdir. Bu bildirinin amacı, çoğunlukla göz ardı edilen veya kısaca değinilen yapının duvar kaplamaları ve taşıyıcı mimari elemanlarında kullanılan devşirme antik mermer ve diğer taş türlerini tanıtmak ve bu tür malzemelerin Erken Osmanlı mimarisinde kullanımını değerlendirmektir. İznik Yeşil Camii, Osmanlı mimarisinde mermerin cephelerde ve iç mekânda duvar kaplama malzemesi olarak yoğun bir şekilde kullanıldığı az sayıdaki yapıdan biridir. Caminin iç mekândaki mermer duvar kaplamalarında görülen düzen, Bizans örneklerini çağrıştırmaktadır. Bu benzerlik yapıda çalışan yerli Rum ustaların varlığını göstermektedir. Bir diğer örnek ise caminin doğu cephesindeki pencerenin söveleridir. Lesbos kymationu ile bezenmiş sövelerin, ilk bakışta devşirme malzeme olduğu sanılabilir fakat bunlar tıpkı Bursa-Çekirge Hüdavendigar Camii ve Bursa-Mustafakemalpaşa Lala Şahin Paşa Türbesi'nde bulunan Rum ustaların ürettikleri, yeni mimari plastik eserlerdir. Yeşil Camii sadece Osmanlı mimari plastiğinin gelişiminde değil, ayrıca devşirme malzemelerin kullanım biçimi için de bir dönüm noktasıdır. İznik Yeşil Camii'nde, yerel taş malzemenin dışında, antik dönemden itibaren Akdeniz dünyasında oldukça iyi bilinen ve sık rastlanan mermer ve diğer taşlar devşirme malzeme olarak kullanılmıştır. *Marmo Proconnesio*, *breccia corallina*, *granito violetto*, *bigio antico* ve *pavonazzetto* gibi Anadolu kökenli antik mermerlerin dışında camide Yunanistan'dan *cipollino verde* ve *verde antico*, Fransa'dan *bianco e nero antico* son olarak Mısır'dan *granito rosso di Assuan* gibi çeşitli taşlar tespit edilmiştir. Bu devşirme mermer ve diğer taşlar birçok Osmanlı yapısında rastlansa da İznik Yeşil Camii'nde bunların özellikle duvar kaplamalarında kullanılmış olmaları ayrıcalıklıdır.

Anahtar Kelimeler: Bursa, İznik Yeşil Cami, Mimari Plastik, Antik Mermerler, Devşirme Malzeme

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, zeki.boleken@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5014-1069

Abstract

İznik Yeşil Mosque is a well-known building in the literature on Early Ottoman architecture and art in terms of plan type, tile decorations and architectural sculpture. The aim of this paper is to introduce the antique marble and other stone types used in the wall revetments and structural elements of the mosque, which is often ignored or briefly mentioned, and to evaluate the use of such materials in Early Ottoman architecture. İznik Yeşil Mosque is one of the few structures in Ottoman architecture where marble was used extensively as a wall revetment on the facades and interiors. The order seen on the marble wall revetments in the interior of the mosque is reminiscent of Byzantine examples. This similarity is one of the examples showing the existence of local Greek masters working at the building. Another example is the window on the east facade of the mosque. The window-jambs decorated with Lesbos kymation may be thought to be spolia at first glance, but they are new architectural sculpture works produced by Greek masters just as in Bursa-Çekirge Hüdavendigar Mosque and Bursa-Mustafakemalpaşa Lala Şahin Paşa Tomb. Yeşil Mosque is a milestone not only in the development of Ottoman architectural sculpture, but also in the use of Byzantine architectural materials. In İznik Yeşil Mosque, marble and other stones, quite well known and frequently encountered in the Mediterranean world since ancient times, were used as spolia material. Apart from the ancient marbles of Anatolian origin such as *marmo Proconnesio*, *breccia corallina*, *granito violetto*, *bigio antico* and *pavonazzetto*; *cipollino verde* and *verde antico* from Greece, *bianco e nero antico* from France and finally *granito rosso di Assuan* from Egypt were determined in the mosque. Although these reused marble and other stones can be found in many Ottoman buildings, it is especially privileged that they were used in wall revetments in the Yeşil Mosque.

Keywords: Bursa, İznik Yeşil Mosque, Architectural Sculpture, Ancient Marbles, Reused Architectural Materials

Giriş

Kitabelerine göre inşasına H. 780 / M. 1378'de başlansa da Hayreddin Paşa'nın H. 789 / M. 1387'de vefatı nedeniyle Yeşil Camii, H. 794 / M. 1391'de Hayreddin Paşa'nın oğlu Ali Paşa tarafından tamamlanmıştır.[2] Yeşil Camii, Osmanlı mimarisinde önemli bir kırılma noktasıdır. Ayverdi, kendine özgü bir plan şeması ile inşa edildiğini belirttiği camiyi "Ba'zı sert ve keskin tezyînât gibi teferrü'ât olmasa, XV-XVI. 'asrın kemâl mertebesine ulaşmış bir eser gözüyle bakılabilirdi" cümlesi ile tanımlamıştır.[3] Osmanlı mimarisi ve sanatının en bilindik anıtları arasında yer alan caminin sahip olduğu özellikler, onun hakkında çok sayıda ve farklı türde çalışmanın yapılmasını sağlamıştır. Bu çalışmalarda

[2] Abdülhamit Tüfekçioğlu, Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s. 43-44.

[3] Ekrem Hakkı Ayverdi, İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mimârîsinin İlk Devri 630-805 (1230-1402), İstanbul Fetih Cem'iyeti İstanbul Enstitüsü, İstanbul, 1966, s. 309.

yapının; plan şeması, taş ve çini süslemesi detaylı olarak incelenmişken, yapıda kullanılan inşaat malzemelerine ise kısaca değinilmiştir. Genellikle yapıda kullanılan malzemeler; renkleriyle birlikte kalker, mermer ve granit gibi daha çok taş türünü ve rengini ifade eden ve bazıları yanlış olan tanımlarla belirtilmiştir. Taşlar arasında mermer, kalker, granit, andezit, vb. ayrımlar yapmak jeoloji açısından önemli olsa da sanat tarihi, arkeoloji ve mimarlık tarihinde bu tür ayrımlar özellikle antik dönem ve sonrasında da kullanılan taşlar için tek başına yeterli değildir.

1. İznik Yeşil Camii'ndeki Antik Mermerler ve Diğer Taşlar

Nasıl ki bu taşlar arasında mermer, kalker, granit, andezit, vb. ayrımlar yapmak sanat tarihi, arkeoloji ve mimarlık tarihi açısından yetersizse aynı şekilde bu malzemeler adlandırılırken de uluslararası literatürle uyumlu bir yol izlenmelidir. Uluslararası literatürde bu malzemelerin yüzlerce yıldır kullanılan isimleri yanında biliniyorsa Roma dönemindeki isimleri de verilir. Bu tür malzemelerin özel isimlerini Türkçeye çevirmek, malzemeyi jeolojik tanımından yola çıkarak Türkçe adlandırmak ya da ocakların bulunduğu yerin Türkçe adını malzemeye vermek doğru bir yaklaşım olmamakla birlikte uluslararası literatürde de karşılığı olmayan ve anlaşılamaz bir tavırdır. Antik dönem mermerleri ve diğer taşların Türkçe isimlerinde ısrar ediliyorsa doğru olanı; bu malzemeleri yaygın bir şekilde kullanan Osmanlıların onlara yakıştırdığı adları, uluslararası literatürde kullanılan isimlerle birlikte vermektir. Burada, malzeme ilk kez belirtilirken sırasıyla onların; uluslararası literatürde kullanılan İtalyanca, Roma dönemindeki Latince ve biliniyorsa Osmanlıların kullandıkları isimleri belirtilmiştir. İznik Yeşil Cami'nde, makroskobik gözlemle tespit edilen on üç mermer ve diğer renkli taştan; *bianco e nero antico* / *marmor Celticum* (Fransa, Ariége-Lez Aubert), *bigio antico* / *marmor Lesbium* (Yunanistan-Lesbos Adası), *breccia corallina* / *marmor Sagarium* (Bilecik-Vezirhan), *cipollino verde* / *Marmor Carystium* / *Fıstıkî* (?) (Yunanistan-Eğriboz Adası), *granito rosso di Assuan* / *lapis pırrhopoecilos* / *kızıl serçe gözü* (Mısır-Asvan), *marmo Misio* / *marmor Mysium* / *aklı karalı serçe gözü* (İzmir-Bergama), *marmo Proconnesio* / *Marmor Proconnesium* / *Cezîre-i Marmara mermeri* (Balıkesir-Marmara Adası), *occhio di pavone rosso* / *marmor Triponticum* (İzmit-Kutluca), *pavonazzetto* / *marmor Docimium*, *marmor Synnadicum* / *sürh-i alaca* (?) (Afyon-İscehisar), *portasanta* / *marmor Chium* (Yunanistan, Chios Adası) ve *verde antico* / *marmor Thessalicum* / *laciverd ablağı*, *mermer-i yeşil* (?) (Yunanistan, Tesalya- Aliphaka, Omorfochori, Kastrí, Zastane ve Chasabali) antik dünyanın en çok rağbet gören taşlarındandır (Şekil 1a-h,k). Bunların petrografik özellikleri, ocak konumları, ocakların işletildiği zaman dilimi ve malzemenin yayılımı oldukça iyi bilinmektedir.[4] Yeşil

[4] Belirtilen her bir taş hakkında çok sayıda yayın bulunduğu için burada genel birkaç yayın vermekle yetinilmiştir: Raniero Gnoli, Marmora Romana, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1971; Lorenzo Lazzarini, Pietre e Marmi Antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, colezionismo, CEDAM, Padova, 2004; aynı yazar; Poikiloi Lithoi, Versiculores Maculae: I Marmi Colorati Della Grecia Antica Storia, Uso, Diffusione, Cave, Geologia,

Cami'de, yukarıda sıralanan on bir taşın dışında Revanî adını verdiğimiz, antik dönem ve sonrasında kullanımı hakkında yok denecek kadar az veri bulunan bir başka taş daha tespit edilmiştir (Şekil 1j). Günümüzde yapıda rastlanılmamasına karşın Süleymaniye Külliyesi İnşaat Defterlerinde bulunan bir belge sayesinde *porfido rosso antico* / *lapis Porphyrites* / *sumakî* (Mısır-Cebel Dokhan), mevcudiyeti bilinen bir diğer taştır (Şekil 1ı).

Yukarıda belirtilen *bigio antico*, tüm koyu gri karbonlu mermerlerin genel bir ismi olsa da Romalılar, bunlar arasında en dikkat çekici olanına ve bu türün karakteristik özelliklerini en iyi yansıtanına, ocakların Lesbos (Midilli) Adası'nda bulunmasından dolayı, *Marmor Lesbium* adını vermişlerdir. Antik dönemde farklı noktalarda bulunan ocaklardan elde edilen gri karbonlu mermerlerin hangi ocaktan elde edildiğini belirlemek gözlemle imkansızdır. İznik Yeşil Camii'nde ise durum farklıdır çünkü Yavuz ve ekibi, bu taşın İznik'te farklı noktalarda bulunan ocaklarını tespit etmiştir.[5] Bundan dolayı, İznik Arkeoloji Müzesi'ndeki çeşitli eserlerin ve İznik merkezde bazı noktalarda küçük yığınlar halinde bir araya getirilmiş farklı türdeki mimari plastik parçalarının gri karbonlu mermerden üretilmiş olması yanında İznik'te farklı dönemlere ait yapılarda da bu malzemenin bol miktarda kullanılması şaşırtıcı değildir. Yeşil Camii dışında bu malzemeye İznik'teki diğer Osmanlı yapılarında da rastlanılmaktadır. Cami beden duvarlarının cephe kaplamalarında, sütun başlıklarında, pencere kemerlerinde ve alınlıklarında ve büyük kemerlerde gri karbonlu mermer kullanılmıştır. Yapıda kullanılan antik dönem mermerleri ve diğer taşlar arasında İznik kökenli *bigio antico* en çok kullanılan malzemedir.

Revanî adını verdiğimiz Üst Jura dönemine ait kireçtaşı; kırmızı, pembe ve sarı renkli olup kimi defa benekli sublitografik ve yer yer oolitik yapıya sahiptir.[6] Mermerler ve diğer taşların Antik dönemde kullanımıyla ilgili literatürde, daha önce belirtildiği gibi bu taş hakkında yok denecek kadar bilgi mevcutken, onun modern zamanlarda üretimi, ocakları, yapısal özellikleri ve jeolojik oluşumu hakkında detaylı bilgiler, çeşitli türdeki çalışmalardan elde edilebilmektedir. Mermer piyasasında ve jeoloji alanında bu taşa önce Gülümbe taşı denilmişse de günümüzde özellikle mermer ve renkli taş pazarında "Bilecik Pembe", "Bilecik Gülkurusu", "Rosalia", "Sunset Pink" gibi farklı isimlerle bilinmektedir. Gülümbe ve Taşçılar (eski Hırtılar) köylerindeki ocaklardan çıkartılan bu taş, günümüzde Gülümbe ve Vezirhan civarındaki birçok modern ocaktan çıkartılmaktadır.

Modern ocakların, arkeolojik sit niteliğindeki eski ocakları henüz tahrip et-

Caratterizzazione Scientifica, Archeometria, Deterioramento, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2007; Patrizio Pensabene, I marmi nella Roma antica, Roma, Carocci Editore, 2013.

5 Ali B. Yavuz, Matthias Bruno, Donato Attanasio, "A new source of bigio antico marble: the ancient quarries of Iznik (Turkey)", Interdiciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference, Tarragona 2009, Ed. by A.G. Garcia, M.P. Lapuente, I. Roda, Tarragona, ICAC, 2012, s. 255-262.

6 Malik Sayar, Kemal Erguvanlı, Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları, ITU Maden Fakültesi, İstanbul, 1955, s. 70-71.

mediği bir dönemde, Sayar ve Erguvanlı'nın verdiği bilgiler oldukça kıymetlidir. Onlar, Gülümbe ve Taşçılar köylerinin etrafındaki ocaklardan çıkartılan bu taşı, Bilecik Taşları başlığı altında; Vezirhan taşı, Taşkesen taşı, Selözü taşı ile birlikte ele almışlardır. Bu taşların kullanımıyla ilgili olarak da Bilecik taşlarının özellikle de Vezirhan ve Taşkesen civarından çıkartılan taşların (*breccia corallina*), çok eski zamanlardan beri kullanıldığını, ocakların boyutlarına ve çeşitli tarihi eserlerin mevcudiyetine dayanarak, vurgulamışlardır.[7] Sayar ve Erguvanlı, birçok ocakta tespit ettikleri taşçı izlerini, tamamlanmadan bırakılan lahit, başlık gibi parçaları oldukça az fotoğraflamış olsalar dahi bu tür verileri yazılı olarak kayıt altına almışlardır. Sonuç olarak onlar Gülümbe ve Taşçılar civarındaki ocakların eski dönemlerde kullanımı hakkında ne taşçı izlerinden ne de eski ocak kalıntılarından bahsetmiştir. Diğer taraftan Asgari, Anadolu'da Antik Mermer Ocakları başlıklı çalışmasında yayınladığı haritada, Gülümbe'deki ocakla birlikte çok sayıda ocağın konumunu göstermiş ve bildirisinde bu ocakların tamamını ziyaret ettiğini ve ocaklardan numune aldığını ifade etmiştir.[8] Asgari'nin bu çalışmasına ilk olarak Dodge atıfta bulunarak, Gülümbe'yi Roma döneminde yerel olarak kullanılmış taş ocakları arasında göstermiştir.[9] Daha sonra aynı liste ve benzer haritaya Russell da çalışmasında yer vermiştir.[10] Ne Asgari'nin çalışmasında ne de ona atıfta bulunan diğer iki çalışmada, Gülümbe'deki ocakların Roma döneminde kullanıldığını ispat eden Roma döneminden herhangi bir eserden ya da ocak döküntüsünden bahsedilmemiştir. Revanî adını verdiğimiz bu taşın Roma döneminde ve Erken Bizans döneminde kullanımını gösteren örneğine yaptığımız araştırmalarda henüz ulaşamadık.[11] Saha araştırmalarında bu taşın ulaştığımız tüm *in situ* örnekleri Orta Bizans dönemine aittir. Diğer örnekler de Orta ve Geç Bizans dönemine aittir. Revanî, Osmanlı mimarisinde uzun bir süre boyunca devşirme malzeme olarak temin edilmişken çok geç dönemlerde ocaktan üretilmiştir. Taşın, Roma ve Erken Bizans dönemi kullanımına rastlanmamış olması, bu taşın en azından şimdilik Orta Bizans döneminde kullanıldığını göstermektedir. Asgari'nin ocaklarda gördüğü izler Orta Bizans döneminde gerçekleştirilen taş çıkartma ve kesim izleri olabilir. Sonuçta taş ustaları ocaklarda yüzlerce yıl geleneksel aletlerle ve tekniklerle çalışmışlardır.

Gülümbe ve Taşçılar civarındaki ocaklardan çıkartılan kırmızı kireç taşına Revanî adını vermemizin nedeni ise bizim için ona dair sorunların Revan Köşkü'nde başlamasıyla ilgilidir.[12] Revanî adıyla belirttiğimiz bu taşın Osmanlı dö-

7 A.e., s. 73-74.

8 Nuşin Asgari, "Anadolu'da Antik Mermer Ocakları", VIII. Türk Tarih Kongresi (11-15 Ekim 1976, Ankara), C. I., Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1979, s. 452, Levha 249.

9 Hazel Dodge, "Decorative Stone in the Roman Empire", Oxford Journal of Archaeology, Vol. 7/1, 1988, s. 71.

10 Ben Russell, The Economics of the Roman Stone Trade, Oxford University Press, Oxford, 2013, s. 74-75.

11 İstanbul Arkeoloji Müzeleri uzmanlarından Ömer Çepnioğlu ile yaptığımız araştırmalarda hem Orta ve Geç Bizans döneminden *in situ* hem de Osmanlı döneminden devşirme malzeme olmak üzere çok sayıda örneğini tespit ettiğimiz bu taş hakkındaki arazi çalışmalarında sona yaklaşmış bulunmaktayız. Nihai sonuçlar kısa süre içerisinde yayınlanacaktır.

12 Zeki Boleken, "Topkapı Sarayı Revan Köşkü'nde Kullanılan Devşirme Malzemelerin Yeniden Değerlendirilmesi", İstanbul Araştırmaları Yıllığı, S. 7, 2018, s. 49-66.

nemindeki adına dair yeni, ilginç bir görüş öne sürülmüştür. Süleymaniye Camii avlu döşemesinde birkaç parça küçük levha halinde kullanılan bu taşın, renginden dolayı Süleymaniye Külliyesi İnşaat Defterlerinde "gül-şeftali" olarak belirtilen taş olabileceği düşünülmüştür.[13] Belgede geçen gül-şeftali ismiyle Mut'ta tespit edilmiş dört sütun gövdesinin belirtilmesi[14] ayrıca Revanî'nin çıkartıldığı ocakların konumu ve onun yerel olarak kullanılmış bir taş olması, bu görüşün doğru olmadığını göstermektedir.

Revanî'nin yaptığımız araştırmalarda Orta Bizans dönemine ait küçük boyutlarda döşeme ve yüzey kaplama levhaları dışında eşik taşı, monolit templon sütunu parçası ve başlık gibi çeşitli mimari plastik örnekleri tespit edilmiştir. Yeşil Camiin'de ise Revanî'nin, üç farklı noktada farklı makroskobik görünüme sahip örneği yüzey kaplamasında ve döşemede kullanılmıştır. Doğu yönündeki dış sofada döşeme olarak kullanılan parçanın patinası büyük ölçüde tahrip olmuştur. Üç yüzey kaplama levhasından biri taç kapının alınlığında, diğer ikisi de iç mekânda; doğu duvarındaki kemerin üzengi taşı altındaki panonun çerçevesinde ve mihrabın solundaki (doğu) pencerenin üstünde tespit edilmiştir.

Yeşil Cami'de günümüzde *Porfido rosso antico* görülmese de Süleymaniye Camii İnşaat Defterlerinde bulunan bir belge, Yeşil Camii'nden "şemse döşeme sumakî mermer" parçanın ısrarla istenmesiyle ilgilidir. Sert bir dille yazılmış bu belge, bazı mazeretler ileri sürülerek şemse sumakî döşemenin İstanbul'a gönderilmemesi sebebiyle yeniden Kocaili Sancağı Beği ve İznik Kadısı'na yazılan ikinci hükümdür.[15] Bu belgede ve Süleymaniye Camii İnşaat Defterlerindeki diğer belgelerde, yuvarlak porfir döşeminin camiden alınıp alınmadığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Diğer taraftan, belirtilen belgenin yazım üslubundan dolayı yuvarlak porfir döşeminin İstanbul'a götürüldüğü şüpheye yer bırakmaz. Süleymaniye Camii'nde biri kuzey avlu girişinin iç tarafında diğeri de harim girişinin önünde, 3.12 m ve 2.65 m çap ölçülerinde olmak üzere iki yuvarlak sumakî döşeme bulunmaktadır. Bunlardan 2.65 m çapında olanı Yeşil Cami'de iki dış sofa arasında, taç kapının önünde ya da biraz daha ileride kubbenin altına denk gelecek yerde kullanılmış olmalıdır (Şekil 2).

Yeşil Camii'nde; sütun gövdesi, kemer taşı, pencere sövesi, zemin döşemesi ve yüzey kaplama levhası örnekleri bulunan *marmo Proconnesio*, *bigio antico*-dan sonra camide en yoğun kullanılan malzemedir. Kullanımı çok eski dönemlere uzanan bu mermer, başta İstanbul olmak üzere Akdeniz dünyasındaki birçok şehre uygun ocak konumu ve fiyatı sayesinde ihraç edilmiştir. Yeşil Cami'de özellikle harimde yüzey kaplama levhalarının farklı bir önemi bulunmaktadır (Şekil 3).

Lazzari'nin, *breccia corallina* ve *occhio di pavone*nin isimlendirilmesindeki hatayı[16] düzeltmesinden sonra Bruno ve ekibi *breccia corallina* ve onun bir çeşidi

[13] İlknur Aktuğu Kolay, v.d., Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi. Mimari, Süsleme ve Malzeme, İstanbul, Kitabevi Yay., 2021, s. 117-118.

[14] Barkan, L. Ömer, Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı, C. 2, TTK, Ankara, 1979, s. 19, Belge No: 33.

[15] A.e, s. 25, Belge No: 48.

[16] Lorenzo Lazzarini, "The origin and characterization of "Breccia Nuvolata", "Marmor Sagarium" and "Marmor Tri-

olan *brocatellone*'nin Karaburun'da birkaç farklı noktada ve Manisa Çakmaklı'da daha önce bilinmeyen yeni antik ocaklarını tespit etmişlerdir.[17] Şüphesiz, Yeşil Camii'nde ve İznik'te başka yapılarda da kullanılan bu malzemenin, İzmir ve Manisa kökenli olmasından çok Bilecik-Vezirhan ve Kocaeli-Kutluca'daki ocaklardan temin edilmiş olması beklenir. *Breccia corallina*nın camide üç farklı noktada dört örneği tespit edilmiştir. İki örnek kuzey cephede orta kemerin kilit taşı üzerinde birbirine yakın noktalarda, yüzey kaplama levhası olarak kullanılmıştır. 0.74 x 0.49 m ölçülerinde ve patinası yer yer tahrip olmuş bir diğer örnek ise doğu yönündeki dış sofanın döşemesinde kullanılmıştır. 0.66 x 0.29 x 0.17 m ölçülerindeki son örnek ise minarenin aşağıdan yukarıya doğru altıncı basamağında kullanılmıştır. *Occhio di pavone*nin ise yedi küçük parça halinde yüzey kaplama levhası örneği harimde, doğu duvarındaki kemerin üzengi taşı altında, Revanî ile birlikte *marmo Proconnesio* levhanın etrafındaki bordürde kullanılmıştır. Bu nokta ayrıca yapıda 1.25 x 0.39,5 m ölçülerinde tek parça yüzey kaplaması örneği bulunan *cippollino verde* de görülebilir (Şekil 4). Tespit edilen 0.88 x 0.56 m ölçülerindeki bir diğer *Occhio di pavone* ise batı taraftaki dış sofanın zemininde kullanılmıştır.

Pavonazzetto yapının farklı noktalarında zemin döşemesinde, harimde ve cephelerde yüzey kaplamalarında, kemer taşlarında, pencere alınlıklarında ve taç kapı sövesinde kullanımına rastlanan bir diğer mermer türüdür. Bu örneklerde mermerin görünümü oldukça değişkendir. Kimi parçalarda beyaz ya da fildişi fon üzerinde sarı ince damarlar görünürken bazı örneklerde de kırmızı veya menekşe leke ve beneklere sahiptir.

Yeşil Camii'nde *portasanta*nın karakteristik görünüme sahip olan 1.45 x 0.84 m ölçülerindeki örneği, doğu yönündeki dış sofanın döşemesinde kullanılmıştır (Şekil 5). Taç kapıda 1.62 x 0.29 x 0.10 m ölçülerine sahip eşik taşı ve harimdeki sütun gövdelerinin kaideleri ise taşın karakteristik görünümünü sergilemese de renk geçişini gösteren ilginç örnekleridir.

Verde antico; mihrabın solundaki (doğu) pencerenin sövelerinde, bu pencerenin üstündeki panonun bordüründe ve aynı pencere ile mihrap arasında kalan alanın üst bölümünde görülen panoda yüzey kaplama levhası olarak kullanılmıştır. Son örnek ise minarenin yukarıdan aşağı ikinci basamağında tespit edilmiştir. 0.37.5 x 0.18 x 0.05 m ölçülerindeki bu parçanın yüzeyinde basit bir silme de görülmektedir (Şekil 6).

Yeşil Camii'nde *marmo Proconnesio* sütun gövdeleri dışında *bianco e nero antico*nun 3.56 m boy ve 0.56 m çap ölçülerine sahip iki sütun gövdesi örneği tespit edilmiştir (Şekil 2). Bunlar, dış sofaların iki kemerli kısa kenarlarında si-

ponticum", ASMOSIA V- International Studies on Ancient Stone, Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Boston, June 1998, London, Archetype Publications Ltd., 2002, s. 58-67.

[17] Matthias Bruno et. al., "Unknown ancient marble quarries of western Asia Minor," Interdiciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference, Tarragona 2009, Ed. by A.G. Garcia, M.P. Lapuente, I.Roda, Tarragona, ICAC, 2012, s. 568-570.

metrik olarak kullanılmıştır. Gövdelerde *imus scapus* ve *summus scapus* silmelerine rastlanmaması onların kesilerek kısaltıldığını göstermektedir. Böyle olmasına rağmen, bu gövdelerin boyutlarıyla eş, başka *bianco e nero antico* sütun gövdelerine İstanbul'daki Osmanlı yapılarında dahi rastlanılmamaktadır. İznik'te de mevcut Osmanlı yapılarında *bianco e nero antico*nun başka bir örneğine rastlanmamıştır. Dış sofalarda bulunan diğer sütun gövdeleri ortalama 2.86 m boy ve 0.56,3 m çap ölçülerinde *granito rosso di Assuan*'dır. Bu malzeme İznik'teki Osmanlı yapıları arasında sadece Yeşil Camii'nde kullanılmıştır. Harim mekânında kullanılan *marmo Misio* sütun gövdesi çifti ise ortalama 2.87 m boyunda ve 0.83,5 m çapındadır. İki örnekte de *summus scapus* mevcutken *imus scapus*lar gövdelerin boyları kısaltıldığı için mevcut değildir.

Yeşil Cami'de tespit edilen bu malzemelerden renkli olanları, İstanbul'da da sultan ve yakın çevresinin inşa ettirdiği yapılarda görülmektedir. Bunlar arasında *bianco e nero antico* ve *cipollino verde* sadece İznik'te değil, İstanbul'da dahi nadir görülen mermer ve renkli taş türüdür. Erken Osmanlı mimarisinde Yeşil Camii, renkli mermer ve diğer taş türlerinin kullanımı ve bunların yapı içerisindeki dağılımı açısından döneminin en iddialı yapısı olabilir.

2. Yeşil Cami'de Devşirme Malzemelerin Kullanımı

Yeşil Camii'nde tespit edilen ve yukarıda ele alınan bu taşların tamamı devşirme malzemedir. Buna rağmen Aslanapa, camideki bütün başlıkların ve mimari süslemelerin özgün olduğunu ve yapıda devşirme malzeme kullanılmadığını belirtmiştir.[18] Aslanapa'nın kastettiği, yapıda kolaylıkla tespit edilebilecek devşirme sütun başlığı, korkuluk levhası, levha payesi, arşitrav, söve gibi Bizans mimari plastiğine dair çeşitli örneklerdir ve bu açıdan Aslanapa bir bakıma haklıdır. Yapıda devşirme malzeme kullanımıyla dikkat çeken husus, bazı parçalar özgün formunu korurken, bazılarının yeniden işlenmesiyle özgünlüğünü tamamen ya da kısmen kaybetmiş olmasıdır.

Yapıda özgün halini büyük oranda koruyan devşirme malzemelerin başında sütun gövdeleri ve harim mekanındaki *marmo Proceonnesio* yüzey kaplama levhaları gelmektedir. Bunların dışında, dikkatli bir gözlemle biçim ve süsleme açısından da devşirme olduğu anlaşılan bazı parçalar tespit edilmiştir. Bu örneklerden ilki yapının mihrap duvarı cephesinde, alt sıra taş dizisinde yer almaktadır. 1.19 x 0.74 m ölçülerindeki *bigio antico* parçanın yüzeyinde, basit bir şekilde işlenmiş haç motifi görülmektedir (Şekil 7). Bu parça yapıda kullanılmak için yeniden biçimlendirildiğinde, yüzeyindeki haç motifinin bütünlüğü bozulmuştur. Bir diğer örnek, yapının doğu yönündeki dış sofa zemininde, döşeme levhası olarak kullanılan 0.51 x 0.44 m ölçülerindeki *Marmo Proconnesio* korkuluk levhası parçasıdır (Şekil 8). Bu örnek, görünüşe bakılırsa Erken Bizans dönemi üretimi bir korkuluk levhasının, köşe parçasıdır. Parçanın yüzeyinde; ikisi düz,

[18] Oktay Aslanapa, Osmanlı Devri Mimarisi, İnkilâp Kitapevi, İstanbul, 2004, s. 6.

en içteki eğimli olan üçlü çerçeve silmesi ve bir zıvana yuvası dışında başka bir detay bulunmamaktadır. Minarenin, altıncı basamağında 0.66 x 0.29 x 0.17 m ölçülerindeki *breccia corallina* ile sondan ikinci basamağında kullanılan 0.37,5 x 0.18 x 0.05 m ölçülerindeki *verde antico* özgün, basit silmeli Bizans mimari parçalardır (Şekil 9).

Yukarıda belirtilen dört parça dışında, yapıda devşirme malzeme olarak kullanılan Bizans mimari plastiğine ait herhangi bir örnek bulunamamıştır. Ancak yapının doğu duvarında, güney-kuzey doğrultusundaki ikinci pencerenin *lesbos kymation*u ve inci-boncuk dizisiyle bezeli söveleri, araştırmacılar arasında bir karmaşaya neden olmuştur (Şekil 10). 1941'de yayınlanan "Das Islamische Iznik" adlı eserinde Katharina Otto-Dorn, Gurlitt'in aksine, şüphe etmeksizin bu sövelerin Erken Osmanlı eseri olduğunu belirtmiş ve bu görüşünün dayanağı olarak da sövelerdeki güçlü profillenmeyi ve formların ayrı ayrı biçimlendirilmiş olmasını göstermiştir.[19] Diğer taraftan Özbek, bu sövelerin devşirme olduğunu belirtmiştir.[20] Ağır, oldukça yeni sayılabilecek çalışmasında, bu sövelerin Roma dönemine ait bir arşitrav olabileceğini ileri sürmektedir.[21] Bezemelerinden dolayı bu sövelerin, Roma dönemine ait bir arşitrav parçası olduğu belirtilmiş olsa da Antik Yunan, Roma ve Bizans sanatındaki *Lesbos kymation*u örnekleri biçim ve üslup açısından karşılaştırıldığında Otto-Dorn'un haklı olduğu kolaylıkla anlaşılacaktır.

Üslup karşılaştırmalarının dışında bahsi geçen sövelerin zannedildiği gibi Roma dönemine ait bir arşitrav olmadığını gösteren bazı somut detaylar da bulunmaktadır. Yapıdaki pencerelerin söveleri genel olarak farklı şekillerde birleştirilmiş olsa da mihrap duvarındaki pencerelerden batı yönündeki ve doğu cephede güney yönündeki ilk pencerenin söveleri; Roma dönemine ait arşitrav olabileceği düşünülen pencerenin söveleri gibi üstte gönye burun, altta ise düzdür. İkinci teknik detay ise üzerinde durduğumuz sövelerin arka yüzeylerinde görülebilir. Söve parçalarından en az ikisinin, üst ve mihrap tarafındaki iki parçanın dışbükey arka yüzeyleri, bunların sütun gövdesinden kesilerek üretildiğini göstermektedir. Mihrap duvarı tarafındaki sövenin ayrıca arka alt kısmında, sütun gövdesinin *imus scapus* ya da *summus scapus* silmesinin izleri görülebilir (Şekil 11). Belirtilen detaylar bu pencere sövelerinin, en azından iki parçanın, kullanıldığı yer için, devşirme sütun gövdelerinden kesilerek üretildiğini ortaya koymaktadır. Sütun gövdelerinin yeniden biçimlendirilerek pencere sövelerine dönüştürülmeleri aslında basit bir devşirme kullanımı dışında hiçbir özel anlam ifade etmez. Mermer ocaklarının faal olmadığı dönemlerde ya da ihtiyaç duyulan mermerin ocaktan daha hızlı sürede ve düşük maliyetle temin edildiği durumlarda, bu gibi uygulamalara sıklıkla başvurulmuştur. Bu uygulama, Yeşil Camii özelinde daha çok sövelerin yüzeylerinde görülen inci boncuk dizisi ve *Lesbos kymation*u açısından

[19] Katharina Otto-Dorn, Das Islamische Iznik, Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches, Berlin, 1941, s. 29.

[20] Yıldıray Özbek, Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453), Kültür Bakanlığı, Ankara, 2002, s. 94.

[21] Aygül Ağır, "Gentile Bellini, İstanbul'da Venedikliler, Venedik'te Türkler", Fatih'in İstanbul'u Fatih Sultan Mehmed, Gentile Bellini ve İstanbul, Editör Abdülkadir Özcan, İBB, İstanbul, 2023, s. 67.

oldukça dikkat çekicidir. Yeşil Camii dışında Rum bir ustanın Geç Bizans mimari plastik özelliklerini yansıtan korniş ve kapı alınlığı gibi eserleri Bursa-Kocamustafapaşa'da Lala Şahin Paşa Türbesi ve Sultan I. Murad'ın Bursa-Çekirge'deki camisinde de görmek mümkündür.

Leon de Laborde, 1838 yılında ziyaret ettiği Yeşil Camii hakkında genel bilgiler verdikten sonra iç mekânın kendisine herhangi bir özel durum sunmadığını belirtmiştir.[22] Onun düşündüğünün aksine, yapının iç mekânı oldukça özeldir. Yukarıda malzeme türü belirtilen ve büyük çoğunluğu *marmo Proconnesio* olan mermer kaplamalar, Bizans kiliselerinden sökülerek kiliselerde görülen düzene benzer bir şekilde yeniden bir araya getirilmiştir. İç mekânda mermer kaplamanın olduğu ve Yeşil Camii ile bezeme üslubu açısından benzerlik gösteren Milas Firuz Bey ve Balat İlyas Bey camilerinde dahi bu düzende mermer kaplamalar görülmez. Yeşil Camii'nde damarları simetrik bir şekilde, yansımalı düzende yerleştirilen (*skoutlosis*) mermer levhaların dışında, farklı düzenlenen levhalar da bulunmaktadır. Geçen zaman içerisinde meydana gelen tahribatlar neticesinde, duvar kaplamalarının yer yer tahrip olduğu ve restorasyon çalışmalarında yenilendiği görülmektedir. Mihrabın sağ (batı) tarafında kalan pencere söveleri de dahil duvar yüzeyi ve kuzey duvarda girişin solunda (batı) kalan duvar yüzeyindeki kaplamalar son restorasyonlarla büyük oranda yenilenmiştir. Mermer kaplamaların tahrip olması, yerleştirme düzeninde en azından iki noktada simetrinin bozulmasına sebep olmuştur. Bu noktalardan ilki mihrabın sağındaki (batı) duvar yüzeyidir. Bu yüzeyin de mihrabın solunda (doğu) görülen düzende olması gerekirdi (Şekil 12). Bu yüzeyin önüne daha önceden minber yerleştirildiği için onarımdan önceki eski halini fotoğraflardan tespit etmek güçtür. Aynı şekilde bu duvardaki pencere iç sövelerinin de renkli mermer olması beklenir. Mihrabın iki yanındaki pencerelerin, caminin diğer pencerelerinden farklı olarak çeşitli renkte malzemeden iç sövelere sahip olması, 15.-16. yüzyılda İstanbul'da Bayezid, Süleymaniye, Şehzade, İvaz Efendi camileri gibi bir dizi camide takip edilebilmektedir. Diğer nokta ise doğu duvarında kemer üzengi taşının altındaki yüzeydir. Aynı ya da yakın renkte malzeme ile benzer düzenleme aslında batı duvarında da olmalıydı.

Osmanlı mimarisinde bir ikinci örneği olmayan iç mekandaki yüzey kaplama levhalarını ve bunların yerleştirme düzenini sadece erken devrin bir denemesi olarak mı görmeliyiz? Yapının mimarı bilinmekteyken ve Selçuk İlyas Bey ve Milas Firuz Bey camileri ile üslup benzerlikleri söz konusuyken, Bizans malzemesi dışında yapıdaki Bizans mimarisi ve sanatına dair izler (sütun gövdeleri arasındaki taç kapı, *Lesbos kymation*u ile süslenmiş pencere sövesi, diğer bazı pencerelerin sövelerinde görülen silmelerin biçimi, iç mekandaki duvar kaplamalarının yerleştirilme düzeni) farklı mimari geleneklerden gelen ustaların birlikteliğini göstermektedir. Ancak unutulmaması gereken nokta Yeşil Camii'yi biçim-

[22] Léon Emmanuel Simon Joseph Laborde, Voyage de l'Asie Mineure par Messeurs Alexandre de Laborde, Becker, Hall, et Léon de Laborde, Firmin Didot, Fréres Editeurs, Imprimeurs de l'Institut de Frans, Paris, 1838, s. 43.

lendiren "farklı mimari gelenekler" içerisinde tek örnek Bizans sanatı değildir. Bunu vurgulamamdaki neden Bizans sanatının Erken Osmanlı mimarisindeki etkisini yok saymak ya da bu durumu bir kusur gibi algılayıp, değersizleştirmek değil, Ousterhout ve Çağaptay'ın düşüncelerinin[23] aksine; bu yapıların sadece Anadolu Selçuklu ve Bizans sanatının etkisinde gelişmiş, melez yapılar olmadığını vurgulamaktır.

Yeşil Camii'ndeki süsleme programının, Demiriz'in de belirttiği gibi, baninin zevk ve isteği üzerine bir düzen dahilinde ustalar sınırlandırılarak mı yoksa yapı ustası ya da mimarın etkisinde mi gerçekleşmiştir?[24] Bu soru; yapının inşa süreci, baninin derecesi ve caminin alt kat pencerelerinde dikkat çeken farklılıklar dikkate alınmadan cevaplanamaz görünmektedir.

Yeşil Camii'nin yapımına H. 780 / M. 1378'de başlanıp, Hayreddin Paşa'nın H. 789 / M. 1387'de vefatı nedeniyle, caminin H. 794 / M. 1391'de Ali Paşa tarafından tamamlandığı tekrar hatırlanmalıdır. Caminin mimari plastik unsurları, kuvvetle muhtemel Hayreddin Paşa'nın vefatından sonra tamamlanmıştır. Bu durum, bezeme programında bir sapmaya neden gösterilebilir mi? Alt seviyedeki pencerelere dikkat edilirse yapının batı duvarındakilerin diğer pencerelere göre daha itinalı bir işçiliğe ve düzene sahip olduğu görülecektir. Mihrap duvarındaki pencerelerin alınlıklarında ise madalyon olarak belirtilenler, tamamlanmadan bırakılan rozetler olabilir. Doğu cephedeki pencereler ise birinin söveleri hariç diğer cephelerdeki pencerelerden daha sadedir. Bu farklılık yapı cephelerinin önem derecesinden mi yoksa yukarıda belirtilen durumdan mı kaynaklanmıştır? Yapıdaki bezeme programında baninin zevki ve isteği ne derecede baskındı bilinmez. Diğer taraftan paşanın sırasıyla Bilecik, İznik ve Bursa kadılığı yapması, sonra kazaskerlik ardından da vezirlik makamına ulaşması; onun Osmanlı ordusunda muntazam yaya teşkilatının, acemi ve yeniçeri ocaklarının kuruluşundaki katkısı, Osmanlı maliye teşkilatlanmasındaki rolü ve Balkanlardaki fetihleri[25] İznik Yeşil Camii'ndeki malzeme zenginliğini ve zengin bezeme programını uygulayabilecek usta grubunun varlığını açıklar.

Sonuç

Yeşil Camii ile birlikte Osmanlı mimarisinde en azından birincil öneme sahip yapılarda devşirme malzemeler farklı bir şekilde değerlendirilmeye başlanmıştır. Yeşil Camii, kendinden sonra devşirme sütun gövdelerinin renklerine göre dizilimi, Bizans mimari plastik örneklerinin ters çevrilerek veya yapıda minare basamakları gibi göz önünde bulunmayan noktalarda kullanımı, devşirilen malzemenin çoğu

[23] Robert Ousterhout, "Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture", Muqarnas, Vol. 12, 1995, s. 50; Suna Çağaptay, "Devşirilen Başkent: Osmanlı'nın İlk Başkenti Bursa'ya Yeniden Bakmak", Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimarisi, Ed. Yıldıray Özbek, Ayşe Budak, Literatürk Academia, Konya, 2020, s. 42.

[24] **Yıldız Demiriz, Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453), Kültür Bakanlığı, İstanbul, 1979, s. 52-53.**

[25] **Münir Aktepe, "Çandarlı Kara Halil Hayreddin Paşa", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 8, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 214-215.**

zaman renkli ve ocaklarının faal olmaması nedeniyle değerli mermer olması noktasında yol göstericidir. Erken dönemde kullanılan devşirme malzeme ile sonraki dönemlerde kullanılanlar arasında ciddi bir sayısal fark görünmemektedir. Tek fark, Bizans ya da Roma mimari plastiğine ait örneklerin görülemez olmasıdır. Bu tavır, Osmanlıların kendi mimarlık üslubunu bilinçli bir şekilde adım adım ortaya koymasıyla ilgilidir. Osmanlı mimarisinin ilk evresindeki üslup çeşitliliği ya da devşirme malzeme kullanımı sadece Rum ya da Anadolu dışından ustaların varlığı ile açıklanamaz. Bu ustaların etkisi reddedilmemekle birlikte göz ardı edilmemesi gereken esas nokta, henüz olgunluğa erişmemiş bir mimarlık ve sanat üslubunun varlığıdır. Osmanlı mimarisinde Rum ve başka milletlerden ustaların varlığı sadece erken dönem için söz konusu değildir. 16. yüzyılda ve sonrasında farklı türde arşiv kayıtlarından çeşitli milletlerden birçok usta adı tespit edilebilse de erken dönemdeki gibi yapılarda ortaya çıkan biçimlerde onların varlığını belirlemek artık çok kolay olmamaktadır.

Kaynakça

Ağır, Aygül (2023). "Gentile Bellini, İstanbul'da Venedikliler, Venedik'te Türkler", Fatih'in İstanbul'u: Fatih Sultan Mehmed, Gentile Bellini ve İstanbul, Ed. Abdülkadir Özcan, İstanbul: İBB ve İBB Miras, s. 41-77.

Aktepe, Münir (1993). "Çandarlı Kara Halil Hayreddin Paşa", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 214-215.

Aktuğu Kolay, İlknur, Sönmezer, Şükrü, Angı, O. Serkan (2021). Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi. Mimari, Süsleme ve Malzeme, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Asgari, Nuşin (1979). "Anadolu'da Antik Mermer Ocakları", VIII. Türk Tarih Kongresi (11-15 Ekim 1976, Ankara). C. I., Ankara: Türk Tarih Kurumu, s. 451-456.

Aslanapa, Oktay (2004). Osmanlı Devri Mimarisi, 2. bsm., İstanbul: İnkilâp Kitapevi.

Ayverdi, Ekrem Hakkı (1966). İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mimârîsinin İlk Devri 630-805 (1230-1402), İstanbul: İstanbul Fetih Cem'iyeti İstanbul Enstitüsü.

Barkan, L. Ömer, (1979). Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı, C. 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Boleken, Zeki (2018). "Topkapı Sarayı Revan Köşkü'nde Kullanılan Devşirme Malzemelerin Yeniden Değerlendirilmesi", İstanbul Araştırmaları Yıllığı, S. 7, s. 49-66.

Bruno, Matthias, v.d. (2012). "Unknown ancient marble quarries of western Asia Minor," Interdiciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference, Tarragona 2009, Ed. by A.G. Garcia, M.P. Lapuente, I.Roda, Tarragona: ICAC, s. 568-570.

Çağaptay, Suna (2020). "Devşirilen Başkent: Osmanlı'nın İlk Başkenti Bursa'ya Yeniden Bakmak", Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimarisi, Ed. Yıldıray Özbek, Ayşe Budak, Konya: Literatürk Academia, s. 9-50.

Demiriz, Yıldız (1979). Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453), İstanbul: Kültür Bakanlığı.

Dodge, Hazel (1988). "Decorative Stone in the Roman Empire", Oxford Journal of Archaeology, Vol. 7/1, s. 65-80.

Gnoli, Raniero (1971). Marmora Romana, Roma: Edizioni dell'Elefante.

Laborde, Léon Emmanuel Simon Joseph (1838). Voyage de l'Asie Mineure par Messeurs Alexandre de Laborde, Becker, Hall, et Léon de Laborde, Paris: Firmin Didot, Fréres Editeurs, Imprimeurs de I'Institut de Frans.

Lazzarini, Lorenzo (2002). "The origin and characterization of "Breccia Nuvolata", "Marmor Sagarium" and "Marmor Triponticum", ASMOSIA V- International Studies on Ancient Stone, Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Boston, June 1998, London: Archetype Publications Ltd., s. 58-67.

Lazzarini, Lorenzo (2004). Pietre e Marmi Antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, colezionismo, Padova: CEDAM.

Lazzarini, Lorenzo (2007). Poikiloi Lithoi, Versiculores Maculae: I Marmi Colorati Della Grecia Antica Storia, Uso, Diffusione, Cave, Geologia, Caratterizzazione Scientifica, Archeometria, Deterioramento, Pisa-Roma: Fabrizio Serra.

Ousterhout, Robert (1995). "Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture", Muqarnas, Vol. 12, s. 48-62.

Otto-Dorn, Katharina (1941). Das Islamische Iznik, Berlin: Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches.

Özbek, Yıldıray (2002). Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Pensabene, Patrizio (2013). I marmi nella Roma antica, Roma: Carocci Editore.

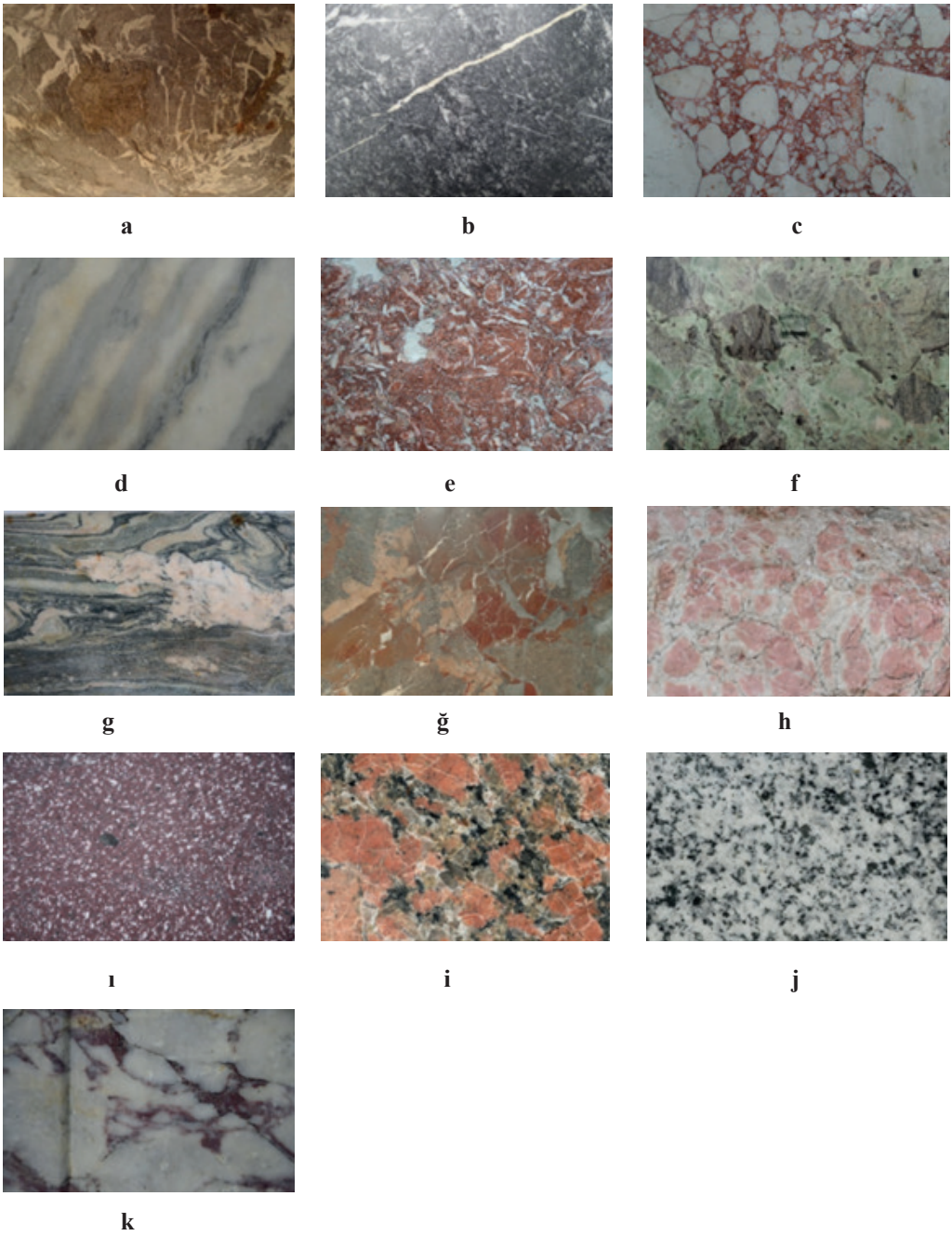
Russell, Ben (2013). The Economics of the Roman Stone Trade, Oxford: Oxford University Press.

Sayar, Malik, Erguvanlı, Kemal (1955). Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları, İstanbul: İTU Maden Fakültesi Yayınları.

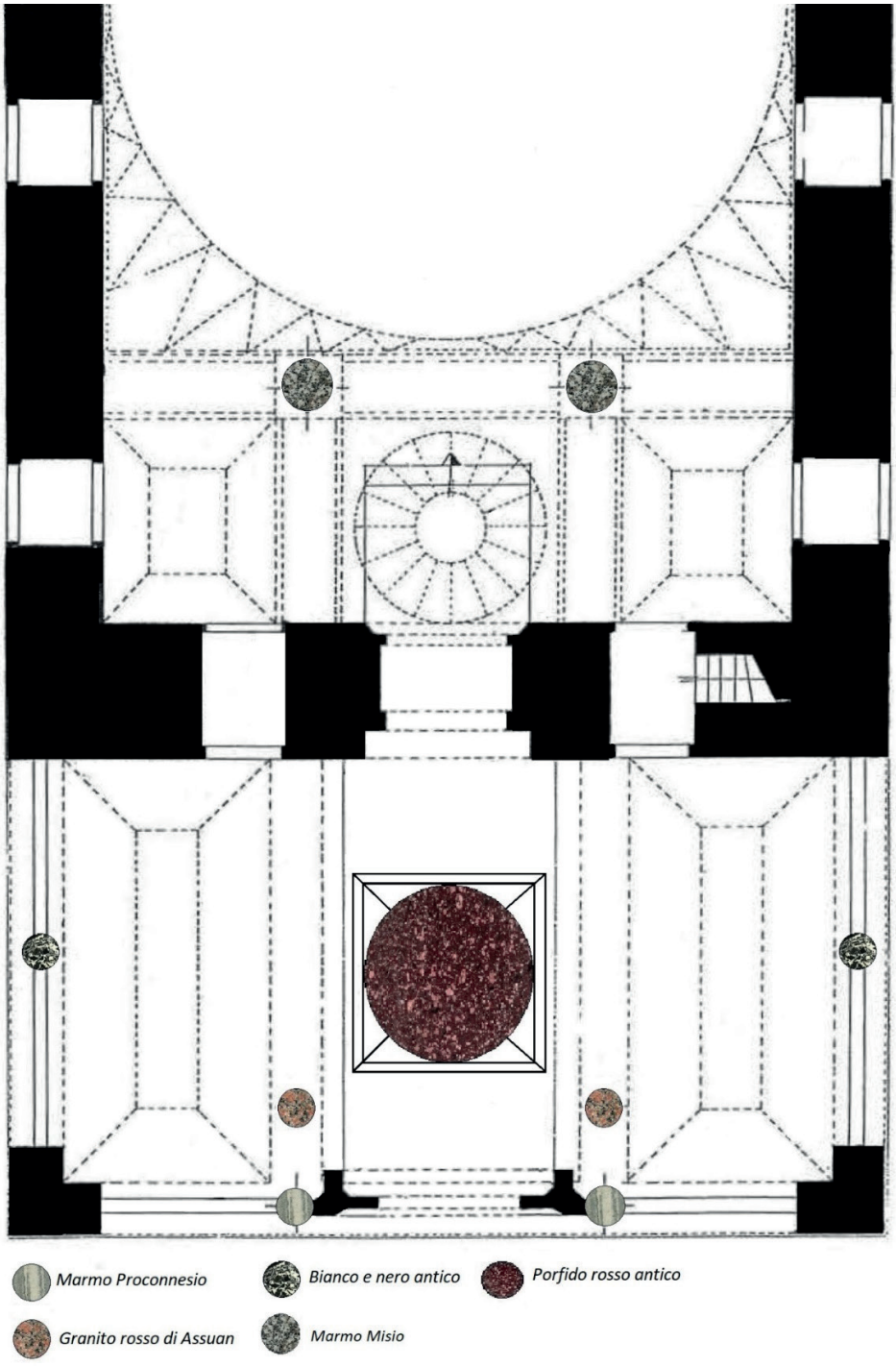
Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2001). Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yavuz, Ali Bahadır, Bruno, Matthias, Attanasio, Donato (2012). "A new source of bigio antico marble: the ancient quarries of Iznik (Turkey)", Interdiciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference, Tarragona 2009, Ed. by A.G. Garcia, M.P. Lapuente, I. Roda, Tarragona: ICAC, s. 255-262.

Şekiller



Şekil 1: a-*bianco e nero antico*, b-*bigio antico*, c-*breccia corallina*, d-*cipollino verde*, e- *granito rosso di Assuan*, f- *marmo Misio*, g- *marmo Proconnesio*, ğ-*occhio di pavone*, h- *pavonazzetto*, ı-*porfido rosso antico*, i-*Portasanta*, j- *Revanî*, k- *verde antico*.



Şekil 2: Yeşil Cami'de kullanılan sütun gövdelerinin malzeme türleri ve porfir döşemenin tahmini konumu (Ülgen, Ali Saim (1938). "İznik'teki Türk Eserleri", Resim 14'ten uyarlama).

Şekil 3: Harim mekânı ve mermer yüzey kaplamalarının genel görünümü.

Şekil 4: Harimde doğu kemerinin üzengi taşı altında *cipollino verde*, *occhio di pavone rosso* ve Revanî.

Şekil 5: Portasanta döşeme levhası.

Şekil 6: Minare basamağındaki verde antico silmeli parça.

Şekil 7: Mihrap duvarı cephesindeki *bigio antico* kaplama taşı yüzeyinde haç motifi.

Şekil 8: *Marmo Proconnesio* korkuluk levhası parçası.

Şekil 9: Minare basamağında basit silmeli *breccia corallina* mimari parça.

Şekil 10-11: Doğu cephede Lesbos kymationu ile bezenmiş pencere söveleri ve arka kısımdan detay.

Şekil 12: Mihrabın iki yanındaki duvar yüzeyinde mermer kaplama düzeni.

MİMAR DÂVUD AĞA İMZALI KİTABELERDE "SANAT" VURGUSU[1]

Emphasıs On "Art" In the Inscriptions Signed By Architect Davud Ağa

Şerif TÜMER[2]

Özet

Çeşitli bileşenlerden meydana gelen Osmanlı mimarisinin en önemli unsurlarından birisi de yazıdır. Bilgilendirici metinler olarak karşımıza çıkan kitâbeler aynı zamanda mimar ve sanatkârların inşa ettiği eserlerdeki manevi varlıklarının yazıya dökülmüş halidir. Henüz erken Osmanlı mimarisinde başlayan kitabeye imza koyma geleneği klasik dönem ve sonrasında sayıca azalarak devam etmiştir. Mimar Sinan'ın çıraklarından olan Mimar Dâvud Ağa ile birlikte bu gelenekte ciddi bir değişim ve dönüşüm karşımıza çıkmaktadır. Yaklaşık on yıl süren baş mimarlık görevinde önemli mimari siparişleri inşa eden Dâvud Ağa kendi ismini kitabelerde açıkça vurgulayarak bir anlamda yeni bir gelenek başlatmak istemiş gibi görünse de bu geleneğin kendisinden sonra devam etmediği anlaşılmaktadır. Osmanlı mimarisinde Sinan sonrası baş mimarlık görevini yürüten Dâvud Ağa, Sinan üslûbunu sürdüren sanatkârlardandır. Eserlerinde Mimar Sinan geleneğini sürdürmekle birlikte ustasından ayrıldığı ve farklılık ortaya koyduğu yönleri de vardır. Bu hususun başında kitabeye imza koyma geleneği gelmektedir. Sinan'dan farklı olarak inşa ettiği eserlerin kitabelerine açıkça imzasını koyan Dâvud Ağa kitabe metninin içerikleri itibariyle de incelemeye değer bir anlayışa sahiptir. Dâvud Ağa'nın imzası görülen üç yapı kitabesinde ısrarla vurgulanarak kullanılan "sanat" ifadesi de anlam boyutu noktasında farklı değerlendirmelere açıktır. Gücün, yazı yoluyla en somut halini bulduğu kitabeler bizzat yapı üzerinde ve insanların görebileceği noktalarda konumlandırılarak bu aktarım sağlanmaya çalışılmıştır. Seçilen ifadelerin ise metin içinde kullanım tarzı, kullanım yeri tamamen bilinçli bir tercihin sonucudur. Bu noktada Dâvud Ağa imzalı kitabelerdeki sanat vurgusu yüceltme, kabiliyet ve becerilerin hareket noktası olarak mimarın kendisini hangi dayanak üzerinden konumlandırdığını belirtmesi açısından önem taşımaktadır. Bildiride Dâvud Ağa imzalı kitabelerde geçen sanat ifadesi üzerinde durularak,

---

[1] Bu çalışma ''Mimar Dâvud Ağa'nın Hayatı, Eserleri ve Üslup Anlayışı'' konulu yüksek lisans tezinden yola çıkılarak üretilmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Orcid: 0000-0002-0108-9647.

ifadenin çeşitli açılardan irdelemesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mimar Dâvud Ağa, Osmanlı Mimarisi, Hassa Mimarlar Teşkilatı, Kitabe, Sanat

Abstract

One of the most important elements of Ottoman architecture, which consists of various components, is writing. The inscriptions, which appear as informative texts, are also the written form of the spiritual assets of the works built by architects and craftsmen. The tradition of signing the inscription, which started in early Ottoman architecture, continued in the classical period and after, with a decrease in number. Together with Architect Dâvud Agha, one of Mimar Sinan's apprentices, we encounter a serious change and transformation in this tradition. Dâvud Agha, who built important architectural orders during his ten-year chief architect position, seems to want to start a new tradition by emphasizing his own name on the inscriptions, but it is understood that this tradition did not continue after him. Dâvud Agha, who was the chief architect in Ottoman architecture after Sinan, is one of the artists who maintain the Sinan style. While he continues the tradition of Architecture Sinan in his works, there are also aspects in which he differs from his master. At the beginning of this issue is the tradition of signing the inscription. Dâvud Agha, who clearly put his signature on the inscriptions of the works he built, unlike Sinan, has an understanding worth examining in terms of the contents of the inscription text. The expression "art", which is used insistently in the three building inscriptions of Dâvud Agha, is open to different evaluations in terms of meaning dimension. Inscriptions, in which the power finds its most concrete form through writing, are positioned on the building itself and in places where people can see it, and this transfer is tried to be achieved. The way and place of use of the chosen expressions in the text is the result of a completely conscious choice. At this point, the emphasis on art in the inscriptions signed by Dâvud Agha is important in that it indicates on which basis the architect positions himself as the starting point of sublimation, abilities and skills. In the paper, the expression of art in the inscriptions signed by Dâvud Agha will be emphasized, and the expression will be examined from various angles.

Keywords: Architect Dâvud Agha, Ottoman Architecture, Organization of Hassa Architecture, İnscription, Art

Giriş

Oldukça geniş bir tanım alanı olan ‘‘sanat’’ terimi[3], mimarlık tarihi eserleri için de kapsayıcı bir üst başlık niteliğindedir. Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan son evresine kadar geçen süreçte sanatın çeşitli dallarında özgün eserler ortaya konmuş, güçlü bir kültür ve sanat ortamı oluşturulmuştur. Mimari ise bunların başında gelmektedir. Devletin ekonomik ve politik olarak zirvede olduğu klasik dönem, anıtsal eserlerin/külliyelerin yoğun olarak inşa edildiği süreçle örtüşmektedir. Hassa mimarlar teşkilatı marifetiyle meydana getirilen bu eserler baş mimarın mimari kudretini, bilgisini, becerisini ve üslûp anlayışını yansıtan anıtlardır.

Sinan gibi güçlü bir mimarın ardından Osmanlı Devleti’ne baş mimarlık yapan Dâvud Ağa[4] yaklaşık on yıllık görev süresince önemli mimari eserler meydana getirmiş ve ustasından farklı olarak bu eserlere imzasını atmıştır. Dâvud Ağa sırasıyla İstanbul Mehmed Ağa Külliyesi, Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı, Sinan Paşa Köşkü (İncili Köşk) ve Koca Sinan Paşa Külliyesi’ne imzalarını atmış, ayrıca yine Zülüflü Baltacılar Koğuşu’nun bulunduğu avluya girişi sağlayan cümle kapısının üzerindeki 995 (1586-87) tarihli bir tamir kitabesine de ‘‘Nola san’atla yapsa mi’mârı’’ ifadesiyle kendi ismine atıfta bulunmuştur. Mimarın Koca Sinan Paşa Külliyesi kitabesi dışında imza attığı tüm kitabelerde ise ismiyle beraber ‘‘sanat’’ ifadesini bilinçli bir şekilde yan yana kullandığı görülmektedir. Koca Sinan Paşa Külliyesi kitabesinde *“Mimar başı Davut Ağa ne de güzel yapdı. Taş ve demirin boyun eğeceği bir iş ortaya koydu”* (Altınay, 1937: 64; Delibaş, 2016: 67) şeklinde imzasını attığı kitabede adını sanat ifadesi ile yan yana kullanmasa da mimari kudretine, becerisine ve sanat anlayışına yaptığı atıf ile ustası Sinan’dan farklı bir imza geleneği ortaya koyduğu görülmektedir.

Yapı künyesi niteliği taşıyan kitabeler (Özkurt ve Tüfekçioğlu, 2009: 275-295) mimari çalışmalarında birincil başvuru kaynaklarındandır. Mimar Dâvud Ağa imzalı kitabeler imza geleneği, bani-sanatkâr ilişkisi ve içerdiği bazı ifadeler ile Osmanlı mimarlığı içerisinde farklı ve özel bir geleneğin temsilcisidir. Bu bildiride mimarın kitabelerinde sıkça vurgulanan ‘‘sanat’’ ifadesi incelenerek anlam boyutu noktasında içeriği irdelenecektir. Konunun özünden kopmamak adına kitabelerin ait olduğu mimari eserlerin detaylı tanımlaması yapılmayacaktır. Bunun

[3] Sanat terimi ilgili detaylı bilgi için bakınız: Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2003). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 208.; Mülayim, Selçuk (2018). Sanat Tarihine Giriş, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, s. 10.; Mülayim, Selçuk (2020). Sanat Tarihi Metodu, Platform Yayıncılık, İstanbul, s. 10-39.; Ersoy, Ayla (2002). Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul, s. 5-8.; Çam, Nusret (2020). İslâmda Sanat Sanatta İslâm, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 19-20.

[4] Mimar Dâvud Ağa’nın hayatı, eserleri ve mimarlığı hususunda detaylı bilgi için bakınız: Erdoğan, Muzaffer (1955). ‘‘Mimar Davud Ağanın Hayatı ve Eserleri’’, Türkiyat Mecmuası, c. XII, İstanbul, 179-204.; Anonim (1994). ‘‘Davud Ağa’’, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 3, İstanbul, 6; Anonim (1963). ‘‘Davut Ağa’’, Türk Ansiklopedisi, c. XII, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 355-56.; Çobanoğlu, Ahmet Vefa (1999). ‘‘Davud Ağa’’, Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, c. 1, İstanbul, 367-368.; Altınay, Ahmet Refik (1937). Türk Mimarları, İstanbul, 61-72.; Altınay, Ahmet Refik (1934). ‘’Büyük Mimar Sinan’ın Halefi Davut Ağa’’, Yedigün, II/51, İstanbul, 6-7.; Eyice, Semavi (2000). “Dâvud Ağa”, Diyanet İslam Ansiklopedisi, c. 9, İstanbul, 24-26.; Kerametli, Can (1999). ‘‘Türk Zevkinin Ünlüleri Ser-i Mimarı Âlem Dâvud Ağa’’, Osmanlı Ansiklopedisi, c. 10, Ankara, 221-226.; Sönmez, Zeki (1997). ‘‘Davud Ağa’’, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c. 1, İstanbul, 430.; Tümer, Şerif (2012). Mimar Dâvud Ağa’nın Hayatı, Eserleri ve Üslup Anlayışı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.; Tüfekçioğlu, Abdülhamit ve Tümer, Şerif (2019); Mimar Dâvud Ağa’nın İmzalı Eserleri ve Üslûbu, Mukaddime, 10(1), 115-139.

yerine yapılar hakkındaki yayınlar dipnotla verilecektir.

Çarşamba Mehmed Ağa Külliyesi

1585 tarihinde Darüssaade Ağası Mehmed Ağa tarafından inşa ettirilen külliye (Erdoğan, 1955: 179-204; Gündüz, 2003: 431-432; Tümer, 2012: 38-44) kitabesinden hareketle Dâvud Ağa tarafından inşa edilmiştir. Avluya girişin sağlandığı doğu kapısı üzerinde yer alan kitabe (F.1) 16 mısralık olup Dâvud Ağa'nın mimar ünvanıyla imzasına rastlanan ilk eseridir.

F.1. Külliye giriş kapısı üstündeki kitabesi (2010)

Kitabe metni:

1- *Abd-i dâi Hân-ı Murâd-ı Cihân / Ol Muhammed Ağâ-yı hoş-haslet / A'ni dâru's-saâde ağâsı / Bunca hayrâta sarf idüp himmet*

2- *Kıldı bu Cami-i şerîfi binâ / Oldu mecmua-i câmi rahmet / Sahibine bu hayrı hazret-i Hak / İde yarın vesile-i cennet*

3- *Gafiri Hak anın şefîi Resûl / Kıla bunda feraiz ve sünnet / Müstecâb olsa nola bunda dua / Ehl-i İslâma kıble-i hâcet*

4- *Oldu mimar-i kâmili Dâvud / Yabdı canile dercüdüb san'at / Didi Âsâr-ı tarihin hâtif / Beyt-i Hâdî ü câmi-i ümmet sene 993(1585)* (Altınay, 1934: 62)

Kitabenin anlamı:

1- Cihan padişahı Murat Han'ın duacısı, güzel huylu darüssaade ağası Mehmet

Ağa, bunca hayır eserleri için himmet ederek bu cami-i şerifi yaptırdı ve

2- Allah'ın rahmeti onda toplandı. Allah bu hayrı sahibine yarın cennet vesilesi eylesin. Allah onu bağışlasın, Hz. Peygamber de şefaatçisi olsun.

3- Farzları ve sünnetleri burada kılsın. Müslümanların arzularına kıbledir, burada dualar kabul olunsa şaşılır mı?

4- Onun mimarı Davut'dur ve candan sanat icrasıyla yapmıştır. Ey Asari, gaybın sesi tarihini şöyle dedi: "Allah'ın evi, ümmetin camii." (Delibaş, 2016: 503)

Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı

Sarayın çeşitli hizmetlerini gören bir bölük mahiyetinde olan baltacılar (teberdârân), sarayın ikinci ve üçüncü avlularında hizmet edebilecek şekilde teşkilatlanmışlardır (Necipoğlu, 2011: 105-107). Bu ocağın, Darüssaade Ağası Mehmed Ağa'nın girişimleri neticesinde geniş çaplı bir onarım ve yenileme geçirdiği anlaşılmaktadır. Koğuş girişindeki kitabe süreci özetleyerek önemli bilgiler vermektedir. Kitabe içerisinde (F.2) Dâvud Ağa'nın da ismi açıkça belirtilmektedir.

F.2. Koğuş girişindeki kitabe (Eylül, 2023)

Koğuş kitabesi okunuşu:

1- *Hân Murâd'ın zamân-ı adlinde/ Her taraf oldu yapulup alâ/ Dar idi olmağa yogidi mecâl/ Baltacı kulları çekerdi cefâ*

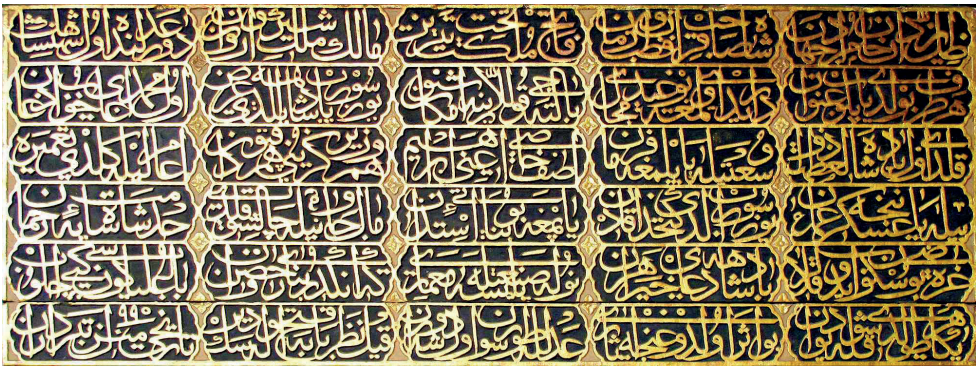
2- *Yüz sürüp pâdişah-ı devrâna/ Ânı arz eyledi Mehmed Ağa/ Emr edüp devlet ile şâh-ı cihân/ Didi yapun makâmı müstevfâ*

3- *Mahrem-i has o Kethüdâ Kadın/ Kıldı bu cây-ı can-fezâyı binâ/ Mâl ü cânıyla çalışub kıldı/ Hıdmet-i pâdişah-ı zıll-ı Hudâ*

4- *Garazı bu sükûn edüp kılalar/ Hazret-i pâdişâha hayr dua'/ Pâdişâhun hazinedarbaşı/ Bile çalışdı Mustafa Ağa*

5- *Nola Dâvûd yapsa san'atla/ Oldu çün nâzır-ı Mehmed Ağa/ Oldu târihi hâssı Âsârî/ Cennet-âsâ bu cây-ı bi-hemtâ 995* (Tüfekçioğlu, 2023: 41)

Ayrıca koğuşun bulunduğu avluya girişi sağlayan cümle kapısının üzerindeki 995 (1586-87) tarihli bir diğer tamir kitabesinde de (F.3) ''Nola san'atla yapsa mi'mârı'' ifadesi ile Mimar Dâvud Ağa'ya atıfta bulunulmuş fakat ismi zikredilmemiştir.



F.3. Dâvud Ağa'nın ismine atıfta bulunan tamir kitabesi[5]

Kitabenin metni:

1- *Zıll-ı Yezdân-ı Hân Murâd-ı cihân/ Şâh-ı sâhib-kırân u kutb-ı zamân/ Fâtih-i taht-ı mülket-i Tebriz/ Mâlik-i mülk-i Şirvân u Revân/ Devr-i adlinde ol şehinşâhun*

2- *Her taraf buldı yapılup 'unvân/ Dar idi olmağa yog-idi mecâl/ Baltacı kullarına işbu mekân/ Yüz sürüp pâdişâha eyledi 'arz/ Ol Mehemmed Ağa-yı hûb-iz'ân*

3- *Kıldı ol pâdişâh-ı zü'l-azame/ Vüs'at ile yapılmağa ferman/ Âsaf-ı hâsı a'ni İbrâhim/ Hem vezir-i güzini hem kapudan/ Emr-i âliyle geldi ta'mire*

4- *Bile yanınca 'asker-i ümrân/ Yüz sürüp Kethüdâ Kadın/ Yapmağa bu binâyı isti'zân/ Mâl ü cânıyle çalışup kıldı/ Hıdmet-i şâh-ı sâye-i Rahmân*

5- *Garazı bu sükûn idüp kılalar/ Pâdişâha du'â-yı hayr her ân/ Nola san'atla yapsa mi'mârı/ Ki anundur binâ-yı hısn-ı revân/ Bâb-ı 'ulyâsı gün gibi açılup*

6- *Her yana toldu şevk ile divân/ Bu eser olduğunca âsârı/ 'Adl ile tursun ol şeh-i devran/ Kıl nazar bâba feth ola dirsen/ Târihi menzil-i teberdârân (995)*[6]

[5] http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=3039&hid=4918 (Erişim tarihi, 09.10.2023)

[6] http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=3039&hid=4918 (Erişim tarihi, 09.10.2023)

Sinan Paşa Köşkü (İncili Köşk)

Sadrazam Koca Sinan Paşa'nın ikinci sadareti döneminde 1590-91 yıllarında inşa edilen köşk Sultan 3. Murad için yaptırılmıştır (Eldem, 1969: 143-168; Eyice, 1994, 1-2; Erdoğan, 1955: 179-204; Tümer, 2012: 134). Rumeli demiryolunun Sirkeci'den geçirilmesi projesinin onaylanması üzerine yıktırılan köşkten günümüze sadece denize bakan yöndeki çıkması gelebilmiştir. Köşkün kemerleri arasındaki çeşmenin üzerinde yer alan kitabe (F.4) günümüzde bakımsızlık ve çevresel etkenlerden dolayı oldukça harap bir şekilde gelebilmiştir.

F.4. Sinan Paşa Köşkü'nün genel görünümü ve kitabesi

Kitabe metni:

1-Bihamdillâh ki Sultân ibni sultân/ Şeh-i âdil Murâd ibni Selîm Hân / Edip dünyâyı adliyle muammer

2- Yedi iklîmi kıldı hep musahhar/ Sinan Paşaya edip emr-i âlî/ Binâ etdi bu kasr-ı bî-misâli

3-Tasarruflar kılıp mimârı Dâvûd/ Nice san'atlar etdi onda mevcûd/ İçip bu çeşmeden bây u gedâlar

4- Edeler şâh-ı devrâna duâlar/ Çü cârî oldu bu ayn-ı revân-bahş/ Dedi târîhi Sâî: "Mâ'-i cân-bahş (Eyice, 2000: 278-279)

Kitabenin anlamı:

Allah'a hamdolsun ki sultanoğlu sultan, Selim Han oğlu âdil padişah Murat Han, Adaletiyle dünyaya ömürler verip. Yedi iklimi hükmü altına aldı. Sinan Paşa'ya yüce fermanını buyurup bu emsalsiz köşkü yapdırdı. Mimarı Davut, inceden inceye çalışarak onda nice sanatlar gösterdi. Zengin fakir herkes bu çeşmeden içip zamanın şahına dualar etsinler. Bu hayat verici çeşme akınca Sâî tarih söyledi:"Can bahşeden su." (Delibaş, 2016: 81)

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Osmanlı mimarisinin klasik döneminde Sinan gibi bir dehanın yanında yetişerek ondan boşalan baş mimarlık makamına gelen Dâvud Ağa Sinan oku-

lunun baskın mimari geleneğini sürdüren sanatkârlardandır. Eserlerinde Sinan geleneğini sürdüren Dâvud Ağa inşa ettiği eserlerde kendi üslup özelliklerini de uygulamaktan çekinmemiştir. Ustasından edindiği birikimleri kendi potasında eritip ortaya Sinan geleneğini sürdüren fakat bunu yalın bir kopya olmaktan uzak tutan Dâvud Ağa özellikle inşa ettiği eserlerin kitabelerine açıkça imzasını atmaktan da geri durmamıştır. Bu yönü ile ustasından ayrılan, farklı bir üslup tercihi takınan Dâvud Ağa imzalı kitabeler incelendiğinde sadece imzaları ile değil kitabe metninin içeriği itibariyle de kendine has bir tutum içerisinde olduğu anlaşılmaktadır.

Kitabeden hareketle Dâvud Ağa tarafından inşa edildiği anlaşılan dört mimari eserin (İstanbul Çarşamba'da Mehmed Ağa Külliyesi, Topkapı Sarayı'nda Zülüflü Baltacılar Ocağı, Divanyolu'nda Koca Sinan Paşa Külliyesi, Sarayburnu'nda Sinan Paşa Kasrı/İncili Köşk) kitabe metinleri incelendiğinde Koca Sinan Paşa Külliyesi hariç diğer eserlerin kitabelerinde kendi ismiyle ''sanat'' ifadesini özellikle aynı satır içerisinde kullandığı görülmektedir. Sanat teriminin kullanılış tarzı itibariyle bizzat Dâvud Ağa ismiyle bir birliktelik sağlaması, sanat ifadesinin onun güçlü uygulayıcısı ile birlikte anlam kazandığını düşündürmek üzerine kurulu bir yaklaşımın ürünü gibi görünmektedir. Meydana getirilen eserin sanat olarak tanımlanması ve o sanat eserini meydana getiren sanatçısının (Dâvud Ağa) uygulayıcı olarak kitabeler üzerinden kutsanması sadece klasik dönem için değil, Osmanlı mimarisinin genelinde eşine rastlanmayan özel bir durum olarak dikkati çekmektedir.

Yine Dâvud Ağa imzalı olan Koca Sinan Paşa Külliyesi'nde sanat-sanatçı birlikteliği ''sanat'' terimi üzerinden vurgulanmasa da ''taşın ve demirin boyun eğdiği bir iş ortaya koydu'' ifadesiyle mimarının sanatsal kudretinin ifadesinin farklı bir yorum üzerinden okunması sağlanmıştır. Darüssaade Ağası Habeşi Mehmed Ağa tarafından desteklendiği açık olan Dâvud Ağa, Mehmed Ağa'nın eser sahipliği (Çarşamba Mehmed Ağa Külliyesi), ya da nazırlık (Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı) yaptığı işlerde ön plâna çıkarılarak güçlü sanatsal yönünün kitabelerde ''sanat'' terimi üzerinden Mimar Sinan sonrasındaki baş mimarlık sürecine hazırladığı da düşünülebilir. Bu yönüyle sanat-sanatçı-bani birlikteliğinin kitabelerinde açıkça okunması ve ''sanat'' terimiyle ortaya konan işlerin yüceltilmesi tesadüfi bir durum gibi görünmemektedir. Mehmed Ağa Külliyesi ve Zülüflü Baltacılar Ocağı'nın inşa tarihleri henüz Mimar Sinan'ın baş mimarlık yaptığı döneme tarihlenmesi bu hususu destekleyen ve Dâvud Ağa'ya baş mimarlık yolunu açan en önemli referanslardan olmalıdır. Avluya girişi sağlayan cümle kapısı üzerindeki tamir kitabesinde geçen *"Nola Dâvûd yapsa san'at ile Oldı çün nâzır-ı Mehemmed Ağa"* ifadesinde de bani ve hami ilişkisi açıkça kitabe üzerinden belirtilmekle kalmamış, sanat ifadesi ve Dâvud Ağa birlikteliği sarayın hâkim noktasında yer alan bir kitabe üzerinden de ilan edilmiştir. Kitabelerde vurgulanan sanat ifadesi tüm bunların yanı sıra Dâvud Ağa tarafından gücünün kaynağı olarak görülmüş ve gösterilmek istenmiş olmalıdır. Belki de

baş mimarlık makamına atanmasındaki temel tutumun ‘‘sanat’’ ifadesi üzerinden oluşturulan mimarlık bilgi, birikim ve gücü dayanağına işaret etmektedir.

Gerek Anadolu Selçuklu (Gün, 1999: 176) gerekse de erken devir Osmanlı mimarisinde (Tüfekçioğlu, 2001: 475-476) sanatkâr imzasının ‘‘amel-i’’ şeklinde atılması genel bir eğilimdi. Söz konusu sanatkâr kitabeleri ise ayrı bir pano içinde ve sanatkârların nereli oldukları dışında bir bilgi vermeyen bir düzen göstermektedir. Erken dönem Osmanlı mimarları içerisinde Hacı İvaz Paşa’nın imza attığı kitabeleri bu noktada farklılık göstermektedir. Mimarın imza attığı üç sultan yapısı (Sönmez, 1989: 423-424) kitabelerinden Dimetoka Çelebi Mehmed Camisinin kitabesinde ‘‘*sanatında mâhir, mühendislerin iftihârı, imârcıların kâdimi*’’ ifadeleriyle kendini tanımlamıştır (Sönmez, 1989: 423). Burada Hacı İvaz Paşa’nın meslek ünvanı ile birlikte kullandığı *sanatında mâhir* ifadesi ile Dâvud Ağa imzalı kitabelerdeki ‘‘sanat’’ ifadesi Osmanlı mimarlarının mimarlık ve sanatı iç içe geçmiş, ayrılmaz bir bütünün parçaları şeklinde yorumladığını göstermektedir.

Sonuç

Yapı künyesi niteliğinde olan kitabeler mimari araştırmaları için birincil başvuru kaynakları arasındadır. Eserin niteliği, yapım tarihi, yapanı, yaptıranı gibi bilgilerin edinildiği kitabeler sadece bu somut bilgiler açısından değil anlam boyutu ve satır aralarındaki bilgiler açısından da oldukça önemli ve irdelemeye değerdir. Çalışma kapsamında ele alınan Dâvud Ağa imzalı kitabeler içerdiği bilgiler kadar bazı ifadeler itibariyle de çıkarımlar yapılabilmesine imkân vermektedir.

Sanat, mimar ve mimarlık arasındaki sıkı ilişkinin kitabe üzerinden açıkça ve birden fazla kez ifadesi edilmesi Osmanlı mimarisi bağlamında özel bir örnektir. Dâvud Ağa gücünün kaynağını ‘‘sanat’’ ifadesi ile somutlaştırarak meydana getirdiği işleri de bir anlamda kutsamıştır. Kendisinden önce ya da sonra benzer bir durum ile karşılaşılmaması ise bu yöntemin Dâvud Ağa’nın kendine has üslûp özelliklerinden olduğunu gösterir. Osmanlı mimarisinde meydana getirilen eserlerin önceliği ihtiyacı gidermeye yönelik olsa da bu faaliyetlerin sanat-mimari birlikteliği bağlamında ele alındığı sonucu çıkarılmaktadır.

İncelenen eserlerden ikisinin (Mehmed Ağa Külliyesi ve Zülüflü Baltacılar Ocağı) inşa tarihi itibariyle henüz Sinan’ın sağlığı ve baş mimarlık döneminde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu iki eserin banisinin Darüssaade Ağası Mehmed Ağa olması ise Dâvud Ağa’nın aynı kişi tarafından desteklendiğinin göstergesidir. Bu eserler Mimar Dâvud Ağa’ya baş mimarlık yolunu açan önemli referanslardan olmalıdır. Henüz ustasının sağlığında eserlere imza atabilmesi Sinan çırakları arasında Dâvud Ağa’ya hastır. Muhtemelen bu nedenle de imzasını koyduğu kitabelerde ‘‘sanat’’ ifadesini sıklıkla vurgulayarak beslendiği kaynağa işaret etmekle beraber mimari kudretini kitabeler üzerinden ilan etmiştir. Sanatın şu ya da bu şekilde güzel ile olan kaçınılmaz ilişkisi Dâvud Ağa tarafından inşa ettiği yapılarda başarılı bir şekilde işlenmiştir. Böylelikle kitabelerde verilen

bilgilerin yanı sıra satır aralarındaki önemli bazı ifade ve vurgular, kitabelerin ve içerdikleri ifadelerin anlam boyutu noktasında irdelenmesi önemli bilgi ve ipuçlarına ulaşılmasını sağlayan bir yöntem olarak önem arz etmektedir.

Kaynakça

Altınay, Ahmet Refik (1937). Türk Mimarları, İstanbul: Sander Yayınları.

Altınay, Ahmet Refik (1934). ‘’Büyük Mimar Sinan’ın Halefi Davut Ağa’’, Yedigün II/51, s. 6-7.

Anonim (1994). ‘‘Davud Ağa’’, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 3, s. 6.

Anonim (1963). ‘‘Davut Ağa’’, Türk Ansiklopedisi XII, s. 355-56.

Çam, Nusret (2020). İslâmda Sanat Sanatta İslâm, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Ahmet Vefa (1999). ‘‘Davud Ağa’’, Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi 1, İstanbul, s. 367-368.

Delibaş, Nurullah (2016). Kitabelerin Kitabı, İstanbul: Bayem Ajans.

Erdoğan, Muzaffer (1955). ‘‘Mimar Davud Ağanın Hayatı ve Eserleri’’, Türkiyat Mecmuası XII, s. 179-204.

Ersoy, Ayla (2002). Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

Eyice, Semavi (2000). ‘‘Dâvud Ağa’’, Diyanet İslam Ansiklopedisi 9, s. 24-26.

Eyice, Semavi (2000). ‘‘İncili Köşk’’, D.İ.A. 22, s. 278-79.

Eyice, Semavi (1994). ‘‘Sinan Paşa Köşkü’’, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 7, s. 1-2.

Eldem, Sedad Hakkı (1969). Köşkler ve Kasırlar 1, İstanbul: Kurulmuş Matbaası.

Gün, Recep (1999). ‘‘Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Kullanımı’’, OMÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış) Doktora Tezi, Samsun.

Gündüz, Filiz (2003). ‘‘Mehmed Ağa Külliyesi’’, D.İ.A. 28, s. 431-432.

Özkurt Kemal ve Tüfekçioğlu Abdülhamit, ‘‘Türk-İslam Sanatında Kitabeler’’, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi 7/14, s. 275-295.

Kerametli, Can (1999). ‘‘Türk Zevkinin Ünlüleri Ser-i Mimarı Âlem Dâvud Ağa’’, Osmanlı Ansiklopedisi 10, s. 221-226.

Mülayim, Selçuk (2018). Sanat Tarihine Giriş, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Mülayim, Selçuk (2020). Sanat Tarihi Metodu, İstanbul.

Necipoğlu, Gülru (2011). 15 ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı-Mimarî, Tören, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sönmez, Zeki (1989). Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sönmez, Zeki (1997). ‘‘Davud Ağa’’, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1, s. 430.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (2003). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2001). Erken Devir Osmanlı Mimarisinde Yazı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit ve Tümer, Şerif (2019). ‘‘Mimar Dâvud Ağa’nın İmzalı Eserleri ve Üslûbu’’, Mukaddime 10(1), s. 115-139.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit (2023). ‘’Topkapı Sarayı’nda Mimar İmzaları’’, Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi 24, s. 36-49.

Tümer, Şerif (2012). Mimar Dâvud Ağa’nın Hayatı, Eserleri ve Üslup Anlayışı, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Van.

Web Kaynakları

http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=3039&hid=4918 (Erişim tarihi, 09.10.2023)

http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=3039&hid=4918 (Erişim tarihi, 09.10.2023)

MÜZECİLİK ve KORUMA POLİTİKALARINDA ÖNEMLİ BİR SAFHA: "ATATÜRK'ÜN KONYA'DAN ÇEKTİĞİ TELGRAF" ve ÖTESİ[1]

A Significant Milestone in Turkey's Museology and Conservation Policies: Ataturk's Telegram From Konya and Beyond

Anılcan SIÇRAYIK[2]

Özet

20. yüzyılın başlarında Türkiye'de müzecilik ve mimari koruma sahasında yapılan çalışmalar henüz emekleme safhasında olup, genellikle sınırlı sayıdaki müzeciler tarafından yürütülmüştür. Dönem müzecilerinin ifadesi ile bu zor şartlar altında "mesaide şevk ve enerji uyandıran" önemli bir etken de ilmi çalışmalara Cumhurbaşkanlığı düzeyinde gösterilen ilgidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin banisi Gazi Mustafa Kemal Atatürk bir taraftan okuma ve araştırma faaliyetleri ile Türk sanatına dair teorik bilgileri takip ederken bir taraftan da yurt gezileri sırasında Türk sanatı araştırmalarının kaynağını teşkil eden eski eserleri, müzeleri ve kazıları da ziyaret etmiştir. Bu ziyaretlerden belki de en önemlisi 1931 yılında Konya Müzesi'ne gerçekleştirdiği ziyarettir. Konya Müzesi'nin müdürü Yusuf Akyurt, Gazi'nin eski eserlere olan ilgisi karşısında bu ziyareti önemli bir fırsata çevirerek kendi müzesi ve harap durumda bulunan Konya'daki eski eserlerin mahiyeti hakkında bilgi vermiş ve yardım istemiştir. Bu müze gezisi Atatürk'ün üzerinde Türk sanatı açısında önemli bir etki bırakmış, bu ziyaretin ardından Türk Tarih Kurumu'nun kurulması, Milli Müdafaa Vekâleti tarafından askerî işgal altında bulunan eski eserlerin tahliyesi, harap durumda bulunan eski eserlerin restore ettirilmesi için bir üst komisyon kurulması gibi önemli sonuçlar ortaya çıkmıştır. Tam bu noktada 22 Mart 1931'de Cumhurbaşkanlığından Başvekâlete iletilen bir bilgi notu, 1933 yılından günümüze kadar tüm literatürde yanlış bir tasnifle ve tarihi de karıştırılarak "Atatürk'ün Konya'dan Çektiği Telgraf" olarak yayımlanmıştır. Bu makalede Atatürk'ün Konya Müzesi'ni ziyareti, Müze Müdürü Yusuf Akyurt ile ilişkisi, zikredilen "sözde telgraf" üzerine yapılan yeni tespitler ile Atatürk'ün ziyareti sonrasında Konya Müzesi ve Kon-

[1] Bu makaleyi kısa süreli de olsa beraber çalışma imkânı yakaladığım, üzerimde çok emeği bulunan ve "iyi bir Konyalı" olan rahmetli Prof. Dr. Mustafa Sabri Küçükaşçı hocama ithaf ediyorum, ruhu şad olsun.

[2] Dr., Müze Araştırmacısı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sicrayik@gmail.com (ORCID ID: 0000-0002-8922-200X)

ya'daki eski eserlerin durumu hakkında Çankaya ve Yusuf Bey arasındaki yazışmalar ve bilgi talepleri ele alınacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzecilik ve koruma faaliyetlerinin tespit edilmesine önemli katkılar sağlayacak olan bu araştırmanın temel kaynaklarını Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nden temin edilen ve tamamı ilk kez yayımlanan belgeler ile dönemin günlük gazeteleri ve araştırma eserleri oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, Müzecilik, Koruma, Konya Müzesi, Yusuf Akyurt

Abstract

In the early 20th century, work in the field of museology and architectural conservation in Turkey was still in its infancy and was generally carried out by a limited number of museologists. In these difficult years, an important factor that "aroused excitement and energy during the work", in the words of museologists, was the interest shown in scientific studies at the presidential level. While the founder of the Republic of Turkey, Gazi Mustafa Kemal Atatürk followed the theoretical knowledge on Turkish art through reading and research activities, he also visited antiquities, museums and excavations, which constitute the source of Turkish art research, during his travels abroad. Perhaps the most important of these visits was his visit to the Konya Museum in 1931. Yusuf Akyurt, who was the director of the Konya Museum at the time, turned this visit into an important opportunity in the face of Gazi's interest in ancient artefacts and gave information about his own museum and the characteristics of the ancient artefacts in Konya, which was in ruins, and asked for help. This museum visit left an important impression on Atatürk in terms of Turkish art. Following this visit, important results such as the establishment of the Turkish Historical Society, the evacuation of antiquities under military occupation by the Ministry of National Defence, and the establishment of an upper commission for the restoration of dilapidated antiquities emerged. At this point, an information note sent from the Presidency of the Republic to the Prime Ministry on 22 March 1931 was published as "Atatürk's Telegram from Konya" with a wrong classification and date mixed in all the literature from 1933 to the present day. In this article, Atatürk's visit to the Konya Museum, his relationship with Museum Director Yusuf Akyurt, new findings on the so-called telegram, and the correspondence and information requests between Çankaya and Yusuf Bey about the situation of the Konya Museum and the antiquities in Konya after Atatürk's visit will be discussed. The main sources of this research, which will make important contributions to the determination of museology and conservation activities in the early years of the Republic, are the documents obtained from the Presidential Archives and published for the first time, as well as the daily newspapers and research works of the period.

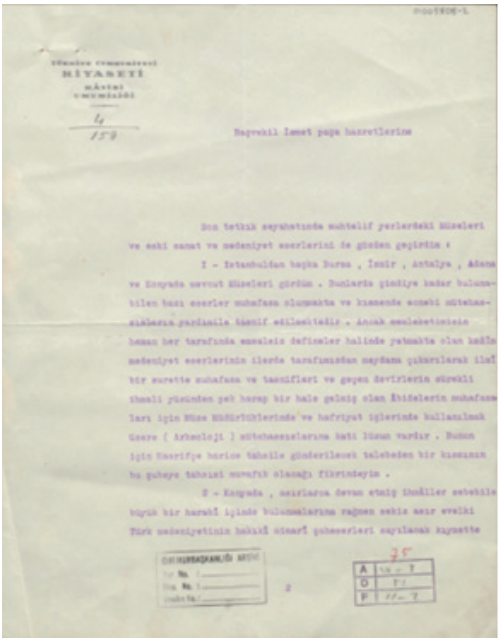
Keywords: Atatürk, Museology, Conservation, Konya Museum, Yusuf Akyurt

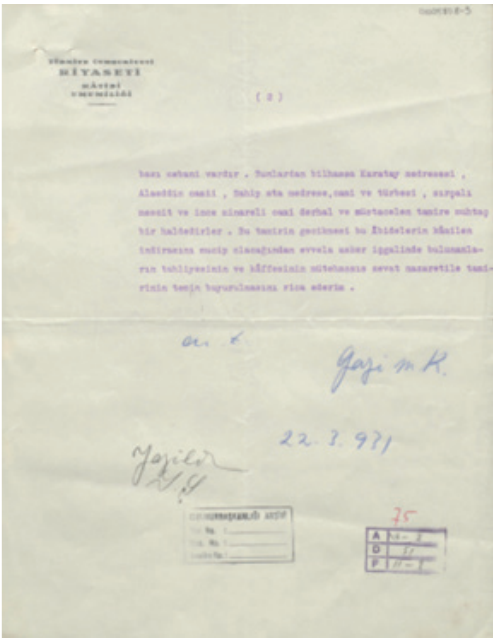
Giriş

20. yüzyılın başlarında Türkiye'de taşınabilir tarihî objeler ile eski mimarî mirası koruma ve sergileme sahasında yapılan çalışmalar henüz emekleme safhasında olup, genellikle eski eserler üzerine eğitimi olmayan sınırlı sayıdaki müzeciler tarafından yürütülmüştür. Devrin Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Tahsin Öz'ün ifadesi ile bu emektar müzecilerin üzerinde "mesaide şevk ve enerji uyandıran" önemli bir etken de ilmî çalışmalara Cumhurbaşkanlığı düzeyinde gösterilen alâkadır (T. Öz 1956: 592). Türkiye Cumhuriyeti'nin banisi Gazi Mustafa Kemal Atatürk, bir taraftan okuma ve araştırma faaliyetleri ile Türk sanatına dair teorik bilgileri takip ederken bir taraftan da yurt gezileri sırasında Türk sanatı araştırmalarının kaynağını teşkil eden eski eserleri, müzeleri ve kazıları da ziyaret etmiştir. 1931 yılında İstanbul, Bursa, İzmir, Balıkesir, Antalya, Adana ve Konya'ya gerçekleştirdiği gezilerde müzelere ve eski eserlere yaptığı ziyaretler, Atatürk'ün üzerinde Türk sanatı açısından önemli bir etki bırakmış olmalıdır. Nitekim bu ziyaretlerin hemen ardından Türk Tarih Kurumu'nun kurulması, Türk arkeologların yetiştirilmesi için yurt dışına yükseköğrenime öğrenciler gönderilmesi, Milli Müdafaa Vekâleti tarafından askerî işgal altında bulunan eski eserlerin tahliyesi ve harap durumda bulunan tarihi eserlerin restore ettirilmesi için bir üst komisyonun kurulması gibi önemli pek çok karar alınmıştır (A. Sıçrayık ve N. Türkmen 2023).

Atatürk'ün yukarıda sayılan gezileri içerisinde belki de en önemlisi 18 Şubat-1 Mart 1931 tarihleri arasında gerçekleştirdiği Konya ziyaretidir. Dönem şartları içerisinde Türk sanatı sahasında yüksek ihtisas sahibi olmasının yanında aşağıda detaylıca inceleneceği üzere "iyi bir idareci" olan Konya Müzesi'nin müdürü Mehmet Yusuf Akyurt, Gazi'nin eski eserlere olan ilgisi karşısında bu ziyareti önemli bir fırsata çevirmiş, kendi müzesi ve şehirdeki askerî işgal altında bulunan harap durumdaki Selçuklu mimari eserlerinin kurtarılması için Cumhurbaşkanından yardım istemiştir. Mezkûr talep ve Atatürk'ün Konya ziyareti, müzelerdeki kıymetli eserlerin tasnif ve muhafaza faaliyetlerinin yetersiz kalarak tahsisat sorunu yaşandığının ve mimarî mirasın son derece harap bir halde restore edilmeyi beklediğinin Cumhurbaşkanlığı mertebesinde tespit edilmesi ile eski eserler konusunda Ankara'nın bir takım yeni adımlar atmasına yol açmıştır. Bu adımlardan en çok bilineni Atatürk tarafından İsmet Paşa'ya çekildiği düşünülen ve koruma politikalarımızda önemli bir merhale olarak sıklıkla zikredilen bir telgraftır. Anılan belge 1933 yılından günümüze kadar birçok araştırmacı tarafından pek çok kez yayımlanmasına rağmen genellikle öncesi ve sonrası ele alınmadan ve ciddi bir değerlendirmeye tabi tutulmadan tek başına sunulmuştur. Üstelik bu belge, ne yazık ki tüm literatürde yanlış bir tasnifle, tarihi karıştırılarak ve zaman zaman da kelime ekleme ile çıkarmaları yapılarak, defaatle "Atatürk'ün Konya'dan Çektiği Telgraf" olarak yayımlanmıştır. Makalemizin başlığındaki ifade ile belgenin "ötesine" geçmeden evvel, öncelikle bu giriş bölümünde "sözde telgrafın" diplomatika ve muhteviyat olarak incelenmesi yerinde olacaktır.

Gazi, 1931 yılı başında müzelere ve özellikle Konya'ya yaptığı seyahatlerin ardından Ankara'ya döndüğünde ilk olarak ziyaretlerde gördüğü olumsuz durumu ve alınacak tedbirler ile ilgili talimatlarını Çankaya'da Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliğine yazdırmıştır (CBA[3], 590121, 22 Mart 1931). (Belge 1). Muhtemelen sayfa düzeni beğenilmeyen bu iki sayfalık yazı, sonradan tek sayfaya düşürülmüş, Atatürk'ün imzalamasının ardından da Başbakanlığa 22 Mart 1931'de bir bilgi notu yazısı (tezkere) olarak gönderilmiştir. (BCA[4], 30-10-0-0/213-445-12, 22 Mart 1931). (Belge 2). Bu tezkerenin metni ilk olarak 1933 yılında Halil Ethem [Eldem] tarafından hazırlandığı bilinen ve devlet tarafından basılan Tarihi Abide ve Eserlerimizi Korumağa Mecburuz kitabının girişinde yanlış bir tasnif ile "22 Mart 1931 tarihinde Reisicumhur Hazretlerinin… İsmet Paşa'ya Konya'dan çekmiş olduğu telyazısı" olarak, görüntüsü verilmeden yayımlanmıştır. (1933: 1). Ancak zikredilen tarihte Atatürk, Konya'da değil Ankara'dadır. (Milliyet, 23.03.1931). Ayrıca belgenin Atatürk tarafından imzalanıp kayda giren nüshasında üst sağ köşesine yine Atatürk'ün el yazısı ile "Ankara" ibaresi yazılmıştır.

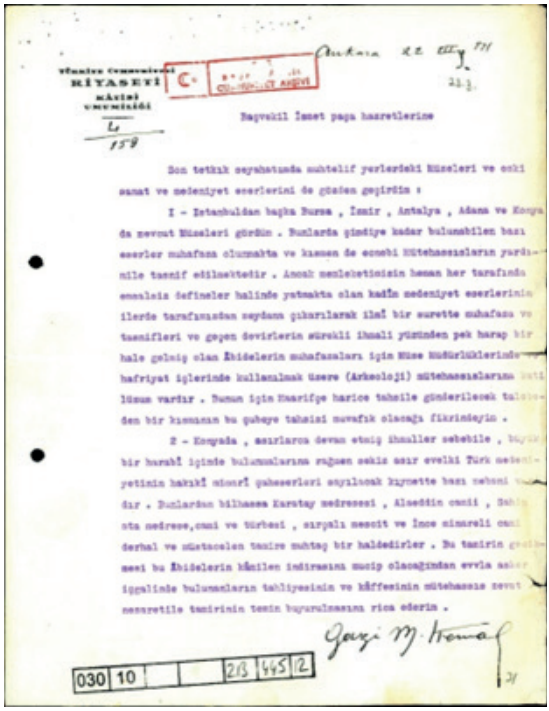




Belge 1. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği tarafından Atatürk'ün talimatlarını Başvekâlete iletmek için yazılmış yazı (tezkere) taslağı. *(CBA, 590121, 22 Mart 1931).*

[3] Cumhurbaşkanlığı Arşivi.

[4] Devlet Arşivi Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi.



Ankara 22 Mart 931

Yüksek Cumhuriyet
RİYASETİ
KÂTİBİ
UMUMİLİĞİ

Başvekil İsmet paşa hazretlerine

Son tetkik seyahatımda muhtelif yerlerdeki Müzeleri ve eski sanat ve medeniyet eserlerini de gözden geçirdim :

I - İstanbuldan başka Bursa , İzmir , Antalya , Adana ve Konya da mevcut Müzeleri gördüm . Bunlarda şimdiye kadar bulunabilen bazı eserler muhafaza olunmakta ve kısmen de ecnebi Mütehassısların yardımile tasnif edilmektedir . Ancak memleketimizin hemen her tarafında ensalsiz defineler halinde yatmakta olan kadîm medeniyet eserlerinin ilerde tarafımızdan meydana çıkarılarak ilmî bir surette muhafaza ve tasnifleri ve geçen devirlerin sürekli ihmali yüzünden pek harap bir hale gelmiş olan Âbidelerin muhafazaları için Müze Müdürlüklerinde hafriyat işlerinde kullanılmak üzere (Arkeoloji) mütehassıslarına katılüzum vardır . Bunun için Maarifçe harice tahsile gönderilecek talebeden bir kısmının bu şubeye tahsisi muvafık olacağı fikrindeyim .

2 - Konyada , asırlarca devam etmiş ihmaller sebebile , büyük bir harabî içinde bulunmalarına rağmen sekiz asır evvelki Türk medeniyetinin hakikî minarî şaheserleri sayılacak kıymette bazı mebani vardır . Bunlardan bilhassa Karatay medresesi , Alaeddin camii , Sahib ata medrese,cami ve türbesi , sırçalı mescit ve İnce minareli cami derhal ve müstacelen tamire muhtaç bir haldedirler . Bu tamirin gecikmesi bu Âbidelerin kâmilen indirasına mucip olacağından evvla asker işgalinde bulunanların tahliyesinin ve kâffesinin mütehassıs zevat nezaretile tamirinin temin buyurulmasını rica ederim .

Gazi M. Kemal

030 10 213 445 12

Belge 2. Hazırlanan bilgi notunun aynı gün kayda giren imzalı nüshası. Belge ile ilgili çeşitli kurumlarla yazışmalar bir gün sonra -23 Mart’ta- yapıldığı için belgenin üst kısmına Başvekâlet personeli tarafından ayrıca tarih eklenip “yazıldı” anlamında “y.” işareti konulmuştur. (BCA, 30-18-01-02/19-22-7, 1 Nisan 1931).

Bu çerçevede burada görüntülerini yayımladığımız belgeler diplomatika olarak Konya’dan Ankara’ya çekilmiş “telgraf” ya da “daktilo edilmiş telgraf” metni değil, Cumhurbaşkanlığından Başvekâlete yazılmış Atatürk’ün talimatlarını havi bir bilgi notu yazısıdır (tezkere). Keza Belge 1.’de görüntüsü verilen taslak metnin yer aldığı Cumhurbaşkanlığı Arşivi’ndeki tasnifte de belgenin tanımı “Gazi Mustafa Kemal’in Başvekil İsmet Paşa’ya gönderdiği rapor” şeklinde yer almaktadır. (CBA, 590121, 22.03.1931).

Esasında diplomatika olarak incelenen belgenin “Konya’dan çekilmiş telgraf” yahut “Ankara’dan yazılmış tezkere” olması sanat tarihi açısından çok fazla önem taşımayabilir, fakat belgenin ilk yayınından itibaren yapılan sansür ve sonraki yayınlardaki tarih karışıklıkları durumun vahametini değiştirmektedir. Nitekim zikredildiği üzere tezkerenin ilk yayını olan *Tarihi Abide ve Eserlerimizi Korumağa Mecburuz* (1933) kitabında belgenin sonunda yer alan “evvela asker işgali altında bulunanların tahliyesinin” ifadesi bu ilk yayında çıkartılmıştır.[5] Aynı yılda Elif Naci tarafından *Milliyet* gazetesinde yayımlanan “Teselli”

[5] Bu kitapta belgeyi kamuoyu ile ilk defa paylaşan Halil Ethem Bey bu vesikanın orijinalini bizzat görerek bu ifadeyi kendisi mi çıkarmıştır, yoksa kendisine Maarif Vekâleti tarafından tahrif edilerek verilen daktilo edilmiş metni mi kullanmıştır? Bu sorunun cevabını elimizdeki bilgiler ile vermek mümkün değildir. Ancak belgenin kaleme alınmasının ardından geçen iki yılda yapılan bu sansürün sebepleri ile ilgili çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Durum “Sözde Telgraf ve Ötesi” bölümünde detayları ile incelenecektir.

başlıklı yazıda da kullanılan sözde telgraf -muhtemelen kitaptan alındığı için- yine aynı sansürlü şekli ile yayımlanmıştır. (Milliyet, 18.09.1933).

Aradan geçen 15 yılın ardından Nurettin Can'ın derlediği ve 1948 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan *Eski Eserler ve Müzeler İle İlgili Kanun Nizamname ve Emirler* kitabında bir kez daha görüntüsü verilmeden yayımlanan belgede, "telgraf" ifadesi bulunmamakta ve metinde herhangi bir tahrifat yer almamaktadır. Ancak bu yayında da -muhtemelen bir baskı hatası olmak üzere- belgenin tarihi 22 Mart 1933 olarak değiştirilmiştir. (1948: 84). Mehmet Önder'in 1966 yılında *Halkevleri Dergisi*'nde yayımladığı "Atatürk ve Müzeler" isimli makalesinde tekrar yayımlanan belge yine "telgraf" olarak tasnif edilmiş ve bu defa başına "acele ve önemlidir" ibaresi eklenmiştir. Metin içerisinde kelime eksiltme manasında ise Atatürk'ün metninde "mimari şaheserleri" ifadesindeki "mimari" kelimesi ile "İnce Minareli Cami" ifadesindeki "cami" ibaresi düşürülmüştür.[6] Yine aynı yayında telgrafın tarihi yepyeni bir tarihlendirme ile 20 Şubat 1931 olarak verilmiştir. (1966: 13). "Konya'dan çekilen sözde telgraf" ne yazık ki Atatürk Araştırma Merkezi tarafından yayımlanan *Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri IV* kitabına da Mehmet Önder'in 1966 yılında basılan bu makalesi kaynak alınarak konulmuştur. (2006: 603). Mezkûr kitap, Atatürk'ün iletişimini takip etmek için en ciddi yayın olarak bilindiğinden sonraki yayınlarda en çok atıf yapılan kaynaklardan biri olmuş, dolayısıyla yanlış bilginin yayılmasına kaynaklık etmiştir.

Bu yayından 20 yıl sonra Mehmet Önder, 1986 yılında Atatürk Araştırma Merkezi tarafından yayınlanan *Atatürk Konya'da* kitabında sözde telgrafı yine aynı ekleme ve çıkarmalar ile yayımlarken bu defa bir tarih vermemektedir. (1986: 59). Yine Önder, 1989 yılında *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*'nde yayımladığı "Atatürk ve Müzeler" makalesinde ise vesikanın tarihini 19 Şubat 1931'e çekmiştir. Bu makalede, telgraf olduğu iddia edilen belgeye 1966 yılında yaptığı "acele ve önemlidir" eklemesini "acele ve mühimdir" ifadesine dönüştürmüş, başına -belki de telgraf hükmü kazanabilmesi için- "Başvekâlete" ibaresi eklemiştir. Makalede *Atatürk Konya'da* kitabında çıkartılan kelimeler korunmakla birlikte bu sefer "eski sanat ve medeniyet eserlerini" ifadesindeki "sanat" ibaresi de düşürülmüş ve ayrıca arkeoloji tahsiline gönderilecek "talebeden" ifadesi ise "talep eden" ile değiştirilmiştir. (1989a: 70) Mehmet Önder'in aynı yılda (1989) yine Atatürk Araştırma Merkezi tarafından yayımlanan *Atatürk Konya'da* kitabının ikinci baskısında verdiği tarih ise 21 Şubat 1931'dir. Bu yayında kitabın ilk baskısında metne yapılan eklemeler ve çıkarmalar korunurken metnin başına bu sefer "-Başvekil İsmet Paşa Hazretlerine Konya" ibaresi eklenmiştir. (1989b: 107-108).

Yukarıda detaylıca analiz edildiği üzere Cumhuriyetin ilk yıllarındaki

[6] Bu müdahalenin sebebi İnce Minareli'nin etrafında yapılan yıkımlar ile külliye vasfını kaybederek zaman içerisinde medrese olarak anılmasından kaynaklı olmalıdır.

koruma politikalarımızı şekillendiren Atatürk'ün talimatlarını havi bu tezkeresinin 1990'lı yıllarda Devlet Arşivleri'nin Cumhuriyet kısmının araştırmacılara açılmasına kadar beş farklı yayında beş farklı tarihle yayımlanması sonraki yayınlarda tam bir karmaşaya yol açmıştır.[7] Bu makalede Atatürk'ün Konya Müzesi'ni ziyareti, Müze Müdürü Yusuf Akyurt ile ilişkisi, zikredilen tezkerenin öncesi ve sonrası, Atatürk'ün ziyaretinin devamında Konya Müzesi ve Konya'daki eski eserlerin durumu hakkında Yusuf Beyin koruma çabası ile hükümetle yaptığı yazışmalar yapılan yeni tespitlerle ele alınacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzecilik ve mimarî koruma faaliyetlerinin tespit edilmesine önemli katkılar sağlayacak olan bu araştırmanın temel kaynaklarını Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nden temin edilen ve ilk kez yayımlanan belgeler ile dönemin günlük gazeteleri ve araştırma eserleri oluşturmaktadır.

Fotoğraf 1. Mısır Sanayi Mektebi son sınıfı öğrencisi M. Yusuf Akyurt 1894 yılında yaptığı ve ABD Şikago'da açılan sergide altın madalya kazanan mobilya tasarımı önünde. (E. Erol 2010: 53).

2. "İyi Bir İdareci" Yusuf Akyurt (1877-1954)[8]

Esasında aile kökeni Aksaray'a dayanan Mehmet Yusuf Akyurt 1877 yılında Halep'te doğmuş, ilköğrenimini Halep Mekteb-i İbtidaisi'nde tamamla-

[7] Esasında matbaa yahut bilgi hatasından kaynaklandığı düşünülen bu tarih hatasına pek de şaşırmamak gerekir. Keza belgenin kaleme alındığı yıl içerisinde, ilgi olarak tutulan resmi yazılarda bile tarihin yanlış yazıldığı görülmektedir. Örneğin 30 Temmuz 1931'de Başvekâlet tarafından Maarif ve Dâhiliye Vekâletlerine yazılan yazılarda da belgenin tarihi yanlış bir biçimde 25 Mart 1931 olarak gösterilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-18-20, 30.07.1931).

[8] Yusuf Akyurt hakkında bugüne kadar en kapsamlı çalışma halefi, Erdoğan Erol tarafından yapılmıştır. Bk. (E. Erol 2010).

dıktan sonra iki sene askeri ortaokula devam etmiştir. 1889 yılında tarihçi Ahmet Cevdet Paşa ile bir tanışıklığı olmuş, paşanın yardımı ve küçüklüğünden beri var olan tersim yeteneği sayesinde İstanbul'da Sanayi Mektebi'ne kaydolmuştur. (G.S. Kaya ve A. Fazlıoğlu 2004: 58). Mektebe devam ederken o yıllarda İslam sanatında yeniden popüler olan arabesk üslupta mobilya ustalığında yetişmek için 1891'de Mısır Sanayi Mektebi'ne gönderilmiştir. Burada öğrenimine devam ederken Ahmet Muhtar Paşa'nın desteğini görmüş, Mısır'ın güneyine inerek Sudan ve Nil vadisindeki İslam ve İslam öncesi eserleri inceleme fırsatı yakalamıştır. Yine Ahmet Muhtar Paşa tarafından Endülüs Araplarının sanat eserlerini yerinde tetkik etmek üzere İspanya'ya gönderilmiştir. Yusuf Bey tüm bu araştırma faaliyetleri sırasında Süryanice ve hiyeroglif okumayı öğrendiği gibi İslam sanatları sahasında özellikle kufi hat ve Arap işi mobilya başta olmak üzere pek çok sahada tasarım açısından da kendini geliştirmiştir. (E. Erol 2010: 13). (Fotoğraf 1).

1894 yılında Mısır'dan döndükten sonra İstanbul Sanayi Mektebi'nde Arap mimari tarzı ve resim öğretmenliği yapmak üzere tayin edilmiş bu yıllarda pek çok sergi ve tersim yarışmasına katılarak madalyalar kazanmıştır. (G.S. Kaya ve A. Fazlıoğlu 2004: 59). 1917'de Darüleytam Sanayi Mektebi muallimliğine tayin olan Yusuf Bey, Cumhuriyetin ilanının ardından bu makamda daha da yükselerek Maarif Vekâlet'inde Öksüz Yurtları Sanayi Şubesi Müdürlüğü vazifesine atanmıştır. Bu görev için bir süre Ankara'ya geçmiş, 1925 yılında tekke ve türbelerin kapatılması kararının ardından ilk müzecilik deneyimini Hacı Bektaş Dergâhından toplanılan eserlerin tasnifinde başarı ile tamamlamıştır. Bu başarının ardından Türk sanatı tarihi açısından erken tarihli eserlerin yer aldığı Konya Mevlana Dergâhını müzeye tahvil etmek için 12 Eylül 1926'da Bakanlar Kurulu kararı ve Atatürk'ün imzası ile Konya Müzesi Müdürlüğü'ne tayin olunmuştur. (E. Erol 2010: 15-16).

Eğitimi ve muallimliği sırasında kendisini Türk ve İslam sanatı sahasında devrine göre iyi yetiştirdiği anlaşılan Yusuf Akyurt, kurucu müdür olarak atandığı Konya Asar-ı Atika Müzesi'nde de "iyi bir idareci" olmuş, müzeyi adeta yoktan var etmiştir.[9] Konya Mevlana Dergâhından teslim aldığı Mevlevi kültürüne ait eserlerin sayımını gerçekleştirmiş, sanat tarihi bilgisi ile eserlerin niteliklerini de tespit ederek müzenin ilk envanter defterini hazırlamıştır. Akabinde havasızlıktan ve vaktiyle özen gösterilmemesinden ötürü bozulmaya yüz tutmuş olan, asırlara dayanan eşyayı temizleyerek basit onarımını gerçekleştirmiş, sergilenebilir hale getirmiştir. Sanayi Mektebi hocalığından gelen yeteneği ile yapı içerisinde de imkanlar dahilinde restorasyon ve konservasyon çalışmaları yapan Yusuf Bey[10] , tekstil, kitap sanatları, maden, ahşap ve taş eserler gibi Türk sanatının çeşitli kısımlarını

[9] Konya Mevlevi Dergâhını'nın bir müzeye dönüştürülme süreci ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (H. Karaduman 2005).

[10] Konya Asar-ı Atika Müzesi'nin kitabesini de kufi hat ile Yusuf Bey yazmıştır

gösterebilecek bir teşhir-tanzim düzeni oluşturarak eserlere uygun vitrinler yaptırmış ve müze yaklaşık 6 ay içerisinde açılabilir hale gelmiştir. (H. Karaduman 2005: 143).

2 Mart 1927 günü açılan Konya Asar-ı Atika Müzesi, açılışından itibaren öylesine ilgi çekmiştir ki ilk 17 gün içerisinde 22.745 kişi ziyaret etmiştir. 1927 yılında Konya merkeze bağlı nüfusun yaklaşık 103.000 civarında olduğu dikkate alınırsa (TCBİUM 1929: 12) ziyaretçi sayısının ne kadar yüksek olduğu daha iyi anlaşılabilir. Keza bu yoğun ilginin akabinde ziyaretçi sayısının düşmesi için giriş ücreti 2 liraya çıkartılmıştır. (E. Erol 2010: 24). Müzeye ilgi sadece halk ile sınırlı kalmamış Fevzi Çakmak'tan Refik Koraltan'a, Friedrich Sarre'den Paul Wittek'e kadar pek çok siyasetçi ve ilim adamı bu süreçte müzeyi ziyaret ederek şeref defterine takdirlerini yazmıştır. (E. Erol 2010: 22-23). Müdür Yusuf Akyurt'un bu kadar kısa sürede pek çok iş yapabilmesindeki önemli faktörlerden biri de dergâh müntesiplerini, tekkeler kapatılınca dışlamaması ve tıpkı Topkapı Sarayı'nda aynı makamda olan Tahsin Öz'ün eski saray memurlarına yaptığı gibi Cumhuriyet idaresi altında müzede bekçi kadrosunda dahi olsa çalışma imkânı vererek onlardan istifade etmesidir. Mevlevi kültüründe yetişmiş olan Ankaravî Mehmet Arısoy "dede" başta olmak üzere pek çok Mevlevi müntesibi bu dönemde Yusuf Akyurt'a yardımcı olmuşlardır. (E. Erol 2002: 81). (Fotoğraf 2). Bu durum 1929 Mayıs ayı sonunda müzeyi teftiş eden dönemin Maarif Müfettişi Aziz Ogan'ın da ilgisini çekmiş, Vekâlete yazdığı raporunda müzeyi intizam, müzecilik ve mali hesap açısından son derece başarılı bulurken müstahdemlerin vaziyetine şu sözlerle dikkat çekmiştir:

"Ziyaretçileri çok olan bu müessesedeki hademeler, resmi üniformadan mahrumdur. Çenber sakallı başlarındaki dövme keçeden sikkevarî şapkaları, pantolon yerine şalvar veya dizlik giyen ve ayaklarında galoşlarıyla mefsuh tekkenin mütekait dervişlerini andıran bu hademelere, Müze idaresinin alâmetifarikalı birer kat elbise yapması ve sakallarını da tıraş ettirmesi lazımdır ve müze idaresi bu hususu derhal yapmalıdır." (OGNIZM0300201[11], 05.06.1929).

[11] Boğaziçi Üniversitesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi Dijital Arşivi-Aziz Ogan Koleksiyonu.

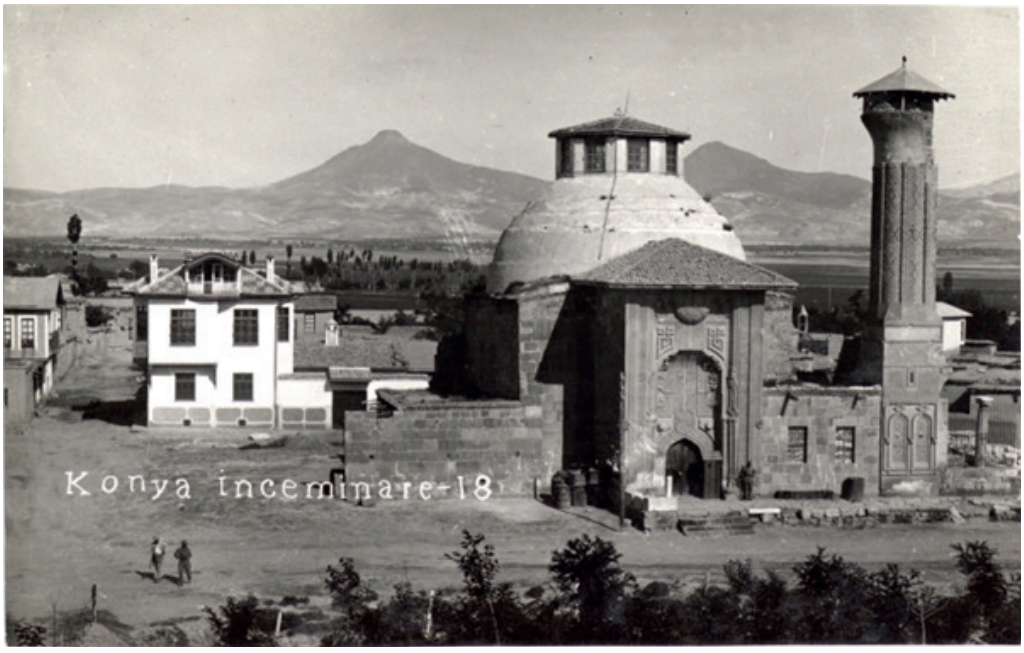
Fotoğraf 2. *Konya Asar-ı Atika Müzesi kapısı önünde müze görevlileri bir arada. Oturanlar: sağ başta Müze Müdürü Yusuf Akyurt, ortada Kütüphane Muhafızı Mustafa Bey, solda Müze Bekçisi, arkada ayakta sağ başta Ankaravî Mehmet Arısoy "Dede" ortada kütüphane memurları en solda Veli Sabri Uyar. (H. Karpuz 1996: 115).*

Yusuf Bey'in müzecilik faaliyetlerinin yanında ilgilendiği bir başka konu da müze olan Mevlevi dergâhına ait binalar ile şehirdeki diğer eski eserlerin restorasyon ve korunmalarını sağlamaktır.[12] Müze açılmadan önce yapı tamir işlerinde ancak 6 ay kadar çalışabilen Yusuf Bey bu kadar kısa bir zaman diliminde esaslı bir onarım yapamamış, hasar olan yerlerde küçük tadilatlar yapabilmiştir. Şüphesiz aklında olan kapsamlı restorasyon faaliyeti için ciddi bir bütçe ihtiyacının farkında olan Yusuf Bey'in en önemli hedefi, -muhtemelen eski dergah müntesiplerinden öğrendiği bilgi ileen eski zamanlardan itibaren Mevlevi dergahına vakıf olarak bağışlanan akarları tespit ederek tekkelerin kapatılmasının ardından Vakıflar İdaresi üzerinden genel bütçeye aktarılan bu gelirlerin yeniden müze idaresine tahsis edilmesini sağlamaktır. Bunun için ilk hamleyi 1927 yılında yaparak Başvekil İsmet Paşa ve kültür meseleleri ile yakından ilgilenen Milletvekili Hamdullah Suphi'ye başvurmuş, tespit ettiği vakıf gelirlerinden genel bütçeye aktarılan ödeneğin kesilerek müzeye ve Konya'daki eski eserlerin tamiri için tahsis edilmesini istemiştir. Bu teşebbüs kısmen başarılı olmuş Vakıflar İdaresi'nden iki defaya

[12] Bir örnek olarak Müzenin bahçesinde kalan eski mezarlık için gösterdiği hassasiyet için bk. (E. Erol 2002).

mahsus olmak üzere bir miktar ödenek bu işler için tahsis edilmiştir. (E. Erol 2010: 26).

19. yüzyılda Evkaf-ı Hümayûn Nezareti'nin kurulması ile vakıflar ekonomik özgürlüklerini kaybetmiş, gelir ve gider kalemleri merkezi bütçe tarafından yönetilmiş, bu uygulama sonucunda yeterince ilgi göremeyen vakıf eserler harap ve bakımsız bir hale gelmiştir. Vakıflara bağlı tarihi eser statüsündeki hayır eserlerinin Osmanlı döneminden itibaren yaşadığı en önemli problem, asli vazifesinden çıkartılarak başka maksatlarla kiraya verilmesi yahut satılmasıdır. (A. Sıçrayık 2019: 221). Yusuf Akyurt'un eski eserler üzerine bu kadar hassasiyet gösterdiği bir dönemde memleketteki eski eserlerin önemli bir kısmının mülk sahibi olan Vakıfların pek çok konudan bihaber ve ilgisiz olması da zikredilmesi gereken bir durumdur. Duruma Konya'daki eserler üzerinden bir örnek vermek gerekirse aşağıda detaylıca inceleneceği üzere Vakıflar İdaresi, mülkiyet sahibi olduğu yapılar ile ilgili Başbakanlıktan gelen yazılara çok geç cevap verdiği gibi cevabî yazılarda yanlış bilgiler de paylaşmıştır. Örneğin, askeriye işgali altında bulunan eserlerin tahliye edilmesi konusunda; yapıların teslim alınıp alınmadığına dair Başvekâlet tarafından sorulan soruya günler sonra cevap vermiş, verdiği cevabında Karatay Medresesi için yapının kendilerince değil Konya Valiliğine bağlı olan İdare-i Hususiye (İl Özel İdaresi) tarafından teslim alınması gerektiğini söylemiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-26, 12.05.1931). Hâlbuki yapı 1920'li yıllardan itibaren Konya Müzesinin kullanımında olup askeriye işgali söz konusu değildir. Böylelikle Vakıflar İdaresinin vakıf eserlerinin durumunu dahi düzgün takip edemediği anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 3. Askerî kullanımda bulunan Konya İnce Minareli Medrese ve çevresindeki yapılaşma. 1920'li yıllar. *(Salt Araştırma Arşivi, AHKONAL001005).*

Vakıfların bu ilgisizliğine karşı Yusuf Akyurt'un şehirdeki eski eserlere sahip çıkma teşebbüslerine sadece bir örnek olarak İnce Minareli Medrese'nin 1929 yılında yaşadığı bir hadise örnek olarak verilebilir. 1929 yılı yaz aylarında İnce Minareli Medrese civarında oturan Konya Belediye Meclisi üyesi Turitzade Şükrü Bey, Alâeddin Tepesi'ne bakan evinin manzarasını kapatıyor bahanesi ile medresenin istinat duvarlarını müzeden izin almadan yıktırmaya başlamıştır. (Vakit, 17.07.1929). (Fotoğraf 3). 23 Haziran 1929 sabahı eli kazmalı otuz kadar işçi, İnce Minareli'yi yıkmaya başlamış, o günlerde tesadüfen Konya'da incelemeler yapan New York Üniversitesi İslam Sanatları bölümü hocası Prof. Rudolf Meyer Riefstahl da bu olaya şahit olmuştur. Türk sanatı üzerine de pek çok çalışması bulunan Riefstahl, gördüğü olay karşısında dehşete kapılarak Müze Müdürü Yusuf Beyi ziyaret etmiş ve böylece olayı resmi makamlara duyurmuştur. Profesör ile o gün tanıştığı anlaşılan Yusuf Akyurt, aldığı kartvizitinin arkasına Riefstahl'dan duyduğu şu sözleri yazmıştır:

"Müzeyi ziyareti: 23.6.1929. İnce Minare'nin yıkıldığını gören ve derhal fotoğrafını alan zatın kartı. Güzel Türkçe biliyor. Bu zat şöyle bir ifadede bulundu: -Ne yazık ki Türkler, kendi medeniyetlerini ispat eden bu gibi asar-ı nefiseyi kendileri yıkıyorlar." (M. Önder 1993: 170). (Fotoğraf 4).

Asarı atikayı böyle mi —— —— muhafaza edeceğiz?

Konyadaki ince minare

Belediye azasından birine ait iki evin manzarasını kapattığı için yıktırılıyor!..

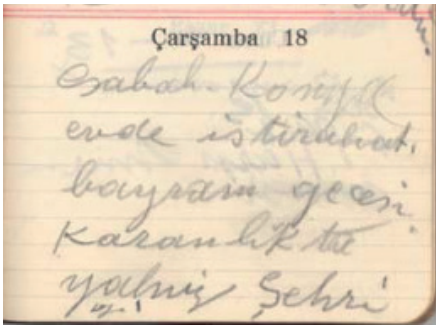
Bu ifadeden çok etkilendiği anlaşılan Yusuf Akyurt sonraki ömrünü adeta bu ifadeyi telafi edebilmek için geçirmiştir. Vakit Gazetesi 1929 yılı Temmuz ayında yayımladığı İnce Minareli Medrese'nin yıkım haberi için isim vermeden bir mektup aldığını bildirmekte ve şehirdeki idarecilere harap durumdaki eski eserlere müdahale ederken kanunlara göre "müzeden izin alınması gerektiğini" hatırlatmaktadır. (Vakit, 17.07.1929). (Fotoğraf 5). Elimizde herhangi bir bilgi olmamakla birlikte İstanbul gazetelerini ve dolayısıyla idarecileri "yasal" anlamda bilgilendiren bu kişi Müdür Yusuf Akyurt olmalıdır.[13] Yusuf Bey'in Türk sanatına olan merakı, koruma çabaları ve çalışma azmi 1936 yılında müzeyi ziyaret eden gazeteci Sait Çelebi'nin de dikkatini çekmiştir. Çelebi şahit olduğu durumu şu sözlerle aktarır:

[13] İnce Minareli'nin yıkımına dair tepkiler sadece bununla sınırlı kalmamış gazeteye yansıyan haberler uluslararası sanat tarihi camiasında da yankı bulmuştur. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Müdürü Martin Schede, Maarif Müfettişi olan Aziz Ogan'a yazdığı mektubunda "Türk sanatının en ünlü yapılarından biri olan ve uluslararası bilim dünyasında büyük bir şöhrete sahip İnce Minareli Cami'nin yıkımını gazetelerden okuduğunuza şüphe yoktur. Ancak sizin enerjinizin ve ulusal cesaretinizin böylesi barbarca bir suçu önlemede başarılı olacağından kuşku duymuyorum" ifadelerini kullanarak haber vermiştir. (OGNIZM0402120, 17.08.1929).

RUDOLF MEYER RIEFSTAHL
Professor, Department of Fine Arts
New York University
New York City

Fotoğraf 4. Prof. Rudolf Meyer Riefstahl'ın Yusuf Akyurt'a verdiği ve Akyurt'un üzerine not aldığı kart. (M. Önder 1993: 174).

İhtiyarca, güler yüzlü müdür beni çok iyi kabul etti. Ve önünde kendi yaptığı renkli resmi göstererek "–Yakında harabiyetten kurtarılacak olan Karatay Medresesinin tavanını çiziyorum. Bu tavan, meşhur Friedrich Sarre'nin, meşhur *Konya* namındaki kitabında bile yoktur. İhtimal fazla loş olduğundan fotoğrafını çekememiş. Tavan çini üzerine altınla işlenmiştir. Ve en yüksek bir sanat eserimizdir." dedi. Asar-ı atikaya aşkından tatil vaktini bile ihmal eden müdür, birtakım defterler, kitaplar önüne sıralıyor ve sayıp döküyordu. "–Küşadımızdan beri geçen 2807 günümüzde müzemizi 85.000 kişi ziyaret etmiş ve bu ziyaretçilerin 528'i erkek 160'ı ecnebi kadın teşkil etmiştir." Tekrar gözlüğünü düzelterek başka bir cildi karıştırıyor ve birçok rakamlar arasından: "–Kütüphanemizde bu müddet zarfında 50.090 kişi kitap okudu. Mevcut kitaplarımız 61 fenni sınıfa ayrılmıştır. Bunların 6440'ı basma 4437'si yazma olmak üzere 10877 adettir." Karanlık basmış, müzeden son çıkan yalnız müdür ve ben olmuştum. (Tan, 19.05.1936).


Çarşamba 18

Fotoğraf 5. Konya İnce Minareli Medrese'nin yıkımına basının verdiği tepki: Asarı Atikayı Böyle Mi Muhafaza Edeceğiz? *(Vakit, 17.07.1929).*

1941 yılına kadar Konya Müzesi'nde Müdür vazifesi ile çalışan Yusuf Akyurt bu tarihte yaş haddinden emekli olmuştur. Fakat ilmi çalışmalardan emekli olmayan Yusuf Bey, Anadolu mimarisi ile ilgilenmeye devam etmiş, Türk Tarih Kurumu adına Türk İslam kitabeleri uzmanı sıfatıyla faaliyette bulunarak pek çok Anadolu kentini dolaşmış, tersim yeteneği sayesinde çizimler yaparak, kitabelerin kopyalarını almıştır.[14] 17 Aralık 1954 tarihinde İstanbul'da vefat eden Yusuf Bey'in kabri Karacaahmet Mezarlığındadır. (E. Erol 2010: 45).

3. Atatürk'ün Konya Müzesini Ziyareti

Yusuf Akyurt'un Konya'daki eski eserler üzerine hassasiyetle yaklaştığı bir dönemde şehri ziyaret eden Gazi'nin de esasında duygusal anlamda yoğun günler geçirdiği anlaşılmaktadır. Keza Konya'ya geldiği gün olan 18 Şubat 1931, Ramazan Bayramı'nın birinci günüdür ve Atatürk not defterine "Sabah Konya. Evde istirahat. Bayram Gecesi. Karanlıkta yalnız şehri y."[15] yazmıştır. (Atatürk'ün Not Defterleri 2009: 178). (Fotoğraf 6). Belki bu yürüyüş sırasında belki de diğer protokol ziyaretleri sırasında şehirdeki kötü durumda bulunan eski eserleri gören Gazi, harap bir Selçuklu şehri olan Konya'da on gün boyunca kalmıştır.

21 Şubat 1931'de Konya Asar-ı Atika Müzesi olan Mevlana Dergâhını ziyaret eden Gazi, Müdür Yusuf Bey tarafından karşılanmış, önce tezhip ve cilt örnekleri ile kitap sanatlarının sergilendiği daireyi gezmiş ve özellikle Arapça kelimelere Türkçe karşılık aradığı dil çalışmaları için istifade edebileceği eski Türkçe kelimelerin bulunduğu lügatler ile ilgilenmiştir. Yine aynı amaçla kullanabileceği ve "Eski Türk keşfinin birer hazinesi" olarak değerlendirdiği 14. ve 15. yüzyıllarda Türkçeye çevrilmiş Kur'an-ı Kerim yazmalarını gördüğünde "Demek, atalarımız yüzlerce yıl önce Kur'an'ı tercüme etmiştir. Bundan memnun oldum" demiştir. (M. Önder 1989b: 105). Buradan sonra halıların sergilendiği salona geçilmiş, Gazi erken tarihli örneklerinden başlayarak bir araya getirilmiş Türk halılarını birer birer incelemiştir. Ardından puşidelerin, kumaşların ve elbiselerin sergilendiği daireye geçilmiş Türk ve Avrupa kumaşları Müdür Yusuf Akyurt'un izahatı ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. (Vakit, 27.02.1931). Mevlana ve Şems-i Tebrizî'ye atfedilen kıyafetlerin tetkikatı sırasında Şems-i Tebrizî'ye atfedilen serpuş Gazi'nin dikkatini çekmiş, başlığı refakatinde bulunanlardan Mevlevi kültüründe yetişmiş Maarif Vekâleti Müfettişi Hasan Ali Yücel'e giydirmiştir. (M. Önder 1989b: 105). Yine kıyafetler arasında dikkati çeken bir eser Yusuf Akyurt tarafından Atatürk'e tanıtılmıştır. Gazetelerde 250 sene önce Konya'nın Karaağaç yöresinde imal edildiği belirtilen ve "Türkmen mantosu" olarak isimlendirilen siyah kumaş üzerine işlemeli bir kaftanının giyiliş şeklini Müze müdürü Yusuf Akyurt'un eşi Sıdkiye Hanım

[14] Birçoğu günümüze ulaşamayan bu mimari eserler hakkında yaptığı çalışmalar TTK arşivinde yayınlanmayı beklemektedir.

[15] "Yürüdüm" kısaltması olmalıdır

giyerek göstermiştir. Eseri beğendiği anlaşılan Gazi, kaftanın fotoğraflarının çektirilmesini ve kendisine gönderilmesini istemiştir. Daha sonra Sıdkiye Hanımın üzerinde üç poz fotoğrafı çekilmiş, resimler Gazi'ye takdim edilmenin yanı sıra basına da verilmiş ve gazetelerde de yayımlanmıştır. (Cumhuriyet, 27 Şubat 1931; Milliyet, 27 Şubat 1931; G.S. Kaya ve A. Fazlıoğlu 2004: 60). Müzede o yıllarda elektrik bulunmadığından teşhir salonları karanlık sebebiyle petrol lambası ile gezilmiş, durum üzerine Atatürk elektrik tesisatı kurulmasını istemiştir. (E. Erol 2010: 31).

Konya Müzesinde teşhir salonu gezileri ve eser incelemelerinin ardından kütüphane kısmı ziyaret edilmiş, orada kitaplar hakkında bilgi alındıktan sonra eski Çelebi Dairesi olan müdür odasına geçilmiştir. Muhtemelen burada da devam eden eser incelemelerinin ardından Müdür Yusuf Akyurt, Cumhurbaşkanının eski eserlere olan ilgisi karşısında bu ziyareti önemli bir fırsata çevirerek yukarıda da bahsedildiği üzere esasında bir kaç senedir uğraştığı iki konu hakkında Gazi'yi bilgilendirerek yardım istemiştir. Bunlardan ilki müzenin durumu ve restorasyon ihtiyacıdır: önceki yıllarda Mevlana Dergâhından müzeye çevrilen yapılar için Vakıflar Umum Müdürlüğünden 7000 lira kadar tahsisat verilse de, bu para yeterli gelmemiş, taş eserler başta olmak üzere pek çok eserin teşhir edilmesi için gereken salonlar inşa edilememiştir. Yusuf Akyurt konuyu gündeme getirerek esasında Mevlevi Dergâhının kapatılmadan önce vakıf mallarından senelik 16.000 lira geliri olduğunu tespit ettiğini, bu paranın Vakıflar Umum Müdürlüğünden alınarak müzenin emrine verilmesi halinde gerekli inşaat ve istimlâk işlerinin kolayca yapılabileceğini söylemiştir. (CBA, 590576, 05.03.1931). Dinlediği izahat üzerine gereken tahsisatın Vakıflar İdaresi'nden sağlanmasını uygun gören Atatürk, müzede toplanmış bir vaziyette duran ve içlerinde yüksek kıymeti haiz eserler bulunan İslamî ve gayriislamî taşlarla diğer bazı eşyanın teşhir edilmesini de istemiştir. (CBA, 589993, 26.11.1931). (Fotoğraf 7).

İyi bir idareci olan Yusuf Bey'in fırsattan istifade ederek gündeme getirdiği ikinci konu ise Konya'daki abidevi eserlerin harap durumudur. Osmanlı döneminden itibaren yılların sürekli ihmali ile bazı kısımları yıkılan bazı kısımları büyük bir harabiyet içerisinde yıkılmayı bekleyen Alâeddin Camii, Karatay Medresesi, Sahip Ata Külliyesi gibi eserlerin "sekiz asır evvelki Türklüğün medeniyet abideleri" olduğunu vurgulayan Yusuf Bey'in, Gazi'ye eserlerin bir kısmının askeriye işgali altında olduğunu ve kurtarılması gerektiğini söylediği arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Atatürk'ün bu konu üzerinde hassasiyetle durduğu ve Yusuf Bey'e hak verdiği ise bir sonraki bölümde ele alınan daha sonraki faaliyetlerden açığa çıkmaktadır. Yusuf Akyurt'un bu taleplerine karşı Gazi ise kendisinin başkanlığı altında müzedeki kitaplarda yer alan eski Türkçe kelimeleri tespit etmek için bir komisyon kurarak izahlı bir lügat hazırlamasını istemiştir. Yusuf Bey sonraki aylarda çeşitli yazma eserlerden derlediği Türkçe kelimeleri dosyalar halinde Çankaya'ya takdim etmiştir. (CBA, 608520,

15.07.1931). Yusuf Bey'in köşk ile dil çalışmaları hakkındaki yazışmaları uzunca bir süre devam etmiştir. (E. Erol 2010: 33). Atatürk'ün aslında Müdür Yusuf Akyurt'un methini ziyaretinden çok daha önce duyduğu anlaşılmaktadır. Nitekim müzenin 1927 yılındaki açılışının ardından kendisini ziyarete gelen bir Konyalıya "müzede siz ne gördünüz?" diye sorduğu, Konyalı zatın müzedeki eserlerden ve hazırlanan etiketlerden bahsetmesi üzerine esprili bir şekilde "Esas antika olan müze müdürü imiş, onu görmemişsiniz!" dediği hatıralarda geçmektedir. (G.S. Kaya ve A. Fazlıoğlu 2004: 62).

Fotoğraf 7. Atatürk'ün Konya'ya Müzesi bahçesinde gördüğü, korunarak sergilenmesi için mekân inşa edilmesini istediği Selçuklu taş eserleri. *(Fransa Kültür Bakanlığı Albert Gabriel Fotoğraf Arşivi AG20K002470).*

Müze müdürünün odasında devam eden sohbette, bir ara Gazi'nin dikkatini odanın, Mevlana'nın sandukasının yer aldığı türbeye açık niyaz penceresi kemeri üzerinde yeşil destarlı bir Mevlevi sikkesi tasviri içerisinde yer alan ta'lik hatlı kitabe çekmiştir. Refakatinde bulunan Hasan Âli Bey'e okuyup tercüme etmesini söylemiş, Farsçayı iyi bilen Hasan Âli Yücel rubaiyi okumuş ve Türkçeye şöyle çevirmiştir; "Ey keremde, yücelikte ve nur saçıcılıkta güneşin, ayın, yıldızların kul olduğu sen (Allah). Garip âşıklar, senin kapından başka bir kapıya yol bulmasınlar diye öteki bütün kapılar kapanmış, yalnız senin kapın açık kalmıştır." Mehmet Önder'in kaydettiğine göre bu çeviri üzerine Atatürk;

…Demek bütün kapılar kapandığı halde, bu kapı açık oluyor. Doğrusu ben, 1923 yılında burayı ziyaretim sırasında bu dergâhı kapatmayalım, müze olarak halkın ziyaretine açalım, diye düşünmüş, bir yıl sonra dergâh ve tekkelerin kapatılması kanunu çıkar çıkmaz, İsmet Paşa'ya Mevlana dergâhı ve türbesini

kendi eşyası ile müze haline getiriniz demiştim. Görüyorum ki şu okunan şiirin hükmünü yerine getirmişim. Bakınız ne kadar güzel bir müze oldu burası...

sözleri ile mukabele etmiştir. (M. Önder 1989b: 106). Müze Müdürü Yusuf Akyurt, kendi hazırladığı 1930 yılında basılan müze rehberini ve müze eserleri ile Mevlevilik hakkında hazırladığı bazı kitap müsveddelerini göstermiş, müsveddeleri inceleyen Gazi de Konya Valisi İzzet Bey'e bunların basılmasının faydalı olacağını söylemiştir. (Vakit, 27.02.1931). Gerek müze müdürünün alakası ve bilgisinden gerek müzede karşılaştığı intizamdan memnun kalan Atatürk, üç buçuk saat kaldığı müzeden ayrılırken personele "İyi bir ele geçerse bir türbe enfes bir müze halini alabilir" sözleriyle teşekkür etmiş, (Milliyet, 27.02.1931; Yeni Gün 28.02.1931) hatıra defterine de "Bilgi eseri olduğu anlaşılan tertip ve intizamdan çok memnun oldum." yazarak imzalamıştır. (Hâkimiyet-i Milliye, 28.02.1931). Mehmet Önder, müze ziyaretinden sonra Atatürk'ün, Alâeddin Camii, Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese ve Sahip Ata Külliyesi gibi Selçuklu eserlerini gezdiğini, Konya Asar-ı Atika Muhipleri Cemiyeti Sekreteri Mesut Koman tarafından verilen izahatı dinlerken eserlerin bakımsızlığından dolayı üzüldüğünü ve Afet İnan ile Türk Tarihi Tetkik Heyeti Başkanı ve Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri olan Tevfik Bıyıklıoğlu'na telgraf çekilerek Konya'ya gelmelerini ve eserleri incelemelerini istediğini belirtir. Ertesi günü (22 Şubat 1931) misafir bulunduğu köşkte dinlenerek geçiren Gazi, Mevlana Müzesi kütüphanesinden aldığı birkaç kitabı okumuştur. (M. Önder 1989b: 107-108). 1 Mart günü ise öğleden sonra Ordu Müfettişi Fahrettin Paşa'yı ve kolorduyu ziyaret etmiş, daha sonra Müze Müdürü Yusuf Akyurt'un bahsettiği askeriye işgali altındaki eserleri görebilmek için Fahrettin Paşa ile birlikte Alâeddin Camii ile Selçuklu Sultanlarının türbelerini ziyaret ederek ilgililerden bilgi almıştır. (Akşam, 03.03.1931; İ. Kayseri, 1981: 94). Atatürk'ün Konya eserlerini dolaştığı bu dönemde yalnızca Karatay Medresesi müze idaresi altındadır. Sahip Ata, kısmen serbest iken Sırçalı Medrese, İnce Minareli Medrese, Alâeddin, İplikçi, Dursun Fakih, Güdük Minare, Sadrettin Konevi camileri tamamı ile askerî kullanım altındadır. (OGNIZM0300201, 05.06.1929). (Fotoğraf 8).

Fotoğraf 8. Askeri kullanımda bulunan İnce Minareli Medrese önünde asker nöbet bekliyor. *(Fransa Kültür Bakanlığı Albert Gabriel Fotoğraf Arşivi AG20K002468).*

4. "Sözde Telgraf" ve Ötesi

Giriş bölümünde zikredildiği üzere Atatürk'ün 1931 yılı boyunca uğradığı şehirlerdeki müzelerde, Türk sanatının en değerli parçalarının tasnif ve muhafaza çalışmalarının yabancı uzmanlar tarafından yürütüldüğünü ve özellikle Konya'da eski eserlerin son derece harap bir halde restore edilmeyi beklediğini görmesi, bu ziyaretlerin akabinde eski eserler konusunda Ankara'nın bir takım yeni adımlar atmasına yol açmıştır. Şüphesiz en önemli adım eski eserlerin askerî işgaline son verilerek kültürel amaçlar dışında istifade edilmesinin önlenmesi olacaktır. Bu bölümde kronolojik olarak bu yazışmalar incelenecektir.

İyi bir idareci olduğunu sıklıkla vurguladığımız Yusuf Akyurt, Atatürk'ün müzeyi ziyareti sırasında dile getirdiği taleplerini sözde bırakmayarak 5 Mart 1931'de yazıya dökmüş ve devletin en üst mertebesine göndererek kayda girmesini sağlamıştır. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliğine yazdığı tezkeresinde, Konya Müzesi'nin tamiratı için Bakanlar Kurulu kararıyla daha önce 7.000 küsur lira tahsisat verildiğinden bahsetmiş ancak bu tahsise rağmen müzede pek çok eksikliğin bulunduğunun Cumhurbaşkanı tarafından da bizzat görüldüğü hatırlatılmıştır. Aynı yazı ile dikkat çekilen diğer meseleler ise müze etrafında açıkta bulunan kıymetli taş eserlerin teşhiri için bir salon inşası, müze arsasında her nasılsa inşa edilmiş olan harap bir hanenin istimlâki ve Mevlana Vakfı'nın Konya'da bulunan akarlarından varit olan senelik 16.000 lira kira

gelirlerinin müzeye aktarılmasıdır. "Reisicumhur hazretleri müzeyi ziyaret buyurdukları gün bu cihet arz edilerek bu inşaat ve tamiratın Evkafça yapılması münasiptir buyurmuşlar idi" denilerek talebin altı çizilen bu yazıda Konya'daki harap durumda bulunan tarihi eserlere dair ise doğrudan bir bahis bulunmamaktadır. (CBA, 01005808, 05.03.1931).

Aradan geçen birkaç günün ardından Gazi, yaptığı ziyaretlerde gördüğü durumu ve alınacak tedbirler ile ilgili talimatlarını Başbakan İsmet Paşa'ya 22 Mart 1931'de bir tezkere ile bildirmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-12, 22.03.1931). Giriş kısmında diplomatika ve muhteviyat açısından detaylıca incelenen mezkûr bilgi notunun ardından Başvekâletle konu ile alakası bulunan kurumlar arasında yazışmalar başlamıştır.[16] 25 Mart'ta yazılıp 26 Mart'ta Evkaf Umum Müdürlüğü, Milli Müdafaa, Maliye, Maarif ve Nafia Vekâletlerine gönderilen yazılarda Cumhurbaşkanının talimatlarını havi tezkere eke konularak bu hususta neler yapılabileceğine dair bilgi sorulmuştur. (BCA, 30-10-0-0/213-445-32, 25.03.1931). Başvekâletin bu talebine en önce Nafia Vekâleti cevap vermiştir. 29 Mart tarihli yazısında cami, medrese, mescit gibi binaların iyi muhafaza ve tamirlerinin Evkaf Umum Müdürlüğü'nün görev ve sorumluluk sahasında olduğunu hatırlatan bakanlık eğer Vakıflar bu işin üstesinden gelemeyeceğini düşünüyor ise, kendilerine bildirilmesi halinde proje keşifnameleri hazırlanması konusunda yardımcı olabileceklerini bildirmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-31, 29.03.1931). Bu cevap üzerine Başvekâlet, Nafia Vekâletinden gelen bu teklifi, Vakıflara yazdığı yazıya ek olarak göndermiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-30, 31.03.1931).

Başvekâletin konu ile ilgili kurumlara yazdığı "ne yapılabilir ?" minvalindeki yazıya henüz tüm kurumlardan cevap gelmemişken, 1 Nisan 1931'de Bakanlar Kurulu kararı ile "memlekette mevcut asar-ı atikanın iyi muhafazası" ve "harap bir hale gelmiş olanlarının tamir ettirilmesi için alınacak tedbirleri müzakere ve tespit etmek" üzere Başvekâlet Müsteşarı Kemal Bey'in başkanlığında Dâhiliye ve Maarif Müsteşarları Hilmi ve Mehmet Emin, Evkaf Umum Müdürü Niyazi, Müzeler Müdürü Hamit Zübeyir ve Etnografya Müzesi Müdürü Osman Ferit Beylerden mürekkep bir üst komisyon kurulmuştur. (BCA, 30-18-01-02/19-22-7, 01.04.1931).

4 Nisan'da Maarif Vekâleti, memlekette hizmet veren tüm müzelere, Müzeler Umum Müdürü Hamit Zübeyir Koşay tarafından yazılan ve Maarif Vekili Esat Bey tarafından imzalanan bir tezkere göndermiştir. Cumhuriyet hükümetinin memlekette asırlardan beri yapılmakta olan eski eser tahribatının önüne geçmeye azmettiği hatırlatılan bu yazıda maziden yadigâr kalan eserlerin tahribinin "milli irfanımıza bir suikast mahiyetinde olduğu" ve "medeni varlığımız aleyhinde birçok propagandalara vesile teşkil ettiği için" muhafazalarına özen göstermek gerekliliği hatırlatılmıştır. Cumhurbaşkanlığından aldıkları talimatı

[16] Makale boyunca yapıların sıfatları ve kurumların isimleri yazışmalarda geçen şekli ile kullanılmıştır.

muhtemelen müsteşrik tepkilerini de dikkate alarak daha milliyetçi bir yüz ile müzelere aktaran Vekâlet, bulundukları şehirlerdeki tarihi abideleri muhafaza için valilerle temasa geçmelerini, etkili tedbirler alınmasını, Asar-ı Atika Nizamnamesinin hükümlerine tamamen riayet için hassasiyet gösterilmesini ve bu hususta yapılan icraat hakkında düzenli olarak Ankara'ya malumat verilmesini müzelerden istemiştir. (E. Erol 2010: 36).

13 Nisan'da Maliye Vekâleti, Başvekâlete gönderdiği cevabî yazısında ise "eski eser tamiratı", "tahliye emri" gibi konuların Maarif Vekâleti, Vakıflar İdaresi ile Milli Müdafaa Vekâletlerinin görev alanında olduğunu hatırlatarak, mali bahisler açısından bir cevap vermemiş, meseleden adeta sıyrılmak istemiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-28, 13.04.1931). Milli Müdafaa Vekâleti ise Cumhurbaşkanlığından gelen talimata binaen 14 Nisan'da Konya'da mukim 5. Kolordu'ya bir yazı göndererek askeri amaçlar için kullanılan tarihi abidelerin boşaltılarak müzeye teslim edilmesini istemiştir. (E. Erol 2010: 37). 15 Nisan 1931 tarihinde Türk tarihinin daha düzenli bir şekilde araştırılabilmesi adına Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulması da Atatürk'ün Konya seyahatinin bir başka sonucu olarak kronoloji içerisine yerleştirilebilir. (A. İnan 1947: 173-179).

18 Nisan'da Atatürk'ün talimatnamesinde ismi geçen askeriye işgali altında bulunan İnce Minareli Medrese, Milli Müdafaa Vekâleti tarafından Konya Müzesine teslim edilirken, Müdür Yusuf Akyurt ertesi gün Maarife yazdığı yazıda yapının teslim alındığını bildirerek, şehirdeki diğer eski eserlerin tahliye ve teslimi hakkında da teşebbüs ve takibata devam ettiğini aktarır. Yusuf Bey'in Maarif Vekâletinden bir talebi de askeri hapishane olarak kullanılmakta olan Sırçalı Medresenin tahliyesi için 5. Kolordu Kumandanlığına ve Milli Müdafaa Vekâletine yazı yazılmasıdır. (E. Erol 2010: 36-37). Yusuf Akyurt'un isim vererek bu yapının tahliye edilmesini özel olarak istemesi Sırçalı Medrese'nin terk edilmesi konusunda askeriyenin daha tutucu davrandığını göstermektedir. Keza gerçekten de Milli Müdafaa Vekâleti bir kısmını askeri mühimmat deposu olarak kullandığı bu yapının tahliyesi konusunu ağırdan almıştır. (Fotoğraf 9). Müze müdürü Yusuf Bey 19 Nisan tarihinde teslim alınmaya başlanan eski eserler hakkında Maarif Vekâletine durumu tespit eden ve koruma açısından bazı isteklerde bulunulan bir yazı yazmıştır.[17] (CBA, 01005808-5, 21.06.1931).

25 Nisan'da Milli Müdafaa Vekâleti, Başvekâlete yazdığı yazısında Cumhurbaşkanının emirleri mucibince Konya'da askeriye işgali altında bulunan Karatay Medresesi ile İnce Minareli Medrese'nin tahliye edilerek müzeye teslim edildiğini ve diğer eserlerin tahliyesinin de yapılması için Konya Valiliği ile birlikte yer aranmakta olduğunu bildirmiştir.[18](BCA, 30-10-0-0/213-445-29, 25.04.1931).

[17] Bu yazı elimizde bulunmamakla birlikte yapılan bir atıftan haberdar olabiliyoruz.

[18] Milli Müdafaa Vekâleti burada bir hata yapmıştır. Keza Karatay Medresesi o tarih itibariyle zaten Konya Müzesinin idaresindedir. Bk. (OGNIZM0300201, 05.06.1929) ve (BCA, 30-10-0-0/213-445-22, 21.05.1931).

Fotoğraf 9. Askerî kullanımda bulunan Sırçalı Medrese. Eyvan içerisinde askerî mühimmat bekletiliyor. (Fransa Kültür Bakanlığı Albert Gabriel Fotoğraf Arşivi AG20K003269).

Fakat aradan tam bir ay geçmesine rağmen Vakıflardan bu konuyla ilgili hiçbir bilgi gelmediği için 26 Nisan tarihinde Başvekâlet tarafından Vakıflara bir yazı yazılarak bahsedilen iki binanın teslim alınıp alınmadığı konusunda bilgi istenmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-27, 26.04.1931). Aynı günde Konya Asar-ı Atika Muhipleri Cemiyeti üyesi Mesut Koman, Aziz Ogan'a yazdığı bayram tebriki mektubunda önceki zamanda Karatay Medresesi'nin üstünün sıvamasının yapıldığını, şimdi de İnce Minareli'nin sıvamasına devam edildiği bilgisini verir. Böylelikle Müdür Yusuf Akyurt'un eline geçen imkânı hemen değerlendirerek iki yapı için de basit koruma tedbirleri almaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Mesut Koman mektubunu yeni kurulan komisyona atıf yaparak "bu gibi eserlerin istikbalini müsteşarlardan mürekkep muhafaza-ı asar-ı atika komisyonunun vereceği kararda bekliyoruz" ifadesi ile bitirir. (OGNIST0100110, 26.04.1931). Yusuf Bey'in zikredilen çabası üzerine 29 Nisan'da Maarif Vekâleti, Konya Müzesi'ne bir yazı yazarak tahliye edilen binaların teslim alınma tutanakları ile birlikte sıra numarası verilerek tablo şeklinde bir yazı hazırlanmasını ve yapıların hâlihazırdaki vaziyetleri hakkında Akyurt'tan "mütalaalarını acilen bildirmesini" istemiştir. (E. Erol 2010: 36-37). Burada yapıların vaziyetleri hakkında "malumat verilmesi" yerine "mütalaalarının acilen bildirilmesi" ifadesinin kullanılması Yusuf Bey'in restorasyon konusundaki bilgi ve fikirlerine önem verildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Kronolojiyi takip ettiğimizde müzenin bir bütçesi ve personeli olmadığı için Müdür Akyurt'un, askerî kullanımı sona eren tarihi binaları koruyabilmek

üzere Konya Vakıflar İdaresi'ne başvurduğu görülmektedir. 6 Mayıs 1931'de idareye yazdığı yazısında Akyurt, askerî işgal altında bulunan tarihi binaları Kolordu kumandanı Nazmi Paşa ile birlikte dolaştığını ve İnce Minareli Medrese ile Hasbey Dârülhuffazı'nın hemen müze idaresine teslim edildiğini, Alâeddin ve Sahip Ata Camileri ile Sırçalı Medrese'nin de tahliyeleri için kumandanlıkça emir verildiğini, 5-10 güne kadar tahliye muamelesi bitirilerek müze idaresine teslim edileceğini bildirmektedir. Yusuf Bey'in bu yazıyı Konya Vakıflar Müdürlüğüne yazmasının sebebi esasında bilgi vermek değil, müdür olarak göreve başladığı günden beri olduğu gibi eski eserlerin korunması için vakıf gelirlerinin yine vakıf eserlerine aktarılmasını sağlamaktır. Nitekim Akyurt, yazının sonunda müze idaresine geçen bu binaların en iyi şekilde muhafaza edilebilmeleri için 5 tane bekçiye ihtiyaç olduğunu ve bu bekçilerin maaşlarının zikredilen binaların vakıf gelirlerinden verilmesini istemiştir. (CBA, 01005808-1, 06.05.1931).

9 Mayıs 1931 tarihinde, Maarif Vekâleti tarafından teslim alınan binalar hakkında istenilen mütalaaları içeren bir keşif raporu Konya Müzesi Müdürü Yusuf Bey, Konya Asar-ı Atika Muhipleri Cemiyeti Reisi Ferit ve şehirdeki Maarif Mimarı İhsan Beylerden oluşan bir komisyon tarafından hazırlanmıştır. Yusuf Bey'in fırsattan istifade ederek sadece askeriyeden yeni teslim alınan eserleri zikretmediği, Alâeddin Köşkü'nün de dâhil olduğu sekiz ayrı eser için basit koruma önerileri planlaması yaparak gereken tahsisat hakkında bilgi verdiği görülmektedir. Raporun sonunda istenilen meblağların binaların esaslı surette tamirleri için değil ancak tahripkâr ellerden kurtarmak için yeteceği hatırlatılmış, esaslı surette tamirleri için ise evvela mütehassıs bir heyet tarafından yapılacak detaylı bir keşif ve proje hazırlanması gerektiği bildirilmiştir. Erken tarihli bir koruma keşif raporu olan bu yazıda tamiratın münakasa usulüyle değil "mesul ve mütehassıs bir mimarın projeyi tatbik etmesi" suretiyle uygulanmasının gerekliliğinin vurgulanması oldukça önemlidir. Ayrıca raporda restorasyon uygulamasının ancak doğru kişiye emaneten yaptırılabileceği, aksi takdirde yapılanların da boşa gideceği zikredilmektedir. (CBA, 01005808-4, 09.05.1931). (Ek 1).

Vakıflar İdaresi, Başvekâletin 26 Nisan tarihinde yapıların teslim alınıp alınmadığına dair sorduğu soruya cevabı ancak 12 Mayısta verebilmiş, son derece lakayıt ve kısa olan yazıda; daha önceden tahliye olduğu zaten bildirilen İnce Minareli Camii için teslim alınması için Konya Vakıflar Müdürlüğüne yazıldığını, Karatay Medresesi için ise yine yanlış olarak yapının Valiliğe bağlı olan İdare-i Hususiye'ye (İl Özel İdaresi) ait olduğu için teslim alınmasının kendilerince mümkün olmadığı ifade edilerek, bunun için Valiliğe yazılmasını rica etmiştir.[19] (BCA, 30-10-0-0/213-445-26, 12.05.1931). Vakıfların bu yanlış yönlendirmesi üzerine ertesi gün Başvekâlet, Konya vilayetine Karatay Medresesi'nin teslim alınıp alınmadığını, teslim alındıysa da tamir ve muhafazasının teminini isteyen bir yazı yazmıştır. (BCA, 30-10-0-0/213-445-25, 13.05.1931). 21 Mayıs

[19] Bk. Dipnot 16.

1931'de Konya Vilayeti ilgili yazıya verdiği cevabında Karatay Medresesi'nin zaten öteden beri müzenin idaresi altında olduğunu bildirerek yapılan hatayı düzeltmiş, daha önceki yazılarda da belirtildiği üzere İnce Minareli Medrese'nin askeriye işgalinden tahliye edilerek anahtarının müze müdürlüğüne teslim edildiğini bildirmiştir. Yazıda Sahip Ata ve Sırçalı Medreselerin tahliye edilmek üzere olduğunun bildirilmesi, askeriyenin tahliye konusunda aceleci davranmadığını bir kez daha göstermesi açısından önemlidir. İlgili yazıda tamir kısmına gelindiğinde ise medreselerin idaresinin müzeler yani Maarif Vekâletine bağlı bulunması sebebiyle vilayet bütçesinde bunun için bir tahsisat bulunmadığı bildirilmiştir. Eğer valilik tarafından bir işlem yapılması isteniyorsa Dâhiliye Vekâleti tarafından kendilerine emir ve bütçe verilmesini istemiştir. Yazının altına alınan nottan durumun Başvekâlet tarafından Dâhiliye Vekâleti'ne bildirildiği anlaşılmaktadır. (BCA, 30-10-0-0/213-445-22, 21.05.1931).

1931 yılı Haziran ayına gelindiğinde tespit edebildiğimiz belgelerde bir azalma olup karşımıza sadece Yusuf Akyurt'un Maarif Vekâletine gönderdiği 21 Haziran tarihli bir yazı çıkmaktadır. "Hükümet-i Âliye-i Cümhuriye'nin" diye başladığı yazısında Yusuf Bey eski kelimelerin yer aldığı ağır bir dil ile yeniden vakıf gelirleri konusunu bakanlığa hatırlatmıştır. Hiçbir bütçeye dokunmadan kendi varidatları ile eski eserlerin tamirlerinin temin edilebileceğini söyleyen Akyurt, yaptığı araştırmada zikredilen yapıların Konya ve çevresinde vakıflara senelik 13.000 lira kadar gelir getiren akarları olduğunu tespit ettiğini bir kez daha ifade eder. Yusuf Bey konunun sadece Konya ile sınırlı olmayıp vakıf eserlerin tüm Anadolu'ya yayıldığını da vurgulayarak esasında bu varidat ile yapılması istenilen restorasyon faaliyetleri için ihtisas sahibi isimlerden oluşan yüksek komisyon kurulması talebini de tekrar belirtmiş ve sözlerini şöyle bitirmiştir: "Yoksa tahsisatsızlık ve mercisizlik yüzünden yine senelerce muhaberat[-yazışmalar] ile vakit geçirilir ise hiçbir şey yapılamaz ve Avrupalıların propagandalarından kurtulmak kabil olamaz." (CBA, 01005808-5, 21.06.1931).

29 Temmuz 1931'de Milli Müdafaa Vekâleti, Başvekâlete yazdığı bir yazı ile Konya'da eski eserlerden olan "bütün cami ve medreselerin lazım gelen kısımlarının" kâmilen tahliye edildiğini, halen depo olarak kalan iki kısmın ise asar-ı atikadan olmadığı gibi camii olarak da kullanılmadığı bildirilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-21, 29.07.1931). Burada kastedilen Alaattin ve Sahip Ata Camileri ile Sırçalı Medrese mi olmaktadır? İsim verilmediği için anlaşılamamaktadır. Ancak bu yapılar yazının yazıldığı tarih itibariyle boşaltılmamıştır. Muhtemelen bu hatırlatmanın ve aradan geçen zamanın da etkisiyle ertesi gün yani 30 Temmuz tarihinde Başvekâlet, Cumhurbaşkanının mart ayında verdiği talimatlar ile ilgili ne gibi işlemler yapıldığına dair Maarif ve Dâhiliye Vekâletlerinden bilgi istemiştir. Başvekâlet, Maarif'ten arkeoloji eğitimine gönderilecek öğrencilerin durumu ve Konya'daki eski eserlerin korunması ile ilgili neler yapıldığına dair malumat isterken Dâhiliye'den ise Konya Valiliğinin idaresinde bulunan yapılar ile ilgili tamirat için ne kadar tahsisat gönderildiğini Cum-

hurbaşkanlığına arz edilmek üzere iki yazı yazarak sormuştur. (BCA, 30-10-0-0/213-445-18-20, 30.07.1931).

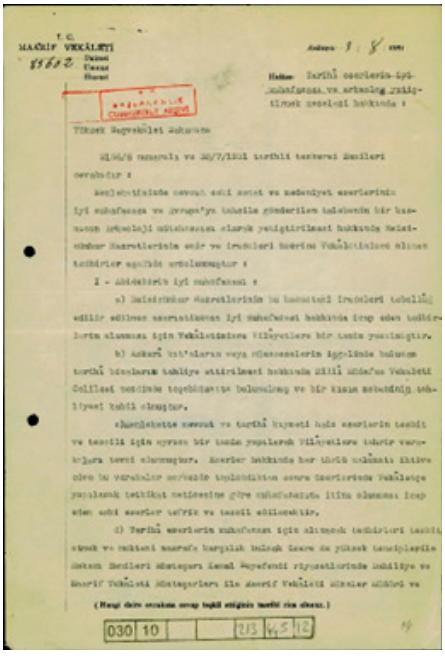
Maarif Vekâleti kendi alanı ile alakalı zikredilen soruya geçiştirme yapmamış, Hamit Zübeyir Koşay tarafından rapor mahiyetinde hazırlanan son derece ciddi bir yazı ile cevap vermiştir. Eski eserlerin muhafaza ve restorasyonu ile Türk arkeolog yetiştirmek meselelerine iki ayrı başlık açılan cevapta, başlıklar altında yapılanlar maddeler halinde sıralanmıştır. Buna göre abidelerin iyi muhafazası ile ilgili başlık altında; 1) Vekâletçe tüm vilayetlere korumaya yönelik birer tamim yazıldığı, 2) memleket genelindeki askeri işgal altında bulunan yapıların tahliye edilmesi için Milli Müdafaa Vekâleti nezdinde girişimde bulunulduğu, 3) memleket genelindeki tarihi kıymete haiz eserler için tescil fişleri hazırlanmaya başlandığı, 4) tarihi eserlerin muhafazası için 1 Nisan 1931'de Başvekâlet Müsteşarı Kemal Bey'in başkanlığında ilgili kurumlardan mürekkep bir yüksek heyet teşkil edildiği ve son olarak 5) 1906 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin bugünün ihtiyaçlarına uymadığı ve bunun yerine yeni bir Asar-ı Atika Kanunu hazırlandığı, bu taslağın da önümüzdeki devrede Başvekalete sunulacağı bildirilmiştir. Şüphesiz zikredilen maddeler arasında koruma politikalarımız açısından en dikkat çekici ve yeni bir merhale açacak olan iki faaliyet memleket genelindeki tarihi kıymete haiz eserler için tescil fişleri hazırlanmaya başlandığının bildirilmesi ile yeni bir Asar-ı Atika Kanunu hazırlandığından bahsedilmesidir. Arkeolog yetiştirme bahsi ile ilgili başlık altında ise; 1) daha önce Avrupa'ya eğitime gönderilen Arif Müfit Mansel'in Almanya'da tahsilini tamamlayarak İstanbul'a döndüğü ve Asar Atika Müzeleri Müdür Muavinliğine atandığı, Remzi Oğuz Arık'ın ise Paris Arkeoloji Enstitüsü'nde tahsilini bu sene bitirerek memlekete dönmek üzere olduğu, 2) arkeoloji tahsili için eski Yunanca ile Latince bilmenin şart olduğu ve bu dillerin "iyice" tahsilinin de ancak lise seviyesinde olabileceği bilindiğinden Triyeste'de İtalyan Klasik Lisesi'ne yüksek tahsillerini arkeoloji ve tarihte yapmak şartıyla iki Türk talebe gönderildiği[20], 3) arkeoloji tahsilinin yanında antropoloji tahsili için de Gazi'nin talimatları ile Cenevre'ye Prof. Pittart'ın yanına Hayri Aziz Efendi isminde bir öğrenci gönderildiği,[21] 4) İstanbul Darülfünunu'nda Albert Gabriel tarafından idare edilen bir arkeoloji kürsüsü bulunmakla birlikte İstanbul'da bir arkeoloji enstitüsü tesisi açmak için Halil Edhem Bey başkanlığında Gabriel ve diğer alakadar zatlardan oluşan bir komisyon teşkil edildiği ve ayrıca bunun bir proje olarak hazırlanarak önümüzdeki mali senede bu iş için tahsisat ayrılabilmesi için Büyük Millet Meclisine layiha sunulacağı ile son olarak 5) bu sene Avrupa'ya tahsile gönderilecek talebeden ikisinin arkeolojiye ayrılması için mali imkân bulunmadığı fakat bununla beraber Avrupa'da tahsillerini bitirip bu sene dönecek olan talebenin yerine gelecek yıl 2 arkeoloji talebesi gönderileceği karar altına alındığı arka arkaya sıralanan maddeler şeklinde bildirilmiştir. (BCA, 30-10-0-

[20] İsim verilmemektedir.

[21] Şevket Aziz Kansu (1903-1983).

0/213-445-15-16-17, 03.08.1931). (Belge 3). Dâhiliye Vekâleti ise verdiği cevapta Konya'da askerî kullanımda olup tahliye edilen ve vilayete teslim edilen mimari eserlerin tamiri için vilayetin bütçesine 1.500 lira tahsisat konulduğunu bildirmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-14, 24.08.1931). Şüphesiz bu miktar, zikredilen rakamlar arasında pek çok yapı için temel basit onarımı sağlamak için dahi yeterli olamayacak bir miktardır.

Yukarıda zikredilen cevaplar üzerine Başvekâlet, Cumhurbaşkanlığından 22 Mart 1931 tarihinde gelen ve konumuzu teşkil eden talimat yazısı üzerine neler yapıldığına dair kapsayıcı bir bilgilendirme notunu 5 ayın ardından gönderebilmiştir. Arşivde yer alan bu tarihsiz bilgilendirme yazısı taslağında yukarıda Maarif, Dâhiliye ve Milli Müdafaa Vekâletlerinin yaptığı faaliyetler kendi aktardıkları çerçevede yeniden sıralanmıştır. Fakat burada ek bir bilgi olarak 1 Nisan 1931 tarihinde memleketteki eski eserleri korumak için kurulan yüksek heyetin aldığı kararların ekte cumhurbaşkanına takdim edildiğinden bahsedilmektedir. Ancak elimizde bu kararlara dair bir belge bulunmamaktadır. Yine bu yazıda da Milli Müdafaa Vekâleti'nin yukarıdaki yazısına dayanarak yanlış olarak Konya'daki askeriye işgali altında yer alan "bütün cami ve medreselerin lazım gelen kısımlarının kâmilen tahliye ettirildiği" ve halen depo olarak kullanılan iki kısmın da eski eser olmadıkları bildirilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-11-12-13, tarihsiz).



Belge 3. Hamit Zübeyir Koşay tarafından hazırlanıp Maarif Vekâleti tarafından Başvekâlete sunulan kapsamlı raporun ilk sayfası. *(BCA, 30-10-0-0/213-445-15-16-17, 03.08.1931).*

Konya Müzesi Müdürü Yusuf Akyurt, muhtemelen ilgili makamların alakasızlığı ve yanlış bilgilendirmelerine rağmen eski eserlere karşı olan muhafazakâr gayretlerine ara vermemiştir. Ancak bu dönemi elimizdeki belgelerden takip edilememektedir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla koruma çabalarında ikinci devre başlamadan önce yapabildiği son hamle askeriye işgali altında kalan Sırçalı Medrese'nin 18 Ekim 1931'de müze idaresince teslim alınmasıdır. (CBA 01005808-7, 26.11.1931). (Fotoğraf 10). Yaşanan bu sessizlik döneminin ardından ikinci devreyi açacak ilk hareketin yine Atatürk'ten gelmesi oldukça ilginçtir.[22] 16 Kasım 1931 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği, doğrudan Konya Müze Müdürü Yusuf Bey'e yazdığı yazı ile Atatürk'ün Konya'yı Şubat ayındaki ziyaretleri sırasında askerî işgal altında bulunan bazı binaların tahliyesini ve icap edenlerin tamirini emir buyurdukları hatırlatılarak arka arkaya iki soru sorulmuştur: -Hali hazırda askeriyenin işgali altında bulunan tarihî bina var mıdır? -Karatay Medresesi, Sahip Ata Türbesi gibi tamir ihtiyacı olan kıymetli eserlerin tamiri bitmiş midir?[23] (CBA, 01005808-6, 16.11.1931). (Belge 4).

Cumhurbaşkanı olarak Gazi'nin devlet idaresindeki onca mesele arasında ve aradan geçen 8 ayın ardından Konya'daki Selçuklu yapıları ile bu düzeyde ilgilenmesi fevkalâde dikkat çekicidir. Bu hatırlamanın sebebini tam olarak bilememek ile birlikte muhtemelen okuduğu bir kitapta bu eserlere rastlaması olarak düşünebiliriz. Keza Atatürk'ün okuduğu kitaplar ve çalışma notlarından Türk sanatı tarihine ilgi duyduğu, kütüphanesinde Türk sanatının çeşitli sahalarına dair kitap, dergi, broşür, albüm, şehir rehberi, müze kataloğu gibi farklı türlerde 62 eser yer aldığı görülmektedir. (A. Sıçrayık ve N. Türkmen 2022: 354). Burada zikredilmesi gereken bir diğer ihtimal de konunun Çankaya Köşkü'nde yapılan sofra toplantılarında gündeme gelmiş olabileceğidir. Çünkü aşağıda zikredileceği üzere sonraki yazışmalarda Türk Tarih Kurumu'nun da görev alması bu durumu düşündürmektedir. Yine bu yazışmadaki ilgi çekici bir diğer nokta da Selçuklu eserleri ile ilgili durumun Cumhurbaşkanlığı seviyesinde, Başvekâlet, Maarif yahut Mili Müdafaa Vekâletlerinden değil de doğrudan Konya Müzesinden sorulmasıdır. Bu duruma sebep olarak Atatürk'ün Konya ziyaretinden, Yusuf Bey'in sahip olduğu bilgi ve meslek aşkından gerçekten etkilenmesi ve Müze Müdürü ile Çankaya arasında bir iletişim kapısının açılarak yazışmaların başlaması rahatlıkla gösterilebilir.

---

[22] Erdoğan Erol, Yusuf Akyurt'un Atatürk'e bir mektup gönderdiğinden bahsetse de henüz bu mektuba ulaşılamamıştır. Bk. (E. Erol 2010: 37).

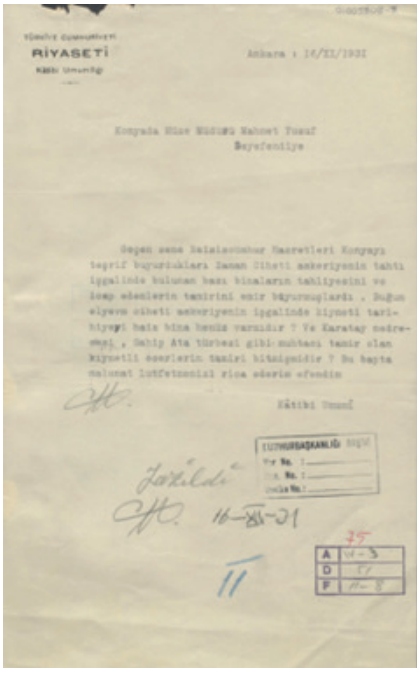
[23] Cumhurbaşkanlığı Arşivinde bu belgenin taslak hali bulunmaktadır. Erdoğan Erol tarafından ise Yusuf Akyurt'a gönderilen hali yayınlanmış olup yazıda bir iki kelime farkı ile aynı sorular bulunmaktadır. Bk. (E. Erol 2010: 37).

Fotoğraf 10. Askerî Kullanımda Bulunan Sırçalı Medrese Önünde Askerler Nöbet Bekliyor. *(Fransa Kültür Bakanlığı Albert Gabriel Fotoğraf Arşivi AG20K002462).*

Böylelikle 16 Kasım 1931 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliğinden, doğrudan Konya Müze Müdürü Yusuf Bey'e gönderilen bu yazı ile üzerinde durulan meselenin ikinci devresi başlamıştır. Yusuf Bey, 26 Kasım'da Cumhurbaşkanlığına gönderdiği hacimli cevabında Nisan ayından itibaren yaşanan gelişmeleri sırası ve belge kopyaları ile nakletmiştir. Alâeddin ile Sahip Ata Camilerinin askeriye tarafından terk edilmediğini aktaran Yusuf Bey, şehirdeki Selçuklu eserlerinin pek harap bir halde olduğunu, Maarif ve Vakıflar bütçesinden aktarılacak hacimli meblağlar ile ince işçilikten anlayan uzman eller tarafından restore edilmeleri gerektiğini bir kez daha hatırlatmıştır. Hazırladığı listeye binaen eserlerin en temel koruma sorunları için 7000 lira acil ödeneğin gerekliliğinden bahseden Akyurt, önceki dönemde Vilayet ile Vakıflar bütçesinden ancak 2000 lira kadarının verilebildiğini aktarmış, acil olan tamir için ihtiyaç olan 7000 liranın gönderilmesini rica etmiştir. Hazırladığı raporvarî yazıda teslim alınan eserlerin iyi muhafaza edilebilmeleri için birer bekçinin şart olduğunu vurgulamış, bunun için Vakıflara bağlı kapatılan eserlerde çalışan "hayrat hademesi"nin Vakıflardan kanun mucibince yarım ücret aldığını anımsatarak bunlar arasından güvenilir olanlara tam ücret verilerek bekçi yapılabileceğini söylemiştir.[24] Yusuf Beyin Çankaya'dan gelen yazıda sorulmamasına rağmen gündeme getirdiği bir konu da müzenin taş eserleri için inşa edilecek teşhir salonudur.

[24] Böylelikle Yusuf Bey'in Vakıflardan talep ettiği bekçilerin verilmediği anlaşılmaktadır.

Salonun henüz inşa edilmediğinden bahseden Yusuf Bey, Vakıflar mimarı Salim Beyin inşaat için hesap ve planlamaları yaptığını bildirmiştir. Yazının devamında eski eserlerin ve müzenin gelir kaynağı olarak vakıf akarları bir kez daha hatırlatılmıştır. (CBA 01005808-7, 26.11.1931). Yusuf Akyurt’un isteklerini ve düşüncelerini üst makamlarından çekinmeden/gizlemeden cumhurbaşkanlığı seviyesinde açık yüreklilikle paylaşabilmesi ve sorulmadığı halde müzenin ihtiyaçlarına değinmesi, yaptığı faaliyetleri anlatarak övünmek yerine eksikliklere değinmesi müzecilik açısından ne kadar iyi bir idareci olduğunu bir kez daha göstermektedir.


RİYASETİ

Ankara : 16/XI/1931

Konyada Müze Müdürü Mahmet Yusuf
Beyefendiye

Geçen sene Beisiscümhur Hazretleri Konyayı teşrif buyurdukları Zaman Ciheti askeriyenin tahtı işgalinde bulunan bazı binaların tahliyesini ve icap edenlerin tamirini emir buyurmuşlardı . Bugün elyevm ciheti askeriyenin işgalinde kiymeti tarihiyeyi haiz bina henüz varmıdır ? Ve Karatay medresesi , Sahip Ata türbesi gibi muhtacı tamir olan kiymetli eserlerin tamiri bitmişmidir ? Bu bapta malumat lütfetmenizi rica ederim efendim

Kâtibi Umumî

CUMHURBAŞKANLIĞI

Yazıldı

16-XI-31

75

A W-3
D 17
F 11-8

Belge 4. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği tarafından Müdür Yusuf Akyurt’a gönderilen soru yazısı taslağı. *(CBA, 01005808-6, 16.11.1931).*

Yusuf Akyurt’un zikredilen bilgilendirme yazısı üzerine 1 Aralık 1931’de Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Tevfik Bıyıklıoğlu, Başvekil İsmet Paşa’ya durum hakkında bir yazı yazmıştır. Son derece kibar bir dille kaleme alınan yazının altına Tevfik Bıyıklıoğlu “Riyaset-i Cumhur Kâtip-i Umumisi” olarak değil, o dönemki ismi Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti olan Türk Tarih Kurumu Başkanı sıfatı ile imza atmıştır. Belgeye devletin en üst mertebesi olan Cumhurbaşkanlığı yerine Türk Tarih Kurumu imzasının atılması, Atatürk’ün eski eserlerin korunması ve restorasyonu için Kurumun devrede olmasını istediğinin önemli bir göstergesidir. Atatürk’ün Şubat ayında yaptığı Konya ziyareti ile verdiği yazılı talimatlarının hatırlatıldığı Başbakanlığa yazılan bu yazı ile durumun yeniden mahallinden sorulduğu, alınan cevapta Alâeddin ile Sahip Ata Camilerinin

henüz askeriye tarafından tahliye edilmediği bildirilerek, "her şeyden evvel" bu iki yapının tahliye edilmesi istenilmiştir. Ardından Yusuf Bey'in sıklıkla zikrettiği bütçe yetersizliğine atıf yapılarak "ecdadımızın sanat zevkini ve sevgisini bize bildiren bu kıymetli eserlerin muhafazasını, ahfada da bırakılabilmesi için" mütehassıs Evkaf mimarları tarafından yapılacak işin tespit edilerek tamiratın aceleye getirilmeden birkaç seneye yayılarak yaptırılması ile eserlerin kurtarılması rica edilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-10, 01.12.1931).

Zikredilen yazı üzerine tahmin edileceği üzere Başvekâlet koordinasyonu sağlamak üzere harekete geçmiş, 7 Aralık'ta, Milli Müdafaa, Maarif Vekâletleri ile Vakıflar ve Konya Valiliğine bir kez daha yazı göndermiştir. Milli Müdafaaya gönderilen yazıda mezkûr iki yapının acilen tahliye edilmesi, Maarif Vekâletine gönderilen yazıda restorasyon planlaması yapılarak bildirilmesi, Vakıflara gönderilen yazıda ise yapıların tamiri için Maarif Vekâletine teknik ve ekonomik anlamda yardımcı olunmasını istenilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-42-43-46-47-48, 07.12.1931). Konya Vilayetine de aynı tarihte bir telgraf çekilerek iki eserin tahliyesi hakkında Milli Müdafaaya yazı yazıldığı bildirilerek süratle boşaltılmalarının sağlanması talep edilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-45, 07.12.1931).

Kronolojiyi takip ettiğimizde 9 Aralık 1931 tarihinde Sahip Ata Camii, içindeki askerî tıbbi malzemeye yer bulunarak tamamen tahliye edilmiş ve anahtarı müze idaresi tarafından teslim alınmıştır. (E. Erol 2010: 40). Konya Valisi İzzet Bey, 10 Aralık'ta Başvekâlete çektiği telgraf ile durumu aktarmış, Alâeddin Camii ile ilgili ise aynı gün tahliyeye başlanacağını ancak bu camide ordunun pek ve çok mühim malzemesi mevcut olduğundan tamamıyla tahliyesinin zaman gerektireceğini bildirmiştir. Konya'da bu kadar malzemeyi istiap edecek bina mevcut olmadığından yakınan Valinin -muhtemelen askeriyenin bulduğu- "zaruri" çözüm önerisi olan Şerafettin Camii fikrinden de hoşnut olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim Vali İzzet Bey yine telgrafta bu caminin de mevcut malzemenin tamamını alamayacağından yakınarak esasında ordu tarafından askeri mühimmatın daimi suretle muhafazasını sağlamak için bir depo yapılması zaruretinden bahsetmiştir. Vali, telgrafını Başvekâletin Milli Müdafaaya bu yönde talimat vermesini isteyerek bitirmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-40-41, 10.12.1931). Burada zikredilmesi gereken önemli bir nokta ise Şerafettin Caminin anılan dönemde ibadete açık olmasıdır. (Vakit, 07.02.1932). Böylelikle askeriyenin yalnızca mühimmatı önemseyerek eski eserin statüsü ile ilgilenmediği, Valiliğin ise ibadete de açık olan eski eserleri elinden geldiğince korumaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

13 Aralık'ta Maarif Vekâleti, Başvekâlete verdiği kısa cevabında 1 Nisan tarihinde müsteşarlardan kurulan yüksek komisyonun aldığı karar doğrultusunda İl Özel İdarelerinin varidatından yüzde yarımının (%0,5) restorasyon işlerine tahsis edilmesi için 7 maddeden oluşan bir kanun taslağı hazırlandığını, çalışma-

nın bitmesinin ardından Başvekâlete sunulacağını bildirmiştir. Yazıda ana gündem olan yapıların tahliyesi, alınan tedbirler ve Konya Müzesinin durumu ile ilgili ise hiçbir değerlendirmede bulunulmamıştır. (BCA, 30-10-0-0/213-445-39, 13.12.1931). Aynı tarihte Milli Müdafaa Vekâletinin Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliğine yazdığı yazı sayesinde ise pek çok yeni kararın alındığını öğrenebiliyoruz. Sahip Ata Camiinin tamamen tahliye edilerek müze memurlarına teslim edildiğini bildiren yazıda Alâeddin Caminin ise A – B – C olmak üzere üç bölüme ayrılarak "asar-ı atikalı" A kısmının tamamen boşaltılarak askeri malzemenin B ve C kısımlarına alınacağı bildirilmektedir. Zikredilen A kısmının B ve C kısımları ile hiçbir irtibatı kalmamak üzere iki taraftan bölme duvarları ile kapatılacağını bildiren müsteşar, ertesi günkü trenle Levazım Müdürünün Konya'ya gideceği ve gereken muameleyi başlatacağını aktarmaktadır. Metinde "bugünkü görüşmede mutabık kalındığı üzere" ifadesinden Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri ve TTK Başkanı Tevfik Bıyıklıoğlu ile bir görüşme yapıldığı ve anlaşmaya varıldığı anlaşılmaktadır. (CBA 01005808-8, 13.12.1931; CBA 01005808-10, 16.12.1931).

Alınan bu kararın ertesi günü yani 14 Aralık 1931 tarihinde Konya Valisi İzzet Bey, Başvekâlete çok daha uzun ve karmaşık ikinci bir telgraf çekmiştir. Bu uzun telgrafın bir özelliği de içerisinde yer alan bahisler sayesinde dönemin eski eserleri koruma politikaları hakkında pek çok ilginç tespitte bulunabilmemizi sağlamasıdır. İzzet Bey ilk olarak Şerafettin Caminin askeri depo yapılmasından rutubetli olması ve Vakıfların "asar-ı atikadan" olduğunu bildirmesinden dolayı vazgeçildiğini aktarmaktadır. Devamında ise şehirde askeriyenin eşyasını alabilecek Sultan Selim, Aziziye, Kapı Cami gibi camiler bulunmakla birlikte Sultan Selim'in "eski eser", Aziziye'nin "küçük" olması[25] ile mevcut eşyanın ancak 1/4'ini dahi alamayacağı, Kapı Caminin ise cemaatinin çok ve ahşap olduğu için tahliyesine imkân olmadığını sıralaması gerçekten ilgi çekicidir. Böylelikle Valiliğin birkaç ay önce Cumhurbaşkanlığından verilen talimata uyarak eski eserlerden olan bir yapının depo olarak kullanılmamasını istediği söylenebilir. Ayrıca bir önceki telgrafta Şerafettin Camii bahsinde olduğu gibi halen ibadete açık olan bir caminin cemaati olduğundan dolayı kapatılmaması gerektiğinin açıkça vurgulanması da dikkate değer. Ancak hemen ardından adeta bir tenakuz olmak üzere hükümet dairesi civarındaki Hacı Hasan Caminin ise cemaati hiç olmadığı ve Alâeddin caminin mühimmat deposu olan A kısımdaki eşyanın 1/10'ni alabileceği bildirilir. Bu ifadelerden Vakıflar tarafından -bir cami depo yapılacaksa en azından cemaati olmayan- bu caminin önerilmiş olduğu düşünülebilir. Telgrafın devamında ise eğer Alâeddin Caminin tamamen tahliye edilmesi zaruriyeti varsa bu defa yeni inşa edilen ve henüz su, elektrik ve kalorifer tesisatının kurulamamasından dolayı boş durmakta olan hastane yapısının geçici olarak tahsis edilebileceğine işaret edilmiştir. Bu de-

[25] 1872-1876 yılları arasında inşa edilen Aziziye Camii bu yıllarda "eski eser" kabul edilmemektedir. Dönemin eski eser anlayışı için bkz. (A. Sıçrayık 2019: 9-13).

ğerlendirmenin ardından ise bambaşka bir düşünce paylaşılmaktadır: Buna göre Alâeddin caminin "mimari kıymeti olan ve olmayan" iki kısmı arasında birkaç gün zarfında tuğla ve tahta perde ile ayrım yapılacak ve eski eser olan kısmındaki eşya zikredilen Hacı Hasan Camine nakledilecek ve bu takdirde hastanenin de tahsisine lüzum kalmayacaktır. Bu fikir gerçekte Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği ile Milli Müdafaa Vekâletinin anlaştığı tahliye düşüncesine işaret etmektedir. Fakat uzun telgrafta bu fikrin ardından yine Alâeddin Caminin tamamının tahliyesi düşüncesine geri dönülmüş, bu fikir kati suretle gerekli ise hastane binasının bu iş için kullanılmaması gayesiyle Milli Müdafaa Vekâletinin eşyasını muhafaza için Konya'da bir hangar yaptırmaktan başka çaresi olmadığı bir önceki telgrafta olduğu gibi tekrar zikredilir. Bu ifadenin hemen akabinde, Alâeddin Caminin bölümlere ayrılması uygun görüldüğü takdirde ise Vakıflar İdaresi Heyeti Fenniye Müdürü Vehbi Beyin Konya'ya gelmesine lüzum olduğu dile getirilir. Tarihi binaya yapılacak müdahale için teknik bir personelin istenmesi, Müze Müdürü Yusuf Akyurt'un fikri olmalıdır. Nitekim telgrafın sonunda Yusuf Bey'in sözleri tekrarlanırcasına müze idaresine teslim edilen Karatay, İnce Minareli ve Sahip Ata gibi eserlerin tamire muhtaç olduğu ve salâhiyettar bir mimar tarafından görülmesi ve keşifnamelerin o mimara yaptırılması lazım geldiği hatırlatılır. (BCA, 30-10-0-0/213-445-35-38, 14.12.1931). Böylelikle Vali Beyin Başvekâlete çektiği bu karışık telgrafta neredeyse tüm görüşlere yer verdiği söylenebilir.

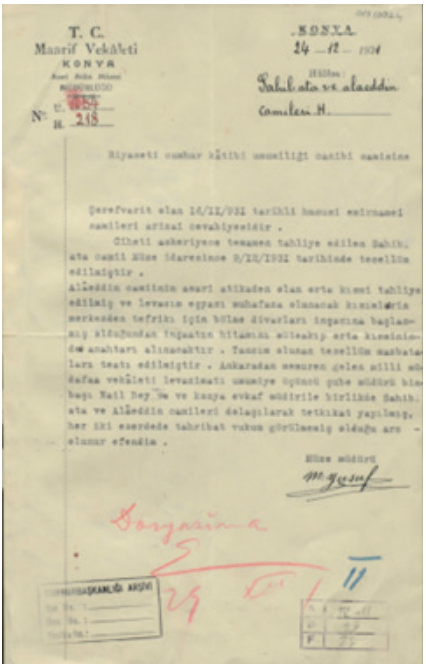
15 Aralık 1931'de Milli Müdafaa Vekili Zekâi (Apaydın) Beyin imzası ile Başvekâlete gönderilen bir yazı sayesinde Alâeddin Caminde bu yıllarda 200 ton hacminde ve 200 milyon tutarında askerî malzeme olduğunu öğrenebilmekteyiz. Zekâi Bey zikredilen yazısında bu levazım eşyasını tahliye etmek üzere şehirde yer arandığını ancak yukarıda valinin de telgrafında belirttiği sorunlardan dolayı uygun bir mekân bulunamadığını haber vermektedir. Devamında Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Tevfik Bey ile yapılan müzakere neticesinde Alâeddin Caminin iç taksimatının bölünmesi konusunda anlaştıklarını bildirmektedir. Yazının sonunda ise kolorduya talimat göndermek için usulen Başvekâletin onayını istemektedir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-34, 15.12.1931). Başvekâlet 16 Aralık'ta Alâeddin Cami için anlaşılan hususu Vakıflara iletirken cami içerisinde "asar-ı atikalı" kısmın tefrik edilebilmesi ve askeriyece tahliye edilen Sahip Ata, İnce Minareli gibi eski eserlerin tamiratı konusunda tespitlerde bulunulması için ehil bir mimarı Konya'ya göndermesini istemiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-7, 16.12.1931). Aynı gün Milli Müdafaa Vekâletine yazılan yazıda alınan kararın uygun görüldüğü ve Şerafettin Caminin askeri kullanıma alınmaması istenilirken Konya Valiliğine çekilen telgrafta ise meselelerin takip edilmesi istenilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-8-9, 16.12.1931). Burada zikredilmesi gereken ilgi çekici bir husus da Başvekâletin hangar inşası konusunda Milli Müdafaadan hiçbir istekte bulunmamakla birlikte Konya Valiliğine çekilen telgrafta "Asar-ı Atika'dan olan Şerafettin Cami işgal edilmeyecektir" şeklinde

kesin bir ifadenin yer almasıdır. Yine 16 Aralık 1931 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Genel Sekterliği tarafından Müze Müdürü Yusuf Beye gönderilen yazı da ise Sahip Ata Caminin tamamen boşaltıldığı, Alâeddin Camiinde ise ilişik krokide gösterildiği gibi şimdilik A bölümünün boşaltılacağı, B ve C kısımlarında ise askeri levazım eşyası korunacağı ancak bu bölümlerin de iyi muhafaza edilmesi için alakadarlara lazım gelen emirlerin verildiği bildirilerek, gerek Sahip Ata gerek Alâeddin Caminin teslim alınmasından sonra bilgi verilmesi istenilmiştir[26]. (CBA 01005808-11, 16.12.1931; E. Erol 2010: 39). 17 Aralık'ta durum ve verilen talimatlar Başvekâlet tarafından Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti Reisi sıfatı ile Tevfik Beye de bildirilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-5-6, 15.12.1931).

Zikredilen yazışmaların ardından 19 Aralık tarihinde Yusuf Bey, Cumhurbaşkanlığına yazdığı bilgi yazısında Alâeddin Caminde orta kısmın boşaltıldığını, levazım konulacak kısımların merkezden ayrılması için bölme tahtalar yapılmaya başlandığını ve bu kısmi inşaat faaliyeti tamamlandıktan sonra eserin anahtarının müzece teslim alınacağını bildirmiştir. Ayrıca Ankara'dan görevli gelen Vakıflar personeli ile birlikte teslim alınan Sahip Ata ve Alâeddin Camilerini dolaşarak incelediğini ve bir tahribat bulunmadığını aktarmıştır. (E. Erol 2010: 40). Erdoğan Erol'un aktardığı tesellüm makbuzuna göre 22 Aralık tarihinde[27] Alâeddin Caminin minber, mihrap ve kubbeyi havi olan orta kısmı askeriyece tahliye edilmiş, içerisinde bulunan ağaçtan yapılmış minberi ile yeni tarzda yapılmış olan mihrabı hasarsız olarak teslim alınmıştır. Ancak bu tarihte de içerisindeki bölmelerin yapımı devam ettiğinden yapının anahtarı müzeye teslim edilememiştir. (E. Erol 2010: 40) Ertesi gün -23 Aralık 1931'de- Cumhurbaşkanlığından Yusuf Akyurt'a yazılan yazıda Sahip Ata ve Alâeddin Camilerinin tahliyeleri ile birlikte lüzum görülen tamiratın yaptırılması için Vilayet ile Vakıflar bütçesinden 2.250 lira aktarıldığı ve yapılacak tamiratın tespit ve icrası için Vakıflardan mimar gönderileceği Başvekâletten alınan yazıya atıf yapılarak bildirilmiştir. (CBA 01010024-2 23.12.1931). Konya Müzesi Müdürü Yusuf Bey, devletin en üst mertebesi ile yaptığı onlarca yazışmaya, Türk Tarih Kurumu Başkanına eski eserlerin durumunu milliyetçi ve korumacı bir yüzle izah etmesine rağmen Alâeddin Cami'nin tamamının askerî işgal altından kurtaramaması ve hacimli bir restorasyon bütçesi sağlayamaması dolayısıyla rahatsızlık duymuş olacak ki 24 Aralık tarihinde Cumhurbaşkanlığına yazdığı bilgilendirme yazısında önceki yazılarına binaen daha kuru bir dil ile yalnızca yukarıda zikredilen ve tutanakla kayda alınan durumu izah etmiş, başka bir detaya girmemiştir. (CBA 01010024-2 24.12.1931). (Belge 5).

[26] Bahsedilen kroki elimizde bulunmamaktadır.

[27] Erol, burada muhtemelen baskı hatası olarak 22 Kasım tarihini vermektedir.



T. C.
Maarif Vekâleti
KONYA

KONYA
24 — 12 — 1931

Sahibi ata ve alaeddin camileri H.

N: U. 6854
H. 218

Riyaseti cumhur kâtibi umumiliği canibi saniine

Şerefsudur olan 14/12/931 tarihli hususi emirnamei samileri aliniai cevabiyesidir .

Cihati askeriyece tesmiren tahliye edilen Sahibi ata camii Müze idaresince 8/12/1931 tarihinde teslim edilmiştir .

Alâeddin camiinin esari atikadan olan orta kısmi tahliye edilmiş ve levazım eşyası muhafaza olunacak kısımlarla merkezden tefriki için bütün divarları inşasına başlanmış olduğundan inşaatın bitmesile müteakip orta kısmından anahtarı alınacaktır . Tamirine olunan teselliin muhabere tarı teati edilmiştir . Ankaradan memuren gelen milli müdafaa vekâleti levazımatı umumiye üçüncü şube müdürü binbaşı Nail Bey ile ve konya evkaf müdürile birlikde Sahibi ata ve Alâeddin camileri dolaşılarak tetkikat yapılmış, her iki eserdede tahribat vukuu görülmemiş olduğu anlaşılmıştır .

Müze müdürü
M. Yusuf

Sonuna

T.C. BAŞBAKANLIK ARŞİVİ

Belge 5. Konya Müzesi Müdürü Yusuf Akyurt'un Alâeddin Camii ile ilgili Cumhurbaşkanlığına gönderdiği bilgilendirme yazısı. *(CBA, 01010024-2, 24.12.1931).*

27 Aralık 1931'de ise Müzeler Umum Müdürü Hamit Zübeyir Koşay devreye girmiş, Konya Müzesine bir telgraf çekerek Alâeddin Caminin son durumu hakkında izahat verilmesini istemiştir. Ertesi gün Yusuf Bey telgrafla verdiği kısa cevabında yine mihrap ve minberin bulunduğu kısmın tahliye edildiğini, etrafının ise hükümetçe görülen lüzum üzerine muvakkaten askerî işgale devam edildiğini söyleyerek, hazırladığı kapsamlı raporunun ise postada olduğunu bildirmiştir. (E. Erol 2010: 41). Elimizde Yusuf Bey'in bahsettiği bu rapor bulunmamakla birlikte daha sonraki yazışmalardan Yusuf Bey'in Maarif Vekâleti nezdinde askerî işgale muhalefete devam ettiği anlaşılmaktadır. Keza içeriğini bilemediğimiz bu raporu üzerine Maarif idaresinin yeniden harekete geçerek Vakıflar ile görüştüğü ve bir üst komisyon kurulmasını sağladığı görülmektedir.

5 Ocak 1932 tarihinde Maarif Vekâleti tarafından Umum Müfettiş Ali Rıza Beyin başkanlığında kurulan, Müze Müdürü Yusuf, Maarif Vekâleti Mimarı Saffet, Evkaf Umum Müdürlüğü Mimarı Salim, Konya Asarı Atika Muhipleri Cemiyeti Kâtibi Mesut Beylerden müteşekkil üst komisyon yeniden Alâeddin Camini mahallinde tetkik etmiştir. (Vakit, 10.01.1932; Akşam, 14.01.1932). Komisyon, Alâeddin ve Sahip Ata hakkındaki görüşlerini iki madde halinde rapor etmiştir. Buna göre ilk maddede Selçuklu devri mimarisi ve sanatının en önemli göstergelerinden olan Alâeddin Camii'nin muhtelif zamanlarda yapılan eklemeleri ile plan ve inşa tarzı açısından ayrılamaz bir bütün teşkil ettiği, araştırma

erbabı için her zaman bütün olarak görülmeye açık bulundurulması gerekliliğinden bahsedilmiştir. Yine aynı maddede komisyon, eserin "mimari kıymeti olan" veya "olmayan" gibi bir tanımlama usulü ile ikiye ayrılamayacağından caminin tamamen tahliye edilerek korumaya aldırılmasının katiyetle zaruri olduğunu vurgulamıştır. 2. maddede ise yalnızca Sahip Ata Caminin 9 Aralık'ta tahliye edildiği bir kez daha hatırlatılmıştır. (BCA, 30-10-0-0/213-445-4, tarihsiz). (Ek 2). Bu belge Yusuf Bey'in Alâeddin Cami'ni korumaya yönelik çabalarına dair elimizdeki son belge olup alınan bu komisyon kararı üzerine Maarif Vekâleti'nin ne gibi bir girişimde bulunduğuna dair bir bilgimiz bulunmamaktadır. Fakat bu komisyon raporunun hemen arkasından Maarif Vekili Esat Beyin 15 Ocak 1932'de Konya'ya teftiş seyahatine gitmesi oldukça ilginçtir. Ziyaret hakkında gazetelerde okullar ile ilgili bazı teftiş haberleri bulunmakla birlikte eski eserler hakkında herhangi bir bahis yer almamaktadır. (Milliyet, 16.01.1932). Fakat makale boyunca ele alındığı üzere "iyi bir idareci" olan Müdür Yusuf Bey'in Konya'ya gelen Bakan ile görüşüp durumu arz etmemesi düşünülemez. Fakat elimizdeki belgesizlik hali dolayısıyla Maarif Vekâletinin bundan sonra ne gibi bir adım attığını tespit edemiyoruz.

Kronolojiyi takip ettiğimizde üst komisyonun diğer ortağı Vakıflar Umum Müdürlüğü, 21 Ocak 1932'de yazdığı yazıyla raporu Başvekâlete bildirmiştir. Her ne kadar Genel Müdür, yazıda komisyonun icra ettiği tetkikat neticesinde caminin ikiye bölünmesinin mümkün ve muvafık olamayacağına karar verildiğinden bahsetse de kendisi bir rica, istek yahut yorumda bulunmamıştır. Yazı yalnızca raporun "gereken makam" olan Milli Müdafaa Vekâletine tebliğ edilmesi "devletlerinizin seçeneğidir" denilerek bitirilmiştir. Yine bu yazıda Vakıflar Mimarı Salim Bey tarafından yeni teslim alınan eserler için tetkik ve keşifler hazırlanmakta olduğu da aktarılmıştır. (BCA, 30-10-0-0/213-445-3, 21.01.1932). Fakat bu yazı İsmet Paşa'ya hemen takdim edilmemiş muhtemelen Başbakan Ankara'da olmadığından üzerine düşülen nottan öğrendiğimize göre ancak 16 Şubat'ta sunulmuştur. Konuyla ilgili elimizde tespit edebildiğimiz son belge İsmet Paşa'nın bu yazı üzerine 22 Şubat 1932 tarihinde Milli Müdafaa Vekâletine yazdırdığı bir talimat yazısının taslağıdır. Yusuf Akyurt'un girişimi ile kurulan üst komisyon tarafından hazırlanan raporun ekte gönderildiği söylenilen yazıda bu rapora nazaran Alâeddin Caminin bir bütün olarak muhafazası zaruri bulunduğundan en hızlı şekilde tahliye edilerek neticeden malumat verilmesi istenilmiştir. (BCA, 30-10-0-0/213-445-2, 22.02.1932).

Bu son yazışmanın ardından ne gibi gelişmeler olduğunu tespit edememekle birlikte Konya Alâeddin Cami'nin II. Dünya Savaşı sonlarına kadar askeri depo olarak kullanıldığı bilinmektedir. (R. Aydın 2014: 41). Böylelikle Atatürk'ün isteği ve Başbakanlığın talimatlarına rağmen Konya Alâeddin Cami'nin askerî kullanımdan kurtarılamadığı görülmektedir. Bilindiği üzere bu yıllarda tarihi yapıların askerî maksatlarla kullanımı sıkça görülen bir uygulamadır. Osmanlı'nın son döneminden itibaren pek çok tarihi bina hazır yapı sto-

ğu olarak görülerek askerî depolara dönüştürülmüştür. Öyle ki bazı tarihi yapılara Balkan Harbi sırasında el konulmuş, askerî amaçlarla kullanım II. Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar sürmüştür. Örneğin klasik dönem yapısı olan Çatalca'da Ali Paşa Camii, Balkan Harbinde hasara uğramış, daha sonra ayakta kalan kısmı tamir edilerek ordunun kullanımına tahsis edilmiş ve 1962 yılına kadar askerî amaçlarla kullanılmıştır. (R. E. Koçu 1971: 3774-75). 1930'lu yıllarda Selçuklu devrinin anıt eseri olan Alâeddin Cami'nin mühimmat deposu olmaktan kurtarılması için yeni depolar inşa edilmesinin ekonomik açıdan çok maliyetli bir iş olmadığı düşünülebilir. Fakat yukarıda bahsedildiği üzere Maarif Vekâletinin aynı yıl yazdığı bir yazıda Atatürk'ün talimatına rağmen Avrupa'ya arkeoloji tahsiline iki öğrenci gönderecek mali imkân bulunmadığını bildirmesi ve Konya'da yeni yapılan hastane binasını dahi askeriyeye tahsis etme fikri düşünüldüğünde ekonomik şartlar daha anlaşılabilir bir hal alabilir. Fakat yine de bu durumun temelinde mali imkânlardan ziyade bu yıllardaki koruma bilinç eksikliğinin ve "askerî hassasiyetlerin" yattığı açıktır. Keza Alâeddin Cami'nin uzun yıllar boyunca böylesine bir tehlike altında bırakılması tek örnek olmayıp benzer bir durum da Topkapı Sarayı'nda çok daha uzun sürelerce yaşanmıştır. Sarayın Marmara Denizi tarafındaki Gülhane Bahçelerine Sultan Abdülaziz döneminde yaptırılan top, fişek gibi askerî mühimmatın depolandığı ambarlar sarayın yerleştiği sahayı önemli bir hedef haline getirmiştir.[28] (A. Sıçrayık 2019: 62). Fakat bu askerî depoların boşaltılıp sarayın Gülhane Bahçesinin Kültür ve Turizm Bakanlığına devredilmesi ancak 2012 yılında gerçekleşebilmiştir.

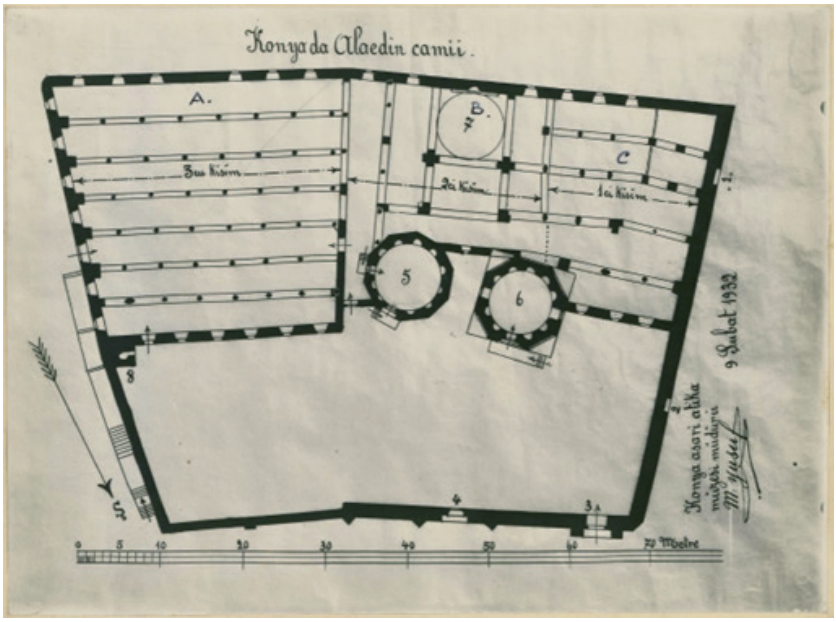
Şüphesiz burada zikredilmesi gereken mühim bir nokta da devletin en üst mertebesinde olan ve ayrıca kendi zamanında bile mukaddes bir değer olarak görülen Atatürk'ün yazılı taleplerine rağmen tüm isteklerinin yerine getirilemeyip askeriye işgali altında bulunan eserlerin tamamının tahliye edilememesidir. Zikredildiği üzere bu durumu "askerî hassasiyetlere" bağlamamız mümkündür. Nitekim Atatürk döneminde sonraki yıllarda da benzer hamleler yapılmış ancak yine Askeriye tarafından durdurulmuştur. Örneğin 10 Nisan 1936'da Başvekâlet tarafından yayımlanan bir genelge ile Vakıflar Umum Müdürlüğü'nün muvafakati alınmadıkça hiçbir cami, mescit ve vakfa ait diğer binaların Vakıflardan izin alınmadıkça hiçbir kurum tarafından işgal edilemeyeceği ve yıktırılamayacağı tebliğ edilmiştir. Fakat bu yazının üzerinden geçen altı ayın ardından 26 Eylül 1936'da Milli Müdafaa Vekili Kazım Özalp, Başvekil İsmet İnönü'ye yazdığı resmi yazı ile askeri garnizonların her yerde olmamasından ve bunları inşa etmeye bütçenin de yeterli gelmemesinden ötürü, camii, mescit ve medrese gibi binaların askerî amaçla kullanıldığını ve yeni bina yapılmadıkça da bu binaların boşaltılmasına imkân bulunmadığını bildirmiştir. Aynı yazıda Başvekâletin ya-

[28] Keza Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in Topkapı Sarayı'nda tahta çıkmasından birkaç gün sonra, 9 Temmuz 1918 günü İstanbul'a gelen beş düşman tayyaresi, uçaksavarların şiddetli ateşine rağmen Gülhane Parkı'na birkaç bomba atmıştır. Bk. (S. Beyoğlu 1998: 27).

yımladığı genelgeden sonra pek çok vali ve kaymakamın genelgeyi öne sürerek tarihî kıymeti olsun, olmasın ne kadar camii ve mescit varsa hemen hepsinin boşaltılmasını talep ettiklerini aktararak, bunun asla mümkün olmadığını bildirmiştir. (BCA, 30-10-0-0/192-316-2-3, 26.09.1936).

Yukarıda zikredilen yaklaşım, konumuzu teşkil eden Atatürk'ün 1931 yılında Başvekâlete yazdığı belgenin sonunda yer alan "evvela asker işgali altında bulunanların tahliyesinin" ifadesinin, ilk yayını olan Tarihi Abide ve Eserlerimizi Korumağa Mecburuz (1933) kitabından neden çıkarılarak sansür edildiğine dair bir cevap niteliğindedir.

Yazışmalardan da anlaşılacağı üzere eski eserlerin idaresinin dağınık olması, yasal boşluklar, koruma ve restorasyon konusunda yetkili tek bir kurumun bulunmaması, vakıf gelirlerinin genel bütçeye aktarılması ile ortaya çıkan mali problemler, bilinç ile uzman eksikliği bu dönemdeki eski eserleri koruma politikalarımıza yön veren temel maddeler olmuştur. Ayrıca örnekleri ile görüldüğü üzere askerî kullanımlardan kurtarılan eski eserlere restorasyon yahut basit koruma önlemleri uygulanması bir yana bekçi dahi verilememiştir. Bu bakımsızlık ve sahipsizlik hali belki de hırsızlık dahil olmak üzere daha büyük tahriplere yol açılmıştır. Fakat tüm bu olumsuz durumlara rağmen konuya ciddiyetle yaklaşan Konya Müzesi Müdürü Yusuf Akyurt makale boyunca zikredilen önemli adımların atılmasında en büyük rol sahibi olmuştur. Yusuf Bey'in bir müze müdürü olarak devlet büyükleri karşısında çekingen durmayarak sadece yapılan olumlu faaliyetlerden/başarılardan bahsetmek yerine müzenin ve şehrin eski eserleri ile ilgili sorunlarından bahsetmesi, Gazi'nin de eski eserlere meraklı bir idareci olarak bu konuyla ilgilenmesi karşılığında ikili arasında tarihimizde pek fazla örneği olmayan bir iletişim kapısının açılmasına yol açmıştır. Yusuf Bey'in bu tarihten sonra da canhıraş bir biçimde Konya'daki eski eserlere sahip çıkma çabasını bir kopyasını Cumhurbaşkanlığına gönderdiği evrakından tespit edebiliyoruz.



Fotoğraf 11. Yusuf Akyurt'un 9 Şubat 1932 Tarihli Alâeddin Camii Planı. *(Salt Araştırma Arşivi, TASUDOC0194).*

Akyurt'un bu konu özelinde son tespit edebildiğimiz çalışmaları 6 Şubat 1932'de Konya İnce Minare ve Karatay Medresesi'nin 9 Şubat'ta ise Alâeddin Cami'nin planlarını çizmesidir. (Fotoğraf 11). Müzecilik ve koruma politikalarımız açısından bugüne kadar ciddi bir şekilde ele alınmamış olan Atatürk'ün 1931 yılındaki bu girişiminden sonra Konya Alâeddin Cami'nin ibadete açıldığı tarih olan 1952 yılına kadar ne gibi faaliyet ve girişimlerde bulunulduğu ayrıca bir araştırmanın konusudur. Bu çerçevede son sözü yine Yusuf Akyurt'a bırakarak bitirmeyi uygun görüyoruz: "Tahsisatsızlık ve mercisizlik yüzünden yine senelerce muhaberat[yazışmalar] ile vakit geçirilir ise hiçbir şey yapılamaz ve Avrupalıların propagandalarından kurtulmak kabil olamaz." (CBA, 01005808-5, 21.06.1931).

Kaynakça

Arşivler

Boğaziçi Üniversitesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi Dijital Arşivi-Aziz Ogan Koleksiyonu

OGNIZM0300201, 05.06.1929

OGNIST0100110, 26.04.1931

Cumhurbaşkanlığı Arşivi

CBA, 590576, 05.03.1931

CBA, 01005808, 05.03.1931
CBA, 590121, 22.03.1931
CBA, 01005808-1, 06.05.1931
CBA, 01005808-4, 09.05.1931
CBA, 01005808-5, 21.06.1931
CBA, 608520, 15.07.1931
CBA, 01005808-6, 16.11.1931
CBA, 589993, 26.11.1931
CBA, 01005808-7, 26.11.1931
CBA, 01005808-8, 13.12.1931
CBA, 01005808-10, 16.12.1931
CBA 01005808-11, 16.12.1931
CBA, 01010024-2 23.12.1931
CBA, 01010024-2 24.12.1931
Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi
BCA, 30-10-0-0/213-445-12, 22.03.1931.
BCA, 30-10-0-0/213-445-31, 29.03.1931.
BCA, 30-10-0-0/213-445-30, 31.03.1931
BCA, 30-18-01-02/19-22-7, 01.04.1931.
BCA, 30-10-0-0/213-445-28, 13.04.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-29, 25.04.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-27, 26.04.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-26, 12.05.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-25, 13.05.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-22, 21.05.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-21, 29.07.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-18-20, 30.07.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-15-16-17, 03.08.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-10, 01.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-42-43-46-47-48, 07.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-45, 07.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-40-41, 10.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-39, 13.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-35-38, 14.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-34, 15.12.1931

BCA, 30-10-0-0/213-445-5-6, 15.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-7, 16.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-8-9, 16.12.1931
BCA, 30-10-0-0/213-445-3, 21.01.1932
BCA, 30-10-0-0/213-445-2, 22.02.1932
BCA, 30-10-0-0/213-445-11-12-13, tarihsiz
BCA, 30-10-0-0/213-445-4, tarihsiz
Fransa Kültür Bakanlığı Albert Gabriel Fotoğraf Arşivi
AG20K002462
AG20K002468
AG20K002470
AG20K003269
Salt Araştırma Arşivi
AHKONAL001005
TASUDOC0194
TASUDOC0220005
Gazete Koleksiyonları
Vakit, 17.07.1929
Cumhuriyet, 27.02.1931
Milliyet, 27.02.1931
Vakit, 27.02.1931
Hâkimiyet-i Milliye, 28.02.1931
Yeni Gün 28.02.1931
Akşam, 03.03.1931
Milliyet, 23.03.1931
Vakit, 10.01.1932
Akşam 14.01.1932
Milliyet, 16.01.1932
Vakit, 07.02.1932
Milliyet, 18.09.1933
Tan, 19.05.1936

Araştırma Eserler

[Eldem, Halil Ethem] (1933), "Tarihi Abide ve Eserlerimizi Korumağa Mecburuz", İstanbul: Devlet Matbaası.

Arsan, Nimet-Sadi Borak-Utku Kocatürk (2006), Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve

Beyannameleri IV, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Atatürk'ün Not Defterleri XXII, (2009), yay. haz. İskender Özbay, Zekeriya Türkmen, Z. Gülru Çelen, İbrahim Kılıç, Dilek Çavuş, Ankara: Genelkurmay Başkanlığı Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı.

Aydın, Remzi (2014), "Konya Alâeddin Camisi'nin Korunmasına Yönelik Girişimler (1889-1897)", Turkish Studies - Türkoloji Araştırmaları: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 10, s. 33-60.

Beyoğlu, Süleyman, "Topkapı Sarayı Bombalanacaktı!..", Tarih ve Medeniyet Dergisi, S. 54 1998

Can, Nurettin (1948), Eski Eserler ve Müzeler ile İlgili Kanun Nizamname ve Emirler, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Erol, Erdoğan (2010), Mevlânâ Müzesi'nin Kurucu Müdürü M. Yusuf Akyurt, Ankara: Plaka Matbaacılık.

Erol, Erdoğan, (2002), "Mevlânâ Müzesi Bahçesindeki Mezarlar Neden Kaldırılmıştı?", X. Milli Mevlana Kongresi, Konya, I, s. 79-95.

Fotoğraflarla Geçmişte Konya (1996), yay. haz. Haşim Karpuz, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları.

İnan, Afet (1947), "Türk Tarih Kurumu'nun Kuruluşuna Dair", Belleten 42, s. 173-179.

Karaduman, Hüseyin (2005), "Belgelerle Konya Mevlânâ Müzesi'nin Kuruluşu" Vakıflar Dergisi 29, s. 135-162.

Kaya, Sevinç, Gülsen- Ayşe Fazlıoğlu (2004), "Müzecilik Tarihinde Önemli Bir İsim: Mehmet Yusuf Akyurt ve Dolmabahçe Sarayı'nda Bir Sergi", Milli Saraylar: Sanat – Tarih – Mimarlık Dergisi 2, s. 57-72.

Kayseri, İhsan (1981), Atatürk ve Konya, Konya: Dağarcık Basımevi.

Koçu, Reşat Ekrem, (1971), "Çatalca'da Ali Paşa Cami", İstanbul Ansiklopedisi 7, s. 3774-75.

Önder, Mehmet (1989), "Atatürk ve Müzeler", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi VI, 16, s. 63-74.

Önder, Mehmet (1989), Atatürk Konya'da, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Önder, Mehmet (1993), "Son Yüzyıl İçerisinde Konya'da Yıktırılan Selçuklu Eserleri", Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, s. 169-178.

Önder, Mehmet (29 Ekim 1966), "Atatürk ve Müzeler", Halkevleri Dergisi 1, s. 13.

Öz, Tahsin (1988). "Atatürk ve Türk Sanatları", Belleten 204, s.1119-1132.

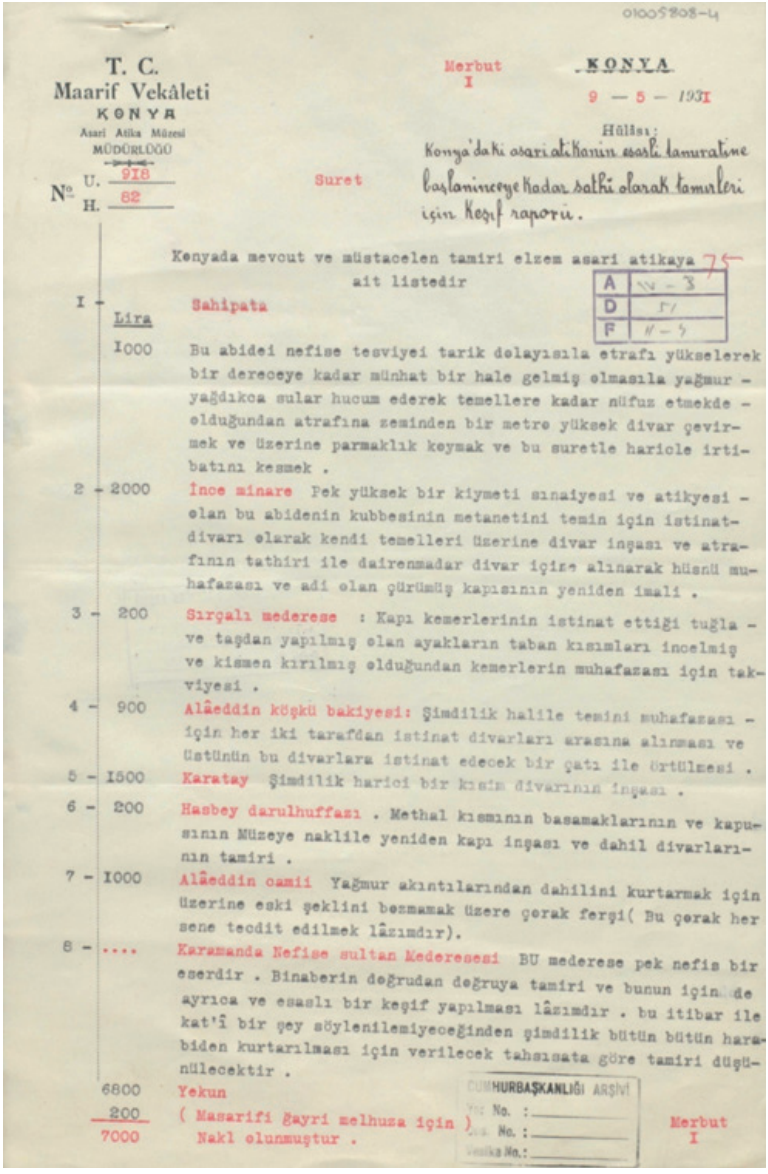
Sıçrayık, Anılcan - Fatma Nalan Türkmen (Ekim 2023) "Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve Türk Sanatı Tarihi: Tetkik Gezileri Ve Eser İncelemeleri". Marmara Türki-

yat Araştırmaları Dergisi 10 Cumhuriyet'in 100. Yılı Özel Sayısı, s. 168-202

Sıçrayık, Anılcan (2019), "İstanbul'da Eski Eser Tahribi (1908-1938)", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Sıçrayık, Anılcan-Nalan Türkmen (2022), "Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve Türk Sanatı Tarihi: Teorik Çalışmaları ve Araştırmacılarla Temasları", Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi 9, s. 329-364.

Türkiye İstatistik Umum Müdürlüğü (TCBİUM) (1929), Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri, Ankara: İstatistik Umum Müdürlüğü.



01005808-4

T. C.
Maarif Vekâleti
KONYA
Asari Atika Müzesi
MÜDÜRLÜĞÜ

Merbut I

KONYA
9 — 5 — 1931

Hülâsı:
Konya'daki asari atikanin esasli tamiratine baslaninceye kadar sathi olarak tamirleri için keşif raporu.

Nº U. 918
H. 82

Suret

Konyada mevcut ve müstacelen tamiri elzem asari atikaya ait listedir

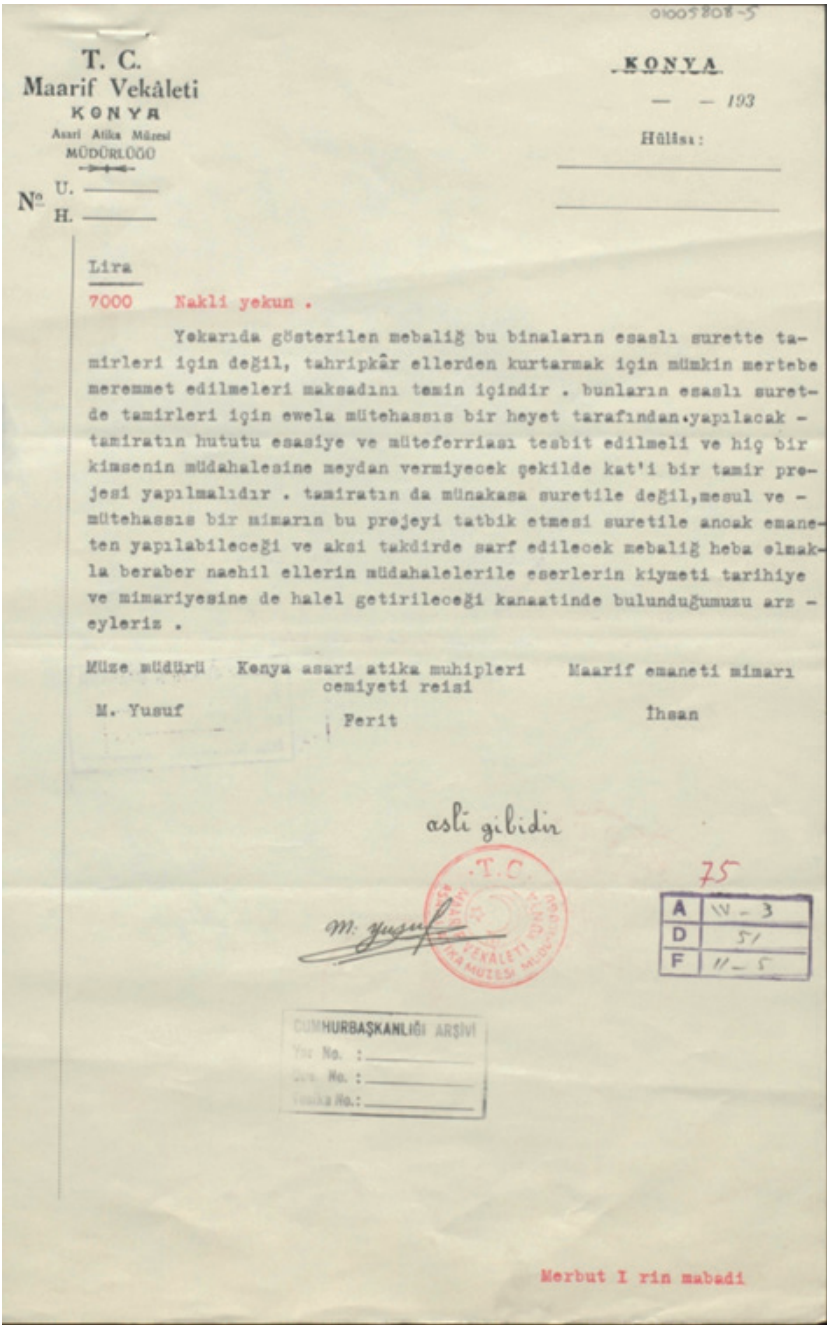
A	11 - 3	
D	51	
F	11 - 5	

	Lira	
1 -		Sahipata
	1000	Bu abidei nefise tesviyei tarik dolayısıla etrafı yükselerek bir dereceye kadar münhat bir hale gelmiş olmasıla yağmur - yağdıkca sular hucum ederek temellere kadar nüfuz etmekde - olduğundan atrafına zeminden bir metro yüksek divar çevirmek ve üzerine parmaklık koymak ve bu suretle haricle irtibatını kesmek .
2 -	2000	İnce minare Pek yüksek bir kiymeti sınaiyesi ve atikyesi - olan bu abidenin kubbesinin metanetini temin için istinat-divarı olarak kendi temelleri üzerine divar inşası ve atrafının tathiri ile dairenmadar divar içine alınarak hüsnü muhafazası ve adi olan çürümüş kapısının yeniden imali .
3 -	200	Sırçalı mederese : Kapı kemerlerinin istinat ettiği tuğla - ve taşdan yapılmış olan ayakların taban kısımları incelmiş ve kismen kırılmış olduğundan kemerlerin muhafazası için takviyesi .
4 -	900	Alâeddin köşkü bakiyesi: Şimdilik halile temini muhafazası - için her iki tarafdan istinat divarları arasına alınması ve üstünün bu divarlara istinat edecek bir çatı ile örtülmesi .
5 -	1500	Karatay Şimdilik harici bir kısım divarının inşası .
6 -	200	Hasbey darulhuffazı . Methal kısmının basamaklarının ve kapusının Müzeye naklile yeniden kapı inşası ve dahil divarlarının tamiri .
7 -	1000	Alâeddin camii Yağmur akıntılarından dahilini kurtarmak için üzerine eski şeklini bozmamak üzere çorak ferşi(Bu çorak her sene tecdit edilmek lâzımdır).
8 -	....	Karamanda Nefise sultan Mederesesi BU mederese pek nefis bir eserdir . Binaberin doğrudan doğruya tamiri ve bunun için de ayrıca ve esaslı bir keşif yapılması lâzımdır . bu itibar ile kat'î bir şey söylenilemiyeceğinden şimdilik bütün bütün harabiden kurtarılması için verilecek tahsısata göre tamiri düşünülecektir .
	6800	Yekun
	200	(Masarifi ğayri melhuza için)
	7000	Nakl olunmuştur .

CUMHURBAŞKANLIĞI ARŞİVİ
No. :
No. :
No. :

Merbut I

Ek 1. 9 Mayıs 1931 tarihinde, Maarif Vekâleti tarafından teslim alınan binalar hakkında istenilen mütalaaları içeren bir keşif raporu 2. sayfası *(CBA, 01005808-4, 09.05.1931).*



01005808-5

T. C.
Maarif Vekâleti
KONYA
Asari Atika Müzesi
MÜDÜRLÜĞÜ

№ U. ____
H. ____

KONYA
— — 193
Hülâsa:

Lira
7000 Nakli yekun .

Yokarıda gösterilen mebaliğ bu binaların esaslı surette tamirleri için değil, tahripkâr ellerden kurtarmak için mümkin mertebe meremmet edilmeleri maksadını temin içindir . bunların esaslı suretde tamirleri için ewela mütehassıs bir heyet tarafından.yapılacak - tamiratın hututu esasiye ve müteferriası tesbit edilmeli ve hiç bir kimsenin müdahalesine meydan vermiyecek şekilde kat'i bir tamir projesi yapılmalıdır . tamiratın da münakasa suretile değil,mesul ve - mütehassıs bir mimarın bu projeyi tatbik etmesi suretile ancak emaneten yapılabileceği ve aksi takdirde sarf edilecek mebaliğ heba olmakla beraber naehil ellerin müdahalelerile eserlerin kiymeti tarihiye ve mimariyesine de halel getirileceği kanaatinde bulunduğumuzu arz - eyleriz .

Müze müdürü	Konya asari atika muhipleri cemiyeti reisi	Maarif emaneti mimarı
M. Yusuf	Ferit	İhsan

asli gibidir

M. Yusuf

T.C. MAARİF VEKÂLETİ KONYA ASARI ATİKA MÜZESİ MÜDÜRLÜĞÜ

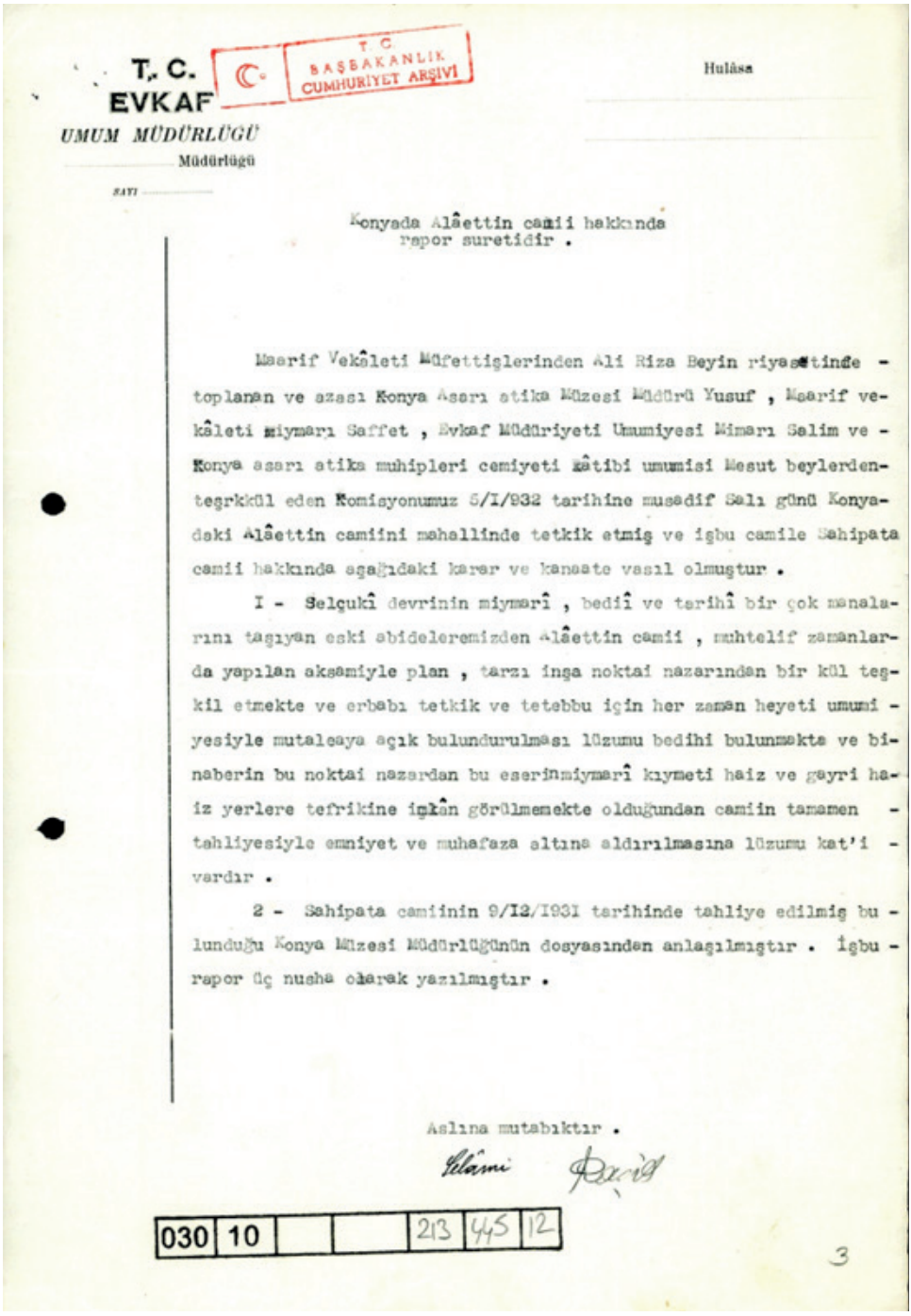
75

A	W - 3
D	51
F	11 - 5

CUMHURBAŞKANLIĞI ARŞİVİ
Yer No. :
Dos. No. :
Vesika No.:

Merbut I rin mabadi

Ek 1. 9 Mayıs 1931 tarihinde, Maarif Vekâleti tarafından teslim alınan binalar hakkında istenilen mütalaaları içeren bir keşif raporu 1. sayfası *(CBA, 01005808-4, 09.05.1931).*



T. C.
EVKAF
UMUM MÜDÜRLÜĞÜ
Müdürlüğü

T C
BAŞBAKANLIK
CUMHURİYET ARŞİVİ

Hulâsa

SAYI

Konyada Alâettin camii hakkında
rapor suretidir .

Maarif Vekâleti Müfettişlerinden Ali Riza Beyin riyasetinde - toplanan ve azası Konya Asarı atika Müzesi Müdürü Yusuf , Maarif vekâleti miymarı Saffet , Evkaf Müdüriyeti Umumiyesi Mimarı Salim ve - Konya asarı atika muhipleri cemiyeti katibi umumisi Mesut beylerden- teşrkkül eden Komisyonumuz 5/I/932 tarihine musadif Salı günü Konyadaki Alâettin camiini mahallinde tetkik etmiş ve işbu camile Sahipata camii hakkında aşağıdaki kanaat ve kanaate vasıl olmuştur .

I - Selçukî devrinin miymarî , bedii ve tarihî bir çok manalarını taşıyan eski abideleremizden Alâettin camii , muhtelif zamanlarda yapılan aksamiyle plan , tarzı inşa noktai nazarından bir kül teşkil etmekte ve erbabı tetkik ve tetebbu için her zaman heyeti umumiyesiyle mutalaaya açık bulundurulması lüzumu bedihi bulunmakta ve binaberin bu noktai nazardan bu eserinmiymarî kıymeti haiz ve gayri haiz yerlere tefrikine imkân görülmemekte olduğundan camiin tamamen - tahliyesiyle emniyet ve muhafaza altına aldırılmasına lüzumu kat'i - vardır .

2 - Sahipata camiinin 9/I2/I93I tarihinde tahliye edilmiş bulunduğu Konya Müzesi Müdürlüğünün dosyasından anlaşılmıştır . İşbu - rapor üç nusha olarak yazılmıştır .

Aslına mutabıktır .
Selâmi

030 | 10 | | | 213 | 45 | 12

3

Ek 2. Alâeddin Camii'nin askeri kullanımı hakkında kurulan üst komisyonun 5 Ocak 1932 tarihinde yaptığı incelemeye binaen verdiği raporun Vakıflardaki kopyası. *(BCA, 30-10-0-0/213-445-4, tarihsiz)*

MÜZELERİMİZDEN AZ TANINAN BİR GRUP OLARAK EGE TİPİ AKITMA OKSİT BOYA DEKORLU ORTA BİZANS ÜRETİMLERİ (MBP)

Middle Byzantine Aegean Type Flowing Oxide Paint Decorated Middle Byzantine Productions (MBP) as a Little Recognised Group from Our Museums

Lale DOĞER[1]
E. Merve KUNT[2]

Özet

Akıtma-Sıçratma Oksit Boya (bakır-manganez) teknikli veya dekorlu Ege-Bizans seramikleri olarak tanınan sırlı açık kapların ilk örneği Kıbrıs Paphos'da "Saranda Kolones" kale kazısından ele geçmiştir. 1975 yılında A.H.S. Megaw tarafından Ege Bizans Kapları (Aegean Ware) olarak tanıtılan 23 adet seramik içinde bir grup; bezemesine istinaden simetrik bir şekilde koyu yeşil renkli darbelerle vurgulanmış sarı sırlı kaplar olarak karakterize edilmiştir. Oksit boyalı darbelerin yanı sıra, kazıma (incised) tekniğinin dekorda kullanıldığı örnekler de vardır. Kazı buluntuları içindeki sadece kazıma tekniği ile dekorlu tek renk sırlı diğer bir grubun benzerlerinin, daha sonra Akdeniz'de Kastellorizo seramik kargo batığı içinde tekrar keşfedilmesi dikkati yeniden Megaw'ın buluntularına yöneltmiş ve batık onun kurduğu kronoloji ile 13. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir. 1997 yılında L. Doğer'in kıyı şehirlerimiz müzelerinde yaptığı araştırmalarla da su altı buluntusu olduklarını gösteren kondisyonlarıyla eser sayısı ve dekor çeşitliliği artmış, tarihlemeye ilişkin problemler de ortaya çıkmıştır. Çeşitli yayınlara konu olan bu seramikler içinde sayıca en az olanı "Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu Kaplar" olarak tanımlayabileceğimiz buluntulardır. Bunlar çoğu zaman şeffaf açık sarı, krem, yeşilin açık tonuna sahip sır altına tek veya iki renk oksit boya ile uygulanan akıtmalı lekelenmeler şeklinde dekorlarıyla çok az bireysel tasarım gösterirler. Bu bildiride, müzelerimiz koleksiyonlarındaki Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu Kaplar, son araştırmalar ışığında yeniden tanımlanarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Seramik, Akıtma Boya, Dekor, Ege Kapları.

[1] Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: lale.doger@ege.edu.tr ORCID: 0000-0002-2235-2408

[2] Doktorant, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: merveekunt@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-9198-0312

Abstract

The first example of glazed plain vessels, known as Aegean-Byzantine ceramics with splashed oxide painted (copper manganese) technique or decorated (splashed-painted ware), was unearthed from the "Saranda Kolones" castle excavation in Paphos, Cyprus. A group of 23 ceramics introduced as Aegean Byzantine Ware (Aegean Ware) by A.H.S. Megaw in 1975; Based on their decoration, they are characterized as yellow glazed vessels enlivened with dabs of dark green often symmetrically disposed. In addition to oxide-painted dabs, there are also examples where the sgraffito (incised) technique is used in decoration. The rediscovery of another group of single-coloured glazes, decorated only with the sgraffito technique, within the excavation finds was later rediscovered in the Kastellorizo ceramic cargo shipwreck in the Mediterranean, which again directed attention to Megaw's finds, and the shipwreck was dated to the beginning of the 13th century according to the chronology established by him. With the research conducted by L. Doğer in the museums of our coastal cities in 1997, the number of artifacts and the variety of decorations increased, with their conditions indicating that they were underwater finds, and problems regarding dating also emerged. Among these ceramics, which have been the subject of various publications, the least in number are the finds that we can define as "Aegean Ware with Splashed Oxide Painted Decoration". They show little individual design, with their decoration usually in the form of splashed dabs applied with a single or two colors of oxide paint under a transparent glaze of light yellow, cream, or light green. In this paper, Aegean Ware with Splashed Oxide Painted Decoration in the collections of our museums will be redefined and evaluated in the light of the latest research.

Keywords: Byzantine, Ceramic, Splashed, Painted, Decoration Aegean Ware

Giriş

Türkiye'nin batı ve güney kıyılarında konumlanmış şehirlerindeki İzmir Arkeoloji Müzesi, Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi, Marmaris, Fethiye, Alanya, Antalya Müzesi ile Rahmi M. Koç özel koleksiyonunda "Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu" olarak adlandırabileceğimiz sırlı Bizans kapları bulunmaktadır. Koleksiyonlara çeşitli tarihlerde hibe, müsadere ve satın alım yoluyla girmiş bu kaplar, üzerlerindeki farklı kondisyonlardaki kalker ve deniz fosilleri ile su altı buluntusu olduklarını göstermektir.

Belki de ayırt edici dekoratif unsurların çok çarpıcı olmamasından dolayı yayınlarda pek rastlanmayan bu grup, ilk defa A.H.S. Megaw'ın 1975 tarihli yayınında, Kıbrıs-Paphos'da. "Saranda Kolones" kale buluntuları özelinde bilim dünyasına tanıtılmıştır. Yayında 1222 tarihinde gerçekleşmiş deprem sonucu kapanmış konteksten ele geçmiş Ege Kapları[3] olarak tanımlanmış 23 adet kâse

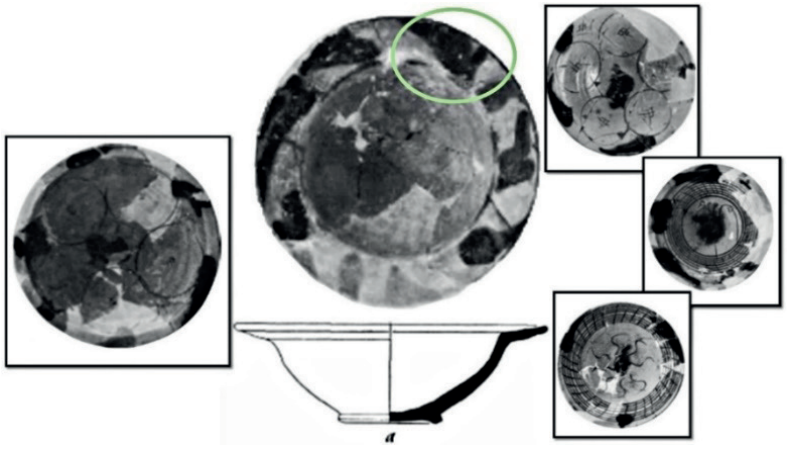
[3] Batıklar ve Ege Kapları (Aegean Ware) hakkında geniş bilgi için bkz. Lale Doğer, İzmir Arkeoloji Müzesi Örnekleriyle Kazıma Dekorlu Ege-Bizans Seramikleri, Ege Üniversitesi Yayınları, 2. baskı, İzmir, 2012; Dağılımları

içinde yer alırlar ve "genellikle simetrik olarak yerleştirilmiş koyu yeşil renkli darbelerle canlandırılmış sarı sırlı kaplar" olarak kategorize edilmişlerdir (Fot. 1a). Diğer örnekler ise kazıma teknikle de dekorlanmış oksit boya-kazıma (Fot. 1a etrafındakiler; Tab.1.A3) ve kazıma (Tab.1.A1) dekorlu kaplardır. Dekor tekniği değişse de hamur, astar ve sır özellikleri bakımından tümünde benzerlik belirlenmiştir (A.H.S. Megaw 1975: 35).

Bu tarihten sonra benzer bezeme dekorasyonuna sahip kaplar birkaç kazı ve seramik kargo batığı buluntuları vasıtasıyla yayınlarda yer alır.

P. Armstrong'un 1993 tarihli yayınında, Yunanistan Thebes'den benzer buluntular Akıtma Oksit Boya dekorlu seramikler olarak ayrı bir başlık altında ele alınmayıp, aynı tabakadan (dolgu toprak) gelen diğer sırlı seramiklerle değerlendirilmiştir. Bezemenin yeşil sırların sıçratmalı bir şekilde uygulanmasıyla oluşturulduğu bilgisine yer verilmiştir (P. Armstrong 1993: 303, 304).

20. yüzyılın son on yılındaki yayınlar ise, ticaret rotasını göstermesi bakımından da önemli olan batık buluntuları üzerine yoğunlaşmış, üretim yeri problemleri tam çözülemese de verileri çoğaltmıştır (Fot. 2). Megaw'ın yayınladığı buluntu (Fot. 1a), bezemenin uygulanışı bakımından çok benzemese de[4] form bakımından Skopelos buluntusu ile ilişkilendirilmiş; nitekim P. Armstrong 1991'deki yayınında, A.H.S. Megaw gibi akıtma oksit boya dekorlu seramikler ile Ege Kaplarını ilişkili görmüştür (P. Armstrong 1991: 346).



Fotoğraf 1: Kıbrıs-Paphos kazı buluntusu akıtma oksit boya dekorlu seramik (ortada) ve bir arada gelen kalın kazıma oksit boya dekorlu seramikler (Megaw 1975: 37, fig.2 (a), 15.1,16.1, 16.2, 16.3, 16.4) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. M. Kunt.)

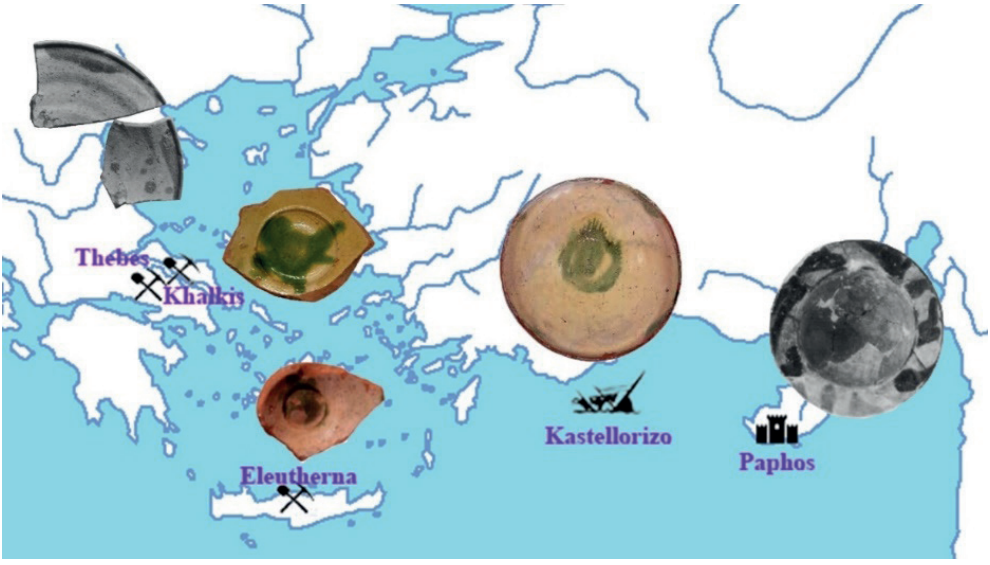
gösteren harita için bkz. Véronique François, La vaisselle de terre á Byzance: catalogue des collections du musée du Louvre, Paris: Musée du Louvre: Somogy éditions d'art, 2017, 127, Carte. 14; 129, Carte.16; Güncel batık haritası için. Véronique François, "Aegean Ware: How a typology Became Inoperative". D. Karakaya ve T. G. Little (Eds.), XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri, Ekim 2015. *2*, Antalya: Koç Üniversitesi, 2018, 197, Fig. 2; Sylvie Yona Waksman "Defining the Main "Middle Byzantine Production" (MBP):Changing Perspectives in Byzantine Pottery Studies", D. Karakaya ve T. G. Little (Eds.), XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri*,* Ekim 2015. 1. Antalya: Koç Üniversitesi, VEKAM. 2018, 404, Fig. 7.

4 Burada belirtmek istenen nokta, Kıbrıs-Paphos örneğinde akıtma oksit boya daha yoğun bir şekilde uygulanmıştır.

1970 yılında, Rodos'un 75 deniz mili doğusunda Kastellorizo (Megisti) adasının güneybatı kıyısındaki Zephyrion Burnu (Pounendi) açıklarında yakınlarında tesadüfen Kastellorizo batığı keşfedilmiştir. Megaw'ın Ege Bizans Seramik Grubu buluntuları referans alınarak tanımlanan ve 13.yüzyıl başına tarihlenen gemi yükünden; ince kazıma (sgraffito), kazıma (incised), geniş oyma (champlevé), slip ve akıtma oksit boya dekorlu[5] 103 adet sofra kabı kurtarılmıştır (G. Philothéou ve M. Michailidou 1989: 174-176; Γ.Φιλοθέου ve M. Μιχαηλίδου 1991: 330; D. Papanikola-Bakirtzi 1999: 143-157).

1978 yılında Kastellorizo adasına çok uzak olmayan deniz tabanında kuma gömülmüş vaziyette 9 adet kazıma dekorlu Ege Tipi kaplarla beraber akıtma oksit boya dekorlu kaplar da bulunmuştur. Brüksel Müzesi'ne bağışlanan kapların, bulunma koşullarından dolayı bir batığa ait olabileceği düşünülmüştür (I. Loucas 1989:177).

1990 yılında Kastellorizo açıklarında su altı araştırmaları yapan bir Fransız antika satıcısının elindeki 68 adet kapların da aynı geminin kargosundan geldiği yönünde kanaat oluşmuştur[6].



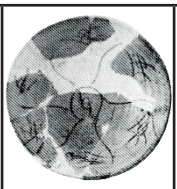
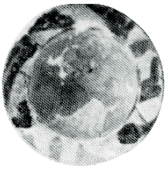
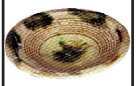
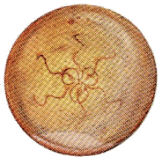
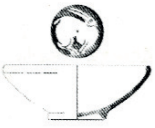
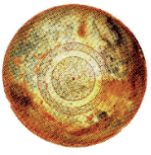
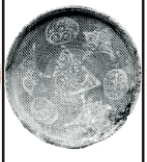
Fotoğraf 2: Oksit Akıtma Boya Dekorlu Ege Tipi seramiklerin kazı ve batık buluntularına işaret eden harita (Paphos-Megaw 1975: 15.1; Thebes-Armstrong 1993: pl. 31, 45; Kastellorizo-Papanikola-Bakirtzi 1999: 144, fig. 2; Eleutherna-Vroom ve Ijendoorn 2018: 198, fig. 1:5; Khalkis-Panagopoulou A. vd. 2021: 4475, fig. 2-h) (Harita üzerinde[7] düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

[5] Oksit Boya Dekorlu örnekler için bkz. Georges Philothéou ve Maria Michailidou "Plats byzantin provenant d'une épave près Castellorizo" V. Déroche ve J.-M. Spieser (Eds.), Recherches sur la céramique byzantine, Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément XVIII, **École française d'Athènes,** 1989, 175, fig. 2; Demetra Papanikola-Bakirtzi (Ed.), Byzantine Glazed Ceramics- The Art of Sgraffito, 1999, 144, Fig. 2.

[6] Bkz. Papanikola-Bakirtzi 1999: 143.

[7] Seramik buluntuların olmadığı yalnızca harita için bkz.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blank_Roman_Empire.png

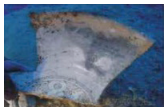
21.yüzyılın ilk çeyreğinde ise pek çok kazı ve yüzey su altı araştırmasından Ege Tipi Bizans sırlı seramiklerin diğer grupları (Tablo 1) ele geçmesine rağmen, Yunanistan'da Khalkis ve Elefterna, Makedonia'da Kitros buluntuları dışında akıtma oksit boya dekorlu gruba ait bilgi yayınlanmamıştır. Aynı şekilde Ege Tipi sırlı seramik kargosu Adrasan[8], Thorikos[9], Kavalliani[10] batıklarının kurtarılan buluntuları içinde de mevcut değildir.

A Paphos	 1	 2			 3
B Kastellorizo	 1	2a-2b	3	4	
C Skopelos	1	2	 3		
D Pelagonnisos (Pelagos)		 1	2	3	 4	5

[8] Tek renk oksit boyalı Bizans dönemi seramiği için ayrıca bkz. Lale Doğer ve Harun Özdaş "Adrasan: Ceramic Finds from a Byzantine Schipwreck", Trade in Byzantium papers from the Third International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, P. Magadalino ve N. Necipoğlu (Eds.), İstanbul: Koç University: ANAMED, 2016, 445-463.

[9] Batık hakkında bilgi için bkz. George Koutsouflakis ve Angelos Tsompadinis "The Kavalliani Shipwreck: A new Cargo of Byzantine Glazed Tableware from the South Euboean Gulf, Aegean". XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik, *2*, D. Karakaya ve T.G. Little (Eds), Antalya, 2018, 46.

[10] Batık hakkında bilgi için bkz. Koutsouflakis ve Tsompanidis 2018: 39-47.

E Silifke		1	2	3		4
F Adrasan		 1	2			3
G Kavalliani	1	2	3	4	5	

Tablo 1: Kazı ve batıklarda akıtma oksit boya dekorlu seramiklerle bir arada bulunan seramik grupları (François 2018: 198, Tablo:1; Koutsouflakis ve Tsompanidis 2018: 41, fig. 2, 42, fig. 5, 43, fig.7 ve fig. 8, 44, fig. 9; F Adrasan: L. Doğer-H. Özdaş 2016: 460, fig. 13, 462, fig. 15, 463, fig. 16) (Adrasan ve Kavalliani buluntularını ekleyip tablo üzerinde işleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt).

Müzelerimizden Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu Seramikler

1997 yılında L. Doğer'in kıyı şehirlerimiz müzelerinde yaptığı araştırmalarla, müze teşhir ve depolarında teşhis ettiği su altı buluntular, özellikle nicelik ve nitelikleri ile bu grubu daha iyi tanımlamaya olanak sağlamıştır[11] (Fot. 3).

Fotoğraf 3: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramikler ve yer aldığı Türkiye Müzelerinin konumu (Harita: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blank_Roman_Empire.png)(Harita üzerine işleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

[11] Detaylı bilgi için ayrıca bkz. Doğer 2012; Lale Doğer, "Müzelerimizden Örneklerle Sualtı Buluntusu Akıtma Boya Dekorlu Ege-Bizans Seramikleri", Arkeoloji ve Sanat (106), 3-15, 2002.

Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin en yoğun grubu 50 adet kapla İzmir Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır[12]. Tabak, çanak formlu kaplar alçak halka kaideli, yayvan gövdelidir. Basit ağız kenarları, yuvarlatışmış ağız, sivriltilmiş ağız, dışa çekik ağız ve yukarı çekik ağız profilleri göstermektedir. Ağız çapları; 22.5 cm- 28 cm ve yükseklikleri 7 cm- 9 cm arasında değişmektedir. Genel olarak kiremidi, kavuniçimsi kırmızı kahverengimi kırmızı ve açık kırmızı renk tonlarında hamur rengi gösteren kaplar çarkla şekillenmiştir, iç yüzeyinin tamamı, dış yüzeyin ise ağız kenarı beyaz astarla kaplanmıştır (L. Doğer 2002: 3). Kurşun esaslı sırlı bu kapların başlıca dekorasyonu yeşil kahverengi renk tonunun kimi zaman tek başına kimi zamansa bir arada kullanıldığı oksit boyalarla oluşturulmuştur.

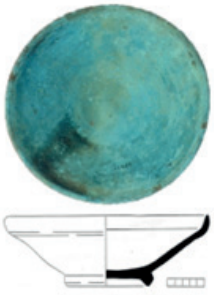
Çoğunluğu şeffaf sarı renk olmak üzere, krem ve açık yeşil tonlarla beraber uygulanan oksit akıtma boyalar renk ve kompozisyona göre kendi içerisinde alt gruplar içeren 3 grupta ele alınabilir.

1.a (Fot. 4) Bu grupta şeffaf sarı renk sır altında, kap merkezinden ağız kenarına doğru merkezdeki çapı doğrultusunda tek yönlü akan açık yeşil renk ağırlıklı hareli leke şeklinde bezeme söz konusudur. Hareli görünüm bezemedeki sırlı boyaların fırınlamada koruyucu sır ile karışmasından oluşmakta ve bezemedeki renge göre çeşitli nüansta renk tonları ortaya çıkmaktadır. Çanakların ağız kenarlarının da düzensiz kalınlıkta yatay şerit halinde yeşil renk ile boyandığı görülmektedir.

Env. No.12397

Env. No. 14669

Env. No. 12429

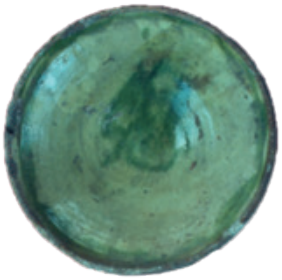


Env. No. 12423

Env. No. 14554

Env. No. 12367

[12] Müzede 1997 yılı itibari ile diğer gruplarıyla birlikte 227 adet Ege Tipi buluntu vardır. Geliş tarihleri, şekli, gruplar için bkz. Doğer 2012, 1, 2, 13.



Env. No. 530.6.971

Env. No. 14680

Env. No. 12430

Env. No. 14672

Env. No. 12366

Env. No. 14676

Env. No. 12370

Fotoğraf 4: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 1.a grubu örnekleri

1.b (Fot. 5) Bu gruptaki çanaklarda 1.a'ya benzer bezemeler bulunmakla birlikte, ana renk olan yeşile az miktarda kahverengi boya da katılarak bezemeye nefti yeşil renk hareli leke şeklinde görünüm kazandırılmıştır. Dudak üzeri dahil ağız kenarı da nefti yeşil renk boyalıdır. Benzer başka bir örnekte, kabın tam merkezinde oluşturulmuş yeşil leke ile ayrıca bunun etrafına fırça darbeleriyle desteklenerek akıtılmış yeşil ve kahverengi boyaların yine ağız kenarına doğru yönetilmesinden oluşan hareli bezeme görülür.

Env. No. 12377 Env. No. 12363 Env. No. 12381

Env. No. 14729 Env. No. 12364

Fotoğraf 5: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 1.b. grubu örnekleri

1.c (Fot. 6) Renk olarak önceki örneklere benzemekle birlikte, kompozisyon biraz daha zengindir. Çanakların birinde, merkezde nefti renkli birbirini kesen devamlı dalgalar halinde motifler ile kabın dudak ve ağız kenarından gövdeye doğru sarkan düzenli aralıklarla yarı daire lekeler izlenirken (Env. No. 12379), bir başka çanak ise ağız kenarındaki altı adet leke ile öncekilere nazaran biraz daha farklı kompozisyona sahiptir (Env. No. 14553). Daha zengin bezemeye sahip diğer çanakta ise, bir adedi merkezde olmak üzere etrafına yerleştirilmiş dört adet yeşil renk lekenin, ağız kenarına doğru yönlendirilmesiyle oluşmuş kompozisyon mevcuttur. Ayrıca merkezdeki lekenin etrafı da kahverengi sır boya ile çevrelenmiş, diğer yeşil renk lekelerin arasına kahverengi ile spiraller yapılmıştır (Env. No. 14659).

Env. No. 12379

Env. No. 14553

Env. No. 14659

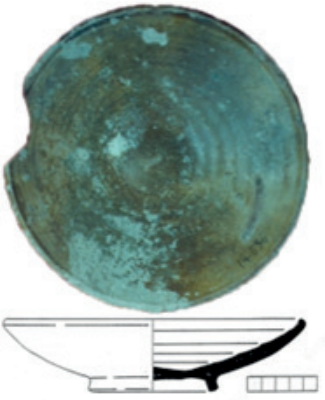
Env. No. 12382

Env. No. 14673

Fotoğraf 6: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 1.c grubu örnekleri

2. (Fot. 7) Bu grupta, şeffaf açık sarı sır altında, hardal rengi ve koyu sarı renk ağırlıklı hareli leke şeklindeki bezemeler söz konusudur. Bazı örneklerde şeffaf sarı renk sır altında, hardal rengi sarının ağız kenarına doğru akıtılmasından oluşmuş hareli bezeme görülürken, bazı örneklerde ise benzer dekorasyonun koyu sarı renk ile oluşturulduğu ve ağız kenarından sarkan düzenli aralıklarla yerleştirilmiş dört adet koyu sarı lekenin de bulunduğu izlenmektedir.

Env. No. 508.6.971



Env. No. 14686

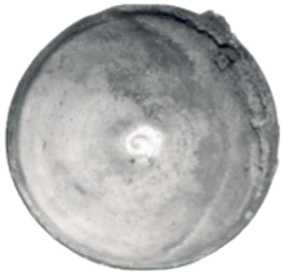
Fotoğraf 7: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 2. grup örnekleri

3. Bu grupta sarı ve yeşilimsi sarı sır altında kahverengi renk ağırlıklı dekorasyon bulunmaktadır.

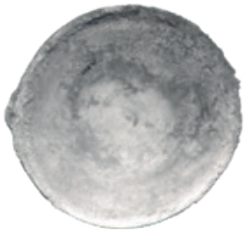
3.a (Fot. 8) En basit bezeme şekliyle, şeffaf yeşilimsi sır altında, kahverengi boyanın merkezden ağız kenarına doğru yöneltilmesiyle oluşmuş hareli bezeme ve ağız kenarında düzensiz kalınlıkta yatay bant bulunmaktadır.

Env. No. 14660

Env. No. 12386



Env. No. 507.6.971



Env. No. 14701

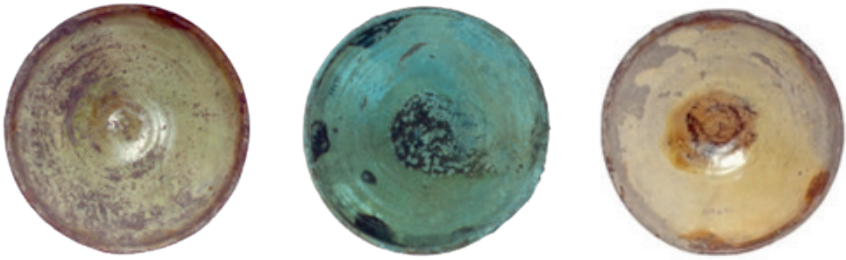
Env. No. 14663

Env. No. 12394

Env. No. 973.7.4

Fotoğraf 8: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 3.a grubu örnekleri

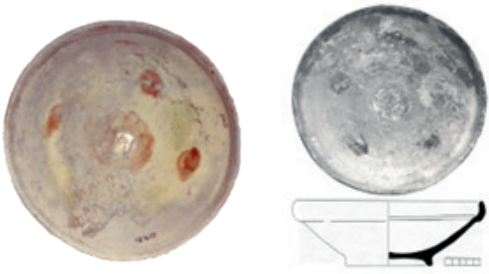
3.b (Fot. 9) Bu grupta ağız kenarları da leke şeklinde bezemelere sahiptir. Güzel bir örnekte, açık sarı renk sır altında, kahverengi-hardal sarısı hareli leke şeklinde bezeme ile ağız kenarında yedi adet açık kahverengi lekeler şeklinde düzenleme görülmektedir.



Env. No. 524.6.971 Env. No. 12388 Env. No. 525.6.971

Fotoğraf 9: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 3.b grubu örnekleri

3.c (Fot. 10) Bu grubun kompozisyonunda zenginleşme söz konusudur. Şeffaf sarı sır altında, merkezde devamlı kavisli fırça darbeleriyle oluşturulmuş kahverengi ağırlıklı hareli bezeme ile merkez etrafında dört adet kahverengi ve aralarında fıstık yeşili ovalimsi lekelere sahip kompozisyonlar bulunur.



Env. No. 12415 Env. No. 506.6.971

Fotoğraf 10: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 3.c grubu örnekleri

Düzensiz kalınlık ve yükseklikte alçak halka kaideleri, yayvan gövdeleri ve sivriltilmiş ya da yuvarlatılmış ağız profillerine sahip bazı çanaklarda; tamamen aşınmasından ya da çok aşınmasından dolayı bezeme belli belirsizdir. Fakat birkaç iz onların muhtemelen akıtma oksit boya dekorlu seramik olduğuna dair ipucu verir niteliktedir (Fot. 11).

Env. No. 14722 Env. No. 14706 Env. No. 14705

Env. No. 14712

Env. No. 14728

Env. No. 14710

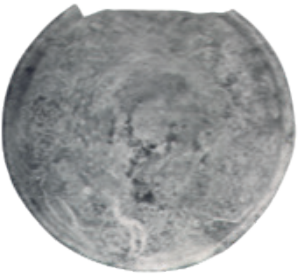
Env. No. 14711

Env. No. 14698

Env. No. 14685

Env. No. 509.6.971

Env. No. 515.6.971

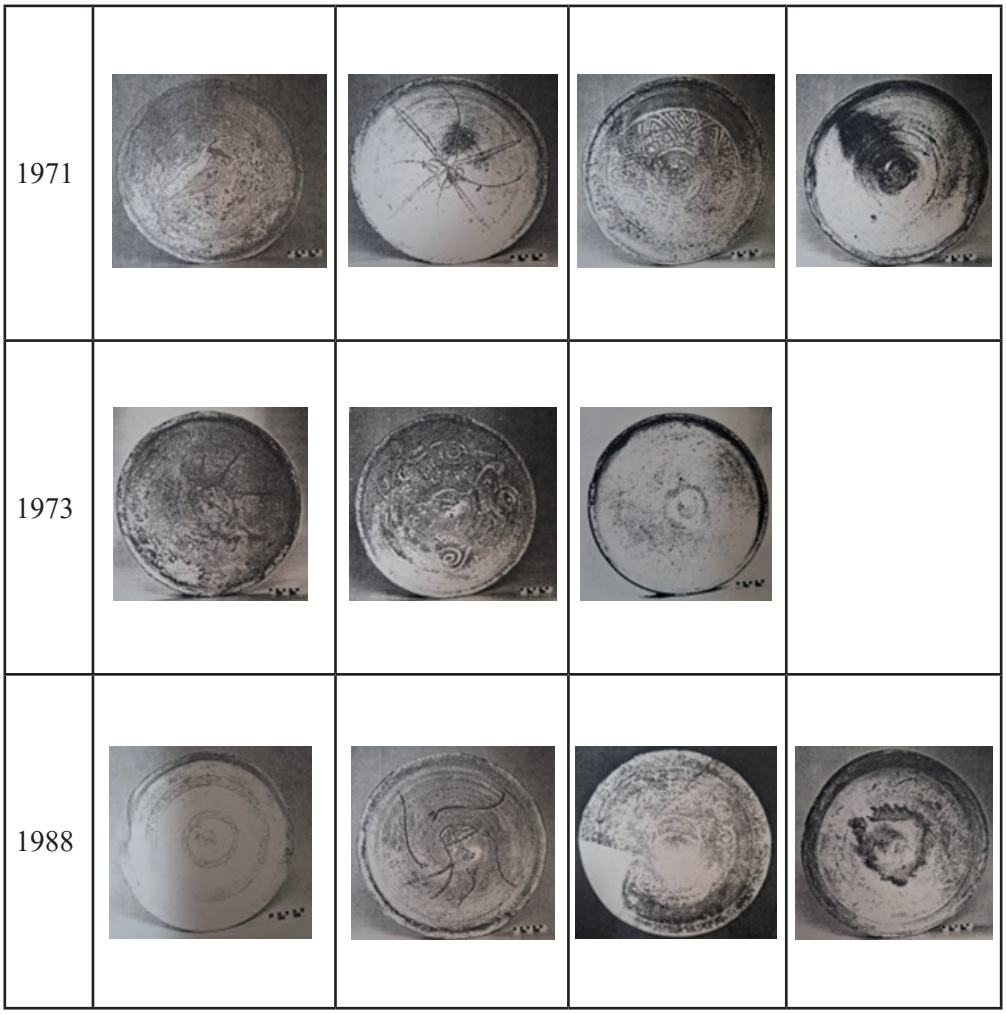


Env. No. 14727

Env. No. 14735

Fotoğraf 11: Yüzeyinin aşınmasından dolayı bezemesi belli belirsiz olan Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramikler

İzmir Arkeoloji Müzesi örnekleri 1971, 1973 ve 1988 yıllarında müsadere grupları müzeye toplu olarak getirilen İnce Kazıma, Kazıma, Slip (astar) Boyama ve Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin birlikteliğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin benzer özellik gösteren hamur, astar ve sır özellikleri incelendiğinde diğer gruplardan ayrı düşünülemeyeceği izlenir (Tablo 2).

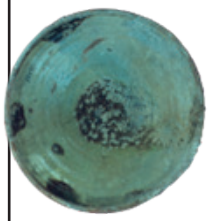
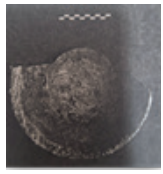


Tablo 2: İzmir Arkeoloji Müzesine 1971, 1973 ve 1988 yıllarında müsadere grupları

Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi, Antalya ve Fethiye Müzelerine de müsadere yoluyla benzer seramikler ulaşmıştır. İzmir Arkeoloji Müzesi örnekleri ile oldukça benzer noktalar tespit edilmiştir. Söz gelimi, 1974 yılında Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesine müsadere yoluyla gelen grupta; Ege Bizans İnce Kazıma, Kazıma, Slip Boya teknikli kapların yanı sıra Akıtma Oksit Boyalı seramiklerde vardır[13]. Bu buluntu İzmir Arkeoloji Müzesi örneği ile oldukça benzerdir. Bezeme

[13] Bodrum müzesindeki diğer akıtma oksit boya dekorlu kaplarının Env.no.7548, 7560 (sarı sır içinde üçlü spiral),7572,7594,7595,7553,7555,4289,4288,4320: Kapların müzeye giriş tarihleri, şekli ve adetleri için bkz. Doğer 2012, 7.

özelliklerinin yanı sıra kimi zaman da form özelliklerinin de benzer olması oldukça dikkat çekicidir. Örneğin, Antalya Müzesi'nde yer alan bir örnek dışa çekik ağız kenar formuyla İzmir Arkeoloji Müzesi örneğine benzer niteliktedir. Antalya Arkeoloji Müzesine, kazıma teknikli kap ve akıtma oksit boya dekorlu örnek bir arada gelmiştir. Başka benzer örnekte Alanya Müzesinde yer alan koleksiyonda yer almaktadır. Fethiye Müzesine 1970 yılında kazıma teknikli kaplarla beraber müze koleksiyonuna giren akıtma oksit boya dekorlu seramiğin İzmir Arkeoloji Müzesi örneğiyle oldukça benzer özellikler taşıdığının da altı çizilmelidir (Tablo 3).

<table>
<tr><td colspan="5">İzmir Arkeoloji Müzesi</td></tr>
<tr><td> 
Env. No. 12388</td><td>
Env. No. 12364</td><td colspan="2"> 

Env. No. 14659</td><td>
Env. No. 12379</td></tr>
<tr><td colspan="5">Farklı Müzelerden Benzer Örnekler</td></tr>
<tr><td>Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi

Env. No. 7547</td><td>Antalya Müzesi

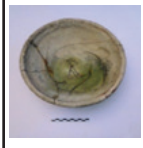
Env. No. 6.18.81</td><td>Antalya Müzesi

Env. No. 3662 (Sgraffito)

Bir arada müzeye gelen

Env.No. 3647

(Akıtma Oksit Boyalı)</td><td>Alanya Müzesi</td><td>Fethiye Müzesi

  </td></tr>
</table>

Tablo 3: Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi, Antalya, Alanca ve Fethiye Müzelerine de müsadere yoluyla getirilen seramiklerin, İzmir Arkeoloji Müzesi örnekleriyle benzerleri

Fethiye Müzesi[14] koleksiyonu içerisinde yer alan, akıtma oksit boya dekorlu 16 adet kabın buluntu yerleri bilinmemektedir. Koleksiyonda yer alan söz konusu kaplar 1970 yılında müzeye hibe edilmiştir. Çanak formundaki kaplar alçak halka kaideli ve yayvan gövdelidir, tümünün yuvarlatışmış ve yukarı çekik ağız profiline sahiptir (Fot. 12).

Fotoğraf 12: Fethiye Müzesi kolekiyonunda yer alan akıtma oksit boya dekorlu seramiklerin benzer ağız profilleri (Çizim ve fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

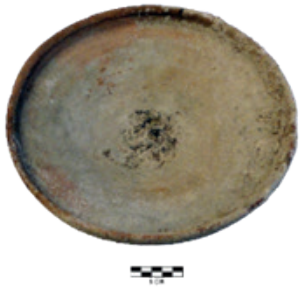
Fethiye Müzesi koleksiyonundaki[15] Akıtma oksit boya dekorlu seramikler, koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli olarak tanımlanabilecek hamur özelliği göstermektedir. Beyaz-krem tonlarındaki astarın kabın iç yüzünde uygulandığı ve bu astarın üzerine şeffaf açık sarı renkte sır kaplandığı gözlemlenmektedir. Akıtma oksit boyaların uygulanışına göre kabaca 4 grup altında değerlendirilebilir. Akıtma oksit boya dekorları kimi zaman kabın iç yüzeyinde merkezde yer alırken kimi zamanda merkezden ağız kenarına doğru akmıştır. Kapların ağız kenarında düzensiz uygulanan oksit boyalar ise, merkezde uygulanan belli belirsiz oksit boyalardan daha belirgindir. Ağız kenarına uygulanan oksit boya bazı örneklerde merkeze doğru akmıştır. Bazı örneklerde ise, boyalar daha kavisli fırça darbeleriyle yeşil ve koyu yeşil renk tonlarında oluşturulmuştur. Bu örneklerde de diğer örneklerde olduğu gibi ağız kenarında leke şeklinde uygulama yapılmıştır. Dört grupta kategorize edilebilirler.

[14] Fethiye Müzesi örnekleri Lale Doğer danışmanlığında, İdris Çelik tarafından, Fethiye Müzesi'ndeki Sualtı Buluntusu Ege-Bizans Seramikleri başlığı altında 2012 yılında lisans tezi olarak yapılmıştır. Çizim ve fotoğraf görsellerinden yararlanmamızı sağladığı için teşekkürlerimizi sunarız.

[15] 1997 yılı tespitlerimizle Müze'de 33 adet kap bulunaktadır. 6 adedi 1969 yılında satın alma yoluyla, diğerleri 1970 yılında aynı kişi tarafından hibe ile kazanılmıştır. Bu iki grup hem kazıma hem de akıtma boya teknikli kap mevcuttur. 1970 yılı hibe edilen grup arasındaki 710 envanter numaralı kap, hem Pelagonnisos batığı buluntularına benzer sgraffito kuş figürü, hem de Kastellorizo batığı kazıma teknikli kaplarda görülen bitkisel motifi bir arada göstermesi bakımından önemlidir. Doğer 2012, 7. Benzer bir versiyon Kavalliani batığında ortaya çıkmıştır. Bkz. Koutsouflakis and Tsompadinis 2018,.44, Fig.9 üst sıra orta.

1. Kahverengi tonda oksit boya kabın iç yüzeyinde belli belirsiz, ağız kısmında ise belirli aralıklarda daha koyu tonda uygulanmıştır (Fot. 13) (Kat. No. 1-6).

Env. No. 1.6.70.686



Env. No. 5.6.70.690

Env. No. 6.6.70.691

Env. No. 9.6.70.694

Env. No. 13.6.70.698

Env. No. 15.6.70.700

Fotoğraf 13: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 1. grup örnekleri (Kat. No. 1-6) (Fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

2. Kabın iç kısmında, merkezde belli belirsiz uygulanmış açık yeşil ton akıtmalar kimi zaman da kabın gövdesine doğru yayılmıştır. Ağız kenarında da düzensiz olarak uygulandığı görülmektedir (Fot. 14) (Kat. No. 7-11).

Env. No. 10.6.70.695

Env. No. 18.6.70.703

Env. No. 17.6.70.702

Env. No. 7.6.70.692

Env. No. 12.6.70.697

Fotoğraf 14: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 2. grup örnekleri (Kat. No. 7-11) (Fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

3. Kabın merkezinde uygulanan belli belirsiz açık yeşil tona sahip örneklerde, kabın ağzından merkeze doğru kısa akıtmalar görülür. Ağız kısmından kabın iç kısmına doğru akan bu oksit boyalar daha belirgindir (Fot. 15) (Kat. No. 12-13).

Env. No. 4.6.70.689

Env. No. 22.6.70.707

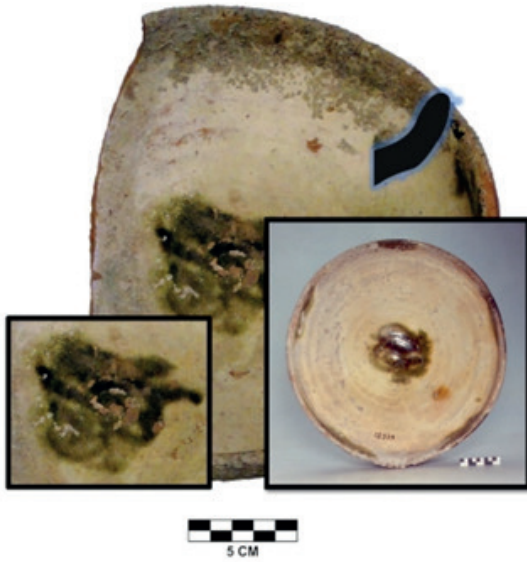
Fotoğraf 15: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 3. grup örnekleri (Kat. No. 12, 13) (Fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

4. Yalnızca iki örnekte merkezde yer alan bezeme, kavisli fırça darbeleriyle yeşil ve koyu yeşil renk tonlarında oluşturulmuştur. Kapların ağız kenarlarında lekeler halinde uygulama yapılmıştır (Fot. 16) (Kat. No. 14, 15).

Env. No. 16.6.70.701 Env. No. 21.6.70.706

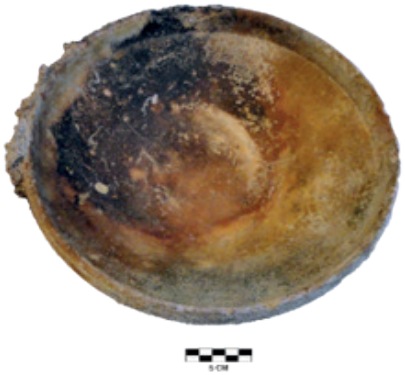
Fotoğraf 16: Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramiklerin 4. grup örnekleri (Kat. No. 14,15) (Fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

Merkezde fırçayla yapılmış izlenimi veren dalgalı köşelere sahip 21.6.70.706 envanter numarasına sahip örnek ile, 12379 envanter numaralı İzmir Arkeoloji Müzesi buluntusu oldukça benzer ayrıntılara sahiptir. Örneklerin tümünün İzmir Arkeoloji Müzesi örneklerinde olduğu gibi kalkerli dış görünümleri batık buluntusu olduklarını göstermektedir (Fot. 17).



Fotoğraf 17: 21.6.70.706 envanter numarasına sahip Fethiye örneği ile, 12379 envanter numaralı İzmir Arkeoloji Müzesi buluntusunun (sağ taraftaki) benzer motif ayrıntıları (Fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

Fethiye Müzesi koleksiyonunda yer alan 1 örnek ise kötü durumdaki kondisyonundan dolayı bezemesi oldukça aşınmıştır (Fot.18).



Env. No. 3.6.70.688

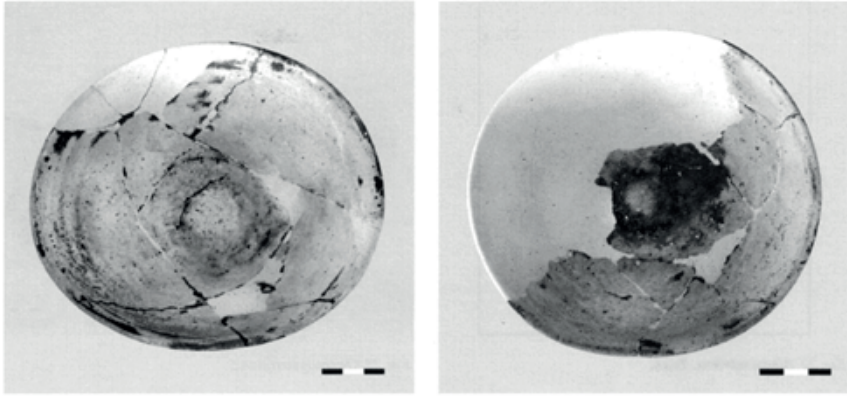
Fotoğraf 18: Fethiye Müzesi koleksiyonunda kötü kondisyondaki örnek (Kat. No. 16) (Fotoğraf: İ. Çelik 2012) (Düzenleyen: L. Doğer ve E. Merve Kunt)

Akıtma oksit boya dekorlu seramikler Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi ve Marmaris Müzesi koleksiyonlarında da yer almaktadır (Fotoğraf 19) (Kat No. 17, 18). Küçük kâse/bardağın ağız çevresinin belirli kalınlıkta kahverengi bant ile çevrelendiği Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi örneği merkezde kalın bir fırça veya tamponla yönlendirilmiş izlenimi veren dekoru ile farklı bir görünümdedir. Marmaris Müzesi örneğinde ise merkezde yoğunlaşan bezeme belli belirsizdir. Bezeme ve form olarak İzmir Arkeoloji Müzesi örneklerine benzer.

Fotoğraf 19: Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi (soldaki) ve Marmaris Müzesi (sağdaki) koleksiyonlarında da yer alan Akıtma Oksit Boya Dekorlu örnekler (Kat No. 17, 18)

Rahmi M. Koç'un özel koleksiyonundaki küçük kâse/bardak da dekor olarak16 (Fot. 20 sol) Bodrum Su Altı Arkeoloji Müzesi örneğine yakındır. Burada boya tamamen kapalı form oluşturmuştur. Küçük kâse/bardak formları Ege Tipi seramiklerde çok yaygın değildir ancak Alanya Müzesinde de yükseklikleri 4,5; 5.2; 4,5 cm, ağız çapları 12, 13, 13,5 cm olan oksit akıtma, (env. no. I.36.75; I.37.75;2588), sgraffito (env. no.I.35.75), slip (env. no. I.34.75) dekorlu örnekler vardır. Diğer ise (Fot. 20 sağ), Fot. 4'deki buluntulara benzer.

Fotoğraf 20: Rahmi M. Koç'un özel koleksiyonundaki Akıtma Oksit Boya Dekorlu seramikler (Fındık 2019, 160, Kat. 18 küçük kâse Y: 5.3 cm Ağız Ç: 13 cm Kaide Ç: 6 cm; 158, Kat. 15 kâse Y: 9 cm Ağız Ç: 28 cm Kaide Ç: 12 cm)



Fotoğraf 21: Makedonya Kitros'dan Akıtma Oksit Boya Dekorlu Seramikler (Μαρκή.-Αγγέλκου- Χειμωνοπούλου 2007, 279, Είχ. 20-21, soldaki: Y: 6 cm, Ağız Ç: 13,6 cm, Kaide Ç: 5,6 cm, sağdaki: Y: 6 cm, Ağız Ç: 12.8 cm, Kaide Ç: 5.8 cm)

16 Bkz. Ebru Fatma Fındık, "Pişmiş Toprak Eserler-Kandiller" Bir Koleksiyonerin Tutkusu Rahmi M. Koç Koleksiyonu'ndan Seçmeler, N. Tekdemir ve D. Hadzibegoviç (Eds), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2019, 158, Kat. 15; s. 160, Kat. 18, Koleksiyondaki diğer Ege Tipi buluntular için bkz. 154-157.

Değerlendirme ve Sonuç

Türkiye'deki çeşitli müzelere dağılmış su altı buluntusu Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu kaplar tümüyle en büyük koleksiyonu oluşturur. Hamur yapıları arkeometrik olarak ayrıntılı çalışma gerektirse de form, teknik özellikler birbirine benzer. Çoğu zaman şeffaf açık sarı, krem, yeşilin açık tonuna sahip sır altına tek veya iki renk oksit boya ile uygulanan bezemeler çok az bireysel tasarım gösterir. Daha çok boya yoğunluğu, akıtma hızı, akma eğimi gibi etmenlerle tesadüfi olarak hızla şekillenen dekor, seri üretimi işaret eder.

Bu grup kaplar tüm özellikleri ile kargo batıkları arasında sadece Kastellorizo batığında belirgindir. Yayınların yanı sıra, Kastellorizo (Megisti) Adası Arkeoloji Müzesi teşhirinde de yer alırlar. Teşhirde, onlara eşlik eden diğer kaplar da yine kıyı müzelerimizdeki diğer Ege Bizans sırlı seramik grupları ile benzerdir[17].

Ancak Kastellorizo batığındaki iki renkli oksit boya ile konturları flu olarak oluşturulmuş bitkisel bezeme bezeli çanak (Tablo 1: B 2b), Adrasan batığındaki konturları daha belirgin buluntuya benzer (Tablo 1: F 2). Bunun da benzeri kaynağı belirsiz su altı buluntusu kaydıyla özel bir müzededir[18]. Bu durum Ege Tipi kaplarda sadece oksit boya ile daha az emekle spontane –tesadüfi renklendirme içeren bezeme değil; kahverengi, yeşil veya her ikisi ile geometrik, bitkisel ve figürlü repertuvarların da bulunduğunu gösterir. Yine Adrasan batığında, su altından anlaşıldığı kadarı ile sadece tek renk oksit boyanın radyal düzende uygulanmış olduğu kâse mevcuttur (Tablo 1: F 3) Akıtma oksit boya kimi zaman da ince kazımalı bezemeleri daha çarpıcı kılmak için de kullanılmıştır. Pelagonnisos (Pelagos) ve Silifke batıklarından ele geçen örnekler vardır. (Tablo 1: D 5; E 4).

21.yüzyılın ilk çeyreğinde tanınan, İncekum[19], Silifke[20], Adrasan, Thorikos[21] ve Kavalliani[22] batıklarının yanı sıra; Türkiye dahil pek çok coğrafyada gerçekleşen kazı ve yüzey araştırmaları Ege Tipi buluntuları nicelik ve nitelik olarak arttırmıştır. Silifke veya Antalya kıyılarındaki batıktan gelen ve Janet Zakos tarafından Cenova Tarih ve Sanat Müzesine bağışlanan 73 adetlik kâse; Kastellorizo,

---

17 Meis Arkeoloji Müzesi için Resmi iznimiz bulunmadığından teşhir fotoğrafları bu yayına konmamıştır.

18 Münih Christoph Stiegemann Koleksiyonundaki geç 12. yüzyıl–13. yüzyılın başına tarihlendirilmiş 1682 envanter numaralı kâsedir. Christian Schmidt, "Mittelbyzantinische Keramikschalen", Byzans, das Licht aus dem Osten Kult und Alltag im Byzantinischem Reich vom 4. Bis 15. Jahrhundert Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Paderbon 2001 ed. C. Stiegemann, Verlag Philipp von Zabern, Main 2001, 363, IV.113 (Schale mit Ornamentdekor).

19 Alanya Müzesindeki kapların bazıları bu batık ismiyle ilişkilendirilmiştir Bkz. Waksman 2018: 404, Fig.7, dipnot.11;1997 yılı araştırmamızda Alanya Müzesi'nde 25 adet envanterli, 6 adet etütlük 31 adet su altı buluntusu tespit edilmişti. İncekum'dan bağış olarak intikal etmiş 6 adet etütlük kap kazıma, slip, akıtma boya teknikli kap Kastellorizo batığı buluntularına benzer. Diğerleri ise 1974,1975, 1979 yıllarında satın alma yoluyla edinilmiş, çoğunluğu Pelagonnisos ve Kastellorizo batığı kaplarına benzer çanaklar ile İncekum'dan etütlük eserlere benzer. Bkz. Doğer 2012; Alanya, Antalya, Bodrum, Burdur ve Fethiye Müzelerindeki su altı buluntusu 35 kap için bkz. Sema Bilici, "Antalya ve Bodrum Müzelerindeki Champlevé Dekorlu Bizans Seramikleri", Adalya no.2, 1988, 223-234; Sema Bilici, "A Group of Byzantine Ceramics, Underwater Finds of Aegean Type From Anatolia," Adalya, no.4. 2000, 259-280.

20 Bkz. François 2018, 199, Fig.2.

21 Batık hakkında bilgi için bkz. Koutsouflakis, Tsompanidis 2018, 46.

22 Batık hakkında bilgi için bkz. Koutsouflakis, Tsompanidis 2018.

yukarıda adı geçen batıklar ve Paphos grubu ile alakalı bulunmuştur. Bu kapların içindeki göze batacak kadar asimetrik ölçülere sahip kapların, Kastellorizo batığında da olduğu izlenmiştir[23]. Kabın iki yanı arasındaki yükseklik farkının bulunduğu asimetrik örnekler İzmir Arkeoloji Müzesindeki batık buluntuları içinde de mevcuttur. Zakos bağışı kaplar bezeme teknik ve repertuvarları da diğer batıklar ve batıklardan müzelere dağılan kaplarla paralellik gösterse de akıtma boya tekniğinden söz edilmez.

Ancak kara buluntuları da içinde de durum benzerdir. Sadece birkaç yerden Ege Tipi kaplarda akıtma oksit boya dekorlu seramik rapor edilir.

N. Poulo-Papadimitriou 2006'daki yayınında Eleutherna'dan buluntuları, yerel üretim seramikler başlığı altında değerlendirmiştir. Sırla karıştırılmış yeşil boya lekelere sahip alçak kaideli olarak tanımlanan bu grup seramiklerin, iç kısmında merkezde bir oyuk şeklinde çöküklük oluşturulduğu belirtilmiştir (N. Poulou-Papadimitriou 2006: 79).

2007 yılında Makedonya'da Orta Bizans Liman Kasabası Kitros'da, limana yakın yapılan kazılardan ithal ve yerel buluntular yayınlanmıştır[24]. Bir seramik fırını da bulunduğu bildirilen kazıdan, 12.yüzyılın ithal Ege Tipi mallarına benzer yerel üretimler tespit edilmiştir. Bunlar içinde iki küçük kâse/bardak Ege tipi akıtma oksit boya dekorludur (Fot.21) (Μαρκή.- Αγγέλκου- Χειμωνοπούλου 2007, 279, Εἰχ.20-21),

Arkeometrik araştırmalar Yunanistan Evia'daki Khalkis'in Orta Bizans Üretimi" olarak adlandırılan Orta ve Geç Bizans sırlı seramiği grubunun önemli bir üreticisi olduğunu gösteren veriler sunmuştur. Akıtma oksit boya dekorlu seramiklerin de bu üretimin bir parçası olduğunu ortaya koymuştur (Waksmann, Skartsis, Kontogiannis ve Vaxevanis 2014: 389-390; Panagopoulou, Vroom, Hein, ve Kilikoglou 2021: 4475).

12. ve 13. yüzyıla tarihlendirilmesi ön görülen bu buluntular, alçak halka kaideli sığ bir forma sahiptir. İç merkezde çıkıntılı kenarı olan boş bir daire, iç ve dışta nervürlü bir şekilde oluşturulan cidarları karakteristik bir özellik olarak belirtilmiştir. Hamurlarında; irili, ufaklı kireç katkısı ve diğer mineral kalıntılarıyla birlikte şamot parçaları ve kimi zaman da mika katkısı gözlemlenmiştir. Özensizce yapılan oksit akıtmaların, zanaatkarlık hassasiyetinden yoksun bir şekilde yapıldığı ve belki de bu kadar az emek verildiği için diğer kaplara göre üretim maliyetinin daha ucuz olabileceği ön görüsü hakimdir (J. Vroom ve M.W. van Ijendoorn 2018, 198, 199).

---

[23] Bilgi için bkz. François 2018, 202, Fig.3 içinde; 1997 yılı araştırmamız itibari ile Antalya Müzesi'nde 108 adet su altı buluntusu kap mevcuttu. Kastellorizo, Skopelos, Pelagonnisos batıklarına benzer buluntular büyük bir grup olarak1969 yılında Finike açıklarından müsadere edilmiş, 1970 yılında yine benzer bir grup Finike gümrüğünden alınmıştır.1972-74, 1978 ve 1981 yıllarında da Finike, Kaş, Antalya'dan az sayılarda satın almalarla müzeye giriş yapılmıştır. Bkz. Doğer 2012, 7.

[24] Bkz. Ευτέρπη Μαρκή, Ευαγγελία Αγγέλκου, Μαρία Χειμωνοπούλου "Η κεραμική ενός μεσοβυζαντινού λιμανιού της Μακεδονίας. Η περίπτωση του Κίτρους", Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ›, Τόμος ΚΗ›2007, Σελ. 271-282.ΑΘΗΝΑ 2007.

Kıbrıs Nikosia, Arkhiepiskopi kazısında ise, aralarında Megaw'ın Paphos buluntusu kazıma-oksit boyalı örnekleri (Tablo 1: A 2) ile batıklardan tanınan kategorilere benzer seramik parçalarının aynı kilden yapıldığı tespit edilmiştir[25].

Kitros yerel üretimi olarak tanıtılan kaplar yayından ve tanımından anladığımız kadarıyla form ve bezeme olarak müzelerde yer alan örneklerimiz ile benzerdir. Thebes, Khalkis ve Elefterna gibi kara buluntuları ile müzelerde yer alan örneklerimiz bezeme anlayışı bakımından benzer olmakla beraber, form açısından benzememektedir.

Gemi enkazlarına ilişkin kanıtlar ve mevcut bilgilere göre, araştırmacılar 12. yüzyılın ortalarından 13. yüzyılın ilk yıllarına veya on yıllarına kadar toplu deniz taşımacılığında istikrarlı bir akışı öngörür. Ortadoğu, Kıbrıs, Rodos ve Ege denizi ticaret yolu üzerinde yer alan Kastellorizo, gemilerin izlediği rota üzerinde olması bakımından önemlidir (Γ.Φιλοθέου ve M. Μιχαηλίδου 1991: 274). Bu rota üzerinde çeşitli müzelere dağılan akıtma oksit boyalı seramikler form ve dış görünümleriyle Kastellorizo batığı ile oldukça benzerdir ve bu tarihlere ait olmalıdırlar.

1975 yılında Megaw tarafından oluşturulan tipoloji sonrası Ege Kapları, Ege-Bizans Kapları, Ege Tipi Bizans Seramikleri gibi farklı tanımlamalarla sunulan buluntuların üretim yerleri günümüzde daha belirgin olmuştur. Arkeometrik çalışmalar ilk olarak Korinthos üretimleri ile Atina, İstanbul'dan ele geçen kapların pek çok ortak özelliklerine rağmen kil yapısının farklı olduğunu ortaya koymuştur. Zamanla pek çok farklı yerden kapların analizleri geçekleştirilmiştir[26]. Nitekim, Marmara Denizi'ndeki Çamaltı Burnu batığında bulunan ve Megaw'ın tanımladığı Ege Kaplarının tipik benzeri olan bir kâsenin, kimyasal bileşim açısından Khalkis üretim grubundan farklı bir hamura sahip olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca Sparta'daki Hadrianus Stoası kazılarında bulunan çok sayıda yarı mamul Ege Kapları yerel bir üretimin varlığına tanıklık etmiştir.

Anadolu'nun güney kıyısı ve Güney Eğriboz Körfezi boyunca uzanan deniz ticaret yolunun üzerindeki batıklar ve hamur analizleri araştırmacıları, Akdeniz'de bu tür sofra takımlarının üretilip satıldığı birden fazla atölye olduğu kanaatine yöneltmiştir. Bugün grubun karmaşık karakterine bakılmaksızın Ege Malları genel

[25] François 2018, Fig.4

[26] Bazıları için bkz. Meral Budak Ünaler, Sedat Akkurt, Lale Doğer, Zeynep Mercangöz "Kuşadası-Kadıkalesi/Anaia Kazılarından Ele Geçen Orta Bizans Dönemi Seramiklerinin Karakterizasyonu/Characterization of Middle Byzantine Ceramics From Kuşadası-Kadıkalesi/Anaia Excavation", 15. Ulusal Kil Sempozyumu Bildiriler Kitabı (19-22 Eylül 2012) Niğde Üniversitesi, Niğde, 2012, 305-322; Meral Budak Ünaler, Sedat Akkurt, Lale Doğer, Romana Kozáková, "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısından İnce Sgraffito ve Kazıma-Sgraffito (Kaba Sgraffito) Seramiklerin Analitik Karşılaştırması= Comparison of Byzantine Fine Sgraffito and Incised-Sgraffito (Coarse Sgraffito) Ware from Kuşadası", Bizanslı Ustalar-Latin Patronlar/Byzantine Craftsmen-Latin Patrons, Kuşadası Yakınındaki Kadıkalesi Kazıları Işığında Anaia Ticari Üretiminden Yansımalar/Reflections from the Anaian Commercial Production in the Light of the Excavations at Kadıkalesi nearby Kuşadası, Z. Mercangöz (Ed.) İstanbul, 2013, 91-100; Meral Budak Ünaler Aegean ware from Anaia: An Analytical Approach, İzmir Institute of Technology Unpublished Doctora Thesis, 2013; Sylvie Yona Waksman "Long-term pottery production and chemical reference groups: examples from Medieval Western Turkey", Late Hellenistic to Mediaeval Fine Wares of the Aegean Coast of Anatolia, Their Production, Imitation and Use. Ed. H. Meyza. Travaux de Institut des Cultures Méditerranéennes et Orientales de I'Académie Polonaise des Sciences, Tome 1, Varsovie, 2014, 107-125; Waksman 2018.

adı çok kullanılmakla birlikte; daha önce ilişkileri zayıf görülen grupların kazılarda kontekstli olarak bir arada geçmesi, arkeometrik çalışmalar[27], Megaw'ın tarihlemede baz aldığı 1222 depremin gerçekten olup olmadığının sorgulanması, Korinthos kazı buluntularını tarihlerinin revize edilmesi gibi nedenlerle[28]; yeni bir tanımlama, daha iyi bir kronoloji tesisi gündemdedir[29]. 13. yüzyıldaki daha gelişmiş üretimin karakteristik bir özelliği olan üçayak izlerine Ege batığından çıkarılan tabak, kâse, çanakların hiçbirinde rastlanmaması, daha sonra bu kapların yerini alan Zeuxippus seramiğinin, Ege'deki hiçbir batıkta bulunmadığı gerçeği ile de[30]; Orta Bizans Dönemi Ana Üretimleri tanımlaması önerisi literatüre girmeye başlamıştır[31]. İlerleyen zamanlarda, imparatorluğun büyük kent merkezlerinde şekillenen ve oralardan bölgenin limanları vasıtası ile yayılan ortak bir çömlekçilik dili yerini; çok büyük çaplı üretim yapan bazıları dışında daha ziyade yakın mesafelere dağıtılan, atölye özelliklerinin daha net okunabildiği pek çok yerel üretime evrilecektir.

Batık buluntularının hepsinde Ege Tipi Akıtma Oksit Boya Dekorlu Orta Bizans Üretimleri bulunmasa da bu batıklar içlerindeki çeşitlilik ile müzelere giriş tarihleri itibariyle özellikle yaklaşık 1960-1980'li yıllarda çok yoğun şekilde enkazlardan illegal çıkarılıp çeşitli koleksiyonlara girmiş buluntuların analogları bakımından önemli olmaktadır. Müzelerimizden derlediğimiz bu çalışmaya içeriğindeki akıtma oksit boya dekorlu kaplar, bu konuyu anlamaya yardımcı olan en fazla örneği ihtiva eder.

Bu grubun yüzey araştırmaları ve kazılardan çok az raporlanmış olması, iyi tanınmadığını ya da oldukça sınırlı bir üretim süreci geçirdiğini düşündürür.

Seçme Katalog

İzmir Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda yer alan akıtma oksit boya dekorlu seramikler[32]

Fethiye Müzesi koleksiyonunda yer alan akıtma oksit boya dekorlu seramikler

27 Bazı analizler için bk. Doğer 2012,16,17; Waksman 2018, 398-404

28 Bkz. Guy Dominic Robson Sanders, "An Overview of the new chronology of 9th to 13th century pottery at Corinth", VII Congres International sur la Céramique Mé, Thessaloniki, 11-16 Octobre 1999. Ed.par Charambos Bakirtzis, Athen 2003, 35-44.

29 Bkz. Sylvie Yona Waksman and von Wartburg, "Fine Sgraffito Ware, Aegean Ware", and other wares: new evidence for a major production of Byzantine ceramics", RDAC, 2006, 369–388; François 2018; Waksman 2018.

30 Bkz.Koutsouflakis ve Tsompadinis 2018, 47

31 Bkz.François 2018; Waksman 2018.

32 İzmir Arkeoloji Müzesi örneklerinin katalog bilgisi için bkz. Doğer 2002, 3-15.

No. 1: 1. grup (Fotoğraf 13)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 1.6.70.686

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 29,8 cm taban çap: 12 cm yükseklik: 10 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlüdür.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Merkezde ve merkezden ağız kenarına doğru akıtma boya ile bezeme yapılmıştır.

No. 2: 1. grup (Fotoğraf 13)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 5.6.70.690

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 28,2 cm taban çap: 12 cm yükseklik: 9,6 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: İç yüzeyde, yeşil renk sır boyanın merkezde akıtılması ile oluşmuş hareli leke şeklinde bezeme yapılmıştır.

No. 3: 1. grup (Fotoğraf 13)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 6.6.70.691

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 29,2 cm taban çap: 11,3 cm yükseklik: 9,4 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan dolayı bezemesi anlaşılamamaktadır.

No.4: 1. grup (Fotoğraf 13)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 9.6.70.694

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 26,2 cm taban çap: 11,4 cm yükseklik: 9 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan dolayı bezemesi anlaşılamamaktadır.

No. 5: 1. grup (Fotoğraf 13)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 13.6.70.698

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 28 cm taban çap: 11,7 cm yükseklik: 9,2 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan dolayı bezemesi anlaşılamamaktadır. Olasılıkla merkezde ve ağız kenarında akıtma boyalar ile lekeler yapılmıştır.

No. 6: 1. grup (Fotoğraf 13)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 15.6.70.700

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 29,2 cm taban çap: 11,8 cm yükseklik: 9,7 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Merkezde ve ağız kenarında akıtma boya ile lekeler yapılmıştır.

No. 7: 2. grup (Fotoğraf 14)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 10.6.70.695

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 27,4 cm taban çap: 11,5 cm yükseklik: 8,9 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan dolayı bezemesi anlaşılamamaktadır.

No. 8: 2. grup (Fotoğraf 14)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 18.6.70.703

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çapı: 28 cm taban çap: 11,4 cm yükseklik: 8,4 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Merkezde ve ağız kenarına doğru açık sarı ile hardal sarısı lekeler yapılmıştır.

No. 9: 2. grup (Fotoğraf 14)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 17.6.70.702

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 28 cm taban çap: 12,6 cm yükseklik: 9,5 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan dolayı bezemesi anlaşılamamaktadır.

No. 10: 2. grup (Fotoğraf 14)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 7.6.70.692

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 29,2 cm taban çap: 12 cm yükseklik: 9,2 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan bezemesi anlaşılamamaktadır.

No. 11: 2. grup (Fotoğraf 14)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 12.6.70.697

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 29,2 cm taban çap: 11,4 cm yükseklik: 9,5 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan bezemesi anlaşılamamaktadır.

No. 12: 3. grup (Fotoğraf 15)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 4.6.70.689

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 28,6 cm taban çap: 11,8 cm yükseklik: 8,6 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem tonlarındadır.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker

tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: İç yüzeyde, merkezde oksit boyanın akıtılması ile lekeler halinde bezeme oluşturulmuş.

No. 13: 3. grup (Fotoğraf 15)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 22.6.70.707

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 28,6 cm taban çap: 11,8 cm yükseklik: 9,2 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Merkezde ve ağız kenarında akıtma boya ile lekeler yapılmıştır.

No. 14: 4. grup (Fotoğraf 16)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 16.6.70.701

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 28,6 cm taban çap: 12 cm yükseklik: 8,9 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli hamurlu.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: İç yüzey merkezde yeşil boya ile uygulanmış olasılıkla bitkisel karakterli motif yer almaktadır.

No. 15: 4. grup (Fotoğraf 16)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 21.6.70.706

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çapı: 27,2 cm taban çap: 10,8 cm yükseklik: 9,5 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli hamurlu.

Astar: Beyaz-krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: İç yüzeyde, yeşil renk sır boyanın merkezde akıtılması ile oluşmuş birbirini kesen devamlı dalgalar halinde leke şeklinde bezeme oluşturulmuştur.

No. 16: (Fotoğraf 18)

Buluntu Yeri: Bilinmiyor.

Müze Envanter Numarası: 3.6.70.688

Müzeye Geliş Şekli: Hibe 1970.

Ölçüler: ağız çap: 30,4 cm taban çap: 12 cm yükseklik: 10,8 cm.

Hamur: Koyu kiremit renkli, seyrek dokulu ve iri gözenekli.

Astar: Krem renk görünümlü.

Sır: Dış yüzü ve ağız kenarı kalker tabakası ile kaplı, iç yüzü astar üzerine şeffaf açık sarı renkte sırlıdır.

Form: Alçak halka kaideli, yayvan gövdeli ve kısa düşey ağızlıdır.

Bezeme: Çanağın bozuk kondisyonundan bezemesi anlaşılamamaktadır.

Bodrum ve Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda yer alan akıtma oksit boya dekorlu seramikler

No. 17: (Fotoğraf 19)

Buluntu Yeri: Bodrum Arkeoloji Müzesi

Müze Envanter Numarası:-

Müzeye Geliş Şekli: -

Ölçüler: ağız çap: taban çap: yükseklik:-

Hamur: Genel anlamda kırmızı.

No. 18: (Fotoğraf 19)

Buluntu Yeri: Marmaris Müzesi

Müze Envanter Numarası: 10.10.91

Müzeye Geliş Şekli: Müsadere 1974.

Ölçüler: ağız çap: 27.7 cm taban çap:-

yükseklik: 8.6 cm.

Hamur: Koyu devetüyü renginde.

Form: İçe dönük geniş yayvan ağızlı, dibe doğru daralan gövdeli, halka kaidelidir. Ağız kısmının bir kısmı kırık ve noksandır.

Bezeme: Tamamen aşınmış.

Kaynakça

Armstrong, Pamela (1991). "A group of Byzantine bowls from Skopelos". Oxford Journal of Archaeology 10(3). s. 335-347.

Armstrong, Pamela (1993). "Byzantine Thebes: Excavations on the Kadmeia", 1980. Annual of the British School at Athens 88. s. 295-335.

Bilici, Sema (1988). "Antalya ve Bodrum Müzelerindeki Champlevé Dekorlu Bizans Seramikleri". Adalya(No:2). s. 223-234.

Bilici, Sema (2000). "A Group of Byzantine Ceramics, Underwater Finds of Aegean Type From Anatolia". Adalya(No:4). s. 259-280.

Budak-Ünaler Meral, Akkurt Sedat, Doğer Lale, Mercangöz Zeynep. (2012). "Kuşadası-Kadıkalesi/Anaia Kazılarından Ele Geçen Orta Bizans Dönemi Seramiklerinin Karakterizasyonu"="Characterization of Middle Byzantine Ceramics From Kuşadası-Kadıkalesi/Anaia Excavation". 15. Ulusal Kil Sempozyumu Bildiriler Kitabı 19-22 Eylül). Niğde Üniversitesi Yayınları. s. 305-322.

Budak-Ünaler Meral, Akkurt Sedat, Doğer Lale, Kozáková Romana (2013). "Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Kazısından İnce Sgraffito ve Kazıma-Sgraffito (Kaba Sgraffito) Seramiklerin Analitik Karşılaştırması"="Comparison of Byzantine Fine Sgraffito and Incised-Sgraffito (Coarse Sgraffito) Ware from Kuşadası, Kadıkalesi/Anaia Excavation". Z. Mercangöz (Ed.), Bizanslı Ustalar - Latin Patronlar / Byzantine Craftsmen - Latin Patrons, Kuşadası Yakınındaki Kadıkalesi Kazıları Işığında Anaia Ticari Üretiminden Yansımalar/Reflections from the Anaian Commercial Production in the Light of the Excavations at Kadıkalesi nearby Kuşadası. İstanbul: Ege Yayınları. s. 91-100.

Budak-Ünaler, Meral (2013). Aegean ware from Anaia: An Analytical Approach, İzmir Institute of Technology Unpublished Doctoral Thesis. İzmir.

Doğer, Lale (1997). İzmir Arkeoloji Müzesi'ndeki Sualtı Buluntusu Bizans Sırlı Seramikleri. İzmir: Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Doğer, Lale (2002). "Müzelerimizden Örneklerle Sualtı Buluntusu Akıtma Boya Dekorlu Ege-Bizans Seramikleri". Arkeoloji ve Sanat(106). s. 3-15.

Doğer, Lale (2012). İzmir Arkeoloji Müzesi Örnekleriyle Kazıma Dekorlu Ege-Bizans Seramikleri. Ege Üniversitesi Yayınları. İzmir.

Doğer, Lale ve Özdaş, Harun (2016). "Adrasan: Ceramic Finds from a Byzantine Schipwreck". P. Magadalino ve N. Necipoğlu (Eds.), Trade in Byzantium papers from the Third International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium. İstanbul: Koç University: ANAMED, s. 445-463

Fındık, Ebru F. (2019). "Pişmiş Toprak Eserler-Kandiller". N. Tekdemir ve D. Hadzibegoviç (Eds.), Bir Koleksiyonerin Tutkusu Rahmi M. Koç Koleksitonu'ndan Seçmeler. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s. 139-201.

François, Véronique (2017). La vaisselle de terre á Byzance: catalogue des collections du musée du Louvre. Paris: Musée du Louvre: Somogy éditions d'art.

François, Véronique (2018). "Aegean Ware: How a typology Became Inoperative". D. Karakaya ve T. G. Little (Eds.), XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri, Ekim 2015. 2, Antalya: Koç Üniversitesi, VEKAM. s. 197-201.

Koutsouflakis, George ve Tsompadinis, Angelos (2018). "The Kavalliani Shipwreck: A new Cargo of Byzantine Glazed Tableware from the South Euboean Gulf, Aegean". D. Karakaya ve T. G. Little (Eds.), XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri, Ekim 2015. *2*, Antalya: Koç Üniversitesi, VEKAM.s. 39-47.

Loucas, Ioannis (1989). "Les Plants byzantins á glaçure inédits d'une collection privée de Bruxelles". V. Déroche ve J.-M. Spieser (Eds.), Recherches sur la céramique byzantine, Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément XVIII, École française d'Athènes, s. 177-183.

Μαρκή Ευτέρπη, Αγγέλκου Ευαγγελία, Χειμωνοπούλου Μαρία (2007). «Η κεραμική ενός μεσοβυζαντινού λιμανιού της Μακεδονίας. Η περίπτωση του Κίτρους», Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ›, Τόμος ΚΗ›2007, Σελ. 271-282. ΑθΗΝΑ.

Megaw, Arthur H. S. (1975). "An Early Thirteenth-Century Aegean Glazed Ware". G. Robertson ve G. Handerson (Eds.), In Studies in Memory of David Talbot Rice. Edinburg. s. 34-35.

Papanikola-Bakirtzi, Demetra (Ed) (1999). Byzantine Glazed Ceramics- The Art of Sgraffito Athens.

Panagopoulou Adamantia, Vroom Joanita, Hein Anno ve Kilikoglou Vassilis (2021). "Production Technology of Glazed Pottery in Chalkis, Euboea, during the Middle Byzantine Period". Heritage(4), s. 4473-4494.

Philothéou Georges ve Michailidou Maria (1989) "Plats byzantin provenant d'une épave près Castellorizo" V. Déroche ve J.-M. Spieser (Eds.), Recherches sur la céramique byzantine, Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément XVIII, École française d'Athènes, s. 173-176.

Φιλοθέου, Γεώργιος ve Μιχαηλίδου, Μαρία (1991). "Βυζαντινά πινάκια από το φορτίο ναυαγισμένου πλοίου κοντά στο Καστελλόριζο". ΑΔ 41 Μελέτες, (1986), s. 271-330.

Poulou-Papadimitriou, Natalia (2006). "Middle Byzantine pottery from Eleutherna: The local wares". In I. Gavrilaki ve A. Tzifopoulos (Ed.), Ο Μυλοπόταμος από την Αρχαιότητα ως Σήμερα. Περιβάλλον, Αρχαιολογία, Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνιολογία: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Πάνορμο, 24-30 Οκτωβρίου 2003), s. 77-92.

Sanders, Guy D. R. (2003). "An Overview of the new chronology of 9th to 13th century pottery at Corinth". In C. Bakirtzis (Ed.), VII Congres International sur la Céramique Mé, Thessaloniki, 11-16 Octobre 1999, Athen. 35-44.

Schmidt, Christian (2001). "Mittelbyzantinische Keramikschalen", Paderbon 2001. In C. Stiegemann (Ed.), Byzans, das Licht aus dem Osten Kult und Alltag im Byzantinischem Reich vom 4. Bis 15. Jahrhundert Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn (p. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, s. 354-364.

Vroom, Joanita ve van Ijzendoorn, Mink (2018). "Splashed Ware: A little-known Byzantine glazed ware from the Aegean (12th-13th C. AD). D. Karakaya ve T. G. Little (Eds.), XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi, Ekim 2015. *2*, Antalya: Koç Üniversitesi, VEKAM. s. 197-201.

Waksman, Sylvie Y. (2014). "Long-term pottery and production chemical references groups: examples from Medieval Western Turkey". H. Meyza (Ed.), Late Hellenistic

to Medieval Fine Wares of the Aegean Coast of Anatolia, Their Production, Imitation and Use Varsovie: Travaux de Institut des Cultures Méditerranéennes et Orientales de I'Académie Polonaise des Sciences, Tome 1. s. 107-125.

Waksman, Sylvie Y. ve von Wartburg Marie L. (2006). "Fine Sgraffito Ware", "Aegean Ware", and other wares: new evidence for a major production of Byzantine ceramics". Report of the department of antiquities, Cyprus, s. 369–388.

Waksman S., Kontogiannis Nikos D., Skartsis Stefania, Vaxevannis Giannis (2014). "The Main 'Middle Byzantine Production' and Pottery Manufacture in Thebes and Chalkis The Main 'Middle Byzantine Production' and Pottery Manufacture inThebes and Chalkis". The Annual of the British School at Athens(109), s. 379-422.

ORTA ÇAĞ ANADOLU TÜRK İSLAM MİMARİSİNDE İNSAN FİGÜRLÜ TAŞ BEZEMELER ve DEVŞİRME İNSAN FİGÜRLERİNİN BİR DEĞERLENDİRMESİ

Stone Decorations with Human Figures in Medieval Anatolian Turkish - Islamic Architecture and An Evaluation of Reused Human Figures

Fatmagül SAKLAVCI[1]

Özet

Türkler XI. yüzyıl ortalarından itibaren, Anadolu'ya yerleşmeye başlamışlar, yerleştikleri bölgeleri iskân ederek imar faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Selçuklu, Artuklu, Saltuklu, Danişmendli ve Mengücekli olarak adlandırılan bu ilk beylikler, Orta Asya ve İran bölgesinden taşıdıkları geleneklerini Anadolu'da var olan İslam kültürüyle birleştirerek Selçuklu Çağı olarak adlandırdığımız bir mimari gelenek oluşturmuşlardır. Selçuklu Çağı mimarlığında birçoğu sembolik anlatım ifade eden farklı ve özgün tasarımlara sahip geometrik, bitkisel ve figürlü tezyinat unsurları yaygın olarak kullanılmıştır. Bu tezyini motifler içerisinde insan figürleri önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle çalışmamızda Anadolu'daki Selçuklu Çağı öncesi örneklerden başlayarak İlhanlı Devletinin sonuna kadar olan döneme ait mimaride tespit edilen insan figürleri ele alınacak, tespit edilen örnekler form, üslup ve sembolik anlamları bakımından irdelenerek değerlendirilecektir. Selçuklu Çağı mimarlığında 22 yapıda 86 insan figürü belirlenmiştir. Bu figürlerin mask veya büst olarak tek başlarına ya da burç sembolleriyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. İnsan figürü tespit edilen en erken tarihli örnek 909-910 tarihli Diyarbakır Dağ Kapısı, en geç tarihli örnek ise 1312-13 tarihli Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti'dir. Tespit edilen figürler yoğun olarak Selçuklu ve Artuklu yapılarında karşımıza çıkmaktadır. İlhanlı Dönemi ise insan figürünün daha az kullanıldığı bir dönemdir. Bu döneme ait cami, köprü, medrese, kale hamam ve kümbet gibi farklı yapı tiplerinde insan figürleriyle karşılaşılmaktadır. İnsan figürleri bağlamında belirtilmesi gereken bir diğer nokta bazı yapılarda kullanılan devşirme parçalarda da insan figürlerinin de tespit edilmesidir. Bu nedenle devşirme figürler de çalışmamızda ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Anadolu Türk İslam Mimarisi, Figürlü Bezeme, Devşirme, İnsan Figürü

[1] Dr., fsaklavci@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9274-5111

Abstract

Turks XI. Starting from the middle of the century, they started to settle in Anatolia, settled in the regions they settled and engaged in development activities. These first principalities, called Seljuk, Artuqid, Saltuqid, Danishmendid and Mengüjekid, formed an architectural tradition that we call the Seljuk Age by combining the traditions they carried from Central Asia and Iran with the Islamic culture existing in Anatolia. In the architecture of the Seljuk Age, geometric, floral and figurative ornamental elements with different and original designs, many of which express symbolic expression, were widely used. Human figures have an important place in these ornamental motifs. For this reason, in our study, the human figures identified in the architecture of the period starting from the pre-Seljuk Period in Anatolia until the end of the Ilkhanid state terms of form, style and symbolic meanings will be discussed, and the identified examples will be examined and evaluated. In the architecture of the Seljuk Age, 82 human figures were determined in 22 buildings. It is seen that these figures are used as masks or busts alone or together with zodiac symbols. The earliest dated example with a human figure is Diyarbakır Mountain Gate dated 909-910, and the latest dated example is the Niğde Hüdavend Hatun Vault dated 1312-13. The identified figures are mostly seen in Seljuk and Artuqid structures. The Ilkhanid period, on the other hand, is a period in which human figures were used less frequently. Human figures are encountered in different building types such as mosques, bridges, madrasas, castles, hammams and cupolas belonging to this period. Another point that should be noted in the context of human figures is that human figures are also detected in the spolia pieces used in some buildings. For this reason, spolia figures will be discussed in our study.

Keywords: Middle Ages, Anatolian Turkish-Islamic Architecture, Figured Decoration, Spolia, Human Figure

Giriş

XI. yüzyıl ortalarından itibaren, Anadolu'ya yerleşmeye başlayan Türkler Orta Asya ve İran bölgesinden taşıdıkları geleneklerini Anadolu'da var olan İslam kültürüyle birleştirerek Selçuklu Çağı olarak adlandırdığımız bir mimari gelenek oluşturmuşlar, yerleştikleri bölgelerde imar faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Selçuklu, Artuklu, Saltuklu, Danişmedli ve Mengücekli Beylikleri geometrik, bitkisel ve figürlü tezyinat unsurlarını kullanarak Selçuklu Çağı taş işçiliğinde kompozisyonlar oluşturmuşlardır (G. Öney 1992: 2-3). Bu süsleme motifleri içerisinde insan figürleri önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada Anadolu'da Selçuklu öncesi dönemden İlhanlı Devleti sonuna kadar geçen dönem mimarisinde tespit edilen insan figürleri biçim, üslup ve sembolik anlamlar açısından incelenerek ve değerlendirilmiştir. Birinci kısımda Orta Çağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde insan figürlü taş bezemeler tablolar eşliğinde gruplandırılarak figürlerin bezeme

teknikleri ele alınarak tasvir edilmiş, ikonografik değerlendirilmeleri ve karşılaştırmaları yapılmıştır. İkinci kısımda ise dönem içerisinde yapılarda kullanılan insan figürlü devşirme malzemeler kendi içerisinde gruplanarak detaylandırılmış, yapılardaki işlevleri incelenerek kullanımları hakkında bilgi verilmiştir.

1. Orta Çağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde İnsan Figürlü Taş Bezemeler

Çalışma kapsamında Selçuklu Çağı mimarlığında 22 yapıda 86 insan figürü belirlenmiştir. Bu figürlerin yapılarda mask, büst, bağdaş kurarak oturmuş, ayakta ve burç sembolleriyle birlikte tasarlandığı tespit edilmiştir. Yapılardaki figürlerin 58'i mask ve büst şeklinde, 12'si bağdaş kurmuş ve 7 'si ayakta durur vaziyette tasvir edilmiştir. Bu figürlerin 35'i ise burç sembolleriyle birlikte tasarlanmıştır. Mask, büst ve rozet şeklindeki figürler daha fazla görülürken bağdaş kurarak oturmuş figürlerin daha az kullanıldığı anlaşılmaktadır (Tablo 1).

Tablo 1. İnsan Figürü

No	Yapının Yeri	Figür Sayısı	Figürün Yeri	Tarihi	Yeri	Dönemi	Yapı Tipi
1	Diyarbakır Dağ Kapı	2	Cephe	297/909-910	Diyarbakır	Abbasi	Kale
2	Selçuklu Burcu	1	Cephe	481/1088–1089	Diyarbakır	Büyük Selçuklu	Kale
3	Nur Burcu	2	Cephe	482/1089	Diyarbakır	Büyük Selçuklu	Kale
4	Emir Saltuk Kümbeti	1	Kasnak Nişi	527-564/1132-1168	Erzurum	Saltuklu	Kümbet
5	Malabadi Köprüsü	4	Selyarar Külahında	542/1147-1148	Diyarbakır Silvan	Artuklu	Köprü
6	Cizre Köprüsü	9	Köprü Ayağı	XII. yüzyıl 1164	Cizre Şırnak	Artuklu	Köprü
7	Silvan Kalesi	1	Cephe	561/1165-66	Silvan	Artuklu	Kale
8	Ulu (Evli) Beden	3	Burcun Eteği	605(1208)	Diyarbakır	Artuklu	Kale

9	Afşin Asha-b-ı Kehf Ribatı	1	Cephe	1215/H.611/612	Afşin	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
10	İzzetttin Keykavus Darüşşifası	2	Avlu Eyvan Kemeri	614/1217-1218	Sivas	Anadolu Selçuklu	Darüşşifa
11	Niğde Alâeddin Cami	2	Taçkapı	620/1223	Niğde	Anadolu Selçuklu	Cami
12	Divriği Darüşşi-fası	4	Taçkapı	626/1228-1229	Divriği Sivas	Mengü-cek	Darüşşifa
13	Çardak Han	1	Kapalı Alan Payesi	627/1230	Denizli	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
14	İncir Hanı	3	Taçkapı, kapalı alan	636/1238-39	Antal-ya-Bur-dur	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
15	Kayseri Karatay Han	6	Taçkapı Çörten	638/1240	Kayseri	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
16	Burdur Susuz Han	2	Taçkapı Nişi	639/1244-1246	Burdur Bucak	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
17	Akhan	2	Taçkapı Avlu	650-653/1253-54	Denizli	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
18	Ilgın Şeyh Bedreddin Türbesi	1	Pencere	685/1286-1287	Konya Ilgın	Anadolu Selçuklu	Kümbet
19	Erzurum Çifte Mi-nareli Medrese	2	Eyvan Kemeri	1253?	Erzurum	Anadolu Selçuklu	Medrese
20	Tokat Niksar Büyük Hamam	1	Kapalı Bölüm	XIII. yüzyıl	Tokat	İlhanlı	Hamam

21	Amasya Darüşşifası	1	Taçkapı	708/1308-09	Amasya	İlhanlı	Darüşşifa
22	Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti	35	Taçkapı Sütunu Kasnak Nişleri	712-713/1312-13	Niğde	İlhanlı	Kümbet
		86					

Yapının türü, yeri, tarihi, dönemi, bezemenin yeri, figür sayısı ve bezeme tekniği adı altında hazırlanan tablodan elde edilen veriler ışığında insan figürleri dört bölüm halinde incelenmiş ve detaylandırılmıştır.

1.1. Mask, Büst ve Rozet Şeklinde İnsan Figürleri

Mask, büst ve rozet şeklinde insan figürleri figürler 1 cami, 2 köprü, 2 darüşşifa, 3 kümbet, 3 medrese ve 5 kervansarayda tespit edilmiştir. Bu figürler en az Artuklu ve en yoğun Anadolu Selçuklu Dönemi yapılarında belirlenmiştir. 15 yapıda 58 figür bulunmaktadır (Tablo 2). Figürlerin en erken örneği H.527-564 / M.1132-1168 tarihli Emir Saltuk Kümbeti (H. Önkal 2015: 32) en geç tarihli örnekleri H. 712-713/ M. 1312-13 tarihli Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti'nde (A. Gabriel 1999: 119; H. Önkal 2015: 159; M. Özkarcı 2001: 122) görülmektedir.

Tablo 2. Mask, Büst ve Rozet Şeklinde İnsan Figürleri

No	Yapının adı	Figür Sayısı	Figürün Yeri	Tarihi	Yeri	Dönemi	Yapı Tipi
1	Emir Saltuk Kümbeti	1	Kasnak Nişi	527-564/1132-1168	Erzurum	Saltuklu	Kümbet
2	Malabadi Köprüsü	1	Selyarar	542/1147-1148	Diyarbakır Silvan	Artuklu	Köprü
3	Cizre Köprüsü	2	Köprü Ayağı	XII.yüzyıl 1164	Cizre	Artuklu	Köprü
4	Silvan Kalesi	1	Cephe	561/1165-66	Silvan	Artuklu	Kale
5	İzzettin Keykavus Darüşşifası	2	Avlu Eyvan Kemeri	614/1217-1218	Sivas	Anadolu Selçuklu	Darüşşifa

6	Niğde Alâeddin Cami	2	Taçkapı	620/1223	Niğde	Anadolu Selçuklu	Cami
7	Divriği Darüşşi-fası	4	Taçkapı	626/1228-1229	Divriği Sivas	Mengücek	Darüşşifa
8	Çardak Han	1	Kapalı Alan Payesi	627/1230	Denizli	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
9	İncir Hanı	3	Taçkapı, kapalı alan	636/1238-39	Antal-ya-Burdur	Anadolu Sel-çuklu	Kervan-saray
10	Kayseri Karatay Han	1	Taçkapı	638/1240	Kayseri	Selçuklu	Kervan-saray
11	Burdur Susuz Han	2	Taçkapı Nişi	639/1244-1246	Burdur Bucak	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
12	Akhan	2	Taçkapı Bordürü	650-653/1253-54	Denizli	Anadolu Selçuklu	Kervan-saray
13	Erzurum Çifte Mi-nareli Medrese	2	Eyvan Kemeri	1253?	Erzurum	Anadolu Selçuklu	Medrese
14	Ilgın Şeyh Bedred-din Türbesi	1	Pencere	685/1286-1287	Konya Ilgın	Anadolu Selçuklu	Kümbet
15	Niğde Hü-davend Hatun Kümbeti	33	Taçkapı, Sütunlar Kasnak Kemerleri	712-713/1312-13	Niğde	İlhanlı	Kümbet
		58					

H. 639/M. 1244-1246 tarihli Burdur Susuz Han (G. İnal 1971: 158; Ş. Duymaz 2007: 274; A. Denknalbant 2009: 576-577) taçkapı niş kemerleri üzerindeki kom-

pozisyonlarda, karşılıklı 2 ejder figürünün ağızlarının arasında cepheden yuvarlak yüzlü 2 insan maskı tasvir edilmiştir. Kısmen tahrip olmuş figürlerin belirgin olan kulakları ve burunları yüksek kabartma tekniğiyle işlenmiştir (Fotoğraf 1).

Fotoğraf 1. Burdur Susuz Han, Figürler.

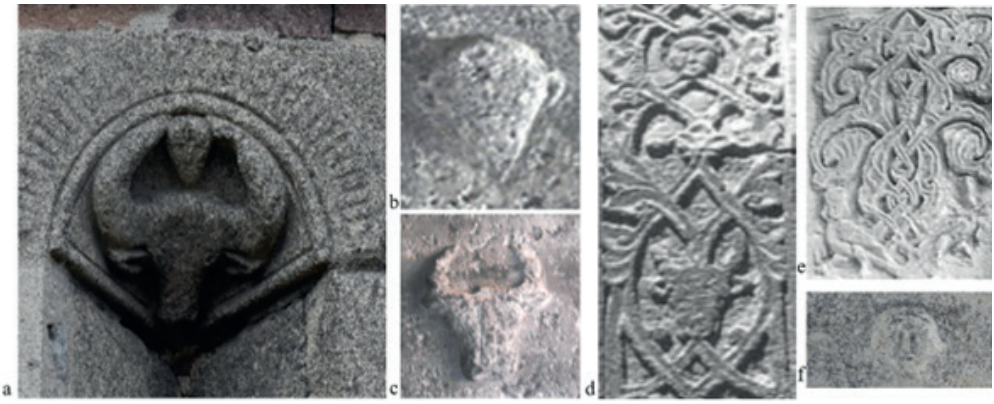
Uzak Doğu sanatında, ejderlerin bulutları, ortalarındaki topun ise ayı sembolize ettiği düşünülmektedir (G. Öney 1992: 48-49; G. Öney 1969b: 191; E. Esin 1979: 35-38; Y. Çoruhlu 2011: 172-173; Y. Çoruhlu 2014: 30-31). Bu fikir doğrultusunda gece- gündüz, kötü-iyi, karanlık- aydınlık, ay-güneş, yerli- düşman gibi simgeler kozmik ve mitolojik zıt kuvvetlerin savaşının sembolize edildiği mücadele tasvirinde insan büstünün ayı temsil ettiğini söylemek mümkündür (G. Öney 1992: 48-49). Ejder figürü "cevzahir" gezegeni ile ilişkilendirilmektedir. İkili simetrik ejder tasvirlerinde ay-güneş tasviri ve ikizler burcu ile ilgi söz konusudur (A. Çaycı 2002: 104). Deyrulzafaran Manastırı (V. Yüzyıl) Beth Kadişe Azizler Evi (E. Barsavm 2006: 5; Y. Bilge 2008: 14) kapısında bu kompozisyonun benzeri, cepheden verilmiş, karşılıklı 2 ejder tasviri görülmektedir (Fotoğraf 2). Figürlerin ağızlarının arasında Burdur Susuz Han kompozisyonundaki insan başını andıran yuvarlak bir form vardır.

Fotoğraf 2. Deyrulzafaran Manastırı Beth Kadişe (Azizler Evi) Kapısı, Figürleri.

Emir Saltuk Kümbeti, Karatay Han (H. 638/M. 1240-41) (J. P. Roux 1972: 372; Ş. Akalın 2001: 474-475; O. Aslanapa 2007: 123) ve Çardak Han'da (H. 627 /M. 1230) (K. Pektaş 2013: 420) insan maskları boğa figürü ile tasvir edilmiştir. Emir Saltuk Kümbeti'ndeki figür güneydoğu-doğu cephede mask formundaki boğanın boynuzları arasında bulunmaktadır (Fotoğraf 3a.). Çardak Han kapalı bölüm kuzey payesi üzerinde cepheden verilmiş insan maskı diğer bir payedeki boğa maskı ile birlikte tasvir edilmiştir (Fotoğraf 3b.c.).

Karatay Han Taçkapı kavsarasını kuşatan bordürün doğu tarafında, bitkisel motifin içinde, boğa maskının üst kısmında (Fotoğraf 3d.) ve taçkapı nişi içerisinde, bitkisel bezemelerin arasında, siren figürlerinin üzerindeki rumi formların birleşim yerinde bugün oldukça yıpranmış durumda insan maskı vardır (G. Öney 2002: 407) (Fotoğraf 3e).

Burdur İncir Hanı kapalı alan yan sahın tonozlarından birinin ortasında, devşirme traverten blok üzerindeki alçak kabartma olarak işlenmiş insan maskı (Ş. Çakmak, 2022: 610-611) (Foto 3f; Ş. Çakmak, 2020: 629) Çardak Han insan figürü ile benzerlik göstermektedir. Mask çukur kabartma ve çizgi formlarından faydalanılarak işlenmiştir. Her iki figür de kapalı alanda tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 3a. Emir Saltuk Kümbeti, b.c. Çardak Han, d. Karatay Han, e. İncir Hanı, Figürler.

Emir Saltuk Kümbeti ve Çardak Han insan maskları damla şeklinde aşağı doğru incelmekte ve saçları yoktur. Hemen hemen aynı stilde işlenen figürler kabartma ve çukur formlar kullanılarak tasvir edilmiş; Emir Saltuk Kümbeti figürünün yüzü başarılı işlenmiş, kaş, badem göz, burun ve ağız detayları tasvir edilirken, Çardak Han figürünün burun, ağız ve göz detayları tahrip olmuş durumdadır. Susuz Han, İncir Hanı ve Karatay Han figürleri ise çukur ve çizgisel formlar kullanılarak işlenmiş, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, dolgun yanaklı, küçük ağızlıdır.

Bazı kaynaklarda Emir Saltuk Kümbeti figürlerinin 12 Hayvanlı Türk Takvimindeki hayvanlar olduğu (K. Otto-Dorn, 1980: 114; A. Denknalbant 2012: 277), bazılarında ise insan maskı, takvim hayvanı boğa ve Boğa burcu birleşimi şek-

linde sembolik olarak işlenmiş burç sembolleri oldukları geçmektedir (G. Öney 1969: 181; A. Taşçı 1998: 51; A. Çaycı 2002: 39; H. Önkal 2015: 31). Figürler 12 Hayvanlı Takvime göre eksiklik göstermekte, ejder ve kartal gibi hayvanlar da takvim hayvanları arasında yer almamaktadır. Hayvan figürlerinin burç sembolleri olduğu düşünüldüğünde ise yine burç hayvanlarının hepsi burada görülmemektedir. Ancak boğa ve insan maskının boğa burcuna ve Ay gezegenine işaret etme ihtimali vardır (G. Öney 1992: 50; A. Çaycı 2002: 39).

Emir Saltuk Kümbeti figürleri konum, form ve üslup itibariyle bazı Gürcü mimari yapılarındaki figürler ile benzerlikler göstermektedir. İşhan Katedrali (M. 1032) batı cephesinin kuzeyindeki niş kavsarasındaki büst şeklinde melek figürü (Fotoğraf 4a) ve Gölbölen (Utra) Kilisesi'nin (M. X/II. yüzyıl) doğu cephesinin kuzeyindeki nişin kavsarasında görülen figürler, yelpaze şeklindeki nişler arasına yerleştirilmiştir (T. Yazar 2018: 370) (Fotoğraf 4b). Kumurdo Kilisesi'nin (M. 964) Eski Ahit'te Yaratılışı temsil edilen doğu cephe nişlerine kabartma şeklinde gökyüzü ve dünyayı sembolize eden erkeklerin başları, güney cephe nişine Hz. Âdem'in ve kuzey cephe nişine Hz. Havva'nın başı yerleştirilmiştir. Diğerlerinde ise yine Yeni Ahit'te, Evanjelistlerin sembolü olan melek, kartal, kanatlı aslan ve öküz figürleri yer almaktadır. İçerisinde figürler bulunan bu çerçeve ve konsollar Emir Saltuk Kümbeti nişlerini andırmaktadır. Aynı çerçevenin konsollarında da büst şeklinde insan figürleri düz bir şekilde oyulmuştur (T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze 2017: 120) (Fotoğraf 4c.d).

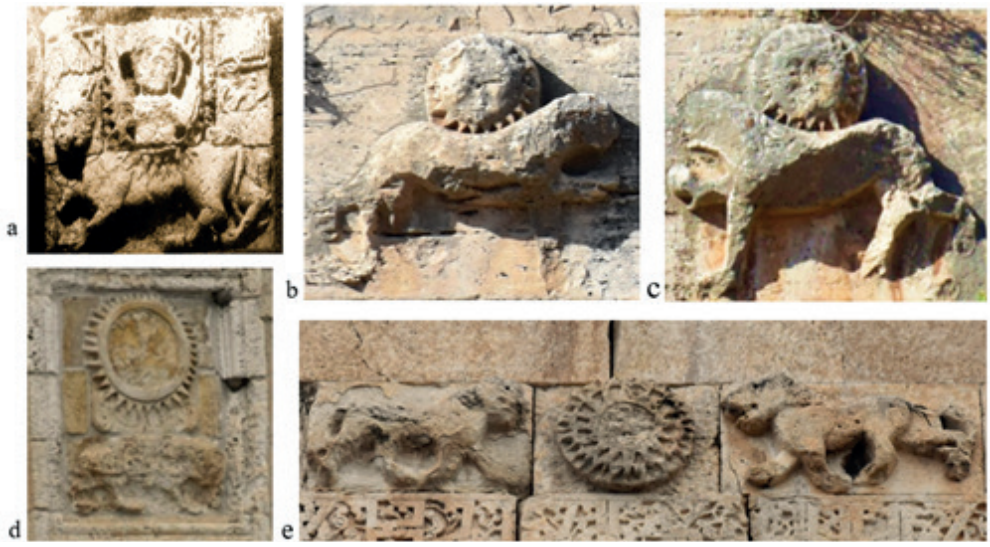
Fotoğraf 4a. İşhan Katedrali, Melek Figürü, b. Gölbelen (Utra) Kilisesi, Melek Figürü (Yazar 2018: 371-372), c.d. Kumordo Kilisesi, Figürler (T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze 2017: 163).

Karatay Handa bitkisel zeminli bezemelerin içerisine vakvak üslubunda tasarlanmış bezemeler arasına gizlenmiş figürlerin (T. Yazar 2007: 2-3), seçilmeleri güç olmalarından dolayı muska, tılsım, nazarlık olarak kullanılmış olmaları mümkündür (G. Öney 1992: 36-37). Çaycı, yapının taçkapısında yer alan arslan figürleri ve Ay gezegenine işaret eden (G. Öney 1992: 50; A. Çaycı 2002: 39) boğa-insan maskı tasvirlerinin üçlü bir kompozisyon oluşturduğunu, arslan-boğa figürlerinin güneş-ay olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir (A. Çaycı 2002: 44).

XII. yüzyıl dönemi Cizre Köprüsü (C. Çulpan 1970: 88-89; Özkan 1993: 40) ayağında boğa burç sembolü olarak tasvir edilen sağdan yedinci panoda (A. Çaycı,

2002: 662) yürür vaziyette boğa figürünün gövdesi üzerindeki hilal formun içerisinde de insan maskı olduğu düşünülmektedir (Fotoğraf 5a). Kolları havada olan figürün kabartma şeklindeki yüzü tahrip olmuş durumdadır (J. Gierlichs 1996: Lev. 46; A. Çaycı, 2002: 87). İncir Hanı ve H. 542/M. 1147-1148 tarihli Malabadi Köprüsü (C. Çulpan 1975: 40) insan maskları aynı üslupta, güneş formları içerisinde arslan figürlerinin gövdesine yerleştirilmiştir (Fotoğraf 5b.c.d).

H. 561/M. 1165-66 tarihli Silvan Kalesi Zembilfroş Burcu'nda (A. Gabriel 2014: 190) güneş formu içerisindeki insan maskı birbirine doğru yürür vaziyetteki arslan figürlerinin arasında yer almaktadır (Fotoğraf 5e). Yüksek kabartma tekniğindeki figürlerin bugün oldukça tahrip olmuş yüzlerinin çukur ve çizgisel formlar kullanılarak işlendiğini söylemek mümkündür.



Fotoğraf 5a. Cizre Köprüsü (J. Gierlichs 1996: Lev. 46). b.c. İncir Hanı d. Malabadi Köprüsü e. Zembilfroş Burcu, Figürler.

Arslan figürü güneş gezegenine atfedilmektedir (A. Çaycı 2002: 43). Allah'ın sonsuzluğu temsil eden bir halka olarak tasavvur edildiği İslâm felsefesinde bazı tarikatlarda zikir ayinleri dönerek yapılmaktadır. Bu inançlar doğrultusunda arslan figürü ve gövdesinin üzerindeki daire şeklindeki güneş Şir-ü Hurşid sembolünü meydana getirmektedir (B. Karamağaralı 1993: 260-261). Arslan figürlerinin saygı ile karşısında durdukları daire şeklindeki güneş formu ve insan figürünün yapıları kötülüklerden korumak ve Allah'a saygı gösterme ifadesi olduğunu söylemek mümkündür. Büst şeklinde insan başı olan figürlerin ay ve güneşi temsil eden burç sembolleri oldukları düşünülmektedir (A. Çaycı 2002: 86).

Güneş formu içerisindeki insan masklı tasvirler Selçuklu dönemi çinilerinin arasında sekiz köşeli yıldız içerisinde de uygulanmıştır (O. Arık 2007: 372) (Fotoğraf 6).

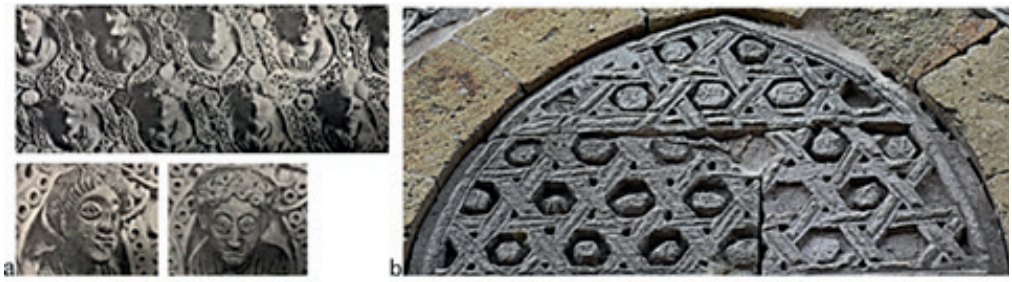
Fotoğraf 6. Sıraltı Çinilerde Sekiz Köşeli Yıldız İçerisinde İnsan Figürlü Güneş Tasvirleri (O. Arık 2007: 372).

Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti taçkapısını kuşatan sütünce başlıklarında, sekizgen gövdedeki pencerelerin kemer köşeliklerinde, sekizgen gövde ile onaltıgen gövdeyi ayıran silmelerde ve kemerlerin alınlık ve köşeliklerine mask şeklinde 33 insan figürü yerleştirilmiştir. Geometrik ve bitkisel bezemelerin arasına yerleştirilmiş görülmeyecek kadar küçük figürler yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, yassı burunlu, küçük ağızlı olarak tasvir edilmiştir. 10 figürün kulakları belirgindir. Yüz detayları çukur kabartma ve çizgi formlarından faydalanılarak işlenmiştir. 6 figür başlıklı olarak tasvir edilmiştir. 7 figür kadın; diğerleri erkek figürünü andırmaktadır. Kümbetin güney doğu cephesi batı nişin geometrik tasarımlı geçmeleri arasında bugün çoğu tahrip olmuş durumdaki 17 insan maskı aynı pano içerisinde, altıgen formlar arasında, sıralı olarak kabartma formunda işlenmiştir. Bu figürler bulundukları yapıdaki diğer masklara benzer şekilde tasvir edilmişlerdir (Fotoğraf 7).

Fotoğraf 7. Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti, Figürler.

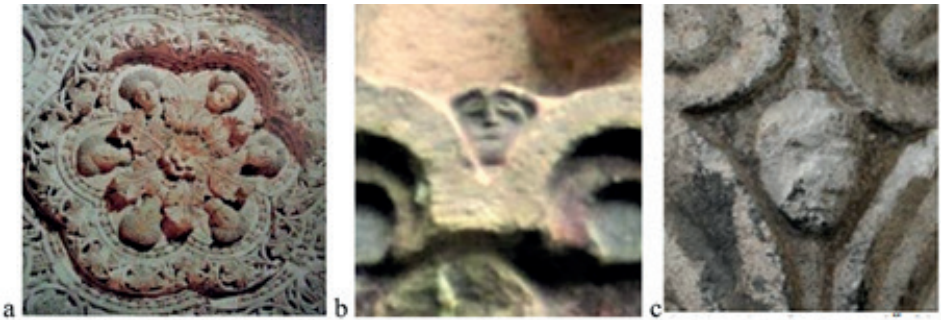
Türbenin çeşitli cephelerinde bitkisel bezemelerin palmet sap ve gövdeleri arasına görülmeyecek kadar küçük yerleştirilmiş insan masklarının vak vak üslubunda tasarlanmış figürler olduğu düşünülmektedir (T. Yazar 2007: 4-6). Bu figürler yapılarda muhtemelen muska, tılsım, nazarlık olarak uygulanmışlardır. Orta Asya Altay Şamanları koruyucu, muska ve tılsımlı olarak kabul ettikleri maskeleri takarak atalarının ruhların büründüklerini düşünmüşlerdir (G. Öney 1967: 149-150; M. Eliade 1999: 197; G. Öney 1992: 36-37). Kümbetin cephelerinde yer alan maskların Hüdavend Hatun'un kendisini ve ailesinden cennete giden kişileri temsil ettiği de düşünülmektedir (C. Parla 2017: 158-159).

Filistin'de Emevî dönemine ait saray olan Hırbetü'l Mefcer'de (M. 724-743) (E. Beksaç 1998: 326-327) sarayın girişindeki bir panoda birbirine geçme zencerek bezemeler arasında insan büstleri bulunmaktadır (O. Grabar 1998: 155) (Fotoğraf 8a). Bu insan büstlerinin yerleşim biçimleri ile Niğde Hüdavend Hatun Türbesi güneydoğu cephe batı niş içerisindeki figürlerin uygulanış biçimleri benzerlik göstermektedir (Fotoğraf 8b).



Fotoğraf 8a.b. İnsan Büstleri, Hirbetü'l Mefcer Sarayı, Giriş (O. Grabar 1988: 300).

Bu tarz yerleştirilmiş figürler Hırbetü'l Mefcer'de hamamın merkezî kubbeli alanında cenneti sembolize eden, çiçek şeklindeki rozet içerisinde, akantüs yapraklarının arasına da yerleştirilmiştir. Rozet içerisine yüksek kabartma 6 insan maskı tasvir edilmiştir (R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina 2001: 49) (Fotoğraf 9a). Çamlıyamaç Manastırı (M. 963-973) ve İşhan Katedralinde (M. 1032) de bu tarz masklar yer almaktadır. İşhan Katedrali'nin (M. X/II.yüzyıl) güney cephesinin doğusundaki pencerenin alt tarafındaki silmelerin arasında (Fotoğraf 9b), Çamlıyamaç (Öşk) Manastırı Kilisesi'nde (M. 963-973) ise batı tarafın güneyindeki mekânda bulunan sekizgen sütunda insan maskları bulunmaktadır (T. Yazar 2018: 355) (Fotoğraf 9c).



Fotoğraf 9. a. Hırbetü'l Mefcer, Figürler (R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina 2001: 49), b. İşhan Katedrali, c. Çamlıyamaç (Öşk) Manastırı Kilisesi'nde İnsan Maskları (T. Yazar 2018: 356).

H. 620/M. 1223 tarihli Niğde Alâeddin Cami (A. Gabriel 1999: 73) taçkapısında birbirinin aynısı 2 figür bitkisel bezemelerden oluşan rozetlerin hemen üzerinde saç ve örgüleri çizgisel formlarla alçak kabartma şeklinde işlenmiştir. Figürlerin yüzleri tahrip olduğu için seçilememektedir (Fotoğraf 10a).

Keykavus Darüşşifası (H. 614/M. 1217-1218) (M. Sözen 1970: 94; Ö. Bakırer 2000: 139) ana eyvan kemer köşeliklerinde ay ve güneşi sembolize eden 2 figür karşılıklı, güneş ve hilal formları içerisine yüksek kabartma olarak büst şeklinde yerleştirilmiştir. Büstlerin çevresine Arapça yazı işlenmiştir. Figürlerden birisinin saçları çizgisel formlarla örgülü olarak tasvir edilmiştir. Figürlerin yüzleri tahrip olmuştur (Fotoğraf 10b).

Divriği Darüşşifası (H. 626/M. 1228-1229) (A. Gabriel 1934: 175) taçkapı kuzey ve güney sütunlarının üzerinde cepheden 2 figür yüksek kabartma olarak, karşılıklı sütunlarının üzerinde, bitkisel bezemelerden oluşan rozetlerle tasvir edilmiştir. Bir figür örgü saçlı başında bir başlık vardır. Diğer figür profilden başı bağlı ve kulağında büyük bir küpe bulunmaktadır. Figürlerin yüzleri tahrip olmuş durumdadır (Fotoğraf 10c).

H. 685/M. 1286-1287 tarihli Ilgın Şeyh Bedreddin Türbesi (H. Önkal 2015: 143) kuzey cephe pencere kilit taşı üzerinde cepheden verilmiş insan maskı yüksek kabartma tekniğinde işlenmiştir.

Fotoğraf 10a. Niğde Alâeddin Cami b. Keykavus Darüşşifası c. Divriği Darüşşifası d. Şeyh Bedreddin Türbesi, Figürler.

Orta Çağda Anadolu'da özellikle Selçuklu dönemi eserlerinde ay, güneş, gezegen ve yıldız gibi gökyüzü ile ilgili unsurlar bazen figürlerle bazen de farklı geometrik formlarla beraber sembolleştirilmişlerdir. Genellikle geometrik form dairedir. Anadolu Selçuklularında rozetler, kartal, ay, güneş ve gezegenler aydınlığı sembolize etmiş, suları ve yağmurları yöneten ayı, evrensel doğurganlığı, ölüp yeniden doğuşun simgesi olarak kullanılmışlardır (Ö. Alp 2009: 42-43). Taçkapıda yer alan figürlerin altlarında daire formu şeklinde kabaralar bulunmaktadır. Daire şeklindeki geometrik tasarımlar sonsuzluk ifadesi ve bir evren düzenini işaret etmektedir (S. Ögel 1994: 95). Taçkapıdaki büstler ve kabaralar kozmik bir tasarım olduğunu düşündürmektedir. Türkler güneşi dişi; ayı erkek olarak görerek her ikisine de saygı göstermiştir (B. Ögel 2010: 187-188; G. Öney 1992: 36). Esin'in Kün ve Ay adlı makalesinde çeşitli kaynaklarda güneşin hükümdarı temsil ettiği belirtilmekte ve "Hakanlar güneşi İzuddin Keykavus ile aylar hatunu Selçuklu soyundan bir hanımın evlenmesi" ifadesi geçmektedir (E. Esin 1972:

357-358). Arslan ve güneş sembolleri sultanı ve eşini temsil eden arma olarak da kullanılmış olabilmektedir. Bu yapıdaki önemli bir detay ise Divriği Darüşşifası banilerinden Turan Melek ve İzzettin Keykavus'un eşinin Erzincan Beyi Fahreddin Behramşah'ın kızları olmaları ve aynı dönemde darüşşifa yaptırmalarıdır.

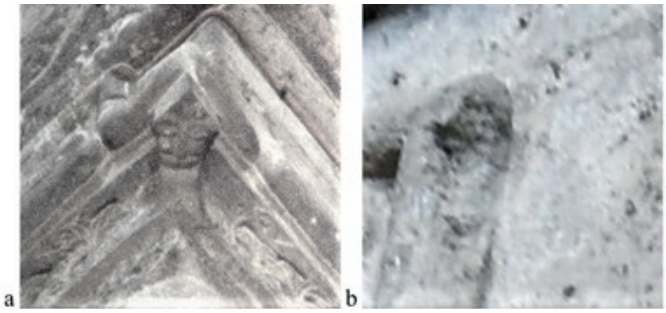
Amasya Müzesi'nde Göynücek-Harmancık Köyünden getirtilen Roma dönemi, milattan sonra III. yüzyıla ait mezar stelinde (Fotoğraf 11a) Divriği Şifahanesi taçkapı nişinin kuzey yan yüzündeki figürler gibi baş başa vermiş kadın ve erkek figürü bulunmaktadır. Yüksek kabartma tekniğindeki taşın üzerinde mezar sahiplerinin büstleri tasvir edilmiştir (A. Yüce 2004: 81). Divriği Şifahanesi figürlerinin de şifahanenin içerisinde yatan Turan Melek ve Ahmet Şah'a ait olduğu düşünülmektedir (E. Esin 1972: 357-358) (Fotoğraf 11b).

Fotoğraf 11a. Roma Dönemi Mezar Steli, **b.** Divriği Şifahane, Figürler.

Akhan (H. 652/M. 1253) (S. Eyice 1989c: 236; A. Durukan 1993: 143-161; M. Beyazıt 2002: 46) taç kapısının kuzeydoğu tarafında üçüncü pano ve güneybatı taraf dördüncü panoda büst formundaki yüksek kabartma insan figürleri şala benzer kıyafetleriyle Orta Asya geleneklerinden çok Yunan ve Roma işçiliğine yakın olarak tasvir edilmiştir (A. Durukan 1993: 51). Figürlerin başları yuvarlak, gözleri iri, kaşları ve ağızları belirgin, saçları küt, kabarık ve dalgalı olarak tasvir edilmiştir. Yüz detayları tasvir edilirken, çizgi, kabartma ve çukur formlardan faydalanılmıştır (Fotoğraf 12).

Fotoğraf 12. Akhan, Figürler.

Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin (E. Diez, Aslanapa 1955: 69; A. Kuran 1969:123; K. Otto-Dorn 1979: 148; M. Sözen 1970: 64-65) batı eyvan güney kemerde aşağı doğru bakar durumda cepheden verilmiş insan büstü medresenin ve batı eyvanının kemer başında da siluet şeklinde insan maskı görülmektedir. Görülmeyecek kadar küçük figürler alçak kabartma olarak işlenmiştir.



Fotoğraf 12a.b. Erzurum Çifte Minareli Medrese, Figürler.

1.2. Bağdaş Kurarak Oturan İnsan Figürleri

Bağdaş kurarak oturan insan figürü sayısı 12'dir. Figürler 3 kale, 1 köprü ve 1 darüşşifada görülmektedir (Tablo 3). Figürler en erken H. 481/M. 1088–1089 tarihli Diyarbakır Kalesi Selçuklu Burcu'nda (A. Boran 2011: 105; A. Gabriel 2014:153) en geç H. 708 / M. 1308-09 tarihli Amasya Darüşşifası'nda (A. Gabriel 1934: 46; M. Sözen 1970: 205) belirlenmiştir. Figürün en fazla tasvir edildiği şehir Diyarbakır en çok bulunduğu yapı Cizre Köprüsü'dür.

Tablo 3. Bağdaş Kurarak Oturan İnsan Figürleri

No	Yapının adı	Figür Sayısı	Figürün Yeri	Tarihi	Yeri	Dönemi	Yapı Tipi
1	Selçuklu Burcu	1	Cephe	481/1088–1089	Diyarbakır	Büyük Selçuklu	Kale
2	Nur Burcu	2	Cephe	482/1089	Diyarbakır	Büyük Selçuklu	Kale
3	Ulu (Evli) Beden	2	Cephe	605/1208	Diyarbakır	Artuklu	Kale
4	Cizre Köprüsü	6	Köprü Ayağı	XII. yüzyıl	Cizre Şırnak	Artuklu	Köprü
5	Amasya Darüşşifası	1	Taçkapı	708/1308-09	Amasya	İlhanlı	Darüşşifa
		12					

H. 481/M. 1088–1089 tarihli Diyarbakır Kalesi Selçuklu Burcu'nda, kufi kitabenin üzerinde kemerin kilit noktasında, bugün figürün sadece kalıntısı görülen, elleri önde birleşmiş olarak tasvir edilmiş bağdaş kurmuş insan figüründen söz edilmektedir. Bu figürün hemen üzerinde bir boğa maskı ve kartal figürü bulunmaktadır (G. Öney 1970: 83; A. Gabriel 2014:152-153) (Fotoğraf 13a). H. 482/M. 1089 tarihli Diyarbakır Kalesi Nur Burcu (A. Gabriel 2014: 153) kitabesinin en alt satırının başında ve son tarafında da cepheden verilmiş, bağdaş kurmuş, çıplak insan figürleri görülmektedir. Soldaki yüksek kabartma kadın figürünün bir kolu yukarı doğru, diğer kolu göbeğinin altında tasvir edilmiştir. Uzun saçlı figür badem gözlü, küçük ağızlı ve küçük burunlu olarak tasvir edilmiştir. Sağ taraftaki kısa ve dalgalı saçlı figürün yüz hatları tahrip olmuş kaslı olan kolu diğer figür gibi göbeğinin altındadır. Figürün diğer figüre göre daha geniş ve kaslı vücut hatlarından dolayı erkek olduğunu söylemek mümkündür (Fotoğraf 13b).

Fotoğraf 13a. Selçuklu Burcu (A. Gabriel 2014: 152) **b.** Nur Burcu **c.** Ulu Beden Burcu, Figürler.

Diyarbakır Kalesi Ulu Beden Burcu (H. 605/M. 1208) (A. Gabriel 1993: 23) eteğinde, en alt sıradaki taş dizisindeki madalyonlardan birisinde, bugün alt tarafı toprakla kapanmış, cepheden verilmiş, yüz hatları seçilemeyen figürün sağ elinde bitki demeti bulunmaktadır (Fotoğraf 13a) (C. Parla 2016: 13c).

Diyarbakır Dağ Kapısı ile Urfa Kapısı arasında kaynaklarda Akrep burcu sembolü olarak geçen bir madalyon yer almaktadır (C. Parla 2016: 14) (Fotoğraf 14a). Araştırmalarımıza göre madalyonda sol elinde kılıç, sağ elinde insan kafası olan alçak kabartma, bağdaş kurmuş bir figür tasvir edilmesi muhtemeldir. Bu figürün benzerleri Mardin Artukluları 502-811 (1108-1408), Hüsam el-Din Yuluk Arslan 580-597 (1184-1200) dönemine ait bir sikkenin üzerinde de tasvir edilmiştir. Sikkenin ön yüzünde bağdaş kurmuş, zırhlarını giyinmiş savaşçı olarak tasvir edilmiş figürün başında miğfer ve sağ elinde yukarıya doğru bir kılıç, sol elinde ise kesilmiş bir baş bulunmaktadır (E. Çalış 2020; 260-261) (Fotoğraf 14b). Mardin Müzesinde yer alan Hüsameddin Yoluk Arslan dönemi H. 580-597/M1184-1200 tarihli diğer bir sikkede de yine aynı tasvir bulunmaktadır (E. Bilge 2022: 279) (Fotoğraf 14c). Hellenistik dönemde kesik baş motifi Perseus mitolojisinde VI. Mithridates Küratör Dönemi MÖ. 90-63 bir sikkede de görülmektedir (E. Bilge 2022: 275-280). Bağdaş kurmuş bir savaşçı veya hükümdar olarak tasvir edilmiş Mars (Merih) simgesidir. Merih antik çağların savaş tanrısı

olarak elinde kılıç ve kesik başla betimlenmiştir (R. Uykur 2017: 256; A. Çaycı 2002: 84) (Fotoğraf 14d).

Fotoğraf 14a. Urfa Kapısı Figürü, b. Artuklu Sikkesi (E. Çalış 2020; 261), c. Artuklu Sikkesi (E. Bilge 2022: 279) d. Helenistik Dönem Sikkesi (E. Bilge 2022: 280).

Cizre Köprüsü ayağındaki panoların altısında insan figürleri yüksek kabartma tekniğinde, burç sembolü olarak kullanılmış bağdaş kurmuş vaziyette verilmiştir. Sağdan 1'inci panoda başının üzerinde terazi bulunan ve karşısında sol dizinin üzerine çökmüş bir figür, 2'nci panoda yengeç figürü ile birlikte, 5'inci panoda balık figürü ile birlikte bulunmaktadır. 6'ncı panoda ise bağdaş kurmuş başlığı olan figürün yanında dar omuzlu, saç örgülü bir kadın figürü vardır (İ. Kutluer 2000: 422; C. Çulpan 1975: 48). Yüksek kabartma olarak tasvir edilmiş figürlerin vücut ve kıyafetleri detaylı ve başarılı, yüzleri belirgin değildir. Figürlerin kol, eklem, kas ve bacakları detaylı olarak tasvir edilmiştir. Kıyafetlerinin kıvrımları düzenli çizgilerle işlenmiştir (Fotoğraf 15).

Fotoğraf 15. Cizre Köprüsü, Figürler (D. Nicolle 2013).

Bu gruptaki tek başına figür sadece H. 708/M. 1308-09 tarihli Amasya Darüşşifası (A. Gabriel 1934: 46) taçkapı kemeri kilit taşının üzerinde yer almaktadır. Cepheden verilmiş figür yan tarafa toplanmış bacaklarının üzerine oturmuş, kolları iki yandan bükülerek dizlerinin üzerinde tasvir edilmiştir. Üzerinde kaftana benzer tek parça kıyafet görülmektedir. Başının üstünde tahrip olduğu için tam olarak seçilemeyen bir yıldız formu ya da taç bulunmaktadır (A. Gabriel 1934: 49-50) (Fotoğraf 16).

Fotoğraf 16. Amasya Darüşşifası, Figür.

Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisinde rastlanan bağdaş kurarak oturan insan figürleri Göktürk Dönemine ait dikili taşlar arasında da bağdaş kurmuş insan figürleri bulunmaktadır. Altay'da bulunmuş ve Gök-Türk Devri bir taşta Türk tanrısı Umay, Hun veya Orta Asya taş oymalarında da putlar bağdaş kurmuş bir vaziyette tasvir edilmiştir (L. İskenderzade 2010: 255-269; E. Esin 1970: 231). Genellikle cepheden verilen figürler geniş çehreli, iri badem gözlü, çizgi şeklinde küçük burunlu, küçük ağızlı, sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Bazı yorumlarda başlarında hâle, dilimli ya da şişkin başlık, ellerinde bolluk ve bereket sembolü nar veya haşhaş gibi meyveler bulunmaktadır (G. Öney 1992: 35).

Orta Çağ Ermeni mimari örneklerinden birisi olan Akdamar Kilisesi (M. 915-921) cephe tasvirlerinde Jonah aziz sahnesi (G. Öney 1990: 28) (Fotoğraf 621a.) ve Abbasî Halîfesi Muktedir'i temsil ettiği düşünülen bağdaş kurmuş figürler bulunmaktadır (K. Otto-Dorn 1962: 18-19; G. Öney 1990: 31) (Fotoğraf 17a.b).

Fotoğraf 17a.b Akdamar Kilisesi, Figürler.
https://www.sehrinrehberi.com/akdamar-kilisesi-van/. (13.03.2024)

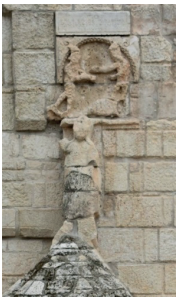
1.3. Ayakta Duran İnsan Figürü

10 figür 5 yapıda ayakta tasvir edilmiştir. En erken tarihli eser 542/1147-1148 tarihli (C. Çulpan 1975: 40; G. Baş 2006: 201) Malabadi Köprüsü'dür (Tablo 4).

Tablo 4. Ayakta Duran İnsan Figürleri

No	Yapının adı	Figür Sayısı	Figürün Yeri	Tarihi	Yeri	Dönemi	Yapı Tipi
1	Malabadi Köprüsü	3	Selyarar Külahında	542/1147-1148	Diyarbakır Silvan	Artuklu	Köprü
2	Afşin As-hab-ı Kehf Ribatı	1	Cephe	1215/H.611/612	Afşin	Anadolu Selçuklu	Kervansa-ray
3	Ulu (Evli) Beden	1	Cephe	605/1208	Diyarbakır	Artuklu	Kale
4	Karatay Han	4	Taçkapı	638/1240	Kayseri	Anadolu Selçuklu	Kervansa-ray
5	Hüdavend Hatun Kümbeti	1	Taçkapı	712-713/1312-13	Niğde	İlhanlı	Kümbet
		10					

Malabadi Köprüsü mansab yönündeki selyaranının pramidal külahın bittiği yerde, üst kesimde yuvarlak kemer formu içerisinde 2'si profilden, iki figürün alt tarafında ise 1 figür ise diğerlerinden daha büyük, ayakta, cepheden verilmiş karyatid şeklindedir. Başları külahlı iki figürün kol, eklem ve bacakları detayları yüksek kabartma olarak tasvir edilmiş, yüz detayları seçilememektedir (Foto 18). Yapının inşa edildiği dönemde Artukluların hüküm sürdükleri yerler Sümer Asur, Hitit, Bizans ve Romalıların yaşamış oldukları yerlerdir. Buralarda bir kral veya ilaha bir şeyler sunulan sahneler oldukça fazladır. Bu tasarımdaki figürlerin başlıkları Hititler zamanındaki kıyafetlere benzemektedir. (C. Çulpan 1970: 43). Yunan mimarisinde görülen karyatidlerin ağır işe mahkûm edilen, savaşa giden kocalarını bekleyen ve tüm ağır işleri yapmak zorunda olan kadınları simgelediği düşünülürse (D. Hasol 2014: 243) figürlü panoyu taşıyan kadın figürünün köprünün ağırlığını üzerinde taşıyan sütun olarak tasarlanmış olabileceğini söylemek mümkündür.



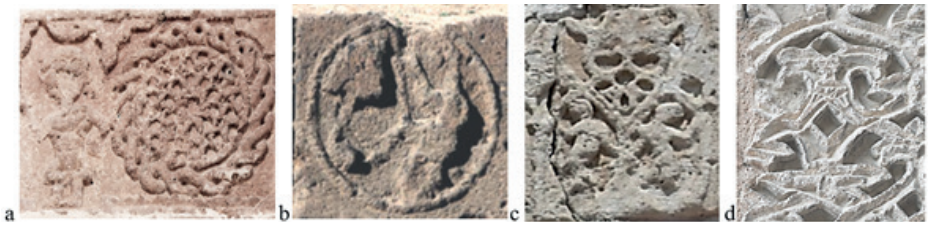
Fotoğraf 18. Malabadi Köprüsü, Figürler.

Ashab-ı Kehf Ribatı (H. 611/612/ M. 1215) (M. Akok, T. Özgüç 1958: 81) güney cephesinde, taçkapının batı tarafında, gövdesi cepheden hafif yana dönük, başı profilden verilmiş, ayakta duran bir insan figürü bulunmaktadır. Figürün kas ve eklemleri belirgin olarak işlenmiş, yüz detayları belli değildir (Foto 19a). Figürün göğsündeki kuş figürü minyatürlerde ve Kubadabad çinilerinde yer alan ellerinde kuş tutan figürler av ve av merasimini de hatırlatmaktadır (O. Arık 2007: 316; G. Öney 1967b: 121). Ayrıca figürün her iki yanında dairesel rozet bulunmaktadır. Mimari bezemelerde sonsuzluğu temsil eden daire formu (S. Ögel 1994: 95), Allah'ın sonsuzluğu temsil eden bir halka olarak tasavvur edildiği İslâm felsefesinde bazı tarikatlarda zikir ayinlerinin dönerek yapıldığını akla getirmektedir (B. Karamağaralı 1993: 260-261). Yapının külliye oluşu da bu fikri desteklemektedir.

Ulu Beden Burcu eteğinde, en alt sıradaki taş dizisindeki madalyonlardan birisinde doğu tarafa doğru dönük sağ eli yukarı, sol eli aşağı doğru inik 1 insan figürü görülmektedir (Fotoğraf 19b).

Karatay Han Taçkapı kemeri, batı taraf sütunlarının üzerine gelen kısımlarında dikdörtgen bir pano içerisinde boğa figürlerinin altında, el ele tutuşmuş, ayakta karşıdan, başları hafif eğik ve yana dönük, diğer elleri havaya kalkmış 2'si oldukça tahrip olmuş 4 insan figürü tasvir edilmiştir. Kabartma şeklinde işlenmiş figürlerin gövdeleri, kolları, kasları ve eklemleri belirgin, yüz, bacak ve ayak detayları belirsizdir (Fotoğraf 19c). Yapıların çeşitli yüzeylerinde, arabesk bezemeler arasına gizlenmiş, seçilmeleri güç olan insan ve boğa başı, siren figürleri yapılarda muska, tılsım, nazarlık olarak kullanılmaktadır. Bu figürlerden boğa başı ve ele ele tutuşmuş insan figürlerinin burç sembollerin burç ve gezegen sembollerin olduklarını da söylemek mümkündür.

Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti doğu kısmındaki taçkapısının güney tarafındaki nişte mihrabiyenin üzerindeki panoda cepheden 2 insan kabartması mevcuttur (G. Öney 1967: 144-145). 2 figürden birisi ayakta, karşıdan ve diğeri yatar vaziyette figür ayakta kontur şeklinde tasvir edilmiştir. Baş ve gövdeleri belirgin fakat detaylı değildir. Figürün göz, kaş, ağız ve burnu çizgi şeklinde işlenmiştir (Fotoğraf 19d). Hüdavend Hatun Kümbeti taçkapı güney niş üzerindeki panoda elinde bıçak tutan ve önünde yatar vaziyette, başı ve gövdesi seçilebilen fakat kol ve bacakları seçilemeyen figürlerin pozisyonları ve üstteki figürün elindeki bıçak halk arasında içine şeytan girmemesi ya da ölünün şişmemesi için üstüne konulan bıçağı anımsatmaktadır. Aynı zamanda bıçağın ölen kişinin bu dünya ile bağlantısının kesildiğini simgelediği düşünülmektedir (Ş. Yetkin 1993: 600).



Fotoğraf 19a. Ashab-ı Kehf Ribat **b.** Ulu Beden Burcu **c.** Karatay Han **d.** Hüdavend Hatun Kümbeti, Figürler.

Selçukluların astrolojiye verdiği değerin bir sonucu olarak yapılarda bu şekilde gezegenleri sembolize eden figürler kullanmışlardır. Astroloji Selçuklularda Orta Asya'da önemlidir, Türklerin eski inanışı olan Şaman kültünde de gezegenler öbür dünya ile ilgili semboller rozet ve pul şeklinde Şaman davullarında, elbiselerinde, çadırlarında kullanmışlardır (Öney 1992: 36-37).

Yapım tarihinin XIII. yüzyıl olabileceği düşünülen (H. Çal 1989: 60; H. Gündoğdu 2004: 71-72; O. Eravşar 2004: 36-37) Niksar Büyük Hamamının tek parça taştan oyulmuş kurnalarından birisinde kemer şeklindeki kapalı alan formu içerisindeki profilden verilmiş, sol ayağı, sağ ayağının üzerinde, bir eli belinde, başını dizi üzerine koyduğu dirseğine dayanmış, çıplak bir insan figürü tasvir edilmiştir. Alçak kabartma tekniği uygulanan figürler çukur, çizgisel ve yuvarlak formlar kullanılarak işlenmiştir (Fotoğraf 20).

Fotoğraf 20. Niksar Büyük Hamam, Figür.

Diyarbakır Dağ Kapı (H. 297/M. 909-910) (Parla 1990: 41) doğu burcunun ön bölümünün, batı burcuna bakan cephesinde, profilden verilmiş, kuzey tarafa doğru koşan at ve üzerinde binicisi alçak kabartma olarak işlenmiştir. Figürün alt kısmında ise el tasviri vardır. (C. Parla 1990: 13-14) (Fotoğraf 21).

Fotoğraf 21. Dağkapı, Figürler.

El, tarih öncesi paleolitik devir mağaralarında insan ve hayvan figürleriyle birlikte tasvir edilmiş bir semboldür. Beş parmaklı el sembolü Hz. Muhammed, Hz. Fatıma, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i sembolize etmektedir (H. Özönder 2003: 1547). At figürü Şaman inanışlarında Şamanı gökyüzüne ya da yeraltına taşıyan binek ya da kurbanlık hayvan olarak düşünülmüş ölümün simgesi olmuştur. İslam inançlarında miraca çıkarken Hz. Muhammed'e eşlik eden *burağın* gövdesinin at şeklinde olduğu düşünülmüş, Hz. Ali'nin atı ile bağdaştırılmıştır (Y. Çoruhlu 2011: 183). Dağ kapı ve Nur Burcu'nda yer alan at figürlerinin kale için koruyucu kutsal bir unsur olarak tasarlanmış olabileceğini söylemek mümkündür. Bu cephede Pençe-i Âl-i Aba ve at figürünün beraberce tasvir edilmesi Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye bir atıf olarak yerleştirilmiş kutsal figürler olarak düşünülebilir.

2. Orta Çağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde İnsan Figürlü Devşirmeler

Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında devşirme malzeme kullanımı oldukça yoğundur. Tahrip olmuş yapılardan getirilen işlenmiş malzemelerin farklı yapılarda kullanılmasını ifade etmektedir. İslam Sanatında devşirme malzeme kullanımı erken devirlere kadar gitmektedir. Devşirme malzemelerin kullanımının önemli sebeplerinden birisi yerleşim yerlerinin şehirler veya kutsal alanlar üzerinde veya yakınlarına kurulmasıdır. Malzemeler eski işlevine uygun olarak kullanılabildiği gibi, yeni bir işlevle de kısmen veya hiç işlenmeden üç veya daha fazla da kullanabilmektedir (T. Yazar ve N.Ş. Doğan 2007: 210). Çoğu kez antik bir eserden aktarılarak yeniden kullanılan parçalar farklı üsluplarına rağmen, Selçuklu ustalarının taş işçiliği ile uyum sağlamıştır (Öney 1992: 12).

Anadolu Selçukluları Anadolu'ya girdikten sonra yeni yapılar inşa ettikleri gibi ihtiyaçları doğrultusunda kale, köprü gibi yapılar tamir edilerek kullanılmışlardır. Hazır olan bu malzemenin kullanılması ekonomik olarak işgücü ve düşük maliyete neden olduğu gibi imar faaliyetlerinde inşa sürecini hızlandırmıştır (Z. Boleken 2010: 135-136). Hasar görmüş veya yıkılmış yapılardan kullanılabilir durumda olan sütun, sütun başlığı, lento, söve levha, lahit gibi birçok malzeme

yeni yapılarda, aynı veya farklı işlevlerde değerlendirilmiş, boyutlarına göre yapıya dikey veya yatay konumda yerleştirilmişlerdir (T. Yazar ve N.Ş. Doğan 2007: 209-230).

Devşirme malzemelerin getirildiği Bizans Döneminde malzeme olarak mermer ve kireç tası kullanılmış, taş eserlerde ajur, kazıma, kabartma, oyma teknikleri uygulanmıştır. Erken Hıristiyan Döneminin etkilerini gösteren parçalardaki motif ve kompozisyonların V. ve VI. yüzyıl Bizans Döneminde farklı bölgelerde malzeme, üslup, motif ve bezeme teknikleriyle Anadolu Selçuklu Dönemi mimari yapılarında uyum içerinde kullanıldıklarını göstermektedir (Y. Ötüken, E. Parman, Doğan 2007: 29).

Çalışmanın bu bölümünde insan figürlü devşirme parçaların kullanıldığı yapılar araştırılmış ve yapıların türleri, tarihi, yerleri, dönemi, devşirme türü ve yapılarda kullanıldığı yerlerin belirtildiği bir tablo oluşturulmuştur (Tablo 5). Bu bilgiler doğrultusunda devşirmeler ve kullanıldığı yapılar gruplandırılarak değerlendirmeler yapılmıştır.

Tablo 5. İnsan Figürlü Devşirmeler

No	Yapının Adı	Figürün Yeri	Devşirme Türü	Tarihi	Yapının Yeri	Dönemi	Yapı Tipi
1	Eşrefoğlu Cami	Minare Kaidesi	Lahit	H. 557/ M. ll62	Konya, Beyşehir	Anadolu Selçuklu	Cami
2	Halifet Gazi Kümbeti	Sanduka	Lahit	H. 606/M. 1209-10	Amasya	Anadolu Selçuklu	Kümbet
3	Akşehir Ulu Camii (Sultan Alaeddin Cami)	Minare Kaidesi	Stel	(1211-1220)	Konya-Akşehir	Anadolu Selçuklu	Cami
4	Konya, I. İzzeddin Keykavus Türbesi	Cephe	Lahit	H. 616/ M. 1219	Konya	Anadolu Selçuklu	Türbe
5	Konya Kadın Hanı	Giriş Cepheler	Stel	H. 620 / M. 1223	Konya	Anadolu Selçuklu	Han

6	Ferruh-şah Mes-cidi	Cephe, Pencere Yanı	Stel	H. 621/M. 1224	Konya Akşe-hir	Anadolu Selçuklu	Mescit
7	Burdur İncir Hanı	Avlu	Büst	H. 636/ M. 1238-39	Burdur	Anadolu Selçuklu	Han
8	Antalya Surları	Cephe	Lahit	H. 621-22/ M. 1225	Antal-ya	Anadolu Selçuklu	Kale
9	Burdur Susuz Han	Avlu	Büst	H. 639/M. 1244-1246	Burdur	Anadolu Selçuklu	Han
10	Denizli Akhan Kervan-sarayı	Avlu Duvarı	Büst	H. 652-3/ M. 1253-4	Denizli	Anadolu Selçuklu	Han
11	Atabey Ertokuş Medre-sesi	Cephe	Büst	H. 621/M. 1224	Isparta Atabey	Anadolu Selçuklu	Medrese
12	Sahip Ata Cami	Taçkapı	Lahit	656-682 (1258-1283)	Konya Laren-de	Anadolu Selçuklu	Cami
13	Saraç Sinan Mescidi	Cephe	Stel	H. 687/M. 1288	Ankara	Anadolu Selçuklu	Mescit
14	Yıldız Köprüsü	Kemer	Karyatit	H. 732/733/M. 1332	Sivas	Anadolu Selçuklu	Köprü
15	Bozüyük Kasım Paşa Camii	Sütun	Sütun Başlığı	H. 935/M. 1525-1528	Bilecik Bozü-yük	Anadolu Selçuklu	Cami

16	Tokat Lüleci-zade Çeşmesi	Cephe	Kabartma	1340 H. (1921 M.)	Tokat Niksar	İlhanlı	Çeşme

Yaptığımız araştırma ışığında 16 yapıda insan figürlü devşirme tespit edilmiştir. Devşirmeleri kullanıldığı yapılar 6 cami ve mescit, 4 han, 2 türbe, 1 kale, 1 medrese, 1 köprü ve 1 çeşme olarak gruplandırılmaktadır. Devşirmelerin sıklıkla cephelere, bununla birlikte taçkapı ve minare kaidelerine, avlu duvarları ve sütun başlıklarına da yerleştirildikleri tespit edilmiştir. Devşirme parçalar mezar stelleri, lahit, büst ve sütun başlığı olarak gruplandırılabilmektedir. Devşirme malzemeler içinde önemli bir grubu lahitler ve mezar stelleri oluşturmaktadır.

1.1. Mezar Stelleri

Genellikle yazıt, bezeme ya da her ikisini de içeren ve dik bir biçimde zemine yerleştirilen stellerin bir örneği Akşehir Ulu Cami (Sultan Alaeddin Cami) (1211-1220) (İ. H. Konyalı, *1945:* 350; A.V. Çobanoğlu 2012: 84) minare kaidesi batı cephesinde kullanılmıştır. Geç Roma Dönemi'ne tarihlendirilen devşirme parçanın üçgen alınlık kısmında oldukça tahrip olmuş bir figür ve alt kısımda sütunlar arasında da ayakta durur vaziyette yüksek kabartma tekniği kullanılmış iki figür tasvir edilmiştir (Z. Boleken 2010: 97) (Fotoğraf 22a).

Saraç Sinan Mescidi (H. 687/M. 1288) (G. Öney, 1971: 25) doğu cephesinde bir mezar steli yer almaktadır. Mescit doğu cephesinde yatay olarak yerleştirilmiş baş kısımları tahrip olmuş devşirme malzemede iki insan figürü görülmektedir (Fotoğraf 22b).

Fotoğraf 22a. Akşehir Ulu Cami b. Saraç Sinan Mescidi, Figürler

Yapılarda cepheye yerleştirilen parçaların yatay olarak yerleştirilmesinden de anlaşılacağı üzere her iki yapıya da kompozisyon olarak uyum kaygısı gözetilmeden görsel olarak yerleştirildiğini söylemek mümkündür. Beden duvarlarındaki devşirme uygulamaları düzensiz ve gelişigüzel, yapı bütünlüğünü sağlamak amaçlı yerleştirilmiştir.

H. 620 / M. 1223 tarihinde inşa edilen Konya Kadın Hanı (Konyalı 1984: 86; Sevimli 2019: 21-22) giriş portali ve tüm cephelerinde birçok devşirme mezar steli ve figürlü levha yer almaktadır (Z. Boleken 2010: 34) (Fotoğraf 23).

Fotoğraf 23. Konya Kadın Hanı Figürler.

Yapıda kullanılan malzemeler duvar örgüsüne genellikle yatay olarak kullanılmış, başlıklı olanlar dışa taşkın bir şekilde bezemeli yüzleri görünecek şekilde estetik bir uyum içerisinde yerleştirilmiştir.

H. 621/M. 1224 tarihli Ferruhşah Mescidi (İ. H. Konyalı, 1964: 328) cephesinde insan figürleri tasvir edilmiş devşirme panolar yer almaktadır. Güney taraftaki pencerenin yanında yer alan panoda alt alta iki sıra şeklinde yan yana sıralanmış ellerinde mızrak tutan, ayakta durur vaziyette 5'er insan figürü vardır. Figürlerin karşılarında at üzerinde süvari figürleri bulunmaktadır. Levhanın üst kısmında ise niş içerisinde bir büst bulunmaktadır (Fotoğraf 24a). İşlevi anlaşılamayan levhanın on iki tanrıyı tasvir ettiği düşünülmektedir (G. Öney 1970: 22).

Ayrıca kümbet kitabesinin güney üst köşesinde bir Roma Dönemi mezar steli yer almaktadır. Stelde pano içerisinde yan yana duran 4 insan figürü bulunmaktadır (Fotoğraf 24b). Mezar steli yüzeyinde görülen derin yuvarlak delik, onun daha önce çeşme ayna taşı olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Yapıda farklı dönemlere ait, çeşitli yapı elemanları ve mezar stelleri estetik kaygı gözetilerek kullanılmıştır (Z. Boleken 2010: 59).

Fotoğraf 24 a.b. Ferruhşah Mescidi, Figürler.

Antalya Surları (H. 621-22/M. 1225) 4 satırlık celî sülüs kitabesinin üzerinde mermer devşirme bir parça bulunmaktadır. Parça üzerinde sadece kolu seçilebilen insan figürü görülmektedir (N. Atik, 2018: 138-139) (Fotoğraf 25).

Fotoğraf 25. Antalya Surları, Devşirme Parça. https://www.yenisafak.com/foto-galeri/gundem/antalyanin-kayip-9-kitabesinin-ikisi-bulundu-2027919?page=1 (13.03.2024).

1.2. Lahit

Kütlesel ve yekpare biçimleri nedeniyle yapıların veya mimari ögelerin kaidelerinde taşıyıcı ve yükseltici devşirme malzemeler (T. Yazar, N. Ş. Doğan 2007: 224) olan lahitlerin bir örneği Eşrefoğlu Cami (H. 557/ M. ll62) (D. Yavaş 1995: 479) taçkapı ile minare kaidesinin alt hizasında kullanılmıştır. Lahitin ön yüzünde karşılıklı oturan yüksek kabartma tekniğinde işlenmiş sağdaki figürün, sağ el işaret parmağı havada soldaki figür ise kollarını üst üste dizleri üstüne koymuş olarak tasvir edilmiştir (Fotoğraf 26). İki metrelik lahitin zamanında, üzerindeki çıkış deliğinden dolayı ise taç kapının bitişiğindeki çeşmenin su deposu olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Lahitin biçimsel özelliği bozulmadan yeni bir işlevle kullanıldığı görülmektedir (T. Yazar ve N.Ş. Doğan 2007: 225; N. Koçu 2014: 62).

Fotoğraf 26. Eşrefoğlu Cami, Lahit.

Halifet Gazi Kümbeti (H. 606/M. 1209-10) (A. Durukan, 1998: 30) alt kat mezar odasında iç mekânın ortasında mermer bir sanduka bulunmaktadır. Köşelerdeki koçbaşlarının arasında kanatlı üç eros ve iki medusa tasvir edilmiştir. Eroslar omuzlarında iri çiçek ve bantlarla süslenmiş defne dalları taşımaktadır. Kapağın köşelerinde birer akroter vardır (A. Durukan, 1998: 31) (Fotoğraf 27). Bu devşirme malzeme ilk kullanıldığı işlevsel anlamını koruyarak sanduka bezemesi olarak kullanılmıştır (H. Önkal, 1996: 61, T. Yazar ve N. Ş. Doğan 2007: 225).

Fotoğraf 27. Halifet Gazi Kümbeti Sanduka (T. Yazar ve N.Ş. Doğan 2007: 224).

Konya, I. İzzeddin Keykavus Türbesi (H. 616/ M. 1219 (H. Önkal, 2015: 73) kuzeydoğu cephesinde, cenazelik katı girişinin sağında mermer lahit sandığına ait parça bulunmaktadır. Kabartma olarak işlenmiş üç dikey baklava diliminin görüldüğü lahit sandığı Roma Dönemine aittir (Z. Boleken 2010: 133-134) (Fotoğraf 28a).

Sahip Ata Cami 656-682 (1258-1283) (Karamağaralı 1982: 49) taçkapısının batı yan kanatların zemininde enine yerleştirilmiş, Roma dönemine ait beyaz mermerden devşirme parça yer almaktadır. Taçkapının sağ kanadında, emzikli sebilin haznesi olarak kullanılmış mermer lahitin ön yüzeyindeki köşegen parçalardan ortadaki boş, diğer dörtgenlerin ortasında alçak kabartma olarak medusa başları işlenmiştir (Fotoğraf 28b). Kompozisyon ve üslup açısından lahit Geç Roma Dönemi'ne tarihlendirilmektedir (Z. Boleken 2010: 88). Taçkapının alt kısmında, iki tarafta kullanılan lahitlerin, özgün dönem üslubunu yansıtan süsleme unsurları ile uyum içerisinde olduğunu göstermektedir. Lahitin alt kısmındaki delikten sebil olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır (Y. Önge: 15-21).

Fotoğraf 28a. İzzeddin Keykavus Türbesi (Boleken 2010: 279). **b.** Sahip Ata Cami, Figürler. https://twitter.com/tarihikonya/status/1028720840244953088/photo/1 (13.032024)

Bezemeli lahitlerin tercih edilmesinde ikonografik anlamlarının da etkili olduğu söylenebilir. Medusa'nın kendisine bakan kişileri taşa çevirme özeliğinden hareketle yapıya kötü gözle bakanlara ve nazara karşı koruyucu olarak kullanılmış olabileceğini söylemek mümkündür. Bu durumda devşirme malzemenin işlevsel ve estetik özellikleri ile birlikte ikonografik bir anlamının da bulunduğu anlamını taşımaktadır (T. Yazar ve N.Ş. Doğan 2007: 2235-226).

1340 H. (1921 M.) tarihinde Lülecizade Kardeşler tarafından yaptırılan Tokat Lülecizade Çeşmesi (Niksar Kardeşler Çeşmesi) çeşmenin malzemesi Harmancı Tepesi'ndeki Nekropol alanından getirilen Roma Dönemine ait lahit parçalarıdır. Çeşmenin üzerine de aynı döneme ait bir lahit kapağı yerleştirilmiştir. Kapağın iki ucunda iki ayrı kabartma yer almaktadır. Doğu taraftaki kabartmada; hayvanı sağan bir kadın, batı tarafta sürüsünü otlatan bir figür tasviri bulunmaktadır (H. Gündoğdu 2004: 70) (Fotoğraf 29). Parçalar estetik bir görüntü vermek amacıyla süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Su unsuru olan çeşmede hayvan figürlerinin bulunması gelişi güzel yerleştirilmediğini de düşündürmektedir. Çeşmenin yanındaki H. 857/M. 1453 tarihli Çöreğibüyük Cami (A. Gabriel 1934: 123) kapısı üzerinde de geyik tasviri yer almaktadır. Aynı üsluba sahip olan parçaların iki farklı yapıda işlevsellik kaygısı güdülmeden yapıları süslemek amacıyla kullanıldıklarını düşündürmektedir.

Fotoğraf 29. Lülecizade Çeşmesi, Figürler.

2.1. Büst

Isparta'nın Atabey İlçesi'nde yer alan, H. 621/M. 1224 tarihinde Abdullah oğlu Ertokuş tarafından yaptırılan (Demiriz 1971: 87; Durukan 1995: 313) Atabey Ertokuş Medresesi'nde güney duvarda Bizans Dönemine ait devşirme büst şeklinde insan figürü yer almaktadır (Demiriz 1971: 88) (Fotoğraf 30a). Bu tarz figürler Ak Handaki kabartmalar arasında da bulunmaktadır Akhan avlu duvarına yerleştirilmiş devşirme parça üzerinde de köşegen pano içerisinde medusa başı yer almaktadır. Bu benzer figürlerin yapıda bir uyum içerisinde kullanıldığını göstermektedir (Fotoğraf 30b).

Fotoğraf 30a. Atabey Ertokuş Medresesi, İnsan Büstü **b.** Ak Han Medusa.

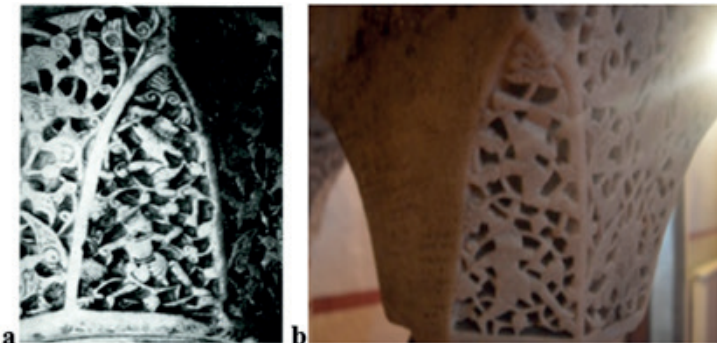
Burdur İncir Hanı (H. 636/ M. 1238-39) (Erdmann 1961: 110) İncir Hanı avlu alanı içerisinde, yıkıntıların arasında, boynundan itibaren kırık yüksek kabartma şeklinde insan figürü parçası bulunmaktadır (Fotoğraf 31a). Yapının duvarları, tonozlar ve taşıyıcıların yakın çevredeki bir antik kentten taşınan yöreye özgü devşirme traverten bloklarla kaplanmış olduğu bilinmektedir (R. H. Ünal, 2007, 306-307; Ş. Çakmak 2020: 607). Bu parçanın da bu kalıntılardan olduğunu söylemek mümkündür.

Burdur Susuz Han taçkapısının yanında yapıdan kalan kalıntıların arasında uzun bir taş parçasının üzerinde büst şeklinde insan figürünün yüz hatları belirgin, gözleri yuvarlak, ağız ve burnu oldukça iri görünmektedir. Başında sarığı benzer bir başlık ve iki yanında saç örgüsünü andıran kabartmalar seçilmektedir (Fotoğraf 31b). Figür bu haliyle Selçuklu figürü gibi görünse de bulunduğu parçanın üzerindeki bezemeler devşirme olduğu izlenimi vermektedir.

Fotoğraf 31a. İncir Hanı, **b.** Burdur Susuz Han, Devşirme Parçalar.

2.4. Sütun Başlığı

H. 935/M. 1525-1528 tarihli Bozüyük Kasım Paşa Cami (G. İnal 1979: 49; A. Denknalbant 2001: 550) güney doğu köşesinde dört sütunu Hama'dan Güzelce Kasım Paşa tarafından getirtildiği düşünülen kürsü bulunmaktadır (G. İnal 1979: 65-66). Sütunların gövdeleri zikzak yivlerle süslenmiş üçgen formu verilmiş mermer başlıklarda üzüm asmalarının kıvrım dalları arasında ellerinde sepetle üzüm toplayan figürler tasvir edilmiştir (T. Bilir 2019: 131) (Fotoğraf 32a.b).



Fotoğraf 32a.b. Bozüyük Kasım Paşa Cami Sütun Başlığı
(G. İnal 1979; T. Bilir 2019: 131).

Orta Asya - Gazne'den batı İslam memleketlerine kadar uzanan İslam sanatında çok yaygın olan kıvrık dalların bitki, hayvan ve insan başlarına dönüşümünü gösteren eserler bu sanatın hemen her alanında görülmektedir. Daha sonraları vak - vak süslemesi diye adlandırılan bu motifin oldukça gelişmiş ve XIII. yüzyıl örneği de Gazne'de Sultan Mesut III. (1099-1115) sarayının mermer kabartmalarında görülmektedir (G. İnal 1979: 54-60)

Kıvrık dallara basarak tırmanan insan motifleri İslam sanatında sık rastlanan bir motiftir. Paris'te Louvre Müzesi'ndeki Fatımi ahşap kapı kanatlarının panoları (Fotoğraf 31a) ve Berlin'de Dahlem Müzesindeki XI. XII. yüzyıla atfedilen fildişi oyma pano ve Floransa Milli Müzesindeki Carrand fildişi uygulamaları bu tasarımların örneklerindendir (G. İnal 1979: 54-60) (Fotoğraf 32a.b.c). Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında bu üsluptaki figürlü kompozisyonlara oldukça sık olarak rastlanmaktadır. Yapıda kullanılan malzemenin dönem süsleme üslubunu yansıttığını ve getirildiği yapıdaki işlevine uygun olarak yapıya yerleştirildiğini söylemek mümkündür.

Fotoğraf 33a.b.c. İnsan Figürlü Pano Örnekleri (G. İnal 1979).

Yıldız Köprüsü'nün (H. 732/733/M. 1332) (H. Denizli 1998: 157; H. Acun, 1987; 183-220) soldan altıncı, sağdan dördüncü köprü kemerinin sol köşesinde, alttan sekizinci taş sırasında yatay olarak yerleştirilmiş devşirme bir parça yer almaktadır. Parçanın üzerinde üst üste üç figür kolları omuz hizasında yukarı kalkmış, her bir figürün ayağı alttaki figürün ellerinin hizasındaki omuzlarına başmış şekilde tasvir edilmiştir. Figürlerin üstlerinde beli kemerli, ayak bileklerini açıkta bırakan elbiseler vardır. Yüz detayları belirgin olarak işlenen figürlerden alttaki iki figürün yüz ve elbise detayları yer yer tahrip olmuş durumdadır. Üçgen uzun sakalları olan figürlerin başlarında sivri külah şeklinde üçgen başlıklar yer almaktadır (Fotoğraf 34).

Fotoğraf 34. Yıldız Köprüsü, Figürler.

Yıldız Köprüsü figürleri figürlerin duruşları itibarıyla Artuklu yapısı Malabadi Köprüsü karyatid şeklinde kadın figürünü anımsatmaktadır (Fotoğraf 18). Köprü figürlerini yatay olarak yerleştirilse de yerleri dolayısıyla köprünün ağırlığını taşıyan birer figür olduklarını düşündürmektedir.

Devşirme parçanın köprü gibi su unsuru yapılarında kullanılması dönem süslemelerini yansıtmaktadır. Konya Karatay Müzesi Konya II. Kılıçaslan (Alâeddin) Köşkü alçılarında da burç sembolleri ile birlikte verilmiş figürler ayakta ve elleri havada su unsuru olan balık figürleri ile birlikte tasvir edilmiştir (Fotoğraf 35a-b) (Öney 1968a: 154-155; R. Arık 2007: 315-316).

Fotoğraf 35a.b. Kılıçarslan Köşkü, Figürler, Konya Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi (Bozer, Çeken 2016: 86).

XI. yüzyıl Gürcü mimarisinde de bu stil örneklere rastlanmaktadır. Mtskheta Svetitskhoveli Kathedrali'nin (1010-1029) kuzey cephenin orta penceresinin dekoratif çerçevesi boyunca oyulmuş, sütunları taşır vaziyette, elleri havada, elbiseli figürler yer almaktadır (T. Tamar K. Dadiani, E. Kvachatadze 2017: 195) (Fotoğraf 36).

Fotoğraf 36. Mtskheta Svetitskhoveli Kathedrali, Figürler
(T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze, 2017: 213).

Sonuç

Anadolu Selçuklu Dönemi, figürlü yapıların ve figürlü bezemelerin en yaygın olarak kullanıldığı dönemdir. Bu tarihler arasında figürlerin en yoğun olarak tespit edildiği dönemler Anadolu Selçuklu Dönemi ve Artuklu Dönemidir. İlhanlı Dönemi insan figürlü yapıların en az tasvir edildiği dönemdir. İnsan figürlerinin yapılarda mask, büst, bağdaş kurarak oturmuş, ayakta ve burç sembolleriyle birlikte tasarlandığı tespit edilmiştir

Dönem insan figürlerinin ikonografik olarak değerlendirmesi yapıldığında; kozmolojik unsurlar, burç, gezegen, evren, kâinat, tanrı, gök kubbe sembolü, 12 Hayvanlı Türk Takvim, hayat ağacı, vakvak ağacı, korucuyu unsurlar olarak tılsım, nazarlık, muska olarak kullanıldıkları görülmektedir. Figürler bazı yapılarda zıt kavramların mücadelesi; karanlık- aydınlık, galip- yenilen, güneş- ay, yerli- düşman, yeraltı- gökyüzü, hâkimiyet- mağlubiyeti sembolize etmişlerdir.

Dönem yapılarında tılsım, nazarlık gibi koruma unsurları oldukları düşünülen figürler yapıların çeşitli cephelerinde vakvak üslubunda tasarlanmış, rozet şeklinde ve bitkisel kıvrımlar arasına yerleştirilmiştir. Kale ve kervansaraylarda yapıların dış cephelerinde yer alan figürler de güç gösterisi olarak sultan ve devleti temsil eden güç sembolleri oldukları gibi aynı zamanda da yapıları dışardan gelen tehlikelere karşı koruyucu unsurlar iktidar, üstünlük, olağanüstü kuvvet ve güç, cesaret, güven, saygı ve bağlılık göstergesi olarak kullanılmıştır. İnsan figürleri yapılarda öteki dünya; cennet, saflık, temizlik, bolluk, bereket, rahmet, su, yağmur, şifa, tedavi sembolü olarak da tasvir edilmiştir.

Anadolu coğrafyası mimari taş işçiliği insan figürlerinin örnekleri ahşap, metal, çini, minyatür gibi malzemelerde de uygulanmıştır. Kullanılan motiflerde Orta Asya gibi eski Türk unsurları yanında Irak, İran, Suriye coğrafyasındaki İslam, Bizans, Ermeni sanatları gibi çevre kültürlerin etkilerini görmek mümkündür. Bununla birlikte Kuzeydoğu ve Doğu Anadolu bölgesindeki uygulamalarda

Azerbaycan, Kafkasya ve Gürcü kültürlerinin etkisi Güneydoğu Anadolu sanatı Suriye'nin Eyyubi, Zengi zamanı ile benzer özellikler görülürken, Batı ve Orta ve Anadolu'da İran'dan Bizans ve Akdeniz'e kadar uzanan etkileri de görmek mümkündür.

Orta Çağ Anadolu Türk İslam Mimarisinde malzeme sağlama yöntemlerinden birisini de devşirilen malzemeler oluşturmaktadır. Anadolu mimarlığında yaygın olarak Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde yeniden kullanılan bu malzemeler yapıların tamamında ve orjinal inşa dönemlerinde kullanılmış olabileceği gibi yıkımlar sonucu onarım veya tamamlama malzemesi olarak da kullanılmıştır. Hazır olan bu malzemenin kullanılması ekonomik olarak işgücü ve maliyet tasarrufu sağlamıştır. Devşirme malzemelerin yeniden kullanılması bu eserlerin tahrip edilmesini önlemiş ve korunmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda farklı dönemlere ve kültürlere ait kentlerden ve yapılardan tedarik edilen bu parçalar malzeme zenginliği yaratarak yapılara estetik bir görünüm kazandırmış, tahrip etmek yerine kullanım tercih edilerek dönem hoşgörüsünün göstergesi olmuştur.

Yapının dış cephe duvar örgülerinde, iç mekânlarında kullanılan levha, mezar steli gibi işlemeli devşirme malzemeler estetik kaygı ile kullanıldığı gibi kale, cami, türbe ve hamam gibi yapılarda figürlü parçaların ikonografik anlamları gözetilerek yerleştirildiğini düşünmek mümkündür. Halifet Gazi Kümbeti iç mekânın ortasında mermer bir sanduka da kullanılan devşirme malzeme ilk kullanıldığı işlevsel anlamıyla ilişkilisini koruyarak kullanılmıştır. Bezemeli lahitlerin tercih edilmesinde ikonografik anlamlarının da etkili olduğu söylenebilir. Medusa'nın bakan kişiler taşa çevirme özeliğinden hareketle yapıya kötü gözle bakanlara ve nazara karşı koruyucu olarak kullanılması muhtemeldir. Karyatid şeklindeki Yıldız Köprüsü figürlerinin yerleri itibariyle köprünün ağırlığını taşıyan unsurlar olduklarını düşündürmektedir.

Yaptığımız araştırmaya göre devşirme parçaların bir kısmının işlevsel olarak yapılarda kullanıldığını gösterse de çoğunlukla yapılarda görsel unsurlar olarak yapı malzemeleri olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Yani yoğunlukla birkaç yapı hariç yapıların işlevleri ile ilgili bir arayış sonucu bilinçli olarak yerleştirilmediğini düşündürmektedir. Yapılarda devşirme parçalar yoğun olarak cephelerde kullanılmış, en çok görülen yerlerine yerleştirilerek dikkat çekmesi sağlanmış ve hareketlilik kazandırmışlardır.

Devşirme parçalar yapılarda ekonomik sebeplerle, işlevsel olarak kullanıldıkları gibi daha çok süsleme kaygısı ile kullanılmış ancak dönemin cephe süsleme özelliklerini yansıtacak şekilde Anadolu Selçuklu yapılarında kullanılan süsleme programları ile uyum göstererek uygulanmışlardır. Ak Han Kervansarayı, İncir Hanı ve Susuz Han da avluda bulunan devşirme parçalar bunun göstergesidir.

Kaynakça

Acun, Hakkı (1987). "Sivas ve Çevresi Tarihi Eserlerinin Listesi ve Turistik Değerleri", Vakıflar Dergisi XX, s. 183-220.

Akalın, Şebnem (2000). "İncir Hanı". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 22, s. 279-280.

_____ (2001). "Karatay Hanı". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 24, s. 474-475.

Akok, Mahmut ve Özgüç, Tahsin (1958). "Afşin Yakınındaki Eshab-ı Kehf Külliyesi". Yıllık Araştırmalar Dergisi II, s. 77-91.

Alp, Özlem (2009). Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş, Ankara: Eflatun Yayınevi.

Arık, Rüçhan (2017). Selçuklu Sarayları ve Köşkleri, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.

Arık, Oluş ve Rüçhan (2007). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yay.

Aslanapa, Oktay (2007). Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi, Ankara: AYK.

Atik, Necmi (2018). İlahiyat Araştırmaları Dergisi, Antalya İli Anadolu Selçuklu Dönemi Kayıp Taş Kitabeleri.

Bakırer, Ömür (2000). Onüçüncü ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları, Ankara: TTKB.

Barsavm, Efram (2006). Zihniyetlerin Bahçesinde Deyruzzafaran Manastırı'nın Tarihi ve Mardin Abraşiyesi İle Manastırlarının Özet Tarihi, Çev. Gabriyel Akyüz, Ed. İbrahim Özcoşar-Hüseyin H. Güneş, İstanbul: Mardin Tarihi İhtisas Kütüphanesi Yay.

Baş, Gülşen (2006). Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Van.

Beyazıt, Mustafa (2002). Denizli'de Çardak Han ve Ak Han. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.

Bilge, Yakup (2008). Tarih ve Yaşam Deyrulzafaran Manastırı, İstanbul: Gerçeğe Doğru Kitapları.

Bilge, Evin (2022) "Mardin Artuklu Sikkelerine Yansıyan Hellenistik Semboller", Ortaçağ Araştırmaları Dergisi IV/I, s. 270-283.

Bilir, Timur (2019), "Bozüyük Kasım Paşa Camii Süsleme Programı", SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Haziran'19, 12/ 23, s. 121-146.

Boleken, Zeki (2010). Anadolu Selçuklu Başkentinde Dini Mimaride Devşirme Malzeme Kullanımı. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Boran, Ali (2011). "Diyarbakır Kalesi (Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi)". Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi. Ed. İrfan Yıldız. Diyarbakır, s. 77-121.

Bozer, Rüstem ve Çeken, Muharrem (2016). Anadolu Selçuklu Mimarisi Müze Eserleri, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı.

Çakmak, Şakir (2020). "Yeni Bulgular Işığında İncir Hanı", Sanat Tarihi Dergisi 29/2, s. 605-633.

Çal, Halit (1989). Niksar›da Türk Eserleri. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay.

Çalış, Ercan (2020). Şanlıurfa Müzesi'nde Bulunan Artuklu Dönemine Ait Bir Grup Sikke, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences18 (3), s. 253-276

Çaycı, Ahmet (2002). Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yay.

Çobanoğlu, Ahmet, Vefa (2012). "Akşehir Ulucami" TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 42 s. 84-85.

Çoruhlu, Yaşar (2011). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yay.

_____ (2014). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. Konya: Kömen Yay.

Çulpan, Cevdet (1970). "XII. yüzyıl Artukoğulları Devri Taş Köprüler ve Özellikleri". Sanat Tarihi Yıllığı 3, s. 89-120.

Dadıanı Tamar, Khundadze Tamar ve Kvachatadze Ekaterıne (2017). Medıeval Georgıan Sculpture, Ed. Dimitri Tumanishvili, Tbilisi: Prınted by Cesanne.

Demiriz, Yıldız (1971). "Atabey'deki Ertokuş Medresesinde Bizans Devrine Ait Devşirme Malzeme", Sanat Tarihi Yıllığı, 4, s. 87-100.

Denizli, Hikmet (1998). Sivas Tarihi ve Anıtları, Sivas.

Denknalbant, Ayşe (2001), "Kasım Paşa Külliyesi", TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 24, s. 550-552.

_____ (2001), "Kasım Paşa Külliyesi", TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 24, s. 550-552.

_____ (2009). "Susuz Han". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 37 s. 5.

Diez, Ernst ve Aslanapa, Oktay (1955). Türk Sanatı. İstanbul: İTÜ Yay.

Durukan, Aynur (1993). "Ak Han'ın Süsleme Programı". Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan, s. 143-161.

_____ (1998). "Hilfet Gazi Medresesi ve Türbesi". TDVİA. Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 18, s. 30-31.

_____ (1995). "Ertokuş Külliyesi". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 11, s. 313- 314.

_____ (2012). "Üç Kümbetler". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 42, s. 276-277.

Duymaz, Şevki (2007). "Susuz Han". Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları, Ed. Hakkı Acun, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. s. 273-286.

Eliade, Mircea (1999). Şamanizm, Çev. İsmet Birkan, Ankara: İmge Kitapevi.

Eravşar, Osman (2004). Tokat Tarihi Su Yapıları (Hamamlar). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay.

Erdmann, Kurt (1961). Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts, Teil I. Berlin. Katalog: Abbildungen.

Esin, Emel (1970). "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi". Sanat Tarihi Yıllığı III. İstanbul 3, s. 231-242.

_____ (1972). "Kün-ay". 7. Türk Tarih Kongresi, Ankara: TTK Basımevi.

_____ (1979). Türk Kozmolojisine Giriş. İstanbul: Kabalcı Yay.

Ettinghausen Richard, Grabar Oleg ve Jenkins-madina Marilyn (2001). Islamic Art And Architecture 650-1250. Yale University Press.

Eyice, Semavi (1989). "Akhan". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 2, s. 236.

Gabriel, Albert (1934). Monuments Turcs D'Anattolie II Amasya Tokat Sivas, E. De. Boccard, Paris.

_____ (1993). Diyarbakır Surları. Çev. Kaya Özsezgin, Ankara: Diyarbakır Tanıtma, Kültür ve Yardımlaşma Vakfı.

_____ (1999). Anadolu'da Türk Anıtları I Niğde, (Haz. Faruk Yılmaz). Niğde: Niğde Belediyesi Yay.

Grabar Oleg (1998). İslam Sanatının Oluşumu. (Çev. Nuran Yavuz). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yay.

_____ (2014b). *Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler*, Ed. Şeyhmus Diken, Çev. İdil Çetin, Ankara: Dipnot Yay.

Gierlichs, Joachim (1996). Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nordmesopotamien, Berlin: E. Wasmuth.

Gündoğdu, Hamza (2004). "Tokat'tan Birkaç Figürlü Kabartma Hakkında", Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Erzurum, 13, s. 65-93.

Hasol, Doğan (2014). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yay.

İnal, Güner (1971). "Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri". Sanat Tarihi Yıllığı. İstanbul. 4: 153-181.

_____ (1979). "Bozüyük Kasımpaşa Cami Kürsüsünün Kabartmalarıyla ilgili Bazı Yorumlar", Belleten, 43/169, s. 49-65.

İskenderzade Lale Avşar (2010). "Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar". Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 24: 255-269.

Karamağaralı, Beyhan (1993). "İçiçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan, Ankara, s. 249-270.

Konyalı, İ. Hakkı (1945). Nasreddin Hocanın Şehri Akşehir (Tarihi-Turistik Kıla-

vuzu), İstanbul, Numune Matbaası.

_____ (1964). *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, Konya: Yeni Kitap Basımevi.

Koçu, Nazım (2014). Tarihi Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde Geleneksel Yapı Malzemeleri ve Onarım Çalışmalarının Değerlendirilmesi, Artium, Gaziantep, 2/1, s. 58-69.

Kuran, Aptullah (1969). Anadolu Medreseler I. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yay.

Kutluer, İlhan (2000). "*İslam Literatüründe Burç*". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 6, s. 422-424.

Nicolle, David (2013). "The Zangid Bridge of Ğazīrat ibn ʿUmar (ʿAyn Dīwār/ Cizre): a New Look At The Carved Panel Of An Armoured Horseman, D'etudes Orientales". Bulletin. pp. 223-264.

Otto-Dorn Katharina (1962). Türkısch-Islamısches Bildgut In Den Figurhnreliefs Von Achthamar. Ankara: TTK Basımevi.

_____ (1979). Kunst Der Welt Islam, İspanya: Holle Verlag.

_____ (1980). "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia". Kunst des Orient, XI (1978-79). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH. pp.103-149.

Ögel, Semra (1994). Anadolu'nun Selçuklu Çehresi. İstanbul: Akbank Yay.

Ögel, Bahaddin (2010). Türk Mitolojisi II, Ankara: TTK.

Öney Gönül (1967). "Niğde Hüdavend Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları". Belleten. 31/122: 143-167.

_____ (1968a). "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü". Sanat Tarihi Yıllığı II. İstanbul: Baha Matbaası

s. 145-168.

_____ (1969b). "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri". Belleten 33/130, s. 171-192.

_____ (1970). "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları". Belleten 34/133, s. 83-100.

_____ (1970). "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Antik Devir Malzemesi", Anadolu. (Anatolia), 12, s. 17-38.

_____ (1990). The Church of Akdamar (Aght'amar). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

_____ (1992). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

_____ (2002). "Selçuklu Figür Dünyası". Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. (Ed. Doğan Kuban). İstanbul: Yapı Kredi Yay. s. 401-418.

Önge, Yılmaz (1982). "Türk Sebil Mimarisinin Bilinmeyen Örnekleri: Emzikli Sebiller", Lale 1, İstanbul, Türk Petrol Vakfı Yayın Organı, s. 15-21.

Önkal, Hakkı (2015). Anadolu Selçuklu Türbeleri. Ankara: AKMY.

Ötüken, S. Yıldız, Parman, Ebru, Doğan, S. (2007). Mimarlık Bezemesinde Taş Eserler, A. Ödekan (ed.) "Kalanlar" 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans / "The Remnants" 12th and 13th Centuries Byzantine Objects in Turkey, s. 29-33.

Özkarcı, Mehmet (2001). Niğde'de Türk Mimarisi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

Özkan, Ertuğrul (1993). "Cizre Köprüsü". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 8, s. 40.

Özönder, Hasan (2003). Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

Parla, Canan (1990). Türk-İslam Şehri Olarak Diyarbakır. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

_____ (2016). "Diyarbakır Surlarının Artuklu Dönemi Figürlü Kabartmaları". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 4/33, s.1-23.

_____ (2017). "Melike Hüdavend Hatun ve Türbesi". IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu. Niğde, s.149-164.

Pektaş, Kadir (2013). "Çardak ve Çevresindeki Türk Devri Eserleri Üzerine Bir Araştırma". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6/25, s. 419-459.

Roux, Jean-Paul (1972). Le Décor animé du caravansérail de Karatay en Anatolie /, Syria, 49: 3-4. Paris: Paul Geuthner, s. 371-397.

Sevimli, Esin Esma (2019), Konya'daki Kadınhanı Kervansarayı'nın Devşirme Malzemeler Üzerinden Değerlendirilmesi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sözen, Metin (1970). Anadolu Medreseleri. 1. İstanbul: İTÜ Matbaası.

Şaman Doğan, N. ve Yazar, T. (2007)."Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinde devşirme malzeme kullanımı", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 24(1), s. 209-230.

Taşçı, Aydın (1998). "Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi", Vakıflar Dergisi 27, s. 44-64.

Uykur, Ramazan (2017) Madenden Yansıyan Tarih: Artuklu Sikkeleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Ünal, Rahmi, Hüseyin (2007). "İncir Hanı", Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları, Ed. H. Acun, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 305- 319.

Yavaş, Doğan (1995). "Eşrefoğlu Cami". TDVİA. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 11: 479-480.

Yazar, Turgay (2007). "Ortaçağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu", Bilig 42, s. 1-33.

_____ (2018). "Tao- Klarceti Mimarlığında Taş Bezeme Stone Ornament in Tao-Klarjeti Archıtecture", Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi 3, s. 303-397.

Yetkin, Şerare (1993). "Bazı Selçuklu ve Beylikler Devri Taş Süslemelerindeki Fi-

gürlü Plâstikle İlgili İkonografik Yorumlar", Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan, s. 595-604.

Yüce, Ahmet (2004). Amasya Müzesi, Amasya: T.C. Amasya Valiliği Kültür Yay.

https://www.sehrinrehberi.com/akdamar-kilisesi-van/. (13.03.2024)

https://www.yenisafak.com/foto-galeri/gundem/antalyanin-kayip-9-kitabesinin-iki-si-bulundu-2027919?page=1 (13.03.2024).

https://twitter.com/tarihikonya/status/1028720840244953088/photo/1 (13.032024)

ORTA ÇAĞ ve ERKEN OSMANLI'DA KOMANA: ÖN ARAŞTIRMA SONUÇLARI

Re-visiting the Medieval and Early Ottoman Settlement at Komana: Preliminary Results[1]

Burcu ERCIYAS[2]
Maxime DUROCHER[3]

Özet

Tokat bölgesinde bulunan Komana'da 2009 yılından bu yana sürdürülmekte olan kazı çalışmalarında Geç Kalkolitik Çağ'dan Osmanlı'ya aralarında kırsal bir Bizans yerleşiminin de bulunduğu uzun bir yerleşim tarihi ortaya çıkarılmıştır. Bizans dönemini takiben Türklerin Anadolu'ya girişleri ve sonrasında bölgenin Danişmend kontrolüne geçmesi ile devam eden süreçte de Komana'da yerleşimin izlerine rastlanmıştır. Danişmend ve Selçuklu dönemlerinde Hamamtepe olarak adlandırılan ve Komana'nın merkezinde yer alan höyükte seramik ve bakırcılık önde olmak üzere birçok alanda üretim yapan endüstriyel bir merkez kurulmuş, daha sonra üzerine, Osmanlı döneminde, mütevazı evler yapılmış, tepe Komanat'ın bir mahallesi haline gelmiştir. Komana'da devam eden transdisipliner çalışmalar Komana'nın çevresi ile birlikte özellikle de yazılı kaynaklarda adının geçmeye başladığı 12-15. Yüzyıllar arasındaki gelişimini/değişimini anlamayı hedeflemektedir. Alandaki mimarinin ön değerlendirmesi ve arkeolojik buluntular, Komana'nın Tokat ve Niksar arasında önemli bir stratejik konuma sahip olduğunu göstermiştir. Komana'yı güneydeki ana yola bağlayan köprüler ve höyük çevresinde tanımlanan kamusal yapılar (hamam, bir zamanlar bir zaviye ile bağlantılı olduğu anlaşılan türbe ve olasılıkla cami), epigrafi ve yazılı kaynaklar ışığında (vakfiye ve tahrir defterleri) çalışılmakta ve tüm veriler CBS ortamına aktarılmaktadır. Bu bildiride bütüncül belgeleme çalışmaları yardımıyla Komana'nın Geç Orta Çağ'da konumuna dair elde edilen ön sonuçlar paylaşılacak, böylece Geç Orta Çağ'da Anadolu'da kırsal yerleşimler konusuna da katkı sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Selçuklu, Osmanlı, Komana, Bizans

---

[1] Research for this paper was funded by ODTÜ-BAP "A Transdisciplinary Approach to Rural Landscapes and Settlement in the Late Medieval and Ottoman Komana" Project No: ÇDAP-202-2023-11329.

[2] Professor, Graduate Program in Settlement Archaeology, Middle East Technical University, berciyas@metu.edu.tr https://orcid.org/0000-0002-0842-5172https://orcid.org/0000-0002://orcid.org/0000-0002-0842-5172

[3] Associate Professor, Department of Archaeology and History of Art, Sorbonne University, maxime.durocher@sorbonne-universite.fr https://orcid.org/0000-0001-8722-7619

Abstract

The ancient site of Komana, located in the region of Tokat, has revealed a long settlement history, from the Late Chalcolithic period to the Ottomans, including a rural fortified site during the Byzantine Period. The settlement continued after the arrival of the Turks in Anatolian land and the establishment of the Danishmendids. The excavations conducted since 2009 focusing on Hamamtepe, the central fortified hill of the site, have shed light on a workshop (including pottery and copper production), active during the Danishmend/Seljuk periods, which was later replaced by houses in the Early Ottoman times. Ongoing transdisciplinary research at the site aims to understand the settlement patterns of the broader site and its evolution during the Late Medieval Period (12th-15th centuries), when Komana appears in literary and archival sources as a rural town. Architectural survey and archaeological material already suggested that the site had a strategic location on the road from Tokat to Niksar and benefited from the resources of the surrounding plain. Bridges connected Komana to the southern road leading to Tokat and several public buildings have been identified on the northern slopes of the hill: a hammam, a mausoleum formerly attached to a zaviye and possibly a mosque. This material evidence is also being studied in the light of epigraphy and textual documentation (including vakfiyes and tax registers), and all the data are gathered in a GIS. Based on this complementary documentation, this paper will present the preliminary results of this research, aiming to map and characterize Komana and to contribute to the larger understanding of rural towns in Late Medieval Anatolia.

Keywords: Medieval, Seljuk, Ottoman, Komana, Byzantine

Komana is located along the Yeşilırmak river in north central Anatolia 10 km northeast of modern day Tokat, on the road to Niksar (Neocaesareia) then to Ünye on the coast of the Black Sea (Figure 1). Hamamtepe mound which constitutes a small yet significant part of Komana has been a site of continuous habitation from the Late Calcolithic period until the Ottoman times (D.B. Erciyas 2019). The attraction of this mound primarily derives from its superb position in the middle of a very fertile plain which was known as Dazimonitis in the ancient times; a plain, today known as Kazova, that still continues to be a source of wealth for Tokat and its environs. Komana was the site of a sacred sanctuary which was dedicated to the goddess Ma and its main source of income was agriculture and its market place during the bi-annual festivals (Strabo *Geographica* 12.3.36). It was one of the three sanctuaries of the Kingdom of Mithridatids. During the Roman period Komana retained its sacred status and the sanctuary continued its function while it gained *polis* status in the first half of the 1st century CE. Komana was included into different provinces during the various stages of administrative re-organizations in northern Anatolia by the Romans (T.Bekker-Nielsen 2017,

39; C.Marek 2017, 431). The sanctuary at Komana must have lost its religious significance with the spread of Christianity, but continued to exist as a *polis*. Alexander the Charcoal-Burner (ca. 250s C.E.) was the first bishop appointed at Komana (D.B.Erciyas and E.Sökmen 2010; G.Heil 1990). Komana survived as a modest settlement through the Byzantine period. During the reign of Michael VII Doukas (1071-1078), northern Anatolia began to be raided by various Turkmen groups. Danishmendids gained control of the Black Sea region where they ruled until the second half of the 12th century. In the process, Komana or Sisiyye as it is called in the epic *Danishmendname*, fell under their control (I.Melikoff 1960, ; N.Demir 2020 Vol.2, 128-134). Ottoman sources indicate that settlement at Komana continued through the 19th century. It is mentioned as a city (nefs-i şehir) in 1455 (BOA TD 2, 176) and was a *nahiye* of Tokat until1562, a *kaza* of Sivas between 1855-1866 and again in 1520 (BOA TD79, 51), and appears as a *nahiye* of Tokat until the 19th century (see for instance, BOA NFS.d.2585 and Erciyas 2019, 5). Today the village is named Gümenek (deriving from Komana, Komanak, Kumanat…) and is a village of around 120 households.

Archaeological explorations at the site began in 2004 with surveys in the wider territory of Komana comprising the Merkez province of Tokat today (D.B.Erciyas 2012). Within the survey area around 45 sites dating between the Early Bronze Age and the Ottoman period were recorded, some of which were revisited through the years. Excavations at Hamamtepe and the hexagonal pool near Bula began in 2009, following a more comprehensive and intensive survey at the site of Komana itself (D.B.Erciyas 2019). The excavations concentrated on the central part of the mound as well as the fortifications with the intention to understand the extent, character and chronology of the fortifications and open wide areas at a central part of the mound in order to identify the settlement history (Figure 2). The excavations immediately revealed ruins of an Ottoman neighbourhood, preceded by a Danishmend/Seljuk workshop building. In the 15 years of excavations at the site, a settlement history of about 6000 years was uncovered with extensive remains of a Middle Byzantine cemetery including two adjacent chapels, and public and domestic quarters of the Roman period settlement. In the meantime, the excavations at the hexagonal pool which is a couple kilometres away from Hamamtepe demonstrated the magnitude of the Roman settlement (Figure 3). The monumental pool/fountain is a strong testimony to a complex water management system at the site during the Roman period which functioned into the 1950s.

In this paper, we will be focusing on the post-Byzantine era at the site from the reign of the Danishmendids to the Early Ottoman period with the intention to better understand and reconstruct the medieval landscape of Komana. Recently a project was developed as a collaboration between the Middle East Technical University and Sorbonne University to study the Islamic archaeology at the site

more comprehensively.[4] In the context of this project, different sorts of data is being assembled in order to achieve a holistic understanding of this complicated settlement during the Late-Medieval and Early Ottoman Period (12th-16th centuries), to better comprehend the larger process of Islamization of Anatolia and the transformation of rural landscape during this politically disturbed period. Indeed, the Late-Medieval and Early Ottoman periods correspond to drastic changes in the religious life of Anatolia but also, and maybe more importantly, to the transformation of political, social and economic structures, (Aillet 2011; Nef 2016).

In this perspective, the site of Komana and the surrounding plain, with its continuity of settlement documented archaeologically and by textual and epigraphic sources until the 19th century, constitute an exemplary case-study to understand the evolution of rural landscape and society in the Black Sea Region.

Since the beginning of the project in the summer of 2023 various types of data have already begun to be collected and we will be bringing together this preliminary set here primarily to introduce the site during the 12th-16th centuries and share the goals and expected outcomes of our project.

Komana presented a complex stratigraphy and valuable data for a very long chronological span as mentioned above, however, the period shortly after the introduction of the Turks into the Anatolian land, the 12th-14th century levels, has especially provided ample information on this very little understood period of Anatolian archaeology. The excavations on Hamamtepe revealed a fortified settlement site where industrial activity dominated (Figure 4) (D.B.Erciyas 2019, 5-10). During this period, the Late Roman/Early Byzantine fortifications were reused to enclose a production facility characterized by small adjacent units with several tandır ovens, storage and garbage pits. It has previously been suggested with caution that there may have been three or four buildings however without the entrances it is still very difficult to differentiate between buildings. This complex must have been built rather hastily with whatever construction material was available on the hill and functioned for about hundred years between the end of the 12th to the early 14th century. The difficulties with the architectural plan aside, this complex has been a very important source of information for us since we were able to identify pottery production (glazed and unglazed), coppersmithing, glass craftsmanship at the site in addition to ample amounts of information on foodstuffs and food production. The pottery workshop proved to be a significant center from which craftsmen travelled to Sivas in the south and to Crimea in the north conveying their crafts by establishing new shops (Figure 5) (Y.E.Karasu 2020). The copper objects likewise are an important testimony to the coppersmithing in this area already in the late 12th and 13th centuries as the forerunner

[4] (https://www.orient-mediterranee.com/program/peuplement-et-paysage-a-komana-aux-epoques-tardo-medievale-et-ottomane/) The project is also hosted by IFEA, with authors as Associate Researchers https://ifea-istanbul.net/index.php/fr/recherche/archeologie/fouilles-et-prospections/4154-peuplement-et-paysages-a-comana-komana-aux-epoques-medievale-et-ottomane

of infamous coppersmithing in Tokat during the Ottoman period continuing well into the 20th century.

Excavations were carried out on the outside of the walls encircling the crown of the hill with the hopes of understanding the extent of extra-mural settlement in different periods. In HTP04, to the north of the hill, the Ottoman neighbourhood continued on the plain, possibly spreading across the area of the modern village of Gümenek. Likewise, remains of the Danişmend/Seljuk period were reached under the Ottoman houses where ovens characterized the layers (Figure 6). On the southern section of the excavation grid, a facade of a fairly large building (at least 9m long) was unearthed. This wall was built of large rubble but the corners were supported by spolia of considerable size (Figure 7). There is a doorway on the east side close to the eastern section suggesting that may be only half of the facade is visible. In front of the building under the foundation level a sewage or a drainage system was excavated. The masonry of this building, including the use of spolia at the corner and the door frame indicates a late medieval (12th to 15th) century dating for this fairly large public building. The location of the façade at the north fit with the orientation of the whole building toward the south, i.e. the kible, making it possible to suggest a religious building. Until further excavations, it is however impossible to identify precisely its functions, maybe a Sufi lodge (zaviye) or a mosque. During summer 2023, the trench at the south of this façade has been excavated. An undated Ottoman waterpipe system has been discovered and further research during the next seasons will aim to reach the interior of this building.

The extent of the Late medieval settlement is also readable through the remains of a so-called Hamam building (giving the mound it's name) and three bridges (one long lost, two still intact) one crossing Yeşilırmak, another on its tributary Honideresi and a third smaller on over a seasonal stream. All three were arched bridges (Figure 8). The first of them which crossed over Yeşilırmak was still standing as seen on a black and white photograph from 1900s. This bridge must have been built over an earlier post-Roman bridge, the foundations of which are still visible under the water regulator built by DSİ (State Hydraulic Works) in 1970s and had 4 arches. The road coming from Tokat and leading towards Niksar arrived at this bridge crossing over a smaller bridge to the southeast on Honideresi. This bridge has two arches and is very well preserved but it is not in use today since it remained in the picnic area of the Gümenek park. A concrete bridge was built over Yeşilırmak before Honideresi. The third bridge is the smallest of all and the road crosses over it on the west side of Yeşilırmak. The single arched bridge is also well preserved and it is in use under a secondary road. The two preserved bridges share the same construction style and materials and can be loosely dated to the Seljuk/Ottoman periods.

Regardless of their exact date, the three bridges indicate that Komana had a rather pivotal position at a crossing point between Tokat and Niksar. The hammam

building we mentioned earlier was across from the main bridge and must have provided a rest stop for travelers and caravans. Elements of the masonry of this hammam, better preserved until the early 20th century, are now visible in the private garden of a village house (Figure 9). The masonry of rubblestones and bricks, with elements of waterpipes visible in the walls, suggest again a late Medieval dating (14th-15th century). Its presence at this very location suggests that similar public buildings such as hans and mosques must have also existed in this vicinity. Unfortunately, we are not able to observe these due to continuous habitation at Kumanat/Gümenek. However, further studies on the outskirts of Hamamtepe in the HTP04 area may prove to be informative in this aspect.

There is still one building which connects well with the rest of the site. To the southeast of Hamamtepe, in the close proximity of a rock-cut tomb which is sometimes associated with St. John Chrysostomos, there are the ruins of a mausoleum/türbe (Figure 10). The mausoleum is a small square-planned building with a crypt and a brick dome relaying on a transitional zone with so-called Turkish triangle. The building is entered through a doorway on the north and there are windows on the other three sides. Despite its state of preservation, the masonry and some ornamental elements (like the stoned arches of the bays and the muqarnas-like pattern in the south window) reveals a very fine architecture. Black and white photographs from 1906 suggest that it was not a single building but part of a complex which can be identified as a zaviye (Cumont 1906, 253). Unfortunately, only the mausoleum survived and the rest of the building complex was lost. The walls must have been deliberately dismantled but geophysics planned for 2024 excavation season is expected to provide information on the plan of the zaviye. Previously the türbe was dated to the 15th century (Gündoğdu, 2006), but an inscription identified to have belonged to the mausoleum was published in the 1980s (Tokat Museum inv. 487). While the editing of the inscription shows problem of syntax in the reading (Çayırdağ, 1984-1994), this inscription mentioned the date of 1301 (700 Hijri) and the name of Gazan Khan, the mongol ruler of the Ilkahnid empire between 1295 and 1304 (Fig. 11). In 2023 we had a chance to see and photograph the inscription in the storage of Tokat Museum so we hope to study it more closely with a fresh interpretation. The architectural feature of the mausoleum fits with the early 14th century date mentioned in the inscription (1301) and, for now, the patron of the building could be indentify as Hoca Nasr ibn Abdallah, an unknown local figure most probably. The terminology used in the inscription, mentioning the decease as *qutb al-ʻārifīn* related him to Sufi circles, reinforcing the identification of the mausoleum as a zaviye.

In the vicinity of Komana, in the villages of Çamağzı (Cincife) and Çöreğibüyük there were two other zaviyes. The Çöreğibüyük zaviye had a mausoleum for someone called Pir Havend and was dated to 1453 (857 Hijri) thanks to its inscription (Fig.12). Cincife mausoleum, built in fine cut-stones on the top of a hill, dominating the Komana plain, could be dated back, at least, to the 15th century

or maybe 14th century, according to its masonry techniques (Fig. 13). These two sites could be identified as Sufi lodges thanks to the earliest Tahrir Defter of the region, written in 1455. This register mentions indeed the zaviye of Pir Havend in the village of Çöreğibüyük as well as the name of Shaykh Hasan Bey as the timar of the nahiye of Cincife/Çamağzı (BOA TD 2).

Another inscription from the Tokat Museum is of importance for us as it is known to have originated from Komana (Tokat Museum, inv. 812). It mentions the construction of a small mosque (mescit) and the date of 1326-1327 (727 Hihri). This unpublished inscription also requires further study, it was seen and documented in 2023.

Several other inscriptions were recorded during the 2023 season at Komana. Two of these inscriptions are today in the old cemetery of Bula, and have been used as the head and foot stone of a so-called martyr grave. These inscriptions are in fact not tomb stones but rather foundation inscriptions of two other buildings, reshaped for a new use as tombstones at an unknown date. These are very exciting discoveries because they suggest construction of two public buildings in Komana or its direct vicinity during the end of the 13th century or early 14th century, according to their layout and calligraphies. One of them even mention the reign of Ghiyath al-Din Masud (Giyaseddin Mesud), one of the last Seljuk sultan who ruled during the last quarter of the 13th Century. These evidences fall very comfortably and nicely with other evidence documenting a quite intense architectural activity during the last decades of the 13th century in the Komana plain. Indeed, another inscription of a fountain, built in Cincife in the 1274-1275 (672 Hijri), also mentions the same sultan. In addition to this, several cenotaphs and tombstones, dated to the 14th and 15th century, were also seen in the depots of Tokat Museum as well as in different villages of the plain. These will need close examination in the coming months.

All these epigraphic evidences suggest, together with the results of excavations at Hamamtepe, as well as the preserved zaviyes in Çöreğibüyük, Cincife and Komana, a larger settlement developed during the 14th and 15th century in Komana and the surrounding plain. At this period, Komana had an important role as a rural settlement in this area between Tokat and Niksar and there were several rural zaviyes in the territory of Komana. These zaviyes were very important for, of course, the spread of Islam but more importantly as social and economic structures that regulated the cultivation and taxation of rural lands (Durocher 2018). Therefore, the evidence from Komana is very important for a more comprehensive understanding of Islamization process of the Anatolian land. As mentioned in the introduction of this paper, these processes though should not be reduced, as it is mostly the case in literature, to the question of conversion of local population to Islam and the migrations of Turko-Islamic elements but must be understood more comprehensively and from a sociological perspective (Aillet 2011; Nef 2016; Peacock, 2017) encompassing the establishment of new legal apparatus and land-ownership, the changes of built landscape, the evolution of onomastics as well as the transformation of sacred topography.

References

BOA TD2 : Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Tahrir Defter 2, 859/1455.

Aillet, Cyrille, 2011, "Islamisation et arabisation dans le monde musulman médiéval : une introduction au cas de l'Occident musulman (VIIe-XIIe siècle)", in D. Valérian (ed.*), Islamisation et arabisation de l'Occident musulman médiéval (VIIe-XIIe siècle)*, Paris : Publications de la Sorbonne, 7-34.

Bekker-Nielsen, Tønnes (2017). "The Corners of a Pontic World: An Essay in the History of Spaces". Orbis Terrarum 15, s. 23–69.

Çayirdağ, Mehmet (1984-1994), "Niksar-Tokat-Gümenek ve Kayseri-Palas'ta Üç Kitabe", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, 35, 55-64.

Cumont, Franz, Cumont, Eugène, 1906, Studia Pontica II, Voyage d'explration archéologique dans le Pont et la Petite Arménie, Bruxelles : Lamertin.

Demir, Necati (2020). Danişmendname. Cilt 2. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Durocher, Maxime (2018), Zāwiya et soufis dans le Pont intérieur des Mongols aux Ottomans, contribution à l'étude des processus d'islamisation en Anatolie médiévale (XIIIe-XVe siècles), unpublished PhD dissertation, Paris : Sorbonne Université.

Erciyas, D. Burcu (2012). "Komana ve Çevresinde Çağlar Boyu Yerleşim" Türkiye'de Arkeometrinin Ulu Çınarları. Prof.Dr. Ay Melek Özer ve Prof.Dr. Şahinde Demirci'ye Armağan, Der. Ali Akın Akyol ve Kameray Özdemir, İstanbul: Homer Kitabevi, s. 163-171.

Erciyas, D. Burcu (2019). "Archaeology at Komana" Komana Small Finds, Settlement Archaeology Series 7, Der. D.Burcu Erciyas ve Meryem Acara Eser, İstanbul: Ege Yayınları, s. 1-46.

Erciyas, D. Burcu ve Emine Sökmen (2010). "An Overview of Byzantine Period Settlements around Comana Pontica in North-Central Turkey", Byzantine and Modern Greek Studies, 34.2, s.119-141.

Gündogdu, Hamza, *et al.*, 2006, Tarihi Yaşatan İl Tokat, Ankara : PYS Vakıf Sistem Matbaası.

Heil, Gunter et al. (1990). "Gregorii Nysseni Sermones, Pars II", The Brill Dictionary of Gregory of Nysa, Leiden: E.J. Brill, s. 1-57.

Karasu, Yunus Emre (2020). Komana Anadolu Selçuklu Çağı Seramikleri. PhD diss., Hacı Bayram Veli University.

Marek, Christian (2017). Geschichte Kleinasiens in der Antike. 3rd edition, Munich: C.H. Beck.

Melikoff, Irene (1960). La geste de Melik Dānişmend : étude critique du Dānişmendnāme. Paris: A. Maisonneuve.

Nef, Annliese, 2016, "Conversion et islamisation : quelques réflexions de-

puis les VIIe-Xe s.", in P. Gelez, G. Grivaud (ed.), Les conversions à l'Islam en Asie mineure, dans les Balkans et dans le monde musulman, Athènes : Ecole Française d'Athènes, coll. Mondes méditerranéens et balkaniques 7, 229-244.

Peacock A.C.S., 2017, Islamisation : Comparative Perspectives from History, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fig

Fig 1

Fig 2

Fig 3

Fig 4

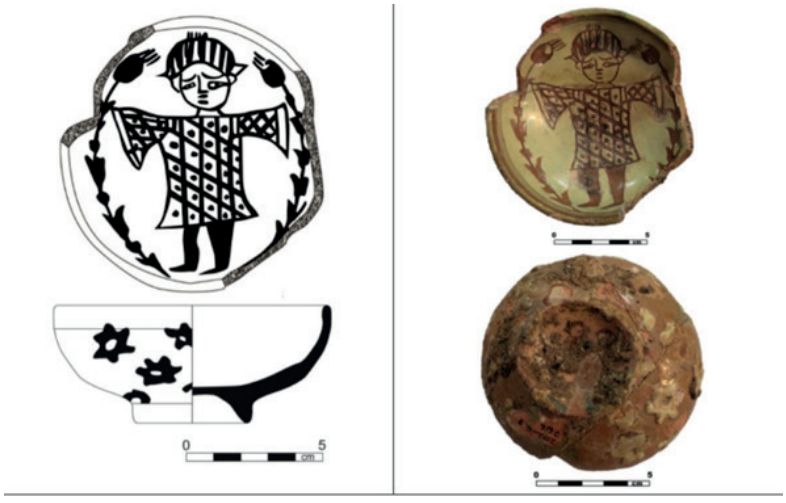


Fig 5

Fig 6

Fig 7

Fig 8

Fig 9

Fig 10

Fig 11

Fig 12

Fig 13

PALAİOLOGOSLAR DÖNEMİ BAŞKENT ANITSAL RESİM SANATINDA ANİKONİK DESENLER

Aniconic Patterns in Capital Monumental Painting Art of the Palaiologos Period

Metin KAYA[1]

Özet

Geç Bizans Dönemi sanatının başkent temsili yapılarından olan Kariye Manastır Kilisesi Parekklesion, iç narteks ve eksonartkes bölümlerinden günümüze ulaşabilen mozaik ve duvar resimlerinde ikonografik sahnelerin yanı sıra bitkisel, geometrik ve imitasyon motiflerden oluşan anikonik bezemeye de önemli ölçüde yer verildiği görülmektedir. Yapının anikonik bezemesinde, bir yandan antik sanat geleneklerinin yeniden yorumlanıp kullanıldığı gibi bir yandan da Palaiologoslar döneminin kendine has sanat zevkinin yansıtıldığı dikkat çekmektedir. Bu anlamda, Kariye Manastır Kilisesi anikonik bezemesinde karşılaştığımız motiflerde palmetlerin artık kimi zaman daireler içerisinde verilmesi, kıvrılan zarafet ve ritmik birlik, çizgisel, soyut, özenli, organize ve girift görünüm ile floral motiflerin geometrik motifler ile bütünleşmesi gibi biçimsel özellikler aslında Palaiologoslar dönemi bezemesinin de karakteristik özelliklerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kariye Manastır Kilisesi'ni bütünsel olarak değerlendiren Paul Magdalino, bu yapıyı: "Hristiyan Konstantinopolis'teki son görkemli yapı ve Palaiologoslar hanedanının teşvik ettiği Bizans Rönesansının doruk noktası" olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, başta Bizans Rönesansının doruk noktası olarak tanımlanan Kariye Manastır Kilisesi ile birlikte Palaiologoslar dönemi anıtsal resim sanatının diğer başkent temsili örnekleri Theotokos Pammakaristos Kilisesi ve hipodromdaki Hagia Euphemia Kilisesi gibi yapılar da anikonik bezeme özellikleri bakımından detaylı olarak incelenecektir. Bu çalışmada, başta Kariye Manastır Kilisesi (Parekklesion, iç narteks ve eksonartkes bölümleri), Theotokos Pammakaristos Kilisesi ve hipodromdaki Hagia Euphemia Kilisesi'nden günümüze ulaşabilen anıtsal resim sanatındaki anikonik motifler, renk, desen, kompozisyon özellikleri, yapı içerisindeki konumları ve Hristiyanlık inancındaki sembolik anlamları bakımından ayrıntılı olarak irdelenecek, başta başkent Konstantinopolis olmak üzere yurt içi ve yurt dışındaki Palaiologoslar dönemi sanatında görülen farklı örnekler ile karşılaştırılarak değerlendirilecektir. Ayrıca, her ne kadar bugüne dek bu yapıların mimari ve ikonografik özellik-

[1] Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü / Bizans Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. E-posta: metin.kaya@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0003-1368-7537

leri hakkında detaylı olarak araştırma ve yayımlar yapılmış olsa da aynı durum anikonik bezeme özellikleri için geçerli değildir. Dolayısıyla, bu durum yapmış olduğumuz çalışmayı ayrıcalıklı kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Palaiologoslar, Konstantinopolis, Anıtsal Resim Sanatı, Motif

Abstract

Besides the significance of the iconographic scenes, aniconic decoration consisting of vegetable, geometric and imitation motifs were also given a significant place in mosaics and wall paintings that have reached today from the inner narthex and exonarthex sections of the Parecclesion of the Chora Monastery Church, one of the capital representative structures of the late Byzantine art. It is noteworthy that the aniconic decoration of the building, on the one hand reinterprets and uses the ancient art traditions, and on the other hand, reflects the unique artistic taste of the Palaiologos period. In this sense, the motifs we encounter in the aniconic decoration of the Chora Monastery Church have the formal features such as their palmettes being made in circles from time to time, their curled elegance and rhythmic unity, the linear, abstract, elaborate, organized and intricate appearance, and their integration of floral motifs with geometric motifs are in fact a reflection of the characteristic features of the decoration of the Palaiologos period. Evaluating the Chora Monastery Church as a whole, Paul Magdalino defines this building as "the last magnificent building in Christian Constantinople and the peak of the Byzantine Renaissance urged by the Palaiologos dynasty." Therefore, structures such as the Chora Monastery Church, which is defined as the pinnacle of the Byzantine Renaissance, as well as other capital representative examples of the monumental painting art of the Palaiologos period, such as Theotokos Pammakaristos Church and Church of Hagia Euphemia in the hippodrome will be examined in detail in terms of their aniconic decoration features. In this study, the monumental painting art that has reached today from the Chora Monastery Church (Parekklesion, inner narthex and exonarthex sections), Theotokos Pammakaristos Church and Church of Hagia Euphemia in the hippodrome and their aniconic motifs will be examined in detail in terms of their color, pattern, compositional features, their position in the structure and their symbolic meanings in Christianity. And they will be evaluated by comparing the different examples seen in the art of the Palaiologos period in Turkey and abroad, especially in the capital Constantinople. In addition, although detailed research and publications have been made on the architectural and iconographic features of these structures, the same does not apply for their aniconic decoration features. Therefore, this status makes our work special.

Keywords: Byzantine, Palaiologos, Constantinople, Monumental Painting Art, Motif

Giriş

Palaiologoslar dönemi olarak da adlandırılan Bizans İmparatorluğu'nun son dönemi (1261-1453), VIII. Mikhael Palaiologos'un Konstantinopolis'i Latinlerden geri alması ile başlamış ve 1453'te başkentin Osmanlı İmparatorluğu tarafından fethedilmesi ile sona ermiştir (C. Mango 2016: 298; S. Eyice 1980: 1,130-131).[2] Palaiologoslar dönemi her ne kadar askeri, siyasi ve ekonomik başarısızlıkları berberinde getirse de (N. Necipoğlu 2011: 269) özellikle edebiyat ve anıtsal resim sanatı alanında görülen canlanma bu devrin "Palaiologoslar Rönesans'ı" olarak adlandırılmasına da yol açmıştır (S. Eyice 1980: V, 1-2; G. Peterson 1975: 41; A. M. Talbot 2006: 17). Bu aynı zamanda Bizans sanatının da son parlayışı anlamına gelmektedir. Daha önceki dönemlerde de olduğu gibi, başkent Konstantinopolis'te *antik sanat geleneğinin yeni bir anlayış ve uygulama ile canlanması* bu Rönesans'ın ana temasını oluşturur (S. Eyice 1980: 131-132). Palaiologoslar Rönesans'ının Başkent anıtsal resim sanatındaki yansımaları ise: Hipodrom'daki Aziz Euphemia Kilisesi duvar resimlerinde, Theotokos Pammakaristos Kilisesi güney şapel mozaiklerinde, Hagios Theodoros Kilisesi eksonarteks kubbe mozaiklerinde, Theodoros Methokithes'in banisi olduğu Khora Manastır Kilisesi mozaik ve duvar resimlerinde ve bugün Arap Cami olarak bilinen Cenevizli Dominiken tarikatına bağlı Galata'daki San Domenico Kilisesi'nin günümüze kısmi olarak ulaşabilen duvar resimlerinde görülebilmektedir.[3] Ayrıca, bu dönemde Konstantinopolisli ustaların ve atölyelerin uluslararası çapta ün kazandıkları ve İmparatorluğun birçok yerine sanatsal faaliyetlerini icra edebilmeleri için diğer merkezlere davet edildikleri de bilinmektedir (E. Akyürek 2011: 301). Başkent atölyelerinin yanı sıra *eyaletlerde özerk ekollerin oluşması ve sanatçı kimliklerinin ortaya çıkması* bu dönemi ayıran özelliklerden biridir (S. Eyice 1980: 131-132).

P. Lemerle gibi bazı araştırmacılar, Bizans'ın son kültür görüşünü anlamak için başkent Konstantinopolis'in fazla bir şey ifade edemeyeceğini belirtirken; Semavi Eyice, başkentin Bizans medeniyetinin sanat merkezi olma vasfını son ana kadar koruduğunu dile getirmektedir (S. Eyice 1980: 131 not 3). Eyice, Latin istilasının ardından parçalanan devletin muhtelif bölgelerinde kurulan idarelerin mahalli sanatlarında da resmi ve saf Bizans üslubunu aksettiren başkent ekolünden az veya çok farklı bir takım yeni sanat akımlarının doğduğunu, geliştiğini tespit etmenin mümkün olduğunu belirtmekte; ayrıca "Eyalet sanatı ile resmi başkent ekolü arasında başlıca farkları yaratan en önemli unsurun antik zevk geleneği ile doğu mistisizminin çatışması olduğunun altını çizmektedir (S. Eyice 1980: 131-132)." Ancak son dönemlerde yapılan çalışmalar ışığında bu tanımlamanın tartışılabilir olduğu da anlaşılmaktadır.

---

[2] Ayrıca, konu ile ilgili farklı kaynaklar için bkz. (D. Nicol 1999: 41-44, 250; K. Matschke 2001: 315; G. Ostrogorsky 2011: 415-418,525-527).

[3] Ek olarak, bu yapılar hakkında detaylı bilgi için bkz. Müller-Wiener, Wolfgang (2001). İstanbul'un Tarihsel Topografyası, Çev: Ülker Sayın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 72-216.

Çalışmamızın ana konusu olan anıtsal resimdeki anikonik bezemenin temel öğesini oluşturan desen/motif incelemesine başladığımızda; son dönemde başkent anıtsal resim sanatının bir süreklilik içerisinde yeterli bir değerlendirmeye ulaştırabilecek motif örneğine sahip olmaması ve bu dönemde eyalet ekollerinin de gelişmesi, karşılaştırmalar için bizi Bizans anıtsal duvar resim sanatı konusunda bir depo konumunda olan Kapadokya örneklerine de yönlendirmektedir.

"Ayrıca, Bizans Kapadokya'sında kilise banilerinin çoğunlukla üst rütbeli askerler ile bölgenin toprak sahibi, elitleri olduğu (F. Öztürk 2014: 788; J. Levy 2017: 142; Karamaouna, Peker ve Uyar 2011/2012: 238-240) ve bu kişilerin özellikle bağışta bulundukları kiliselerin duvar resimlerine başkent beğenilerini yansıtmaya çalıştıklarını da göz önüne aldığımızda" Kapadokya'nın 13. yüzyıl tarihli, özellikle az sayıda da olsa dönemin başkent ekolünü takip eden yapıları ile analoji yaparak inceleme yapmanın daha yerinde olacağı anlaşılmıştır. Bu çalışmada, seçtiğimiz bazı motiflerin başkentteki kullanımları, Kapadokya'daki örneklerin başkent ile benzerlikleri, taşıdıkları anlamlar, orijinleri, Bizans sanatındaki faklı örnekleri ve palaiologoslar döneminin getirdiği yenilikler üzerine bir giriş yapmak amaçlanmıştır.

Antik dönem repertuvarına ait tasarımlardan biri olan dalga deseni, palaiologoslar döneminde başkentte: Khora Manastır Kilisesi eksonarteks mozaik ve duvar resimlerinde (F.1-F.2), Theotokos Pammakaristos Kilisesi güney şapel naos üst örtü mozaiklerinde (F.3) ve bugün Vefa Kilise Cami olarak bilinen Hagios Theodoros Kilisesi dış narteks kubbe mozaiklerinde bordür bezemesi olarak beğenilerek kullanılmıştır (F.4). Geç Antik Dönem haricinde Bizans sanatında fazla örneklerine rastlamadığımız bu desen, palaiologoslar dönemi başkent anıtsal resim sanatında yeniden görülmeye başlarken; başkent dışında dönemin yapılarında fazla tercih edilmemiştir.

Bizans sanatının her döneminde ve birçok dalında kullanılan meander, dönemin başkent yapılarının anıtsal resim sanatında görülen bir başka antikite kökenli geometrik desendir. En güzel örneklerinden biri ise Khora Manastır Kilisesi Parekklesion kubbesi pencere kemer iç yüzeylerinde ve apsis kemer üst yüzeyinde polikromik ve üç boyutlu olarak görülebilmektedir (F.5-F.6). Bu desen ayrıca; Lips Manastırı güney kilise (Eyice 1980, L.14/res.23-24), Ayakapı'da bugün sadece kalıntıları görülebilen Sinan Paşa Mescidi apsisinde (Eyice 1980, L.94/res.154-155) ve Khristos Soter Kilisesi'nde (Eyice 1980, L.127/res.203, L.129/res.206) olduğu gibi dönemin yapılarının tuğla cephe bezemelerinde de yer almaktadır. Meander desenlerinin Kapadokya'da 13. yüzyıl tarihli duvar resimlerinde önceki dönemlere göre kullanımında belirgin bir azalma olsa da örneklerine rastlamamız mümkündür.

Başkentte erken Bizans döneminde Ayasofya'nın altıncı yüzyıl mozaiklerinde (F.7) ve palaiologoslar döneminde ise Khora Manastır Kilisesi parekklesion apsis penceresinin hemen üzerinde (F.8); ortasındaki rozetten yola çıkarak farklı

renklerden oluşan ve geliştirilen sekiz kollu rozet ve yıldız arasındaki desen; Kapadokya'da Gülşehir Yüksekli 1 Nolu Kilise (F.9) ve Belisırma Bezirana Kilisesi'nde görülmektedir (F.10). Ayrıca, Bizans sanat kültürü yörüngesinde kalan bölgelerde de bu geç dönemde benzerleri görülmektedir (F.11-12). Bunun yanı sıra, içine kıvrılan stilize palmet deseni, başkent yapılarının anıtsal resim sanatı örneklerinde karşımıza çıkmazken; Kapadokya'nın 13. yüzyıl yapılarının bezeme repertuvarında yer almaktadır (M. Kaya: 2020: 346, fig.10).

Hipodrom'daki Euphemia Kilisesi batı nişi duvar resimlerinde dik olarak yerleştirilen bordürlerin bezemesinde zikzak motifleri yer almaktadır (F.13). Erken Bizans döneminde Ayasofya'nın altıncı yüzyıl mozaik bordürlerinde karşılaştığımız bu motif (A. B. Yalçın 2014: 115), son devir başkent anıtsal resim sanatında Khora Manastır Kilisesi iç narteksinde (F.14), Hagios Theodoros Kilisesi (Vefa Kilise Cami) narteks kubbesinde yer alan mozaiklerin yine bordür bezemelerinde bulunmaktadır (F.15); ayrıca çağdaşı benzer bir örneği Kapadokya'da Ürgüp Taşkınpaşa'da bulunan İçeribağ kilisesi bordürlerinde görülebilmektedir (F.16).

Yine klasik sanattan gelen üç boyutlu zikzak deseni, geç Bizans Dönemi başkent Konstantinopolis yapılarından sadece Khora Manastır Kilisesi duvar resimlerinde görülmektedir (F.17). Trabzon Ayasofyası'nda (F.18) ve Kapadokya'da birden fazla yapıda yer alan örneklerinin yanı sıra dönemin Ermeni el yazmalarında da bu motif ile karşılaşmak mümkündür (F.19) Ayrıca, araştırmacılardan S. Curcic bu deseni kutsal ışık ve Cennet ile ilişkilendirmektedir (Bkz. S. Curcic 2012: 314,319).

Khora Manastır Kilisesi eksonarteks mozaik sahne bordürlerinde yer alan daire içinde haç formu oluşturan zikzaklı desen (F.20) Khora Manastır Kilisesi ile çağdaş Kapadokya'da başkent etkili olduğu bilinen iki kilisede: Gülşehir Yüksekli 1 Nolu Kilise ve Belisırma Bezirana Kilisesi apsis kemer üst yüzeyinde yarım daire içerisinde yarım haç formu biçiminde yine bordür bezemesi olarak resmedilmiştir (F.21-22). J. Levy'e göre bu güç ve prestijin bir sembolüdür (J. Levy 2017: 12). Aslında, erken Bizans dönemine kadar uzanan bir desendir ve bugün Floransa Laurenziana Kütüphanesi'nde (Plut. 56, 22) bulunan Rabbula İncili minyatürlerinde (586) yine şerit bezemesi olarak benzer formaların tercih edildiği anlaşılmaktadır (F.23).

Theotokos Pammakaristos Kilisesi güney şapel mozaiklerinde vaftiz sahnesini üst ve kenar kısımlardan çevreleyen bordür bezemesinde koyu kahverengi bir zemin üzerinde altın sarısı renkte palmetli soyut sarmal motifleri resmedilmiştir (F.24). Bu motif, aslında orta Bizans bezeme repertuvarında da karşımıza çıkmaktadır; ancak burada önceki dönemlerden farklı olarak motifin yaprak kısımlarından çok sap kısımlarının ön planda çıkarıldığı görülmektedir. Bu saplar; süreklilik gösteren anlayışta zikzaklar oluşturmakta ve "Ortaya bitkisel desenler ile birlikte geometrik şekillerin de yer aldığı bir kompozisyon çıkmaktadır" ki bunun da palaiologoslar dönemi bezemesinde tercih edilen bir düzenleme olduğu görülmektedir.

Başkentteki kadar zarif bir yaklaşım olmasa da yine bu anlayışta bir örnek Kapadokya'nın geç Bizans dönemine tarihlendirilen Ürgüp Kırk Şehitler Kilisesi (1216-17) güney nef apsis kemer bezemesinde yer almaktadır (F.25). Desenin evrensel boyutuna gösterge olarak Balkanlarda; Sırbistan Ziça Kilisesi (1316) ve Kosova Prizen'de bulunan Meryem Kilisesi (1307-10) duvar resmi bezemelerinde (1316) de benzer yaklaşımı görmek mümkündür (F.26-27).

Hagios Theodoros Kilisesi'nin (Vefa Kilise Cami) eksonarteksinde bulunan kubbede stilize sarmal bitkisel desenlerin dallarının (köklerinin) adeta antrolak formlar oluşturarak geometrikleştikleri rahatça görülebilmektedir (F.28). Ayrıca, Khora Manastır Kilisesi eksonarteks kemer iç yüzey mozaiklerinde de benzer uygulamanın yer aldığı anlaşılmaktadır (F.29-30-31). Son dönem öncesi süreklilik konusunu belgelemesi açısından ve 12. yüzyılda bir ara dönem örneği olarak; Pantokrator Manastırı Kilisesi eksonarteks kuzey duvarında bulunan pencerelerin kemer iç yüzeylerinde karşılaştığımız palmetlerin saplarının geometrik formlarla içte başka bir palmeti çevrelemesinden oluşan desen (F.32), orta Bizans dönemi bezemesinde ağırlığını koysa da daha sonraki dönem eserlerinde de görülmeye devam eder (F.33-34).

Konstantinopolis'te imitasyon perde desenleri sadece Euphemia Kilisesi'nden günümüze ulaşabilmiştir (F.35). Aynı dönemde bu desen, Kapadokya kiliselerinde de resmedilmiştir; ancak başkent perde desenlerinin bezemesinde görülen kare temelli motifler, kıvrılan stilize palmetler veya kalp şeklindeki sarmaşık yaprağı gibi bezeme ögeleri ile Kapadokya örneklerinde karşılaşılmamaktadır. Dolayısıyla, Kapadokya'daki örneklerimizin daha sade resmedildiği görülebilmektedir (Bkz. M. Kaya: 2023: fig.6,11,12,20)

Euphemia Kilisesi, Khora Manastır Kilisesi Parekklesionu ve Pammakaristos Kilisesi güney ambulatorion'un kuzey duvar batı nişi duvar resimlerinde imitasyon mermer desenler bulunmaktadır (F.36-37). Bu imitasyon gösterimler de yine Kapadokya başta olmak üzere İmparatorluğun farklı bölgelerindeki kiliselerin anikonik bezemesinde yer almaktadır.

Son olarak, Bezirana Kilisesi'nde araştırmacılardan Jolivet Levy'nin aktardığı üzere stilize mask olarak ifade edilen desenin; başkentte Khora Manastır Kilisesi örneğinde daha gerçekçi detaylarla yer verildiği ve bitkisel motiflere entegre edilerek resmedildiği görülmektedir (Bkz. M. Kaya: 2021: 413, 416, g.1,2,7,).[4] Ayrıca, bu desenin başta Mistras Metropolis Kilisesi örneğinde olduğu gibi özellikle Mistras kiliselerinin bezemesinde tercih edildiği anlaşılmaktadır (D. Mouriki 1981: Pl.83a, Pl.83d).

Sonuç olarak; günümüzde, Palaiologoslar dönemi başkent anıtsal resim sanatı anikonik motif örnekleri sınırlı sayıda olsa da dönemin bezeme anlayışı

[4] Ayrıca, Khora Manastır Kilisesi anıtsal resim sanatında görülen mask ve diğer bezeme motifleri ile ilgili bkz. Killerich, Bente (2004). "Aesthetic Aspects of Palaiologan art in Constantinople: Some problems," Interaction and Isolation in Late Byzantine Culture, Ed. Jan Olof Rosenqvist Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul, 17-19.

ve repertuvarı üzerine bize bazı fikirler de sunmaktadır.[5] Nitekim, bu dönemde birçok motifin aslında antikite yani Grek/Roma kökenli olduğu, Palaiologoslar döneminde de sanatçılar tarafından yeniden canlandırılarak dönemin bezeme repertuvarında yer aldıkları ve uygulandıkları fark edilmektedir. Ayrıca, kimi motifler orta Bizans dönemi bezeme repertuvarında görülüyor olsa da bu motiflerin form açısından dönemin bezeme anlayışına uygun şekilde değiştirilerek kullanıldıkları ve devamlılık gösterdikleri de açığa çıkmaktadır. Örneğin, soyut formlanmış palmet sapları ve stilize sarmal bitkisel desenlerin form olarak antrolak, zikzak, daire gibi geometrik şekiller oluşturarak simetrik, organize ve girift bir görünümde sunulmaları, yaprak formlarından çok, soyutlaşan dal ve köklerin ön plana çıkarılması, alanı boş bırakmama arzusu, süreklilik içinde ritmik birlik oluşturulması gibi özellikler palaiologoslar dönemi sanatında da güçlü bir şekilde kendi göstermektedir. Bu anlayış; Bizans sanatında (Vt. Gr. 1208, f.15r de olduğu gibi) dönemin minyatürlü el yazmalarında da görülebilmektedir (F.38). Alois Riegl ve Robert Nelson gibi bazı araştırmacılar, Bizans sanatının son döneminde karşılaştığımız bu girift bezeme anlayışını İslam sanatındaki arabesk bezeme ile bağdaştırmaktadır (A. Riegl 1992: 266-269; R. Nelson 1988: 12-13, 17).[6] R. Nelson, Konya Karatay Medresesi (1251-52) çini bezemeleri ile bazı Selçuklu stucco panel bezemelerini (12.-13. yy.) arabesk anlayışı yansıtan bazı örnekler olarak göstermektedir (R. Nelson 1988: 14, fig.20-21). Ancak, sarmal şekildeki bitkisel desenlerin Helenistik köklerden geldiğini de göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Nitekim A. Riegl, asma dalı gibi sarmal desenlerin Geç Antik Çağ sanatında soyutlaşmaya başladığının; ancak Müslüman sanatçıların bunu giderek daha da detaylandırdığının da altını çizmektedir (A. Riegl 1992: 240-266 özellikle 266-269; R. Nelson 1988: 19) Dolayısıyla, Bizans sanatının kendi köklerinden gelen bazı motiflerin çevre medeniyetlerin sanatından da etkileri alarak zamanla formal bir gelişim gösterdiklerini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada incelediğimiz palaiologoslar dönemi anıtsal resim sanatında karşılaştığımız anikonik motiflerin işlevsel olarak daha çok bordür bezemesi olarak kullanıldıkları; ancak kimi zaman kantarus içinden çıkan sarmal, stilize bitkisel sarmal, mask, rozet gibi motiflerin ana motif olarak kompozisyon içerisinde küçük de olsa belirli bir alanı kapladıkları da görülmektedir. Dönemin başkent yapıları arasında motif çeşitliliğinin ise en fazla Khora Manastır Kilisesi'nde olduğu dikkat çekmektedir.

---

5 Günümüze ulaşamayan Palaiologoslar dönemi başkent anıtsal resim sanatına sahip bazı eserler arasında: Cerrahpaşa yakınında bulunan İsa Kapı (Esekapı) Mescidi olarak bilinen Bizans kilisesi, Karagümrük'te Odalar ve Kemankeş Mustafa Paşa Cami olarak bilinen Bizans kilisesi ve Heybeliada Panagia Kilisesi'nin olduğu bilinmektedir. Detaylı bilgi için bkz. E. Semavi 1964: 336-337. Ayrıca, S. Eyice, 11.-12. yüzyıllara tarihlendirilen Ayvansaray Toklu Dede Mescidi olarak bilinen yapının da duvar resimlerine sahip olduğuna değinmektedir. Bkz. E. Semavi 1964: 337, not:7. Bu yapı yok olmadan önce, duvar resimlerinin bir kısmı 1937 yılında V. Artamonoff tarafından fotoğraflanmıştır. Görsel için bkz. V. Günder 2013: 128-129, g.16.

6 Ek olarak, G. Sotiriou ve A. Grabar, R. Nelson ve T. Pazaras gibi bazı araştırmacıların Bizans sanatında karşılaştığımız bu arabeskleşen bezeme türünü "*Bizans Arabeski"* olarak tanımladıkları bilinmektedir. Bkz. Androudis, Paschalis (2023). "Decorations of "Arabesque" Style In Late Byzantine Art," M. Rakocija (Ed.), Niš And Byzantium Twenty First International Symposium The Collection Of Scientıiıc Works XXI, Niš: Cultural Center of Niš, 375.

Başkentteki yeni sanat anlayışı, kısa zamanda başkentle bağları olan ve başkent sanatına öykünen Kapadokyalı baniler ile başkentten İmparatorluğun farklı bölgelerine çalışmaya giden sanatçılar sayesinde Kapadokya başta olmak üzere İmparatorluğun farklı bölgelerine de ulaşmıştır. Kapadokya'da coğrafi/jeomorfolojik koşullar, ekonomik sebepler gibi nedenlerle kimi zaman dönemin mimari anlayışından farklı uygulamalar görülse bile özellikle, Belisırıma/Bezirana Kilisesi (Kareye yakın dikdörtgen planlı, düz tavan örtülü) ile Gülşehir/Yüksekli I Nolu Kilise (tek nefli, beşik tonoz örtülü) duvar resimlerinde bu durum açıkça görülebilmektedir. Nitekim, mask ve rozet desenleri bunun Kapadokya'daki en güzel yansımalarındandır. Dolayısıyla, bir yapının bezemesinde kullanılan motiflerin belirlenmesinde başkentle ilişkileri olduğu düşünülen banilerin önemli rol oynadığı da anlaşılmaktadır.

Araştırmamızda yer vermiş olduğumuz başkent anıtsal resim sanatında görülen desenler; dönemin motif repertuvarı - form özellikleri ile başkent ve Anadolu'daki sanatsal etkileşim ve kültürel çeşitlilik gibi konularda bir takım fikirler sunması bakımdan önem taşımaktadır.

Kaynakça

Akyürek, Engin (2011). "Palaiologoslar Dönemi Konstantinopolisi'nde Dominiken Duver Resimleri: Galata Arap Camisi (San Domenico Kilisesi) Freskoları / Dominican Painting in Palaiologan Constantinople: The Frescoes of the Arap Camii (Church of S. Domenico) in Galata," Kariye Camii Yeniden/The Kariye Camii Reconsidered, 301-341.

Androudis, Paschalis (2023). "Decorations of "Arabesque" Style In Late Byzantine Art," M. Rakocija (Ed.), Niš And Byzantium Twenty First International Symposium The Collection Of Scientıiıc Works XXI, Niš: Cultural Center of Niš, 369-388.

Eyice, Semavi (1964). "Hamann - Mac Lean, Richard ve Hallensleben, Horst, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom II. bis zum frühen 14. Jahrhundert/11. yüzyıldan 14. yüzyılın başlangıcına kadar Sırbistan ve Makedonya'da abidevi resim sanatı, Giessen, Verlag Wilhelm Schmitz 1963 (Kitap Tanıtımı)," Belleten, Vol.28, S.110, s.335-340.

Eyice, Semavi (1980). Son Devir Bizans Mimarisi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Gouma-Peterson Thalia (1975). "Paleologan Painting during the Early Period of the Reign of Andronicus II (1282-1311): Considerations of Style and Meaning," Byzantine Studies Conference, s.41.

Janc, Zagorka (2013). Ornaments in the Serbian and Macedonian Frescoes from the XII to Middle of the XV Century, Belgrad: Museum of Applied Art.

Kaya, Metin (2020). "Reflection of the Islamic and Sassanid art on the Aniconic

Decoration of Byzantine Wall Paintings in Cappadocia," M. Rakocija (Ed.), Niš And Byzantium Eighteen International Symposium The Collection Of Scientıiıc Works XVIII, Nis: Cultural Center of Nis, s.339-346.

Kaya, Metin (Temmuz 2021). "Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler." Art-Sanat 16: 409-435 (Erişim 5 Ağustos 2021). https://doi. org/10.26650/artsanat.2021.16.0014

Kaya, Metin (2023). "Imitation Curtain Depictions from Byzantine Cappadocia," Sanat Tarihi Dergisi 32/2, 1025-1059.

Killerich, Bente (2004). "Aesthetic Aspects of Palaiologan art in Constantinople: Some problems," Interaction and Isolation in Late Byzantine Culture, Ed. Jan Olof Rosenqvist Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul, s.11-26.

Levy, Catherine Jolivet (2017). "Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat." Zograf 41, s.107-141.

Mango, Cyril (2016). Bizans Yeni Roma İmparatorluğu, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Matschke, Klaus-Peter (2001). "Builders And Building In Late Byzantine Constantinople", Byzantine Constantinople, Ed. Nevra Necipoğlu, Leiden, Boston, Köln: Brill, s.315-328.

Müller-Wiener, Wolfgang (2001). İstanbul'un Tarihsel Topografyası, Çev: Ülker Sayın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Necipoğlu, Nevra (2011). "Geç Bizans Döneminde İmparatorluk ve İmparatorluk İdeolojisi: Gelenek, Dönüşüm ve Yenilik," Kariye Camii Yeniden/The Kariye Camii Reconcidered, *Çev. İnci Türkoğlu, Ed. Holger A. Klein, Robert G. Ousterhout, Brigitte Pitarakis, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul,* s.269-298.

Nelson, Robert S. (1988). "Palaelogon Illuminated Ornament and Arabesque," Wiener Jahrbuch Für Kunstgeschichte, Vol: XLI, Wien-Köln-Graz, s.7-22.

Nicol, Donald MacGillivray (1999). The Last Centuries of Byzantium (1261-1453), Cambridge: Cambridge University Press.

Nota Karamaouna, Nilufer Peker, B. Tolga Uyar, "Female Donors in Thirteenth-Century Wall Paintings in Cappadocia: An Overview," Female Founders in Byzantium and Beyond, Wiener Jahrbuch Fur Kunstgeschichte, Band LX/LXI, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2011/2012, s.231-242.

Ostrogorsky, Georg (2011). Bizans Devleti Tarihi, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Öztürk, Fatma Gül. "Açıksaray 'Open Palace': a Byzantine Rock-Cut Settlement in Cappadocia," Byzantinische Zeitschrift, Bd. 107/2, 2014: I. Abteilung "Açıksaray, s. 785-810.

Riegl, Alois (1992). Problems of Style (Foundations for A History of Ornament), Çev: Evelyn Kain, New Jersey: Princeton University Press.

Talbot, Alice Mary (2006). Byzantium:Faith and Power (1261-1557), Ed. Sarah T. Brooks, New York: Yale University Press.

Varinlioğlu, Günder (2013). Artamnonff: Bizans İstanbul'u İmgeleri 1930-1947, İstanbul Koç Üniversitesi Yayınları.

Yalçın, Asnu Bilban (2014). "Tarihi Kaynaklar Işığında Aya Sofya'nın Altıncı Yüzyıl Süslemesine Dair Bazı Notlar," Ayasofya Müzesi Yıllığı 14, s. 94-127.

Çevrimiçi, erişim tarihi: 15.10.2023 https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/6376/trabzon-ayasofya-muzesi

Çevrimiçi, erişim tarihi: 10.10.2023 https://garystockbridge617.getarchive.net/amp/media/rabbula-gospel-page-c7a114

Çevrimiçi, erişim tarihi: 15.09.2023 https://www.thebyzantinelegacy.com/metropolis-mystras

Çevrimiçi, erişim tarihi: 09.09.2023 https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1158

Fotoğraflar

Fotoğraf 1: Khora Manastır Kilisesi, eksonarteks , 1315-1321, dalga desenli mozaik bordür bezeme (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 2: Khora Manastır Kilisesi, eksonarteks, 1315-1321 duvar resmi, dalga desenli bordür bezeme (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 3: Theotokos Pammakaristos Kilisesi güney şapel, 13. yy. , naos üst örtü, Aziz Euthymius'u çevreleyen mozaik bordür (M. Kaya, 2014)

Fotoğraf 4: Hagios Theodoros Kilisesi (Vefa Kilise Cami), 14. yy. , eksonarteks, kubbe mozaik bordür (Kaynak: https://www.thebyzantinelegacy.com/vefa)

Fotoğraf 5: Khora Manastır Kilisesi Parekklesion kubbesi pencere kemer iç yüzeyleri, 1315-1321, meander desenleri (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 6: Apsis, meander desenleri detay (M. Kaya 2017)

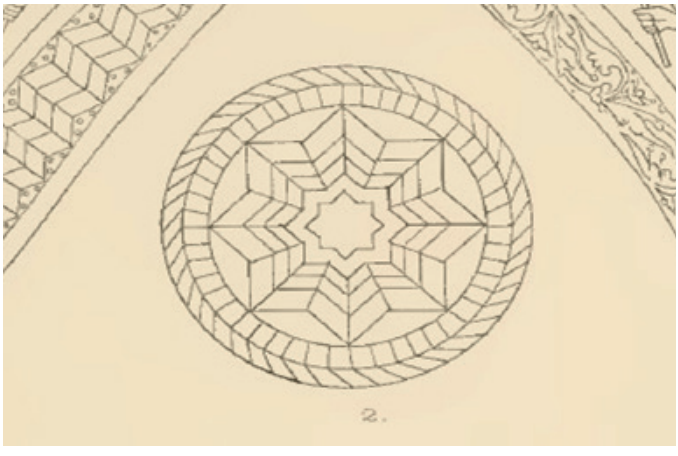
Fotoğraf 7: Aya Sofya narteks tonozu, mozaik bezeme, 6. yy. (A.B. Yalçın 2014, s.113)

Fotoğraf 8: Khora Manastır Kilisesi, parekklesion, 1315-1321, apsis

Fotoğraf 9: Gülşehir Yüksekli 1 Nolu Kilise, geç 13. yy. , kuzeybatı duvar, sekiz kollu rozet motifi (M. Kaya, 2017)

Fotoğraf 10: Bezirana Kilisesi, Geç 13. yy. – erken 14. yy., batı duvar, sekiz kollu yıldız motifleri (Levy 2017, fig.11)

Fotoğraf 11: Trabzon Ayasofyası, nartkes kuzeydoğu köşe duvar alt yüzeyi, 1250-1260, sekiz kollu rozet (D. T. Rice, 1968, Pl. XII/a)



Fotoğraf 12: Mistras Pantanassa Kilisesi, 1428, narteks, sekiz kollu rozet (Millet, 1910, Pl 149/2)

Fotoğraf 13: Hipodrom'daki Euphemia Kilisesi, 13. yy., Batı Niş (Naumann-Belting, 1966, Tafel 24/b)

Fotoğraf 14: Khora Manastır Kilisesi, iç narteks, 1315-1321, Meryem'in Doğumu Sahnesi alt bordürü (M. Kaya, 2017)

Fotoğraf 15: Hagios Theodoros Kilisesi (Vefa Kilise Cami), 14. yy. , eksonarteks, güneykubbe (M. Kaya, 2015)

Fotoğraf 16: Taşkınpaşa İçeribağ Kilisesi, 13. yy. , naos kuzey duvarı (Levy, 2015, Pl.212/1)

Fotoğraf 17: Khora Kilisesi parekklesion, 1321, güney tympanon (M. Kaya, 2017)

Fotoğraf 18: Trabzon Ayasofyası, 1250-1260, narteks tonozu
(Çevrimiçi, erişim tarihi: 15.10.2023)

Fotoğraf 19: Karşı Kilise, 1212, apsis kemeri (M. Kaya 2016)

Fotoğraf 20: Khora Manastır Kilisesi, eksonarteks , 1315-1321, Masumların Katli Sahnesi alt bordürü (M. Kaya, 2017)

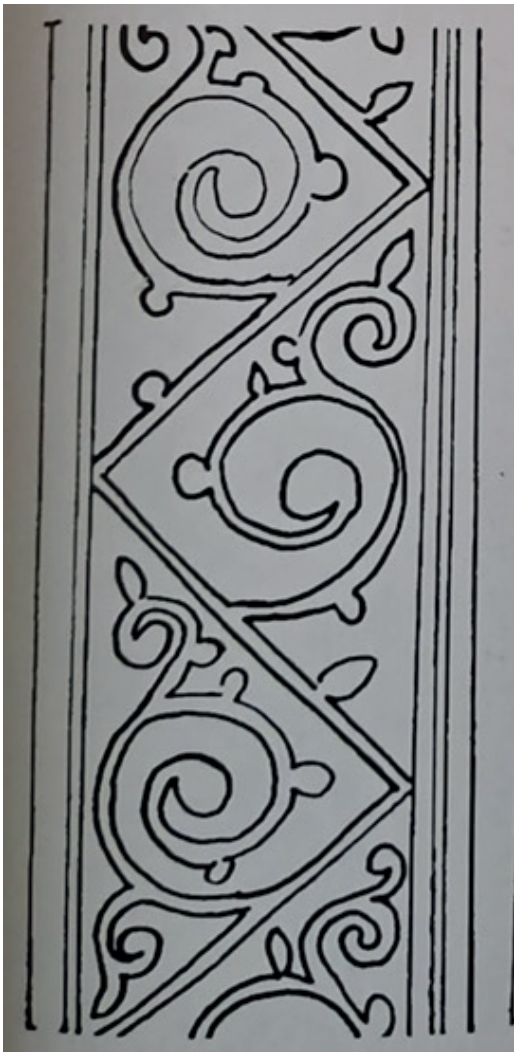
Fotoğraf 21: Gülşehir Yüksekli 1 Nolu Kilise, geç 13. yy. ,
apsis kemeri (M. Kaya, 2017)

Fotoğraf 22: Belisırma Bezirana Kilisesi, geç 13. yy. – erken 14. yy.,
apsis kemeri (Levy 2017, fig. 19)

Fotoğraf 23: Haç formu oluşturan zikzaklı desen, bugün Floransa, Biblioteca Medicea Laurenziana'da (Plut. 56, 22) bulunan Rabbula İncili minyatürü, 586 (Çevrimiçi, erişim tarihi: 10.10.2023)

Fotoğraf 24: Theotokos Pammakaristos Kilisesi, 13.yy. , güney şapel, mozaik pano (M. Kaya 2014)

Fotoğraf 25: Ürgüp Kırk Şehitler Kilisesi güney nef apsis kemeri (1216-17), (Nevşehir Müze Müd. Arşivi, 2016)



Fotoğraf 26: Meryem Kilisesi (1307-1310), Prizen, (Kaynak: Z. Janc,Belgrad 1961, fig.30)

Fotoğraf 27: Sırbistan Ziça Kilisesi (1316),
(Kaynak: Z. Janc, Belgrad 1961, fig.27)

Fotoğraf 28: Hagios Theodoros Kilisesi (Vefa Kilise Cami),
Palaiologoslar dönemi, eksonartkes merkez kubbe, pencere kemer iç yüzey detayı (M. Kaya, 2014 (M. Kaya, 2014)

Fotoğraf 29: Khora Manastır Kilisesi, eksonarteks, mozaik bezeme 1315-1321 (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 30: Khora Manastır Kilisesi, eksonarteks, mozaik bezeme 1315-1321 (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 31: Khora Manastır Kilisesi, eksonarteks, mozaik bezeme 1315-1321 (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 32: Pantokrator Manastır Kilisesi (Zeyrek Kilise Cami) eksonarteks kuzey duvar (M. Kaya 2022)

Fotoğraf 33: Mistras Aziz Demetrios Kilisesi, 1261 sonrası (Çevrimiçi, erişim tarihi: 15.09.2023)

Fotoğraf 34: Paris Bibliotheque Nationale gr. 311 f.1r, 14. yy.
(Kaynak: R. Nelson, 1988, s.17, fig.23

Fotoğraf 35: Euphemia Kilisesi (batı niş, imitasyon perde desenleri detayı
(Kaynak: Naumann, Belting 1966, Tafel 23c)

Fotoğraf 36: Khora Kilisesi, parekklesion, apsis duvar alt yüzeyi (M. Kaya 2017)

Fotoğraf 37: Theotokos Pammakaristos Kilisesi, güney ambulatorion, 13. yy. (Kaynak: https://www.thebyzantinelegacy.com/pammakaristos)

Fotoğraf 38: Vat. Gr. 1158, f.15r, 13. yy.
(Kaynak: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1158)

PERTEVNİYAL VALİDE SULTAN'IN YAPTIRDIĞI ÇEŞMELER

Fountaıns Built By Pertevniyal Valide Sultan

Handan YERLİ[1]

Özet

İnsan hayatının sürekliliği için ihtiyaç duyduğu en önemli ögelerden biri olan su, aynı zamanda tarih boyunca uygarlıkların gelişimine de katkı sağlamıştır. Yerleşim yerlerinin genellikle göl, akarsu gibi su kaynakları yakınında kurulmuş olması bunun en büyük kanıtlarından biridir. Sokak dokusundaki en küçük yapılardan biri olan çeşme, fonksiyonel olarak halkın su ihtiyacını karşılaması yanında hem sesi hem de görüntüsü ile dönemin mimari üsluplarına uygun bir şekilde tasarlanmış sanat eserleridir. Osmanlı kadınları her dönemde hayırseverlikte ve banilikte önemli bir yere sahip olmuşlar, hatta tarihte "kadınlar saltanatı" adında bir döneme de damga vurmuşlardır. Osmanlı kadınları özellikle valide sultanlar servetlerinin büyük bölümünü hayır eserleri yaptırmak için harcamıştır. Sultan II. Mahmud'un eşi ve Sultan Abdülaziz'in annesi olan Pertevniyal Valide Sultan da onlardan biridir. Pertevniyal Valide Sultan dönemin ekonomik açıdan zor koşullarına rağmen hayırseverlik ve yapı faaliyeti konusunda oldukça iyi bir konumdaydı. Eser bırakmış son valide sultan özelliğine sahip olan Pertevniyal Valide Sultan'ın yapı faaliyetleri daha çok İstanbul'da yoğunlaşsa da Balkanlarda Sırbistan'ın Seniçe şehrinde ve Anadolu'da Tarsus, Konya, Samsun, Şebinkarahisar şehirlerinde de hayır eserleri yaptırmış, harap durumda olan yapıları tamir ettirmiş ve bu yapılar için vakfiyeler düzenletmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde on altı, Makedonya Devlet arşivinde ise bir vakfiyesi bulunmaktadır. Özellikle İstanbul'da yaptırdığı yapılar arasında ilk sırayı çeşmelerin aldığı görülmektedir. Bu çalışmanın konusunu Pertevniyal Valide Sultan'ın yaptırdığı çeşmeler oluşturmaktadır. Bu çalışmada Pertevniyal Valide Sultanın yaptırmış olduğu 5 adet çeşme vakfiye ve arşiv belgelerinin ışığında incelenecek, söz konusu yapılar mimari tanımları, plan ve cephe özellikleri, süsleme programları, malzeme ve teknik açısından önce kendi içlerinde daha sonra çağdaşlarıyla karşılaştırılarak değerlendirilecek, yapıların Osmanlı mimarisindeki konumu ve önemi vurgulanacaktır.

Anahtar kelimeler: Çeşme,Pertevniyal Valide Sultan, su mimarisi, Osmanlı mimarisi, mimari

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslam Sanatları Ana Bilim Dalı-E-mail: handanyerli@karabuk.edu.tr. orcid.org/0000-0003-2212-3944.

Abstract

Water, one of the most important elements needed for the continuity of human life, has also contributed to the development of civilisations throughout history. The fact that settlements are generally established near water sources such as lakes and rivers is one of the biggest proofs of this. Fountains, which are one of the smallest structures in the street texture, are works of art designed in accordance with the architectural styles of the period with both their sound and appearance, as well as functionally meeting the water needs of the people. Ottoman women had an important place in philanthropy and building in every period, and even marked a period in history called "women's reign". Ottoman women, especially valide sultans, spent a large part of their wealth to build charitable works. Pertevniyal Valide Sultan, wife of Sultan Mahmud II and mother of Sultan Abdülaziz, was one of them. Despite the economically difficult conditions of the period, Pertevniyal Valide Sultan was in a very good position in terms of philanthropy and building activities. Although the building activities of Pertevniyal Valide Sultan, who was the last valide sultan to leave works, were mostly concentrated in Istanbul, she also had charitable works built in the city of Seniçe in Serbia in the Balkans and in the cities of Tarsus, Konya, Samsun, Şebinkarahisar in Anatolia, had dilapidated buildings repaired and had foundations issued for these buildings. There are sixteen foundations in the Archive of the General Directorate of Foundations and one in the Macedonian State Archive. It is seen that fountains take the first place among the buildings he built especially in Istanbul. The subject of this study is the fountains built by Pertevniyal Valide Sultan. In this study, 5 fountains built by Pertevniyal Valide Sultan will be analysed in the light of her foundation and archive documents. These structures will be evaluated in terms of architectural definitions, plan and façade features, ornamentation programmes, materials and techniques, first within themselves and then by comparing them with their contemporaries, and the position and importance of the structures in Ottoman architecture will be emphasised.

Keywords: Fountain, Pertevniyal Valide Sultan, water architecture, Ottoman architecture, architecture

Giriş

Asıl adı Besime (A.Akyıldız 2007:239.; N.Taylan 2012:211.) olan Pertevniyal Valide Sultan, Sultan II. Mahmud'un eşi ve Sultan Abdülaziz Han'ın annesidir. Çeşitli araştırmacılar tarafından Pertevniyal Valide Sultan'ın Kürt (A.Akyıldız 2016: 308.) ya da Roman (A.K.Meram 1999:567.) asıllı olduğu söylenmekteyse de büyük ihtimalle Çerkezlerin Şapsığ kolundan olduğu (N.Sakaoğlu 1999:504.; M.Eliaçık 2010:33-69. ;N.Taylan 2012:211.; A.Akyıldız 2007:308.) ve doğum yılı net olarak bilinmemekle birlikte 1810 yılında doğduğu (A.Şimşirgil 2014:211.) düşünülmektedir.

Sultan II. Mahmud'un, kız kardeşi Esma Sultan'ın Eyüp semtinde bulunan sarayını ziyareti esnasında Besime'yi görüp onu haremine aldırdığı (A.Şimşirgil 2014:211-212) ve Besime'nin isminin de ışığa ve iyiliklere nail olan (A.Kolay 2012:39.; M.N.Özön 1973:597.) anlamına gelen "Pertevniyal" olarak değiştirildiği söylenmektedir (S.Ok 1996: 41.).

Hareme girdikten sonra güzelliği ile dikkati üzerine çeken Pertevniyal kısa süre içerisinde ikinci ikballiğe kadar yükselmiştir. Bazı kaynaklarda 1830 yılında Sultan Abdülaziz dünyaya geldiğinde beşinci kadın efendiliğe yükseldiği belirtilmişse de (A.Demirci 2014:243.; A.Akyıldız 2016:308.), daha sonraki yıllarda yapılan bir araştırma sonucunda ortaya çıkan harem maaşlarını gösteren bir darphane defterine dayanılarak Pertevniyal Valide Sultan'ın ikinci ikballikten kadın efendiliğe geçemediği, erkek çocuk doğurmuş olmanın kadın efendiliğe geçişte bir şart olmadığını belirtilmiştir (A.Terzi 2018: 48.).

1839 yılında Sultan II. Mahmud'un vefatıyla (A.Demirci 2014:243.) birlikte yerine Bezmiâlem Sultan'ın oğlu Abdülmecid tahta çıkmıştır. Bu durumda Bezmiâlem Sultan "valide sultan" unvanını almış ve daha önce süregelen şehzadeler kafesteyken annelerinin Eski Saraya gönderilmesi geleneğine uymayarak, Pertevniyal ile oğlu Abdülaziz'i Beşiktaş'ta bulunan sarayda onlar için tahsis ettirdiği daireye yerleştirmiştir (N.Sakaoğlu 2007: 217.). İlk kez gerçekleştirilen bu durum Pertevniyal'in yirmi iki yıl saraydan uzak kalmasına sebep olmuştur.

1861 yılında Sultan Abdülmecid'in vefatıyla birlikte yerine Sultan Abdülaziz tahta çıkmış ve böylece Pertevniyal "valide sultan" unvanını almıştır. Pertevniyal Valide Sultan'ın valide sultanlığı on dört yıl sürmüş ve bu sürede imparatorluğun birçok şehrinde hayır eserleri inşa ettirmiş, bazı eserleri de tamir ettirmiştir. Bu eserler için vakfiyeler düzenletmiştir. Pertevniyal Valide Sultan'ın vakıfları, kadınlar tarafından kurulan vakıflar arasında önemli bir yere sahiptir. Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde Pertevniyal Valide Sultan'a ait on altı adet vakfiyesi, Makedonya Devlet Arşivinde ise bir adet vakfiyesi bulunmaktadır.

Bani hanım sultanların sonuncusu olan Pertevniyal Valide Sultan imparatorluğun çeşitli şehirlerinde yaptırdığı ve tamir ettirdiği eserlerle ön plana çıkmıştır. Bu şehirler arasında özellikle İstanbul'a yoğunluk verdiği ve İstanbul'da yaptırdığı yapılar arasında ilk sırayı çeşmelerin aldığı görülmektedir. Bu çalışmada Pertevniyal Valide Sultan'ın yaptırmış olduğu 5 adet çeşme vakfiye ve arşiv belgelerinin ışığında incelenecek, bu yapılar kronolojik olarak sıralanacak, mimari tanımları, plan ve cephe özellikleri, süsleme programları, malzeme ve teknik açısından önce kendi içlerinde daha sonra çağdaşlarıyla karşılaştırılarak değerlendirilecek, yapıların Osmanlı mimarisindeki konumu ve önemi vurgulanacaktır.

1. Pertevniyal Valide Sultan'ın Yaptırdığı Çeşmeler

1.1. İstanbul Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi

Daha önce Eyüp Semtinde Defterdar iskelesi yakınında yer alan Ya Vedüd

Camisi sırasında bulunurken 1943 yılında Haliç Köprüsünün inşaatı nedeniyle bulunduğu yerden sökülerek Haliç Köprüsünün ayağının yanına taşınmıştır. Çeşmenin alınlığındaki kitabesine göre H.1273-M.1856 yılında Pertevniyal Valide Sultan'ın kadın efendilik döneminde yaptırılmıştır.

Harita 1. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesinin konumu

Resim 1. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin konumu

Kitabeler:

Çeşmenin alınlığındaki kitabe:_Çeşmenin alınlığında yedi beyitten oluşan kitabesi yer almaktadır. Bu kitabe Şair muhtar tarafından kaleme alınıp, hattat Hâfız Mahmûd Emîn El-Eyyûbî tarafından yazılmıştır.

Resim 2. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin alınlığındaki kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"Ferzend-i Mahmûd Hân-ı Adlî nûr-i ayn-ı kâinât Eyvân-ı kasr-ı ismetin rûşen-çerağ-ı zîveri Ashâb-ı fahr-ı âlemîne hürmeten bu beldeyi Abdülazîz'in mâder-i sa'd-ahteri pâkî-ze-zât Pertevniyâl Kadın Efendi ser-firâz-ı kâinât Tezyîn için bünyâd kıldı çeşme-i nû-rü'l-cihât Hayrâta icrâ eylemektir şân-ı Nil-cûdunu Nûş eyledikçe teşneler âsâr-ı hayrından zülâl Allah nahl-i gül-i vücûdun goncasıyla muttasıl Mehd-i mu'allâ-yı kerem-fermâ-yı mem-dûhü's-sıfat Rûh-i şehîdân ola şâd u sâbıkîn-i sâbıkât İkbâl-i ömr ile kıla fer-bahş-ı gülzâr-ı sebât Bir su içip Muhtâr tahsîn eyledim hayrâtını Pertev-nümâ susuzlara nev-çeşmeden âb-ı hayât Harrerehü'l-müznibu'd-dâ'î Hâfız Mahmûd Emîn El-Eyyûbî 1273" (Karakuş;Kızıltoprak,2008,192.)	"Sultan II. Mahmud'un çocuğu olan (Şehzade Abdülaziz) kâinattaki karanlığı def eden bir ışık kaynağıdır. Masumluk köşkünün de parlak yıldızı olan bir süsüdür. Övünç kaynağı, Peygamberimiz Hz. Muhammed (S.A.V) 'in ashabına hürmeten bu beldeyi, Şehzade Abdülaziz'in annesi, uğurlu ve pak bir kimse olan, kâinattaki diğer kadınlardan da üstün vasıflı Pertevniyal Kadın Efendi, süslemek için her tarafa nur saçan bu çeşmeyi yaptı. Nil gibi cömert olan bu çeşmenin yapılış amacı hayır ve Allah rızası içindir. Susayanlar bu çeşmenin soğuk ve güzel suyundan içtikçe, yaptırdığı hayır eserleri sebebiyle "Allah'ın cennette hurma ağaçları ve açılmamış gül bahçeleriyle bitişik yüce bir makam, yer ihsanını emretsin, beğenilmiş ve övülmüş hale koysun, şehitlerimizin ve geçmişlerimizin ruhları şad olsun, ömrünü talihli kılıp, gül bahçesindeki yerini sabit kılsın", diye dua etsinler. (Ben Şair Muhtar) Bir su içip (yazdığım bu şiirle)süsledim bu hayır eserini, bu yeni çeşmeden akan su, susuzlara hayat ve ışık verir. Bunu yazan günahkâr Hafız Mahmûd Emîn el- Eyyûbî'ye dua" (Erişim tarihi: 15/06/2023 https://www.dunyabulteni.net/mezar-taslari-ve-kitbeler/pertevniyal-valide-sultan-cesmesi-kitabeleri-h287391.html .)

Çeşmenin alınlığındaki madalyondaki kitabe: Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin alınlığındaki madalyonda bir kitabesi yer almaktadır. Bu kitabeye Enbiya suresinin 30.ayetinden bir bölüm yazılmıştır.

Resim 3. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin alınlığındaki madalyonda yer alan kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"Bismillahirrahmanirrahim Ve ce'alnâ mine'l-mâ'i külli şey'in hay efelâ yu'minûn. Sadakallâhü'l-azîm"	"Canlı olan her şeyi sudan meydana getirdik. Allah doğru söyledi"

Çeşmenin ayna taşının göbeğindeki kitabe:

Çeşmenin ayna taşının göbeğinde bir kitabesi yer almaktadır. Bu kitabeye peygamberimizin hadislerinden biri yazılmıştır.

Resim 4. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin ayna taşı göbeğindeki kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"Kavle Nebiyyu Aleyhi's-Selam: Hayru'l- mâli mâ'unfika fî sebîlillâhi, hayru'lmü'minîn sene 1273."	"Mü'minlerin en hayırlısı, malını hayra harcayandır." Sene H.1273(M.1856)

Çeşmenin alınlığının altındaki kemer gözünde:

Çeşmenin alınlığının altındaki kemer gözünde, Hattat Remzi'nin imzası yer almakta ve kemerin kilit taşında ise "Maşallah" yazısı ve altında bir hadis-i şerif bulunmaktadır.

Resim 5. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin kilit taşındaki "Maşallah" yazısı

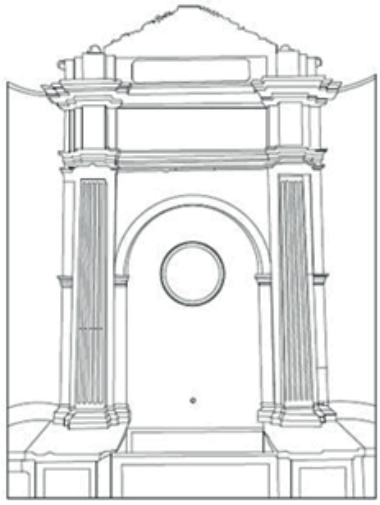
Çeşme nişinin üzerinde bulunan onarım kitabesi:

Çeşme nişinin üzerinde günümüz Türkçesiyle yazılmış bir onarım kitabesi bulunmaktadır. Kitabeye "Harab olan bu çeşme Haydar Süleymangil tarafından yeniden imar edilerek Hz. Fatımatü'z-Zehra annemize hediye edilmiştir." yazılmıştır.

Resim 6. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin günümüz Türkçesiyle yazılmış onarım kitabesi

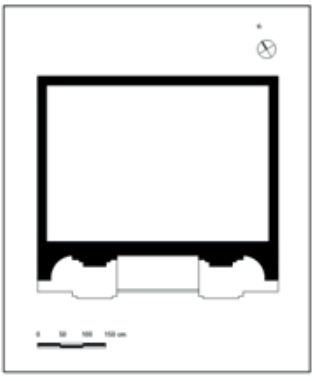
Ampir üslubun en önemli temsilcilerinden biri olan çeşme, 530 cm x 450 cm x 610 cm ölçülerinde, tamamen mermer malzemeden yapılmış, boyuna dikdörtgen formlu, tek yüzlüdür ve konumuna göre müstakil çeşmeler grubuna girmektedir. Çeşmenin üç sıra moloz taş iki sıra tuğla almaşıklığı ile örülmüş, üzeri tonozla örtülü bir su deposu bulunmaktadır.

Resim 7. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin genel görünümü



Şekil 1. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin ön görünüş çizimi

Resim 8. Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi Su deposu



Şekil 2. Çeşmenin planı

Çeşmenin cephesi yatay profilli silmelerle iki bölüme ayrılmıştır. Cephedeki yüksek kabartma tekniğiyle yapılan bezemeler göz alıcıdır. Cephenin alt bölümünde yarım daire kemerli yüzeysel derinlikte bir niş yer almaktadır. Çeşmenin ayna taşı antik bir vazo formundadır ve vazonun ortasında bir adet lüle deliği bulunmaktadır ancak musluk günümüze ulaşmamıştır. Bu antik vazo kaideli şekilde düzenlenmiş, yanlarda ve ortada akant yapraklarıyla bezenmiştir. Vazonun iç kısmında ortada büyük bir gül, gülün etrafında ise dört yapraklı çiçek motifleri bulunmaktadır. Bu antik vazonun ortasında ise bir girland motifi vardır. Lüle deliğinin yer aldığı süslemenin üst kısmında ise vazo içine yerleştirilmiş çiçek motifi yer almaktadır.

Antik vazonun üst bölümünde S kıvrımları yapan akantus yapraklı dallardan sarkan, çiçek ve yapraklardan oluşan büyük bir girland motifi bulunmaktadır. Ortasında etrafı yumurta dizisiyle çerçevelenmiş oval bir madalyon yer almaktadır. Madalyonun üzerinde yer alan Hadis-i Şerifte "malın hayırlısı Allah yolunda infak edilendir" anlamına gelen "Kale'n-nebiyyü aleyhi's-selam / Hayrü'l-mâl mâ ünfika fi sebilillah / Harrerahu Emin 1273" (Karakuş ve Kızıltoprak: 2008.) yazmaktadır.

Resim 9. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin antik vazo formundaki ayna taşı

Resim 10. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin antik vazonun üzerinde bulunan oval madalyon

Kemerin kilit taşında etrafını akant yapraklarının çevrelediği bir rozet yer almaktadır ve rozetin içinde ise "Maaşallah" yazısı bulunmaktadır.

Çeşmenin cephesinin ikinci bölümü iki yanda birer plasterle sınırlandırılmış yatay bir bordür şeklinde düzenlenmiştir ve ortasında çeşmenin kitabesi yer almaktadır. Plasterler yivli gövde ve iyonik başlıklara sahiptir ve kaideden üst bölüme kadar kademeli olarak dışarıya doğru çıkıntı yapmaktadır. Üst bölümde kitabenin iki yanında yer alan plasterlerde ise yüksek kabartma tekniği ile yapılmış geniş ağızlı, ayaklı, gövdesini iki adet kenger yaprağının sardığı vazo içinde çiçek motifi[2] yer almaktadır.

[2] Örcün Barışta bu çiçeği "kala çiçeği"olarak adlandırmaktadır.(Ö.Barışta 1994:246.)

Resim 11. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin ortasında kitabe yer alan cephenin ikinci bölümü

Resim 12. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin plasterlerinin iyonik sütun başlığı

Resim 13. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin plasterlerinin üst kısmındaki vazo bezemesi

Çeşmenin en üst kısmında neoklasik üsluba uygun bir üçgen bir tepelik, tepeliğin üzerinde ampir üsluplu bir merkezden dağılan ışın motifleri, iki yanında gül, kıvrımlı kenger yaprakları, üzüm salkımı motifleri, üçgen tepeliğin ortasında ise oval bir madalyonun içerisine yerleştirilmiş besmele yer almaktadır.

Resim 14. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin tepelik kısmı

Çeşmenin ön kısmında dikdörtgen formlu bir yalak ve onun iki yanında ise dinlenme sekileri bulunmaktadır. Yalak bölümünün yüzeyinde yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yer alan büyük bir gülbezek motifi ve gülbezeğin iki yanına kenger yaprakları motifi yer almaktadır. Dinlenme sekilerinin yüzeyine de yüksek kabartma tekniğiyle kare birer çerçeve içine alınmış gülbezek motifleri yapılmıştır.

Resim 15. Eyüp Pertevniyal Kadın Efendi Çeşmesi'nin yalak ve dinlenme sekileri

1.2. İstanbul Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi

İstanbul Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi Karabaş Mah. Karabulut Sokakta bulunmaktadır. Kitabesine göre H.1279-M.1862-1863 tarihinde yaptırılmıştır.

Kitabesi:

Çeşmenin üst bölümünde yer alan silmelerin arasında yaprak motifleri ile çevrelenmiş Abdülaziz tuğrası, tuğranın etrafında asma yaprakları ile üzüm bezemesi ve tuğranın iki yanında dörder satırlık kitabesi yer almaktadır.

Resim 16. Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi'nin kitabesi

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"Adâlet taht-gâhında kıyâm etdikçe şâhım" "Hatâdan hıfz ede Mevlâ vücûd-ı Abdülazîz Hân" "Karagümrük miyânında edipdir hayr ile ihsân" "Muvaffak oldu bu hayra getirdi hoş âb-ı revân" "İçenler mâ-i zülâlden edeler hayr ile duâ" "Yapıp bu çeşmeyi ihyâ eyledi Vâlide Sultân" "Mezîd ez-diyâd etsin füzûn-ı ömr ü şevketle" "Mâderi oldu cihânın Pertevniyal-i ulûv-vü'ş-şân" "H. 1279 / M. 1862-63" (Fatih Belediye Başkanlığı,2016:66.)	"Padişahım adalet tahtında durdukça Allah, Abdülaziz Han'ın vücudunu hatadan korusun. Karagümrük Meydanı'nda hayır ihsan edip tatlı bir su getirterek bu hayra muvaffak oldu. Bu çeşmeyi Valide Sultan yaptırıp ihya eyledi, bu tatlı sudan içenler hayır dua etsinler. Ömür ve azametinin çokluğuyla yaşasın. Şanı yüce Pertevniyal, cihanın annesi oldu".

Çeşme boyuna dikdörtgen planlı, tek kemerli ve tek yüzlü bir meydan çeşmesidir. Su haznelidir ve konumuna göre müstakil çeşmeler grubunda yer almaktadır. Çeşmenin duvarları moloz taştan yapılmış ve üzeri sıvalıdır.

Çeşmenin cephesi yatay profilli silmelerle ikiye ayrılmıştır ve cephenin alt kısmında yuvarlak kemerin içinde iki kalın, köşeli gömme sütun arasında oldukça sade bir ayna taşı yer almaktadır.

Çeşmenin üç adet lülesi mevcuttur. Çeşmeyi inceleme tarihimizde çeşmenin musluk ve yalağı yerinde yoktu son geçirdiği restorasyonla birlikte çeşmenin yalağı tamir edilmiş ve bir musluk eklenmiştir. Günümüzde kullanılmaktadır.

Resim 17. Çeşmenin ayna taşı

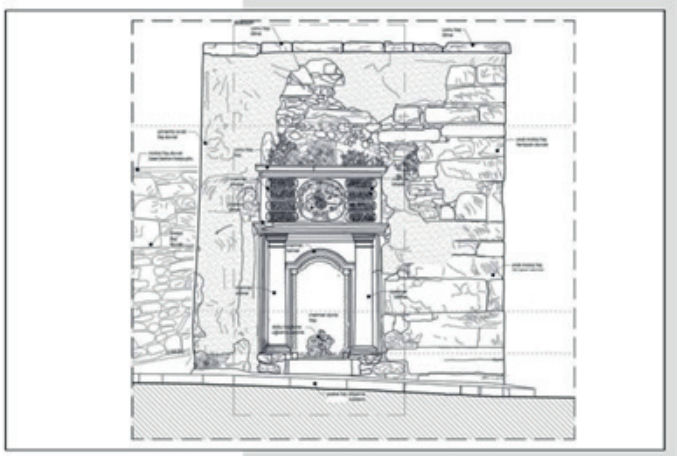
Resim 18. Çeşmenin restorasyon sonrası eklenen yalak ve musluğu

Çeşmenin eski fotoğraflarından birinde kitabenin üst bölümünde ikinci bir kornişten sonra yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış, bitkisel barok tarzı bir taç görülmektedir. Çeşmeyi incelediğimiz tarihte bu taç kısmı yerinde yoktu. Çeşme inceleme tarihimizden sonra bir restorasyon geçirmiştir ve kayıp taç bölümü Fatih Belediyesi tarafından tekrar yerine yerleştirilmiştir. Çeşmenin taç bölümünün bakımsızlık nedeniyle düştüğü ve hayırsever bir vatandaş tarafından evinde koruma altına alındığı, daha sonra bu kişinin vefatı üzerine muhtar tarafından Vakıflar Bölge Müdürlüğüne teslim edildiği ve Fatih Belediyesi tarafından yapılan yazışmalar neticesinde mermer taç kısmının İSKİ Vakıf Sular Şube Müdürlüğünün arşivinde olduğu ortaya çıkmıştır. Çeşmenin taç bölümü üzerinde gerekli temizleme ve birleştirme çalışmaları yapılarak çeşmenin orijinalindeki yerine monte edilmiştir. (Erişim tarihi: 04/02/2024.https://www.fatih.bel.tr/tr/main/news/pertevniyal-valide-sultan-cesmesinin-restoras/3740#:~:text=nin%20Restorasyonu%20Tamamland%C4%B1,Pertevniyal%20Valide%20Sultan%20%C3%87e%C5%9Fmesi'nin%20Restorasyonu%20Tamamland%C4%B1,kitabesi%20de%20bulunup%20monte%20edildi.).

Resim 19. Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi'nin eski fotoğrafı

Resim 20. Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin incelediğimiz tarihteki durumu (Erişim tarihi: 13/12/2023. http://www.suvakfi.org.tr/cesme/pertevniyal- valide-sultan cesmesi-8h-1279-m-1863/1527/)

Resim 21. Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin restorasyondan sonraki durumu



Şekil 3. Karagümrük Pertevniyal valide Sultan Çeşmesi çizim (Erişim tarihi: 04/02/2024. https://www.fatih.bel.tr/webfiles/userfiles/files/2_%20B%C3%96L%C3%9CM.pdf)

1.3. Giresun Şebinkarahisar Suyalu, Bige (Suboyu) Köyü Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi

Çeşme Giresun ilinin Şebinkarahisar ilçesinin Suboyu köyünde yer almaktadır. Kitabesine göre H.1281(M.1865) yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre Pertevniyal Valide Sultan Şebinkarahisar'da biri Suboyu köyünde ikisi Karaköy yolu üzerinde olmak üzere üç adet çeşme yaptırmıştır. Ancak sadece Suboyu köyündeki günümüze ulaşmıştır.

Kitabesi:

Çeşme nişinde on satırlık ta'lik kitabesi yer almaktadır.

Resim 22. Şebinkarahisar Suboyu Pertevniyal Çeşmesi kitabe

Kitabenin Okunuşu:

I. "Şebinkarahisarda Bige Karyesinin halkı"

II. "Susuzluktan yanup bâ arzuhal etmişler efğân"

III. "Söğütlübelden âbı celb edüb yapdırdı üç çeşme"

IV. "Bu köyün merhametle mâder-i Şâh-ı Kerimü'ş-şân"

IV. "Olukluda Kuruköprüde hem bu cây-ı dilcüdâ"

V. "Akıtdı sû-be-sû sular ahali oldular renân"

VI. "Efkâr-ı güfte bahş eyleyüp ikbâl ü devletle"

VIII. "Şe mülk-i aziz etsün su gibi haşr eden Rahmân"

IX. "İçüb bir su oku tarihini teşne dedi safvet"

X. "Bu ra'nâ çeşmesârî âlî Valide Sultan 1281"

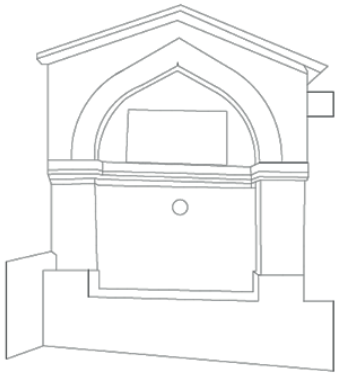
(H.T.Okutan 1949: 176.)

Çeşme boyuna dikdörtgen planlı, tek kemerli, tek yüzlü bir sokak çeşmesidir. Konumuna göre müstakil çeşmeler grubuna giren çeşme kesme taş malzemeden inşa edilmiş ve üzeri üçgen çatı şeklinde kapatılmıştır.

Çeşmenin sivri kemerli yüzeysel nişi profilli bir silme ile iki bölüme ayrılmıştır. Silmenin üst kısmında kitabesi yer almaktadır. Kitabe kıvrık dallarla bezenmiş bir çerçevenin içinde yer almakta, kitabenin üst bölümünde ise bir merkezden dağılan barok üsluplu ışın motifleri bulunmaktadır. Silmenin alt kısmında sade bir ayna taşı yer almaktadır. Tek lüleli olan çeşmenin bir yalağı bulunmaktadır. Çeşmenin su haznesi yoktur ve musluk kısmı günümüze ulaşamamıştır. Bu yüzden günümüzde kullanılmamaktadır.

Resim 23. Şebinkarahisar Suboyu Pertevniyal Çeşmesinin eski bir fotoğrafı (https://www.koylerim.com/sebinkarahisar-suboyu-koyu-resimleri-8492g.htm.)

Resim 24. Şebinkarahisar Suboyu Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi Genel Görünüm



Şekil 4. Şebinkarahisar Suboyu Pertevniyal Valide sultan Çeşmesi çizim

1.4. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Sebili

İstanbul Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi yapılmadan önce onun yerinde 1768 yılında yapılmış olan Kâtip Camisi (Mustafa Ağa Mescidi) bulunmaktaydı. Pertevniyal Valide Sultan henüz valide sultan unvanını almadan önce 1862 yılında Kâtip Camisinin önüne dört yüzlü bir meydan çeşmesi yaptırmıştır (A. Akyıldız 2016: 327.).

Daha sonraki yıllarda Kâtip Camisi yanarak yok olmuş ve Pertevniyal Valide Sultan kendisi için yaptırmak istediği külliyesini Kâtip Camisi'nin yerine yaptırmaya karar vermiştir. Külliyenin inşası sırasında bu dört yüzlü meydan çeşmesi yolu daralttığı gerekçesiyle bulunduğu yerden kaldırılarak caminin kuzeybatı-

sındaki anıtsal avlu giriş kapısının her iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiştir (Ahmed Lütfi Efendi 1988: 80-81.; A. Akyıldız 2016: 327.). Kapının iki yanındaki nişler sebil, kenarlardaki nişler ise çeşmedir. Sebil ve çeşmelerin kemerlerinin üzerinde sülüs hatlı ikişer beyitlik kitabeleri yer almaktadır.

Kitabeler:

Resim 25. Avlu giriş kapısının doğu tarafında bulunan 1 nolu sebilin üzerindeki kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"1.Teşnegâna Vâlide Sultan edip işrâb-ı âb "Efdalü'l-âmâli sakyü'l mâ'"a etdi imtisâl 2.Abd-i ihsân-cûy Safvet söyledi târîhini "Yapdı a'lâ çeşme-i nev Vâlide Pertevniyâl" H. Muharrem 1288 M. Mart-Nisan 1871" (Fatih Belediye Başkanlığı, 2016: 72.)	"1.Valide Sultan, susayanlara su içirip "amellerin en faziletlisi su dağıtmaktır" Hadis-i şerifine mazhar oldu. 2.İhsan ırmağının kulu Safvet, tarihini"Valide Pertevniyal Sultan, pek güzel ve yeni bir çeşme yapdırdı" diye tarih söyledi."

Resim 26. Avlu giriş kapısının doğu tarafında bulunan 1 nolu çeşmenin üzerindeki kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"1 Hak eder bir kat dahi cennette Hân Mahmûdu şâd Eyledi rûhiyçün inşâ hem-ser-i pâki sebîl 2 Nakş olunsa tâşına târîhi ey Safvet değer "Yapdı Hân Abdülaziz'in mâderi pâk-i sebil" (Fatih Belediye Başkanlığı, 2016: 71.)	"1 Allah, Sultan Mahmut'u cennet bir kat daha sevindirsin. Hanımı, ruhu için sebil inşa ettirdi. 2 Ey Safvet, tarihi, taşına kazılsa değer: "Han Abdülaziz'in annesi sebil yaptırdı."

Resim 27. Avlu giriş kapısının batı tarafında bulunan 2 nolu sebilin üzerindeki kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
1.Fîsebîlillâh bu vâlâ menbaʿı bünyâd edip Eyledi celb-i duʿâ Sultân-ı kevne Vâlide 2.İç suyun Safvet şifâ olsun yâzıp târîhini "Yapdı bir şâfî sebîl atşân-ı kevne Vâlide" (Fatih Belediye Başkanlığı, 2016:72.	"1.Valide Sultan, Allah yolunda bu görkemli su kaynağını inşa ettirip, yeryüzünün Sultan'ına duaya vesile oldu. 2.Safvet, tarihini yazıp suyunu iç, şifa olsun: "Valide Sultan, dünyadaki susamışlara, şifa bahşeden bir sebil yaptırdı."

Resim 28. Avlu giriş kapısının batı tarafında bulunan 2 nolu çeşmenin üzerindeki kitabe

Kitabenin Okunuşu	Günümüz Türkçesiyle
"1 Muharremde tamâm oldu bu dil-cû çeşme-i ihsân Hüseyn-i Kerbelânın rûhunu şâd eyledi Yezdân 2 İçip bir sû dedim târîhini Safvet safâlarla "Müferrih çeşme yapdı Aksaray'da Vâlide Sultân" (Fatih Belediye Başkanlığı, 2016:71.)	"1 Bu gönül alıcı ihsan çeşmesi Muharrem ayında tamamlandı. Allah, Hz. Hüseyin'in ruhunu şad eyledi. 2 Safvet, bir su içip mutlulukla tarihini dedim: "Valide Sultan, Aksaray'da ferahlık veren bir çeşme yaptırdı."

Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin kuzeybatısındaki anıtsal avlu giriş kapısına bitişik olarak yerleştirilen iki sebilde su vermek için beşer delikli demir parmaklık ve sebillerin arkalarında su depoları yer almaktadır.

Resim 29. Avluya giriş kapısındaki sebillerin arkasındaki giriş kapıları

Birbirleriyle benzer özellikler gösteren sebillerin iç kısımlarında kaş kemer şeklinde düzenlenmiş olan derin birer niş vardır. Sebil ve çeşmelerin iki yanında palmet başlıklı mermer sütunçeler bulunmakta ve üst bölümlerinde ise çift kemerden oluşan dekoratif dış kemer ve kemerin ortasında palmet başlıklı bir saçak yer almaktadır. Ayna taşları oldukça sade düzenlenen sebillerin musluk ve tasları bulunmamaktadır.

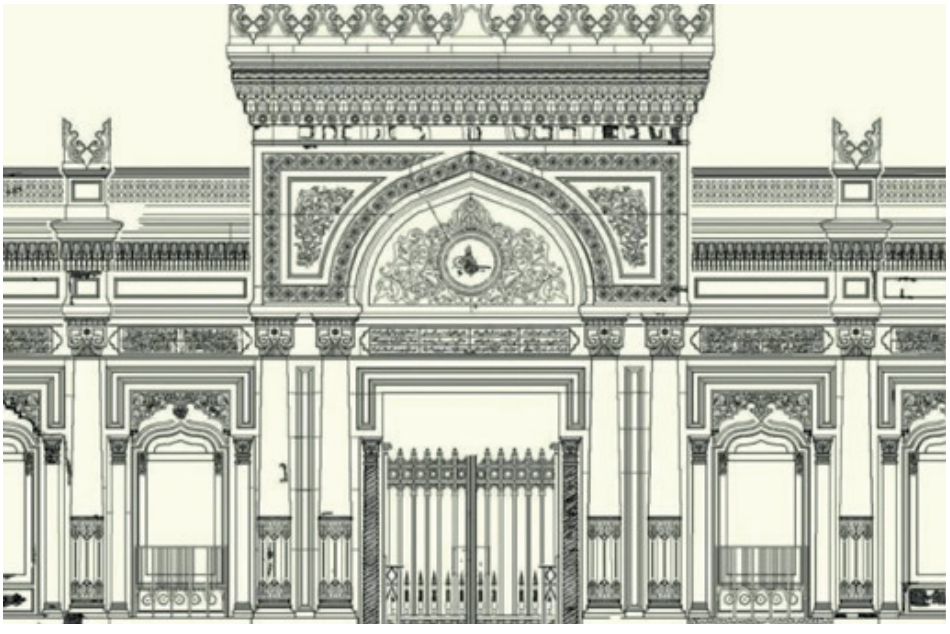
Aksaray Meydanı'nın düzenlenmesi sırasında Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin anıtsal avlu giriş kapısı sebillerle birlikte yol kotunun altında kalmış ve suları kesilmiştir. Bu nedenle günümüzde kullanılmamaktadır.

Resim 30. Avlu giriş kapısının doğu tarafında bulunan 1 nolu sebil

Resim 31. Avlu giriş kapısının doğu tarafında bulunan 2 nolu sebil

Resim 32. Avlu giriş kapısının batı tarafında bulunan 1 nolu sebil

Resim 33. Avlu giriş kapısının batı tarafında bulunan 2 nolu sebil



Şekil 5. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Sebili (Erişim tarihi: 07.08.2023. https://www.turanakinci.com/portfolio-view/aksaray-pertevniyal-valide-sultan-turbesi/ .)

1.5. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Çeşmeleri

İstanbul Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin kuzeybatı yönündeki avlu duvarının derinliğine inşa edilen iki çeşme birbirleriyle benzer özelliklere sahiptir. Çeşmelerin üst kısmında dekoratif kaş kemer bulunmakta ve kemerin altında ise kitabeleri yer almaktadır.

Kitabeler:

Resim 34. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan 1 nolu çeşme kitabesi

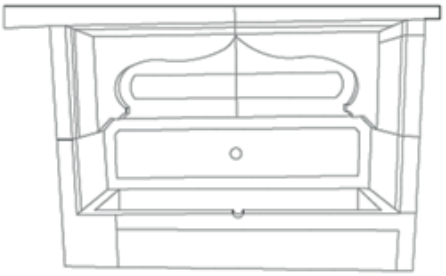
Resim 35. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan 2 nolu çeşme kitabesi

Kitabenin Okunuşu:	Günümüz Türkçesiyle:
"1 Göreydi âb-ı sâf-ı Vâlide Sultânı İskender Düşüp mâ'ü'l-hayâtı bulmağa düşmezdi sevdâya 2 Selâsetle dedim Safvet bu cârû hayra nev târîh "Durur cümle akan sular bu ayn-ı mehd-i ulyâya" H. 1289 / M. 1872 (Fatih Belediye Başkanlığı 2016:70.)"	"1 İskender, Valide Sultan'ın tertemiz suyunu göreydi hayat suyunu bulma sevdasına düşmezdi. 2 Ey Safvet, bu su hayrına akıcılıkla yeni bir tarih söyledim: "Bu yüce beşik çeşmesine hep akan sular durur (Fatih Belediye Başkanlığı 2016: 70)."

Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin avlu duvarının derinliğine inşa edilen çeşmeler dekoratif kaş kemerli, tek yüzlü ve konumuna göre bağımlı çeşmeler grubuna girmektedir. Tamamen mermer malzemeden inşa edilen, her-

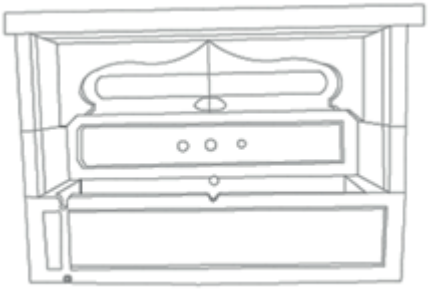
hangi bir süsleme ögesine yer verilmeyen, oldukça sade bir düzenlemeye sahip olan çeşmelerin ayna taşları dikdörtgen formlu birer silme ile sınırlandırılmıştır. Yalakları sağlamdır ve her ikisi de üçer lüleye sahip olmakla birlikte ortadaki lülelere musluk yerleştirilmiş, diğer lüleler kapatılmıştır. Günümüzde her iki çeşme de koruma amaçlı olarak camla kapatılmış ve kullanılmamaktadır.

Resim 36. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan 1 nolu çeşme (H.Yerli 2022:112.)



Şekil 6. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan 1 nolu çeşme görünüşü (H.Yerli 2022:112.)

Resim 37. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan 2 nolu çeşme (H. Yerli 2022:112.)



Şekil 7. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan 2 nolu çeşme (H. Yerli 2022:112.)

Değerlendirme ve Sonuç

Tipoloji:

Çeşme tipolojisi ile ilgili çeşitli araştırmacıların yayınları incelenmiş ve her birinin çeşmelerin farklı yönlerine göre değerlendirme yaptıkları görülmüştür. Semavi Eyice çeşmeleri inşa edildikleri yere göre (S.Eyice 1993:277-288), Celal Esat Arseven bulundukları yere göre (C.E.Arseven 1950:488-491), Yılmaz Önge çeşmeleri yüzyıllar içerisindeki gelişimine göre (Y.Önge 1997:1-39), Ayla Ödekan

ise cephe kompozisyonları ve bulundukları yere göre (A.Ödekan 1992: 281-297) sınıflandırmıştır.

Bu çalışmada çeşmeler Ayla Ödekan'ın tipolojisine uygun olarak değerlendirilerek "Bulundukları Yere Göre Çeşmeler" ve Cephe Kompozisyonuna Göre Çeşmeler" başlıkları altında incelenecektir. (A.Ödekan 1992: 281-297).

Bulundukları Yere Göre Çeşmeler

Pertevniyal Valide Sultan'ın yaptırmış olduğu çeşmeleri konumuna göre bitişik çeşmeler ve müstakil çeşmeler olmak üzere iki gruba ayırabiliriz.

Bitişik Çeşmeler

Avlu duvarının derinliğine inşa edilen Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesindeki çeşmeler ve Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Sebili bitişik çeşmeler grubundadır.

Müstakil Çeşmeler

Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi, Şebinkarahisar Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi, Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi müstakil çeşmeler grubuna girmektedir

Cephe Kompozisyonuna Göre Çeşmeler

XVIII. yüzyılda Osmanlı çeşme mimarisinde bazı değişiklikler olmuş ve çeşmelerin niş derinliği azalmaya başlamıştır ve bu durum XIX ve XX. yüzyıldaki çeşme mimarisine de yansımıştır.

Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Sebili ve Çeşmeleri derin bir nişe sahipken, Şebinkarahisar Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi, Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi ve Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi dönem özelliği olarak yüzeysel bir nişe sahiptir.

XIX.yüzyıl çeşmelerinden İstanbul Tarabya Bezm-i Âlem Valide Sultan Çeşmesi (H.1269/M.1852), Beşiktaş Abdülmecid Han Çeşmesi (H.1267/M.1850), Maçka Bezm-i Âlem Valide Sultan Meydan Çeşmesi (H.1255/M.1839), Yusuf Ziya Paşa Çeşmesi (H.1279/M.1862-1863), Bulgurlu Çeşmesi (H.1292/M.1875-1876) nişsiz cepheli olarak tasarlanan çeşmelere örnek teşkil etmektedir.

Cephe Sayısına Göre Çeşmeler

İncelediğimiz bütün çeşmeler boyuna dikdörtgen planlı ve tek yüzlüdür.

Su depolu Çeşmeler

Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi ile Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesinin su depoları bulunurken, Şebinkarahisar Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi ile Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinde yer alan iki çeşmenin su deposu bulunmamaktadır.

Malzeme ve Teknik

Malzeme ve teknik açıdan bakıldığında cephe kaplamalarında mermer ve kesme taşın kullanıldığı görülmektedir. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesindeki iki çeşme, Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Sebili ve Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi'nin tamamen mermer malzemeden inşa edildiği, Şebinkarahisar Pertevniyal Çeşmesi ile Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin ise kesme taştan inşa edildiği görülmektedir. Tüm çeşmelerin kitabelerinde mermer malzeme kullanılmıştır. Su deposu bulunan çeşmelerin su depoları kesme taş ve moloz taşın tuğla ile birlikte kullanıldığı almaşık örgü tekniği kullanılmıştır.

Yapı Elemanları:

Örtü:

Su deposuna sahip olan Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan ve Eyüp'teki Pertevniyal Kadın Çeşmelerinin su depolarının düz damla örtülü olduğu tespit edilmiştir.

Ayna Taşı

İncelediğimiz bütün çeşmelerde ayna taşı bulunmaktadır. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin avlu duvarı derinliğindeki çeşmelerin üst kısmında dekoratif kaş kemer bulunmakta ve ayna taşları sade, Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin ayna taşında basık yuvarlak kemer bulunmakta ve ayna taşı sade, Şebinkarahisar Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin ayna taşı sade düzenlenirken, Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesinin ayna taşı antik bir vazo formundadır.

Lüle

İncelediğimiz bütün çeşmelerin lülesi bulunmaktadır.

Kemer

Cephelerinde yer alan kemerlere göre Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi yarım daire kemerli, Şebinkarahisar Pertevniyal Çeşmesi sivri kemerli, Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Sebili ve Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin avlu duvarı derinliğindeki çeşmelerin üst kısmı dekoratif kaş kemerli, Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi ise basık yuvarlak kemerlidir.

Dinlenme Sekisi

İncelenen çeşmelerin arasında sadece Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesinin dinlenme sekisi bulunmaktadır. Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin inceleme tarihimizde dinlenme sekilerinden birinin yok olduğu görülürken, yakın zamanda geçirmiş olduğu restorasyonla dinlenme sekilerinin de tamir edildiği görülmektedir.

Su yalakları

İncelenen çeşmelerin hepsinde su yalağı bulunmaktadır.

Kitabe

İncelenen çeşmelerin kitabeleri genellikle alınlık bölümüne konumlandırılırken, Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi'nin kitabeleri ise tepelik, alınlık ve ayna taşı içerisinde konumlandırılmıştır.

Süsleme

Osmanlı dönemindeki çeşmelere bakıldığında XV. yüzyıla kadar çeşmelerin fonksiyonel amaçla yapıldığı, XVIII. yüzyılda ise şehirlerin sembolleri olabilecek bir mimariye dönüştüğü görülmektedir. Bu dönemde sivri kemer önemini yitirmiş, S ve C kıvrımları bulunan kemer biçimleri uygulanmıştır. Bazı çeşmelerin cephelerinde istiridye kabuğu formunda ayna taşları kullanılmıştır. XIX. yüzyılda çeşmelerin yalnızca biçim ya da süsleme ögelerinde değil yaptırılış amaçlarında da farklılıklar göze çarpmaktadır. Sultan II. Mahmud Dönemine gelindiğinde ampir üslubun çeşmeleri de etkilediği görülmektedir. Kemer düzeninde herhangi bir değişiklik olmamış ancak süslemede girland motifleri görülmeye başlanmıştır. Sultan III. Selim Çeşmesi (1217/1802), Maçka Bezm-i Âlem Valide Sultan Çeşmesi (1839) ve Topkapı Bezm-i Âlem Valide Sultan Çeşmesi (1865) ampir üslubun temsilcilerindendir. Pertevniyal Valide Sultan'ın Eyüp'te yaptırmış olduğu çeşme yuvarlak kemeri, iki yanında iyon başlıklı plasterleri, vazo içindeki lülesi, ışınsal üçgen tepeliği, akant yaprakları, dinlenme sekilerinin yüzeyindeki gülbezek motifi ve kemerin içinin girlandlı bir rozetle süslenmesiyle ampir üslubun en önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinin avlu duvarı derinliğindeki çeşmelerin üst kısmında dekoratif kaş kemer bulunmakta ve ayna taşı sade düzenlenmiş, Karagümrük Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesinin ayna taşında basık yuvarlak kemer bulunmakta, üst bölümde yaprak motifleriyle çevrelenmiş, alt bölümü kurdeleli oval çerçeve içinde Sultan Abdülaziz'in tuğrası yer alırken, son restorasyonla birlikte taç kısmı da çeşmenin üstüne yerleştirilmiş, Şebinkarahisar Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi yüzeysel bir nişe sahip ve sivri kemerli, kitabe kıvrık dal motifli bir bordür sırası ile çevrelenirken, kitabenin üzeri barok üsluplu ışın motifleriyle bezenmiştir.

Resim 38. Sultan III. Selim Çeşmesi

Resim 39. Maçka Bezm-i Alem Çeşmesi

Resim 40. Topkapı Bezm-i Alem Çeşmesi

Resim 41. Eyüp Pertevniyal Kadın Çeşmesi

Resim 42. Şebinkarahisar Pertevniyal Çeşmesi

Resim 43. Karagümrük Pertevniyal V.S. Çeşmesi

Sonuç olarak bu çalışmayla Pertevniyal Valide Sultan'ın inşa ettirdiği çeşmeler mimari özellikleri ve zaman içerisindeki değişiklikleri ile kaydedilmeye çalışılmıştır. Araştırmamızın sonucunda Pertevniyal Valide Sultan'ın İstanbul'da 1 sebil, 3 çeşme, Giresun Şebinkarahisar'da ise 1 çeşme yaptırdığı anlaşılmaktadır.

Topluma hayır eserleri kazandırmak için kendi servetinden harcayan, vakıflar kuran, ömrü boyunca hayır yapmakla uğraşmış, eser bırakan son valide sultan özelliğine sahip olan Pertevniyal Valide Sultan'ın öldükten sonra amel defterinin kapanmayacağı inancı üzerine su kültürüne de ayrıca önem vererek özellikle İstanbul'da en fazla çeşme yapısı yaptırdığı görülmektedir.

Kaynakça

Ahmed Lûtfî Efendi (1988). *Vak'a-nüvis Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi*, C. X.-XV, (haz. m. münir Aktepe), Ankara: Türk Tarih Kurumu yayınları, Ankara.

"Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Türbesi",https://www.turanakinci.com/portfolio-view/aksaray-pertevniyal-valide-sultan-turbesi/ , Erişim tarihi:07.08.2023.

Akyıldız, Ali (2007). "Pertevniyal Valide Sultan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 34, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.239-240.

Akyıldız, Ali (2016). "Müsrif, Fakat Hayırsever: Pertevniyal Valide Sultan", *İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Osmanlı Araştırmaları Dergisi,* İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), S.47, 307-352.

Arseven, Celal Esat (1950). "Çeşme", *Sanat Ansiklopedisi*, 1:488-491.

Barışta, Örcün. (1994). "Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi", *DBİA,* C.6., Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, S. 245-246.

Demirci, Ahmet (2014*). Padişah Anaları, Cihana Hükmeden Sultanlar,* İstanbul:-Kamer Yayınları.

Eliaçık, Muhittin (2010) . "Bayerische Staatsbibliothek'te Pertevniyal Valide Sultan Vakfına Ait Arşiv Belgeleri", *Vakıflar Dergisi*, 33,s.67-88.

Eyice, Semavi (1993)." Çeşme", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*,C.8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,s.277-278.

Fatih Belediye Başkanlığı (2016). *Kitabelerin Kitabı Fatih-Fatih İlçesi Türk İslam Devri Kitabeler Envanteri,* İstanbul:Fatih Belediyesi Yayınları.

Karakuş, Rahmi, Kızıltoprak, Süleyman vd.(2008). *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyatı*, C. I-II-III, İstanbul: İSKİ Yayınevi.

Kolay, Arif (2012). "Pertevniyal Valide Sultan", *Sergistanbul Fuar Yaşam ve Kültür Dergisi*, s.58,39.

Meram, Ali Kemal (1999). *Padişah Anaları,* İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 6. Baskı, 567.

Ok, Sema (1996). *Köle Pazarından Saraya Cariyeler, Mediha Hanım'ın Facia Dolu Hayatı,İstanbul:*Kamer Yayınları.

Okutan, Hasan Tahsin (1949). *Şebinkarahisar ve Civarı*, Giresun: Yeşil Giresun Matbaası.

Ödekan, Ayla (1992). *Kent İçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme*, Semavi Eyice'ye Armağan, İstanbul Yazıları, İstanbul,281-297.

Önge, Yılmaz (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Su Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1-39.

Özön, Mustafa Nihat (1973). *Büyük Osmanlıca Türkçe Sözlük. 5*. Basım, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevleri.

"Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi Kitabeleri", https://www.dunyabulteni.net/

mezar-taslari-ve-kitbeler/pertevniyal-valide-sultan-cesmesi-kitabeleri-h287391.html. Erişim tarihi: 15/06/2023.

"Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi'nin Restorasyonu Tamamlandı",https://www.fatih.bel.tr/tr/main/news/pertevniyal-valide-sultan-cesmesinin-restoras/3740#:~:text=-nin%20Restorasyonu%20Tamamland%C4%B1,Pertevniyal%20Valide%20Sultan%20%C3%87e%C5%9Fmesi'nin%20Restorasyonu%20Tamamland%C4%B1,kitabesi%20de%20bulunup%20monte%20edildi. Erişim tarihi:25/09/2023.

"Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi", http://www.suvakfi.org.tr/cesme/pertevniyal-valide-sultancesmesi-8h-1279-m-1863/1527/. Erişim tarihi: 19/06/2023.

Sakaoğlu, Necdet (1999). *Bu Mülkün Sultanları 36 Osmanlı Padişahı,*İstanbul:Oğlak Yayınları, s.504.

Sakaoğlu, Necdet (2007). *Osmanoğulları'nın Ünlü Kadın Sultanları. İstanbul:* Avea Yayınevi, s. 217.

"Şebinkarahisar Suboyu Köyü Resimleri", https://www.koylerim.com/sebinkarahisar-suboyu-koyu-resimleri-8492g.htm. Erişim tarihi: 23/08/2023.

Şimşirgil, Ahmet (2014). *Valide Sultanlar ve Harem*, İstanbul: Timaş Yayınları, s. 211.

Taylan, Nermin (2012*). Kölelikten Sultanlığa Padişah Anaları,* İstanbul: Ekin Yayınları, s.211.

Terzi, Arzu (2018). *Bezmiâlem Valide Sultan,* İstanbul: Timaş Yayınları.s.27.

Yerli, Handan (2022).*Pertevniyal Valide Sultan'ın Baniliği*, Kayseri: Kimlik Yayınevi.s.112.

SAMSUN TARİHÎ ALEMDARZADE ÇEŞMESİ TAŞINMASI ve RESTORASYON UYGULAMALARI

The Transportation And Restoration Applcations of the Historical Alemdarzade Fountaın in Samsun

Ali SARIALİOĞLU[1]

Özet

Tarihi su yapıları olan çeşmeler bakımından çok sayıda esere sahip olmayan Samsun şehrinde, 1892 yılında inşa edilmiş olan Alemdarzade Çeşmesi uzun yıllar bakımsızlıktan ve çeşitli kamu yapılarının yapımı esnasında zarar görmesinden ötürü atıl durumda kalmıştır. Samsun ili, İlkadım ilçesi, Cedit Mahallesinde bulunan tarihi çeşme bulunduğu bölgedeki komşu yapının duvarından olumsuz etkilenmesi, bulunduğu bölgenin yol kotunun altında kalması ve su deşarj hattında ters eğimin oluşması nedeniyle taşınma ihtiyacı doğmuştur. Aynı zamanda tarihi çeşmede uzun yıllar yapılmayan bakım ve onarım çalışmaları sebebiyle özgün olmayan eklentilerin düzeltilmesi gerekmiştir. Makalemizde Samsun Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'nin taşınması ve restorasyon çalışmaları, proje aşamaları taşıma işlemleri ve restorasyon uygulamaları anlatılmıştır. Tarihi çeşme yaklaşık 2.62 x2.62 m ölçülerinde kare planlıdır. Çeşmenin çevresinde toprağa gömülmüş vaziyette beton harpuştalı duvar görülmektedir. Çeşme yapısı da bu duvar gibi toprağa gömülmüş vaziyettedir ve yüksekliği yaklaşık olarak 2.95 metredir. Duvarlarının iç kısmı tuğladan, dış kısmı taştan örülen çeşmenin üstünde kireç sıvalı kubbe bulunmaktadır. Yaklaşık 35 cm kalınlığında duvarlardan oluşan tarihi çeşmenin yapısı 2,62 m x 2,62 m ölçülerinde kare planlıdır. Duvarların dış cepheye bakan kısımları taştan örülmüşken su haznesine bakan iç kısımları tuğladan örülmüştür. Su deposunun içi yaklaşık 1,52 m x1,62 m ölçülerindedir. Yapının üstünü kapatan kubbe tuğladan örülmüştür ve duvarlardan kubbeye pandantif ile geçilmektedir. Kireç esaslı sıva ile sıvalı kubbenin üstünde dilimli tepelik bulunmaktadır. Çeşmenin cephelerinde büyük oranda simetri hâkimdir. Her cephede iki adet, yaklaşık 2 cm derinliğinde kemerli niş bulunmaktadır. Nişlerin üzerinde, bütün cepheler boyunca devam eden duvarlardan kubbeye kadar dizilerinden oluşan friz, profilli silme, süslemesiz kuşak ve profilli silme bulunmaktadır. Diğer cephelerden farklı olarak çeşmenin batı cephesinde yaklaşık 90x70 cm boyutlarındaki mermer kitabe ve yalak ile doğu cephesinde su deposunu kontrol etmeye yarayan açıklık yer almaktadır.

[1] Dr., İnşaat Yüksek Mühendisi, Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, alisaralsarialioglu@gmail.com, ORCİD İD: 0000-0002-0374-7615

Anahtar Kelimeler: Tarihi Yapı, Restorasyon, Çeşme, Yapı Taşıma

Abstract

In the city of Samsun, which does not have many works in terms of the fountains beeing historical structures, The Alemdarzade Fountain built in 1892 have remained idle for many years due to neglect and damage during the construction of various public buildings. The historical fountain in Samsun Province, Ilkadım District, Cedit Neighborhood, has been negatively affected by the wall of the neighboring building. The area where the historical fountain is located is below the road level and it has been needed to be moved due to the formation of a reverse slope on the water discharge line. At the same time, on account of maintenance and repair works that have not been done for many years in the historical fountain, non-original additions had to be corrected. In our article, the transportation and restoration works of Samsun Historical Alemdarzade Fountain, project stages, transportation processes and restoration applications are explained. The historical fountain has a square plan, measuring approximately 2.62 x 2.62 m. Around the fountain, there is a concrete coping wall buried in the ground. The fountain structure is also buried in the ground like this wall and its height is approximately 2.95 meters. There is a lime plastered dome on top of the fountain, the inner part of which is made of brick and the outer part of stone. The historical fountain structure consisting of walls with a thickness of approximately 35 cm, has a square plan with the dimensions of 2.62x2.62 m. While the outer parts of the walls are made of stone, the inner parts facing the water reservoir are made of bricks. The inside of the water tank measures approximately 1.52x1.62 m. The dome covering the top of the building is made of bricks and the walls are passed to the dome with pendentives. There is a sliced hill on top of the dome, which is plastered with lime-based plaster. The facades of the fountain are largely symmetrical. There are two arched niches, approximately 2 cm deep, on each facade. On the niches, there is a frieze, profiled molding, unadorned belt and profiled molding consisting of series of dendans, continuing along all facades from the walls to the dome. Unlike the other facades, there is a 90x70 cm marble inscription and trough on the western facade of the fountain, and an opening to control the water tank on the eastern facade.

Keywords: Historical Building, Restoration, Fountain, Building Transport

Giriş

Alemzerdaze Çeşmesi, günümüzdeki Samsun ili, İlkadım ilçesi,-Cedit Mahallesi 9449 ada 2 parselde bulunan tarihi çeşme Atatürk Bulvarındaki İlkadım Atletizm Stadyumu'nun güneybatısında bulunmaktadır (Şekil 1.1.). Tarihi çeşme, Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 14.11.1985/5340 tarih ve 5340 sayılı kararıyla tescillenmiştir (Samsun KVKBM,2024: 55.00/325). Çeşme, Samsun şehri halkı tarafından değişik dönemlerde "Sultan Hamit Çeşme-

si", "Alemdarzade Hafız Mehmet Aziz Çeşmesi", "Stad Çeşmesi", "Mit Çeşmesi" gibi isimlerle adlandırılmış olsa da çalışmada banisinin ailesine atfen "Samsun Tarihi Alemdarzade Çeşmesi" olarak isimlendirilmektedir.[2]

Ulaşılan eski fotoğraflarına göre; çeşmenin cephelerinde, kemer-sütun-kemer ritminde olan iki kemer kabartma bulunan, yapı kenarlarında plastik kabartmalı sütünce sistem şeklinde oluşturulan cephe tasarısı dört cephede de tekrar etmektedir. Yapıyı kuşak tarzında saran den-dan formunda kabartma bezemesi, bunun üzerinde (duvardan kubbeye doğru) profilli silme, süslemesiz kuşak ve profilli silme bulunmaktadır.

Eski fotoğrafında, çeşmenin dilimli kubbesi soğan kubbe ve kubbe üstünde bir alem için çıkıntı yapıldığı görülmektedir (Şekil.1.4). Kubbe, günümüzde yarım daire formuna dönüştürülmüş olup kubbe üstünde dilimli bir kaplama bulunmaktadır.

Çeşmenin dört cephesinde de su şebekesi ve yalak, köşelerde yalakların birleşim yerlerinde oturma yerlerinin olduğu anlaşılmaktadır. (Şekil.3.25-3.26)

Şekil 1.1. Samsun ili, İlkadım ilçesi, Cedit Mahallesi 9449 ada 2 parselin harita görünümü (URL-1) üzerinden düzenlenmiştir.

1. Uygulama Öncesindeki Durumu

Alemderzade Çeşmesi, dıştan 2.62 x 2.62 m ölçülerinde kare planlı, tek kubbelidir. Çeşmenin çevresinde toprağa gömülmüş vaziyette beton harpuştalı duvar görülmektedir. Çeşme ise toprağa kısmen gömülmüş vaziyettedir. Çeşmenin, toprak üstünde görülen yüksekliği 2.95 metredir, duvarları ortalama 35-50 cm kalınlığında olup duvarlarının iç kısmı tuğladan dış kısmı taştan örülmüştür. Çeşmenin duvarlarının içinde yer alan su deposunun içi 1,52 m x 1,62 m ölçüle-

[2] Çeşmenin isimlendirilmesinde Bayraktar (2005) s: 279 da bu isimlendirmenin doğru olmadığını açıklamaktadır. Fakat şehir kültüründen bu bilgilere ulaşılmıştır.

rindedir. Yapının üstünü kapatan kubbe tuğladan örülmüştür ve kare planlı duvarlardan kubbeye pandantif ile geçilmektedir. Kireç esaslı sıva ile sıvalı kubbenin üstünde dilimli tepelik bulunmaktadır. Diğer cephelerden farklı olarak çeşmenin batı cephesinde 90x70 cm boyutlarındaki mermer kitabe ve toprağa gömülü vaziyette yalak görülmektedir. Su şebeke çıkışı ise tek cephesinde bulunmaktadır. Doğu cephesinde su deposunu kontrol etmeye yarayan açıklık yer almaktadır (Şekil1.2, 1.6, 1.7).

Şekil 1.2. Tarihi çeşmenin taşıma ve restorasyon öncesi görünümü (Sarıalioğlu, 2024)

Yapının batı cephesinde yer alan kitabe, yapının alt silmesinin üstünde bulunmaktadır ve yüksekliği üst silme sırasını aşarak kubbe yüksekliğinin yarı yüksekliğine çıkmaktadır. Ayrıca üst silme sırası ile kitabe arasında yaklaşık 25 cm boşluk bulunmaktadır (Şekil 1.6, 1.7).

Mermer kitabenin üst ortasında tuğra ve bu tuğrayı çevreleyen hilal bulunmaktadır. Tuğranın iki yanında simetrik şekilde kıvrık dal, stilize yaprak ve çiçek kabarmaları mevcuttur. Kitabenin alt kısmında ise kartuş içinde, iki sıra dört satır şeklinde *celi tâlik* hatla yazılmış yazı bulunmaktadır (Şekil 1.6, 1.7).

Tarihi çeşmenin çevre yoluna bakan güney yüzünde duvarların üst kesiminde beyaz mermer üzerine, üstü tuğralı, alt kesimi kartuşlar içerisine alınarak, iki sıra halinde, dört satır olarak, celi tâlik hatla yazılmış bir inşa kitabesi bulunmaktadır (Şekil 1.3). 0.92 x 0.72 m. ölçüsündeki kitabenin ortasında görülen kırık ve ilk satırdaki bilinçli kazıma, kitabenin tam olarak okunmasını engellemektedir.

Bayraktar kitabesini şu şekilde okunmaktadır (2016):

“{Tuğra} Elgazi
İktifa Hazreti Abdülhamid? Han eserine
Çeşme inşa ettiler Samsun’daki ‘atşânada

Musluğun say kaç ise tarh it…. Tarihini
Çeşmeyi yaptı hükümet saye-i şahanede, 1309”

Kitabedeki tuğra ve ifadelerden açıkça anlaşılacağı üzere, kitabenin ait olduğu yapı, Sultan II. Abdülhamid H. 1309 / M. 1892 yılında yaptırmıştır (Bayraktar,2016:344-346).

Şekil 1.3. Tarihi çeşmenin restorasyon öncesi kitabesinin görünümü (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 1.4. Tarihi Çeşme’nin tarihi bilinmeyen eski bir fotoğrafı (URL-2)

Şekil 1.5. Tarihi Çeşme'nin, 12.03.2004 tarihli fotoğrafı (Samsun – KVKBKM,2024: 55.00/325)

Şekil 1.6: Tarihi Çeşme'nin kuzey ve batı cepheleri (Özcan,2021)

Şekil 1.7: Tarihi Çeşme'nin batı ve güney cepheleri (Özcan,2021)

Şekil 1.8: Tarihi Çeşme'nin güney ve doğu cepheleri (Özcan,2021)

Şekil 1.9: Tarihi Çeşme'nin doğu ve kuzey cepheleri (19.03.2021) (Özcan,2021)

Şekil 1.10: Tarihi Çeşme'nin iç görünüşleri (Özcan,2021)

2. Restorasyon Öncesi Çeşmenin Sorunları

Tarihi Çeşme'nin sorunları "Çevresel Sorunlar", "Kullanımdan Kaynaklanan Sorunlar" ve "Malzeme Sorunları" olmak üzere 3 ana başlık altında incelenerek tespit edilmiştir (Özcan, 2021).

2.1. Çevresel Sorunlar

Yapıda, çevresel sorunlar; toprak/moloz dolgu, otsu bitki oluşumu, mikrobiyolojik oluşum ve renk değişimi/lekelenme olarak dört başlık altında ele alınmıştır

Çeşmenin parselinin tamamı toprak dolgu ile kaplıdır ve bu toprak dolgu nedeni ile çeşme yalak üst kotuna kadar toprak dolgunun altında kalmıştır. Parsel, yoğun otla kaplanmıştır. Mikrobiyolojik oluşum ve renk değişimleri, kubbesinde ve batı cephesinde bulunan metal su borularının altında görülmüştür: Renk değişimi/lekelenme ise yaygın şekilde çeşmenin cephelerinde ve kitabesinde tespit edilmiştir (Şekil 2.1-2.8).

2.2. Kullanımdan Kaynaklanan Sorunlar

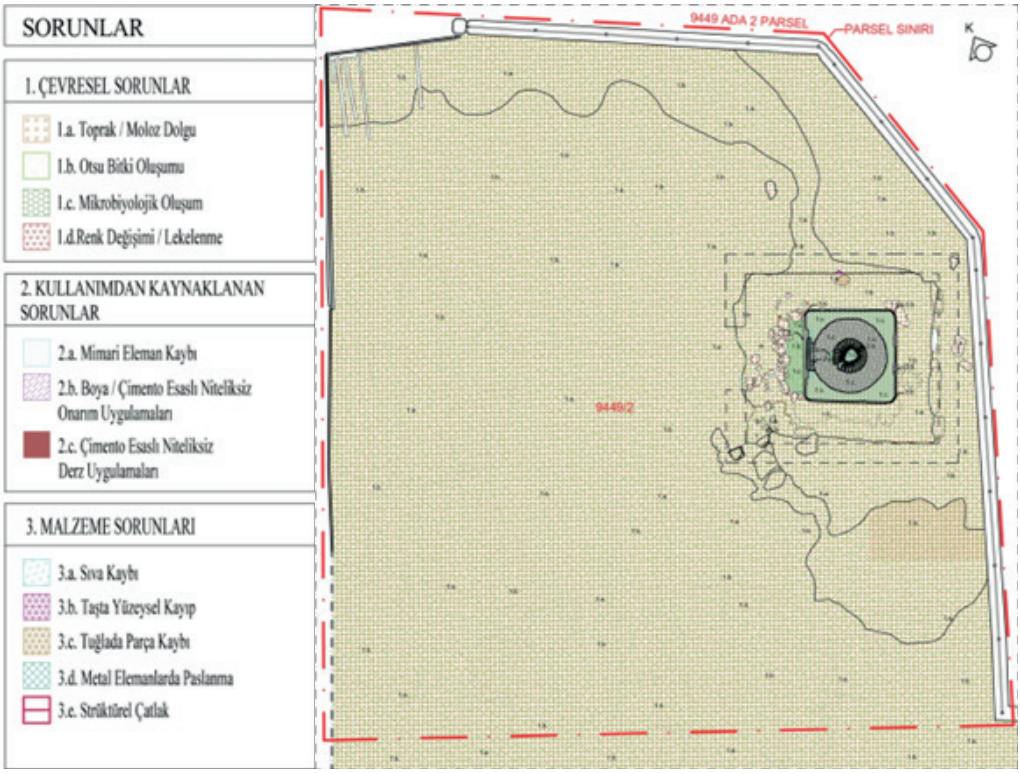
Eski tarihli taşınması ve sonrasında zaman içindeki kullanımdan kaynaklanan sorunlar 3 alt başlıkta incelenmiştir. Bu sorunlar; mimari eleman kaybı, boya/çimento esaslı niteliksiz onarım uygulamaları ve çimento esaslı niteliksiz derz uygulamalarıdır.

Tarihi çeşmenin özgün kitabesi ve lüleleri ile kubbesinin üstünde bulunması gereken alem ve doğu cephesinde bulunan kontrol açıklığının kapağı kayıptır. Çeşmenin özellikle batı cephesinde yalak kotundaki taşlarında ve kubbesinde boya/çimento esaslı niteliksiz onarımlar görülmüştür. Çeşmenin cephe taşları ve su deposunu oluşturan tuğla iç yüzeyinde çimento esaslı niteliksiz derz uygulamaları tespit edilmiştir. (Şekil 2.1-2.8).

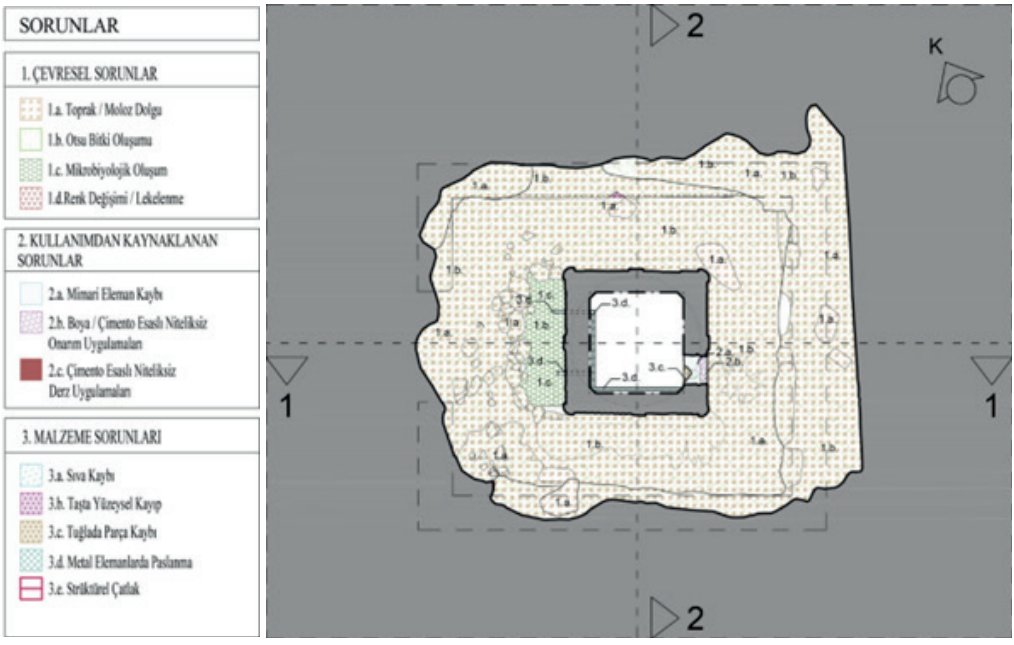
2.3.Malzeme Sorunları

Malzeme sorunları; sıva kaybı, taşta yüzeysel kayıp, tuğlada parça kaybı, metal elemanda paslanma ve strüktürel çatlaktır.

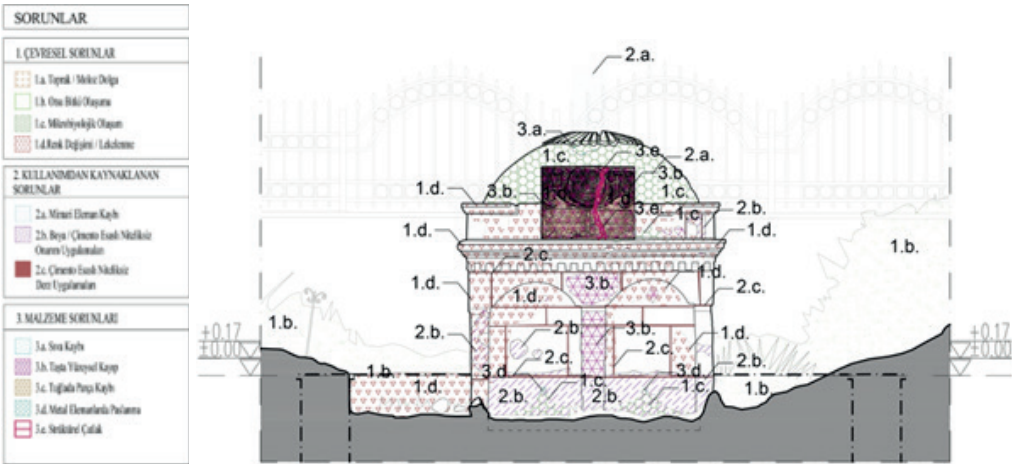
Çeşme duvarlarının iç yüzünde ve kubbenin bir kısmında sıva kaybı; çeşmenin cephe taşlarında, silmelerinin bir kısmında ve kitabesinde yüzeysel kayıplar; doğu cephesindeki kontrol açıklığında bulunan tuğla elemanların bir kısmında ise parça kaybı oluşmuştur. Çeşmenin su deposunda ve batı cephesinde bulunan metal borularda ise paslanma tespit edilmiştir. Strüktürel çatlak ise sadece kitabede görülmüş, çeşmenin beden duvarlarında yapısal çatlaklara rastlanmamıştır. (Şekil 2.1-2.8)



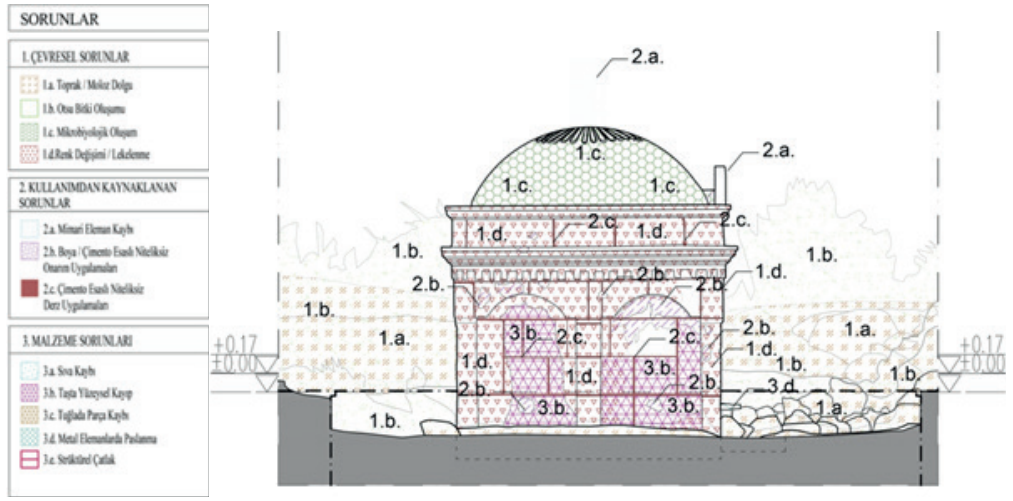
Şekil 2.1. Çatı planı-sorun analizi (Özcan, 2021)



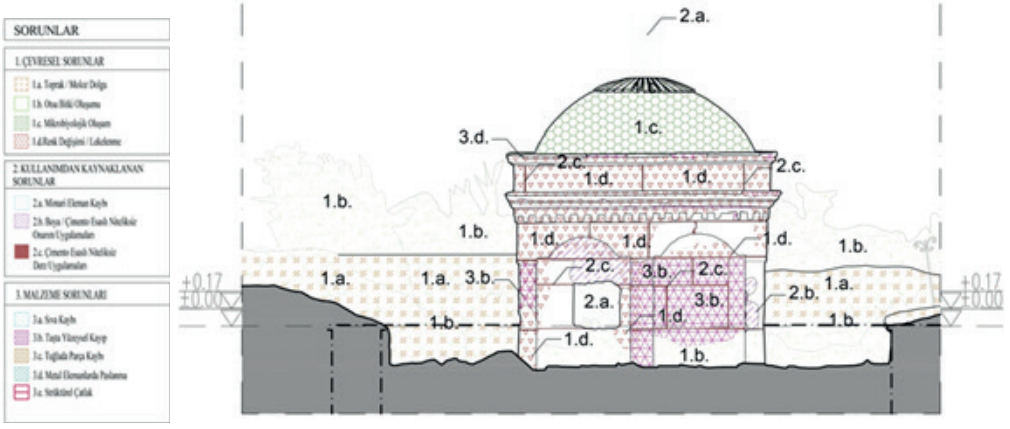
Şekil 2.2. +0.17 Kotlu planı-sorun analizi (Özcan, 2021)



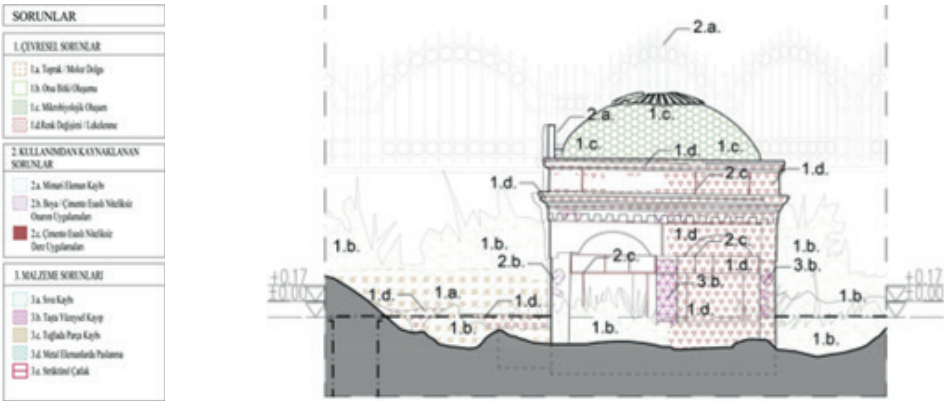
Şekil 2.3. Batı cephe-sorun analizi (Özcan, 2021)



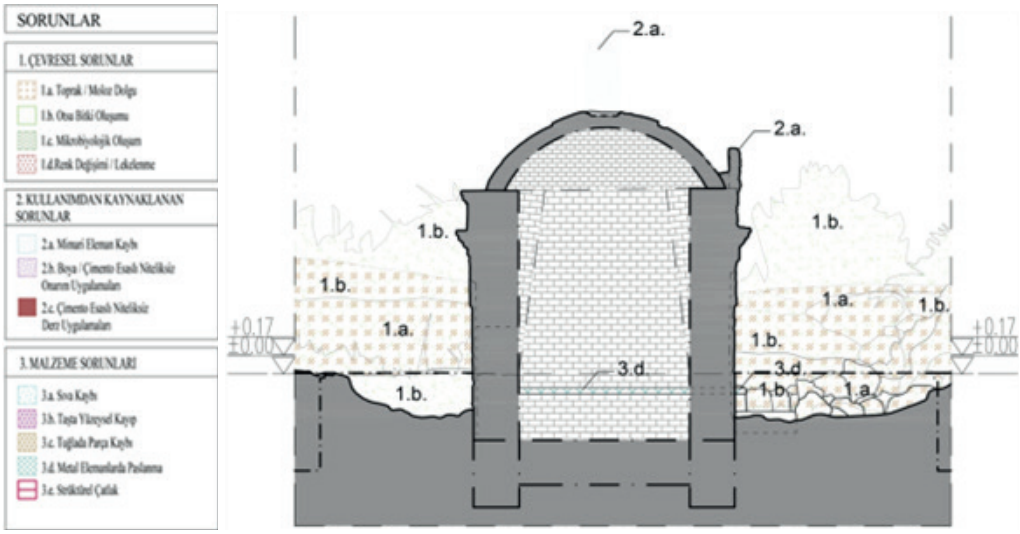
Şekil 2.4: Kuzey cephe-sorun analizi (Özcan, 2021)



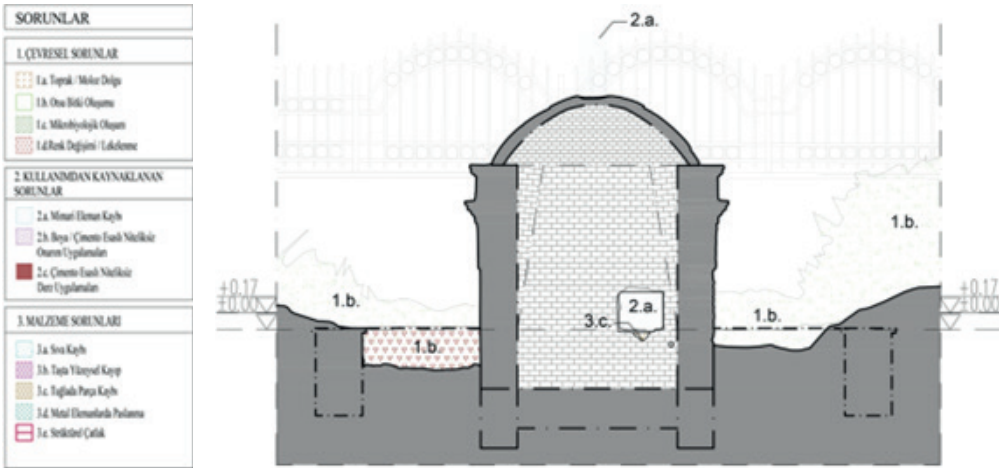
Şekil 2.5. Doğu cephe-sorun analizi (Özcan, 2021)



Şekil 2.6: Güney cephe-sorun analizi (Özcan, 2021)



Şekil 2.7: 1-1 Kesit-sorun analizi (Özcan, 2021)



Şekil 2.8. 2-2 Kesiti-Sorun Analizi (Özcan, 2021)

3. Tarihi Çeşme Yapısında Yapılan Çalışmalar

3.1. Projelendirme Çalışmaları

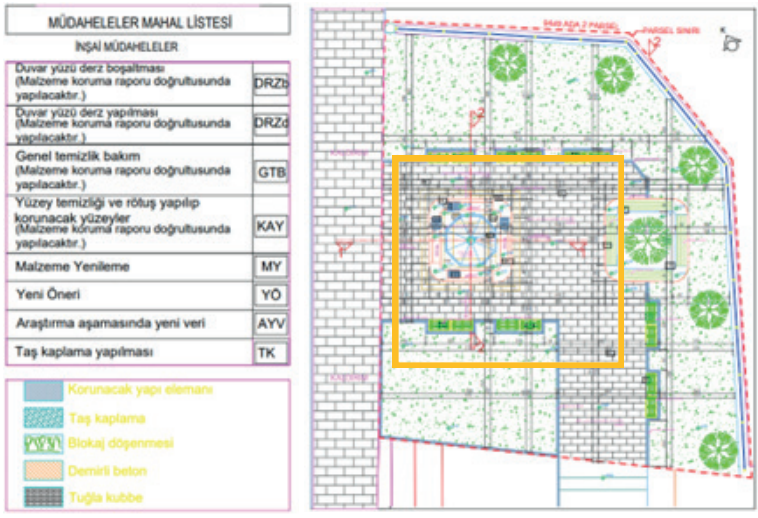
Alemderzade Çeşmesine ilişkin projelerin içeriği, 5226 ve 3386 sayılı yasalar ile değişik 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yasası kapsamında belirlenen ilkelere göre yapılmıştır. 2863 sayılı yasada belirtilen; "Kentsel sit alanları ve koruma alanlarında, Yüksek Kurul İlke Kararları, Koruma Bölge Kurulu kararları ve Koruma Amaçlı İmar Planları veya İmar Planları doğrultusunda; yapıların özgün halini korunması, değerlendirilmesi, sağlıklaştırılarak yaşatılması ve çağdaş yaşamla bütünleştirilmesi amaçlı; rölöve, restorasyon ile kentsel tasarım projelerinin elde edilmesi" kapsamında hazırlanmıştır.

Alemderzade Çeşmesinin projelendirilmesi ve devamındaki restorasyon uygulamasıyla; çeşmenin devamlılığının sağlanması, korunması amaçlanmaktadır.

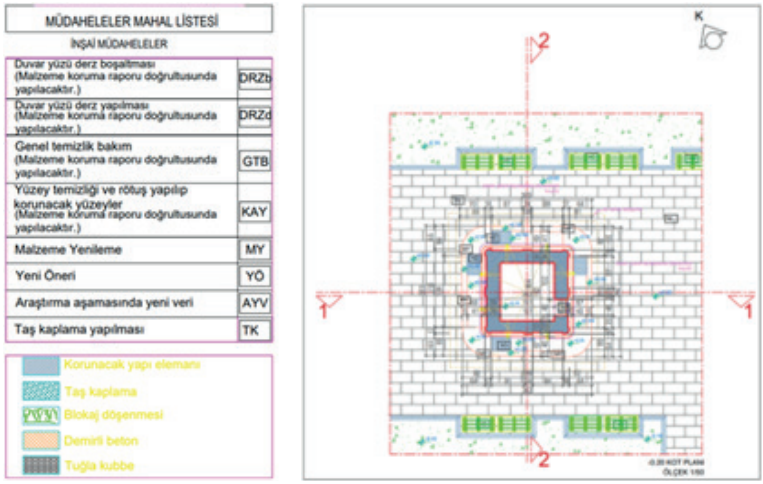
Projelendirilmesi, "Samsun ili, İlkadım ilçesi, Cedit Mahallesi 9449 Ada 2 Parseldeki Tarihi Çeşme'nin Rölöve ve Restorasyon Projelerinin Hazırlanması İşi" başlığı ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü (KTB SRAM) tarafından hazırlanmıştır. Projelendirme, "literatür taraması-belgeleme- rölöve projesinin hazırlanması ve koruma – restorasyon projelerinin hazırlanması" şeklinde iki aşamalı gerçekleştirilmiştir.

İlk adım olan belgeleme çalışmalarında; 3D Lazer Tarayıcı kullanılmış, tarama yöntemindeki ölçümlerde 3D yersel lazer tarayıcı ve tarayıcının bütünleşiği, görseli tanımlayan Dijital SLR fotoğraf makinası kullanılmıştır. Alanın ve yapının fotografik belgelenmesi detaylı olarak yapılmıştır. Mevcut durumu gösteren mimari proje (rölöve); 3D lazer tarayıcı ile yapılan ölçüm sonucu elde edilen nokta bulutu ve fotoğrafların dijital ortamda eşleştirilmesiyle oluşturulan model üzerinden üretilmiştir. Yapının mevcut durumunu gösteren 1/50 ölçekli mimari çizimler üzerinde mimari elemanlar, yapısal sistem, yapısal sorunları içeren analitik etüt bilgileri yazıyla ve renklerle aktarılmıştır. Aynı zamanda, alan ve yapıyla ile ilgili literatür araştırması yapılmıştır (Şekil 2.1-2.8).

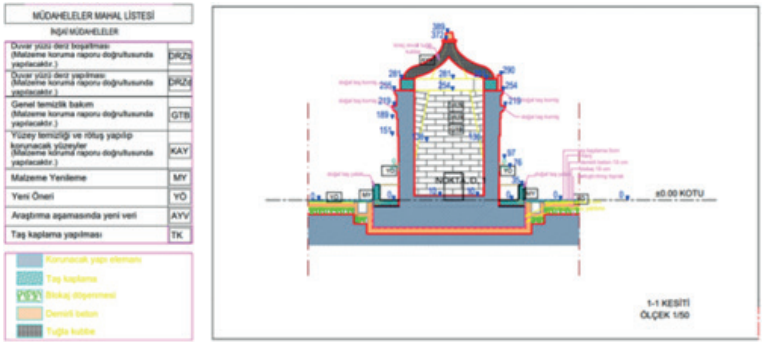
Çalışmanın ikinci aşamasında, yapı ve içinde bulunduğu bağlam, ulusal ve uluslararası koruma konusundaki belgeler ışığında değerlendirilmiştir. Yapının devamlılığının sağlanmasına yönelik; restorasyon ve kullanıma ilişkin müdahaleler geliştirilmiştir. Ayrıca, bitişik parsellerde yapılan ve Karadeniz Bölge Müzesi niteliğindeki, Yeni Arkeoloji ve Etnografya Müzesi ile ilişkilendirilmiş ve gezi güzergahına yönelik kararlar önerilmiştir.



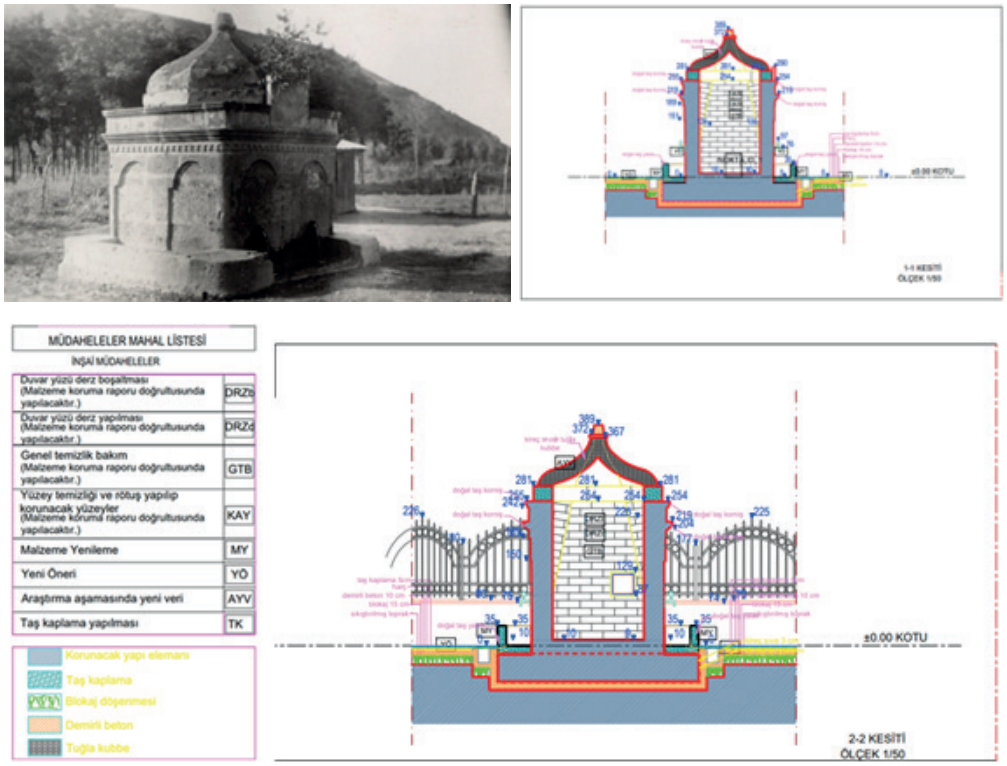
Şekil 3.1. Restorasyon projesi müdahale vaziyet planı (Sevindi, 2022)



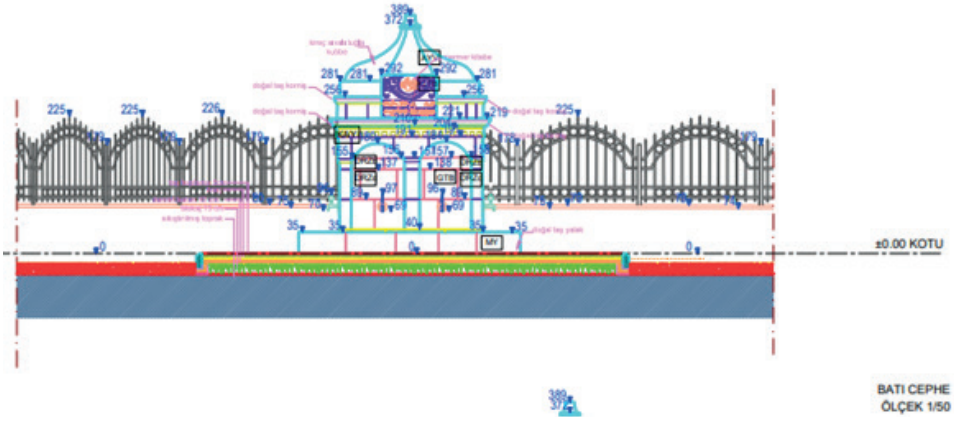
Şekil 3.2. Restorasyon projesi müdahale -0,2 kot planı (Sevindi, 2022)



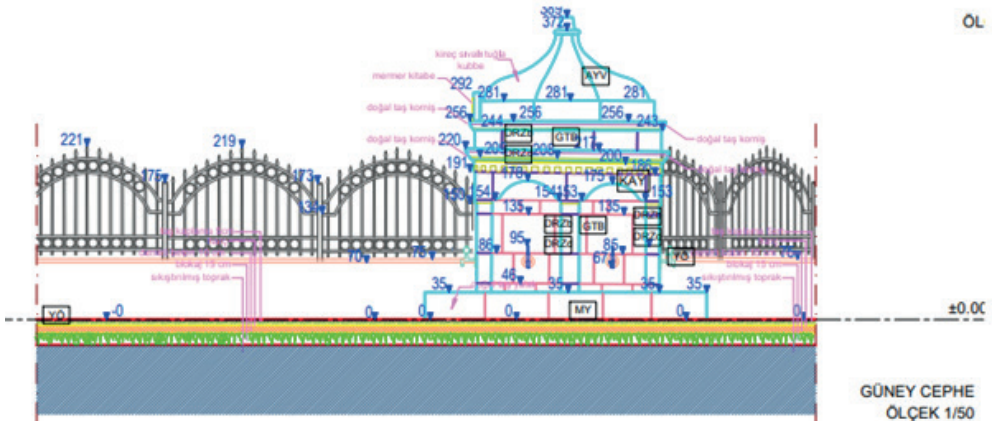
Şekil 3.3. Restorasyon projesi müdahale – 1-1 kesit görünüş (Sevindi, 2022)



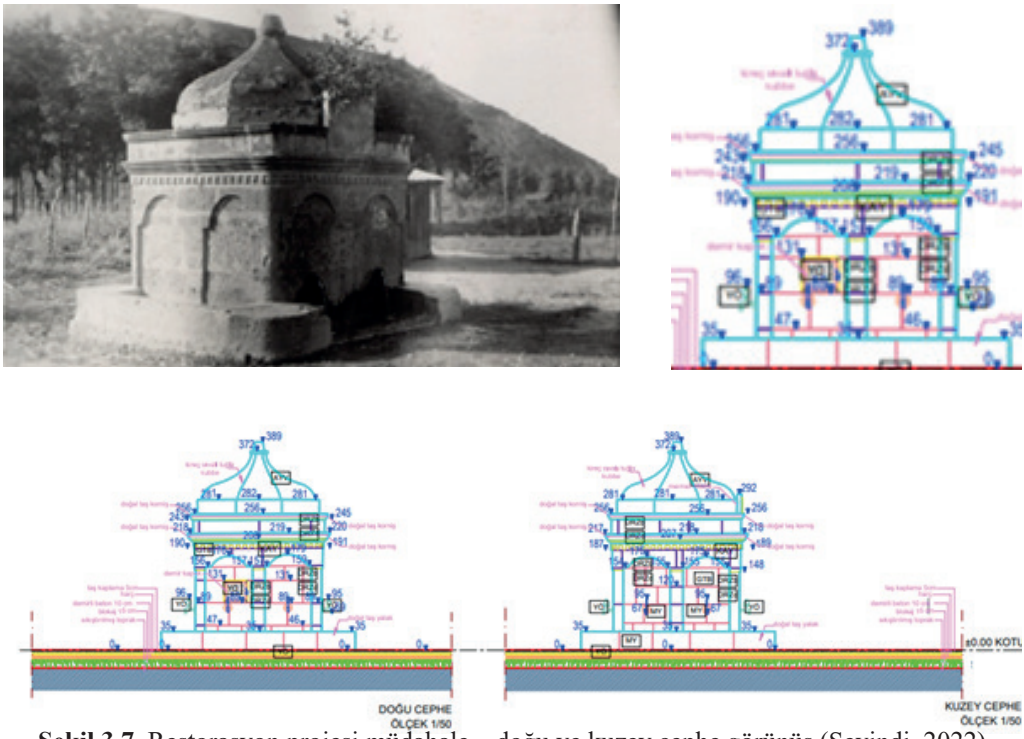
Şekil 3.4. Restorasyon projesi müdahale – 2-2 kesit görünüş (Sevindi, 2022)



Şekil 3.5. Restorasyon projesi müdahale – batı cephe görünüş (Sevindi, 2022)



Şekil 3.6. Restorasyon projesi müdahale – batı cephe görünüş (Sevindi, 2022)



Şekil 3.7. Restorasyon projesi müdahale – doğu ve kuzey cephe görünüş (Sevindi, 2022)

3.2. Tarihi Çeşme Yapı Malzeme Analizleri

Sarıalioğlu (2021) e göre; tarihi yapılarda, onarım öncesinde kullanılacak derz, harç,taş gibi malzeme analizlerinin yapılması, yapının özgün malzemesinin tespitinin yapılması, yapının özgünlüğünün hem tespiti hem de yapının korunması açısından önemlidir. Özgün malzemenin, harç ve derz uygulamalarında yapının statik dengesinin ve bütünlüğünün korunmasında etkilidir.

Alemdarzade Çeşmesi'ne ilişkin deneysel çalışmalar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB)'nda yapılmıştır (Şener, 2022 ve Akyol, 2022).

Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'nde 24.04.2022 tarihinde yapısal malzeme incelemeleri gerçekleştirilmiştir. Malzeme örnekleri öncelikle görsel olarak değerlendirildikten sonra fotoğraflanarak belgelenmiş ve kodlanmıştır. Arkeometrik analizler, çeşmenin yapısal malzemelerinden (taş, tuğla, harç ve sıva) alınan örnekler üzerinde, çeşitli analitik metotlar kullanılarak yapılmıştır.

Arkeometrik çalışmalar kapsamında taş ve tuğla örneklerinin; fiziksel özellikleri, temel fiziksel testlerle (birim hacim ağırlığı, su tutma kapasitesi ve gözeneklilikleri); aynı örneklerin suda çözünen toplam tuz miktarı ile tuz (anyon) türleri de kondaktometrik analiz ile belirlenmiştir. Harç ve sıvalarda agrega/bağlayıcı ve agregada tane boyutu dağılımı (granülometrik) analizi uygulanmıştır. Yapısal örneklerin petrografik özellikleri ince kesitleri üzerinden optik mikroskop analizi ile belirlenmiştir (Akyol, 2022).

Şekil 3.8. Tarihi Alemdarzade Çeşmesi (Akyol, 2022)

Şekil 3.9. Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'ne ait çalışma örnekleri; taş, tuğla, harç ve sıva örnekleri (Akyol, 2022)

Grup Kodu	Yapısal Malzeme Grubu Açıklamalar	Örnek Sayısı
SMÇ-T*	Taş Örnekler	3
SMÇ-B	Tuğla Örnekler	3
SMÇ-H	Harç Örnekler	3
SMÇ-S	Sıva Örnekler	4

(*) Kodlama Ön Ek : **SMÇ** = Samsun Mehmet Aziz Çeşmesi

Tablo 1. Tarihi Alemdarzade Çeşmesi yapısal malzeme grupları (Akyol, 2022)

Örnekler	Açıklamalar	Malzeme Türü
SMÇ-T1	Yazıttan (6)*	Taş
SMÇ-T2	Güney yüz güneydoğu köşeden (9)	
SMÇ-T3	Yazıt kenarından (11)	
SMÇ-B1	Kubbe üzerinden (2)	Tuğla
SMÇ-B2	Kubbe eteğinden (4)	
SMÇ-B3	Çeşme içinden (12)	
SMÇ-H1	Tuğla derzi (5)	Harç
SMÇ-H2	Onarım taş derzi (8)	
SMÇ-H3	Onarım taş derzi (10)	
SMÇ-S1	Kubbe üzerinden (1)	Sıva
SMÇ-S2a	Kubbeden üst sıva katı (3)	
SMÇ-S2b	Kubbeden alt sıva katı (3)	
SMÇ-S3	Çeşme güneyinden onarım (7)	

(*) Belirtilen rakamlar örnekleme sırasını ifade etmektedir.

Tablo 2. Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'ne ait taş, tuğla, harç ve sıva örnekler (Akyol, 2022)

Sonuç olarak yapısal malzemelerde onarım önerileri: Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'ne ait özgün/yapısal malzemeler uygun yaklaşımlarla korunmalıdır. Öneriler şöyledir:

Taşlara ilişin öneriler: Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'nin inşasında kullanılmış olan yapısal taşlar lamprofirdir. Çeşmenin inşasında kullanılan taşlar yakın çevre yerel kayaç formasyonunu doğrudan yansıtmamaktadır. Taş onarımlarında taşın özgün yerlerine göre kullanılacak lamprofir özgün taşlarla uyumlu kayaç

yapısındaki formasyonlardan temin edilebilir. Restorasyon uygulamaları öncesinde ve sırasında kullanılacak taşların onarım için uygun olup olmadıklarının da petrografik yönden incelenmesi önerilmektedir.

Tuğlalara ilişin öneriler: Tarihi çeşmenin iç haznesinin duvar örgülerinden örneklenen tuğlalar bu haliyle korunmalıdır. Onarımlarda özgün yapıdaki tuğla örneklere benzer doku ve petrografik/kimyasal içerikte özel üretim tuğlalar kullanılabilir.

Derz ve harçlara ilişkin öneriler: Çeşmenin özgün taş/tuğla derz ve moloz dolgu harçları kireç/kil karışımlı bağlayıcı içeriklerine sahiptir. Restorasyon uygulamalarında öncelikle özgün harçla uyumlu, doğal kireç içeren harçların tercih edilmesi önerilmektedir (Akyol, 2022).

Yapının restorasyon/onarım uygulamalarında harç onarımları için (ağırlıkça);

- %20 oranında kireç içeren homojen olarak karıştırılacak bağlayıcının içerisinde,
- %45 oranında dişli/kırıklı, elenmiş, yıkanmış, dağılımı analiz edilen harçlarla uyumlu, (karbonat içeriğe sahip olmayan) yerel akarsu yatağı malzemeli (ortalama %6 oranında iri/çok iri kum boylu, %92 oranında çok ince/ince/ ortalama kum ile %2 oranında da <63 μm kil/silt karışımından oluşan) agrega,
- %20 oranında öğütülmüş, elenmiş kireçtaşı tozu/kırığı,
- %15 oranında volkanik kil/tüf tozu (pozolonik özellikte) içeren kireç harcı kullanılması önerilmektedir.

Yapının restorasyon/onarım uygulamalarında sıva onarımları için (ağırlıkça);

- %20 oranında kireç içeren homojen olarak karıştırılacak bağlayıcının içerisinde,
- %45 oranında dişli/kırıklı, elenmiş, yıkanmış, dağılımı analiz edilen harçlarla uyumlu, (karbonat içeriğe sahip olmayan) yerel akarsu yatağı malzemeli (ortalama %32 oranında iri/çok iri kum boylu, %63 oranında çok ince/ince/ ortalama kum ile %5 oranında da <63μm kil/silt karışımından oluşan) agrega,
- %20 oranında öğütülmüş, elenmiş kireçtaşı tozu/kırığı,
- %12 oranında volkanik kil/tüf tozu (pozolonik özellikte) ve
- %3 oranında tuğla kırığı parçaları içeren kireç harcı kullanılması önerilmektedir.

3.3. Tarihi Çeşme Malzeme Koruma ve Restorasyon Çalışmaları

Samsun ili, İlkadım ilçesi, Cedit Mahallesi 9449 ada 2 parselde bulunan Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'nde yapılan malzeme koruma önerileri Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER tarafından yapılmıştır (Şener, 2022).

Tarihi Alemdarzade Çeşmesi üzerinde yapılan detaylı araştırmalarda taş, tuğla ve harç malzeme üzerinde çeşitli etkenlere bağlı olarak meydana gelen başlıca bozulmaların parça kaybı, çatlak- kırıklar, aşınma (erozyon), ufalanma ve yapraklaşma, yüzeysel birikim ve siyah tabaka oluşumu, mikrobiyolojik patina (alge ve liken gibi yosun oluşumları) olduğu görülmüştür. Ayrıca hatalı onarım ve diğer müdahalelerle oluşan onarıma yönelik dolgu-tamamlama uygulamaları, özgün taş yüzeylerde badana-boya uygulamalarının olduğu görülmüştür.

Tarihi binalarda korunmada; aşınma, ufalanma, yapraklaşma ve parça kaybı, yüzey kirliliklerinin ve bozulmaya neden olan unsurların temizlenerek kaldırılması; bozulmaya yol açan etkenlerin yeniden olmaması yönünde önlem alınması zorunlu müdahalelerdir. Tarihi yapılarda yenilemeler veya yeni uygulamalar yerine, dondurma, stabil hale getirme ve güçlendirmeye yönelik kısmi tamamlamalar, anıtsal yapılar için tercih edilen bir koruma yöntemlerindendir. Alemderzade Çeşmesine ilişkin söz konusu sorunların giderilmesi için koruma amaçlı yapılması uygulamalar şu şekilde önerilmiştir (Şener, 2022).

• Neme karşı alınacak önlemler: Mevcut yapı malzemelerinin yağışlar ve nemden korunmaları için kaide ve yalakların etrafının, kazıyla açılması ve ortaya çıkartılması gerekmektedir. Zeminden su emilimi olduğu ve yağışlarda çeşmenin çevresinde su biriktiği tespit edilmiştir. Yağmur suyunun çeşmeden uzaklaştırılması için bir drenaj sisteminin oluşturulması, bu sayede zemin suyunun yapıya/duvarlara işlemesinin önüne geçilmesi gerekmektedir.

• Temizlik: Malzeme yüzeylerinde birikimlerin, siyah tabaka oluşumlarının, çimentolu harç lekelerinin ve mikrobiyolojik patina gibi kirlilik unsurlarının, badana/boya gibi müdahale ürünlerinin ve tuz oluşumlarının temizlenmesi, özgün renk ve dokunun ortaya çıkartılması gerekmektedir. Bu amaçla niteliksiz onarımların ayıklanması, badana/boya tabakalarının temizlenmesi, siyah tabaka oluşumlarının temizlenmesi, alge ve liken patinalarının ve yüzey kirliliğinin temizliği, tuz çıkartma işlemi yapılması önerilmiştir.

• Derz Onarımları: Derz dolgu uygulamalarında, yapılan dolguların bir miktar (5-10 mm gibi) içerde tutulması hem onarımda belirtmeyi saylayacak hem de gerekli koruma için sınırlandırılmış yeterli bir uygulama niteliği sağlayacaktır. Bu uygulama, yağış suyunun örgü içerine ulaşmasını ve bitki gelişimini engelleyecek ve daha fazla koruma sağlayacaktır.

• Örtü Sorunun Çözümü: İçte tuğla örgülü olduğu için, muhtemelen taş kaplama yapılmamış olan tarihi çeşmede de harçlı kaplama gerekli onarım ve bakımları yapıldıktan sonra kurşun kaplama ile kaplanması önerilmiştir.

• Parça Kayıpları ve Dekoratif Öğelerin Tamamlanması (Plastik Tamamlamalar): Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'nde profilli saçak, triglif frizi, sütunce ve kemerlerde ve örgü taşlarında yüzeyden derinleşen kısmi kayıplar ve eksiklikler mevcuttur. Bu tür alanlarda, çatlaklarda ve ufalanma ve aşınma görülen yüzeylerde ise harç ile plastik tamamlama yoluna gidilebilir. Tamamlanacak alanlarda,

orijinal doku ve renge uygun kireç esaslı harç kullanılmalıdır. Bu nedenle uygulayıcının çalışma öncesinde harç denemeleri yapması ve hazırlayacağı örnekler içerisinden uygun olanı belirlemesi önerilmiştir.

• Kırık Parçaların Yapıştırılması: Taşlarda kırık parçalar kendi içlerinde çift bileşenli (reçine ve sertleştirici) epoksi türü yapıştırıcı türleri kullanılarak birleştirilmelidir. Ağırlığı ve gerilimi yüksek kırıkların yapıştırılması sırasında belirli noktalardan fiberglas çubuklar ile takviye uygulaması işlemin kalıcılığı bakımından gereklidir. Yapıştırma sonrasında birleşen parçalar arasında kalan boşluklar kireç bağlayıcılı (plastik tamamlama için kullanılan) harç ile doldurularak plastik olarak tamamlanmalıdır.

• Yüzey Koruma: Yapıda fiziksel direnci zayıflamış taşlarda aşınmalara ve denizden süregelen tuz saldırısına karşı korunma amaçlı önlem alınması özgün malzeme ömrünün uzatılması bakımından önemlidir. Bu amaçla doğal silisyum esaslı şeffaf, buhar geçirimliliğine ve su itici özelliklere sahip nano-teknolojik (nano silis) ürün ve mikro silis (Wacker OH gibi) ürün olmak üzere iki türlü malzeme türlerinin kullanımı mümkündür.

3.4. Tarihi Çeşmenin Bütünsel Şekilde Taşınması

Alemderzade Çeşmesini taşınma çalışmaları, restorasyon ilkeleri doğrultusunda ve rölöve projesinden gelen bilgiler ışığında, yapıya uygulanacak müdahale kararları doğrultusunda yapılmıştır.

Yukarıda belirtilen restorasyon ilkeleri ve müdahale kararları doğrultusunda uygulamaya başlanılmıştır. Tarihi çeşme yapısının çevresinde bulunan otlar, toprak dolgu ve moloz atıkları yapıya zarar vermeden kaldırılmıştır (Şekil 3.9).

Çevredeki toprağın kaldırılmasıyla yapıdaki zemin sorunu açığa çıkmıştır.

Tarihi Çeşme yapısının günümüz yol kotu aşağısında olması, mevcut yol kotunun altından geçen şehir kanalizasyon hattında suyun direne olmaması ve tarihi çeşmeyi su, nem ve komşu yapıların olumsuz etkilerinden korumak amacıyla, Koruma Bölge Kurulu kararıyla, çeşmenin dikeyde yaklaşık 1,5 m ve düşeyde yaklaşık 5,5 m güneye taşınmasına karar verilmiştir.

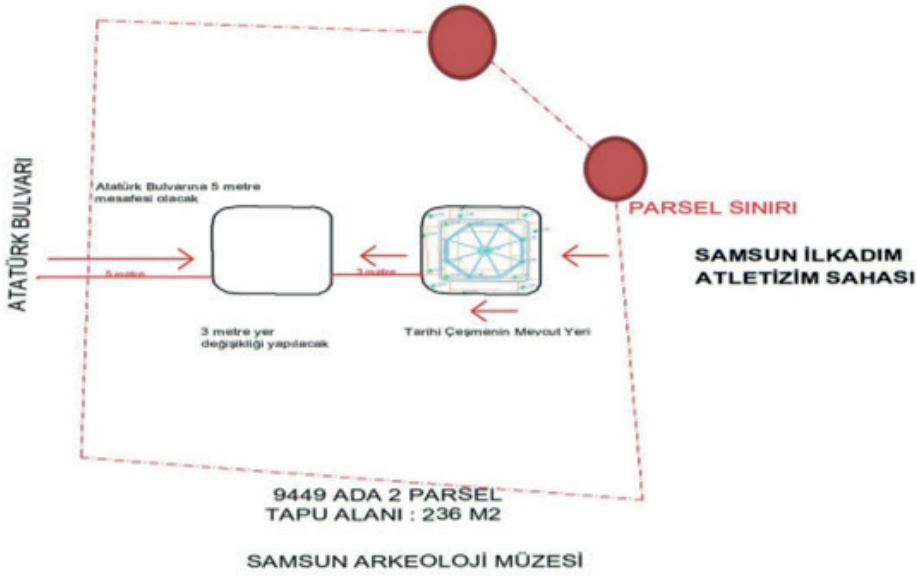
Çeşmenin toprak kazısı neticesinde, ilk taşıma sırasında atılmış olması muhtemel, bir betonarme tabliyeye ulaşılmıştır. Yapının taşınmasında bu tabliyeden faydalanılmış olup bu amaçla yapıya zarar vermeden yapının altında bulunan beton tabliyenin altı 30 cm karotlarla delinerek çelik takviyeler ve vinç yardımıyla çeşme yeni yerine taşınmıştır. Taşıma işlemi yapılırken çeşme stabil hale getirilerek koruyucu malzeme ile sarılmış zarar görmeyecek şekilde taşınmıştır (Şekil 3.20, 3.21, 3.22, 3.23).

Şekil 3.9. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin etrafındaki dolgunun ve niteliksiz eklentilerin kaldırılması (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.20. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin altında karot alınması (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.21. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin vinç yardımı ile taşınması (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.22. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin yeni konumuna indirilmesi (Sarıalioğlu, 2024)



Şekil 3.23. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin taşıma krokisi (Sarıalioğlu, 2024)

3.4. Tarihi Çeşmede Restorasyon Uygulama Çalışmaları ve Peyzaj Uygulama Çalışmaları

Yapının bahçesindeki otsu bitkiler mekanik olarak sökülerek ve herbesit türü (yabancı ot öldürücü) zirai ilaçlar kullanılarak yeniden büyümeleri engellenmiştir. Projede belirtilen kısımlarda mikrobiyolojik oluşumların yaşamlarına son vermek için biyosit adı verilen kimyasallardan yararlanılmıştır. (Şekil 3.9). Su içerisinde %1-3 gibi düşük çözelti biçiminde hazırlanarak ve yüzeye püskürtülerek uygulanan bu kimyasallar, mikrobiyolojik gelişimi bir iki gün içerisinde sonlandırmaktadırlar. Uygulamanın ikinci aşamasında mekanik olarak patina temizlenmiştir (Şekil 3.10).

Şekil 3.10. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin temizlik çalışmaları (Sarıalioğlu, 2024)

Projede belirtilen kısımlarda niteliksiz onarımlar mekanik yöntemlerle, özgün malzemeye zarar vermeden, itinayla kaldırılmıştır. Uygulama sırasında, sökümlerin özgün malzemeye zarar vermemesi için, söküm işlemi kontrollük makamının denetiminde yapılacaktır. Söküm işleminden sonra birikintiler mekanik yöntemlerle itinayla temizlenmiştir. Özgün malzemelere zarar verilmeyerek, zayıf bölümler kompresör, elektrikli süpürge vb. ekipman kullanılarak temizlik yapılmıştır (Şekil 3.11).

Şekil 3.11. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin temizlik çalışmaları (Sarıalioğlu, 2024)

Projede belirtilen alanlardaki çimento esaslı niteliksiz derz uygulamaları mekanik yöntemlerle, özgün malzemeye zarar vermeden, itinayla kaldırılmıştır. Uygulama sırasında, sökümlerin özgün malzemeye zarar vermemesi için, söküm işlemi kontrollük makamının denetiminde yapılmıştır. Söküm işleminden sonra birikintiler mekanik yöntemlerle itinayla temizlenmiş, özgün malzemelere zarar verilmemiş, bunların zayıf noktaları ise yalnız kompresör, elektrikli süpürge vb.

ile temizlik yapılmıştır. Bol su ile temizliğin ardından, kireç harcı ile 1 cm kadar içerlek şekilde derzleme yapılmış, güneş ışığından koruyarak ve sık sık nemlendirerek kurumaya bırakılmıştır. Derzlerdeki boşalmanın 3 cm'den derin olduğu bölümlerde ise öncelikle daha iri taneli agregadan hazırlanmış dolgu harcı ile tamamlama yapılmıştır. (Şekil 3.12).

Şekil 3.12. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin derz uygulamaları (Sarıalioğlu, 2024)

Çeşmenin kubbe yüzeyindeki niteliğini kaybetmiş sıva müdahaleleri, mekanik yöntemlerle, özgün malzemeye zarar vermeden, itinayla kaldırılmıştır.

Kubbe ilk inşa dönemindeki kubbe formunda ve özgün malzemesiyle yeniden yapılmıştır. Uygulama sırasında, sökümlerin özgün malzemeye zarar vermemesi için, söküm işlemi kontrollük makamının denetiminde yapılmıştır. Söküm işleminden sonra birikintiler mekanik yöntemlerle itinayla temizlenmiş, özgün malzemelere zarar verilmemiştir. Bol su ile temizliğin ardından derzler kontrol edilmiş ve gerekli olan yerlerde özgün yapı harcıyla uyumlu kireç esaslı derz harcı ile sağlamlaştırılmıştır (Şekil 3.12). Yapılan müdahalelerle plastik onarımlar gerçekleştirilmiştir (Şekil 3.13, 3.14, 3.15).

Şekil 3.13. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin plastik onarım örnekleri (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.14. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin plastik onarım örnekleri (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.15. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin plastik onarım örnekleri (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.16. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin kitabesinin temizliği (Sarıalioğlu, 2024)

Tarihi Alemdarzade Çeşmesi'nin kubbesi özgününe uygun olarak özgün malzemesiyle yeniden inşaa edilmiştir (Şekil 3.17, 3.18, 3.19).

Şekil 3.17. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin orijinal kubbe yapımı (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.18. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin orijinal kubbe yapımı (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.19. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin orijinal kubbe yapımı (Sarıalioğlu, 2024)

Tarihi çeşmenin çevresindeki su, nem, bitki gibi etkenlerden korumak için peyzaj çalışmalarına ve çeşmenin ilk yapım tarihindeki özgün halindeki yalak kısmı eklenmesi ve su drenaj çalışmaları onaylı projesindeki gibi tamamlanmıştır (Şekil 3.24, 3.25., 3.26).

Şekil 3.24. Tarihi Alemdarzade Çeşmesine yalak yapılması (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.25. Tarihi Alemdarzade Çeşmesine yalak yapılması (Sarıalioğlu, 2024)

Şekil 3.26. Çeşmesinin peyzaj ve altyapı çalışmalarının tamamlanması (Sarıalioğlu, 2024)

Samsun İli, İlkadım İlçesi, Cedit Mahallesi 9449 ada 2 parselde bulunan tarihi çeşme Atatürk Bulvarı üzerindeki şimdiki İlkadım Atletizm Stadyumu'nun güneybatısında yer alan Tarihi Alemdarzade Çeşmesi disiplinler arası çalışmayla yeniden hizmete alınmıştır.

Şekil 3.27. Tarihi Alemdarzade Çeşmesinin tamamlanmış durumu (Sarıalioğlu, 2024)

Sonuçlar ve Öneriler

Samsun İli, İlkadım İlçesi, Cedit Mahallesi 9449 ada 2 parselde bulunan tarihi çeşme Atatürk Bulvarı üzerindeki şimdiki İlkadım Atletizm Stadyumu'nun güneybatısında yer alan Tarihi Alemdarzade Çeşmesi çevresel etkilerle ve yapılan müdahalelerle oluşan bozulmalarla rağmen 132 yıldır ayakta kalan ve günümüze ulaşmayı başarmış bir çeşmedir. Tahribat etkilerini gidermek-durdurmak-tekrarlanmasını engellemek için yukarıda açıklanan önlemlerin alınması ve etkin/önleyici koruma müdahalelerin yapılması gerekmiştir.

Konuma bağlı sorunlarını bertaraf etmek için çeşme, yapı bütünselliği korunarak taşınmıştır. Daha sonrasında restorasyonuna yönelik diğer uygulamaları tamamlanmıştır. Bitişik parselinde KTB SRAM tarafından yaptırılan Karadeniz Bölgesi'nin marka niteliğindeki Samsun Yeni Arkeoloji ve Etnografya Müzesi bütününde peyzaj düzenlemeleri gerçekleştirilmiştir. Böylece, Alemderzade Çeşmesi, hem onarılmış hem de yeniden hayat bulmuş, kullanılan çeşme müzeyle bütünleştirilmiştir. Restorasyon uygulaması sonucunda özgün işlevine yeniden kavuşturularak ihya edilmiştir.

- Korumada başlıca hedef mevcut yapının tarih-kültür-sanat açısından önemli belge yanını zedelemeden, değiştirip yok etmeden yaşatmak olmalıdır.
- Gerek mimariye gerekse malzemeye zarar verecek, gereksiz, uygun

olmayan uygulama ve müdahalelerden kaçınmak, özgün malzeme ve dokunun azami özenle korunması esas hedef olmalıdır.

• Uygulamaların çağdaş koruma yöntemlerini esas alan uzman ekipler tarafından gerçekleştirilmesi, bilimsel kriterlere uygun olması şarttır.

• Gerçekleştirilecek bütün bu koruma çalışmalarının kalıcı olmasını sağlamak ve yeni bozulma oluşumlarını önlemek için yapı periyodik olarak kontrol altında tutulmalı, ihtiyaç halinde koruyucu müdahaleler tekrarlanmalıdır.

• Yapının özgün değerleri ile korunması ana hedeftir. Bu ilke doğrultusunda "en az müdahale" prensibi ile müdahale kararları ve restorasyon projesi hazırlanmalıdır.

• Yapının mevcut durumunda sorunların ele alınması, alanın ve yapının mevcut durumunun korunması ve bozulmalarının engellenmesi, hem yapılacak olan çalışmaların önünü açmak hem de eser ve bilgi kaybının önüne geçmek için önem arz etmektedir. Bunun için malzeme sorunlarının bertaraf edilmesi gerekmektedir.

• Yapının ve alanın algılanması ve deneyimlenmesi konusunda gelen ziyaretçilere ve kullanıcılara, yapılacak çalışmaları engellemeyecek şekilde gerekli kolaylıkların sağlanması gerekmektedir.

• Söz konusu tarihi emanetlerin gelecek nesillere güvenle aktarılabilmesi için kullanım koşularının ve bakım-onarım periyodlarının belirlenmesi ve arşivlenmesi gerekmektedir.

• İnsan kaynaklı zararların ve sorunların; kullanıcıları bilinçlendirilerek, toplumun kültürünün arttırılmasına yönelik çalışmalar yapılarak en aza indirilmesi gerekmektedir.

Teşekkür

Samsun İli, İlkadım İlçesi, Cedit Mahallesi 9449 ada 2 parselde bulunan tarihi çeşme Atatürk Bulvarı üzerindeki şimdiki İlkadım Atletizm Stadyumu'nun güneybatısında yer alan Samsun şehri halkı tarafından değişik dönemlerde "Sultan Hamit Çeşmesi", "Alemdarzade Hafız Mehmet Aziz Çeşmesi" , "Stad Çeşmesi" , " MİT Çeşmesi" gibi isimlerle adlandırılmış olup makalemizde tescilli kültür varlığı olması ve banisinin ailesine atfen "Samsun Tarihi Alemdarzade Çeşmesi" olarak isimlendirdiğimiz çeşmenin projelendirilmesinden kullanıma açılmasına kadarki süreçte destekleriyle bu kültürel emanetin yok olmasını önleyerek yeniden halkın kullanımına sunulmasında büyük destek ve çalışmaları olan Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü ve Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'ne ve çalışma arkadaşlarımıza; Samsun Valiliği (Yatırım İzleme ve Koordinasyon Başkanlığı (YİKOB) ve çalışma arkadaşlarımıza)'ne; Samsun Büyükşehir Belediyesi (Park ve Bahçeler Daire Başkanlığı, Su ve Kanalizasyon Genel Müdürlüğü (SASKİ), Doğaltaş Üretim Tesisleri'ne ve çalışma arkadaş-

larımıza)'ne; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB)'na, Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER'e, Doç. Dr. Ali Akın AKYOL'a, Mimar Adnan AYTUĞLU'ya, Mimar Doğan Zilan ÖZCAN'a, Mimar Filiz PAKEL'e, Mimar Burak SEVİNDİ'ye, Mimar Kenan PAKEL'e, Mimar Ali Mert ÇETİNKAYA'ya, Yüksek mimar ve Arkeolog Mahitap SEL'e, Mimari Restoratör Sadullah NACAR'a, Makine Mühendisi Özkan ŞAHİN'e, Barboros Mühendislik İnşaat Oto Emlak Yakıt Nakliyat Turizm ve San. Tic. Ltd. Şti.'nin yapımında emeği geçen tüm yönetici ve çalışanlarına teşekkürü bir borç bilirim.

Kısaltmalar

Samsun KVKBM : Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü

KTB : Kültür ve Turizm Bakanlığı

SRAM : Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü

Kaynakça

Akyol, Ali Akın (2022). Samsun Mehmet Aziz (Hamidiye) Çeşmesi Yapı Malzeme Analizi Raporu, Ankara: Yayımlanmamış Rapor

Bayraktar, Mehmet Sami (2005 "Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum.

Bayraktar, Mehmet Sami (2016). Samsun'da Türk Devri Mimarisi, Samsun: Canik Belediyesi Yayınları, s.344-346.

Şener, Yaşar Selçuk. (2022). Samsun İlkadım Cedit Mahallesi, 9449 Ada, 2 Parsel'deki Stad (Alemdarzade, Mehmet Aziz, Hamidiye) Çeşmesi Malzeme Koruma Raporu, Ankara: Yayımlanmamış Rapor

URL-1:https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/123541/9449/2/1710485158389 (erişim tarihi 15.03.2024)

URL-2: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/79771 (erişim tarihi 22.11.2024)

Özcan, Doğan Zilan (2021). Samsun Tarihi Alemdarzade Çeşmesi Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Projeleri ve Raporları, Samsun: Yayımlanmamış Proje ve Raporlar

Samsun KVKBM,(2024). Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, Samsun: 55.00/325 arşiv nolu arşiv dosya

Sarıalioğlu, Ali, (2021). Orta Karadeniz Bölgesi Sahil İllerinde Restorasyon Aşamasındaki Bazı Tarihi Yapı Harçlarından Genel Harç Önerileri geliştirilmesi, Yayın-

lanmamış Doktora Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, s.45-120 ve 416-426.

Sarıalioğlu, Ali (2024) Kişisel Arşivi

Sevindi, Burak, (2022). Samsun Tarihi Alemdarzade Çeşmesi Revize Restorasyon Projeleri ve Raporları, Samsun: Yayımlanmamış Proje ve Raporlar

SİLİFKE KALESİ 2022 YILI KAZI ÇALIŞMALARI

Silifke Castle Excavation Works for the Year 2022

Ali BORAN[1]

Özet

Silifke ilçesinin merkezinde, deniz seviyesinden 185 m yükseklikte bir tepe üzerinde yer alan Silifke Kalesi, tarihte Dağlık Kilikya olarak adlandırılan bölgenin güneyinde, şehrin batı tarafında, Akdeniz sahillerinden İç Anadolu'ya geçişini sağlayan güzergâhta, kara ve deniz ticaretinin kesiştiği bir konumdadır. İlk yerleşim Orta Kalkolitik çağda başlamış olup Hitit ve Asur döneminde de iskânın görüldüğü bilinmektedir. Silifke Kalesi 2022 yılı kazı çalışmaları; belgeleme, temizlik, arkeolojik kazı ve geçici koruma aşamaları olmak üzere dört bölüm halinde yapılmıştır. 2022 dönemi kazı çalışması başarılı bir şekilde tamamlanmıştır. 2022 kazı çalışmaları kazı çalışmaları kale içerisinde daha önceki yıllarda açılan mekânlarda oluşan tahribatın geçici koruma uygulamalarıyla yabani otların temizliğiyle başlanmıştır. Temizlik çalışmalarının ardından 2016 yılında hatları belirlenmiş olan A-16 mekânıyla A-20 burcu arasındaki mekânlarda ve A-12 tonozlu mekânına bağlı mekânlarda kazı çalışmaları yapılmıştır. Ayrıca önceki kazı dönemlerinde arkeolojik kazısı yapılmış A-10 tonozlu mekânın kuzeyindeki mekânlarda seviye inme çalışmaları yapılmıştır. Bu kazı döneminde 1800 m2'lik alanı kapsayan 56 açmada çalışma yapılmıştır. Çalışmalar sonucu ortaya çıkarılan duvarlar güçlendirilmiş ve geçici koruma uygulamaları yapılmıştır. Kazı çalışmalarının arazi çalışmalarından günlük gelen olarak kazı laboratuvarına teslim edilen eserler genel ve detaylı incelenmek üzere teknik işlem ve aşamalardan geçirilmektedir. Malzemesine göre ayrıştırılan eserlerden pişmiş toprak, cam ve kemik eserler aşamalı olarak su, fırça vd. aletler ile temizlendikten sonra kurutularak kilitli poşetler içeresinde depoya teslim edilmiştir. Madeni türde buluntular ise mikroskop, ince uçlu dişçi motoru, bisturi, spatül gibi alet ve teknik araçlarla temizliği yapılmıştır. Aralarından seçilen nitelikli eserler kazı katalog numarası, envanterlik ve etütlük numarası verilerek cinsi, malzemesi, tekniği tespit edilmiştir. Eserlerin cinsine göre kazı buluntu bilgileri esas alınıp (seramik, cam, taş ve bir kısım madeni eserler) belgelenerek dijital ortama aktarılmıştır. Devamında ölçümü, teknik el çizimi ve Autocad programıyla çizimi yapılmıştır. Çalışmalar

[1] Prof. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara/TÜRKİYE, ali.boran@hbv.edu.tr, ORCİD: 0000-0002-7323-0080

sonucunda ortaya çıkarılan eserlerden içeresinden seçilen 1 envanterlik eserle 113 etütlük eser müzeye teslim edilerek kazı dönemi sonlandırılmıştır. Restorasyon çalışmaları kapsamında ise 2021 yılında başlayan "Sur Duvarları Restorasyon Projesi" 2. Etabıyla birlikte "Silifke Kalesi çevre düzenlenme ve peyzaj projesi" tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Kale, Kazı, Mekân, Silifke

Abstract

Silifke Castle, located in the center of Silifke district, on a hill 185 m above sea level, is located in the south of a region called Mountainous Cilicia in history, on the west side of the city, on the route that provides the transition from the Mediterranean coast to Central Anatolia, at a location where land and sea trade intersect. The first settlement started in the Middle Chalcolithic age, and it is known that settlement was also seen in the Hittite and Assyrian periods. Silifke Castle 2022 excavation works; Documentation, cleaning, archaeological excavation and temporary protection phases were made in four parts. The 2022 period excavation work has been successfully completed. The 2022 excavations started with the removal of weeds with the temporary protection practices of the destruction in the places opened in previous years in the castle. After the cleaning works, excavations were carried out in the spaces between the A-16 space and the A-20 bastion, whose lines were determined in 2016, and also in the spaces connected to the A-12 vaulted space. In addition, leveling studies were carried out in the places to the north of the A-10 vaulted space, which had been archaeologically excavated during the previous excavation periods. During this excavation period, work was carried out in 56 trenches covering an area of 1800 m^2 The walls unearthed as a result of the studies were strengthened and temporary protection applications were made. The artifacts delivered to the excavation laboratory as daily returns from the field studies of the Excavation Works are passed through technical processes and stages for general and detailed examination. The terracotta, glass and bone artifacts, which were separated according to their material, were gradually cleaned with tools such as water and brushes, then dried and delivered to the warehouse in locked bags. Metal finds were cleaned with tools and technical tools such as microscope, fine-tipped dental motor, scalpel, spatula. The quality, material and technique of the selected works were determined by giving the excavation catalog number, inventory and study number. Based on the excavation finds according to the type of artifacts (ceramic, glass, stone and some metal artifacts), they were documented and transferred to the digital environment. Afterwards, the measurement was made with technical hand drawing and AutoCAD program. The excavation period was ended by delivering 1 inventory work and 113 studies selected from among the artifacts unearthed as a result of the studies. Within the scope of the restoration

works, the “Silifke Castle environmental arrangement and landscaping Project” was completed with the 2nd phase of the “Walls Restoration Project”, which started in 2021.

Keywords: Medieval, Castle, Excavation, Place, Silifke

Giriş

Mersin ili, Silifke İlçesinde yer alan Silifke Kalesi kazı çalışmaları, 2022 yılında Prof. Dr. Ali Boran başkanlığında 09.05.-30.12.2022 tarihleri arasında yapılmıştır.

2022 yılı kazı çalışmalarında, sanat tarihçi, arkeolog ve restoratörden oluşan on beş ekip üyesi yer almıştır[2]. Silifke Kalesi’ndeki çalışmalar; temizlik, kazı, belgeleme ve geçici koruma aşamaları olmak üzere dört bölüm halinde yapılmıştır. 2017 yılında başlanan restorasyon projesinin 2.etabı 2022 yılı kazı döneminde tamamlanmıştır.

2022 yılı kazı dönemi Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türk Tarih Kurumu, Mersin Büyükşehir Belediyesi ve MEDCEM katkılarıyla tamamlanmıştır. Kazı Başkanlığı olarak kazımıza destek veren tüm kurumlara teşekkür ederiz.

1. Kazı Çalışmaları

2022 yılı kazı çalışmaları öncesinde yabani otların temizliği ve ilaçlanması yapılmış ardından arkeolojik kazı çalışmalarına başlanmıştır. Bu çalışmalar kapsamında A-5 güneyi 11 ile A-5 23 mekanları arasında kalan alanda, A-12 1 ile A-12 8 arasında bulunan alanda ve A-16 kuzeyi 6 / A mekânı ile A-20 önü 3 Nolu mekanlar arasında kalan alanda arkeolojik kazı çalışmaları yapılmıştır (Resim: 1 - 2 - 3).

A-5 11 No.lu Mekân

Mekân, A-5 Mekânı güneyinde, A-10 Mekânı kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 1.20 x 4.30 m ölçülerinde ki mekânda ortalama 0.40 m seviye inilmiştir. Duvar kalınlığı 0.70 m olan mekânda kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-5 13 No.lu Mekân

Mekân, A-5 Mekânının kuzeyinde, yer almaktadır. 2012 yılı kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan mekân üç ayrı birimden oluşan kompleks bir yapıdır İlk birim giriş mekânı olarak adlandırdığımız alandır. Kare planlı mekân 2.18 x 2.86 m ölçülerindedir. Güney cephede herhangi bir duvar örgüsü bulunmadığı için buradan giriş sağlanmaktadır.

---

[2] Prof. Dr. Ali Boran (Kazı BaşkanıDr. Öğr. Üyesi Yalçın Karaca (Bizantolog), Dr. Erdal Elmas (Sanat Tarihçi), Nuri Gündoğdu (Uzman Sanat Tarihçi), Sümeyye Erbaş Can (Uzman Sanat Tarihçi), Saliha Karagöz Yılmaz (Uzman Arkeolog), Sultan Eren (Uzman Sanat Tarihçi), Arif Çakır (Uzman Sanat Tarihçi), Süheyl Keskin (Sanat Tarihçi), Mazlum Kadan (Restoratör), Damla Nur Elif Özcan (Restoratör).

Birinci bölümün doğusunda yer alan ikinci birime, 1.14 m genişliğinde ki açıklıktan giriş sağlanmaktadır. Dikdörtgen planlı mekân 3.69 x 8.50 m ölçülerindedir. Mekânın batı duvarına bitişik vaziyette üç basamaklı bir merdiven bulunmaktadır.

Üçüncü bölüm ikinci bölümün güneyinde yer almaktadır. Bu bölüme kuzey duvar üzerinde yer alan 0.85 m genişliğindeki kapı açıklığından sağlanmaktadır. Kare planlı mekân 2.28 x 2.84 m ölçülerindedir.

2022 yılı kazı çalışmalarında Mekânın giriş bölümünün batısında, 3.20 m uzunluğunda, 2.90 m genişliğinde ortalama 0.50 m derinliğinde bir alanda kazı yapılmıştır. Mekânda ki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-5 17 No.lu Mekân

Mekân, A-5 Mekânının güneyinde yer almaktadır. Mekânda ilk kazı çalışmaları 2012 yılında yapılmış ve 2.18 x 4.22 m ölçülerinde bir mekân ortaya çıkarılmıştır. 2022 yılında ise ortalama 0.80 m seviye inilmiştir. Bu seviye inme çalışmaları esnasında güney yönde 4.50 m uzunluğunda bir duvar tespit edilmiştir. Duvar kalınlığı ortalama 0.75 m olan mekânda kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-5 22 No.lu Mekân

Mekân A-5 mekânı güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 3.20 x 3.25 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna güney batı köşede yer alan 1.30 m genişliğinde ki açıklıktan giriş sağlanmaktadır. Ortalama 0.90 m seviye inilen mekânın kuzey ve batı yönlerinde duvar tespit edilememiştir. Mekândaki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-5 23 No.lu Mekân

Mekân A-5 mekânı güneyinde 22 No.lu mekânın güney batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 4. 10 x 6.60 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna batı ve güneyden olmak üzere iki yönden giriş sağlanmaktadır. Batıda bulunan açıklık 1.85 m, kuzeyde bulunan açıklık 0.85 m genişliğindedir. Ortalama 1.00 m seviye inilen mekânın batı duvarı diğer duvarlardan farklı olarak; genişçe blok ve düzgün taşlar ile yapılmış ve duvarın arasında özgün harç olduğu gözlemlenmiştir. Mekânda ki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-8 2. Yol

Yol, A-8 Mekânının güneyinde, A-10 mekanının kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 3.20 m uzunluğunda 2.50 m genişliğinde bir alanda ortalama 0.40 m seviye inilmiştir. Kuzey güney doğrultusunda uzanan yolda çalışmalar doğudan batıya doğru ilerlemiştir. Yolda ki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-10 K 5 No.lu Mekân

Mekân A-10 mekânının kuzeyinde, A-10 K4 ve A-5 17 mekanlarının girişi konumunda bir alandır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.65 x 3.40 m ölçülerinde bir alanda ortalama 0.60 m seviye inilmiştir. Mekânın batısında herhangi bir duvar örgüsü tespit edilememiştir. Mekânda kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-10 K 6 No.lu Mekân

Mekân, A-10 kuzeyinde, A-8 9 No.lu mekân ve A-5 15 mekanları arasındadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 2.40 x 5.00 m ölçülerinde bir alanda ortalama 0.70 m seviye inilmiştir. Mekandaki arkeolojik kazı çalışmaları sırasında güney yönü sınırlandıran doğu batı doğrultusunda uzanan, 1.00 m uzunluğunda 0.50 m genişliğinde, 0.80 m yüksekliğinde duvar tespit edilmiştir. Mekânda ki arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-12 1 No.lu Mekân

Mekân, A-12 Mekânın kuzey cephesine bitişik konumda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.60 x 3.90 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân olarak ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.40 m seviye inilen mekânın güneyinde duvar tespit edilememiş olup A-12 Mekanının tonozuna bitişik olması sebebiyle riskli olarak değerlendirilmiş ve bu yönde çalışmalara devam edilmemiştir. Mekâna giriş, doğu duvar üzerinde yer alan 0.95 m genişliğindeki kapı açıklığından sağlanmaktadır. Kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkarılan duvarların doğal sebeplerden dolayı tahrip olduğu gözlemlenmiştir. Tahrip olan bu duvarlar geçici konservasyon çalışmaları ile koruma altına alınmıştır.

A-12 2 No.lu Mekân

Mekân, A-12 Mekânı kuzey cephesine bitişik konumdadır. Yapılan kazı çalışmalarında moloz taşların kaldırılmasıyla birlikte 2.95 x 3.15 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 0.50 m seviye inilen mekâna, kuzey ve batı cephelerden giriş sağlanmaktadır. Kuzey de yer alan açıklık 1.20 m, batıda yer alan açıklık 0.95 m genişliğindedir. Mekânda ki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-12 3 No.lu Mekân

Mekân, A-12 No.lu mekânın kuzey duvarına bitişik konumda, A-12 2 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 3.00 x 6.30 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 0.50 m seviye inilen mekâna doğu cephe üzerinde yer alan 1.20 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânda ki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-12 4 No.lu Mekân

Mekân A-12 6 No.lu mekânın kuzeyinde, yer almaktadır. Yapılan kazı ça-

lışmaları esnasında duvar hatları belirgin 2.60 x 4.10 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzey ve güney yönde yer alan 1.00 m genişliğinde ki açıklıklardan giriş sağlanmaktadır. Ortalama 1.00 m seviye inilen mekânın kuzey duvarında, Batı duvara 0.40 m uzaklıkta, 0.45 m yükseklikte 0.23 x 0.26 m ebatlarında duvarın iç yüzeyinde "S" biçiminde dal ve gül bezek motifli devşirme malzeme kullanıldığı tespit edilmiştir. Mekândaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-12 5 No.lu Mekân

Mekân A-12 4 No.lu mekânın kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda duvar hatları belirgin 1.80 x 2.70 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 0.50 m seviye inilen mekâna güney duvar üzerinde yer alan 1.25 m genişliğindeki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

A-12 6 No.lu Mekân

Mekân, A-12 Mekanının kuzeyine bitişik konumdadır. Kazı öncesi duvar hattı belirgin olan mekânda, Yapılan çalışmalarda 5.10 x 6.30 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.10 m seviye inilen mekâna güney batı köşede yer alan 1.00 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

A-12 7 No.lu Mekân

Mekân, A-12 Mekânı kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 13.30 x 14.10 m ölçülerinde bir alan ortaya çıkarılmıştır. Bu mekânın çevresindeki mekanların ortak kullanım alanı olduğu düşünülmektedir. Ortalama 0.70 m seviye inilen mekânda arkeolojik kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-12 7/A No.lu Mekân

Mekân, A-12 7 No.lu Mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda doğu batı doğrultusunda uzanan 13.60 m uzunluğunda, 2.95 m genişliğinde bir alanda kazı yapılmıştır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında bu mekânın, 7 No.lu mekâna girişi sağlayan bir koridor olduğu anlaşılmıştır. Ortalama 0.50 m seviye inilen mekânın güney duvarına bitişik 3.60 m uzunluğunda 0.40 m genişliğinde, 0.20 m yüksekliğinde taş sırası tespit edilmiştir. Mekânda ki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-12 8 No.lu Mekân

Mekân, A-12 7 No.lu Mekânın kuzeyinde yer almaktadır. Kazı çalışmaları esnasında 3.60 x 5.00 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.20 m seviye inilen mekâna doğu duvar üzerinde bulunan 0.95 m genişliğindeki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânın Güney duvarı bir sıra taş şeklinde olup üst sıralar zamanla tahrip olmuştur. Bu duvarın 3.70 m

uzunluğunda, 0.50 m kalınlığında 0.40 m yüksekliğinde olduğu tespit edilmiş ve mekânda ki çalışmalar tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 6 A No.lu Mekân

Mekân A-16 mekânı kuzeyinde 6 No.lu mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında duvar hatları belirgin 4.20 x 4.60 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.10 m seviye inilen mekânın güneyinde 0.70 m uzunluğunda, 0.90 m kalınlığında, 1.10 m yüksekliğinde batı duvara bitişik ayrı bir duvar yer almaktadır. Bu duvarın karşılığı doğu duvara bitişik 0.70 x 0.70 m ebatlarında 0.40 m yüksekliğinde duvar vardır. Her iki duvarın arasındaki mesafe ise 3.45 m dir. Mekânın batı duvarı kazı öncesi 0.65 m yüksekliğe sahip kuru duvar şeklindedir. Ayrıca mekânın kuzey duvarına bitişik 1.70 m uzunluğunda 0.45 m genişliğinde, 0.25 m yüksekliğinde bir önceki döneme ait duvar izi bulunmaktadır.

A-16 Kuzeyi 10 No.lu Mekân

Mekân; A-16 kuzeyinde, 6 A mekânının doğusunda yer almaktadır. Kazı çalışmalarında mekânın kuzey duvarı tamamıyla ortaya çıkarılmış ve 6.00 m uzunluğunda olduğu tespit edilmiştir. Mekânı ortadan ikiye bölen tek sıra halinde 3.55 m uzunluğunda kuzey güney doğrultusunda uzanan, 0.40 m genişliğinde 0.50 m yüksekliğinde bir duvar açığa çıkarılmıştır.

A-16 Kuzeyi 12 No.lu Mekân

Mekân, A-16 Mekânı kuzeyinde yer almaktadır. Kazı çalışmalarında 3.30 x 6.00 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.10 m seviye inilen mekânı ortadan ikiye bölen iki taş sırası kuzey güney yönünde uzanmaktadır. Bu taş sırası 4.00 m uzunluğunda, 0.40 m yüksekliğindedir.

A-16 Kuzeyi 13 No.lu Mekân

Mekân, A-16 mekânı kuzeyinde, 14 No.lu Mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 4.35 x 4.85 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna kuzey cephe üzerinde yer alan 1.90 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlandığı tespit edilmiştir. Ortalama 0.70 m seviye inilen mekânın güneyinde ortaya çıkarılan duvar hattı mekânı ikiye bölmüş ve güneyde kalan bölüm A-16 Kuzeyi 13 A Mekânı olarak isimlendirilmiştir.

Yapılan kazı çalışmaları esnasında 5 adet sikke bulunmuştur. Bu sikkelerin hepsi aynı olup ön ve arka yüzlerinde “Darp Mısır 1171, Osmanlı tuğrası” görülmektedir. Mekânda ki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 13 A No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı Kuzeyi, 13 No.lu Mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında duvar hattı ortalama 0.50 m yüksekliğinde be-

lirgin olan, 4.35 x 4.90 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna güney doğu köşede yer alan 2.70 m genişliğinde bir açıklıktan giriş sağlanmaktadır. Ortalama 0.90 m seviye inilen mekânın kuzey duvarı yaklaşık 0.30 m yüksekliğe sahip bir hattan ibarettir. Batı duvarının ise bir bölümü yıkılmış vaziyette olup 2.95 m uzunluğundadır.

A-16 Kuzeyi 14 No.lu Mekân

Mekân, A-16 mekânı kuzeyinde, 13 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda 4.40 x 6.60 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekânın kuzey doğu köşesinde bulunan 1.35 m genişliğindeki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 1.20 m seviye inilen mekânın güney duvarında 0.45 m genişliğinde, 1.00 m uzunluğunda taş sırası bulunmaktadır. Bu taş sırasının duvarı desteklemek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir.

A-16 Kuzeyi 15 No.lu Mekân

Mekân A-16 mekânı kuzeyinde, 20 No.lu burcun güneyinde yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında duvar hattı belirgin olan 4.40 x 6.70 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 0.60 m seviye inilen mekâna girişin sağlandığı herhangi bir açıklık tespit edilememiştir.

A-16 Kuzeyi 16 No.lu Mekân

Mekân A-16 mekânı kuzeyinde, 15 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan arkeolojik kazılarda duvar hattı belirgin olan 5.20 x 6.60 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekânın kuzeybatı köşesinde 1.70 m genişliğin bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Yapılan kazılarda bu açıklığın alt bölümünde duvar ile bütünleşen 0.40 m yükseklikte iki sıra, taş dizisi tespit edilmiştir.

A-16 Kuzeyi 17 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı Kuzeyinde, A-16 Kuzeyi 21 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında, 4.80 x 5.45 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.10 m seviye inilen mekâna girişin sağlandığı herhangi bir kapı açıklığı tespit edilememiştir. Mekânın kuzey ve doğu duvarlarının belirli kısımlarının tahrip olduğu görülmüştür.

A-16 Kuzeyi 18 No.lu Mekân

Mekân A-16 mekânı kuzeyinde 22 No.lu mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda duvar hattı belirgin,1.95 x 3.45 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.00 m seviye inilen Mekânın batısında duvar örgüsü tespit edilememiştir.

A-16 Kuzeyi 19 No.lu Mekân

Mekân, A-16 Mekânı kuzeyinde 20 No.lu mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 3.30 x 6.30 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.10 m seviye inilen mekâna güney duvarda yer alan 0.80 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

A-16 Kuzeyi 20 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, 19 No.lu Mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 4.20 x 5.90 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 0. 60 m seviye inilen mekâna güney batı köşede yer alan 1.50 m genişliğinde ki açıklıktan giriş sağlanmaktadır.

A-16 Kuzeyi 20 A Mekânı

Mekân, A-16 Mekânı Kuzeyinde 20 No.lu Mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında kuzey yönde ortaya çıkarılan 2 taş sırası duvar 2.90 m uzunluğunda olup 0.50 m duvar kalınlığına sahiptir. Bu duvar erken dönem duvar tekniğini yansıtmaktadır. Güney duvar 2.30 m uzunluğunda, 1.10 m yüksekliğindedir. Ayrıca bu duvarın ortasında 20 No.lu mekâna geçişi sağlayan koridor ve mekânı birbirine bağlayan 1.00 m genişliğinde kapı açıklığı yer almaktadır. Kazı yapılan üçgen alanın ortalama derinliği 1.00 m'dir.

A-16 Kuzeyi 21 No.lu Mekânı

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, 20 No.lu Mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.50 x 5.15 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.30 m seviye inilen mekâna girişin sağlandığı kapı açıklığı tespit edilememiştir. Mekânın kuzey duvarında 0.75 m genişliğinde 1.50 m yüksekliğinde 0.55 m derinliğinde niş tespit edilmiştir.

Yapılan kazı çalışmaları esnasında, 0.18 x 0.38 m ölçülerinde mermer sütun kaidesi ortaya çıkarılmıştır. Kaidenin üzerinde bir eğlence sahnesi yer almakta ve baş bölümü kırık olan kadının elinde bir çalgı aletini tuttuğu görülmektedir. Orta bölümde ise yırtıcı hayvanların patileri yer almaktadır. Son bölümde ise bir insan figürü bulunmaktadır.

A-16 Kuzeyi 22 No.lu Mekân

Mekân A-16 K 18 Nolu mekânın kuzeyinde, A-16 K 26 Nolu Mekânın güneyinde yer almaktadır. Dikdörtgen planlı mekân, 2.33 x 5.65 m ölçülerindedir. Mekânın kuzey ve güney duvarları 2.70 m uzunluğunda olup batıda kalan bölümde ise herhangi bir duvar örgüsü tespit edilememiştir. Ortalama 0.70 m derinlikte ki mekânın doğu duvarın güney bölümünde duvar örgüsünde farklılık görülmektedir.

A-16 Kuzeyi 23 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, A-16 Mekânı Kuzeyi 19 Nolu mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında duvar hatları belirgin olan, 3.70 x 6.70 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.50 m seviye inilen mekâna kuzey ve doğu cephelerde bulunan kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Kuzeyde yer alan açıklık 0.90 m, doğuda yer alan açıklık 0.85 m genişliğindedir.

A-16 Kuzeyi 24 No.lu Mekânı

Mekân A-16 Mekânı Kuzeyinde, A-20 1. Yolun güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 2.70 x 4.15 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.00 m seviye inilen mekâna, kuzey doğu köşede yer alan 1.05 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânın batı duvarında 0.60 m genişliğinde ocak nişi tespit edilmiştir. Nişin yüksekliği 1.00 m derinliği 0.45 m dir. Ocağın zemini, mekânın zemininden 0.10 m kadar yukarıda olup zemininde küller bulunmaktadır.

A-16 Kuzeyi 25 No.lu Mekân

Mekân, A-16 Mekânı Kuzeyinde, 27 Nolu mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında duvar hatları belirgin olan 4.30 x 5.50 m ölçülerinde, kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.10 m seviye inilen mekâna kuzey cephe üzerinde yer alan 1.50 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

A-16 Kuzeyi 26 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında duvar hatları belirgin olan 4.85 x 5.60 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna güney cephe üzerinde yer alan 0.95 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Yapılan kazılarda kuzey duvara bitişik 4 basamaklı bir merdiven tespit edilmiştir. Merdiven 0.75 m genişliğinde, 1.65 m uzunluğundadır. Doğu duvara bitişik 1.95 m uzunluğunda, kuzey güney doğrultusunda uzanan 0.50 m kalınlığında, 0.50 m yüksekliğinde bir alt döneme tarihli duvar hattı tespit edilmiştir.

A-16 Kuzeyi 27 No.lu Mekân

Mekân, A-16 mekânı kuzeyinde, 29 No.lu mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 4.95 x 5.30 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.00 m seviye inilen mekâna güney duvar üzerinde yer alan 0.80 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

A-16 Kuzeyi 28 No.lu Mekân

Mekân A-16 kuzeyinde, A-16 kuzeyi 29 No.lu Mekânın güneyinde yer al-

maktadır. Kazı çalışmalarında 3.50 x 4.25 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekânın kuzeydoğu ve güney doğu köşelerinde olmak üzere iki adet kapı açıklığı bulunmaktadır. Kuzey doğu köşede yer alan açıklık 0.95 m, güneydoğu köşede yer alan açıklık 1.35 m genişliğindedir. Ortalama 1.50 m seviye inilen mekânda kuzey duvara bitişik 1.85 m uzunluğunda 0.90 m yüksekliğinde 0.70 m genişliğinde üç basamaklı merdiven yer almaktadır. Batı duvarının kuzey köşesinde 0.90 m genişliğinde 1.10 m yüksekliğinde, 0.40 m kalınlığında, duvara yardımcı destek duvarı yapıldığı tespit edilmiştir.

A-16 Kuzeyi 20B Mekânı

Mekân A-16 Mekânı Kuzeyinde, 20 A mekanının güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında Mekânın kuzeyinde yer alan 20A mekanını sınırlayan duvara bitişik konumda 3.00 x 4.40 m ölçülerinde bir alanda sondaj çalışmaları yapılmış ve bu duvarın yaklaşık 0.60 m kadar daha derine gittiği görülmüştür. Bu sondaj çalışması sonucu 25 No.lu mekânın doğu duvarının altının boşa (askıya) çıkma ihtimaline karşı mekânın kazısı sonlandırılmıştır. Arkeolojik kazısı yapılan bu mekân diğer mekanlara göre biraz daha alt seviyede kalmakta ve giriş açıklığı tespit edilememiştir.

A-16 Kuzeyi 28 A Mekânı

Mekân, A-16 mekânı kuzeyinde, 29 No.lu Mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.70 x 2.60 m ölçülerinde kare planlı bir ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 0.80 m seviye inilen mekânın kuzeyinde yer alan 1.85 m genişliğinde ki duvar 28 No.lu Mekânı A ve B mekanları olarak ikiye ayırmaktadır.

A-16 Kuzeyi 28 B Mekânı

Mekân, A-16 mekânı kuzeyinde, 28 A Mekanının güzeyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 2.80 x 5.00 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekânda ortalama 1.10 m seviye inilmiştir. Mekandaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 28 C Mekânı

Mekân, A-16 Mekânı kuzeyinde, 28 No.lu mekânın güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.10 x 4.30 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.50 m seviye inilen mekâna güney doğu köşede bulunan 1.10 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Kazılar esnasında ortaya çıkarılan mekânın batı duvarı yoğun olarak tahrip olduğu tespit edilmiş ve aslına uygun olarak geçici konservasyon yapılmıştır.

A-16 Kuzeyi 28 D Mekânı

Mekân, 16 No.lu sarnıcın Kuzeyinde 28 No.lu mekânın güneyinde, yer al-

maktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.50 x 3.60 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Arkeolojik kazı çalışmaları esnasında mekânın güney yöndeki duvarı bir önceki doneme ait olan sarnıcın tonozu üzerine bindirilmiş ve mekânın zemini ile aynı seviyede olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu duvar bir sıra şeklinde olup doğal etkenler nedeniyle tahrip olmuş durumdadır. Mekân içerisinde yapılan kazı çalışmalarında 3 katman tespit edilmiş ve zemine yakın olan katmanda yanık tabakası görülmüştür.

A-16 Kuzeyi 29 Nolu Mekân

Mekân A-16 Mekanının kuzeyinde, A-19 Mekânı kuzeybatısında yer almaktadır. Yapılan kazı ve temizlik çalışmaları sonucunda kare planlı, duvar hatları belirgin, bir mekân tespit edilmiştir. Mekân 4.45 x 4.55 m ölçülerindedir. Güneydoğu köşede tespit edilen 1.30 m genişliğinde ki kapı açıklığından mekâna giriş sağlanmaktadır. Kapı açıklığının yanında, güney duvar üzerinde ocak nişi ortaya çıkarılmıştır. Bu niş 0.65 m genişliğinde olup içerisinde bulunan dolgu toprak malzeme koruma amacıyla boşaltılmamıştır. Mekânı çevreleyen duvarlar, 0.80 m'ye kadar olabildiğince düzgün taş ile arası toprak doldurularak yapılmıştır. Geriye kalan 0.60 m ise kuru duvar biçimindedir. Ortalama 1.20 m seviye inilen mekânda çalışmalar tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 30 No.lu Mekân

A-16 No.lu Mekânın kuzeyinde, A-16 kuzeyi 31 No.lu Mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan çalışmada 3.40 x 3.85 m ölçülerinde ki kare planlı mekânda ortalama 0.75 m seviye inilmiştir. Mekâna batı cephede bulunan 0.90 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Mekânı çevreleyen duvarların ortalama kalınlığı 0.65 m'dir. Mekandaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 31 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, 32 No.lu Mekânın batısında yer alan mekân 2021 yılında ortaya çıkarılmıştır. Yapılan kazı çalışmalarında 3.10 x 3.55 m ölçülerinde ki kare planlı mekânda 0.75 m seviye inilmiştir. 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. Mekandaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 32 No.lu Mekân

Mekân, A-16 Mekânı kuzeyinde A-20 burcunun güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 4.25 x 4.50 m ölçülerinde kare planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.20 m seviye inilen mekâna kuzey duvar üzerinde bulunan 1.00 m genişliğinde ki kapı açıklığından sağlanmaktadır. Mekânın doğu duvarında 0.65 m genişliğinde ocak nişi yer almaktadır. Yuvarlak kemerli ocak nişi kemer tepe noktasına kadar ortaya çıkarılmıştır.

A-16 Kuzeyi 33 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, 34 No.lu Mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında duvar hatları belirgin olan 4.55 x 6.20 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekâna güney duvar üzerinde yer alan 1.30 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır. Ortalama 1.30 m seviye inilen mekânın doğu duvarının tam ortasında mekânın içerisine doğru uzanan 0.80 m uzunluğunda, 0.90 m genişliğinde, 1.00 m yüksekliğinde bir duvar tespit edilmiştir. Kuzey duvarın arka yüzünde yığma taşlardan dolayı kazı çalışması yapılamamıştır ve bu duvar üzerinde iki adet kapı açıklığı tespit edilmiştir. Taş ve toprak dolgu ile dolu olan açıklıklardan doğuda olanı 1.10 m, batıda olanı ise 1.70 m genişliğindedir.

A-16 Kuzeyi 34 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, A-16 kuzeyi 35 No.lu Mekânın doğusunda yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında duvar hatları belirgin olan, 3.55 x 5.00 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân tespit edilmiştir. Mekâna güney ve batı cephede bulunan kapı açıklıklarından giriş sağlanmaktadır. Güneyde ki açıklık 1,20 m, batıda ki açıklık 0.65 m'dir. Ortalama 1.20 m seviye inilen mekânın doğu duvarına bitişik vaziyette 9 basamaklı bir merdiven tespit edilmiştir. Merdiven basamaklarının ortalama genişliği 0.60 m'dir. Bu basamaklar güney yönden kuzey yöne doğru yükselmektedir. Mekânda muhtemel bir ikinci kata çıkmak için yapıldığı düşünülmektedir.

A-16 Kuzeyi 35 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde 34 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında duvar hatları belirgin olan 3.20 x 3.50 m ölçülerinde kare planlı bir mekân tespit edilmiştir. Ortalama 1.20 m seviye inilen mekânın güney ve batı yönündeki duvarlar tek sıra halinde ortaya çıkarılmıştır. Mekâna doğu duvar üzerinde bulunan ve 34 No.lu mekâna da girişin sağlandığı, 0.70 m genişliğinde ki kapı açıklığından geçilmektedir. 34 No.lu mekânın batı duvarı birleşiminde ocak nişinin yarısı görülmektedir, diğer yarısı dikine inen duvara bitişiktir. Bu ocak nişinin görülen yeri 0.35 m genişliğe sahiptir. Koruma amaçlı olarak nişin içerisi toprak dolgu ile bırakılmıştır. Kuzey yönde ortaya çıkarılan bu dikey ve yatay iki birleşik duvar 1.40 m yüksekliğe sahiptir.

A-16 Kuzeyi 36 No.lu Mekân

Mekân A-16 Mekânı kuzeyinde, 35 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında 2.70 x 4.90 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Ortalama 1.30 m seviye inilen mekânda kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 37 No.lu Mekân

Mekân, A-16 Mekânı kuzeyinde, 36 No.lu mekânın batısında yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında güney duvar 4.80 m, doğu duvar 3.05 m ortaya çıkarılmıştır. Mekânın kuzey ve batı yönlerinde bulunan yığma taşlardan dolayı bu duvarlar ortaya çıkarılamamıştır. Taşların tasfiyesi yapıldığında bu mekânın kazısının tamamlanması hedeflenmektedir. Ortalama 1.00 m seviye inilen mekânda kot seviyesinin aynı katman toprağı olduğu görülmüştür.

A-16 Kuzeyi Meydan

Kazı çalışmaları yapılan alan A-16 kuzeyi 22 ve 18 No.lu mekanların batısında 25 ve 28 No.lu mekanların güneyinde yer almaktadır. Bu adı geçen mekanların açıklıkları veya kapıları bu alana doğru açılmaktadır. Bu alan, adı geçen mekanların avlusu konumunda olmalıdır. Yapılan kazı çalışmalarında 3.50 x 5.60 m ölçülerinde bir alanda 0.90 m seviye inilmiştir. Meydanın batısında 28 No.lu mekânın güney duvarına bitişik (kuzey – güney) doğrultulu 4.30 m uzunluğunda bir duvar ortaya çıkarılmış, bu duvar ortalama 1.00 m yüksekliğinde, 0.50 m kalınlığındadır. Mekandaki kazı çalışmaları tamamlanmıştır.

A-16 Kuzeyi 16 No.lu Sarnıç

Sarnıç A-16 Mekânı kuzeyinde, 28 C Mekânı güneyinde yer almaktadır. Kazı çalışmaları esnasında 1.25 x 4.25 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir sarnıç tespit edilmiştir. Yapılan ilk belirlemelerde tonozlu olarak inşa edilen sarnıcın tonoz bölümü tamamıyla yıkılmış durumdadır. Kuzeybatı köşesine yakın bölümde tonozun 2 sıra taş dizisi görülmektedir. Doğu ve batı duvarlarında yaklaşık 0.03 m kalınlığında kırmızı renkli sıva görülmektedir. Sarnıcın batısından doğusuna doğru, 1.80 m genişlikte bir alanda, 1.50 m ilerlenmiş ortalama 2.60 m sondaj kazısı yapılmıştır. Bu kazının sonucunda sıva ile kaplı zemin tespit edilmiştir.

A-16 2. Yol

2. Yol olarak adlandırılan alan, A-16 Mekânının kuzeyinde, 16 No.lu sarnıcın güneyinde yer almaktadır. Doğu-batı doğrultusunda uzanan, 20.180 m uzunluğunda ki yolun, 3.00 m' sinde kazı ve temizlik çalışması yapılmıştır. Yol ortalama 2.50 m genişliğinde ve 0.80 m derinliğindedir. Yolun kuzeyinde ye alan 17 No.lu mekânın duvarına 0.60 m uzaklıkta yolu daraltan doğu batı doğrultuda muhtemelen erken dönem izlerini gösteren bir duvar ortaya çıkarılmıştır. Bu duvar 5.00 m uzunluğunda 0.35 m yüksekliğinde, 0.60 m genişliğindedir.

A-19 Batısı 8 No.lu Mekân

Mekân A-19 No.lu Mekânın batısında A-20 burcunun güneyinde yer almaktadır. Yapılan kazı çalışmaları esnasında 2.50 x 9.20 m ölçülerinde dikdörtgen planlı bir mekân ortaya çıkarılmıştır. Mekânın kuzeyinde kalenin kuzey surunu mekân duvarı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu duvarda seyirdim yoluna çıkan merdiven yer almaktadır. Mekânda ortalama 1.00 m seviye inilmiştir.

A-20 1. Yol

Açma, A-20'nin güneyinde A-19 Mekanının batısında yer almaktadır. Yol A-16 Kuzeyi 30 No.lu Mekânın doğusundan başlayarak, A16 Kuzeyi 37 No.lu Mekânın batısına kadar devam etmekte, burada A21 1. Yol ile birleşmektedir. Arkeolojik kazılar sonucu yolun genel ölçüleri şu şekildedir. 38.50 m uzunluğunda, 2.80 m genişliğinde, ortalama 0.85 m derinliğindedir.

A-20 Önü 1 No.lu Mekân

Mekân, A-20 Mekânın güney cephesine bitişik konumda yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda 3.70 x 3.85 m ölçülerinde ki mekânda ortalama 1.40 m seviye inilmiştir. Mekâna güney batı köşede yer alan 0.60 m genişliğinde ki kapı açıklığından giriş sağlanmaktadır.

A-20 Önü 2 No.lu Mekân

Mekân, A-20 mekânı güneyinde, A-20 önü 3 Nolu Mekânın doğusunda, sura bitişik vaziyette yer almaktadır. Yapılan çalışmalarda 2.85 x 3.95 m ölçülerinde de ki mekânda ortalama 0.75 m seviye inilmiştir.

A-20 Önü 3 No.lu Mekân

A-20 Burcunun giriş kapısı önünde ve sura bitişik vaziyette yer alan ve 2021 yılında ortaya çıkarılan mekânda 1.00 m seviye inilmiştir. İnilen seviye sonucunda mekânın batı duvarına bitişik tek sıra şeklinde dizili blok taşlar ortaya çıkarılmıştır. Bu taşların toplam uzunluğu 2.10 m, yüksekliği 0.75 m, kalınlığı ise 0.50 m'dir. Ayrıca mekânın güneybatı köşesinde mekâna girişi sağlayan 1.00 m genişliğinde kapı açıklığı yer almaktadır. Bu açıklığın eşik bölümü zeminden 35 cm kadar yüksektedir.

2. Kazı Alanında Yapılan Geçici Koruma Çalışmaları

2022 yılı kazı çalışmalarının son aşaması olan koruma ve güçlendirme çalışmaları; kazı 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.

3. Restorasyon Çalışmaları

2022 yılı restorasyon çalışmaları kapsamında kalenin kuzeyinde yer alan hendekte ana kayada oluşan doğal etkenlere bağlı doğal deformasyonu engellemek ve durdurmak amacıyla ana kaya sağlamlaştırma çalışmaları yapılmıştır. (Resim: 7)

Silifke Kalesi Kazısı 2022 Yılı Envanterlik-Etütlük Eserler

2022 yılı kazı sezonunda ilgili mekanlarda gerçekleştirilen arkeolojik kazı çalışmalarında 1 adet envanterlik, 139 adet etütlük eser ortaya çıkarılmıştır. Bu-

lunan eserler nitelik, malzeme, form, süsleme açısından çeşitlilik ve farklı özellikler arz etmektedir. Malzemesine göre, pişmiş toprak eserler (günlük kullanım eşyaları, tütün lülesi, tuğla parçaları, kap parçaları, form verenler dışında gövde, ağız, tutamak, kulp, emzik, boyun ve dip parçaları) ağırlıkla çıkan buluntuların başında gelir. Bunu takiben madeni türde kap çeşitleri, metal alet ve araçlar, cam eserler (takı ürünleri, günlük kullanım eşyalarına ait parçalar, objeler), değerli taş ve parçaları (akik, kuvars, ay taşı vd.) kemik, taş, mermer malzemeden imal edilmiş buluntular ortaya çıkarılmıştır. Ortaya çıkarılan buluntular arasında 1 adet tablet, 2 adet tütün lülesi, 6 adet ağırşak, 5 adet kemik obje ve 5 adet sikke 2022 yılı kazı dönemi için önem arz etmektedir.

Tablet

A-19 Batısı 2 No.lu Mekânda ortaya çıkarılan tablet (yazıt) parçası (Resim: 8) pişmiş toprak malzemeden, dikdörtgen formlu, kalın cidarlı ve sert hamurludur. Hamur katkısında iri taşçık, kireç ve kum görülmektedir. Kırmızımsı kahverengi hamurun iki yüzünde de deve tüyü rengi astar görülür. Astar üzerine kazıma tekniğiyle yapılmış yazı karakterleri bulunmaktadır. Bir yüzünde belirgin olan yazı detayları diğer yüzü silinmiş durumdadır. Mevcut parçanın kenarlarında kırılma izleri görülmektedir.

Tütün Lüleleri

A- 16 Kuzeyi 24 No.lu Mekânda bulunan tütün lülesi yuvarlak çanaklı, duman yolu kısa ve eğimlidir. Yuvarlak çanak ve duman yolu bağlantısı omurgalı bir özellik gösterir. Omurganın altına gelen yüzünde kare çerçeve içerisine alınmış damga yer almaktadır. (Resim: 9-a)

A-16 Kuzeyi 28 Nolu mekânda bulunan bir diğer tütün lülesi de yuvarlak çanaklıdır. Duman yolu eğimli olup tüteklik ağzı kırılmış vaziyettedir. Eserin en dikkate değer özelliği ince elenmiş beyaz hamurdan yapılmış olması ve gövde üzerinde yer alan geometrik bezemelerin arasına kakma tekniğiyle yapılmış cam boncukların (yeşil) yerleştirilmesidir. (Resim: 9-b)

Ağırşaklar

Kazı buluntuları arasında önemli bir yere sahip olan ağırşaklar malzeme, form ve süsleme açısından çeşitli özelikler gösterir. 2022 yılı kazı döneminde ortaya çıkarılan ağırşakların 2'si taş (Resim: 10-a, b), 1'i pişmiş toprak (Resim: 10-c.) ve 3'ü kemik malzemeden (Resim: 10- d, e, f) yapılmıştır. Birbirine yakın boyutlardaki bu ağırşaklar, genellikle konik ve kenarları pahlanmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada yer alan taş ağırşaklar sade ve bezemesizdir. Pişmiş toprak ağırşak üzerinde kırmızı renkte astar izleri görülür.

Kemik Buluntular

Kemik malzemeden işlenmiş ağırşakların yanı sıra oyma ve kazıma tekniğiyle yapılmış obje çeşitleriyle de karşılaşılmaktadır. 2022 yılı kazı çalışmalarında ortaya çıkan delici alet sapı (Resim: 11-a), Aplik (Resim: 11-b), Düğme

(Resim: 11-c), oyun taşı (Resim: 11-d), ve Silindir obje (Resim: 11- e) kemik buluntular arasında en dikkat çeken eserlerdir.

Sikkeler

Sikkeler, kazı çalışmalarında dönemleme çalışması için önemli buluntuların başında gelmektedir. Silifke Kalesi Kazısı çalışmalarında Helenistik, Roma, Bizans, Kilikya Tâbi Ermeni Baronluğu, Karamanoğlu Beyliği ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerine ait sikkeler günümüze kadar ki dönemlerde bulunmuştur. 2022 yılı kazılarında ise bu kronolojiyi destekler nitelikte 1 adet bronz Bizans dönemi (Resim: 12-a.), 1 adet bronz Kilikya Tâbi Ermeni Baronluğu dönemine (Resim: 12-b.) 3 adet Osmanlı Dönemi sikkeleri gün yüzüne çıkarılmıştır. Biri Mısır basımı (Resim: 12-c.) diğeri Konstantin basımı (Resim: 12-d.) olan bakır sikkeler II. Süleyman'a ait iken mısır basımı gümüş olan sikke III. Mustafa'ya (Resim: 12-e.) aittir. (Boran & Elmas, 2022, s. 191-211)

Koruma ve restorasyon çalışmaları yapılan eserler envanterlik ve etütlük olarak müzeye teslim edilmiştir.

Değerlendirme

2022 yılı kazı çalışmaları kapsamında ortaya çıkarılan mekanlar 18-19.yy. Osmanlı dönemine tarihlenmekte olup bu dönemin duvar dokusunu yansıtmaktadır. Mekanların birbiriyle bağlantılı olduğu, ana yol ve koridorlardan mekanlara giriş sağlandığı tespit edilmiştir. (Aykaç, 2021, s. 498)

Bu dönem yapılan kazı çalışmalarında bir sarnıç yapısı ortaya çıkarılmıştır. Üst örtüsü yıkılmış vaziyette olan sarnıcın duvarlarında 0.03 m kalınlığında kırmızı renkli sıva kalıntıları olduğu görülmüştür. Bu sarnıç Silifke Kalesinin su tedarik sistemleri için önemli bir keşiftir.

2022 yılı kazılarında A-19 Batısı 2 Numaralı mekânda 0.90 m derinlikte pişmiş toprak malzemeden yapılmış tablet ortaya çıkarılmıştır. Tabletin bir yüzünde Antik Yunan alfabesi kullanıldığı görülmüş, ancak bu harflerin düzensiz olması ve tabletin belli bölümlerinde ki deformelerden dolayı okunamamaktadır. Tabletin bulunduğu yerde belirli bir kültür katmanı tespit edilemediği için bu mekândan çıkan buluntular kesin olarak tarihlendirilememektedir. Bu sebeple tabletin tarihlendirilmesi de yapılamamıştır.

Bu kazı sezonunda ortaya çıkarılan buluntular arasında Osmanlı dönemine tarihlenen Tütün lüleleri de bulunmaktadır. 2022 yılında 88 parça tütün lülesi ortaya çıkarılmıştır. Ancak çoğunluğu amorf nitelikte olan lülelerin iki adeti değerlendirmeye alınmıştır. Bu tütün lülelerinden birinin kaide bölümünde bulunan usta damgasıyla öne çıkmaktadır. Bölgedeki benzer örnekleri Tarsus müzesinde (Doğanay, 2019, s. 32-83) bulunan tütün lülelerinde ve Amorium antik kenti kazılarında (Kurt, 2022, s. 358-368) ortaya çıkan tütün lülelerinde görmekteyiz. Diğer bir tütün lülesinin üzerinde yeşil renkli, kakma tekniğiyle işlenmiş boncuklarla yapılan süslemeyle öne çıkmaktadır. Bu özelliğiyle Divriği

Kalesi Kazılarında bulunan boncuk kakma tütün lülesiyle benzerlik göstermektedir. (Sözlü, 2020)

Bu dönemde kazılar sonucu ortaya çıkarılan ağırşaklar, taş, pişmiş toprak ve kemik malzemeden olmakla birlikte farklı katmanlarda bulunmuştur. Ayrıca Silifke Kalesi kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan kemik buluntuların benzer örnekleri Stratonikeia Antik Kenti kazılarında (Ova, 2021) da görülmektedir. (Boran & Aykaç, 2021)

Sonuç

2022 yılı arkeolojik kazı çalışmaları; belgeleme, temizlik, arkeolojik kazı ve geçici koruma aşamaları olmak üzere dört bölüm halinde tamamlanmıştır. 2022 yılı içerisinde 1800m^2'lik bir alanda 60 ayrı açmada çalışma yapılmıştır. Çalışmalar sonucunda 9980 adet amorf nitelikte eser ortaya çıkarılmıştır. Envanterlik ve etütlük buluntular arasında 1 adet tablet envanterlik, 2 adet tütün lülesi, 12 adet ağırşak, 29 adet sikke ve 18 adet kemik obje belgeleme çalışması yapılarak kayıt altına alınmıştır. (Resim: 13)

Arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılan mekanların duvarları güçlendirilmiş ve konservasyon çalışmaları yapılmıştır.

Kaynakça

Boran, A., & Aykaç, R. (2021). *Silifke Kalesi Kazı Buluntuları 2010-2020.* İstanbul: Ege Yayınları.

Boran, A., & Elmas, E. (2022). Silifke Kalesi'nde Ortaya Çıkan Bir Grup Sikke. *Höyük Dergisi*(10), 191-211. doi:https://doi.org/10.37879/hoyuk.2022.2.191

Boran, A., Karaca, Y., Mutlu, M., Erdal, Z., & Sözlü, H. (2013). Mersin - Silifke Kalesi Kazısı 2012 Yılı Kazı Çalışmaları. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 34*, s. 140-154.

Boran, A., Karaca, Y., Mutlu, M., Erdal, Z., & Sözlü, H. (2014). Mersin - Silifke Kalesi Kazısı 2013 Yılı Kazı Çalışmaları. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, s. 393-412.

Boran, A., Sözlü, H., & Aykaç, R. (2018). Mersin - Silifke Kalesi Kazısı 2016 Yılı Kazı Çalışmaları. *Kazı Sonuçları Toplantısı*, s. 467-476.

Boran, A., Sözlü, H., & Aykaç, R. (2019). Mersin - Silifke Kalesi Kazısı 2017 Yılı Kazı Çalışmaları. *Kazı Sonuçları Toplantısı, 40*, s. 123-146.

Doğanay, M. (2019). *Tarsus Müzesi'nde Bulunan Lüleler.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,Sanat Tarihi Bilim Dalı,Konya.

Kurt, M. (2022). Amorium Kenti Kazıları Lüle Buluntuları. *Social Sciences Rese-*

arch Journal, 11(3), 358-368.

Ova, E. (2021). *Stratonıkeıa Ve Lagına Kemik Yapımı Küçük Buluntular (2008-2019).* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Arkeoloji Enstitüsü,Klasik Arkeoloji Programı, Denizli.

Sözlü, H. (2020). *Silifke Kalesi Kazısı Tütün Lüleleri 2011-2019.* Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Resim: 1 – Kazı Çalışmaları Öncesi Hava Fotoğrafı (Türk Hava Kurumu – 2009)

Resim: 2 – 2022 Yılı Silifke Kalesi Kazı Çalışmaları Sonrası Hava Fotoğrafı

Resim: 3 – Silifke Kalesinin iç kısmı Havadan Görünümü

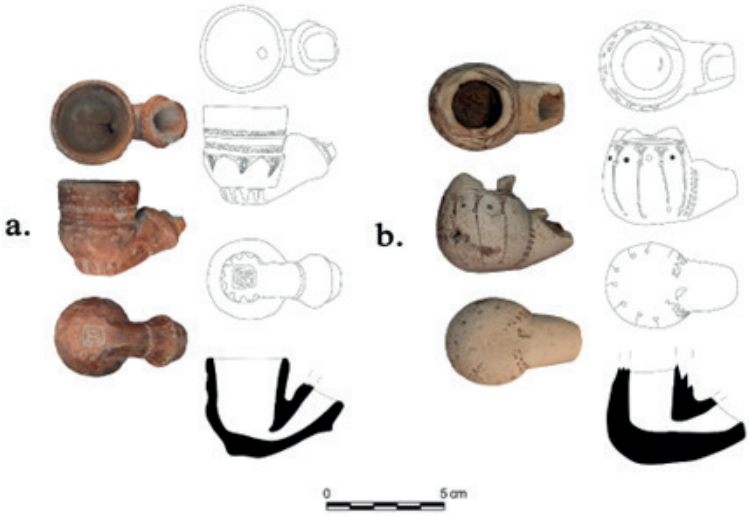
Resim: 4 – A-5 ile A-12 Arasında Kalan Mekanların Kazı Çalışmaları Öncesi Ve Sonrası Hava Fotoğrafı

Resim: 5 – A-16 ile A-20 Arasında Kalan Mekanların Kazı Çalışması Öncesi Ve Sonrası Hava Fotoğrafı

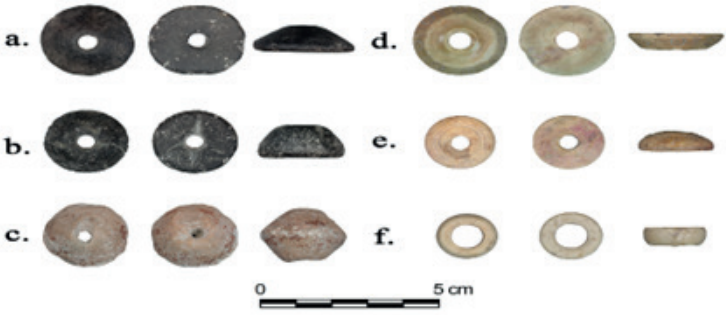
Resim: 6 - Geçici Koruma Çalışmaları

Resim: 7 – Restorasyon Projesi Kapsamında Ana Kaya Sağlamlaştırma Çalışması Öncesi Ve Sonrası

Resim: 8 – A-19 Batısı 2 No.lu Mekânda Ortaya Çıkarılan Tablet Parçası



Resim: 9 – Silifke Kalesi 2022 Yılı Tütün Lüle Buluntuları



Resim: 10 – Silifke Kalesi 2022 Yılı Ağırşak Buluntuları

Resim: 11 – Silifke Kalesi 2022 Yılı Kemik Obje Buluntuları

Resim: 12 – Silifke Kalesi 2022 Yılı Sikke Buluntuları

Resim: 13 – Silifke Kalesi Yıllara Çizim

ŞANLIURFA İLİ ve İLÇELERİ TÜRK-İSLAM DÖNEMİ 2022 YILI YÜZEY ARAŞTIRMASI

The Turkish - Islamic Period Surface Survey in 2022 in Şanlıurfa Province and Districts

Razan AYKAÇ[1]

Özet

Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izni ve denetiminde 2021 yılında başkanlığımdaki bir ekip tarafından Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk-İslam Dönemi Yüzey Araştırması başlamıştır ve günümüzde devam etmektedir. Şanlıurfa şehir dokusu ve tarihi eserleri dünya kültür ve medeniyetlerinin merkezi kabul edilen bereketli Hilal olarak adlandırılan bölge üzerinde olup tarih boyunca coğrafi konumu nedeniyle farklı uygarlıkların geçiş ve kaynaşma alanı olmuştur. Tarihi eserleri bakımından Türkiye'nin sayılı şehirleri arasında yer alan Şanlıurfa; Emevi, Abbasi, Selçuklu, Zengi, Eyyubi, Memlûklü, Akkoyunlu ve Osmanlı hâkimiyeti altında Türk - İslam mimarisinin önemli eserlerini barındırmaktadır. Dinler tarihi ve inanç turizmi yönüyle dünya kültüründe özel bir yere sahip olan Şanlıurfa ili; Şuayb Şehri, Soğmatar, Bazda gibi ören yerleri, merkez ilçelerdeki tarihi eserler ve Eyüp Nebi'de yoğunlaşan kültür varlıkları ile İslam medeniyeti açısından oldukça önemlidir. Ayrıca "Peygamberler Şehri" olarak ayrı bir yere sahiptir. Yeni araştırma ve kazılar Şanlıurfa'nın Anadolu'nun en eski kadim şehirlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Soğmatar ve Şuayb gibi milattan önceki çağlara uzanan antik kentlerde tarihi vesika niteliğindeki belgeler olan ve Türk Sanatında önemli bir yere sahip, İslami döneme ait seramikler yüzey araştırmamız esnasında tespit edilmiştir. Bu seramikler antik kentlerin Orta Çağ'da da kullanılmış olduğunu dolayısıyla bu ören yerlerinin tarihini gün ışığına çıkartacak önemli deliller olarak bu bildirimiz ile literatüre geçecektir. Ayrıca yaptığımız yüzey araştırmasında; yolcuların dinlenmesi ve su ihtiyacının karşılanması amacıyla inşa edilmiş bir hayır tesisi olan sarnıç/hayrat gibi su yapılarının düz damı üzerinde yekpare mihrap taşına rastlanmıştır. Bu üst kısmın "Namazgâh" olarak kullanıldığı anlaşılmıştır ve böylece farklı bir mimari yapı türünün örnekleri tespit ediliştir. Bu bildiride; Şanlıurfa ili ve ilçelerinde bulunan ve bugüne kadar çeşitli bilimsel yayınlara konu edilen

[1] Doç. Dr., İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Anasanat Dalı, İzmir / TÜRKİYE, razan.aykac@ikc.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3267-1218

kültür varlıklarının son durumu ve bunların dışında henüz tespit ve tescili yapılmamış İslami dönem mimari eserlerin keşfedilerek envantere kazandırılması hakkında bilgi verilecektir. Ayrıca bölge tarihinin aydınlatılması amacıyla 2021 yılında başlanan Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk- İslam Dönemi Yüzey Araştırmasının 2022 yılı çalışmasında başta Bazda Mağaraları, Soğmatar, Şuayb antik kenti olmak üzere tespit edilen veriler ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Suruç, Şanlıurfa Bazda Mağaraları, Soğmatar, Şuayb, Şeyh Mes'ud, Namazgâh, Mezar Taşı

Abstract

The Turkish-Islamic Period Surface Exploration of Şanlıurfa Province and its Districts was started by a team under my leadership since 2021 under the permission and supervision of the General Directorate of Cultural Heritage and Museums of the Ministry of Culture and Tourism and continues today. Şanlıurfa city texture and historical artifacts are located in the region called "Fertile Crescent" which is considered the center of world culture and civilizations and has been the transition and fusion area of different civilizations throughout history due to its geographical location. Şanlıurfa, which is among the few cities of Turkey in terms of historical artifacts, houses important works of Turkish-Islamic architecture under Umayyad, Abbasid, Seljuk, Ayyubid, Mamluk, Akkoyunlu and Ottoman domination. Şanlıurfa province, which has a special place in world culture in terms of religions history and faith tourism, is very important for Islamic civilization with its ruins such as Harran, Şuayb City, Soğmatar and Bazda, historical artifacts in the central districts and cultural assets concentrated in Eyüp Nebi. It also has a special place as the City of Prophets. New research and excavations reveal that Şanlıurfa is the oldest ancient city of Anatolia. In ancient cities such as Soğmatar and Şuayb dating back to BC, ceramics belonging to the Islamic period that are historical documents and have an important place in Turkish Art were discovered during our surface exploration. These ceramics are important evidence and therefore shall bring the history of these ruins to light with this report and let enter that ancient cities were also used in the Middle Ages into the literature. In addition, in our Surface Exploration, ; A monolithic altar stone was found on the flat roof of water structures such as the cistern, which was built for the purpose of resting the passengers and meeting their water needs. It was understood that this part was used as a " Namazgah (Prayer-place) " and thus examples of modeling a different architectural structure were discovered. Apart from the cultural assets in Şanlıurfa province and its districts, which have been the subject of various scientific publications until today, discovering and bringing into the inventory the architectural works of the Islamic period that have not yet been identified and registered, and also data determined, especially the Bazda Caves, ancient city of Soğmatar and Şuayb during the 2022 period of the Şanlıurfa Province and its Dis-

tricts Turkish-Islamic Period Survey, which started in 2021 in order to illuminate the history of the region shall be explained in this manifesto.

Keywords: Suruc, Şanlıurfa Bazda Caves, Soğmatar, Şuayb, Sheikh Mas'ud, Namazgâh, Tombstone

Giriş

Kültür ve Turizm Bakanlığı ile İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi'nin ortak projesi olan "Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk - İslam Dönemi Yüzey Araştırması" Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 01.06.2021 tarih ve 142230 sayılı izniyle yapılmıştır[2].

Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk İslam Dönemi Yüzey Araştırmamızın 2022 yılı çalışması 01.06.2022 / 08.07.2022 tarihleri arasında yapılmış olup Şanlıurfa›nın İslami döneminin aydınlatılması açısından oldukça önemlidir. Suruç merkez ve köylerindeki İslami döneme ait eserler (tescilli eserler dâhil), Şanlıurfa merkez Eyyübiye ve kısmen Harran'daki eserler bütüncül değerlendirilmek üzere incelenmiştir. Yüzey araştırmasında İslam öncesi döneme ait şehirlerin İslami dönemi var mı ona bakılmıştır. Bu kapsamda son derece önemli veriler ortaya çıkarılmıştır. Araştırma ekibinin ihtiyaç duyduğu araç-ulaşım, iaşe ve konaklama giderleri Suruç Kaymakamlığı ve Eyyübiye Belediyesi tarafından karşılanmıştır[3].

1. Şanlıurfa'nın Suruç İlçesindeki Eserler

Suruç merkez ve köylerindeki eserler incelenmiş ve yapıların son durumlarıyla ilgili belgeleme yapılmıştır. Bunlar;

Şeyh Müslüm (Mesleme) Külliyesi ve Ahmet Bican Camisi; tescilli olan Şeyh Müslüm (Mesleme) Külliyesi içinde cami ve hazirede; burada doğan ve vefat eden önemli tasavvufçulardan Na'me es-Seruci oğlu Şeyh Müslüm adına inşa ettirilmiş kare planlı, üzeri kubbeyle örtülü Küçük Ziyaret olarak isimlendirilen türbe, aralarında Osmanlı dönemine ait baş ve ayak şahidesinden oluşan tarihi öneme haiz mezar taşları mevcuttur. Türbenin kitabesine göre H.945 / M.1538'de Şeyh Muhammed oğlu Şeyh Hasan tarafından türbe yaptırılmıştır ve H.1284 / M.1867'de onarım görmüştür. Külliye içerisinde, XIX. yüzyılda Urfa'da yaşayan Ahmet Bican Efendi'nin H.1304 / M.1887 yılında Şanlıurfa'nın Suruç kazasında inşa ettirdiği ve kendi adıyla anılan cami ve vakfiyesi yer almaktadır. Cami günümüzde sağlam olup ibadete açıktır. Mezarlığa defin devam etmektedir (Foto.1-2).

Suruç Asri Mezarlığı; şehir merkezindeki mezarlık içinde kare planlı Şeyh Nasır'a ait olan bir türbe ile Osmanlının son dönemlerine ait olan birkaç mezar taşı bulunmaktadır. Mezar taşlarının şahideleri toprak altında kaldığından kitabeleri okunamamaktadır.

---

[2] Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk - İslam Dönemi Yüzey Araştırması 2022 yılı çalışmalarına Bakanlık temsilcisi olarak Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nden Uzman Zeynep Ergin, ekip üyesi olarak Prof. Dr. Ali Boran (Sanat Tarihçisi), Uzman Erdal Elmas (Sanat Tarihçisi) katılmıştır. Özverili çalışmalarından dolayı ekip üyelerine ve kitabelerin okunmasında desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu ve Doç. Dr. Kemal Özkurt'a teşekkür ederim.

[3] Araştırma ekibinin ihtiyaç duyduğu ulaşım, iaşe ve konaklama giderlerini karşılayan ve imkân sağlayan Suruç Kaymakamlığı ve Eyyübiye Belediyesi'ne ve Başkan Mehmet Kuş Beyefendi'ye teşekkür ederim.

Suruç Kümbet Evler; şehir merkezindeki tescilli kümbet evlerinin fotoğrafları çekilmiştir. Evler kentsel doku içinde ele alınarak bunların restorasyonunun yapılması önem arz etmektedir.

Yatır Tepe Köyü İç Yolu Kümbet Evler; Yatır Tepe Köyü içinde bulunan kümbet evlerinin üst örtülerinin bir bölümü yıkılmıştır. Kerpiç malzemeden yapılan bu evler yolun iki yanında karşılıklı olarak yapılmıştır ve mahalle dokusunu vermesi açısından önemlidir. Tescilli olan bu evlerin restorasyonunun ivedi olarak yapılması gerekmektedir.

Kara Küme Kümbet Evleri; köy içinde yer alan konutlar kümbet evler biçiminde olup günümüzde harabe durumdadır (Foto.3).

Kaplan Köyü; Kaplan Köyündeki mezarlık, mağara, köy evi, sarnıç ve kaya mezarları incelenmiştir. Köy eski bir yerleşim üzerine kurulmuş olup kaya kütlesinin işlenmesiyle oluşturulan ve günümüzde de kullanılan mekânlar yer almaktadır. Köyün mezarlığı içinde az da olsa mezar taşı yer almaktadır. Mezar taşları sandukalı ve pehlelidir. Kireç taşından yapılan mezar taşlarının üzerlerinde kitabe ve yazı bulunmamaktadır. Bu mezarlık içindeki mezar taşları XVIII. yüzyıldan sonraya ait olmalıdır (Foto.4).

Çengelli Köyü Cami ve Mezarlığı; Köy içindeki cami giriş kapısı üzerindeki kaş kemer içine alınan kitabenin üst kısmında H.1205 / M.1790-1791 tarihi yazılıdır. Dört satırlık talik kitabe besmeleyle başlamakta olup diğer kısımlar okunamamaktadır. Kitabe dışında yapı tamamen yenilenmiştir. Köy mezarlığı içinde 1920 ve sonrasına ait şahideli birkaç mezar taşı bulunmaktadır. Bu mezarlar form olarak yerel üslupta oluşturulmuştur.

Boztepe Köyü Mezarlığı; köyün içinde kümbet evler ve mezar taşları yer almaktadır. Kümbet evlerden birkaçı yıkık olarak günümüze gelmiştir. Mezarlık içinde dokuz mezarın incelemesi yapılmıştır. Ayrıca mezarlık içinde kırık mezar taşı parçaları da yer almaktadır.

Uysallı Köyü Mezarlığı; köy içinde Osmanlı dönemine ait iki tarihi mezar taşı incelenmiştir. Yüksek bir sanduka üzerinde şahideli mezar taşları kireç taşı malzemedendir (Foto.5-6).

Karadut Köyü Mezarlığı; Köy mezarlığında kare planlı ve üzeri kubbeli bir türbe ile XVII. yüzyıl sonrasına ait farklı şekilde mezar taşları bulunmaktadır. Mezar taşları şahideli ve sandukalıdır. Yüksek sandukalı olmaları bölgenin mezar anıt yapma geleneği açısından önemlidir. Mezarların bir bölümü toprak altında kalmıştır (Foto.7-9).

2. Şanlıurfa Balıklıgöl ve Çevresindeki Eserler

Eyüyübiye İlçesinde Balıklıgöl ve Ulu Cami etrafında şehir dokusu gelişmiştir. Özellikle Balıklıgöl'ün etrafı antik dönemden gününüze kadar dini bir merkez olmuştur. Bölgenin İslam topraklarına katılmasının ardından bölge Zengi, Eyyubi, Memluklu, Osmanlı dönemine ait önemli eserler barındırmaktadır (Foto. 10-12).

Halil-Ür Rahman (Döşeme) Cami ve Haziresi; Halil-ür Rahman (Döşeme) Camisi, Balıklıgöl'ün güneybatı köşesinde inşa edilmiştir. Külliye; cami, medrese, Hz İbrahim'in ateşe atıldığı makam ile hazireden oluşmaktadır. Caminin minaresindeki kitabeye ve süsleme özelliklerine göre H.608 / M.1211 yılında Melik Eşref Muzaffereddin Musa tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Minaresinin kare kaide ve kare gövdesi ile duvar dokusu açısından Balıklıgöl içindeki Erken İslam dönemine ait özellikleri yansıtmaktadır. Cami ve diğer müştemilatlar Osmanlı döneminde 1810-1871 yıllarında tamir görmüştür (Foto. 10-11,13).

Ayrıca caminin doğusunda ve hazire bölümünde Şeyh Ali el-Şazeli'ye (1651) ait türbe ile defin başlamış ve daha sonra burası hazire haline gelmiştir. Hazirede onlarca şahideli mezar taşları bulunmaktadır (Foto.14).

Rızvaniye Camisi; Balıklıgöl'ün kuzey kenarındaki cami H.1129 / M.1716 tarihinde Ahmet Paşa tafarından inşa edilmiştir. Cami enine dikdörtgen planlıdır ve üzeri çok kubbe ile örtülüdür, revaklı avluda medrese yer almaktadır. Medrese odaları günümüzde el sanatları ürünleri üretim ve satışının yapıldığı yer olarak kullanılmaktadır (Foto.15).

Mevlid-i Halil (Dergâh) Külliyesi; İbrahim Peygamberin doğduğu mağaranın yakınında kurulmuştur. İslam döneminde burada kurulan yapıların harap olması sonrasında H.1223 / M.1808 tarihinde cami, türbe ve hazireden oluşan bir külliye yeniden inşa edilmiştir. Enine dikdörtgen planlı ve tek sahınlı harim kısmının üzerini çapraz tonoz örtmektedir. İbrahim Peygamberin doğduğu mağaranın yanında beşik tonozlu bir mescit yer almaktadır (Foto.16-20).

Mevlid-i Halil (Dergâh) Camisi Haziresi; Cami haziresinde Kalender Çavuş'la başlayan ve yakın döneme ait onlarca mezar taşı bulunmaktadır. Hazirede yönetici, ilmeye, eşraf sınıfına ait mezar taşları yer almaktadır. Mezar taşları yüksek baş ve ayak şahideli ve sandukalı biçimde olup üzerindeki yazılar celi sülüs ve ta'lik hatlıdır (Foto.21-24).

3. Şanlıurfa Şehir Dokusu ve Eserler

Dünya kültür ve medeniyetlerinin merkezi kabul edilen bereketli Hilal olarak adlandırılan bölge üzerinde yer alan Şanlıurfa ili, tarih boyunca coğrafi konumu nedeniyle farklı uygarlıkların geçiş ve kaynaşma alanı olmuştur. Harran, Şuayb Şehri, Soğmatar, Bazda gibi ören yerleri, merkez ilçelerdeki tarihi eserler ve Eyüp Nebi'de yoğunlaşan kültür varlıkları İslam medeniyeti açısından önemlidir (Foto.25-26).

Şanlıurfa Ulu Camii; İslam topraklarına katılan Şanlıurfa'nın kiliseden camiye çevrilen eserlerindendir. Camide Nureddin Zengi tarafından köklü bir tamirat yapılmıştır. Daha sonraki dönemlerde de eser onarım görmüştür. Cami enine dikdörtgen planlı ve üç sahınlı bir harim mekânı, revaklı avlusu ve kuzeydoğuda sekizgen planlı ve sekizgen gövdeli anıtsal minareden oluşmaktadır. Avluda namazgâh, iki türbe ve hazire yer almaktadır. Ayrıca avluda 10 adet sütun başlığı ve 2 adet sütun kaidesi vardır. Avludaki namazgâh ile sütunların ölçümleri yapı-

larak detaylı belgeleme çalışması yapılmıştır (Foto.27-32). Ulu cami avlusundaki hazirede onlarca mezar taşları ve türbe yer almaktadır. Buradaki en eski mezar H. 1107 /M.1695'te vefat eden Rakka-Urfa valisi Kadızade Hüseyin Paşa'nın mezarıdır. Ayrıca Mevlana Hâlid-i Bağdadi hazretlerinin (KS) torunu *Şihâbüddin Ahmed'in* mezarı da bu hazirede bulunmaktadır (Foto.33a- 33b).

Şanlıurfa Şehir Surları; Yüzey araştırması kapsamında, Harran Kapısı, Bey Kapısı'na ait Mahmutoğlu Kulesi, Cevahir Hanı yakınındaki sur kalıntıları, Türk Meydanı Askeriye Sokak ve 1278 Sokaktaki sur kalıntıları ile El-Ruha Oteli yanındaki sur kalıntıları incelenmiştir. Antik dönemden itibaren inşa edildiği bilinen surlar, kentin topografik özelliğine göre şehrin etrafını kuşatmaktadır. Zaman içinde yıkılan surlar Bizans İmparatoru Jüstinyen tarafından VI. yüzyılda yeniden inşa edilmiştir. Şehrin güney tarafındaki surların üzerinde yer alan Harran Kapısının güney cephesi Bizans döneminde, kuzey cephesi ise Eyyubi döneminde inşa edilmiştir. Eyyübi dönemine ait inşa kitabesi ve aslan kabartması bu cephede yer almaktadır. Şanlıurfa'nın İslam topraklarına katılmasının ardından Zengi, Eyyubi, Memlûklü ve Osmanlı dönemlerinde surların tamir edildiği anlaşılmaktadır. Şehrin etrafını çevreleyen surların büyük bir kısmı, XX. yüzyılın başından itibaren tahrip edilmeye ve yıkılmaya başlamıştır. Günümüzde mevcut surlar koruma altına alınmıştır.

Surlar ile bunlar arasındaki burçlar taş malzemeden inşa edildiği anlaşılmaktadır. Surların önünde yer alan hendek hakkında fazla bir veri bulunmamaktadır. Burada yapılacak bir kazı ya da sondaj çalışmasıyla ortaya çıkarılabilir. Surlar üzerindeki burçların silindirik ve dörtgen planda oldukları ve genelde iki kat şeklinde düzenlendikleri anlaşılmaktadır. Surlarda farklı dönemlere ait tamir izleri görülmektedir. Ancak bunların dönemsel özellikleri konusunda fazla bir veri mevcut değildir. Surlardan günümüze; Harran Kapısı ile Bey Kapısı'na ait Mahmutoğlu Kulesi ile yer yer duvar ve burç kalıntıları ulaşabilmiştir. (Foto.34-37)

Şanlıurfa, dinler tarihi ve inanç turizmi yönüyle dünya kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Ayrıca XVII. ve XIX. yüzyıl arası dönemin izlerini taşıyan Şanlıurfa ve Harran yerleşimleri UNESCO'nun Dünya Kültür Mirası listesine aday olan doğal ve kültürel varlıkların yer aldığı UNESCO Dünya Miras Endikatif Listesi'nde yer almaktadır. Ayrıca, Kültür ve Turizm Bakanlığının hazırlamış olduğu Türkiye Turizm Stratejileri (2023) çalışması kapsamında marka kentlerden biri olarak gösterilmesinin yanı sıra, kültür kenti, GAP kültür ve turizm bölgesi içerisinde sıralanmakta ve inanç turizminde yer almaktadır.

Şanlıurfa kenti ticaret merkezi ve bu merkezin etrafında gelişen ve zamanla genişleyen konut dokusundan oluşmaktadır. Geleneksel konut dokusu ve geleneksel sokak özellikleri büyük ölçüde korunmuştur.

Geleneksel Sokak Dokusu; evler, kabaltılar, avlu duvarları, avlu kapıları özgün ve görsel açıdan etkileyici öğelerdir. Geleneksel şehir dokusu içinde yer alan ve genellikle mahalle mescidi olma özelliğine sahip Abamor, Arabi, Behram-

lar, Çarhoğlu, Eski Ömeriye, Eski Sefalı, Fırfırlı (Kilise), Hacı Lütfullah, Hacı Yadigar (Kuttik), Hasan Paşa, Hayrullah, Hızanoğlu Camisi ve Kabaltı, Hüseyin Paşa, Hüseyniye, İmam Sekaki, Kara Musa, Kıbrıs Tekkesi, Mevlevihane, Müderris, Nurali, Nimetullah, Pazar, Selahaddin Eyyübi, Siverekli / Hz. Abbas, Sultan Bey Camii ve Türbesi, Şeyhbenderiye, Tuzeken ve Yeni Ömeriye camileri sokak dokusu içinde konutlarla birlikte incelenmiş ve güncel durumlarıyla ilgili fotoğraflama yapılmıştır (Foto.38-42)

Ayrıca Abdurrahman Dede Cami ve Mezarı, Çakeri Camisi, Çamurlu Köyü Hasan Ağa Cami ve Haziresi, Debakhane Cami-Türbe Medrese- Sebil, Hekim (Halim) Dede Camii ve Haziresi, Kadıoğlu Camii ve Çeşmesi, Kudbettin Cami ve Çeşmesi, Yusuf Paşa Cami ve Haziresi ile namazgâhı incelenmiş namazgâh ve çeşmelerin röleve ölçüleri alınmıştır.

Şehir dokusunun bir parçası olan Karaköprü, Köprübaşı, Hızmalı köprüleri ile Justinyen Su Kemeri incelenmiştir. Bu köprüler işlevlerini sürdürmektedir (Foto.43).

Şehir İçi Hanları ve Çarşılar; Şanlıurfa önemli ticaret yollarının kesiştiği noktada yer almaktadır. İl, günümüzde de bu özelliğini sürdürmektedir. Şam ve Beyrut gibi ticari merkezlerine yakınlığı ile ilgi çeken Şanlıurfa'nın en yakın sınır kapıları; kendi ilçesinde bulunan Akçakale sınır kapısına 53 km, Suruç ilçesinde bulunan Müşritpınar sınır kapısı ile 50 km uzaklıktadır. Şanlıurfa tarihi kent merkezinde bulunan geleneksel ticaret merkezi, çarşı ve hanlar Osmanlı döneminden günümüze ulaşan yapılar olup bunlar orijinal fonksiyonlarını tamamen koruyamamış olsalar da geçmişte olduğu gibi aynı faaliyet kolunda uzmanlaşmış ticari birimleri barındırmaktadırlar (Foto.44).

Tarihi kent dokusu içinde ticaret ve küçük imalat faaliyetlerinin sürdürüldüğü Gümrük Hanı, Hüseyniye Çarşıları, Kazzaz Pazarı, Sipahi Pazarı, Bakırcılar Çarşısı, Çulcu Pazarı, Kasap Pazarı vb. çarşı ve pazarlar incelenmiş ve fotoğrafları çekilmiştir (Foto. 45).

Yardımcı Köyü Cabir El-Ensar Camii Haziresi; Cabir El-Ensar Camii haziresinde yazılı ve damgalı mezar taşları bulunmaktadır. Bu mezar taşları tahrip edildiğinden yazıları okunamamıştır (Foto.46a/ 46b).

Şahinler Köyü Mezarlığı; köy mezarlığı içinde koç koyun şeklinde mezar taşı bulunmaktadır. Yerinden sökülen bu mezar taşının müzeye taşınması önem arz etmektedir. Koç koyun şeklindeki bu mezar taşı bölgedeki mezar taşı geleneğinin devamı açısından önemlidir (Foto. 46c).

Ayanlar Köyü Mezarlığı; Ayanlar Köyü mezarlığında tarihi mezar taşları yer almaktadır. Şahideli, sandukalı, damgalı mezar taşlar ile koç koyun şeklinde mezar taşları bulunmaktadır. Şahideli ve sandukalı mezar taşlarında tahrip olan kazıma tekniğinde kitabeler görülmektedir. Bazı mezar taşları üzerinde boy damgalarına benzer motifler vardır. Ayrıca sökülmüş birkaç koç koyun şeklinde mezar taşı tespit edilmiştir (Aykaç-Elmas 2021: 675, 681). Bu mezar taşları üzerinde kitabe

bulunmamaktadır (Foto. 46).

Sayburç Köy Odası; Sayburç Köyü'nün içindeki antik yerleşim yeri yanında bulunan köy odası dikdörtgen planlıdır. Köy Odasının duvarlarında kesme taş malzeme kullanılmıştır. Giriş kapısı doğu cephesinin kuzey tarafındadır. Kapı basık kemerlidir. Aynı cephede dikdörtgen formlu iki pencere ile ortasında etrafı geometrik süslemeli göz pencere yer almaktadır. Dikdörtgen formlu pencere alınlığında iki sıra geometrik süslemeler ile yarım daire içinde merkezden dağılan ışınsal süslemeler yer almaktadır.

İç mekân tek bölümden oluşmakta ve üzeri ahşap hatıllı düz dam ile örtülüdür. İki pencere arasında mihrap nişi yer almaktadır (Foto. 47-48).

3.1. Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi ve Müştemilatı

Şanlıurfa'nın Zengiler tarafından 1144 yılında alınmasından sonra, şehrin İslamlaşması için Kolonizatör Türk dervişlerinden Horasanlı Şeyh Mes'ud Urfa İç Kalesi'nin güneyine Top Dağı'nın eteklerine yerleşmiştir. Zaviyede inşa ve bani kitabesi olmadığından, yapının banisi ve inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir.

Zaviye kare planlı merkezi bir avlu ile etrafındaki mekânlardan ve mezar odasından / türbeden oluşmaktadır. Dört eyvanlı, kapalı Selçuklu medreseleri planında inşa edilen yapıya batı cepheden, yarım kubbeli portalden girilmektedir. Ortadaki kare mekânın üstü açık bir kubbe ile örtülüdür (Foto. 49-53).

Orta mekânı dört yönde çevreleyen tonozlu eyvanlardan doğuda olanının ön tarafı açık olup burada Şeyh Mes'ud'un sandukası bulunmaktadır. Mezar odası, sandukanın bulunduğu doğu eyvanın alt kısmında (bodrum katında) yer almaktadır ve buraya giriş doğu cepheden sağlanmaktadır. Bu giriş betonla kapatılmıştır. Doğudaki eyvanın güneyine bitişik beşik tonozlu küçük odanın çilehane olmalıdır. Diğer üç eyvanın önleri kapı ve pencerelerle örülerek kapalı hale getirilmiştir. Güneydeki eyvan mescit olarak kullanılmaktadır. Mescit mihrabının iki yanında kalın taş sütunlar bulunmaktadır. Kuzeydeki eyvan 1684 yılında onarım geçirmiş, eyvan batıya doğru uzatılmış ve böylece yapının simetrisi bozulmuştur.

<u>Kuzey eyvanın batı duvarındaki onarım kitabesi:</u>

"Ruha'ya vali oldu kethüda-yı sadrazam kim Ali Paşa-yı adildir anın unvan u ma'hudi Ulu Camii şehrin ne ra'na eyledi tamir Anın gibi nice hayretmek iken dahi maksudi Gelüb bir gün ziyaret eyledi şeyhin mezarında Yıkılmış cabcea gördü heman bu ca-yı Mahmud-i Hemişe hayr babında olan lütf u firavanın Bu merkadde dahi icra edüb kıldı yine cudi ... tecdid etdi himmet dedi tarihin Yeni yapdı Ali Paşa makam-ı merd-i Mes'udi" yazılıdır.

"Sadrazamın kethüdası Ali Paşa Urfa'ya vali oldu. Ali Paşa, adil unvanı ile bilinmekte ve tanınmaktadır. Şehrin Ulu Camiini ne güzel tamir ettirdi. Onun gibi daha nice hayırlı işler yapmak istiyordu ki, Şeyh Mes'ud'un türbesine gidip ziyaret eylediğinde, oranın yer yer yıkılmış, harap olduğunu görünce, hemen hayr için bol bol lütf ve ihsanda bulundu. O cömert zat, bu türbeyi de yeniden tamir

ettirdi. Tamir tarihini Himmet Şöyle dedi: Şeyh Mes'ud'un makamını Ali Paşa yeniledi" demektedir. Kitabede, tarih mısrası olan son mısranın harfleri toplandığında H. 1096 / M. 1684 tarihini vermektedir. Yapı, Ali Paşa tarafından 1684 yılında tamir ettirilmiştir.

Kuzey eyvanın kuzey duvarındaki onarım kitabesi:

"Cenab-ı Kubadlızade Ömer Beg Yegane serteser (bir nehr-i amaldır yesir) Görünce münderis bu cayekâni Binaye sak-ı himmet etdi teşmir Makamın Şeyh Mes'ud velinin Ziya-yı mihr-i cudi kıldı tenvir Cihanda bu eser oldukça baki Ederler himmet-i pakini tezkir Olub dildade hatıf dedi tarih Ömer beg eyledi bu câyı ta'mîr" yazılıdır.

Kitâbede; "Kubadlızade (veya kayıdlızade) diye bilinen Ömer Bey, burayı böyle baştanbaşa harab olmuş, yok olmaya yüz tutmuş görünce, himmet parçalarını sığadı ve tamir ettirdi. Şeyh Mes'ud hazretlerinin makamı ve türbesi olan bu binayı cömertlik güneşinin ziyasiyle nurlandırdı. Bu eser dünyada ayakta durdukça, kendi himmetini de hatırlatır. Diye düşünüyor ve buraya gönül vererek gizli bir ses, Ömer Bey'in bu türbeyi tamir ettirdiğini tarih olarak söyledi" demektedir. Kitabedeki son mısranın harfleri toplandığında H. 1129 /M.1717 tarihini vermektedir. Yapı, Ömer Bey tarafından M.1717 yılında tamir ettirilmiştir.

Yazlık Mescit ve Sarnıç;

Yapının güneybatısında kayalara oyulmuş odalar zaviyeye gelenlerin konaklaması için yapılmış barınma mekânlarıdır ve bu cephede yazlık iki mescit, sarnıç yer almaktadır (Foto.54-56/ Çizim 1-2). Bu mekânlar yazın sıcaktan kışın soğuktan koruyan yaşam alanları ile yazlık mescit kısımlarından oluşmaktadır. Selçuklu döneminde yapıldığını tahmin ettiğimiz I.yazlık mescidin duvar köşesinde çiçekli kufi hat ile; *Kelime-i Tevhid (Lâ ilâhe illallah Muhammedün Resûlullah) yazılıdır* (Foto. 57-58).

Zaviyenin batı tarafında iki adet, güney tarafında ise dört adet sarnıç bulunmaktadır. Zaviyenin batı tarafında bulunan sarnıcın, kaya üzerine yazılmış kitabesinden (Foto.56) bu sarnıcın *Said oğlu Mes'ud tarafından H.579 / M.1183* yılında bitirildiği anlaşılmaktadır.

Zaviyenin batısındaki sarnıç kitabesi:

Celi sülüs hatla, kabartma olarak, cetvellenmiş satırlar halinde Arapça yazılmıştır.

1-Besmele,

2-Fereğa min ameli es-sahranc …

3-El fakir? … rahimehullah Mes'ud bin Said

4-Bin Hengel? Nişaburi fi aşera ille'l-

5-ehad sene tis'a ve sebine ve

6- hamse mie fe-rahimallahu men dea

7- ve eânehu ve saade ve li-cemiil muslimin"

Bu sarnıcı, Nişaburlu Mesut bin Sait 28 Ekim 1183 yılında tamamladığı yazılıdır. Ona ve tüm Müslümanlara rahmet dilenmektedir (Foto.56).

Şeyh Mes'ud Zaviyesi XII. yüzyılda inşa edilmiş ve zaman içinde zaviye tamir görmüş, zaviyeye eklemeler yapılmıştır. Osmanlı döneminde Ali Paşa tarafından 1684 yılında tamir gören yapı, Ömer Bey tarafından 1717 yılında tamir görmüş ve son olarak 2010-2011 yıllarında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır. Şeyh Mes'ud Zaviyesi ve müştemilatı bölgenin önemli ziyaret mekânlarından biridir. Eser günümüzde Şeyh Mes'ud Zaviyesi olarak ziyaretçilere açıktır ve adak adayanlar adağı kabul olduğunda burada ikram yapmaktadır. Dışarıda ise Şaman kültürü devam etmekte ve ağaca çaput asma geleneği sürmektedir (Foto.59).

3.2. Soğmatar Antik Kenti

Soğmatar Antik Kenti, Şanlıurfa'nın 60 km. güneydoğusunda, Harran ilçesinin 40 km. kuzeydoğusunda Tek Tek Dağlarında önemli pınarların bulunduğu Yağmurlu Köyü'nde bulunmaktadır (Foto.60). Soğmatar tarihteki esas ününü; ay, güneş ve gezegenlerin kutsal sayıldığı Assur ve Babillilerin politeist inancından gelen "Mar alahe" (Marelahe)'nin merkezi olmasından almaktadır. Marelahe'yi temsil eden açık hava mabedi, Soğmatar'daki kalıntıların odak noktasını teşkil etmektedir. Kalenin güneyindeki "Kutsal Tepe-Merkez Tepe" olarak adlandırılan bu açık hava mabedinde; kaya zeminine oyulmuş Süryânice yazılar ile zirvenin kuzey yamacında, kayalara oyulmuş tanrı rölyefleri günümüze ulaşmıştır.

2022 yılında burada yaptığımız yüzey araştırmasında İslami döneme ait seramiklere bolca rastlanmıştır. Antik kentin İslami dönemde de kullanımına işaret eden bu seramiklerin yüzeyi yeşil, turkuaz tek renk sırlı ve sıraltı tekniğinde lacivert ve turkuaz renkte çizgilerle bezemelidir (Foto.62). Anadolu'da pek çok örneğine rastladığımız bu seramikler Selçuklu/ Zengi dönemine aittir (Aykaç 2021: 61). Kültür varlıkları açısından oldukça zengin bölge ve dünyadaki ilk dört yerleşim yerinden biri olan Harran'da yer alan Soğmatar harabelerinde kazı çalışmaları Şanlıurfa Müzesi başkanlığında ve Harran Üniversitesi arkeoloji bölümünden bir ekipçe 2023 yılında başlamıştır. Bu yerleşim yerinin İslami dönemde kullanımı göz ardı edilmeden tarihi kronolojisinin aydınlatılması oldukça önemlidir.

Hz. Musa'nın burada çiftçilik yaptığına ve Hz. Musa'nın mûcizevi asası tarafından köydeki kuyulardan birinin açıldığına inanılmaktadır. Bu kuyu günümüzde mevcut olup yakın zamanda tamir edilmiştir. Köyün ortasında yer alan höyük, Soğmatar'ın milattan önceki çağlara uzanan tarihini gün ışığına çıkartacak belgeleri içerisinde barındırmaktadır. Tepedeki duvar ve burç kalıntıları höyüğün Orta Çağ'da kale olarak kullanıldığını göstermektedir (Foto.61). Hem surların hem de bu alanın iç kale işlevinde İslami dönemde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Soğmatar antik kentinin Zengi/ Eyyubi ve Osmanlı dönemlerinde yerleşim gördüğünü kalenin üst kısmında yüzeyde bulunan bu dönemlere ait seramik parçaları da kanıtlamaktadır (Foto.62).

3.3. Şuayb Antik Kenti

Şuayb Antik Kenti; Şanlıurfa'dan 88 km. Harran'dan 37 km. mesafede olup Özkent Köyü içindedir. Şuayb Peygamberin bu kentte yaşadığı ve vefat ettiğine; kentin adını Şuayb Peygamberden aldığına inanılmaktadır. Şuayb şehri yakınındaki Soğmatar'da Musa Peygamberin Şuayb Peygamber ile buluştuğu ve Musa peygamberin sihirli asasını burada Şuayb Peygamber'den aldığı kaynaklarda geçmektedir (Kürkçüoğlu 2004: 787).

Antik kent tepelik alanda, çevreye hâkim konumdaki yerde kurulmuştur. Kent, Roma döneminde surlarla çevrilmiş ve kent içinde saray gibi kamu yapısı, kale, hizmet yapıları, sarnıçlar, ticaret yapıları, hamam, tapınak, sağlık yapıları inşa edilmiştir. Şuayb antik kentinde kayaların oyulmasıyla yapılmış asıl şehir dokusu vardır. Burada kayaların işlenmesiyle oluşturulmuş yaklaşık 200 mağara biçiminde yaşam alanı vardır. Günümüzde bu antik kentte yaşamını sürdüren insanlar mevcut olup bu mağaraları depo, ahır, wc olarak kullanmaktadırlar. Özellikle depo amacıyla evin bir parçası olarak kullanıldığından, halkın çoğunun evi bu mağaraların hemen üzerinde veya yanında yer almaktadır.

2022 yılında yaptığımız yüzey araştırmasında bu kentin kayaların oyulmasıyla yapılmış antik kalıntılar (asıl şehir) ve Türk- İslam dönemine ait kalıntılardan oluşan iki bölümlü kent dokusuna sahip olduğu tespit edilmiştir (Foto.63-64). Böylece burası antik dönemden günümüze kadar yerleşim görmüş bir şehirdir. Ancak günümüzde bu kentte yaşamın sürmesi burada mevcut tarihi eserlerin zarar görmesine ve kültür katmanlarının tahrip olmasına sebep olmaktadır.

Bu bölgenin Nureddin Zengi tarafından fethinin ardından, bu topraklar İslam medeniyetinin önemli yerleşim yeri olarak korunmuştur ve buralardaki yerleşim yerlerinde Türk- İslam şehirleri kapsamında imar faaliyetleri yapılmıştır. Şehirde önceki döneme ait eserler korunurken başta cami olmak üzere çeşitli yapılar inşa edilmiştir (Foto.65./Çizim.3). Şuayb Peygamberin evi mescit olarak değerlendirilmiştir (Foto. 66-69).

2022 yılı yüzey araştırmamızda; Antik dönem yerleşimi içinde, ana kayaya oyulmuş bir mekânın Abbasi döneminde mescit olarak kullanıldığı tespit edilmiştir (Foto. 70-72/ Çizim.4). Mescidin içinde kufi hatlı Arapça kitabeler mevcuttur.

Birinci kitabe; *kırmızı boyalı, kufi hat ile cetvelsiz 6 satır düzeninde yazılmış olup kitabeden yazılma tarihi H.297 / M.910-911 olarak okunmuştur.* Kitabe tahrip olduğundan tamamı çözümlenememiştir (Foto.73).

Arapça kufi hatlı diğer kitabelerde;

"Kelimei tevhid

-Rasulullah sallahu aleyhi ve sellem" (Foto.74)

- "Ve ketebe Huseyn ….

- Ğafarallahu lehu ve li-cemiil muslimin" (Foto.75) yazılıdır.

Şehirde yaptığımız incelemede Şuayb peygamberin evinin kuzeybatısındaki

höyükte ve şehrin farklı yerlerinde yüzeyde İslami döneme ait seramik parçaları bulunmuştur. Bunlar Emevi, Abbasi, Zengi, Eyyubi, Selçuklu ve Osmanlı döneminde kullanıldığını bildiğimiz tek renk sırlı ve sır altı boyama tekniği ile yapılmış seramik örnekleridir (Foto.76-79). Şuayb şehrindeki mezarlıkta; 2022 yılı yüzey araştırmamızda Türk dönemine ait mezarlar, damgalı mezar taşları tespit edilmiştir (Foto.80-82).

3.4. Bazda Mağaraları (Taş Ocakları)

Harran Han el-Ba'rür, Şuayb ve Soğmatar Antik Kenti yolunun 15. ve 16. km.'lerinde yolun solunda ve sağında bulunmaktadır. Orta Çağ dönemine ait taşocağı 10 - 20 hektarlık bir alanı komple kaplayan bir şehir görünümündedir (Foto. 83-87). Altında sarnıcı ve çeşitli mekânlarının olduğu 3-5 katlı bir taşocağıdır. Mağaradan ziyade taş ocağı olarak kullanılmaktadır ve Anadolu'nun özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinin taş ihtiyacının tamamı buradan sağlanmış olmalıdır. Başta çevredeki şehirler olmak üzere bölgenin taş ihtiyacını karşılayan tarihi bir taş ocağıdır (Foto.88-98). Taş ocağının farklı yerlerinde celi sülüs hatlı kitabeler mevcuttur (Foto.95-97b).

Kazıma tekniğinde Celi Sülüs hatlı Arapça kitabede (Foto.95);

1- "Bsimillahirrahmanirrahim,

2- Feteha hazel amel eş-Şina…,

3- Muhammed ibn senakar el-mi'mar rahimehullah,

4- Sene tis'a ve erbain ve sittemie Sene 649" yazılıdır.

Anlamı: Besmele ile başlayan kitabede; bu ocağı/ …mimar eş-Şina Muhammed bin Senakar açtı. Allah ondan razı olsun. Sene H. 649 / M. 1252 yılı" denilmektedir.

Kabartma tekniğinde celi sülüs hatlı ve yedi satırlı kitabede (Foto.96);

1- "Bsimillahirrahmanirrahim

2- Feteha hazel amel el-mübarek

3- Muhammed ibn abd…

4-… ğafera

5-Allahu lehu ve li-cemii'lmuslimin

6- fi şehri Rebiil evvel

7- Sene selase ve hamsine ve sitte mie"

Anlamı: Besmele ile başlayan Arapça kitabede "bu mübarek işi/ocağı Muhammed ibn Abd … açtı. Allah ondan ve tüm Müslümanlardan razı olsun. Rebiul evvel ayı H. 653 / M. 1255 yılı" yazılıdır.

Üç satırlık Celi Sülüs hatlı kitabede (Foto. 97a);

1-"Haza el-mevda,

2- Muhammed el azzar sahib,

3- Rahimellahu men terahhame alel fakir" yazılıdır

Anlamı: Bu alanın sahib Muhammed el Azzar. Bu fakire rahmet edene Allah da rahmet etsin.

Kazıma tekniğinde Celi Sülüs hatlı kitabede (Foto.97.b);

-"Abdurrahman El- .. Hakkâri (?)" yazılıdır.

Bu kitabeler ile Orta Çağ'ın önemli taş ocağı ve işletmecileri hakkında bilgi almaktayız. Kitabeden buranın XIII. yüzyılda "mimar eş-Şina Muhammed bin Senakar" ve "Muhammet İbn-i Abd…" tarafından açıldığı ayrıca "Muhammed el Azzar" ile "Abdurrahman el-Hakkâri", gibi şahıslar tarafından işletildiği anlaşılmaktadır. Böylesi devasa doğal bir oluşumun taşocağı olarak kullanılması ve Orta Çağ'daki pek çok İslam eserlerinin bu taş ocağından çıkarılan taş ile inşa edilmiş olması oldukça önemlidir. Bu konu hakkında ayrıca bir araştırma tarafımızdan yürütülmektedir.

Taş ocağından yüzlerce yıl taş alınması neticesinde her iki taş ocağında da çok sayıda meydan, tünel ve galeri oluşmuştur. Bunlardan özellikle büyük olanı yer yer 2-3 katlı şekilde oyulmuş ve yükseklikleri 10–15 metreye varan ayaklar ile ortada bir meydan oluşmuştur. Bazda taş ocağı Orta Çağ Türk İslam Medeniyeti açısından önemli bir antik yer durumundadır.

Unesco Dünya Kültür Mirası geçici listede yer alan bu taşocağının Unesco Dünya Kültür Mirası daimi listeye eklenerek böylesi nadide bir eserin tüm dünyaya tanıtılması, turizme kazandırılması gereklidir.

3.5. Akabe Hayratı (Sarnıç)

Osmanlı döneminde, XVIII. yüzyılda, inşa edildiğini tahmin ettiğimiz hayrat; akabe mevkii, organize sanayi, Başbakanlık Toplu Konutlarının yakınında yer almaktadır (Foto.99a-99b / Çizim.5). Sarnıç veya bölgede hayrat olarak isimlendirilen yapı; yolcuların su ihtiyacının karşılanması ve dinlenmesi amacıyla yol hattı üzerinde yapılmıştır. Böylece gelen yolcuların hayrattan abdest alması, namazını kılması ve dinlenmesi sonra yoluna devam etmesi şeklinde güzel bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer yapıya Şanlıurfa Eyyubiye Kadıkendi Mahallesinde de rastlanmıştır (Foto.100).

Akabe hayratının üzeri düz tutulmuştur, düz damının kıble yönünde mihrap taşı konulmuş ve burası "Namazgâh" olarak kullanılmıştır. Akabe hayratının su haznesi 20.00 m uzunluğunda, 6.00 m genişliğinde ve 3.00 m derinliğinde kaya zeminine açılmış düzgün bir sarnıçtan oluşmaktadır. Hayratın su haznesine kuzey - güney yönden dörder basamaklı taş merdivenle inilmektedir. Yağmur suları, kuzey ve güneydeki bu merdiven kenarlarından ayrıca doğu - batı duvarlara açılan deliklerden hayrata dolmaktadır. Hayratın kuzey girişinin sağında hayvan bağlamak için dışarıya taşkın, delikli bir taş; doğudaki duvarın alt kısmında niş içerisine yerleştirilen dört adet

küçük delikli taşlar vardır. Kuzey - güney yönde dikdörtgen planlı hayratın her iki uzun kenarı 1.50 m yüksekliğinde düzgün kesme taş duvar ile örülüdür, tonozun üzeri aynı şekilde düzgün kesme taşlarla döşelidir. Hayrat günümüzde kullanılmamaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

"2022 yılı Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk - İslam Dönemi Yüzey Araştırması'nda Şanlıurfa'nın Türk-İslam döneminin aydınlatılması açısından önemli verilere ulaşılmıştır.

Suruç merkez ve köylerinde, Eyyübiye ve kısmen Harran'da gerçekleştirilen, buradaki kültür varlıklarını kapsayan bu araştırma sonucunda yeni eserler tespit edilmiştir ve bunların tescil önerileri tarafımızdan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na yapılmıştır. Ayrıca tescilli kültür varlıklarının mevcut durumları ve işlevleri üzerine incelemelerde bulunulmuştur.

Suruç ilçesi ve köylerinde başta kümbet evler olmak üzere mezar taşları, türbe ve dini yapılar incelenmiş, bunların son durumları ile ilgili belgeleme yapılmıştır. Bu eserlerin korunması ve restorasyonlarının yapılması önem arz etmektedir.

Balıklıgöl ve iç kalenin olduğu arkeolojik sit alanı içinde kalan yapılar bir bütün olarak dönemsel özelliklerine göre incelenmiştir ve dönemsel farklılıklarla ilgili çalışmalar yapılmaktadır. Bu alanın Peygamberler Şehri unvanına layık olarak gelecek kuşaklara aktarılması için daha detaylı çalışmalar ile koruma önlemleri alınması büyük önem arz etmektedir. Bu bölgenin koruma çalışmalarında tüm İslami dönemleri içine alacak şekilde projeler hazırlanmalıdır. Şanlıurfa şehir surlarının önemli bir bölümü günümüze gelememiştir. Günümüzde mevcut surlar ile mevcut olamayan surlarla ilgili arşiv taraması sonrasında sondaj çalışmaları yapılarak surların restitüsyon projelerinin çıkarılması gereklidir. Şanlıurfa kentinin geleneksel ticaret merkezi ve bu merkezin etrafında gelişen konut dokusunu koruma çalışmaları ile kullanım biçimleri bütüncül ölçekte ele alınmalıdır.

Şahinler Köyü, Ayanlar Köyü ve Yardımcı Köyü mezarlıkları içerisinde yazılı, damgalı, koç - koyun şeklinde mezar taşlarının tespiti bölgedeki mezar taşı geleneğinin devamı açısından önemlidir.

Sayburç Köyü içinde dikdörtgen planlı, tek bölümden oluşan ve üzeri ahşap hatıllı düz dam ile örtülü köy odasında, iki pencere arasına mihrap nişi eklenmiştir. Bu yapı hem köy odası geleneğini yansıtması hem de içinde namaz kılmak için mihrap nişi eklenerek buranın aynı zamanda bir ibadet mekânı olduğunu göstermesi açısından korunması gerekli eserlerdendir.

Şeyh Mes'ud zaviyesi bölgenin önemli ziyaret mekânlarından biridir. Araştırmamızda; zaviye ve batısında iki mescit ile sarnıçlar bütüncül olarak incelenmiştir. Günümüzde dergâh özelliğini sürdüren bu alan ibadet, eğitim ve barınma amacına hizmet etmiştir. Kayalara oyulmuş mekânlar ile sarnıçların koruma çalışmaları zaviye ile bütüncül olarak yapılmalıdır.

Soğmatar Antik Kenti erken dönemden Orta Çağ'ın sonuna kadar önemini ko-

rumuştur. Yaptığımız araştırmada yüzeyde rastladığımız sırlı seramik parçaları Türk - İslam döneminde de burada yerleşimin olduğunu ve şehrin Orta Çağ kültür katmanı içinde İslami döneminin de var olduğunu ortaya çıkarmıştır. 2023 yılında burada başlayan arkeolojik çalışmalarda bu kültür katmanının göz ardı edilmeden yapılması gereklidir.

Şuayb Antik Kentinde yaptığımız araştırma sonucunda; bu kentin kayaların oyulmasıyla yapılmış antik kalıntılar (asıl şehir) ve Türk- İslam dönemine ait kalıntılardan oluşan iki katlı (bölümlü) kent dokusuna sahip olduğu anlaşılmaktadır. Tespit edilen en önemli bulgu İslam öncesi döneme ait şehrin içinde kayaya oyulmuş Abbasi dönemine ait kırmızı renkte Kufi kitabesi olan bir mekânın mescit olarak kullanılması ve şehrin farklı yerlerinde yüzeyde İslami döneme ait sırlanmış seramik parçalarının bol miktarda bulunmasıdır. Bunlar Abbasi, Zengi, Eyyubi, Selçuklu ve Osmanlı döneminde kullanıldığını bildiğimiz buluntulardır. Türk- İslam dönemine ait kalıntılar ve İslami döneme ait seramik parçaları burada İslam dönemine ait bir kültür katmanının olduğunu göstermektedir. Burada yapılacak çalışmaların İslami döneme ait bir kültür katmanının olduğu dikkate alınarak gerçekleştirilmesi büyük önem teşkil etmektedir.

Bazda Taş Ocağı Orta Çağ Türk İslam medeniyeti açısından büyük öneme sahiptir. Orta Çağ dönemine ait böylesi bir taş ocağının varlığı henüz tespit edilmemiş olup taş ocağının farklı yerlerinde mevcut olan kitabeler bize dönem ve işletmeci hakkında bilgi vermektedir. Bu taş ocağının röleve çalışmalarının yapılması gerekmektedir.

Akabe Hayratı (sarnıç); yolcuların su ihtiyacının karşılanması ve dinlenmesi amacıyla yol hattı üzerinde yapılan ve bölgede hayrat olarak isimlendirilen yapının düz damının güney ucuna konulan yekpare mihrap taşı, düz damın aynı zamanda "Namazgâh" olarak kullanıldığı böylece gelen yolcuların hayrattan abdest alması, namazını kılması ve dinlenmesi sonra yoluna devam etmesi şeklinde güzel bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarafımızdan yürütülen Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk - İslam Dönemi Yüzey Araştırması 2022 yılı başarılı şekilde tamamlanmıştır ve bu araştırma sonucunda Şanlıurfa'nın Türk-İslam döneminin aydınlatılması açısından önemli verilere ulaşılmıştır. İslam öncesi döneme ait şehirlerin Türk-İslam döneminde yoğun bir şekilde kullanıldığı aslında o dokunun yarısına yakını İslami döneme ait olduğu bu araştırma ile tespit edilmiştir. Şanlıurfa İli ve İlçeleri Türk - İslam Dönemi Yüzey Araştırmamızın önümüzdeki dönemde diğer ilçelerde, saha ve içerik bakımından genişletilerek devamı ile birlikte yeni çıkarımlara ulaşılabileceğimizi düşünüyorum. Bazda mağaraları, antik kentler ve diğer kazı alanlarında yapılacak kazı ve araştırmaların Türk-İslam dönemi katmanının da dikkate alınarak yapılması temennimizdir.

Kaynakça

Aykaç, Razan (2021). Türkiye Müzelerindeki İslami Dönem Seramik Kandiller, İstanbul: Ege Yayınları.

Aykaç, Razan ve Erdal Elmas (2021). "Siverek Mezar Taşları", Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi 5/3, s.651-683.

Boran, Ali - M. Mutlu, Razan Aykaç, H. Yaşar (2019). Ebedi İstirahatgah Ilgın Mezar Taşları, Konya: Ilgın Belediyesi.

Boran, Ali (2018). "Halep Mevlevihane Haziresindeki Mezar Taşları", M. Duranlı ve diğerleri (Ed.), 1. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi Bildiriler Kitabı I, Aydın: Yeni Fikir Dergisi Yayınları, s.124-149.

Bozkurt, Nebi (2006). "Namazgâh", TDV İslâm Ansiklopedisi 32, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.359-360.

Çal, Halit (1993). "Urfa'daki Taşınmaz Eski Eserler Hakkında Bir Ön Araştırma", Yeni Harran Çevresi, s. 63.

Çetiner Özdemir, O. - F. Tunçay- Ş. Özdemir (2022). "Cultural Heritatge And Tourism in Şalıurfa Medieval Cave Stone Quarries "Bazda Caves", Studia UBB Negotia 67/2, pp. 31-39.

Durukan, Aynur vd. (1999). Birecik, Halfeti, Suruç, Bozova İlçeleri ve Rumkale'deki Taşınmaz Kültür Varlıkları, Ankara: Başbakanlık Güneydoğu Anadolu Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı.

Ekinci, Abdullah ve Kazım Paydaş (2008). Taş Devrinden Osmanlı'ya Urfa Tarihi, Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Eyyubi Güler, Selahattin (2016). Urfa'nın Doğusunda Antik Bir Kent Soğmatar, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Güler, Mustafa (2017). "Urfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi", Megaron 12/4, s.589-604.

Işıltan, Fikret (1960). Urfa Bölgesi Tarihi, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Karakaş, Mahmut (2012). Şanlıurfa ve İlçelerinde Kitabeler, Konya: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Kürkçüoglu, A. Cihat (2004). "Dinler Tarihinin Yazıldığı Şehir: Şanlıurfa", Uluslararası Türk Dünyası İnanç Merkezleri Kongresi Bildirileri, s.787.

Ödekan, Ayla ve Arzu Öztürk (2002). "Birecik-Suruç (Şanlıurfa) Kentsel Kültür Varlıkları Envanter Çalışması», Türkiye Kültür Envanteri Pilot Bölge Çalışmaları Birecik-Suruç 2/1, İstanbul: (TÜBA-TÜKSEK Yayınları) Türkiye Bilimler Akademisi, s.1-11.

Özkurt, Kemal ve Abdülhamit Tüfekçioğlu (2009). "Türk İslam Sanatında Kitabeler", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi 14, s.275-295.

Fotoğraflar

Foto.1.Şeyh Müslüm (Mesleme) Külliyesi

Foto.2. Şeyh Müslüm (Mesleme) Külliyesi Minare ve Cami- Hazire-Türbe Hazireden Detay

Foto.3. Kara Küme Kümbet Evleri Dönemine Ait Mezarlar

Foto.4. Kaplan Köyü Osmanlı

Foto.5. Uysallı Köyü–Osmanlı Dönemi Mezarı

Foto.6. Uysallı Köyü –Osmanlı Dönemi

Foto. 7-8. Karadut Köyü Mezarlığı Osmanlı Dönemine Ait Mezarlar

Foto. 9. Karadut Köyü Mezarlığı Osmanlı Dönemine Ait Mezarlar

Foto. 10-11. Şanlıurfa Balıklıgöl ve Döşeme Cami

Foto. 12. Şanlıurfa Balıklıgöl

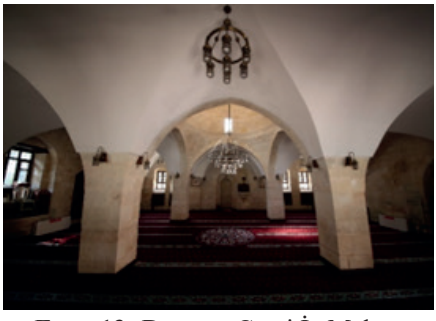


Foto. 13- Döşeme Cami İç Mekan

Foto. 14- Döşeme Cami Haziresi

Foto. 15- Rızvaniye Camisi

Foto. 14- Döşeme Cami Haziresi

Foto. 17- Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Külliyesi**

Foto. 18--19 Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Külliyesi**

Foto. 20-Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Külliyesi**- Revak

Foto. 21. Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Camisi** Haziresi

Foto. 22. Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Camisi** Haziresi Osmanlı Dönemine Ait Mezar Taşları

Foto. 23. Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Camisi** Haziresi

Foto. 24. Mevlid-İ Halil (**Dergâh) Camisi** Haziresi

Foto.25.İçkaleden Şehir Dokusuna Bakış

Foto.26. Ulu Cami Minaresinden Şehir Dokusuna Bakış

Foto. 27. Ulu Cami Minaresinden Avluya Bakış

Foto. 28. Şanlıurfa Ulu Cami – Dıştan Genel Görüntü

Foto. 29. Şanlıurfa Ulu Cami Minaresi

Foto. 30. Şanlıurfa Ulu Cami Avlusu

Foto. 31. Şanlıurfa Ulu Cami Avluda Sütün Başlığı

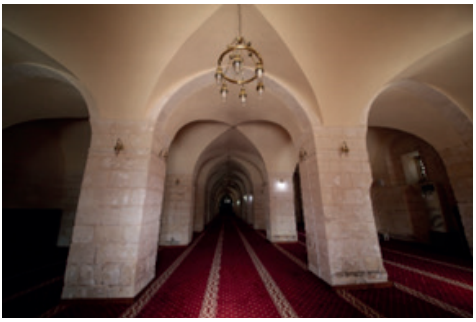


Foto. 32. Şanlıurfa Ulu Cami İç Mekan

Foto. 33a.Şanlıurfa Ulu Cami Haziresi - Rakka-UrfaValisi Kadızade Hüseyin Paşa Mezarı

Foto 33b.Şanlıurfa Ulu Cami Haziresi - Şihâbüddin Ahmed Mezarı

Foto. 34. Şanlıurfa Şehir Surları

Foto. 35.Şanlıurfa Şehir Surları- Mahmutoğlu Kulesi

Foto. 36. Şanlıurfa Şehir Surları- Harran Kapısı

Foto. 37. Şanlıurfa İçkale Surları

Foto. 38. Şanlıurfa Geleneksel Sokak Dokusu

Foto. 39. Şanlıurfa Geleneksel Sokak Dokusu

Foto. 40. Şanlıurfa Geleneksel Sokak Dokusu İçinde Ev - Kabaltı

Foto. 41. Şanlıurfa Hacı Yadigar (Kuttik) Camii

Foto. 42. Şanlıurfa Geleneksel Konut Mimarisi

Foto. 43. Şanlıurfa Hızmalı Köprü

Foto. 44. Şanlıurfa Barutçu Han

Foto. 45. Şanlıurfa Bakırcılar Çarşısı

Foto. 46a. Şanlıurfa/Yardımcı Köyü Haziresi - Damgalı M.Taşı

46b. Şanlıurfa /Yardımcı Köyü Cabir El-Ensar Camii Cabir El-Ensar Camii Haziresi-Damgalı M.Taşı

Foto. 46c. Şanlıurfa/Şahinler Köyü Mezarlığı Koç-Koyun Biçimli Mezar Taşı

Foto. 46. Şanlıurfa /Ayanlar Köyü Mezarlığı – Koç Biçimli Mezar Taşı

Foto. 47. Şanlıurfa Sayburç Köy Odası

Foto. 48. Şanlıurfa Sayburç Köy Odası İç Kısım - Mihrap

Foto. 49. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi ve Müştemilatı

Foto. 50. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi

Foto. 51. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi - Müştemilatı

Foto. 52. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi - Müştemilatı

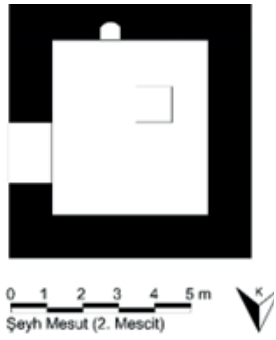
Foto. 53. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviyesi - Müştemilatı

Foto. 54. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı İçerisinde I.Yazlık Mescit

Foto. 55. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı İçerisinde II.Yazlık Mescit

Çizim 1. Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı İçerisinde

I.Yazlık Mescit - Planı



Çizim 2. Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı İçerisinde

II. Yazlık Mescit - Planı

Foto. 56. Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı İçerisinde Kuyu (Sarnıç) Kitabesi

Foto. 57. Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı I.Yazlık Mescit Kitabesi-Detay

Foto. 58. Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Müştemilatı İçerisinde I.Yazlık Mescit Kitabesi

Foto. 59. Şaman Kültürü Devamı Ağaca Çaput Asma Geleneği - Şanlıurfa Şeyh Mes'ud Horasani Zaviye ve Müştemilatı Önü

Foto. 60. Şanlıurfa Soğmatar Antik Kenti

Foto. 61. Şanlıurfa Soğmatar Antik Kenti-Orta Çağda Kale Olarak Kullanılan Höyük

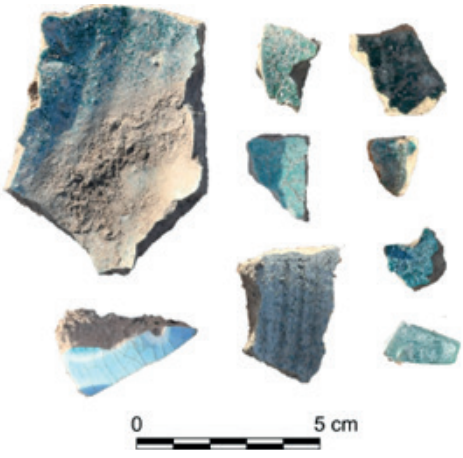
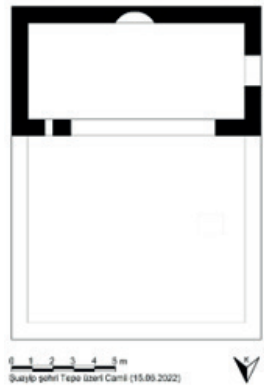


Foto. 62. Şanlıurfa Soğmatar Antik Kenti Kalede Bulunan İslami Döneme Ait Sırlı Seramik Parçaları

Foto. 63. Şanlıurfa Şuayb Şehri

Foto. 64. Şanlıurfa Şuayb Şehri - Antik Döneme Ait Kent Kalıntıları

Foto. 65. Şuayb Şehri - İslami Döneme Ait Kent/ Cami Kalıntıları



Çizim.3. Şuayb Şehri - İslami Döneme Ait Kent/ Cami Kalıntıları Cami Planı

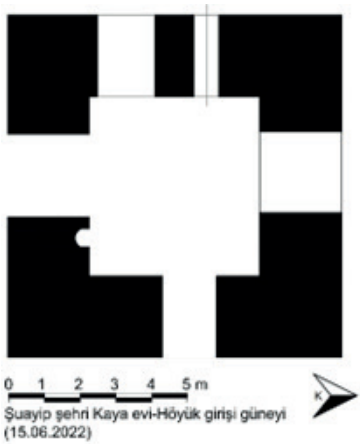
Foto. 66. Şuayb Peygamberin Evi

Foto. 67. Şuayb Peygamberin Evi - Giriş

Foto. 68. Şuayb Peygamberin Evi - Mescit

Foto. 69. Şuayb Peygamberin Evi - Mescit

Foto. 70. Şanlıurfa Şuayb Şehri Kalıntıları Kayaya Oyulmuş Mekân - Mescit



Çizim.4. Şanlıurfa Şuayb Şehri Kalıntıları Kayaya Oyulmuş Mekân - Mescit Plan

Foto. 71. Şanlıurfa Şuayb Şehri Kalıntıları Kayaya Oyulmuş Mekân – Mescit İçten Görüntü

Foto. 72. Şuayb Mescit Detay

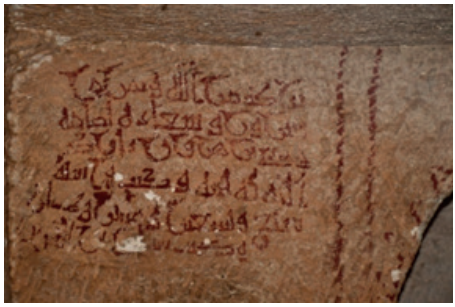


Foto.73. Şuayb Mescit – Kırmızı Boyalı Kufi Hat

Foto. 74. Şuayb Mescit – Kırmızı Boyalı Kufi Hat

Foto.75. Şuayb Mescit – Kırmızı Boyalı Kufi Hat

Foto.76 - 77. Şanlıurfa Şuayb Şehrinde Bulunan İslami Döneme Ait Sırlı Seramik Parçaları

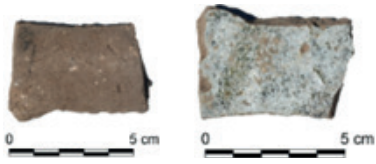


Foto.78 -79. Şanlıurfa Şuayb Şehrinde Bulunan İslami Döneme Ait Sırlı Seramik Parçaları

Foto.80- 81- 82. Şanlıurfa Şuayb Şehrinde Türk Dönemine Ait Mezar Taşları

Foto.83. Şanlıurfa Bazda Mağaraları – Dıştan Görüntü

Foto.84. Şanlıurfa Bazda Mağaraları Dıştan Görüntü

Foto.85. Şanlıurfa Bazda Mağaraları Dıştan Görüntü

Foto.86. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- Giriş

Foto.87. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- Giriş

Foto.88. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- İç Mekan

Foto.89. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- Giriş

Foto.90. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- İç Mekan

Foto.91. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- İç Mekan

Foto.92. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- İç Mekân

Foto.93. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- İç Mekân Tavanı - Kitabe

Foto.94. Bazda Mağaraları - Taş Ocağı- İç Mekân

Foto.95 Bazda Mağaraları Taş Ocağı Cel-i Sülüs Hatlı Kitabe

Foto 96. Bazda Mağaraları-Taş Ocağı Cel-i Sülüs Hatlı Kitabe

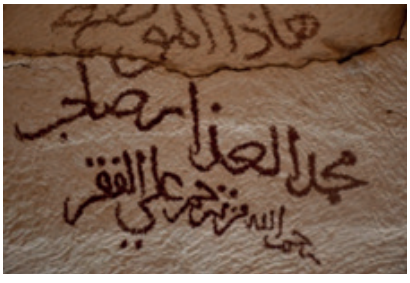
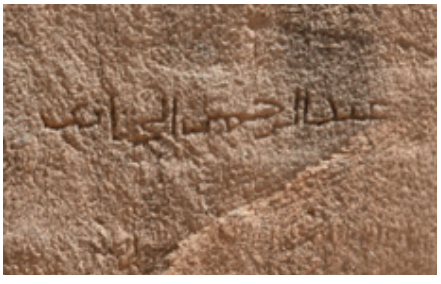


Foto.97a-Bazda Mağaraları-Taş Ocağı Cel-i Sülüs Hatlı Kitabe



97b. Bazda Mağaraları-Taş Ocağı Cel-i Sülüs Hatlı Kitabe

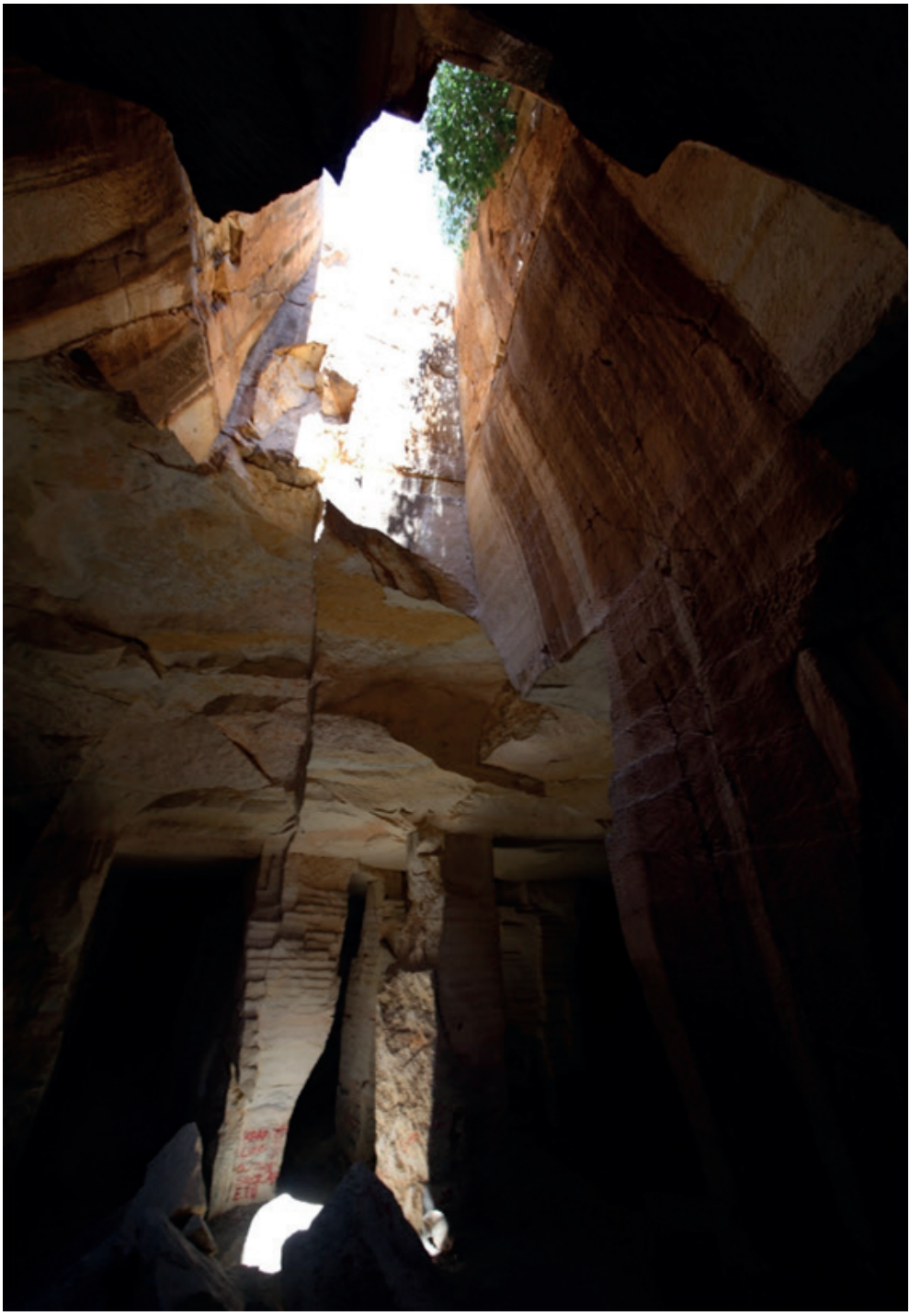
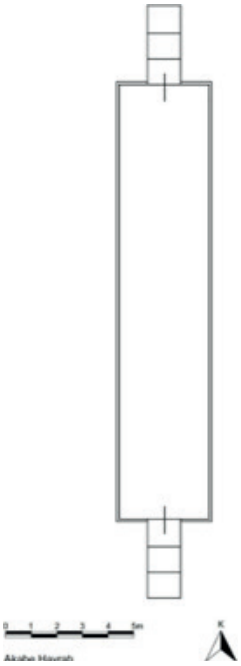


Foto.98. Şanlıurfa Bazda Mağaraları - Taş Ocağı

Foto.99a. Şanlıurfa Akabe Hayratı

Foto.99b. Şanlıurfa Akabe Hayratı



Çizim.5. Şanlıurfa Akabe Hayratı Plan

Foto.100. Şanlıurfa Eyyübiye Kadıkendi Mahallesinde - Hayrat

ŞARKIŞLA HALILARI

Şarkışla Carpets

Suzan BAYRAKTAROĞLU[1]

Özet

1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra Anadolu'ya yayılan Türkler, Sivas yöresine de yerleşmişler ve çok kıymetli halılar dokumuşlardır. Bunlar içerisinde Şarkışla halıları önemli bir yer tutar. Şarkışla ilçesinde 16., 17. ve 18. yüzyıllara ait geometrik kompozisyonlara sahip halılar tespit edilmiştir. Bu kompozisyonlar eşkenar dörtgen, altıgen, sekizgen şeklinde ana motiflerle, şamdan veya mum, ok, kanca, koçboynuzu gibi stilize edilmiş ara motiflerden oluşmaktadır. Bunlar; merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş halılar, üst üste baklava desenli halılar, kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmış altıgen şekilli halılar ve küçük sekizgen şekilli halılardır. Bazı altıgenler, üzerlerinde bulunan baş, ayak ve kuyruk simgelerinden dolayı hayvan figürü olarak değerlendirilmektedir. Halıların bordürlerinde kûfiden gelişen birbirine bağlı çift S motifleri ile uçları dik üçgen şeklinde, birbirine bağlı, iri 'Z' motiflerinden oluşan kompozisyonlar bulunur. Teknik olarak normal Türk düğümü ile kaydırılmış Türk düğümü, renk olarak kırmızı, turuncu, sarı, mavi, lacivert, mor, yeşil ve beyaz renkler kullanılmıştır. Konumuz olan halılar, Şarkışla Büyük Camii'nde tespit edilmiş ve Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi'ne alınmışlardır. Bu halıların caminin yapıldığı 1669 ve minarenin eklendiği 1797 yıllarında camiye serildiği tahmin edilmektedir. Yeni İl Yörüklerinden Salurlar ve Dulkadirliler tarafından dokunduğu düşünülen bu halılar, ticari maksatla üretilmediğinden, dışa kapalı küçük bir yer olan Şarkışla'da kalmışlardır. Bu yüzden benzerlerine rastlanılmamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şarkışla Halıları, Kaydırmalı Düğüm, Halı, Geometrik Kompozisyonlar, Yörük

[1] Öğr. Gör. Dr., Başkent Üniversitesi ve Vakıflar Genel Müdürlüğü (emekli), bayraktaroglusuzan@gmail.com ORCID: 0000-0002-4688-7781

Abstract

The Turks, who spread to Anatolia after the Battle of Manzikert in 1071, settled in the Sivas region and weaved very valuable carpets. Among these, Şarkışla carpets have an important place. Carpets with geometric compositions belonging to the 16th, 17th and 18th centuries have been identified in Şarkışla district. The main motifs of these compositions in shape of rhombus, hexagon, octagon and they stylized secondary motifs such as arrow, hook, cleat, candlestick or candle. These are carpets with a central rhombus, lozenge-patterned carpets on top of each other, hexagon-shaped carpets arranged on shifted axes, and small octagon-shaped carpets. Some hexagons are considered as animal figures because of the head, foot and tail symbols on them. On the borders of the carpets, there are compositions consisting of interconnected double S motifs developing from kûfic and large 'Z' motifs connected to each other in the form of right triangles at the ends. Technically, the Turkish offset knot with the normal Turkish knot is used. As the color red, orange, yellow, blue, dark blue, purple, green and white are used. The carpets, which are our subject, were identified in the Şarkışla Great Mosque and were taken to the Sivas Gok Madrasa Foundation Museum. It is estimated that these carpets were laid in the mosque in 1669, when the mosque was built, and 1797, when the minaret was added. These carpets, which are thought to have been woven by the Salurs and Dulkadirs from the Yeni Il Yuruks, were not produced for commercial purposes, so they remained in Şarkışla, a small place that was introverted. That's why there are no similar ones.

Keywords: Şarkışla Carpets, Offset Knot, Carpet, Geometric Compositions, Yuruk

Giriş

Şarkışla, Sivas'ın 75 km. güney batısında, Kayseri'nin kuzey doğusunda, Gemerek ile Mancılık arasında Gedük denilen bir Selçuk kasabasının arazisinde kurulmuştur (Chenciner ve Hunt, Magomedkhanov 2012: 49). Yörede ilk Türk hâkimiyeti Danişmentliler zamanında başlamış, 1175 yılında Anadolu Selçukluları, sonra da Osmanlılar hakim olmuşlardır.

Sivas ve çevresinin Türklerin eline geçmesinden sonra çeşitli boy ve oymaklar Şarkışla ve çevresine yerleşmişlerdir. Bunlar, Kara-Yahyalu, Delu-Alilu, Ağcalu (en mühim obası: Hacılar), Dulkadırlı'dan Ağca-Koyunlu ve *Şam Bayadı* topluluklarıdır (F. Sümer 1972: 178). Dulkadırlı içinde Salur boyu da bulunmaktadır (T. Gündüz 2020: 208).

Maraş bölgesinde yaşayan Dulkadırlı Türkmenleri ile kışları Halep bölgesinde yaşayan Haleb Türkmenleri; Sivas'ın güneyinde Yeni İl'i meydana getirmişlerdir (F. Sümer 1972: 175; İ. Şahin 2016: 283). Sivas, Bozok, Divriği, Malatya ve Darende bölgelerini kapsayan Yeni İl kazası, 1548'de kurulmuş ve İstanbul Üsküdar'daki Mihrümah Sultan külliyesine vakfedilmiştir (İ. Şahin 1980: 28).

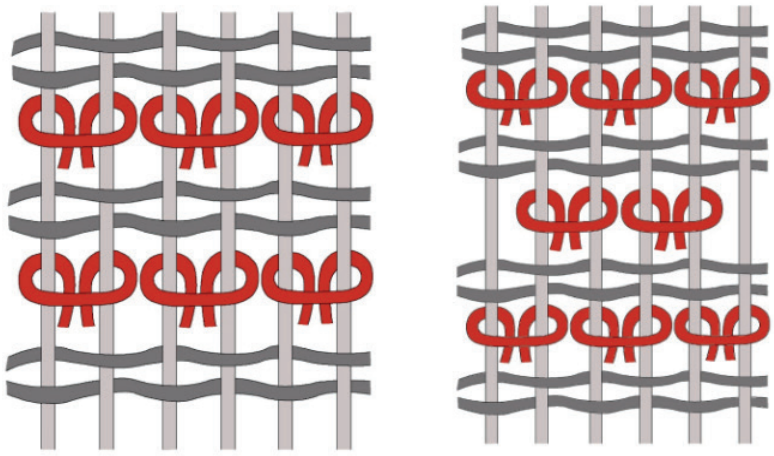
Daha sonra Nurbânû Sultan'ın Üsküdar'da yaptırdığı cami ve imarete vakfedilmiş, Kangal, Gürün ve Şarkışla kazalarını içine alacak şekilde genişletilmiştir (İ. Şahin 2016: 281-282). Bu nedenle Yeni İl Türkmenlerine Üsküdar Türkmenleri de denilmektedir (İ. Şahin 2016: 284). Bu yörelerde dokumacılığın geliştiği, boyahanelerin kurulduğu eski belgelerden anlaşılmaktadır. Ayrıca Dulkadırlı Türkmenlerinin halı dokudukları bilinmektedir (F. Sümer 1984: 49).

Makalemize konu olan halıların çoğunluğu Şarkışla Büyük (Ulu) Camiinde bulunmuşlardır. Günümüzde Sivas Vakıflar Bölge Müdürlüğüne bağlı, 2021 yılında hizmete açılan, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde yer almaktadırlar. Şarkışla Büyük Camii H. 1080 (M. 1669) yılında yaptırılmış olup Hacı Hasan Çelebi (Üsküdarlı Mehmet Efendi) Vakfındandır.

1. Genel Özellikler

Şarkışla halıları dört grup altında ele alınarak incelenmiştir. Bu halıların en büyük özelliği kaydırılmış Türk düğümü kullanılmasıdır (S. Bayraktaroğlu 2021: 140). Bu teknik Orta Asya Türkmen halılarında kullanılmış olup, özellikle Yamud ve Salur Türkmenleri bu tekniği günümüzde dahi kullanmaktadırlar (Ş. Yetkin 1982: 122). Yaptığımız araştırmada Anadolu'da özellikle Salur boyunun yerleştiği bölgelerde dokunan halılarda, kaydırılmış Türk düğümü tespit edilmiştir (S. Bayraktaroğlu 2021: 134). Anadolu'da Oğuz Boylarına ait yer adları içinde 9 yer adı ile en çok Sivas'ta Salur boyuna ait yer adı tespit edilmiştir (F. Sümer 1972: 213-214). Buna dayanarak kaydırılmış düğüm kullanılan halıların, Şarkışla'da Dulkadirli içindeki Salur boyu veya bu boya bağlı kollar tarafından dokunduğunu söyleyebiliriz.

Şarkışla yöresi için tipik olan kaydırılmış Türk düğümü (Çizim 1.), Türk halı sanatının Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan tarihi yolculuğunda, bir gelenek olarak Şarkışla halılarında yaşatılmıştır.



Çizim 1: Solda Normal Türk Düğümü, Sağda Kaydırılmış Türk Düğümü (S. Bayraktaroğlu)

Şarkışla halılarında ağırlıklı olarak geometrik bezeme, az olarak da bitkisel ve figürlü bezeme bulunur. Atkı, çözgü ve düğümleri yündür. Bazı örneklerde düz zeminlerde deve yünü, bazı büyük motiflerin merkezlerinde küçük bir şekilde pamuk da görülür. Turuncu kırmızı, lacivert mavi, sarı, beyaz, yeşil ve kahverengi renkler kullanılmıştır.

1.1. Merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş halılar

Yaptığımız araştırmada bu grup halılardan dört adet tespit edilmiştir. Bunlar, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde bulunan 6, 17, 44, 2-10 envanter numaralı halılardır. Tarafımızca 16. yüzyıl sonlarına veya 17. yüzyıl başlarına ait olduğu düşünülen bu halıların benzerlerine hiçbir müze ve koleksiyonda rastlanmamıştır. Bu halılarda halının merkezi baklava şeklinde iri bir eşkenar dörtgen madalyonla belirlenmiş, bunun çapraz yanlarına birer altıgen yerleştirilmiştir (Fotoğraf 1). Bordürlerle kesilen kenarlarda da yarım eşkenar dörtgenler görülmektedir. Bordürlerinde birbirine bağlı çift -S- motifleri bulunur. Kaydırılmış Türk düğümü ile dokunan halılarda, sarı, devetüyü, lacivert, mor ve kırmızı renkler kullanılmıştır.

Fotoğraf 1: Merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş Şarkışla halısı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 6, 229x151 cm 16-17.yy. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Bu halılar, desenlerin halı üzerine yerleştirilme düzeni bakımından 1. Grup Holbein halıları denilen, batı Anadolu'da dokunan ilk Osmanlı halılarının erken örnekleriyle benzerlik gösterirler. Erken Osmanlı halılarında, halı yüzeyinde bir sıra sekizgen, bir sıra eşkenar dörtgen kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmıştır (Ş. Yetkin 1991: 36). Burada tanıttığımız örneklerde ise bir sıra altıgen, bir sıra eşkenar dörtgenin kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanması görülmektedir. (Fotoğraf 2) Ancak ilk Osmanlı halılarında geometrik şekiller eşit boyutlarda, bu halılarda ise farklı boyutlardadır. Beyşehir Eşrefoğlu Camiinden getirilen ve günümüzde Konya Etnoğrafya Müzesinde yer alan 15. yüzyıl başına ait 860-861-1033 envanter numaralı halı, 1. grup Holbein halılarının öncüsü olarak kabul edilmektedir (Fotoğraf 3). Bu halının zeminindeki kenarları düğümlü sekizgenlerle, aralarında kalan boşluklardaki eşkenar dörtgenler (Ş. Yetkin 1991: 37), burada tanıttığımız halılardaki desenlerin halı üzerine yerleştirilme düzeni bakımından benzerlik gösterirler.

Fotoğraf 2: Merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş Şarkışla halısı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 2-10, 216x154 cm. 16-17.yy. (Fotoğraf müze arşivi)

Fotoğraf 3: Konya Etnoğrafya Müzesinde bulunan, 15. yy. başına ait, 860-861-1033 envanter numaralı halı (Fotoğraf müze arşivi)

Halılardaki altıgen ve eşkenar dörtgenlerin içindeki iri geometrik motif, stilize hayvan motifi olarak değerlendirilmektedir (Kayıpmaz ve Kayıpmaz 1994: 43) (Fotoğraf 4). Orta kısımdaki dikdörtgen formun dört köşesinde karşılıklı stilize kuş motifleri, iç kısımlarda stilize insan motifleri yer alır. Bu motifin benzeri, Divriği Ulu Camiinden gelen ve İstanbul Vakıflar Halı Müzesinde bulunan A-283 envanter numaralı bir Kafkas halısındaki altıgen bölümlerin içinde de yer almaktadır (Fotoğraf 5). Bir diğer benzeri Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesindeki 57 envanter numaralı halının merkezinde de görülür (Fotoğraf 6). Sivas yöresi halılarında Kafkas halılarının etkisi bulunmaktadır.

Fotoğraf 4: 6 envanter numaralı halıda stilize hayvan motifi (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu).

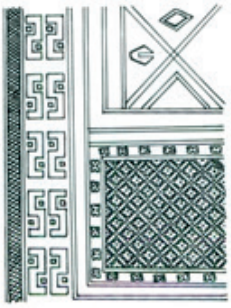
Fotoğraf 5: A-283 Envanter Numaralı Halıda Stilize Hayvan Motifi. (Fotoğraf İstanbul Halı Müzesi arşivi)

Fotoğraf 6: Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesindeki 57 envanter numaralı halıda stilize hayvan motifi. (Fotoğraf müze arşivi)

Bu grup halılarda merkezdeki sarı zeminli büyük eşkenar dörtgen madalyonun içinde, üründe bereketi simgeleyen pıtırak motifleri işlenmiştir (Fotoğraf 7).

Fotoğraf 7: Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 6 Envanter Numaralı Halıda Pıtırak Motifi (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu).

Merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş halıların ana bordüründe küçük kareler içinde, bazıları sağa bazıları sola bakan, birbirine bağlı çift -S- motifleri yer alır. Bunların arkaik devirlerden beri kullanılan köşeli çarkıfelek veya gamalı haç motifi ile bir ilgisi bulunmamaktadır (Kayıpmaz ve Kayıpmaz 1994: 44). Bu birbirine bağlı çift -S- motiflerinin kökeni, Selçuklu halılarının bordürlerindeki kûfi karakterli desene dayanmaktadır. Stockholm National Museum'da bulunan Fustat' tan getirilmiş 14. yüzyıla ait bir halı parçasında da çift -S- motifi yer almaktadır (O. Aslanapa 2005:109) (Çizim 2).



Çizim 2: 14. yüzyıl sonu Fustat halı parçası bordürü. (O. Aslanapa'dan)

Bu motifin ana karakterini koruyarak, bazı değişimlerle Şarkışla'da tespit edilen halıların bordürlerinde görülmesi, Türk halılarında desen devamlılığını yansıtmaktadır. Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde bulunan 6, 17, 19, 44, 51, 2-02, 2-08, 2-10 ve 2-13 envanter numaralı; "merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş" Şarkışla halıları, "dikdörtgen girintili" Sivas halıları ile "küçük sekizgen" motifli Şarkışla halılarının ana bordürlerinde, birbirine bağlı çift -S- motifleri

yer almaktadır (Fotoğraf 8-9). Ayrıca 17-18. yüzyıl Konya Kapadokya halılarının bordüründe de bu motif çok stilize bir şekilde görülmektedir (A. Gülgönen 1997: 11, 13, 15, 17, 27).

Fotoğraf 8: 6 Envanter Numaralı Halının Bordür Detayı. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Fotoğraf 9: 51 Envanter Numaralı Halının Bordür Detayı. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Bu grup halıların 16. yüzyıl sonunda veya 17. yüzyıl başında Sivas Şarkışla civarında yaşayan boy veya oymaklar tarafından dokunduğunu düşünmekteyiz.

1.2. Kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmış altıgen motifli halılar

Bu halılardan 23 adet bulunmaktadır. Çoğunluğu Şarkışla Büyük (Ulu) Camiinde bulunmuş olan halıların 17. ve 18. yüzyıla ait olduklarını düşünmekteyiz. Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde bulunan 5, 18, 32, 73, 77, 2-20, 2-21, 2-22, 2-23, 2-24, 2-25, 2-26, 2-28, 2-36, 2-42, 2-43, 2-45, 2-46, 2-48, 2-52, 2-59, 2-61, 2-80, envanter numaralı halılar bu grubun örnekleri olup hepsinin desenleri ve renkleri birbirine çok benzerdir. (Fotoğraf 10 - 11) Büyük motifleri ve halı üzerine yerleşim düzeni ile bordür kompozisyonları bu grubun genel özelliği olup ufak tefek farklarla gruptaki tüm halılarda yer almaktadır.

Fotoğraf 10: Kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmış altıgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 5, 220x163 cm. 17.yy. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Mevcut örnekler sadece Sivas ve Şarkışla'da bulunmuş, Anadolu'nun başka bir yerinde benzeriyle dahi karşılaşılmamıştır. Sadece yurt dışında özel koleksiyonlarda iki adet vardır.

Bu halılar büyük olasılıkla cami yapıldığında (Chenciner ve Hunt, Magomedkhanov 2012: 49; Kayıpmaz ve Kayıpmaz 1994: 40) caminin tefrişini sağlamak amacıyla, ısmarlama veya toplu bağış yoluyla temin edilmişlerdir. Şarkışla yöresinde yaşayan boy veya oymaklar tarafından, bir örneğe bakılarak dokunmuş olabilirler. Bu halıların cami için dokunup bağışlandığı kabul edilirse 17. yüzyılın ortalarında dokundukları söylenebilir. 18. yüzyıla tarihlendirilenler camiye sonradan, büyük olasılıkla minarenin yapıldığı tarihte hediye edilmiş olmalıdırlar. Sarı zeminli örnekler 17. yüzyıla tarihlendirilmekte ve bu tasarımın ilk basamaklarını göstermektedirler (G. Musse 1993: 336-337). Bu halılarda da Şarkışla yöresi için tipik olan kaydırılmış düğüm kullanılmıştır.

Fotoğraf 11: Kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmış altıgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 2-20, 231x162 cm. 17.yy. (Fotoğraf müze arşivi)

Zemin renkleri sarı ve kiremit kırmızısı tonları olup, 2 adetinin zemini sarı renklidir. (Fotoğraf 12) Zemin üstünde işlenen desenler küçük farklarla hepsinde aynıdır. Bunlar kaydırılmış eksenlerde geniş, tekrarlayan, uzatılmış madalyon şeklinde iri, kenarları dişli bazılarında eşkenar dörtgen, çoğunda altıgen şeklindedir. Altıgenlerin bir kenarı üç parçalı (ikisi ayak ortadaki kuyruk simgesi gibi) testere dişi şeklinde, bunun tam karşısındaki köşesi ise koçboynuzlu uzantıları olan sivri başlıklar şeklindedir (Fotoğraf 13). Bu motifler stilize hayvan figürlerine hatta kaplumbağaya benzemektedir. Türk sanatında kaplumbağa sembolü sıklıkla kullanılan bir motiftir. Özellikle dokumalarımızda çok stilize edilmiş olarak bulunur. Kaplumbağa, evini sırtında taşıması ve çok uzun ömürlü olması nedeniyle, Türk inancında uğurlu ve kutsal sayılmış; devletin gücünü, koruyuculuğu, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu simgelemiştir. Dört ayağının ayrı ayrı hareketinin dört mevsimin birbirini takip edişini simgelediği (Y. Çoruhlu 1999: 170), Göktürk Kitabelerinde Kültigin Anıtı'nın dev bir kaplumbağa kaide üzerine oturtturulmasının hanedanlığın sembolü olduğu belirtilir (Y. Çoruhlu 1999: 171).

Fotoğraf 12: Kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmış altıgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 2-80, 208x151 cm. 17.yy. (Fotoğraf müze arşivi)

Altıgenlerin üst kısmında ok şeklinde motifler, alt kısmında simetrik olarak yerleştirilmiş, karşılıklı çifte şamdan veya mum gibi motifler yer alır. Şamdan veya mum gibi motiflerin ucu yukarıdan çelenk gibi bir şekille birleşmekte ve aralarından süslü bir motif sarkmaktadır. Bu görünüşleriyle bu motifler aralarına mahya gerilmiş birer şerefeli çifte minareye benzemektedir. Kaldı ki Sivas'ta çifte minareli yapılar bulunmaktadır. Bunları gören dokuyucular halı üzerine küçük bir simge şeklinde resmini yapmış olabilirler.

Fotoğraf 13: 2-80 Envanter Numaralı Halının Merkezindeki Stilize Hayvan, Ok Ucu ve Şamdana Benzer Motifler. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Kaydırılmış eksenler üzerinde sıralanmış altıgen motifli halıların iç ve dışta bulunan birer sıra ince bordürleri genelde sarı zeminli, bazılarının dış bordürleri kırmızı zeminlidir. İnce bordürlerde kahverengi renkte birbirine zincir gibi bağlı -S- motifleri işlenmiştir. İnce bordürler arasında yer alan ana bordürde dört çeşit desen görülür. 5, 18, 32, 73, 77, 2-20, 2-24, 2-25, 2-28, 2-43, 2-45, 2-46, 2-48, 2-52, 2-80 envanter numaralı 15 adet halıda; kahverengi zemin üstünde, kırmızı konturlu, lacivert-mavi renkli, uçları dik üçgen şeklinde, birbirine bağlı, iri -Z- motifleri bulunur (Fotoğraf 14). 2-21, 2-22, 2-23, 2-42, 2-59, 2-61 envanter numaralı altı adet halıda; koyu mavi zemin üstünde dört köşebent içinde, merkezinde sekiz kollu yıldız bulunan bir sekizgenin bulunduğu, kareye yakın desenler yer alır. 57 envanter numaralı halıda da aynı desen vardır. Bunlara benzer desenler Çanakkale Bergama halılarında da görülür. 2-26 envanter numaralı halıda; kırmızı zemin üstünde, 17. yüzyıl Uşak ve Transilvanya halıları ile 18. yüzyıl Milas halılarında görülen ince dallar, küçük çiçekler ve hatayi motifleri yer alır. 2-36 envanter numaralı halıda ise koyu lacivert zemin üstünde iri dört dilimli bir bitkisel motif ile aralarda küçük iki geometrik motif bulunur.

Fotoğraf 14: 5 envanter numaralı halının uçları dik üçgen şeklinde sonlanan iri -Z- motifli bordür deseni. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Zemin desenleri aynı olan bu grubun ince bordür ve on beş adetinde görülen iri -Z- motifli ana bordür desenleri ortak olup, bu grubun karakteristik özelliğini oluştururlar. Altı adetinde görülen bordür deseni de ortak özellik olarak kabul edilir. Uçları dik üçgen şeklinde sonlanan, birbirine bağlı, iri -Z- motifleri; karakter olarak 13. yüzyıl Selçuklu halılarında görülen, uçları dik üçgen şeklindeki iri harflerin bulunduğu, (Fotoğraf 15) kûfi karakterli bordür geleneğini devam ettirmektedir. Selçuklu geleneğinin 17-18. yüzyılda bu desenlerle yaşatıldığı görülmektedir. İnce bordürlerde görülen sarı renkli zincir şeklindeki -S- motifleri, yörede tespit edilen halıların çoğunda, özellikle erken örneklerde yer almaktadır. Selçuklu devri halılarda görülen bu bordür deseni, Osmanlı devri Sivas halılarında da aynı şekilde uygulanmıştır.

Fotoğraf 15: 13.yy. Selçuklu halı bordürü İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi. (Fotoğraf müze arşivi)

1.3. Kaydırılmış eksenlerde ince dallarla bağlı altıgen kompozisyonlu halılar

Kaydırılmış eksenlerde yerleştirilmiş altıgen kompozisyonlu halıların bir çeşididir. Bu grup halılardan 9 adet tespit edilmiştir. Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde bulunan 3, 4, 16, 201, 2-29, 2-34, 2-41, 2-49, 2-60 envanter numaralı halılar (17-18.yy.) bu grubun örnekleridir. (Fotoğraf 16-17) Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde bulunan 2072 envanter numaralı halı bu grubun bir benzeridir. Anadolu'da başka bir örneğine rastlanmamıştır.

Fotoğraf 16: Kaydırılmış eksenlerde ince dallarla bağlı altıgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 4, 231x167 cm. 17.yy. (Fotoğraf müze arşivi)

Fotoğraf 17: Kaydırılmış eksenlerde ince dallarla bağlı altıgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 16, 181x148 cm. 17.yy. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Halının zemininde kaydırılmış eksenler üzerinde, birbirine kancalı dallarla bağlı altıgen motifler yer alır. Altıgenlerin arasında kalan boşluklarda, bir önceki sırada açıklanan halılardaki altıgenlerin arasında yer alan çelenklerden sarkan süslü motifler bulunur. İki grup arasında altıgen şeklindeki ana motiflerin kaydırılmış eksenlerde yerleştirilmesi ve ara motifler bakımından bir bağ bulunmaktadır.

Halıların zemin renkleri bej, koyu kırmızı ve kiremit kırmızısı; altıgenlerin konturları, lacivert, mavi, sarı, gülkurusu pembe ve kırmızı renklerdedir. Envanter numaraları 4 (Fotoğraf 16) ve 201 olan bej zeminli halılarda altıgenler arasında stilize hayat ağacı olarak değerlendirilen bitkisel motifler yer alır.

Altıgenlerin içinde, üç dal şeklinde kazayağı motifleri bulunur (Fotoğraf 18). Bu motifler, Sivas I. İzzettin Keykavus Şifahanesindeki türbenin cephesinde, türbeye giriş kapısının kemerinin aynasında bulunan kaz ayakları şeklindeki motife benzerdir. (Fotoğraf 19).

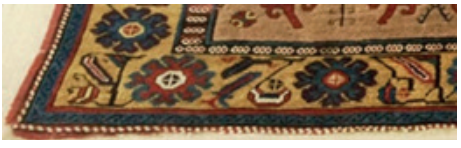
Fotoğraf 18: 16 envanter numaralı halının merkezinde altıgen içindeki kazayağı motifleri (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu).

Fotoğraf 19: Sivas Keykavus Şifahanesi türbe kapısı çinileri. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Kaydırılmış eksenlerde birbirine ince dallarla bağlı altıgen kompozisyonlu halılarda altı çeşit ana bordür görülür. Bunlar; 2-60 envanter numaralı halıda, bir dal üzerinde çeşitli hatayi, rozet, lale gibi bitkisel motiflerin bulunduğu bordür (Fotoğraf 20); 2-34 envanter numaralı halıda, merkezinde sırt sırta iki kurtağzı motifi bulunan, bir küçük altıgenin tekrarlanmasından oluşan bordür; 3, 201, 2-29, 2-41 envanter numaralı halılarda, merkezinde sekiz kollu yıldız bulunan bir küçük sekizgenin ve dört köşesinde köşebent gibi motiflerin yer aldığı kare formların tekrarlanmasından oluşan bordür (Fotoğraf 21); 4 envanter numaralı halıda, lale ve rozet ikilisinin tekrarlanmasından oluşan bordür (Fotoğraf 22); 16 envanter numaralı halıda, uçları dik üçgen şeklinde, birbirine bağlı, iri -Z- motiflerinden oluşan bordür (Fotoğraf 14) ve 2-49 envanter numaralı halıda, içerisinde kenarları kancalı, basamaklı küçük geometrik şekillerin yer aldığı bordürlerdir (Fotoğraf 23).

Fotoğraf 20: 2-60 Envanter Numaralı Halıda Bir Dal Üzerinde Hatayi, Rozet, Lale Motiflerinin Bulunduğu Bordür (Fotoğraf müze arşivi)

Fotoğraf 21: 57 Envanter Numaralı Halıda Kare Formların Tekrarlanmasından Oluşan Bordür Deseni (Fotoğraf müze arşivi)



Fotoğraf 22: 4 Envanter Numaralı Halıda Lale Rozet İkilisinden Oluşan Bordür Deseni (Fotoğraf müze arşivi)

Fotoğraf 23: 100 ve 37 envanter numaralı halılarda kancalı, basamaklı geometrik bordür desenleri (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Bir dal üzerinde çeşitli hatayi, rozet, lale gibi bitkisel motiflerin bulunduğu bordür kompozisyonu 16-17. yüzyıl Uşak, 17. yüzyıl Transilvanya ve 18. yüzyıl Milas halılarının bordürlerinde ve 2-26, 2-60 ve 30 envanter numaralı halılarda da görülür. Batı Anadolu'da dokunan halılarda bulunan bu bordür deseninin, ticaret yoluyla Sivas çevresine geldiği ve Şarkışla halılarının bordürlerinde kullanıldığını düşünmekteyiz.

Merkezinde sekiz kollu yıldız bulunan bir küçük sekizgenin ve dört köşesinde köşebent gibi motiflerin yer aldığı kare formların tekrarlanmasından oluşan bordür deseni, bu müzedeki 3, 201, 2-21, 2-22, 2-23, 2-29, 2-41, 2-42, 2-59, 2-61 ve 57 envanter numaralı halılarda bulunur.

37 ve 100 envanter numaralı halılarda görülen bordür motifi, bazı halı ve kilimlerde yörük imi olarak kullanılmıştır.

Kaydırılmış eksenlerde birbirine ince dallarla bağlı altıgen kompozisyonlu halıların, 17-18. yüzyıllarda Şarkışla civarında dokunduğunu düşünmekteyiz.

1.4. Küçük sekizgen motifli halılar

Yörede 6 adet tespit edilmiştir. Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesinde bulunan 100, 2-02, 2-13, 2-53, 2-66 ve 2-78 envanter numaralı halılar (17-18.yy.) bu grubun örnekleridir. (Fotoğraf 24)

Fotoğraf 24: Küçük sekizgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 2-13, 192x151 cm. 17-18.yy. (Fotoğraf müze arşivi)

Diğer halılara göre daha küçük ve kareye yakın ölçülerdedirler. Genellikle boş, düz bir zemin üzerinde üst üste ve yanyana, birbirine paralel sıralar halinde yerleştirilmiş, sekizgen gül deseni de denilen küçük sekizgenler bulunur (Chenciner, Hunt ve Magomedkhanov 2012: 50). (Fotoğraf 25). Sekizgenlerin içerisinde, köşeleri koçboynuzlu küçük dikdörtgenler vardır (Fotoğraf 26).

Fotoğraf 25: Küçük sekizgen kompozisyonlu halı, Sivas Gök Medrese Vakıf Müzesi 100, 154x177 cm. 17-18.yy. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Fotoğraf 26: 100 envanter numaralı halının merkezinde küçük sekizgen motif. (Fotoğraf S. Bayraktaroğlu)

Bu grup halıların merkezindeki küçük sekizgenler Konya Kapadokya halılarında da görülür. Ancak bu halılar kaba düğümlü ve ince uzun koridor halıları şeklinde olup, üzerlerindeki sekizgenler tek veya iki sıra halindedir (A. Gülgönen 1997: 54-55-56-57; F. Spuhler 1993: 199). Bordür desenleri Sivas'taki örneklerden farklıdır. Küçük sekizgen motifli halılar, Sivas ve Konya civarına yerleşen aynı boyun kolları tarafından dokunmuş olmalıdır.

Küçük sekizgen motifli halılarda ince bordür bulunmamaktadır. Sadece kalın bordürü içten ve dıştan çevreleyen, kahverengi, siyah renkli veya kırmızı beyaz benekli, birer sıra şerit bulunur. Bir sıra kalın bordüründe birkaç çeşit desen görülür. Bunlar; iki katlı ters -T- şeklinde motifler; 2-02, 2-13, 2-53 envanter numaralı halılarda birbirine bağlı çift -S- ler (Fotoğraf 8-9); 100 envanter numaralı halıda,

kenarları kancalı, basamaklı geometrik motifler (Fotoğraf 23); 2-78 envanter numaralı halıda, içinde sekiz kollu yıldız bulunan sekizgenler ve 2-66 envanter numaralı halıda bir sap üzerinde sıralanmış dallardan (Fotoğraf 27) oluşan bordürlerdir. Ters T şeklinde olan desenler, çift -S- motifinin yanlış dokunmuş bir şekli olup, halıların çoğunluğunun bordürlerinde çift -S- motifi uygulanmıştır.

Fotoğraf 27: 2-66 envanter numaralı halıda bir sap üzerinde sıralanmış dallardan oluşan bordür deseni. (Fotoğraf müze arşivi)

Bir sap üzerinde sıralanmış dallardan oluşan bordür desenleri hem Sivas seccadelerinde hem de küçük sekizgen motifli halılarda görülür. 2-66 envanter numaralı halı, küçük sekizgen motifli halılarla Sivas seccadelerini dokuyanların aynı boydan olduklarını kanıtlayan bir örnektir.

Küçük sekizgen motifli halıların bordüründe görülen çift -S- motifi, Sivas yöresinde tespit edilen "dikdörtgen girintili" halılar ile "merkezi bir eşkenar dörtgenle belirlenmiş" halıların ana bordürlerinde de yer almaktadır.

Dokusu, renkleri ve bordür desenleri bakımından bu halıların 17-18. yüzyıllarda Sivas Şarkışla yöresinde dokunduklarını düşünmekteyiz.

Sonuç

Şarkışla halıları olarak adlandırdığımız bu halılara, yurt dışında varlığı bilinen iki adetinin dışında, başka bir müze ve koleksiyonda rastlanılmamıştır. Ayrıca bunların daha eskisi veya daha yenisi de görülmemiştir.

Şarkışla, kışın çok kar yağan ve uzun süre ulaşım sağlanamayan, bu yüzden sosyal ve ekonomik yönden gelişmemiş olan, yakın zamana kadar dışarı ile fazla bağlantısı bulunmayan küçük bir kasaba olarak varlığını sürdürmüştür. Şarkışla halıları da uzun yıllar gözlerden uzak camide kullanılmışlardır. Belki az sayıda üretilmişler, bu sebeple de başka yerlere ulaşmamışlardır. Bu halılar Gördes, Milas,

Lâdik halıları gibi bir sanayi ürünü olmadıkları için, başka bir yerde benzerlerine rastlanılmamış olabilir. Şayet bir sanayi ürünü olsalardı, Anadolu'daki diğer bölgelerdeki koleksiyonlarda da bol miktarda bulunabilirdi.

İnce ve kalın bordürleriyle Selçuklu geleneğini, teknik ve zemin kompozisyonlarıyla, geometrik tasarımlı genel Türk halılarının özelliklerini devam ettiren bu halıların tasarımlarının boy karakteri taşıdığı, Yeni İl Türkmenlerinden olan Bozulus veya Dulkadirli aşiretleri (R. Chenciner 2012: 56) ve bunlar içindeki boylar tarafından dokunduğunu düşünmekteyiz.

Kaynakça

Aslanapa, Oktay (2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul: İnkılâp Kitabevi San. Tic. A. Ş.

Bayraktaroğlu, Suzan (2021). "Sivas Şarkışla Halılarında Türk Düğümünün Farklı Bir Kullanımı", Arış 19, s. 130-145.

Chenciner, Robert. With David Hunt&Magomedkhan Magomedkhanov (2012). "Carpets from the 'oldmosque' in Şarkışla", Dragons, Padlocks and Tamerlane's Ball, London: Desert Hearts, s. 48-57.

Çoruhlu, Yaşar (1999). Türk Mitolojisinin ABC'si, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gülgönen, Ayan (1997). 17-19. Yüzyıl Konya Kapadokya Halıları, İstanbul: Eren Yayıncılık.

Gündüz, Tufan (2020). "Bozoklar", TDV İslâm Ansiklopedisi, EK-1. Cild, Ankara: s. 208-209.

Kayıpmaz, Fahrettin ve Naciye Kayıpmaz (1994). "Erken Dönem Anadolu'su Şarkışla Halıları", Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi 73, s. 38-49.

Musse, Garry (1993). "Early Turkısh Rugs", Orient Stars A Carpet Collection. Ed., Daniel Sheaffer, Jill Tilden, Maria Schlatter, Imogen Tilden. Stuttgart: E. Heinrich Kirchheim and London: Halı Publications Ltd., s. 306-341.

Spuhler, Friedrich (1993). "The Yellow - Ground Konya Carpets", Orient Stars A Carpet Collection. Ed., Daniel Sheaffer, Jill Tilden, Maria Schlatter, Imogen Tilden. Stuttgart: E. Heinrich Kirchheim and London: Halı Publications Ltd., s.186-229.

Sümer, Faruk (1972). Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları 170, A.Ü. Basımevi.

Sümer, Faruk (1984). "Anadolu'daki Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar", Türk Dünyası Araştırmaları 32. s. 44-51.

Şahin, İlhan (1980). "Yeni-İl Kazası ve Yeni-İl Türkmenleri (1548-1653)". Doktora

Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Şahin, İlhan (2016). "Üsküdar ve Türkmenler", Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu-4, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, 20 Mayıs–22 Mayıs 2016, s. 277-288.

Yetkin, Şerare (1982). "Türk Halı Sanatında Bir Teknik Özellik", Vakıflar Dergisi, 14, s. 119-123.

Yetkin, Şerare (1991). Türk Halı Sanatı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

TARİH NE SÖYLER, RESİM NE ANLATIR: AYA SOFYA'DAKİ ZOE MOZAİĞİ'NE İLİŞKİN BAZI TESPİT VE ÖNERİLER[1]

What History Narrates, What the Painting Tells: Some Observations and Suggestions on the Zoe Mosaic in Hagia Sophia

Şamil YİRŞEN[2]

Özet

İstanbul'daki Ayasofya, mimari karakteristikleri kadar barındırdığı duvar resimleriyle de Bizans sanatı ve tarihine ilişkin önemli veriler ortaya koyar. Yapının narteksi, naosu ile galerisinde günümüze ulaşan resimli yüzeylerin önemli bir kısmı kutsal liturjiye ilişkin içerikleriyle tanımlanırken bir kısmı ise emperyal liturjiyi ana tema olarak öne çıkaran kompozisyonlarıyla dikkat çeker. Güney galerinin doğu duvarına konumlanan ve emperyal çiftleri kutsal figürlerle birlikte betimlemesiyle aynı kompozisyon koşullarında üretilen iki mozaik pano, özellikle bu ikinci grubun in situ örnekleri olarak belirmektedir. Bu çalışmanın konusunu teşkil eden ve Zoe Mozaiği olarak bilinen mozaik pano, sadece tasvir biçim ve üslupları yönüyle değil, taşıdığı figürlerin kimlikleri bakımından da araştırmacıların ilgisini görece daha çok toplamış görünür. Bu vaziyette bir meşruiyet kaynağı olarak Zoe'nun konumu ile onun yapmış olduğu evlilikler üzerinden tahtın belirlenmesi kadar tarihsel kronolojide Zoe'nun merkezinde yer aldığı bir dizi siyasi ve sosyal gelişmenin de tesiri olduğu düşünülür. Zoe'nun evlilik veya evlatlık ilişkisi kurduğu, sonrasında da imparator ilan ettiği kişilere göre panodaki eril figürün de değiştiği genel anlamda kabul edilmekle birlikte şu an izlenen panodaki imparatorun kim olduğu konusu halen tartışmalıdır. Dönem kaynaklarının konu bağlamında büyük oranda sessiz kalması bu tartışmaları hem beslemekte hem de araştırmacıları içerik ve tür bakımından farklı kaynaklar üzerinden çapraz okumalar yoluyla anlamlı bir çıkarım yapmaya davet etmektedir. Bu çalışmada, panodaki kompozisyonda yer alan figürlerin farklı yüzeylerdeki betimlerinin karşılaştırılmasından konunun tarafları arasındaki sosyal ilişkilerin yönünün tasvir sürecine olası etkilerine kadar bir dizi argümanın irdelenmesi amaçlanmaktadır. Konuyla ilgili üretilen geniş literatürün bugüne kadar inşa ettiği zemin üzerinde bazı tarihsel ve tasvire ilişkin veriler çerçevesinde özgün hipotez ve öneriler getirilerek hala cevap bekleyen kimi sorulara anlamlı bakış açıları sunulması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, Zoe Mozaiği, Zoe, Bizans Resim Sanatı, Mozaik

---

[1] Bu çalışma Şehit Öğretmen Şenay Aybüke Yalçın başta olmak üzere Cumhuriyetin tüm kadınlarına ithaf edilmiştir.

[2] Dr., Akdeniz Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü Bizans Sanatı Anabilim Dalı, 07058 Antalya, Türkiye samilyirsen@akdeniz.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5516-8298

Abstract

Hagia Sophia in Istanbul reveals important data on Byzantine art and history with its mural paintings as well as its architectural characteristics. While a significant portion of the surviving painted surfaces in the narthex, naos and galleries of the edifice are defined by their content related to sacred liturgy, others stand out with the compositions that emphasize imperial liturgy as the main theme. The two mosaic panels on the east wall of the south gallery, which depict imperial couples with sacred figures and have been produced under the seemingly same compositional conditions, appear to be in situ cases of this second group. The mosaic panel known as the Zoe Mosaic, which is the topic of this study, seems to have attracted the broad attention of researchers relatively more, not only in terms of the forms and styles of the depiction, but also in terms of the identities of the figures it bears. It is thought that Zoe's position as a source of legitimacy and the determination of the throne through her marriages, as well as a series of political and social developments in the course of historical chronology in which Zoe was at the centre, played a role in this situation. Although it is generally accepted that the masculine figure on the panel changed according to the persons with whom Zoe established a marriage or adoption relationship and whom she later declared emperor, the issue of who the emperor is on the panel is still controversial. The fact that the contemporary sources are largely silent on the subject both fuels these debates and invites researchers to make meaningful inferences by cross-reading different sources in terms of content and genre. This study aims to examine a series of arguments ranging from the comparison of the depictions of the figures in the composition on different surfaces to the possible effects of the direction of social relations between the parties on the depiction process. It is aimed to provide meaningful perspectives on some of the questions that still await answers by bringing original hypotheses and suggestions within the framework of some historical and depiction-related data on the ground built so far by the extensive literature on the subject.

***Keywords**:* Hagia Sophia, Zoe Mosaic, Zoe, Byzantine Painting Art, Mosaic

Giriş

Bugüne ulaşan ana kütlesi büyük oranda 6. yy.'a tarihlenen Aya Sofya, Bizans kronolojisinin belirli bir kesitinde üretilmiş olsa da bu kronolojinin tamamını etkilemiş bir simge anıttır. Yazınsal atıfları destekleyecek izlerinden mahrum olduğumuz erken öncülerini de dikkate alırsak bir *nikopolis* olarak kurulan *Konstantinopolis*'le neredeyse yaşıt olması da bu önemini ayrıca vurgular. Tanrısal çağrışım yüklü unvanının Iustinianus devri anıtsal kütlesiyle uyumlu birlikteliği ise anılan yapıyı kentsel mekânda daha da belirginleştirir.

Aya Sofya, tüm bunlar yanında bir emperyal ideoloji ve dinsel doktrinin kaynağını teşkil etmesi açısından da önemlidir. Bir dönemden sonra Bizans

imparatorlarının taç giyip meşruiyet kazandıkları bir mekân kimliğine kavuşmuştur. Diğer yandan, *Konstantinopolis* kilisesinin piskoposluk merkezi olarak belirmesi, sonrasında kiliseler hiyerarşisinde pozisyon üstünlüğü kazanarak bir bakıma Doğu Hıristiyanlığının ruhani merkezine evrilmesi bahsi geçen anıta keskin bir otorite sağlamıştır. Tarihsel ve sembolik önemine ilaveten emperyal ideoloji ve kilise hiyerarşisi bakımından bu yüksek konumu Aya Sofya'yı özellikle emperyal figürler gözünde oldukça ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır.

Aya Sofya, katedral kilise yetkisiyle dünyevi veya sivil otoritenin uygulayıcısı olarak imparatorun tanrısal seçilmişliğini onaylayan, bu yönüyle onu Ebedi Yaşam veya ruhani âlemin sahibi İsa'nın vekil/temsilcisi kılan bir *status quo* ortaya koyar. Bu temelde, imparatorlar, emperyal meşruiyetlerinin köken bulduğu Aya Sofya'ya özel bir önem atfederek bu bağı sürekli canlı tutma ve *demos*a sık sık hatırlatma eğilimi göstermişlerdir. Bunu bazen anılan mekândaki liturjik törenlere bizzat katılarak, bazen bu kiliseye oldukça cömert bağışlar, akarlar, ayrıcalıklar ve armağanlar tanımlayarak, kimi zaman da yapıya sanatsal yüzeylerin veya donatıların kazandırılmasını içeren projelere patronaj sağlayarak gerçekleştirmişlerdir. Güney galerinin doğu duvarında karşımıza çıkan, literatüre Zoe Mozaiği olarak geçen pano da bu kapsamda üretildiği düşünülen sanatsal yüzeylerden veya donatılardan biridir.

Aya Sofya'nın bugüne ulaşan mozaik yüzeylerinden biri olan Zoe Mozaiği, barındırdığı ikonografik değer kadar ilgili olduğu yüzeye hangi koşullar altında uygulandığı yönünden de akademik çevrelerde merak uyandırmıştır. Bu çerçevede, literatüre giren farklı türdeki çalışmalarda oldukça değerli sonuçlar elde edilmiştir. Buna karşın, mozaiğin uygulandığı tarihsel sürece ilişkin hâlâ cevaplanmayı bekleyen soruların varlığı da vurgulanmalıdır. Bu çalışma, bahsi geçen literatürün inşa ettiği zemin üstünde tarihsel ve sanat tarihsel verileri kullanarak soruna ilişkin yeni ve özgün tespit, öneri ve bakış açıları sunmayı hedeflemektedir.

1. Tarihin Söylediği: Baht ve Taht Sarkacında Bir Meşruiyet Odağı olarak Zoe

Bir emperyal figür olarak Zoe'nun yaşamı, amcası II. Basil'le birlikte ortak imparator unvanıyla, bunun ölümünden sonra da yaklaşık üç yıl tek başına tahtı yöneten babası VIII. Konstantinos'un erkek varisinin olmaması sorunu karşısında bütünüyle değişir. Biri babası hayattayken, diğer üçü de onun ölümünden sonra taraf olduğu evlilik ve evlat edinme gibi sosyal ilişkiler, Zoe'nun Makedon hanedanın yasal varisi sıfatıyla taht yönetimini eşlerine ve evlatlığına devrettiği bir düzen içinde yürür. Bu düzenin akışında üretilen mozaik panoyu anlamlandırmak için Zoe'nun kişilik özelliklerinin yanı sıra taht denklemi içinde iki kız kardeşi ile eşleri ve evlatlığı arasındaki ayrı ayrı ilişkilerin yönünü ve panoyla ilgili veri sağlayabilecek tarihsel gelişmeleri kavramak önemli bir zemindir.

Zoe, üç kız kardeşten – büyükten küçüğe Eudokia, Zoe ve Theodora – ortanca olanıydı. Onu tahtın varisi yapan en güçlü koşul, büyük kardeş Eudokia'nın çiçek bozuğu yüzünden dolayı bilmediğimiz bir tarihte kendisini kiliseye adamış olmasıdır (B. Hill 2003: 45). Kardeşi Theodora'nın da onun tahta verasetine bir itirazına rastlanmaz. Theodora'nın bu tutumunda yaşça küçük olması ve içe kapanık mizacı ile evliliğe ve bunun getireceği taht olanaklarına Zoe kadar ilgi duymaması etkili görünür. Hatta Zoe'nin ilk kocası olacak III. Romanos Arygros (buradan sonra Romanos) ile evlilik konusunda ilk aday olarak öne çıktığı, ancak bununla akrabalık ilişkisini (J. J. Norwich 2013: 216) öne sürerek evliliği istemediği kaydedilir. Bulgar *magistros* Prousanios ile birlikte tahttaki Romanos'a darbe planındaki rolünden dolayı Petrion'a hapsedilmesi (J. Skylitzes 2010: 355-56) ve Zoe ile son kocası IX. Konstantinos Monomakhos'un (buradan sonra Monomakhos) ölümlerinden sonra 1056 yılına kadar tahtı tek başına yönetmesi dışında taht denklemi içinde etkin bir performansı izlenmez. Bu vaziyette, kendisinin aksine Zoe'nun sarayda konforlu bir alan edinme tutkusunun da belirleyici olduğu özellikle vurgulanmalıdır.

Zoe'nin ilk kocası Romanos'un yanında imparatoriçe olarak tahta çıktığı 50 yaşına kadarki yaşamı dönem kaynaklarının ilgisi dışındadır. Çarpıcı kaşları, birbirinden uzak büyük gözleri, kemerli görünen burnu, altın sarısı saçları ve cildinin beyazlığı ile ışıl ışıl parlayan bir vücutla tanımlanır (M. Psellos 1992: 94-95). Oldukça uzun süren II. Basil ve VII. Konstantin dönemleri dolayısıyla Zoe'nun bu yaşa kadarki hayatının neredeyse tamamının sarayda geçtiğini, bu süreçte de nitelikli bir eğitim aldığını varsaymak mümkündür. Bu eğitimin içeriği, bunun Zoe'da Anna Komnena örneğinde olduğu gibi birtakım entelektüel zevkler geliştirip geliştirmediğini bilmiyoruz. Buna karşın, üretimiyle uğraşacak kadar koku ve merhemlerle ilgilendiği, saraydaki dairesini de buna uygun donattığı bildirilir (M. Psellos 1992: 111-114; J. Skylitzes 2010: 392). Onun bu ilgisinin hem tıbbi hem de kozmetik motivasyonları olabileceği önerilebilir görünür. Özellikle hanedan sürekliliği adına birtakım kürlerle Romanos'tan gebe kalma çabası bu ilginin tıbbi boyutunu işaret eder. Psellos'un onun 70 yaşındaki fizyonomisini tarif ederken cildinde hiçbir kırışıklığın bulunmadığını vurgulaması (1992: 146-147) ise kozmetik ve kişisel bakım merakını düşündürtür. Eldeki kayıtlar, tahtı bizatihi yönetme arzusu beslediğini göstermese de iktidarın sağladığı refah ve konfordan da kolayca vazgeçemeyen bir profil ortaya koyar. Özellikle imparator olmalarını sağladığı muhataplarıyla ilişki sonlandırma süreçlerindeki tercihleri bunu büyük oranda teyit eder. Bu noktada vurguyu hak eden bir diğer Zoe karakteristiği ise, amcası II. Basil'den miras güçlü ekonomik yapının da sergilemesine sıkça imkân verdiği cömertliği ve eli açıklığıdır. Gerek saray bürokrasisine gerekse de halk kesimlerine gösterdiği bu cömertlik, özellikle taht değişimleri ile kimi kriz dönemlerinde kendisi etrafında güçlü bir sosyal ağ oluşmasına ve böylece tahttaki kontrolünü sürdürmesine büyük katkı sağlamıştır.

Zoe-Theodora arasında, genelde ilki lehine gelişen ilişki trafiği, konu Zoe'nun tahtı devrettiği imparatorlarla ilişkilerine geldiğinde tamamen farklı bir seyir izler. Gerek bu ilişkilerin yönü gerekse de bu imparatorların yaşamlarındaki kimi ayrıntılar mozaiğin tarihsel bağlamına ilişkin önemli veriler sunar. Bu imparatorlardan ilki, VIII. Konstantinos döneminde *Konstantinopolis eparkhos*u olan, daha önce Aya Sofya *oikonomos*luğu pozisyonunda da bulunan Romanos'tur. Tahtı devraldığında yaklaşık 70 yaşlarında olduğu bilinen Romanos ile Zoe arasında ilk başlarda duygusal karakterde görünen ilişki, Zoe'nun varis doğuramaması nedeniyle büyük ölçüde bozulur. Bazı Eski Roma imparatorlarına, felsefeye ve askeri stratejiye hayranlığı gösteriş budalası olmasıyla açıklanan (M. Psellos 1992: 31-32) Romanos, tahtın yasal varisi Zoe karşısında kendi pozisyonunu güçlendirecek bazı adımlar atar. Bu bağlamda, II. Basil'in aristokrasi sınıfının ve yanı sıra manastırların toprak mülkiyetlerini genişletmelerini engelleyen kanunlarını lağvederek bunun tam tersi hükümdeki yasaları yürürlüğe koyar. Benzer biçimde, Aya Sofya kilisesinin yıllık bütçe payını önemli oranda arttırarak bir kurum olarak kilisenin desteğini elde etmeye çalışır. Oldukça büyük bütçelerle yürüttüğü kilise imar ve bakım faaliyetleri, döneminde çokça yerilse de (J. Skylitzes 2010: 362-363; M. Psellos 1992: 37-38) özünde *demos*un sempatisini kazanmaya dönük girişimler olarak göze çarpar. Romanos tarafından saraydaki etkinliği ve ödeneği kısıtlanan Zoe'nun hadım Ioannes *Orphanotrophos*'un (buradan sonra Ioannes) en küçük kardeşi Mikhael ile duygusal bir ilişki yaşamaya başladığı, çoktandır bir metresle birlikte olan Romanos'u da tam olarak ayrıntılarını bilemediğimiz bir planla öldürttüğü bildirilir. Bu girişimde Mikhael'in rolünün olup olmadığı tespit edilemese de Zonaras ve Skylitzes metinlerinde katkısına dair imalar dikkat çeker. (M. Psellos 1992: 43-44; Mateos 2019: 58; J. Skylitzes 2010: 368-369, 375; I. Zonaras 2008: 68).

Zoe'nun bundan sonraki süreçte tahtı devrettiği kişilikler ikinci kocası IV. Mikhael ve evlatlığı V. Mikhael'dir. Her ikisi de Paflagonia'lı bir ailenin fertleri olarak yukarıda bahsedilen Ioannes'in – öncekinin büyük kardeşi, sonrakinin de amcası – planıyla taht denklemine yerleştirilen emperyal figürlerdir. Romanos'un ölümünden sonra yeni imparatorla ilgili saray bürokrasisinden ve kentin aristokrat çevrelerinden gelen baskı ve telkinlerin aksine (M. Psellos 1992: 47) Zoe, Mikhael'le evlenerek onu imparator olarak belirler. Bu durum, bu imparatora karşı bir blok yaratmış olmalı ki Mikhael, aralarında Konstantinos Dalassenos, Mikhael Kerularios ve Monomakhos'un da bulunduğu bir grup senatör ve kent aristokratını kendisine karşı darbe hazırlığı gerekçesiyle sürgünle cezalandırır (M. Psellos 1992: 49, 99). Romanos gibi Zoe'nun saray içindeki hareket serbestisini kısıtlayan Mikhael, olasılıkla ilerleyen sara hastalığı sebebiyle ölür. Ioannes'in etkisi altında daha önce evlatlığı olarak ilan edip *ceasar* unvanı verdiği ve sonrasında da tahtı devrettiği V. Mikhael'in imparatorluk dönemi ise Zoe için yeni sınamalar getirir. Halk kesimlerinde güçlü bir destek zeminine ulaştığını düşünen Mikhael, kendisini zehirlemeye çalıştığı iddiasıyla Zoe'yi sür-

günle – olasılıkla Büyükada – saraydan uzaklaştırır, hatta manastıra sığınmaya zorlar (M. Psellos 1992: 80; J. Skylitzes 2010: 392-393). Bunun üzerine çıkan halk isyanı sırasında *eparkhos*'un öldürüldüğü, Patrik Alexios'un ise imparatorca kendisinin tutuklanması için gönderilen bir grup askere karşı Aya Sofya'nın çanlarını çalarak halkı imparatora karşı kışkırttığı bildirilir (J. Skylitzes 2010: 393; P. Schreiner 1975: 166). İsyanın sonunda hanedanın yasal varisleri olarak Zoe ve Theodora tahtın kontrolünü ele alırlar.

Psellos'a bakılırsa (1992: 90, 96), gerek yaşça büyük olması gerekse de devlet yönetiminde görece tecrübeli oluşu ve iktidar tutkusu Zoe'yi bundan sonraki süreçte yeniden öne çıkarmıştır. Zoe, IV. Mikhael döneminde olası taht iddiası ve önceki imparator Romanos'la akrabalığı (M. Psellos 1992: 98) sebebiyle Midilli'ye sürülerek cezalandırılan Monomakhos'u sürgünden çağırıp 1042 yılında onunla evlenerek tahtı devreder. Psellos, onu uzun parmaklı elleri, güçlü kol ve bacakları dâhil vücut azalarında dikkat çeken bir oran taşıyan, beyaz tenli ve sarı benizli bir bedenle tanımlar (1992: 136). Zoe ile ilişkisi bir serbest evlilik düzeninde izlenir. Zoe önceki dönemlerdeki kısıtlarla karşılaşmaz; Monomakhos ise Zoe'dan çok onu ikna ederek sarayda bir daire ve özel ödenek tahsis edeceği Maria Sklerina ile yaşar. Döneminde iki önemli isyanla karşılaşan Monomakhos'un kamusal işleri bütünüyle bürokrasiye devrettiği, unvan ve pâye tevcihinde ölçülü olmadığı, hatta bu tevcih törenlerini halkın katılımına açık, bol ikramlı festivaller eşliğinde düzenlediği bilinir. Bu festivallerin yanı sıra Mangana semtine inşa ettirdiği Aziz Georgios Kilisesi için büyük bütçeler harcaması nedeniyle eleştirilir (M. Psellos 1992: 153-154; J. Skylizes 2010: 444). Aya Sofya'ya Kutsal Liturji'nin her gün uygulanması ayrıcalığını tanıması da özellikle dikkat çeken bir adımdır (J. Skylitzes 2010: 444-445). Dönemindeki belki de en önemli gelişme ise 1043 yılında *Konstantinopolis* piskoposu olarak atadığı Mikhael Kerularios'un Hıristiyan dünyasında teopolitik bir kırılma yaratacak olan Büyük Hizip'i başlatmasıdır. Monomakhos, Zoe'dan yaklaşık beş yıl sonra, 1055 yılında öldükten sonra tahtı devralan Theodora'nın da 1056'daki ölümüyle Makedon hanedanı sonlanmıştır.

2. Resmin Anlattığı: *Damnatio memoriae* ve *Renovatio* Sarmalında bir Palimpsest Kompozisyon mu?

Bugün Aya Sofya'nın güney galerisinin doğu duvarı üzerinde karşılaştığımız Zoe Mozaiği, izleyiciye göre soldan sağa yan yana ve altın sarısı bir arka plan üzerine yerleşik Monomakhos, İsa ve Zoe'nin yaklaşık tam boy betimlerinden kurulu üçlü bir kompozisyon sunar. Kompozisyonun tam merkezinde, değerli taşlarla bezeli, üzerinde bir minder bulunan arkalıksız bir tahta oturmuş vaziyette İsa izlenir. Sağ eliyle takdis işareti yaparken, sol eliyle de kısa kenarını yine sol dizine dayadığı, altın kaplama bir kapak içinde, kapalı vaziyette bir Kutsal Kitap'ı tutarken görülür. *Khiton* ve lacivert bir *khimation* giyimli İsa'nın başı haç motifle doldurulmuş ve iki yanına IC ve XC monogramı yerleşik bir

*nimbus*la çevrilidir. Gövdesi cepheden tasvir edilen figürün bakışları imparatoriçenin de bulunduğu soluna yönelmiştir. İsa'ya göre sağda ayakta, başının üstündeki yazıtla işaret edildiği üzere Monomakhos yer alır. Gövdesi ve başı hafif İsa'ya dönük, iki eliyle bir *apokombion* taşırken görürüz. Bunun simetriğinde ise, ayakta, yine gövdesi ve başı hafif İsa'ya dönük, iki elinde izleyiciye görünür tarafına kırmızı renkte bir yazıt işlenmiş bir ruloyu tutan İmparatoriçe Zoe izlenir (Levha 1).

Mozaik panonun Zoe'dan hareketle bunun imparatoriçe olarak taht denkleminde aktif rol aldığı 1028-1050 yılları arasına tarihlenmesi konusunda bir görüş birliğinden bahsetmek mümkündür. Panoyu problemli kılan husus, özellikle Monomakhos figürünün yazıtındaki genel özensizlik ve başı ile gövdesi arasındaki bağlantı sorunu ile yine Zoe ve İsa figürlerinin başlarıyla gövdeleri arasında olduğu iddia edilen anomalidir. Bugüne kadar üretilen literatür, bu izlerin kimin inisiyatifiyle ne zaman ve hangi sebeple meydana gelmiş olabileceği sorusundan yola çıkarak geliştirilen hipotezler yönünden oldukça zengindir.

Levha 1: Zoe Mozaiği (https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media/File:Empress_Zoe_mosaic_Hagia_Sophia.jpg Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

Levha 2: İmparator Yazıtı (https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media/File:Empress_Zoe_mosaic_Hagia_Sophia.jpg Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

Bugünkü panoya ilk bakışta dikkat çeken en belirgin detay, özellikle Monomakhos figürünün hemen üzerindeki yazıtın satırlarında izlenen genel düzensizliktir (Levha 2). Altın sarısı arka plan üzerine siyah *tessera*larla kurulan bu dört satırlık yazıtın ikinci ve üçüncü satırlarındaki harflerin gerek boyutlarında gerekse de dizilişlerindeki uyum, birinci ve dördüncü satırlarda hemen hiç izlenmez. İlk satırın imparator ismini içerir kuzey yarısı, hem yazıtın görece nitelikli birinci satır güney yarısı ile ikinci ve üçüncü satırlarındaki harf puntolarına ulaşmada yetersiz kalmış hem de alttaki iki satıra kıyasla okunurluğunu büyük oranda yitirmiştir. Benzer gözlemleri Monomakhos ibaresinin yer aldığı dördüncü satır için de söylemek mümkündür. Burada yukarıdakinden farklı olarak sanatçı

veya atölye, belli ki aile ismini yüzeye yerleştirebilmek adına harf aralarındaki boşlukları olabilecek en asgari ölçüde tutarak yazıyı işlemiş görünür. Whittemore da yazıtın bu vaziyetine dayanarak panonun birinci evresindeki imparator figürünün Romanos ya da Mikhael için yapıldığını önerir. Bununla birlikte, ilk satırın en başında imparator isminin geçtiği yere Grekçe literasyonda altı harfli Mikhael yerine yedi harfli Romanos ifadesinin daha intizamlı yerleşeceğinden ilgili figürün ilk başta daha çok Romanos'u temsil ettiğini vurgular (T. Whittemore 1942: 18). Onun Romanos – Monomakhos düzleminde sadece bir aşamalı tadilatı ima eden yaklaşımı, bu ikisi arasında – çok kısa bir süre tahtı yöneten V. Mikhael bir kenara bırakılırsa – IV. Mikhael'in panodaki olası yerini açıklamada sessiz veya yetersiz kaldığından bazı araştırmacılar tarafından kabul görmez (B. Kiilerich 2005: 28). Diğer bazıları da yazıtın bu düzende değişimini yazıt alanı ile isimlerdeki harf sayısı uyumundan çok iki figürün Aya Sofya'ya yaptıkları cömert bağışları öne sürerek teyit eder görünürler (N. Oikonomides 1978: 224-225; R. Cormack 1981: 142; I. Kalavrezou 1994: 253-254; Y. Erdihan 2015: 18). Diğer yandan, Zoe figürünün üzerinde, yukarıdakiyle kıyaslanamayacak derecede özgün görünen üç satırlık yazıtın panonun birinci evresinde kurulup sonraki evresine korunarak taşındığı konusunda bir spekülasyona rastlanmaz. Öyle ki, Whittemore'un panodaki emperyal figürlerin başları ile Monomakhos yazıtındaki değişimi Zoe'yi sürgünle başkentten uzaklaştıran V. Mikhael'in olası bir *damnatio memoriae*'sıyla ilişkilendiren önerisi (1942: 19-20) de pek ilgi uyandırmaz (N. Oikonomides 1978: 224; B. Kiilerich 2005: 28). Buna karşın, Zoe'nin elindeki ruloda görülen yaklaşık iki satırlık yazıtın da imparator figürü üzerindeki yazıtla uyumlu bir biçimde değiştirildiği izlenir.

Yazıtta gözlemlenen anomali, hemen altındaki imparator figüründe başın gövdeyle buluştuğu kısım ile yine başın konturlarında ikinci bir işlemi düşündürtecek seviyede devam eder. Benzer gözlemler kimi araştırmacılar tarafından Zoe figürünün ilgili kısımları için de yapılmıştır. Whittemore, bu çerçevede iki hipotez ortaya koyar. Bunlardan ilki, Zoe'nin; Romanos – İsa – Zoe üçlüsünden kurulu birinci evre kompozisyona Romanos yerine anısını ölümsüzleştirmek istediği son kocası Monomakhos'un yüzünü yerleştirmek, bu arada kendi yüzünü de yeniletmek üzere böyle bir tercihte bulunmuş olabileceğidir. Diğeri ise yukarıda da bahsettiğimiz üzere, V. Mikhael'in Zoe'yi sürdükten sonra bir *damnatio memoriae* politikası kapsamında tahrip ettiği panoda, taht kontrolünü yeniden ele alan Zoe'nin Monomakhos ve kendisini yine İsa'yla birlikte gösterecek biçimde bir *renovatio* uygulamış olabileceğidir (T. Whittemore 1942: 9-20). Oikonomides ise Whittemore'un önerilerini eleştirerek imparator figürlerindeki değişimin bir defaya mahsus, Aya Sofya'ya yaptıkları bağışlar onuruna Romanos – Monomakhos yönünde olduğunu savunur (1978: 224-225). Bu bakış açısı Cormack tarafından da paylaşılır. Ona göre dönemindeki kilise inşa faaliyetlerinin kapsamı ile Aya Sofya'ya yaptığı bağışlar buradaki panoya betiminin işlenmesi için Monomakhos'a büyük bir fırsat sunmuş olmalıdır (R. Cormack

1981: 143). Kalavrezou da imparator figüründe değişiklik yapıldığını kabul eder. Ayrıca, bu figürdeki beden ve başın duruş açısını temel alarak hem değişimi gerekçelendirmeye çalışır hem de Kerularios – Monomakhos arasındaki problemlerin kompozisyonun ikonografisini etkilediğini iddia eder (I. Kalavrezou 1994: 256-258). Tetariatnikov ise tüm bunlardan çok farklı bir öneriyle birinci evre imparator figürünün, buradaki *apokompion*u mesleki kimliğiyle ilişkilendirdiği Zoe'nin ikinci kocası IV. Mikhael'i temsil ettiğini, sonrasında da Monomakhos yüzünün panoya uygulandığını savunur (N. Teteriatnikov 1996: 54-57).

Monomakhos figürünün değişimi konusunda izlenen görüş birliği, konu Zoe figürünün değişimine geldiğinde yerini karmaşaya bırakır. Whittemore'un bu hususla ilgili yukarıda söylediğimiz önerileri anlamlı bir gerekçeye dayanmadığı ve özellikle özgün görünen Zoe yazıtını görmezden geldiğinden makul bir çerçeve ortaya koymaz. Oikonomides ise bize göre bir aşırı yorum denemesiyle problemi çok daha karmaşık bir senaryoda ele almaya çalışır. Panodaki Zoe'nin genç fizyonomisi ile Monomakhos dönemindeki yaşının yanı sıra başı ve tacı arasındaki uyumsuzluğu baştan problem olarak addederek onun yüzünün 20'li veya 30'lu yaşlarında üretilen, ama yine Aya Sofya'daki başka bir panodan sökülüp buraya nakledilmiş olabileceğini öne sürer. Erken tarihli, kompozisyonunda Zoe'nin de yer aldığı bu panodan yapılan nakli de Psellos'un Aya Sofya'nın içinde 1043 veya 1044 yılında çıktığını kaydettiği yangına bağlayarak buradaki Zoe, hatta İsa başlarının kesilmiş olabileceğini vurgular (N. Oikonomides 1978: 229, dn.36). Zoe figüründe bir işlem yapılıp yapılmadığı konusunda oldukça temkinli görünen Cormack ise bu figürde bir yenileme yapıldıysa bunun birinci evre panodaki Romanos'un karısı rolünü sonlandırmak amacıyla gerçekleştirilmiş olabileceğini ima eder (R. Cormack 1981: 143). Kalavrezou da Monomakhos yüzündeki değişimin Zoe'de de değişim gerektirdiğini, özellikle imparatora göre baş açısının uyarlanmasının bunun en önemli gerekçesi olduğunu vurgular (I. Kalavrezou 1994: 256-257). Eyice ise bu kadar tartışmanın bir çözüme ulaşmadığından olmalı ki panonun daha erken bir döneme – örneğin VI. Leon ve eşi Zoe *Karbonopsina* – tarihlendirilip tarihlendirilemeyeceğini sorgular (1964: 99-101).

Zoe mozaiğini konu alan çalışmalarda en karmaşık sorun İsa figürüdür. Emperyal figürlerin değişimine ilişkin tarihsel ve teknik veriler temelinde kendi içinde az çok tutarlı birçok öneri üretmiş görünen literatür, İsa figüründe de benzer bir işlemin yapılıp yapılmadığı sorusu karşısında son derece ikircikli bir muhteva sunar. Diğer figürlerinkiyle birlikte İsa figüründe de yüzün değiştiğini öne süren çalışmalarda bu işlemin tüm kompozisyonda üslup birliğini sağlamaya dönük bir adım olarak tanımlanması eğilimi öne çıkar (T. Whittemore 1942: 20; N. Oikonomides 1978: 231). Bu değişimi bir 6.yy saray şairi Flavius Corippus'un bir bendindeki ideolojik bir temaya bağlayarak yorumlamaya çalışan Cormack ise bunlardan ayrışır. Corippus'un – bir açıdan Eski Ahit'teki Tanrı'nın Âdem'i kendi suretinden yarattığı olgusunu da hatırlatan – 'İsa Mesih tüm kral-

lara her şey üzerinde bir kudret verdi: O her şeye kadirdir ve kral her şeye kadir olanın imgesidir' bendinden yola çıkan Cormack, Monomakhos'a fizyonomik yönden benzeyecek bir İsa figürüne duyulan ihtiyacın bu değişimi gerektirmiş olabileceğini vurgular (R. Cormack 1981: 144). Kalavrezou da İsa figürünün başının imparatora dönük olmamasını bir problem olarak görüp bunu Monomakhos ile Kerularios arasındaki gerilime dayandırarak değişimi açıklamaya çalışır (I. Kalavrezou 1994: 257). Hill ve diğerleri ise birinci evre panodaki İsa figürünün Zoe'nin çok sevdiği Antiphonetes İsa olduğunu, yukarıda V. Mikhael'e atfedilen saldırıdan zarar gördüğünden bu figürün yenilenmiş olabileceğini öne sürerler (B. Hill, L. James ve D. Smythe 1994: 225). Diğer yandan, İsa figüründe herhangi bir değişime kategorik olarak temkinli yaklaşan hipotezlerin varlığı da vurgulanmalıdır. Örneğin, Kiilerich, İsa başı etrafında izlenen anomaliyi baştan özgün dönemle ilişkilendirmenin doğru bir yaklaşım olmayabileceğini, panonun gerek Geç Bizans gerekse de Osmanlı dönemi öyküsünün tam olarak takip edilemediğini hatırlatır (B. Kiilerich 2005: 34).

Konuyla ilgili kimi araştırmalarda, yukarıda kısaca özetlediğimiz kompozisyonun ana bileşenleri üzerindeki tartışmanın dışında bir de panonun yer aldığı alt mekânın– *mitatarion* – işlevine ilişkin spekülasyonlara rastlanır. Bunlardan beklenen çıktı, figürlerin yüz kısımlarındaki değişimi sipariş eden tarafın emperyal mi yoksa patristik bir patron olduğunun tespitiyle söz konusu değişimin nedenselliğini – kısmen de olsa –açıklayacak bir zemin yaratmak olmalıdır. Buna karşın, bu iki taraf arasındaki ilişkiler karmaşık olmasının yanında bu tür bir siparişi kimin verdiğini gösterir bir yazılı veya başka türlü bir kaynak da görünmüyor. Nihai olarak yine eldeki tek 'bilinen' değişken, panonun naostaki cemaatin optik ilgisini hiç çekmeyecek, galeri katında bir yere konumlanmış ve bu mekânın da daha çok patriğin veya patrikhanenin –bazı özel durumlarda belki imparatorla da paylaşabildiği – iktidar alanı olmasıdır.

3. Tartışma ve Çıkarımlar

Zoe Mozaiği, tarihsel kayıtların söylediklerini kısmen anlatan, sunduğu küçük ipuçlarıyla bir öykü ortaya koymaya çalışırken fotoğrafın bütününü de göstermeyen bir kompozisyon barındırır. Bu yarı açık içerik sebebiyle de başta bu çalışma olmak üzere yukarıda atıf yapılan birçok araştırmanın konusu olmuştur. Tarihsel kayıtlarla teknik gözlemleri aralarında anlamlı bir korelasyon sağlayacak biçimde ele alan bu çalışmaların panonun anlaşılması adına önemli sonuçlar önerdiğini söylemek mümkündür. Buna karşın, bize göre kesin bir yargıya varmamızı sağlayacak açıklıktan oldukça uzak birçok boyutun bulunduğu da vurgulanmalıdır. Bizim buradaki girişimimiz ise, literatür verilerini kullanarak panonun yapım öyküsüyle ilgili yeni bir senaryo önermekten çok zikredilmemiş kimi soruları ve bakış açılarını ele alarak bazı anlamlı çıkarımlarda bulunmayı hedefler.

Mozaik panoda izleyicinin ilk bakışında ilgisini çeken bileşen yazıtlardır. Özellikle imparator figürü üzerindeki yazıtta izlenen yoğun düzensizlik, birçok araştırmacının ilgisini bu kısma yöneltmesine yol açmış görünür. Hâlbuki bu kadar yoğun olmamakla birlikte imparatoriçe figürü üzerindeki yazıtta da birkaç sorun göze çarpar. İmparator yazıtının dört satır halinde yatay düzlemde yerleştirilmesinde gözlemlenen özen, Zoe yazıtına aynı hassasiyette gösterilmemiş görünür. Yazıt hem simetrisindeki yazıtın satırlarıyla hizasını kaybetmiş vaziyette, hem de satırların yerleştiği yatay eksenden bir miktar sapmış biçimde izlenir. Kambourova'nın da belirttiği gibi (2006: 5-8), aynı yazıtta diğer bir problem de bazı harf karakterlerinin – özellikle *omega* ve *beta* – formunun imparator yazıtındaki benzerlerinin formundan farklı oluşudur (Levha 3).

Levha 3: İmparator ve imparatoriçe yazıtları (https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media/File:Empress_Zoe_mosaic_Hagia_Sophia.jpg Erişim Tarihi 29 Mart 2024)

Bunları bir katedral kilisedeki mozaik bir pano üretiminde çalışan atölye veya işçilere isnat edilebilecek küçük bir iş kazası/kusuru olarak görebilir miyiz veya görmeli miyiz? Patron veya baş ustanın işlem sonrası işi kontrol edip onay verdiği veya vermeyip revizyon istediği bir 'şantiye' kültürü var mıydı? Bu noktada Psellos'un Monomakhos'a atfedilen Aziz Georgios Kilisesi şantiyesindeki iş sürecini anlattığı kayıtları – daha öncesinde III. Romanos himayesinde inşa edilen Periplebtos Kilisesi'nde olduğu gibi (1992: 37-39) – böyle bir adabın veya kültürün varlığını ortaya koyar. Buna göre yapının patronu olarak Monomakhos'un yapı kütlesinde birkaç kez büyük revizyon yaptırdığı bildirilir (1992: 154). Bu noktada ortaya yeni bir soru daha çıkar: Monomakhos panodaki yoğun düzensiz yazıtını görüp müdahale etmedi mi? Aynı soru Zoe için de geçerlidir. Yoksa panonun cemaatin görsel ilgisini çekmeyecek bir konumda bulunması tüm bu kusurlar için hafifletici bir neden olarak mı görüldü? Bu sorulara eldeki verilerle anlamlı ve ikna edici yanıtlar bulabilmek imkânsız görünüyor. Diğer yandan, özelde Zoe yazıtıyla ilgili bu gözlemler, bizi literatürde üzerinde çok durulmayan başka bir soruna daha yakından bakmaya sevk edecek yeni bir soruya zemin yaratıyor: birinci evre panodaki imparator figürünü tanımlayan yazıtın yeni imparatorun kimliğine uyarlanarak değiştirildiğiyle yetinildiğini, Zoe'nin de imparator belirleyen bir meşruiyet kaynağı olarak gerek figüratif gerekse de

epigrafik bakımdan sabit kaldığını bir veri olarak kabul edersek, yazıttaki bu karakter farklılıkları bize yukarıda bahsettiğimiz olası bir *damnatio memoriae*'yi düşündürtmeli mi?

Damnatio memoriae, Antik Roma'da örneklerine sık rastlanan, bir emperyal unvana sahip herhangi bir prototipin kamusal mekânlardaki epigrafik ve plastik ürünlerle resimli yüzeylerde izlenen imgelerinin veya adlarının ortadan kaldırılmasını amaçlayan keskin bir politik eylemdir. Tahtını ya da unvanını kaybedip sonrasında devlet düşmanı olarak tanımlanan ya da halefince hatırasının yaşaması istenmeyen devrik imparatorların bu türden bir politikaya maruz kaldığı bilinir. Nero, Commodus, Maximinus Thrax gibi farklı dönemlerde tahtı yönetmiş imparatorlar, hatta bazı imparatoriçelerin yazıtları, büst ya da heykelleri, resimli yüzeylerdeki imgeleri kısmen ya da tamamen ortadan kaldırılmış, görünürlüklerine engel olunmuştur (E. R. Varner 2001). Bu uygulamanın Hıristiyan Roma'da tahtın eski ve yeni sahipleri bağlamında olmasa bile Ortodoks Hıristiyanlık – Ariusçuluk geriliminde kimi *in situ* örnekler üzerinden 6. yy kadar geç bir tarihte devam ettiğini önermek olası görünür. Peki, bu politik eylemi panonun ilişkilendirildiği döneme kadar getirebilmek mümkün mü? Psellos, II. Basil'in tahtın kontrolünü bütünüyle kendi eline alışını anlatırken onu buna iten en önemli sebebin *parakoimomenos* Basil'in saray yönetim kadrosundaki baskın ve çarpık etkisi olduğunu ima eder. İkili arasındaki ilişki bir yerde kırılmış olmalı ki II. Basil bu hadım bürokratın kamusal alandaki görünürlüğünü engellemek adına olasılıkla *Konstantinopolis*'te onun yaptırdığı bir manastırı içindeki bezemeli yüzeyler dâhil – *'dinsizlikle suçlanmaktan korktuğundan'* – kısım kısım yıktırmıştır (M. Psellos 1992: 15). Psellos ve benzeri dönem kaynaklarındaki bu türden kayıtlar, politik hafızada bu türden bir yıkıcı tedbirin hala canlı olduğunu, şartlar oluştuğunda da eylemsellik kazanabildiğini düşündürtür.

Tüm bu veriler Zoe mozaiğinde yukarıda birinci bölümde de bahsedildiği üzere V. Mikhael'e isnat edilen, özellikle imparator ve imparatoriçe yüzleri ile yazıtlarını hedef alan bir *damnatio memoriae* iddiasını mutlak biçimde teyit eder mi? Esas itibariyle bu panoda bir değişim varsa bunun temel gerekçesinin hiçbir koşulda *damnatio memoriae* olmayacağını düşünüyorum. Şöyle ki, bu 'şiddet' yüklü eylem, bugün dahi sansasyonel bir eylemdir. Nitekim günümüzde bazı aktivist grupların seçkin müzelerdeki kimi sanat eserlerine uyguladıkları vandalist eylemlerin dünya kamuoyunda yarattığı infial, ilgi veya şaşkınlık bu durumu teyit eden bir tespittir. Başta Psellos ve Skylitzes olmak üzere ilgili dönemi anlatan kaynaklar gerek saray içi gelişmeler gerekse de genel siyasi olaylar hakkında hiç de azımsanmayacak derecede önemli kayıtlar nakleder. Özellikle Psellos'un aktardığı verilerin bazen magazinel bir boyut da kazanabilen mahiyeti, onun saray içindeki – Monomakhos sarayında oldukça faal – yüksek etkinliğini gösterecek türdendir. Meseleye bu perspektiften bakıldığında, *damnatio memoriae* gibi sansasyonel bir olay eğer gerçekten yaşanmış olsaydı bunun özellikle Psellos – belki diğer kronik yazarları – tarafından da görmezden gelinmesi haya-

tın doğal akışına aykırı bir sapma olurdu. Diğer yandan, Zoe'yi sürgüne göndermesi üzerine çıkan ihtilal henüz lehine sonuçlanmamışken, bunun sağlanmasına yönelik büyük bir uğraş verdiğini düşündüğümüz bir aralıkta cemaatin zaten hiç görmediği bir panoyu tahrip etmekle Mikhael ne elde etmiş olabilir? Patrik ve patrikhane üzerinde baskı kurmak için panoyu tahrip ederek tahtın kendisinde olduğunu göstermek, sonra bunlardan kamu gücünü kendi lehine halka yansıtmalarını beklemiş olabilir mi? Şayet böyleyse Mikhael karşılıksız bir beklentiye girmiş gibi görünüyor. Birinci bölümde de bahsettiğim gibi Patrik Aleksios'un ihtilalde tahtın yasal varislerinin – Zoe ve Theodora – lehinde, Aya Sofya'nın çanlarını çalarak kent halkını Mikhael'e karşı kışkırttığı bilinir. Tüm bu veriler ışığında emperyal figürleri gösterir yazıtlardaki sorunların bir *renovatio*yu işaret edebileceğini; ancak buna yol açan koşulların *damnatio memoriae* gibi sert ve keskin bir politik eylemle ilgisinin olmadığını değerlendiriyorum.

Panoda yazıttan sonra en tartışmalı problem ikinci bölümde haklarında ortaya konulmuş hipotezleri özetlediğim emperyal figürlerdeki anomalidir. İsa'ya göre sağda konumlanan imparator figürünün bugüne ulaşan yazıt temelinde Zoe'nin son kocası Monomakhos'u betimlediği tartışmasız görünür. Özellikle yazıtta değişimi işaret eden 'palimpsest' izlenim ise doğal olarak Monomakhos'tan önceki üç imparatorun ardışık düzende betimlenmiş olabileceği ihtimalini akla getirir. Buna karşın, bu üçünden sonuncusu olan V. Mikhael için bu ihtimal neredeyse yoktur. Aşağı yukarı dört ay gibi çok kısa süre tahtta kalması, bunun yanında Zoe ile sonu ihtilalla sonuçlanan gerilimli bir ilişkinin tarafı olması Mikhael'in olası bir betimi için pozitif koşullar sağlamaz. Zoe'nin ikinci kocası IV. Mikhael'in kompozisyonda bir dönem betimlenmiş olma ihtimali ise bunu destekleyecek güçlü ve anlamlı verilerden mahrumdur. Gerek takdiri hak eden bir siyasi başarısının, gerekse de bu türden bir panoda kendisine yer verilmesini sağlayacak – örneğin Aya Sofya'ya yönelik olarak –bir hayırseverlik veya cömertlik öyküsünün kaydedilmemiş olması IV. Mikhael'i bir seçenek olarak düşünmemizi güçleştirir. Bu noktada elde kalan son ihtimal ise Zoe'nin ilk kocası Romanos'tur. Birinci bölümde de belirtildiği üzere Romanos'un hem Aya Sofya'nın eski *oikoinomos*u olması hem de bu kilisenin yıllık bütçesini arttırması onun panonun ilk evresinde betimlenmiş olma ihtimalini anlamlı ve güçlü kılar. Benzer bir durum Monomakhos için de geçerlidir. Aya Sofya'ya tanımladığı ayrıcalıklar yanında Khios'taki Nea Moni Kilisesi, Mangana'daki Aziz Georgios Kilisesi ve bunun yerleşkesine yaptırdığı yaşlılar yurdu gibi sosyal mekânlar Monomakhos'u hem patriklik hem de *demos* nezdinde büyüten girişimler olmalıdır. Nitekim bu tür sosyal mekânlar ve özellikle kilise inşası ilgili dönem için bir imparatordan beklenen ve onun prestijini yansıtan davranışlar olarak öne çıkar (C. L. Connor 2016: 93-94). Diğer yandan, kendisine atfedilen bu yapılarla birlikte bağış veya hediyelerin ölçeği temelinde kimi araştırmalarda Monomakhos gibi büyük bir bütçeyi yönettiği düşünülen bir imparatorun neden kendisi için ayrı bir pano yaptırmadığı konusu da tartışılır. Zoe ile Romanos'u

birlikte gösteren panonun aynen bırakılarak Monomakhos'u yüksek ihtimalle yine Zoe ile birlikte betimleyen yeni bir panonun kurulduğu bu senaryonun birçok açıdan sorunlu olacağını düşünüyorum. Böyle bir durumda – bir beşer olarak – Zoe'nin aynı mekânda iki betimi olurdu ki, tasvirin prototipin fiziksel varlığıyla özdeşliğinin norm olduğu bir kültürel ortamda bu sakıncalı görülebilirdi. Diğer bir mesele de selef imparatorun varlığının (Romanos), halef imparator olarak Monomakhos'un emperyal gücü veya prestijine dolaylı bir meydan okuma ya da en iyi tabirle gölgeleme olarak anlaşılabilecek olmasıdır. Panonun yenilenmesini Monomakhos'un atadığı patrik Mikhael Kerularios'a atfeden bazı araştırmalar ise yeni bir panonun tercih edilmemesini patriğin tutumluluğuna yorarlar. Bize göre, panodaki yenileme siparişinin imparatora mı yoksa patriğe mi ait olduğunun bile henüz bilinmediği bir konuda ölçülebilir bir boyutu olmayan bir kişilik özelliği temelinde panoyu tartışmak çok doğru bir girişim olarak görünmez. Sonuç olarak bu tespitler çerçevesinde eğer panoda imparator figürlerinde bir yenileme yapıldıysa, bunun Romanos – Monomakhos yönünde bir defaya mahsus gerçekleşmiş olabileceğini düşünüyorum. Bu noktada esas olarak muhatap olmamız gereken soru şudur: konuyla ilgili birçok araştırmacının da paylaştığı ve açıkçası makul de görünen söz konusu hipotezi somut ve kesin araçlarla bilimsel gerçeğe dönüştürebilmemiz mümkün mü? Yazıttan bağımsız olarak, Romanos – Monomakhos yönündeki değişimi panodaki *in situ* bulgular ve/veya diğer çağdaş görsel yüzeyler aracılığıyla, ya da her ikisini karşılaştırmalı kullanarak teyit edebilir miyiz?

Açıkçası bunun eldeki enstrümanlarla şimdilik mümkün olmayacağını düşünüyorum. Olası bir değişimin yüzey üzerindeki izlerinden büyük anlamlar çıkarmanın, örneğin Oikonomides'in yaptığı gibi baş ve taç gibi detayların açıları üzerinden panonun birinci ve sonraki evresine ilişkin çıkarımlar yapmanın doğru sonuçlar vereceği kanaatinde değilim. Hatta yine Oikonomides'in dediği gibi imparator gövdesinin hafif soluna dönük duruşu ile başın da ona göre konumlanışı arasında bir anomali varsa bile bu kabul edilebilir sınırlarda görünüyor. Neticede figürün solundaki İsa'ya dönük betimlenişinde açıya bağlı gelişen bu izlenim bir tadilat emaresinden çok yanılsama olarak da değerlendirilebilecek bir durumdur. Aynı yapıda örneğin güneybatı vestibüldeki sunu kompozisyonunda yanal figürlerin – Iustinianos ve Büyük Konstantinos – baş ve taçları arasındaki ilişkide de bu türden bir izlenime rastlanır (Levha 4).

Levha 4: Aya Sofya güneybatı vestibüldeki sunu kompozisyonu (https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media/File:Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg Erişim Tarihi: 29 Mart 2024)

Benzer bir yaklaşım, emperyal figürün Psellos'ta verilen fizyonomik karakteristiklerine göre ne kadar Monomakhos olduğunun veya hangi imparator olduğunun tespiti için sikke ve mühür gibi yüzeylere başvurulmasında da ortaya çıkar. Prototipin şematik üslupta verildiği ve dönemi hakkında ciddi şüphelerin bulunduğu – 'Monomakhos' Tacı – bu yüzeylerin ilgili panodaki figürlerin kimliklerinin doğrulanmasında ne kadar güvenilir olduğu tartışmalıdır. Tüm bunlar Zoe figürü için de söylenebilir. Konuyla ilgili kimi çalışmalarda Zoe'nin panoda değişim olduğundaki yaklaşık yaşı ile imgeden alınan genç yaş izlenimi arasındaki farktan hareketle panodaki Zoe figüründe bir yenileme işlemi yapılıp yapılmadığı konusunda hipotez kurulmaya çalışılmaktadır. Oysaki dönem kaynaklarında Zoe ile ilgili kayıtlara bakılırsa imparatoriçenin ileri yaşlarında dahi yaşlılık emaresi vermeyen bir görünüme sahip olduğu vurgulanır. Diğer yandan, yine bu kaynaklarda Zoe'ye atfedilen koku ve merhem uğraşı, onun bugün makyaj veya kozmetik olarak tanımlanabilecek birtakım kişisel bakım pratiğine ilgisini akla getirir. Dolayısıyla, Cormack'ın da dikkat çektiği bu husus (1981: 143-144) temelinde elde bu profilde bir Zoe varken, prototip ile imge arasında bu tür bir yaklaşımla bulunulacak girişimin baştan sorunlu olacağını değerlendiriyorum.

Zoe figürünün imparator figüründe olduğu gibi bir tadilat gördüğü savı, araştırmacılar için daha büyük bir sınamayı beraberinde getirir. Ardışık düzende tahtı yöneten dört imparatora meşruiyet kazandıran bir iktidar odağını gösteren Zoe figürü de imparator figürüyle aynı muameleyi görmüş müdür ve buradan devamla gördüyse bu ne tür bir ihtiyacın sonucu olarak gelişmiştir? Bu sorulara bugüne kadar tatmin edici bir cevap verilememiştir. Yukarıdaki bölümde de bahsedildiği üzere, Whittemore ve Oikonomides ya genellemeci bir anlayış ya

da aşırı yorumla değişimi kabul ederek soruna yaklaşmış, Cormack ve Kalavrezou ise böyle bir değişimi oldukça temkinli karşılamışlardır. Eyice'nin önerisi ise teyit edilmesi başlı başına güç olmakla birlikte Zoe *Karbonopsina*'nın kilise hukukuyla ilgili oldukça sert bir tartışmaya taraf olması nedeniyle de problemli görünür (M. Auzepy 2011: 114-115). Zoe'nin imparatorunkine kıyasla daha özgün, ancak bu bölümün başında tartıştığımız gibi formel yönden daha özensiz görünen yazıtı, bu kısımda sonradan belki ilgili figürü de kapsayan bir işlem yapılmış olabileceğini ilk başta akla getirir. Buna karşın, Romanos – Monomakhos yönünde imparator figürünün değişimiyle koşut olarak Zoe figürünün de yenilenip yenilenmediği sorusuna anlamlı bir koşulun olmaması ilerlememizi zorlaştırır. Tahtı kaybeden imparatorun panodaki imgesini de kaybetmesi doğal bir sonuç olarak ne kadar tartışmasızsa tahtın yasal varisi olarak imparatoriçe figürünün imparator figürüne her müdahalede bundan etkileniyor olduğu iddiası da aynı oranda tartışma sebebidir. Cormack'ın – çok da ihtimal vermediği bir değişim varsa – bunun Romanos'un karısı rolünü sonlandırmak için yapılmış olabileceği önerisi makul görünür; ancak figürün aynı prototipi temsil ettiği gerçeği karşısında böyle bir ihtiyacın ne kadar elzem olduğu tartışmalıdır. Kimi araştırmacıların imparatora göre baş açısının ayarlanması gerektiğine bağladığı değişim önerisi ise ileri desteklerden yoksun görünür. Birinci evre panoda bu şekilde açılı verilmiş gövdelerin bunlarla uyumlu bir açıda hafif İsa'ya dönük başlarla tamamlanmış olmasının bir norm olması gerektiğini düşünüyorum. Diğer bir ifadeyle, Zoe'deki değişimi onun başını imparatorun başına uygun bir açıda düzenleme ihtiyacına dayandırmak bu kez birinci evre panoda bu çerçevede bir sorun olduğu anlamını ima eder. Dolayısıyla, bu panoda Zoe figüründe değişimi tartışmak için hiçbir anlamlı sebebin olmadığını düşünüyorum. Yine de bu noktada imparator yazıtındaki formel tercihlerin neden Zoe yazıtına gösterilmediğinin ileri araştırmalar gerektiren bir konu olduğunu da belirtmeliyim.

Emperyal figürler dışında tartışma yaratan en önemli bileşen İsa figürüdür. Whittemore ve Oikonomides, İsa figürü için iddia ettikleri değişimi, emperyal figürlerin yenilenmiş olmasına bağlı olarak betimde üslup birliği sağlama kaygısının sonucu olarak değerlendirirler. Oysa belirli bir kültürel mekânda çalışan aynı/benzer sanatçı veya atölyelerin aynı geleneksel normlara tabi olduğunu, dahası bunların panonun belki ¼'ünü bile karşılamayacak bir kısmında işlem yaptıklarını düşünürsek İsa figüründeki tadilatı üslup gibi kapsamlı ve bütünlüklü bir bağlamda tartışmak ne kadar doğru olacaktır? Bu açıdan yaklaşıp sonuç almak için resim bileşenleri olarak kompozisyon, figür, mekân, duyusal ifade gibi birçok değişkeni barındıran üslup kavramının panodaki gelişimini, eskiden yeniye bozulduysa kırılmanın nasıl giderildiğini gösterecek güvenilir kaynakların gerektiği tartışmasızdır. Kaldı ki değiştiği iddia edilen – Bizans kronolojisinde en azından bizim örneğine rastlamadığımız –İsa figürü ise buradaki sorun resimle ilgili doktriner normları da içerecek biçimde karmaşıklaşır. Tasviri doğrudan prototipin varlığı ile özdeş olarak gören bir gelenekte tanrısal addedi-

len İsa'nın betimine ikonaklast bir çağrışım da barındıracak biçimde müdahale etmek mümkün müydü? Cormack'ın Monomakhos ile arasında bir fizyonomik benzerlik kurmak için İsa figürünün yenilenmiş olabileceği önerisi panoda tam bir karşılık bulmaz gibi görünüyor. Bu noktada, Psellos'un kayıtlarında Zoe'nin bireysel tapınım için yaptırdığı bir Antiphonetes İsa ikonası(?) için söyledikleri ilgi çekicidir (1992: 114). Buna göre, küçük ebatta, parlak madeni levha ile kaplı(?), çeşitli sorulara renk değişimleriyle tepki verdiği iddiasına bakılırsa bir otomat gibi tasarlanmış bir obje izlenimi ortaya çıkar. İkonaya gösterdiği renklere göre bir kehanet lejantı tanımlandığı, örneğin ikonadaki renklerin solmasının geleceğe dair kötü bir işaret, kırmızı yoğun bir renge etrafa saçılan parlak ışıkların da eşlik etmesinin ise iyi bir alamet olarak yorumlandığı vurgulanır. Buradan hareketle, Zoe, panoda imparator figüründe yenileme yapılırken yukarıdaki ikonada kendisine iyi bir gelecek vaat eden İsa betiminin bir benzerinin buraya uygulanmasını istemiş olabilir mi? Psellos'un imge yüzeyinde bu türden değişiklerle *suje*nin varlığa gelişini, böylece onun dinamik kudretini ikona üzerinden gösterme kaygısı olarak tariflediği şeyi (C. Barber 2007: 83-86) Zoe, bu betimdeki İsa figürü üzerinden ifade etmiş olabilir mi? Teorik olarak tüm bunlar makul gelebilir; ancak bunun pratik karşılıkları konusunda elimizde yeterince enstrüman bulunmuyor. İkonanın tam olarak ne zaman sipariş edildiğine dair bir verinin olmaması, ayrıca kutsal figürlere ilişkin bu türden yenilemeye geleneksel doktrinin yaklaşımını gösterir bir örnek vakaya rastlanmaması ilerlememizi büyük ölçüde güçleştirir. Tüm bunların ışığında İsa figüründeki değişim iddiasının pano üzerindeki gözlemlenebilir bulgularla karşılanabilecek bir sorun olmadığını, bunu anlamlı bir biçimde izah edebilecek somut verilere ihtiyaç olduğunu düşünüyorum.

Sonuç

Vasiliev, haklı gerekçelerle Bizans tahtındaki Makedon hanedanı dönemini iki devre halinde değerlendirir (A. A. Vasiliev 2016: 347). Ona göre, I. Basil ile başlayıp II. Basil ile sonlanan birinci evre devletin siyasi ve ekonomik yönden kademeli bir biçimde güçlendiği bir süreçtir. Hatta II. Basil döneminin bu yönüyle belki de tüm Bizans kronolojisinin öteki kesitlerinden kesin olarak ayrıştığı da önerilebilir görünür. Basil'in ölümüyle başlayan ikinci evre ise devlet sisteminin büyük bir duraklama ve sonrasında gerileme eğilimleri gösterdiği bir dönemi temsil eder. Bir emperyal kadın olarak Zoe da bu iki evre arasında, daha çok da ikincisinin bir kahramanı olarak karşımıza çıkar.

Zoe Mozaiği, iktidar tutkunu, emperyal gücün toplumsal fayda üretip üretmediği ile ilgilenmediği görünen, taht üzerindeki verasetini ardışık düzende ilişki tesis ettiği eşleri ve evlatlığı üzerinden kullanan bir imparatoriçenin öyküsünü yansıtır. Değişen imparatorların değişmeyen imparatoriçeye eşlik ettikleri bu tarihsel devinim panodaki izlenimde de karşılık bulur. Öyle ki, panonun en çok yıpranan, hakkında en çok hipotez kurulan kısmı daha çok imparator figürünün

yerleştiği alandır. Bununla birlikte, diğer figürlerle ilgili birçok detayda da bozulma veya düzensizliklerin varlığı göze çarpar. Tüm bunlar da panonun tamamını baştan ilgi çekici hale getiren parametrelerdir. Bir 11. yy. resimli yüzeyinin bugün bu özelliğini hala koruyabilmesi elbette sadece panonun sanat değerinden değil, taşıdığı kronolojik ve kompozisyon problemlerinin henüz çözülememiş olmasından kaynaklanır.

Önceki bölümlerde de detaylandırıldığı üzere bu bozulma veya düzensizlikler bağlamında tarihsel ve sanat tarihsel verilere dayalı bir diyalektik içinde panonun gelişimine ilişkin birçok 'senaryo' üretilmiş; ancak bir aşamadan sonra karşılaşılan problemlere yanıt sağlanamaz olmuştur. Bu vaziyette, yazılı kaynakların sessizliğinin yanında kıyas yoluyla rehber olabilecek – sikke, mühür gibi – benzer yüzeylerden ilk elde beklenen 'nitelikli' katkının alınamamış olmasının da payı olduğu görünüyor. Bu sebeple de panoyla ilgili üretilen bu senaryoların bir yerden sonra spekülasyona sapması kaçınılmaz hale gelmiştir. Literatürdeki diğer çalışmalar kadar bizim çalışmamızın da konunun bu zaaflarından etkilendiğini belirtmeliyiz.

Bu makalede yeni bir senaryo ortaya koymaktan çok literatürde üzerinde durulmamış bazı ayrıntılarla ilgili özgün soru ve bakış açılarıyla meselenin değerlendirilmesi tercih edilmiştir. Bu kapsamda çalıştırılan sorular üzerinden açılan bakış açılarının kimi zaman – kısmen de olsa – anlamlı sonuçlar verdiğini düşünüyorum. Buna karşın, panonun çözümlenmesi edimini bir kemer inşasıyla mukayese edersek, kilit taşını yerleştirmek için ölçülebilir ve kesin verilere ihtiyaç olduğu da tartışılmaz bir gerçektir. Hal böyleyken, yeni bir kaynak bulunmadıkça veya – yüzey üzerinde tahribat yaratacağından zor bir ihtimal olduğunu baştan kabul ederek – bir dizi arkeometrik veri ortaya konmadıkça Zoe Mozaiği için kilit taşını yerleştirmek pek mümkün olmayacak gibi görünüyor.

Kaynakça

Auzepy, Marie-France (2011). "Konstantinopolis'in Siyasal ve Dinsel Yaşamında Ayasofya'nın Yeri", Bizans Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar, Haz. Annie Pralong, Çev. Buket Kitapçı Bayrı, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Barber, Charles (2007). Contesting the Logic of Painting Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium, Leiden, Boston: Brill.

Connor, Carolyn L. (2016). Saints and Spectacle Byzantine Mosaics in Their Cultural Setting, USA: Oxford University Press.

Cormack, Robin (1981). "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul", Art History 4/2, s. 131-149.

Erdihan, Yavuz (2015). "Ayasofya'da Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzen-

leme ve Konu Üzerine", Art-Sanat 4, s. 15-37.

Eyice, Semavi (1964). "Une Nouvelle hypothese sur une mosaique de Sainte a Sophie a İstanbul", Actes du XIIe Congress international des Etudes Byzantine III, s. 99-101.

Hill, Barbara ve Liz James, Dion Smythe (1994). "Zoe: the rhythm method of imperial renewal", New Constantines: the rhythm of imperial renewal in Byzantium, 4th-13th centuries, Haz. Paul Magdalino, Great Britain: Variorum.

Hill, Barbara (2003). Bizans İmparatorluk Kadınları İktidar, Himaye ve İdeoloji, Çev. Elif Gökteke Tut, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kalavrezou, Ioli (1994). "Irregular Marriages in the Eleventh Century and the Zoe and Constantine Mosaic in Hagia Sophia", Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries, Haz. Angeliki E. Laiou and Dieter Simon, Washington D.C: Harvard University Press.

Kambourova, Tania (2006). "L'image manipulee: considerations sur une mosaique de Sainte-Sophie", Images re-vues 2, s. 1-15.

Kiilerich, Bente (2005). "Rifacimenti nel pannello macedone in Santa Sofia di Costantinopoli: Zoe e i suoi tre mariti", Medioevo: immagini e ideologie, Haz. A. C. Quintavalle, Milano.

Mateos (2019). Urfalı Mateos Vekayi-Namesi (952-1136) ve Papaz Grigori'nin Zeyli (1136-1162), Çev. Hrant D. Andreasyan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Norwich, John Julius (2013). Bizans Yükseliş Dönemi (MS 803-1081), Çev. Selen Hırçın Riegel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oikonomides, Nicolas (1978). "The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia", Revue des etudes byzantines 36, s. 219-232.

Psellos, Mikhail (1992). Mikhail Psellos'un Khronographia'sı, Çev. Prof. Dr. Işın Demirkent, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Schreiner, Peter (1975). Die Byzantinischen Kleinchroniken 1. Teil Einleitung und Text, Wien: Österreichischen Akademie Der Wissenschaften.

Skylitzes, John (2010). A Synopsis of Byzantine History 811 – 1057, Çev. John Wortley, United Kingdom: Cambridge University Press.

Teteriatnikov, Natalia (1996). "Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors with Moneybags as a Functional Setting", Arte Medievale II/X-1, s. 47-66.

Varner, Eric R. (2001). "Portraits, Plots and Politics: 'Damnatio memoriae' and the Images of Imperial Women", Memoirs of the American Academy in Rome 46, s. 41-93.

Vasiliev, A.A. (2016). Bizans İmparatorluğu Tarihi, Çev.Tevabil Alkaç, İstanbul: Alfa Tarih Yayınları.

Whittemore, Thomas (1942). The Byzantine Institute The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938 The Imperial Portraits of the South Gallery, Great Britain: Oxford University Press.

Zonaras, Ioannes (2008). Tarihlerin Özeti (Kitap XVII-XVIII), Çev. Bilge Umar, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

TOKAT ÂLİ MEZARLIĞI'NDA BULUNAN OSMANLI DÖNEMİ MEZAR TAŞLARINDAN ÖRNEKLER

Samples from Ottoman Period Gravestones Found in Tokat Ali Graveyard

Canan HANOĞLU[1]

Özet

Tokat'ta, Türk-İslam dönemine ait pek çok tarihi eser bulunmaktadır. Şehrin köklü geçmişi, bu tarihi eserler sayesinde kent dokusu içerisinde açıkça görülebilmektedir. Geçmişin izlerinin takip edildiği alanlardan biri de tarihi mezarlıklardır. Tokat'ın, Türk-İslam dönemine ait tarihi mezarlık alanları ve mezar taşları konusunda hatırı sayılır bir yeri vardır. Tokat il merkezinde genellikle şehre bakan yüksek yerleri mezarlıklar kaplamıştır. Bu büyük mezarlıkların yanı sıra, daha küçük mezarlıklar ve hazire alanları da oluşturulmuştur. Bu çalışmada Tokat il merkezinde yer alan tarihi mezarlık alanlarından biri olan Âli Mezarlığı'nda bulunan mezar taşlarından örnekler yer almaktadır. Âli Mezarlığı, şehrin doğu yakasına düşen Gıjgıj Tepe'nin eteğinde eğimli bir arazi üzerine kurulmuştur. Konum olarak, Örtmeliönü Mahallesi'nde, Çekenli İş Merkezi'nin doğusunda yer almaktadır. Mezarlık oldukça geniş bir alanı kaplamakta ve içerisinde çok sayıda tarihi mezar taşını barındırmaktadır. 2018-24 yılları itibari ile yapılan arazi çalışmaları neticesinde alanda yaklaşık 150'ye yakın mezar taşı tespit edilmiştir. Çoğu zarar görmüş, yıpranmış ve kırılmış vaziyette olan mezar taşlarının her geçen gün yok olup gittiği gözlemlenmiştir. Bundan dolayı bu mezarlık alanında önceleri çok daha fazla mezar taşının olduğu düşünülmektedir. 17-20. yüzyıl tarih aralığında olan bu mezar taşları Osmanlı dönemi mezar taşlarının genel özelliklerini yansıtmaktadır. Taşlar; başlık formları, kitabe ve süsleme özellikleri ile çeşitlilik arz etmektedir. Mezar taşları sanat tarihi açısından daha önce ele alınıp incelenmediğinden bu çalışma özgün bir çalışma niteliğindedir. Tespiti yapılan 150'ye yakın mezar taşı çalışmanın boyutunu hayli aşacağından bu mezar taşları arasından örnekler seçilip genel bir değerlendirme yapılmıştır. Seçilen örnekler; form, kitabe ve süslemeleri açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, Türk-İslam mezar taşları ve sanat tarihi içindeki yeri ve önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tokat, Âli Mezarlığı, Mezar Taşı, Kitabe, Süsleme

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, e-mail: canan.hanoglu@gop.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9121-8683 Saha çalışmalarında yardımlarını esirgemeyen ve çizimleri yapan kıymetli öğrencim Usta Öğretici Harun DELEN'e teşekkür ederim.

Abstract

There are many historical artifacts belonging to the Turkish-Islamic period in Tokat. The deep-rooted past of the city can be clearly seen in the urban fabric thanks to these historical artifacts. One of the areas where signs of the past are traced is historical graveyards. Tokat has a considerable place in historical graveyard areas and gravestones belonging to the Turkish-Islamic period. In the city center of Tokat, graveyard usually cover the high places overlooking the city. In addition to these large graveyards, smaller graveyards, and graveyard areas were also created.In this study, includes samples of gravestones in Ali Graveyard, which is one of the historical graveyard areas in the city center of Tokat. Ali Graveyard is built on a sloping land at the foot of the Gıjgıj Top, which falls on the city's eastern side. It is located in the Örtmeliönü Neighborhood, east of Cekenli Business Center. The graveyard covers a vast area and contains many historical gravestones. As a result of the field studies carried out as of 2018-24, approximately 150 gravestones have been identified in the area. It has been observed that the gravestones, most of which are damaged, worn, and broken, are disappearing day by day. Therefore, it is thought that there were many more gravestones in this graveyard area. These gravestones, which are from the 17th and 20th centuries, reflect the general characteristics of the gravestones of the Ottoman period. The stones vary in their title forms, inscriptions, and ornamentation features. Since the gravestones have not been studied before in terms of art history, this study is original. Since these identified approximately 150 gravestones would exceed the size of the study, samples are to be selected among these gravestones, and a general evaluation was made. Selected samples was examined in detail regarding forms, inscriptions, and decorations, and their place and importance in Turkish-Islamic gravestones and art history was emphasized.

Keywords: Tokat, Ali Graveyard, Gravestone, Inscription, Ornament

Giriş

Geçmişin izlerinin somut delillerle gözler önüne serildiği tarih, sanat ve kültür şehri Tokat, farklı dönemlere ve işlevlere ait mimari eserler, el sanatları, tarihi mezarlık alanları ve mezar taşları konusunda önemli veriler sunmaktadır. Tokat'ta bulunan mimari eserler ve el sanatları ile ilgili çok önemli çalışmalar yapılmış ve yapılmaya da devam etmektedir. Bu çalışmanın konusu olan mezar taşları ile ilgili de önemli bir takım çalışmalar yapılmış fakat yetersiz kalmıştır. Var olan çalışmaları detaylandırmak ve mümkün olduğu kadar eksiklikleri tamamlamak adına şahsım tarafından Tokat Mezarlıkları ve Mezar Taşları ile ilgili çeşitli çalışmalar yürütülmekte ve bilim dünyası ile paylaşılmaktadır. Tokat'ta bulunan tarihi mezarlık alanlarının tespiti ve incelenmesi amacıyla başlatılan Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) tarafından desteklenen "Tokat Merkez'de Bulunan Tarihi Mezar Taşlarının Tespiti ve

İncelenmesi" başlıklı projemiz kapsamında ve devamında yaptığımız çalışmalar neticesinde birçok mezarlık alanında araştırmalar yapılmış ve çok sayıda mezar taşı tespit edilip, kayıt altına alınmıştır[2].

İl merkezi içerisinde ilk bakışta farkedilemeyen fakat adeta şehri çevreleyen mezarlık alanları ziyaret edildiğinde Tokat'ın tarihi mezar taşı zenginliği ortaya çıkmaktadır. Çalışmamızda bu zenginliğin önemli bir parçası olan Tokat Âli Mezarlığı'nda bulunan Osmanlı Dönemi mezar taşlarından örnekler sunulmuştur.

Tokat'ta şehre bakan en iyi, yüksek yerleri mezarlıklar kaplamıştır. Halis ASARKAYA bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: "Ölüler hanesi iyi ve yüksek yerlerde, diriler çukurlarda sanki dünya mezarındalar" (1938: 2). Tokat'ta yer alan bu yüksek yerlerden biri Gıjgıj Tepe'dir.

Gıjgıj Tepe şehrin doğusunda yer almaktadır. Âli Mezarlığı da işte bu tepenin eteklerinde şekillendirilmiştir. Âli Mezarlığı'nın hemen yakınlarında Hamza Bey Mezarlığı, tepenin güneye doğru devam eden diğer eteklerinde Dokuztaşlar Mezarlığı[3] ve devamında Mağaraönü Mezarlığı, yine Gıjgıj tepenin daha güneye bakan kısmı ile Çay bağları arasında kalan Çay deresinin kollarının birleştiği yatak üzerinde ise Şeyh-i Şirvani Mezarlığı kurulmuştur. Kuzeye doğru devam eden eteklerinde ise Ermeni Mezarlığı yer almaktadır (Fot.1).

Fot. 1: Gıjgıj tepe eteklerine kurulan mezarlık alanları[4]

[2] Bu çalışma TOGÜ BAP tarafından destelenen 2017/81 numaralı "Tokat Merkez'de Bulunan Tarihi Mezar Taşlarının Tespiti Ve İncelenmesi" başlıklı proje kapsamında elde edilen veriler sonucunda hazırlanmıştır.

[3] Dokuztaşlar Mezarlığı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. C. Hanoğlu, 2021.

[4] Google Earth Pro görüntüsü Tokat Belediyesi'nden temin edilmiştir.

Bu tepenin zirvesinde Gıjgıj Dede (Baba) Tekkesi yer almaktadır. Bu zâtın Yesevi Tarikatından ulu bir derviş olduğu, Horasan'dan gelerek bu tepe üzerine yerleşmiş olduğu, heybetli, âlim, son derece kuvvetli bir kimse olduğu ve ejder gibi gıjladığı için kendisine Gıjgıj Dede denildiği belirtilir (E. Çelebi 2011: 5/35; K. Kopraman 1987: 44; M. Üçer 1987: 222). Yürürken ayaklarından gıj gıj diye ses geldiğine dair ifadeler de vardır (M.E. Ulu 1989: 15). Kısaca denilebilir ki, Gıjgıj Baba Anadolu'nun manevi fethi başladığında Tokat'a gelmiş ve Gıjgıj tepesine yerleşmiş, Tokat'ın manevi mimarlarından biridir (M.E. Ulu 2003: 16). M. Emin ULU'nun 1989 yılı itibari ile verdiği bilgilerde Gıjgıj Baba tekkesinin bakımsız ve etrafı taşlarla çevrili, bir örene şeklinde olduğu belirtilmektedir (1989: 15) (Fot. 2). Yapının yakın çevresinde mezarlarla bağlantılı olabilecek bazı temel kalıntıları görülmektedir. Türbe restore edilmiştir, mevcut durumuyla; üzeri kubbe ile örtülü, baldaken tarzında inşaa edilmiş bir türbedir. Yapının güneydoğu ve güneybatı köşelerinde eski duvar dokusu dikkat çekmektedir. Sandukası betonarme malzemelidir. Gıjgıj Baba'nın mezarı 29.09.2003 tarih ve 3420 karar sayısı ile tescillenmiştir (Tokat Kültür Envanteri 2009: 46) (Fot. 3).

Fot. 2: Gıjgıj Baba Türbesi'nin bulunduğu alanın restorasyon öncesi durumu[5]

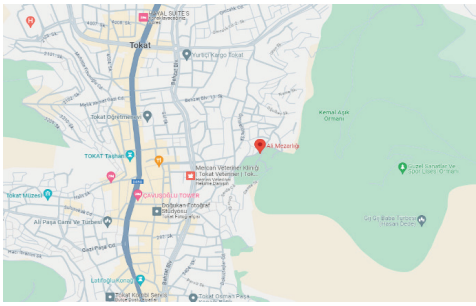
Fot. 3: Gıjgıj Baba Türbesi'nin günümüzdeki durumu[6]

Gıjgıj Tepesi eteğinde bulunan mezarlıklardan biri olan ve çalışma konumuzu oluşturan Âli Mezarlığı eğimli bir arazi üzerine kurulmuştur (Harita 1,2). Tokat il merkezi Örtmeliönü Mahallesi, Çekenli İş Merkezi doğusunda bulunan Âli Mezarlığı 1145/1, 40/34 ve 38/17 olmak üzere üç parselden oluşmaktadır. 34.895 m^2'lik bir alanı kaplamaktadır [7] (Fot.4,5,6).

[5] Fotoğraf için bkz. M. Emin Ulu, 2003: 17.

[6] https://www.tv100.com/tokattaki-gij-gij-baba-turbesinin-gizemi-galeri-510745?p=4 (Erişim Tarihi: 03.10.2023)

[7] Bu bilgiler Tokat Belediyesi'nin ilgili kayıtlarından temin edilmiştir.



Harita 1: Âli Mezarlığı'nın Tokat içindeki genel konumu[8]

Harita 2: Âli Mezarlık alanı detay[9]

Fot. 4: Âli Mezarlığı ada parsel görünümü[10]

Fot. 5: Âli Mezarlığı'nın kapladığı alan[11]

8 https://www.google.com.tr/maps (Erişim Tarihi 09.01.2023).

9 Harita Tokat Belediyesi'nden temin edilmiştir.

10 https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 17.10.2023).

11 Google Earth Pro görüntüsü Tokat Belediyesi'nden temin edilmiştir.

Fot. 6: Âli Mezarlığı'nın çarşı yönünden görülen bir bölümü[12]

Fot. 7: Âli Mezarlığı'nın konumunu gösteren eski bir fotoğraf (H. ERDEM Arşivi)

Âli Mezarlığı ile ilgili Gıjgıj Tepe ve eteklerini gösteren uzaktan çekilmiş fotoğraflar dışında eski fotoğraf tespit edilememiştir (Fot.7). Mezarlığın adının "Ali" değil de "Âli" olduğuna dair ifadeler bulunmaktadır[13]. "Âli" kelimesi (Ş. Sami H.1318/M. 1900-01: 924; F. Develioğlu 1993: 28) yüce, ulu, derecesi yüksek gibi anlamlara gelmektedir. "Yükseklik ve yücelik; şan, şeref, kuvvet ve kudret sahibi olmak" mânasındaki ulüv ve alâ' kökünden türetilmiştir (B. Topaloğlu 1989: 370).

Mehmet Emin TÜRKLÜ tarafından hazırlanan 2010 tarihli "Tokat Mezar ve Yapı Kitabeleri Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinde Âli Mezarlığı'na da yer verilmiş ve tezde eski harflerle yazılmış 58 mezar kitabesi çalışılmıştır (M. E. Türklü 2010: 9). Mezarlık alanında tarafımızca 2018-24 yılları itibari ile dönem dönem yapılan arazi çalışmaları neticesinde yaklaşık 150'ye yakın kitabeli mezar taşı tespit edilmiştir. Bu taşların bir çoğu kırılmış ve yıpranmış durumdadır. Doğa ve insan tahribatına maruz kalmaya devam ettiği için gün be gün bu sayıda eksilme olmaktadır. Mezarlık alanında aslında daha fazla mezar taşının olduğu düşünülmektedir. Etrafı taş duvarlarla çevrili olan mezarlıkta bağımsız mezarlar yanında aile kabristanlıkları da yer almaktadır. Mezarlığın ana giriş kapısı batı yönde yer almaktadır (Fot.8). Bu giriş dışında Fotoğraf 9'da okla belirtilen noktalarda farklı yönlerden 4 girişi daha bulunmaktadır. Tespiti yapılan mezar taşları kronolojik olarak incelendiğinde mezarlıktaki en erken tarihli kitabenin H.1029/M.1619-20 tarihli, en geç tarihli kitabenin ise M.1929 tarihli olduğu görülmektedir. 17-20. yüzyıl tarih aralığında olan bu mezar taşları Osmanlı dönemi mezar taşlarının genel özelliklerini yansıtmaktadır. Mezarlık alanında tespiti yapılan 150'ye yakın mezar taşı çalışmanın boyutunu hayli aşacağından bu mezar taşları arasından 30 mezar örneği seçilerek genel bir değerlendirme yapılmıştır (Fot.9). Çalışmaya dahil edilen en erken örnek H.1029/M.1619-20,

[12] Kaynak gösterilmeyen tüm fotoğraflar yazara aittir.

[13] Bu ifade başta Yerel Araştırmacı ve Tokat Şehir Müzesi Küratörü Hasan ERDEM ve Tokat'ta birçok vatandaşın ortak görüşüdür.

en geç örnek ise H.1334/M.1915-16 tarihlidir. Seçilen örnekler; malzeme, form, kitabe ve süslemeleri açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, Türk-İslam mezar taşları ve sanat tarihi içindeki yeri ve önemi vurgulanmıştır.

Fot. 8: Batı yönde yer alan mezarlık ana girişi

Fot. 9: Çalışmaya dâhil edilen mezar örneklerinin yaklaşık konumları

1. Âli Mezarlığı Seçilmiş Örnek Mezar Taşları

Mezar No.: 1

İnceleme Tarihi: 30.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 10a,10b,10c Çizim No.: 1a,1b

Kimliği: Ömer Efendi Tarihi: H.1029/M.1619-20

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 29x33-32x13 cm Boyun: 9x61 cm Başlık:28x96-62 cm

Kitabe Metni:

Ziyâretten murâd bir du'âdır	زیارتدن مراد بر دعادر
Bugün bana ise yarın sanadır	بوگون بکا ایسه یارین سکادر
Ömer Efendi ruhiçün	عمر افندی روحیچون
El-Fâtiha Sene 1029	الفاتحه سنه ۱۰۲۹

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnek boyun kısmına kadar toprağa gömülü vaziyete tespit edilmiştir. Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. (Fot.10a). Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış dört satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Şahide, üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve sarık şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Sarık; 14 terkli kısa başlıklı, çapraz eğimde dilimli, oval sarık biçimindedir (Fot.10b). Süslemesi yoktur.

30.06.2018 tarihinde yapmış olduğumuz incelemeler esnasında gövde ve başlıkta bulunan küçük çaplı kırıklar dışında iyi durumda olan H.1029 tarihli mezarlığın bu en eski tarihli mezar taşı günümüzde mevcut değildir. 30.09.2023 tarihinde yapmış olduğumuz çalışmalar esnasında ne yazık ki bu mezar taşının yerinde olmadığı görülmüştür (Fot.10c).

Fot. 10a, 10b, 10c: 1 no.lu mezarın baş taşı, başlık detayı ve 2023 yılı itibari ile boş olan yeri

Mezar No.: 2

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 11a,11b,11c,11d,11e,11f,11g,11h,11ı Çizim No.: 2a,2b,2c,2d,2e

Kimliği: Yağcızâde Salih Efendi Tarihi: H.1138/M.1725-26

Boyutları: Baş Taşı: 150x53-70-68-70x17 cm

Ayak Taşı: 115x55-54-72-69x17 cm

Sanduka: Uzun Kenarlar: 150x76x19 cm

Kitabe Metni:

Merhûm Yağcızâde es-Seyyid	مرحوم يغجى زاده السيِّد
Salih Efendi ruhi içün	صالح افندى روحى ايچون
El-Fâtiha Sene 1138	الفاتحه سنه ١١٣٨

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli üstü açık sanduka mezar tipinde olan bu örnek, baş ve ayak şahidesi ve sandukaya ait iki uzun yan kanattan oluşmaktadır (Fot. 11a). Düşey dikdörtgen prizmal gövdeli baş ve ayak şahideleri aşağıya doğru genişleyerek sandukanın kısa yan kanatlarını oluşturmaktadır. Şahideler ve sanduka yan kanatları, bazı küçük çaplı kırıklar dışında olabildiğince iyi durumdadır. Taşların tamamı yerden yükseltilmiş taş kaide üzerine yerleştirilmiştir.

Baş şahide, sivri kemer biçiminde sonlandırılmış ve yukarıdan aşağıya doğru genişleyen düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Mezar dışına bakan gövde yüzeyinde sülüs hatla yazılmış üç satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Şahidenin üst bölümü kitabe metninden bağımsız olarak bir alınlık şeklindedir. Alınlık kıvrık dallar üzerinde yer alan rumi motifleri ve tepede palmet motifi ile tamamlamış bitkisel motiflerle süslenmiştir. Şahidenin alt bölümü, aynı zamanda sandukanın kısa yan kanadı durumundaki yüzeyde ise yuvarlak bir rozet içerisinde 6 kollu yıldız motifi şeklindeki geometrik süsleme yer almaktadır. 6 kollu yıldız motifinin içi ve kenar boşlukları da prizmatik üçgenlerle hareketlendirilmiştir (Fot.11b). Ayrıca şahidenin mezara bakan iç yüzeyinde ise stilize yaprak motifleri ile hareketlendirilmiş servi ağacı motifine yer verilmiştir (Fot.11c). İlk inceleme tarihi olan 24.06.2018'de bulunduğu yerde sağlam bir şekilde duran baş taşının, Eylül 2023 tarihindeki incelemede düşmüş olduğu tespit edilmiştir (Fot.11h, 11ı).

Ayak şahide, sivri kemer biçiminde sonlandırılmış ve yukarıdan aşağıya doğru genişleyen düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Mezar dışına bakan gövde yüzeyinde stilize yaprak motifleri ile hareketlendirilmiş servi ağacı motifine ve şahidenin alt bölümü, aynı zamanda sandukanın kısa yan kanadı durumundaki yüzeyde ise yuvarlak bir rozet içerisinde 6 kollu yıldız motifine yer verilmiştir

(Fot.11d). Ayak şahidenin mezara bakan iç yüzeyinde de yine stilize yaprak motifleri ile hareketlendirilmiş servi ağacı motifi yer almaktadır (Fot.11e).

Sandukanın uzun yan kanatları yatay dikdörtgen prizmal bir forma sahiptir. Yan kanatlardan sadece güney yöne bakan yüzey üzerinde süsleme vardır. Burada ortada yuvarlak bir rozet içerisinde 6 kollu yıldız motifine yer verilmiştir. Yüzey üstten ve alttan iç bükey ve dış bükey profillerle sınırlandırılmıştır (Fot.11f). Kuzeye bakan diğer yüzey sade bırakılmıştır (Fot.11g).

Fot. 11a, 11b, 11c: 2 no.lu mezarın genel görüntüsü, baş taşının dış ve iç yüzeyi

Fot. 11d, 11e: 2 no.lu mezarın ayak taşının dış ve iç yüzeyi

Fot. 11f, 11g: 2 no.lu mezarın sanduka yan taşları (Güney-Kuzey)

Fot. 11h, 11ı: 2 no.lu mezarın 2023 yılı itibari ile durumu

Mezar No.: 3
İnceleme Tarihi: 28.03.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 12 Çizim No.: 3
Kimliği: …ranzâde Mustafa Tarihi: H.1180/M.1766-67
Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 40x27-24x14 cm Boyun: 3x49 cm Başlık: 30x90 cm
Kitabe Metni:

Ziyâretten murâd olan du'âdır	زیارتدن مراد اولان دعادر
Bugün bana ise yarın sanadır	بوگون بکا ایسه یارین سکادر
....ranzâde Mustafa	...رانزاده مصطفی
Ruhi içün oku Fâtiha ana	روحی ایچون اوقو فاتحه اکا
1180	١١٨٠

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnek gövde ve başlıkta bulunan küçük

çaplı kırıklar dışında iyi durumdadır. Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde rika hattı ile yazılmış beş satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar ayrı ayrı çerçeve içerisine alınmadan alt alta yazılmıştır. Şahide, üst bölümde silindirik kısa bir boyun kısmı ve kavuk şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Kavuk; yukarı doğru taşkın başlıklı, dilimsiz düz yüzeyli taşkın sarıklı kavuk biçimindedir. Süslemesi yoktur (Fot.12).

Fot. 12: 3 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 4

İnceleme Tarihi: 26.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 13a,13b Çizim No.: 4

Kimliği: Hacı Hasan Alemdar Tarihi: H.2 Ramazan 1180/M.1 Şubat 1767

Boyutları: Baş Taşı: 80x36-35x12 cm

Kitabe Metni:

2 Mâh-ı Ramazan	٢ماه رمضان
El-Fâtiha sene 1180	الفاتحه سنه ١١٨٠
Ruh-i mevtâya bakub da elin aç	روح موتايه باقوب ده الين اج
Bir gün sen de olursun du'âya muhtâc	بر گون سن ده اولورسن دعايه مختاج
Ziyâretden murâd bir du'âdır	زيارتدن مراد بر دعادر
Bugün bana ise yarın sanadır	بوگون بكا ايسه يارين سكادر
El-Hacı Hasan Alemdar ruhiçün	الحاجى حسن علمدار روحيچون

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Etrafı duvarlarla çevrili bir aile mezarlığının içerisindedir (Fot.13a). Şahideli toprak mezar tipinde olan ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnek küçük kırıklar ve gövde yüzeyini saran likenler dışında iyi durumdadır. Sivri kemer biçiminde sonlandırılmış ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış yedi satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. İlk satır kartuşla sınırlandırılmış, devam eden diğer satırlar kartuşlanmadan alt alta yazılmıştır. Süslemesi yoktur (Fot.13b).

Fot. 13a, 13b: 4 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 5

İnceleme Tarihi: 28.03.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 14 Çizim No.: 5

Kimliği: Hafız Ömer Efendi Tarihi: H.1181/M. 1767-68

Boyutları: Baş Taşı: 50x45x15 cm

Kitabe Metni:

Ziyâretten murâd heman du'âdır	زیارتدن مراد همان دعادر
Bugün bana ise yarın sanadır	بوگون بکا ایسه یارین سکادر
Merhûm el mağfur es-seyyid Hâfız Ömer	مرحوم المغفور السیّد خافظ عمر
Efendi ruhiçün el-Fâtiha	افندی روحیچون الفاتحه
1181	١٨١١

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnek küçük kırıklar dışında iyi durumdadır. Sivri kemer biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış beş satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar kartuşlanmadan alt alta yazılmıştır. Süslemesi yoktur (Fot.14).

Fot. 14: 5 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 6

İnceleme Tarihi: 28.03.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 15 Çizim No.: 6

Kimliği: Osman Ağa Tarihi: H.1193/M.1779-80

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 30x17-16x8 cm Boyun: 5x45 cm Başlık: 20x58-43 cm

Kitabe Metni:

Merhûm ‘Osmân	مرحوم عثمان
Ağa Ruhiçün	اغا روحيچون
El-Fâtiha	الفاتحه
Sene 1193	سنه ١١٩٣

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnek tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar ve küçük çaplı kırıklar dışında iyi durumdadır. Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Küçük boyutlu bir taştır. Ön yüzeyinde yer alan ve dört satırdan oluşan kitabesi, sülüs hatla yazılmıştır. Satırlar

ayrı ayrı çerçeve içerisine alınmadan alt alta sıralanmıştır. Şahide, üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve kavuk şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Kavuk; düz başlıklı, kısa taşkın sarıklı kavuk biçimindedir. Süslemesi yoktur (Fot.15).

Fot. 15: 6 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 7

İnceleme Tarihi: 30.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 16a,16b Çizim No.: 7

Kimliği: Emine Hâtun Tarihi: H.1227/M.1812-13

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 49x33x8 cm Boyun: 10x40 cm Başlık: ?

Kitabe Metni:

Sene 1227	سنه ۱۲۲۷
Beni kıl mağfiret ey Rabb-i Yezdân	بنی قیل مغفرت ای رب یزدان
Bi-hakk-ı 'arş-ı a'zam nûr-ı Kur'an	بحق عرش اعظم نور قران
Gelüb kabrim ziyaret iden ihvân	گلوب قبرم زیارت ایدن اخوان
İde bir Fâtiha ruhuma ihsân	ایده بر فاتحه روحمه احسان
Etmekçi Sâlih Ağa'nın kerimesi Emine Hâtun	اتمکجی صالح اغانك کریمەسی امینه خاتون
Ruhiçün el-Fâtiha	روحیچون الفاتحه

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Mezar tipi tespit edilemeyen fakat şahideli toprak mezar tipinde olduğu düşünülen ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnekte şahide, mezarlık alanı içerisinde atıl durumda tespit edilmiştir (Fot.16a,16b).

Mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde yer alan ve yedi satırdan oluşan kitabesi, sülüs hatla yazılmıştır. Kitabenin satırları düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahidenin üst bölümünde silindirik bir boyun yer almaktadır. Üst bölümde olması gereken hotoz başlık mevcut değildir. Gövde yüzeyinde yıpranmalar ve kırıklar mevcuttur. İlk inceleme tarihi olan 30.06.2018'de zaten atıl durumda tespiti yapılan bu mezar taşının son yapılan incelemelerde bulunduğu yerde olmadığı görülmüştür.

Fot. 16a, 16b: 7 no.lu mezarın baş taşı ve 2018 yılında mezar taşının atıl durumu

Mezar No.: 8

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 17 Çizim No.: 8

Kimliği: Sâliha Hâtun Tarihi: H.1233/M.1817-18

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 32x23x9 cm Boyun: 9x40 cm Başlık: 15x44-50 cm

Kitabe Metni:

Ziyâretden murâd bir du'âdır	زیارتدن مراد بر دعادر
Bugün bana ise yarın sa-nadır	بوگون بکا ایسه یارین سکادر
Sepetcizâde Hâcı Mus-tafa	سپتجی زاده حاجی مصطفی
Kerimesi Sâliha Hâtun	کریمه‌سی صالحه خاتون
Ruhuna el-Fâtiha Sene 1233	۱۲۳۳روحنه الفاتحه سنه

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnek, kitabesinin son satırı toprağa gömülü vaziyette tespit edilmiştir. Başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış beş satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Şahide, üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve hotoz şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Hotoz; boyundan itibaren yay biçiminde genişleyen ve tepe kısmı düz hotoz biçimindedir. Başlıkta önemli oranda kırıklar mevcuttur. Taş yüzeyinde likenler oluşmuştur. Süslemesi yoktur (Fot.17).

Fot. 17: 8 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 9

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 18a,18b,18c,18d,18e,18f,18g,18h Çizim No.: 9a,9b,9c,9d,9e,9f

Kimliği: Hacı Hüseyin Alemdar Tarihi: H.1234/M.1818-19

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 50x31-30x19(11-8) cm Boyun: 14x65 cm Başlık: 22x84 cm

Ayak Taşı: 65x32x20(11-9) cm

Kitabe Metni:

Hüve'l-Hayyü'l-Bâki	هو الحی الباقی
Sene 1234	سنه ١٢٣٤
Âkibet itdi Alemdar Hüseyin el-gâzi	عاقبت ایتدی علمدار حسین الغازی
Baş açık yalın ayak 'azm-i râh dâr-ı karâr	باش اچق یالن ایق عزم راه دارقرار
Ruhuna Fâtihalar okuyalar merhûmun	روحنه فاتحەلر اوقیەلر مرحومك
Affede cümle zünûbunu ol varisü'l-ğaffâr	عفو ایده جمله ذنوبکی اولوارث الغفار
Allah Allah ile Vâzıh didi târîhin	الله الله ایله واضح دیدی تارخك

Celb idüb cennette dileği aleme kaldılar — جلب ايدوب جنته ديلدگی علمەقلديلر
Hafız Alemdarzâde el-Hac Hüseyin(?) — حسين الحاج خافظعلمدار زاده
Alemdar Ruhuna el-Fâtiha — علمدار روحنه الفاتحه

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Alemdaroğlu (Hacı Bayraktarzâde) Aile Mezarlığı'nın içerisindedir (Fot.18a). Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır (Fot.18b). Şahideler tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar ve ufak çaplı kırıklar dışında iyi durumdadır.

Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış on satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin gövde yüzeyindeki satırları düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Serlevha ve tarihin yer aldığı ilk satır boyun kısmına işlenmiştir ve ayrıca kartuşlanmıştır. Şahide, üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve kâtibi kavuk şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Kavuk; kâtibinin bir türü olan çubuklu başlıklı, kısa taşkın sarıklı kavuk biçimindedir (Fot.18c). Şahidenin arka yüzeyine gövdesi zikzaklarla hareketlendirilmiş stilize bir servi ağacı motifi işlenmiştir (Fot.18d). Dar yüzeylerde ise merkezde bir çiçek ve bu çiçeğin üstünde ve altında yan yana yaprak dizilerinden oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Fot.18e).

Ayak şahide, tepesi üçgen biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Mezara bakan ön yüzeyine stilize bir kandil motifi işlenmiştir. Kandil asma kandil şeklinde olup üstten üç askı ile bağlıdır. Çanak şeklindeki gövdesi geometrik motiflerle hareketlendirilmiştir. Dip kısmından aşağıya doğru damla şeklinde pullar ve tam merkezden bir püskül sarkmaktadır (Fot.18f). Şahidenin arka yüzeyine gövdesi zikzaklarla hareketlendirilmiş stilize bir servi ağacı motifi işlenmiştir. Servinin tepe noktası üç küçük yaprak motifi ile tamamlanmıştır (Fot.18g). Dar yüzeylerde ise çiçek ve "s" kıvrımlı yaprak motiflerinden oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Fot.18h).

Fot. 18a: Alemdaroğlu Aile Mezarlığı'nın genel görüntüsü

Fot. 18b: 9 no.lu mezarın konumu

Fot. 18c, 18d, 18e: 9 no.lu mezarın baş taşının ön, arka ve yan yüzeyi

Fot. 18f, 18g, 18h: 9 no.lu mezarın ayak taşının ön, arka ve yan yüzeyi

Mezar No.: 10
İnceleme Tarihi: 26.06.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 19a,19b Çizim No.: 10
Kimliği: Rukiyye Hâtun Tarihi: H.1235/M.1819-20
Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 60x24x16 cm Boyun: 6x15x15 cm Başlık: ?
Kitabe Metni:

Ziyâretten murâd bir du'âdır	زيارتدن مراد بر دعادر
Bugün bana ise yarın sanadır	بوگون بكا ايسه يارين سكادر
Haffâf Hasan Ağa'nın zevcesi	خفاف حسن اغانك زوجه سى
Rukiyye Hâtun ruhiçün	رقيه خاتون روحيچون
El-Fâtiha Sene 1235	الفاتحه سنه ١٢٣٥

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Etrafı duvarlarla çevrili bir aile mezarlığının içerisindedir. Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş

şahidesinden oluşmaktadır (Fot.19a). Boyun ve başlık kırıktır. Mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış beş satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Yukarıya doğru devam eden kırık ve deforme olmuş durumdaki boyun kısmının üzerinde olması muhtemel hotoz başlık günümüzde mevcut değildir. Taş yüzeyinde likenler oluşmuştur ve yıpranmalar mevcuttur. Süslemesi yoktur (Fot.19b).

Fot. 19a, 19b: 10 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 11

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 20a,20b,20c,20d,20e,20f,20g Çizim No.: 11a,11b,11c,-11d,11e,11f

Kimliği: Ömer Alemdar Tarihi: H.1237/M.1821-22

Boyutları: Baş Taşı: Gövde:55x35x22(13-9) cm Boyun:16x71cm Başlık:23x98-90 cm

Ayak Taşı: 85x32x20(11-9) cm

Kitabe Metni:

Hüve'l-Hayyü'l-Bâki هو الحی الباقی

1237 ۱۲۳۷

Bihamdillah… Alemdar idüb bekaya azm ile بحمد الله ..... علمدار ایدوب بقایه عزم ایل

İrişdim menzil-i kabre muharrer taşı nişan itdim ارشدم منزل قبره محرر طاشی نشان ایتدم

Ricam budur Hüda senden şehidler zümresiyle haşr eyle رجام بودر خدا سندن شهیدلر زمرسیله حشرایله

Canım tende var iken afv-ı zünubum rica itdim جانم تنده وار ایکن عفو ذنوبم رجا ایتدم

Neçe(?) isyanlar …… Muhammed-i şefi itdim اصیان لر.... محمّد شفیع ایتمد م نچه

Hâfız Alemdarzâde Ömer Alemdar ruhuna Fâtiha خافظ علمدار زاده عمرعلمدار روحنه فاتحه

Malzemesi: Taş

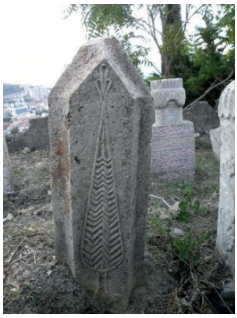
Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Alemdaroğlu (Hacı Bayraktarzâde) Aile Mezarlığı'nın içerisindedir. Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır. Şahideler tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar ve küçük kırıklar dışında iyi durumdadır (Fot.20a).

Baş şahide, başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış sekiz satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin gövde yüzeyindeki satırları düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Serlevha ve tarihin yer aldığı ilk iki satır boyun kısmına işlenmiştir ve ayrı ayrı kartuşlanmıştır. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve kâtibi kavuk şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Kavuk; kâtibinin bir türü olan çubuklu başlıklı, kısa taşkın sarıklı kavuk biçimindedir (Fot.20b). Şahidenin arka yüzeyine gövdesi zikzaklarla hareketlendirilmiş stilize bir servi ağacı motifi işlenmiştir. Servinin tepe noktası üç küçük yaprak motifi ile bitirilmiştir (Fot.20c). Dar yüzeylerde ise çiçek ve "s" kıvrımlı yaprak motiflerinden oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Fot.20d).

Ayak şahide, tepesi üçgen biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Mezara bakan ön yüzeyine stilize bir kandil motifi işlenmiştir. Kandil, asma kandil şeklinde olup üstten üç askı ile bağlıdır. Askının gövdeye bağlantı yerleri ve tepede yer alan asma bölümü halka şeklinde vurgulanmıştır. Çanak şeklindeki gövdesi eğrisel dikey yivlerle hareketlendirilmiştir. Dip kısmından aşağıya doğru damla şeklinde pullar ve tam merkezden bir püskül sarkmaktadır (Fot.20e). Şahidenin arka yüzeyine gövdesi zikzaklarla hareketlendirilmiş stilize bir servi ağacı motifi işlenmiştir. Servinin tepe noktası üç küçük yaprak motifi ile tamamlanmıştır (Fot.20f). Dar yüzeylerde ise, taşı üç yönden saran çiçek ve "s" kıvrımlı yaprak motiflerinden oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Fot.20g).

Fot. 20a: 11 no.lu mezarın konumu

Fot. 20b, 20c, 20d: 11 no.lu mezarın baş taşının ön, arka ve yan yüzeyi



Fot. 20e, 20f, 20g: 11 no.lu mezarın ayak taşının ön, arka ve yan yüzeyi

Mezar No.: 12
İnceleme Tarihi: 26.06.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 21a,21b Çizim No.: 12
Kimliği: Muhammed Ağa Tarihi: H.1241/M.1825-26
Boyutları: Baş Taşı: 72x33x15 cm
Kitabe Metni:

Ah ile zâr firkatle gençliğime doymadım	اه ایله زار فرقتله گنجلغمه طویمدم
Çün ecel peymânesi dolmuş murâd almadım	چون اجل پیمانه‌سی طولمش مراد المدم
Hasreta fani cihanda tul-i ömür sürmedim	حسرتا فانی جهانده طول عمر سورمدم
Firkata takdir bu imiş tâ ezelden bilmedim	فرقته تقدیر بو ایمش تا ازلدن بیلمدم
Hasan Alemdarzâde Genc Muhammed Ağa	حسن علمدار زاده گنج محمّد اغا
Ruhuna el-Fâtiha 1241	روحنه الفاتحه ١٢٤١

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Etrafı duvarlarla çevrili bir aile mezarlığının içerisindedir. Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır. Dikenli bir ağacın altında sıkışıp kalan bu mezar taşını

temizlemek, ölçüsünü almak ve fotoğraflamak oldukça zor olmuştur (Fot.21a). Mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış altı satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar birbirinden kartuşlarla ayrılmıştır. Son iki satır aynı kartuş içerisinde yer almaktadır. Şahidenin üst bölümü kırık vaziyette olup, yukarıya doğru devam etmesi muhtemel boyun ve başlık kısmı mevcut değildir. Gövde yüzeyinde de kırıklar ve yıpranmalar mevcuttur. Süslemesi yoktur (Fot.21b).

Fot 21a, 21b: 12 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 13

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 22a,22b,22c,22d,22e,22f,22g Çizim No.: 13a,13b,13c,-13d,13e,13f

Kimliği: Ahmed Ağa Tarihi: H.1242/M.1826-27

Boyutları: Baş Taşı: Gövde:55x37x21(13-8) cm Boyun:13x72 cm Başlık:22x90-81cm

Ayak Taşı: 110x35-33x20(11-9) cm

Kitabe Metni:

Nev-civânım gitti cennet bağına	نو جوانم گیتدی جنت باغنه
Firâkı kaldı ümmisinin canına	فراقی قالدی عمّسنك جاننه
Kıl müyesser Hak cennette yanına	قیل میسّر حق جنّته یانینه
Ki zira affetmek lâyık şanına	که ز یرا عفو ایتمك لایق شاننه
Hâfızzâde Ahmed Ağa ruhuna	خافظ زاده احمد اغا روحنه
El-Fâtiha 1242	الفاتحه ١٢٤٢

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Alemdaroğlu (Hacı Bayraktarzâde) Aile Mezarlığı'nın içerisindedir. Mevcut durumuyla şahideli toprak mezar görünümünde olan fakat şahideli üstü açık sanduka mezar tipinde olduğu düşünülen

bu örnekten günümüze baş ve ayak şahidesi ulaşmıştır. Sandukayı oluşturan kısa yan kanatların küçük bir bölümü toprak üstünden görülmektedir. Uzun yan kanatlar ise görünürde yoktur. Şahideler tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar ve ufak çaplı kırıklar dışında iyi durumdadır (Fot.22a).

Baş şahide, başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış altı satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin ilk dört satırı düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Son iki satır aynı kartuş içerisinde yer almaktadır. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve kâtibi kavuk şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Kavuk; kâtibinin bir türü olan çubuklu başlıklı, kısa taşkın sarıklı kavuk biçimindedir. Başlığın ön tarafında sarığın üstüne bir tüy motifi işlenmiştir (Fot.22b). Şahidenin arka yüzeyine gövdesi zikzaklarla hareketlendirilmiş stilize bir servi ağacı motifi işlenmiştir. Servinin tepe noktası üç küçük yaprak motifi ile tamamlanmıştır (Fot.22c). Dar yüzeylerde ise alt tarafta uçları bağlanmış "s" kıvrımlı yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Fot.22d).

Ayak şahide, tepesi baş aşağı duran yaprak motifleri şeklinde sonlandırılmış yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Mezara bakan ön yüzeyinde stilize bir kandil motifi yer almaktadır. Kandil asma kandil şeklinde olup üstten üç askı ile bağlıdır. Çanak şeklindeki gövdesi oldukça sadedir. Dip kısmından aşağıya doğru damla şeklinde pullar ve tam merkezden bir püskül sarkmaktadır (Fot.22e). Şahidenin arka yüzeyine alt tarafta sapları bağlı stilize bir çiçek buketi motifi işlenmiştir (Fot.22f). Dar yüzeylerde ise alt tarafta uçları bağlanmış "s" kıvrımlı yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan bitkisel süslemelere yer verilmiştir (Fot.22g). Aşağıya doğru genişleyen ayak taşının alt kısmı belli ki bir sanduka mezarın kısa yan kanadını oluşturmaktadır. Büyük çoğunluğu toprak altında kalan bu bölümün yüzeyindeki bitkisel süslemeler toprak üstünde kalan bölümden kısmen görülebilmektedir.

Fot. 22a: 13 no.lu mezarın konumu

Fot. 22b, 22c, 22d: 13 no.lu mezarın baş taşının ön, arka ve yan yüzeyi

Fot. 22e, 22f, 22g: 13 no.lu mezarın ayak taşının ön, arka ve yan yüzeyi

Mezar No.: 14
İnceleme Tarihi: 12.04.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 23a, 23b Çizim No.: 14

Kimliği: Hüseyin Ağa Tarihi: H.1242/M.1826-27

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 45x28x14 cm Boyun: 8x54 cm Başlık: 22x73-70 cm

Kitabe Metni:

Zâlim elinden gördü acı	ظالم الندن گوردی اجی
Kıl müyesser Hakk sa'âdet tâcı	قیل میسر حق سعادت تاجی
Du'a okuyanlar görmeye cehennem sacı	دعا اوقینلر گورمیه جهنم ساجی
Hüseyin Ağa ruhuna el-Fâtiha	حسین اغا روحنه الفاتحه
Sene 1242	سنه ١٢٤٢

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır. Mezar taşı, tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar, ufak çaplı kırıklar ve özellikle başlığı saran likenler dışında iyi durumdadır. Başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış beş satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin satırları dikdörtgen kartuşlar içerisindedir. Kalın ve silindirik bir boyun kısmı bulunan mezar taşı kâtibi kavuk şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Kavuk; kâtibinin bir türü olan çubuklu başlıklı, kısa taşkın sarıklı kavuk biçimindedir. Başlığın ön tarafında, sarığın üstüne bir tüy motifi ve çubuklu başlığın tam ortasına bir sorguç işlenmiştir (Fot. 23a, 23b).

Fot. 23a, 23b: 14 no.lu mezarın baş taşı ve başlık detayı

Mezar No.: 15

İnceleme Tarihi: 29.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 24a, 24b Çizim No.: 15

Kimliği: Saliç Hâtun Tarihi: H.1244/M.1828-29

Boyutları: Baş Taşı: 50x26x10 cm Ayak Taşı: 36x24x9 cm

Kitabe Metni:

Gençliğine doymayan	گنجلگنه طویمیان
Dünya murâdına irmeyen	دنیا مرادنه ایرمیان
Dellâl Muhammed'in kerimesi	دلّال محمّدك كریمه سی
Saliç Hâtun ruhuna	صالیج خاتون روحنه
El-Fâtiha Sene 1244	الفاتحه سنه ١٢٤٤

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır (Fot.24a).

Baş şahide, mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış beş satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar birbirinden dikdörtgen kartuşlarla ayrılmıştır. Şahidenin üst bölümü kırık vaziyettedir. Yukarıya doğru devam etmesi muhtemel boyun ve hotoz başlık mevcut değildir. Taş yüzeyinde kırıklar, yıpranmalar ve likenler mevcuttur. Şahide üzerinde süsleme bulunmamaktadır (Fot.24b).

Ayak şahide, tepesi üçgen biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Süslemesi yoktur.

Fot. 24a, 24b: 15 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 16

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 25a, 25b,25c Çizim No.: 16a,16b

Kimliği: Fatma Hâtun Tarihi: H.1253/M.1837-38

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 42x28x14 cm Boyun: 8x48 cm Başlık: 15x50-65 cm

Ayak Taşı: 55x30-27x8 cm

Kitabe Metni:

Gonca iken terk eyledi cihânı	غنجه ایکن ترك ایلدی جهانی

Turâb oldu gül misâl cümâni	تراب اولدی گول مثال جمانی
Evliyâlar ile haşr ide rahmani	اولیالر ایله حشر ایده رحمانی
Hızıroğlu Kerimesi	حضر اوغلو کریمه سی
Fatma Hâtun ruhuna	فاطمه خاتون روحنه
El-Fâtiha Sene 1253	الفاتحه سنه ۱۲۵۳

Malzemesi: Mermer

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır (Fot.25a). Şahideler, tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar ve küçük çaplı kırıklar dışında iyi durumdadır.

Baş şahide, başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış altı satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Satırlar kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve hotoz şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Hotoz; boyundan itibaren yay biçiminde genişleyen ve tepe kısmı düz hotoz biçimindedir. Şahide üzerinde süsleme bulunmamaktadır (Fot.25b).

Ayak şahide, tepesi üçgen biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Süslemesi yoktur (Fot.25c).

Fot. 25a, 25b, 25c: 16 no.lu mezarın konumu baş ve ayak taşı

Mezar No.: 17
İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 26a, 26b, 26c Çizim No.: 17a, 17b
Kimliği: Hacı Hasan Ağa Tarihi: H.1263/M.1846-47
Boyutları: Baş Taşı: 58x28-27x15 cm
Ayak Taşı: 58x27x13 cm
Kitabe Metni:

Hüve'l-Hallâku'l-Bâki	هو الخلاق الباقی
Mağfiret kıl beni ey Rabb-i Yezdân	مغفرت قیل بنی ای رب یزدان

Bi-hakk-ı 'arş-ı a'zâm nûr-ı Kur'an	بحق عرش اعظم نور قران
Gelüb kabrim ziyaret iden ihvân	گلوب قبرم زيارت ايدن اخوان
İde Hâfız ‹Alemdarzâde	ايده خافظ علمدار زاده
El-Hacc Hasan Ağa'nın	الحاج حسن اغانك
Ruhuna Fâtiha ihsân	روحنه فاتحه احسان
Sene 1263	سنه ١٢٦٣

Malzemesi: Mermer

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Alemdaroğlu (Hacı Bayraktarzâde) Aile Mezarlığı'nın içerisindedir. Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır (Fot. 26a).

Baş şahide, mevcut durumuyla yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış sekiz satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin satırları oval kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahidenin üst bölümü kırık vaziyettedir. Yukarıya doğru devam etmesi muhtemel boyun ve başlık mevcut değildir. Taş yüzeyinde kırıklar, yıpranmalar ve likenler mevcuttur. Süsleme olarak serlevha satırının sonuna yedi yapraklı küçük bir çiçek motifi işlenmiştir, çiçeğin çevresinde dilimli küçük yaprak motifleri yer almaktadır (Fot.26b).

Ayak şahide, sivri kemer biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Süslemesi yoktur (Fot.26c).

Fot. 26a, 26b, 26c: 17 no.lu mezarın konumu, baş ve ayak taşı

Mezar No.: 18
İnceleme Tarihi: 28.06.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 27 Çizim No.: 18
Kimliği: Abdullah Tarihi: H.1264/M.1847-48
Boyutları: Baş Taşı: 68x24x11 cm
Kitabe Metni:

Nev-civânım gitti cennet bağına	نو جوانم گیتدی جنت باغنه
Firâk kaldı atasının canına	فراق قالدی اتاسنك جاننه
Kıl müyesser hak cennetde yanına	قیل میسر حق جنتده یاننه
Ki affetmek lâyık şânına	كه عفو اتمك لایق شاننه
Bâyezid oğlu el-Hacc	بایزید اغلی الحاج
İbrâhim Ağa›nın mahdûmu	ابراهم اغانك مخدومی
Abdullah ruhuna	عبد الله روحنه
El-Fâtiha Sene 1264	الفاتحه سنه ١٢٦٤

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır. Mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış sekiz satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin satırları kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahidenin üst bölümü kırık vaziyettedir. Yukarıya doğru devam etmesi muhtemel boyun ve başlık kısmı mevcut değildir. Taş yüzeyinde kırılmalar, yıpranmalar ve yoğun olarak likenler mevcuttur. Süslemesi yoktur (Fot.27).

Fot. 27: 18 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 19

İnceleme Tarihi: 12.04.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 28a,28b,28c,28d,28e Çizim No.: 19a,19b,19c,19d

Kimliği: Hacı Mehmed Ağa Tarihi: H.1276/M.1859-60

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 95x27x13 cm Boyun: 8x50 cm Başlık: 20x68 cm

Ayak Taşı: 90x26x14 cm

Kitabe Metni:

Hüve'l-Hallâku'l-Bâki	هو اللاق الباقى
Ne kadar âli olsa kişinin şânı	نقدر عالى اولسه كيشنك شانى
Âkıbet iki taştır anın nişânı	عاقبت ايكى طاشدر انك نشانى
Rahmetinle mağfiret kıl ya Gâni	رحمتكله مغفرت قيل يا غانى
Cennetü'l-me'vi ola anın makamı	جنت المأوى اوله انك مقامى
Abdulfettahzâde el-Hacc	عبد الفتاح زاده الحاج
Mehmed Ağa ruhiçün el-Fâtiha	محمد اغا روحيچون الفاتحه
Sene 1276	سنه ١٢٧٦

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır. Şahideler tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar, ufak çaplı kırıklar ve yüzeylerini kaplayan likenler dışında iyi durumdadır (Fot. 28a).

Baş şahide, başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde yer alan ve sekiz satırdan oluşan kitabesi, sülüs hatla yazılmıştır. Kitabenin satırları düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve sarıklı fes başlıkla sonlandırılmıştır (Fot. 28b). Şahidenin arka yüzeyine gövde boyunca yükselen bir servi ağacı motifi işlenmiştir. Servinin tepe noktası sola doğru eğik vaziyettedir (Fot. 28c).

Ayak şahide, tepesi üçgen biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal bir gövdeye sahiptir. Şahidenin mezara bakan ön yüzeyi bezemesiz bırakılmış, arka yüzeyine gövde boyunca yükselen bir servi ağacı motifi işlenmiştir. Servinin tepe noktası sola doğru eğik vaziyettedir (Fot. 28d).

Fot. 28a: 19 no.lu mezarın konumu

Fot. 28b, 28c: 19 no.lu mezarın baş taşının ön ve arka yüzeyi

Fot. 28d, 28e: 19 no.lu mezarın ayak taşının ön ve arka yüzeyi

Mezar No.: 20

İnceleme Tarihi: 24.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 29a,29b,29c,29d Çizim No.: 20a,20b,20c

Kimliği: Hâcı Ali Ağa Tarihi: H.1280/M.1863-64

Boyutları: Baş Taşı: 150(95-55) cm Çap: 85-67 cm Ayak Taşı: 65 cm Çap: 80-68 cm

Kitabe Metni:

Allah	الله
Lailahe İlla hüve'l bâki Barutcu	لا اله الا هو الباقى باروتجى
zâde mağfurun ileyh Hâcı 'Ali	زاده مغفور اليه حاجى على
Ağa ruhiçün el-Fâtiha Sene 1280	اغا روحيچون الفاتحه سنه ١٢٨٠

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır. Günümüzde baş şahide düşmüş vaziyette ve mezarın yakınlarında bir yerde âtıl durumdadır (Fot.29a).

Baş şahide sekizgen prizmal bir gövdeye sahiptir. Ön yüzeyinin üst bölümünde yer alan dört satırdan oluşan kitabesi, sülüs hatla yazılmıştır. Kitabenin satırları kartuşlarla çevrelenmiştir (Fot.29b). Şahidenin tepe noktasına on altı yapraklı bir çiçek motifi işlenmiştir (Fot.29c). Ayak şahide sekizgen prizmal bir gövdeye sahiptir. Özgün yerinde ve ayakta tespit edilmiştir. Süslemesi yoktur (Fot.29d).

Fot. 29a, 29b, 29c: 20 no.lu mezarın baş taşı, kitabe ve süsleme detayı

Fot. 29d: 20 no.lu mezarın ayak taşı

Mezar No.: 21

İnceleme Tarihi: 28.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 30 Çizim No.: 21

Kimliği: Ayşe Hâtun Tarihi: H.1295/M.1878

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 73x27x13 cm Boyun: 6x49 cm Başlık: 15x52-72 cm

Kitabe Metni:

Sene 1295	سنه ۱۲۹۵
Ayşe Hâtun gitti dâr-ı bekâya	عائشهخاتون گیتدی دار بقایه
Ruhu irişdi cennet-i a'lâya	روحی ایریشدی جنت اعلایه
Niyâzım budur hazreti Mevlâya	نیازم بودر حضرتی مولایه
Şefi› ola yarın yevm-i cezaya	شفیع اوله یارین یوم جزایه
Bâyezîdzâde Hacı Şerîf	بایزید زاده حاجی شریف
Ağa halîlesi ruhuna el-Fâtiha	اغا خالیله سی روحنه الفاتحه

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır. Yüzeyi yoğun bir şekilde likenlerle kaplı olan şahide oldukça yıpranmış durumdadır. Başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış yedi satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Kitabenin satırları kartuşlarla çevrelenmiştir. Tarih ibaresinin yer aldığı ilk satır boyun bölümü üzerinde yer almaktadır. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve hotoz şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Hotoz; boyundan itibaren yay biçiminde genişleyen ve tepe kısmı düz hotoz biçimindedir. Süslemesi yoktur (Fot.30).

Fot. 30: 21 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 22

İnceleme Tarihi: 29.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 31a,31b,31c Çizim No.: 22

Kimliği: Hadice Hâtun Tarihi: H.1308/M.1890-91

Boyutları: Baş Taşı: 50x28x11(7-4) cm

Kitabe Metni:

Ah mine'l-mevt (?)	الموت من آه (?)
Gonca iken 'azm eyledi...	غنجه ایکن عزم ایلدی
Mevlâ irişdire ruhunu safâya	وحنی صفایه ر مولا ایریشدی ره
Abdulfettahzâde el-Hacc	عبد الفتاحزاده الحاج
Mehmed Ağa kerimesi Hadice	محمد اغا کریمه سی خدیجه
Hâtun ruhiçün el-Fâtiha	خاتون روحیچون الفاتحه
Sene 1308	سنه ۱۳۰۸

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Mezar tipi tespit edilemeyen fakat şahideli toprak mezar tipinde olduğu düşünülen ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnekte şahide, mezarlık alanı içerisinde atıl durumda tespit edilmiştir (Fot.31a). Mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde yer alan ve yedi satırdan oluşan kitabesi, sülüs hatla yazılmıştır. Kitabenin satırları düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahide üzerinde önemli oranda kırıklar mevcuttur. Yukarıya doğru devam etmesi muhtemel boyun ve hotoz başlık mevcut değildir. Süslemesi bulunmamaktadır (Fot.31b). İlk inceleme tarihi olan 29.06.2018'de zaten atıl durumda tespiti yapılan bu mezar taşının son yapılan incelemelerde bulunduğu yerde olmadığı görülmüştür (Fot.31c).

Fot. 31a, 31b, 31c: 22 no.lu taşın konumu, kitabesi ve 2023 yılı itibari ile boş olan yeri

Mezar No.: 23

İnceleme Tarihi: 22.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 32a,32b,32c Çizim No.: 23a,23b

Kimliği: Hacı Hafız Osman Efendi Tarihi: H.1311/M.1893-94

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 45x27-26x14 cm Boyun: 6x62 cm Başlık: 17x77-72 cm

Ayak Taşı: 50x25-24x12 cm

Kitabe Metni:

El-Fâtiha	الفاتحه
1311	١٣١١
Gencliğine doymayan	گنجلنه طويميان
Dünyada murâd almayan	دنياده مراد الميان
Debbağ el-Hacc Hâfız	دباغ الحاج حافظ
Osman Efendi ruhiçün	عثمان افندى روحيچون

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır (Fot.32a).

Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde yer alan ve altı satırdan oluşan kitabesi, sülüs hatla yazılmıştır. Boyun kısmından itibaren başlayıp aşağıya doğru devam eden kitabenin ilk üç satırı ayrı ayrı kartuşlanmadan alt alta yazılmıştır. Devam eden üç satır düz dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve fes şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır (Fot.32b). Süslemesi yoktur. Tabiat şartlarına bağlı olarak yüzeyi oldukça yıpranmış ve likenler oluşmuştur.

Ayak şahide, sivri kemer biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Süslemesi yoktur. Yüzeyi yoğun olarak likenlerle kaplıdır (Fot.32c).

Fot. 32a: 23 no.lu mezarın konumu

Fot. 32b, 32c: 23 no.lu mezarın baş ve ayak taşı

Mezar No.: 24

İnceleme Tarihi: 12.04.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 33a,33b Çizim No.: 24

Kimliği: Şükriye Hâtun Tarihi: H.1312/M.1894-95

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 36x22-20x13 cm Boyun:7x47 cm Başlık:14x49-58 cm

Kitabe Metni:

Ah ile zâr firkatimle tazeliğime doymadım اه ایله زار فرقتمله تازلگمەطویمدم

Çün ecel peymânesi dolmuş murâd almadım چون اجل پیمانه سی طولمشمراد المدم

Fenari Mehmedoğlu kerimesi Şükriye Hâtun فناری محمد اوغلی کریمه سیشکریه خاتون

Ruhuna Fâtiha 1312 روحنه فاتحه ۱۳۱۲

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır. Gövdesi neredeyse omuz kısmına kadar toprağa gömülü vaziyete tespit edilmiştir. Tabiat şartlarına bağlı aşınmalar dışında iyi durumdadır (Fot.33a).

Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafif daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde ta'lik hatla yazılmış dört satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Sağdan sola doğru yükselerek eğimli bir şekilde yazılmış olan kitabe satırları, yazının eğimine uygun bir şekilde eğimli dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve hotoz şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Hotoz; boyundan itibaren yay biçiminde genişleyen ve tepe kısmı düz hotoz biçimindedir. Süslemesi yoktur (Fot.33b).

Fot. 33a, 33b: 24 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 25

İnceleme Tarihi: 29.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 34a, 34b,34c Çizim No.: 25

Kimliği: Âbide Hâtun Tarihi: H. 23….1320/M.1902-03

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 98x29-26x13 cm Boyun: 10x58 cm Başlık: 18x72 cm

Kitabe Metni:

Nûş idüb cam-ı ecelden kıldım ah	نوش ايدوب جامی اجلدن قيلدم اه
Terk idüb efrâdı akrabâ-yı âşinâ	ترك ايدوب افرادی اقربای اشنا
Genç iken cihandan itdim azm-i rah	گنج ايكن جهاندن ايتدم عزم راه
Cânıma .....kıla ol padişah	جانمه .... قيله اول پادشاه
Güzelin Ali Ağa'nın kerimesi	گوزلك على اغانك كريمەسی
Âbide Hâtun ruhiçün Fâtiha	عابده خاتون روحيچون فاتحه
Fi 23 ...Sene 1320	فـی ۲۳.....سنه ۱۳۲۰

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Mezar tipi tespit edilemeyen fakat şahideli toprak mezar tipinde olduğu düşünülen ve sadece baş şahidesinden oluşan bu örnekte şahide, mezarlık alanı içerisinde atıl durumda tespit edilmiştir (Fot.34a). Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde ta'lik hatla yazılmış yedi satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Sağdan sola doğru hafif eğimli bir şekilde yazılmış olan satırlar, yazının eğimine uygun olarak hafif eğimli dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve hotoz şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Hotoz; boyundan itibaren yay biçiminde genişleyen ve tepe kısmı düz hotoz biçimindedir. Şahide üzerinde süsleme bulunmamaktadır (Fot.34b,34c). İlk inceleme tarihi

olan 29.06.2018'de zaten atıl durumda tespiti yapılan bu mezar taşının son yapılan incelemelerde bulunduğu yerde olmadığı görülmüştür. Tespit edildiği tarihte yanındaki ikinci bir taşla birlikte yamaçtan aşağıya yuvarlanmış vaziyette idi ve üzerinde bulunan küçük çaplı deformasyonlar dışında iyi durumdaydı.

Fot. 34a, 34b, 34c: 25 no.lu mezarın konumu, baş taşı ve kitabe detayı

Mezar No.: 26

İnceleme Tarihi: 28.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 35a,35b Çizim No.: 26

Kimliği: Hadice Hâtun Tarihi: H.1321/M.1903-04

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 52x23x11 cm Boyun: 3x15x12 cm Çap:? Başlık: ?

Kitabe Metni:

Cihâna geldim sürmedim safâ	جهانه گلدم سورمدم صفا
Hisâba gelmez çekdiğim cefâ	حسابه گلمز چكديگم جفا
Yirmi üç yaşında üç günlük gelin	يگرمی اوچ ياشنده اوچ گونلك گلين
Olmuş iken aldı canımı mevlâ	اولمش ايكن الدی جانمی مولا
Hasan Kavas oğlu Ali Ağa'nın	حسن قواص اغلی علی اغانك
Kerimesi Hadice Hâtun	كريمه سی خديجه خاتون
Ruhiçün Fâtiha	روحيچون فاتحه
Sene 1321	سنه١٣٢١

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır (Fot. 35a). Şahide, mevcut durumuyla düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde sülüs hatla yazılmış sekiz satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Sağdan sola doğru yükselerek eğimli bir şekilde yazılmış olan satırlar, yazının eğimine uygun bir şekilde eğimli dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. 4. ve 5., 7. ve 8. satırlar birlikte kartuşlanmıştır.

Şahidenin üst bölümü kırık vaziyettedir. Yukarıya doğru devam etmesi muhtemel boyun ve hotoz başlık mevcut değildir. Taş yüzeyinde de kırılmalar, yıpranmalar ve likenler mevcuttur. Süslemesi yoktur (Fot.35b).

Fot. 35a, 35b: 26 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 27

İnceleme Tarihi: 12.04.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 36 Çizim No.: 27

Kimliği: Ahmed Çavuş Ağa Tarihi: H….Receb 1322/M. Eylül-Ekim 1904

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 55x28-26x13 cm Boyun: 6x54 cm Başlık: 19x72 cm

Kitabe Metni:

Beni mağfiret kıl ey Rabb-i Yezdân	بنی مغفرت قیل ای رب یزدان
Bi-hakk-ı 'arş-ı a'zam hazret-i Kur'an	بحق عرش عظم خضرت قران
Gelüb kabrim ziyaret iden ihvân	گلوب قبرم زیارت ایدن اخوان
Okuya ruhuma bir Fâtiha ide ihsân	اوقویه روحمه بر فاتحه ایده احسان
Gülüdlü Ahmed Çavuş Ağa'nın	گلودلی احمد چاوش اغانك
Ruhiçün el-Fâtiha Sene Receb 1322...	روحی ایچون الفاتحه سنه رجب ۱۳۲۲...

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır. Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde ta'lik hatla yazılmış altı satırdan oluşan kitabesi bulunmaktadır. Sağdan sola doğru hafif eğimli bir şekilde yazılmış olan satırlar, yazının eğimine uygun olarak hafif eğimli dikdörtgen kartuşlarla çevrelenmiştir. Şahide üst bölümde silindirik bir boyun kısmı ve sarıklı fes başlıkla sonlandırılmıştır. Mezar taşı, tabiat şartlarına bağlı yıpranmalar, ufak çaplı kırıklar ve başlığı saran likenler dışında iyi durumdadır (Fot.36).

Fot. 36: 27 no.lu mezarın baş taşı

Mezar No.: 28

İnceleme Tarihi: 22.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 37a,37b,37c Çizim No.: 28a,28b

Kimliği: Ali Efendi Tarihi: H.1328/M.1910-11

Boyutları: Baş Taşı: Gövde: 50x29-27x13 cm Boyun: 7x15x13 cm Başlık:18x65-52 cm

Ayak Taşı: 50x28-37-45x11(9-2) cm

Kitabe Metni:

Hüve'l-Hallâku'l-Bâki	هو الخلاق الباقی
Bugün va'de tamâm oldu	بوگون وعده تمام اولدی
İrişdi emr-i sübhânı	ایرشدی امر سبحانی
Ki teslim eyledim Hakka	که تسلیم ایلدم حقه
Bana teslim olan cânı	بکا تسلیم اولان جانی
Bâyezidzâde Hacı İbrâhim	بایزید زاده حاجی ابراهیم
Ağa mahdûmu 'Ali Efendi	اغا مخدومی الی افندی
Ruhuna el-Fâtiha Sene 1328	روحنه الفاتحه سنه ۱۳۲۸

Malzemesi: Mermer

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Etrafı duvarlarla çevrili bir aile mezarlığının içerisindedir. Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek baş ve ayak şahidesinden oluşmaktadır (Fot. 37a).

Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru hafifçe daralan düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Ön yüzeyinde yer alan ve sekiz satırdan oluşan kitabesi, ta'lik hatla yazılmıştır. Satırlar kartuşlarla çevrelenmiştir. Serlevha satırı

ayrıca vurgulanmıştır. Şahide üst bölümde köşeli bir boyun kısmı ve sarıklı fes şeklinde bir başlıkla sonlandırılmıştır. Süslemesi yoktur. Tabiat şartlarına bağlı aşınmalar ve küçük çatlaklar dışında iyi durumdadır (Fot.37b).

Ayak şahide, sivri kemer biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Süslemesi yoktur (Fot.37c).

Fot. 37a, 37b, 37c: 28 no.lu mezarın konumu, baş ve ayak taşı

Mezar No.: 29
İnceleme Tarihi: 12.04.2018/30.09.2023
Fotoğraf No.: 38a, 38b Çizim No.: 29
Kimliği: Rukiye Hâtun Tarihi: H. 1334/M.1915-16
Boyutları: Baş Taşı: 80x27x12 cm
Kitabe Metni:

Hüve'l-Hayy	هو الحی
Ziyâretten murâd ancak du'âdır	زیارتدن مراد انجق دعادر
Bugün bana ise yarın sanadır	بوگون بکا ایسه یارین سکادر
Sarı Mehmed oğlu Hacı	صاری محمد اوغلی حاجی
Şerif Ağa zevcesi	شریف اغا زوجه سی
Rukiye Hâtun ruhuna Fâtiha	رقیه خاتون روحنه فاتحه
1334	١٣٣٤

Malzemesi: Taş

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Şahideli toprak mezar tipinde olan bu örnek sadece baş şahidesinden oluşmaktadır (Fot.38a). Tabiat şartlarına bağlı ufak çaplı deformasyonlar dışında iyi durumdadır. Yuvarlak kemer biçiminde sonlandırılmış, düşey dikdörtgen prizmal formdadır. Gövdeden üst bölüme geçişte kenarlarda yer alan iç bükey kavislerle şahideye hareket katılmıştır. Ön yüzeyinde yer alan ve yedi satırdan oluşan kitabesi ta'lik hatla yazılmıştır. Satırlar kartuşlarla çevrelenmiştir. Serlevha satırı dairesel, tarih satırı ise dikdörtgen kartuşla sınırlandırılarak ayrıca vurgulanmıştır. Süslemesi yoktur (Fot.38b).

Fot. 38a, 38b: 29 no.lu mezarın konumu ve baş taşı

Mezar No.: 30

İnceleme Tarihi: 22.06.2018/30.09.2023

Fotoğraf No.: 39a,39b,39c,39d,39e,39f,39g,39h,39ı,39i,39j,39k

Çizim No.: 30a,30b,30c,30d,30e

Kimliği: - Tarihi: 20.yy. başlarına ait olduğu düşünülmektedir.

Boyutları: Baş Taşı: 54x45x9 cm Ayak Taşı: 100x30-39-45-63-54-53x10-11-15 cm

Sanduka: Uzun Kenarlar: 145x45(h)x11 cm

Baş Taşı Tarafındaki Kısa Kenar: 50(h)x63-54-53x15-11 cm

Kitabe Metni:

Hû	هو
Âmil	عمل
Mehmed	محمد

Malzemesi: Mermer

Durumu, Form ve Süsleme Özellikleri: Etrafı duvarlarla çevrili bir aile mezarlığının içerisindedir. Şahideli üstü açık sanduka mezar tipinde olan bu örnekten günümüze sandukayı oluşturan yan taşlar ve kırık vaziyetteki ayak taşı ulaşmıştır (Fot.39a, 39b).

Orjinal baş şahide kırılmış ve yerine beton malzemeden bir taş yerleştirilmiştir. Orjinal baş taşı günümüze ulaşmadığından taşın formu, kitabe metni gibi bilgiler eksik kalmıştır (Fot. 39c). Orjinal şahidenin günümüze ulaşan aşağıya doğru genişleyerek devam eden bölümü sandukanın kısa yan kanatlarından birini oluşturmaktadır. Batıya bakan bu bölümün üst sınırı profillerle hareketlendirilmiş olup, cephe yüzeyine dairesel bir merkezden gelişen stilize bitkisel bir motif işlenmiştir. Barok tarzda stilize yaprak motiflerinden oluşan bu süsleme çapraz formda yerleştirilmiştir (Fot. 39d).

Ayak şahidenin üst bölümü kırık vaziyettedir. Günümüze ulaşabildiği şekliyle yukarıdan aşağıya doğru genişleyen düşey dikdörtgen formdadır. Aşağıya doğru genişleyerek devam eden bölüm üstü açık sanduka mezarın doğuya bakan kısa yan kanadını oluşturmaktadır (Fot.39e). Şahidenin dışa bakan gövde yüzeyi ve alt bölümü bezemelidir. Gövde yüzeyine küçük boyutlardaki kaideli bir vazo içerisinden s ve c kıvrımları yaparak yükselen barok tarzda stilize kıvrık dal ve yaprak motifleri işlenmiştir. Yukarıya doğru simetrik olarak yükselen kıvrık dalların uçlarından yanlarda aşağıya doğru sarkan iki adet püskül, orta alanda palmeti andıran motif dikkat çekmektedir (Fot.39f). Sandukanın doğuya bakan kısa yan kanadı üzerindeki süsleme batıdakinin birebir aynısıdır. Mezarın ayak ucu tarafına inşaa edilen duvar fotoğraf çekimine engel oluşturmuştur (Fot.39g).

Sandukanın uzun yan kanatları yatay dikdörtgen prizmal forma sahiptir. Üst bölümü profillerle hareketlendirilmiş olan sanduka yan taşları süslemelidir. Yüzeylerde merkezde bir noktadan gelişerek yanlara doğru s ve c kıvrımları şeklinde ilerleyen akantus ve serbest yaprak motifleri ile yüzeyi dolduran barok tarzda stilize bitkisel bir kompozisyona yer verilmiştir. Dalların uçlarına palmet benzeri motifler yerleştirilmiştir. Bu süsleme her iki yüzeyde de tekrarlanmış olmakla birlikte kompozisyonun tam merkezinde farklılıklar vardır. Kuzeye bakan yüzeyin tam merkezinde çevresi dilimlerle hareketlendirilmiş oval bir kartuş içerisinde usta ismine yer verilmiştir. Burada ta'lik hatla "Hu Âmil Mehmed" ibaresi yer almaktadır (Fot.39h,39ı,39i). Güneye bakan yüzeyin tam merkezinde ise çevresi dilimlerle hareketlendirilmiş oval kartuşun içerisinde güneşi sembolize eden ışınsal çubuklara yer verilmiştir (Fot.39j,39k).

Fot. 39a, 39b: 30 no.lu mezarın genel görüntüleri

Fot. 39c, 39d: 30 no.lu mezarın baş taşı ve orijinal alt bölümü

Fot. 39e, 39f, 39g: 30 no.lu mezarın ayak taşı ve arka tarafta kalan süsleme detayı

Fot. 39h, 39ı, 39i: Sandukanın kuzeye bakan yüzeyi, süsleme ve yazı detayı

Fot. 39j, 39k: Sandukanın güneye bakan yüzeyi ve süsleme detayı

Değerlendirme ve Sonuç

Âli Mezarlığı Tokat il merkezinde yer alan büyük ölçekli mezarlıklar arasındadır. TOGÜ-BAP Projeleri kapsamında 2017-2020 yılları arasında desteklenen «Tokat Merkez'de Bulunan Tarihi Mezar Taşlarının Tespiti ve İncelenmesi» başlıklı proje çalışması esnasında incelenen mezarlıklar arasındadır. 2018 yılından günümüze kadar yapılan çalışmalar neticesinde mezarlık alanı içerisinde 150'ye yakın tarihi mezar taşı tespit edilmiştir. 17. yy. ile 20. yy. aralığındaki mezarları barındırdığı tespit edilen mezarlıkta, Osmanlı mezar taşı geleneğini devam ettiren Cumhuriyet Dönemi mezar taşları da bulunmaktadır. Yanı sıra; benzer form özellikleri gösteren yazısız mezar taşları ve yakın dönem mezar taşları da mevcuttur. Yeni definlerin de devam ettiği Âli Mezarlığı, tahribatın ve kayıpların fazla olduğu bir mezarlıktır. Bu nedenle daha önce tespiti yapılan ve kayıt altına alınan bir mezar taşını yerinde bulamamak olası bir durumdur.

Bu araştırmada mezarlıkta yer alan tarihi mezarlar arasından seçilen 30 (otuz) mezar örneğine yer verilmiştir. İncelemiş olduğumuz örneklerin 9'u etrafı duvarlarla çevrilmiş aile mezarlıkları içerisindedir[14]. Geriye kalan 21 örnek alanda serbest durumdadır. Örnekler kronolojik sıra takip edilerek mezar tipolojisi, mezar taşı formu, malzeme, teknik, kitabe ve süsleme özellikleri bakımından tek tek değerlendirilmiştir. Bu çalışma için seçilen otuz mezar örneği; kitabesi, süslemesi ve formu ile dikkat çeken, bir takım farklı özellikler sergileyen örneklerdir. Mezarlıktaki tarihi mezar örneklerinin tamamına yer vermek bu çalışmanın boyutunu hayli aşacağından böyle bir yöntem tercih edilmiştir. Tespiti ve gerekli çalışmaları yapılan diğer taşlarında dâhil edileceği bir kitap çalışması planlarımız arasında yer almaktadır.

Mezar taşlarında malzeme olarak çoğunlukla kalker taşına benzeyen ve renk tonları değişiklik gösteren yöreye özgü taş ve az sayıda mermer kullanılmıştır. İşleme tekniği olarak, kitabelerde kabartma tekniği, bezemelerde ise çoğunlukla kabartma olmak üzere bazı örneklerde oyma tekniği uygulanmıştır.

Çalışmaya konu olan mezarların mezar tipolojisi içindeki yeri değerlendirildiğinde şahideli toprak mezar ve şahideli üstü açık sanduka mezar olmak üzere iki mezar tipinin olduğu görülmektedir. Mezarlar ve mezar taşları tespit edildikleri tarihteki mevcut durumlarıyla değerlendirilmiştir. Şahideli toprak mezar; mezar taşlarının doğrudan toprağa yerleştirildiği, bazı örneklerde sadece baş, bazılarında ise hem baş hem de ayak taşının yer aldığı, mezarın üstüne denk gelen bölümün toprakla kapatıldığı mezar tipidir. Çalışmaya dâhil edilen örneklerden 25 tanesi şahideli toprak mezar tipindedir. Bu 25 örneğin 10 tanesinde hem baş hem ayak şahidesi mevcutken[15], 15 mezarda sadece baş şahidesi mevcuttur[16]. Şahideli üstü açık sanduka mezar; tek parça taştan oyularak veya dört parça taşın bir araya getirilme-

[14] Mezar No: 4,9,10,11,12,13,17,29,30.

[15] Mezar No: 9,11,13,15,16,17,19,20,23,28.

[16] Mezar No: 1,3,4,5,6,8,10,12,14,18,21,24,26,27,29.

siyle bir sandık şeklinde yapılır. Baş ve ayak taşları kısa yan kenarların üstüne oturur veya kısa yan kenarlar ile baş ve ayak taşları tek parça olarak yapılır (Çal-İltar 2011: 15). Çalışmaya dâhil edilen örneklerden 2'si şahideli üstü açık sanduka mezar tipindedir[17]. Her iki örnekte de uzun yan kenarlar yatay pozisyonda yekpare taş durumunda olup, baş ve ayak ucunda bulunan taşlar aşağıya doğru genişleyerek sandukanın dar yüzeylerini oluşturmuştur. 3 mezar taşı ise mezarlık alanı içerisinde atıl durumda olduğundan[18] mezar tipi hakkında net bir bilgi verilememekle birlikte bu örneklerin de büyük bir olasılıkla şahideli toprak mezar tipinde olduğu düşünülmektedir. 13 numaralı örnek ise mevcut durumuyla şahideli toprak mezar görünümünde olsa da birtakım işaretlerden şahideli üstü açık sanduka mezar tipinde olduğu düşünülmektedir.

Çalışmaya dâhil edilen mezarların 18'i erkek, 11'i kadın mezarıdır. 1'inde ise baş taşı günümüzde mevcut olmadığından kimlik tespiti yapılamamıştır. Mezarlar üzerinde yer alan taşları erkek baş taşları (baş şahideleri), kadın baş taşları (baş şahideleri), ayak taşları (ayak şahideleri)[19] ve sanduka yan taşları olarak gruplandırabiliriz. Erkek baş taşlarında; başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli tip[20], tepe noktası sivri kemer biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal gövdeli tip[21] ve sekizgen gövdeli tip[22] olmak üzere 3 farklı form görülmektedir. 12, 17, 18 numaralı örneklerde ise mezar taşının formu ile ilgili kesin bir bilgi verilememekle birlikte bu örneklerin çoğunun başlıklı, düşey dikdörtgen prizmal gövdeli olabileceği düşünülmektedir[23]. Kadın mezar taşlarında; başlıklı ve düşey dikdörtgen prizmal gövdeli tip[24] ve tepe noktası yuvarlak kemer biçiminde sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal gövdeli tip[25] olmak üzere 2 farklı form görülmektedir. 7, 10, 15, 22 ve 26 numaralı mezarların baş taşlarının üst bölümü kırık olduğundan formları tam olarak belirlenememekle birlikte bu örneklerin başlıklı, düşey dikdörtgen prizmal gövdeli olabileceği düşünülmektedir. Ayak taşlarında; üst bölümleri farklı kemer formları ile sonlandırılmış düşey dikdörtgen prizmal gövdeli tip[26] ve sekizgen gövdeli tip[27] olmak üzere 2 farklı form görülmektedir. 2 ve 30 numaralı örneklerde gördüğümüz sandukaların dar yüzeyleri (kısa yan taşları) şahidelerin aşağıya doğru genişlemesiyle oluşturulmuş dikdörtgen prizmal formda iken, geniş yüzeyleri (uzun yan taşları) yekpare taş durumunda yatay dikdörtgen prizmal formdadır.

---

17 Mezar No: 2,30.

18 Mezar No: 7,22,25.

19 Ayak taşları erkek ve kadın ayrımı yapılmadan tek başlık altında toplanmıştır. Çünkü her iki grup için de benzer özellikte taşlar kullanılmıştır.

20 Mezar No: 1,3,6,9,11,13,14,19,23,27,28.

21 Mezar No: 2,4,5.

22 Mezar No: 20.

23 12,17,18, numaralı erkek mezar taşlarının başlık formu ile ilgili bir herhangi bir fikir yürütülememiştir.

24 Mezar No: 8,16,21,24,25.

25 Mezar No: 29.

26 Mezar No: 2,9,11,13,15,16,17,19,23,28,30.

27 Mezar No: 20.

Toplam 30 örneğin değerlendirmeye alındığı bu çalışmada, bir kısmı günümüze ulaşmasa da mezar taşlarının çoğu başlıklıdır. Bilindiği üzere başlıklar, Osmanlı mezar taşlarının dikkat çeken unsurları arasındadır[28]. Mezarda yatan kişinin cinsiyeti, mesleği, devlet ya da din adamı olduğu hakkında ipuçları sunmaktadır. Çalışmaya dâhil edilen 18 erkek taşından 11'i üzerinde başlık görülmektedir. Bunlar arasında bir takım farklı özellikler sergileyen sarık[29], kavuk[30] ve fes[31] örnekleri vardır. 1 numaralı sarığın tepesi dikkatle incelendiğinde 14 terkten oluşan bir başlık dikkat çekmektedir. Bu aslında bir tarikat sarığıdır. Yahyâ Âgâh'a göre on dört terkli taç Celvetiyye ve Halvetîliğin Uşşâkıyye kolunda giyilir (S. Ceyhan 2010: 365). Uşşâkiyye mensupları on dört dilimli taç giyerlerdi. On dört dilimli taç; Muhammed, Ali, Hasan ve Hüseyin isimlerine, «İmam Cafer-i Sadık»a, hicri ayın on dördü olan «dolunay»a yani kemale, on dört tilavet secdesine, hac ve umre tavaflarına, tacın on dördü zahire ve on dördü batına olmak üzere yirmi sekiz kapısına; Allah kelamını içeren yirmi sekiz harfe ve dolayısıyla Kur›an-ı Kerim›i başta taşımaya işaret eder (R. Muslu 2008: 52). Kavuk başlık türü olarak çoğunlukla kâtibi kavuk türleri tespit edilmiştir. Fes başlıklarda ise çoğunlukla sarıklı fes türünün örnekleri görülmektedir.

Çalışmada yer alan 11 kadın taşından 5'i üzerinde başlık görülmektedir. Örneklerin tamamı hotoz başlık şeklindedir ve hepsi hotozun bir türü olan boyundan itibaren yay biçiminde genişleyen ve tepe kısmı düz biçimlidir[32]. Bazı kadın mezar taşlarında ise başlık kırık durumdadır ve günümüze ulaşmamıştır. Bu taşların formundan ve benzer örneklerinden hareketle onların da hotoz başlığa sahip olduğu düşünülmektedir[33].

Başlığın kullanılmadığı kadın ve erkek baş ve ayak taşlarının üst bölümleri farklı kemer formları ile sonlandırılmıştır.

Mezar taşları üzerinde yer alan kitabe metinleri, Osmanlı dönemi mezar taşı kitabe metinlerinde genel olarak karşılaşılan; serlevha (Başlangıç ifadesi), durum ve sebep bildirme, Allah'tan istek (Allah'a dua), insanlardan istek, sülale isimleri, dua ifadeleri (Allah'tan rahmet dileme) unvanlar ve meslekler, akrabalık bağları, isimler (kadın ve erkek isimleri), Fâtiha isteği ve tarih şeklindeki sıralamaya genel olarak uygundur. Kitabe satırları çoğunlukla basit silmelerden oluşan düz veya eğimli kartuşlarla sınırlandırılmıştır. Daha çok Osmanlı Türkçesinin hâkim olduğu metinlerde yer yer Arapça ve Farsça ifadeler de bulunmaktadır. Yazı karakteri olarak sülüs, ta'lik ve rika olmak üzere üç farklı yazı türü tespit edilmiştir.

28 Mezar taşı başlıkları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: İ. Kumbaracılar, 1978; H. Çal, 2000; H. N. İşli, 2009.

29 Mezar No: 1.

30 Mezar No: 3,6,9,11,13,14.

31 Mezar No: 19,23,27,28.

32 Mezar No: 8,16,21,24,25.

33 Mezar No: 7,10,15,22,26.

23 örnek üzerinde sülüs[34], 6 örnek üzerinde ta'lik[35] ve 1 örnek üzerinde rika[36] yazı türünün kullanıldığı görülmektedir. Yazı karakterleri kronolojik olarak değerlendirildiğinde erken tarihli örneklerde sülüs, daha geç tarihli örneklerde ise ta'lik yazının uygulandığı söylenebilir.

Kitabe metinleri manzum ve mensur olmak üzere iki farklı şekilde aktarılmıştır. Manzum örneklerde şiirsel bir dil kullanılmıştır ve 26 örnek[37] bu şekilde yazılmıştır. Mensur örneklerde ise ifadeler düz yazı şeklindedir ve 4 örnek[38] bu şekilde yazılmıştır.

Kitabe metinlerinde serlevha olarak 9 ve 11 numaralı örneklerde "O (Allah) diri ve sonsuzdur" anlamındaki *Hüve'l-Hayyü'l-Bâki,* 17, 19 ve 28 numaralı örneklerde "O yaratıcı ve sonsuzdur anlamındaki" *Hüve'l-Hallâku'l-Bâki*, 20 numaralı örnekte "Allah'tan başka ilah yoktur, Bâki olan yalnız Allah'tır" anlamındaki *Allah Lailahe İlla Hüve'l Bâki*, 22 numaralı örnekte "Ah ölümdendir" anlamındaki *Ah mine'l-mevt,* 23 numaralı örnekte "Fâtiha okumaya davet" anlamındaki *El-Fâtiha*, 30 numaralı örnekte "O (Allah)" anlamındaki *Hû*, 29 numaralı örnekte "O diridir" anlamındaki *Hüve'l-Hayy* ifadeleri kullanılmıştır. Geriye kalan 20 örnek üzerinde başlangıç ya doğrudan metinle ya da tarihle başlamıştır veya üst bölüm kırık olduğu için okunamamıştır.

Kitabelerde; vefat eden kişinin hayatı ile ilgili bazı detaylar, ölüm nedenleri, günahlarının affedilmesi, cehennem azabından korunma ve cennete kavuşma istekleri, ziyaretçilerden dua talepleri ve ziyaretçilere verilen bir takım nasihatler çok etkileyici ifadelerle dile getirilmiştir. Örneğin 14 numaralı örnekte geçen "Zâlim elinden gördü acı" ve 26 numaralı örnekte geçen "Yirmi üç yaşında üç günlük gelin olmuş iken aldı canımı mevlâ" ifadeleri dikkat çeken ve insanı hüzünlendiren türdendir.

İncelemiş olduğumuz kitabe içeriklerinde vefat eden kişinin aile mensubiyetini gösteren Yağcızâde, Alemdarzâde (4), ...ranzâde, Sepetcizâde, Hâfızzâde, Hızıroğlu, Bâyezidoğlu (Bâyezîdzâde) (2), Abdulfettahzâde (2), Barutcuzâde, Fenari Mehmedoğlu, Kavasoğlu ve Sarı Mehmedoğlu olmak üzere 12 farklı sülale ismi geçmektedir. 27 numaralı örnekte Gülüdlü Ahmet Çavuş ifadesi ile kişinin nereli olduğu bilgisi verilmiştir. Gülüd, Eski ismi Gülüt, Turhal'a 16 km Tokat'a 60 km uzaklıktadır. Köyün ilk ismi Gulüp'tür, daha sonraları Gülüt olarak değiştirilmiştir. 1964 yılında ismi tekrar değiştirilerek Yazıtepe olarak kayıtlara geçmiştir[39].

Kitabelerde tespiti yapılan dua ifadeleri (Allah'tan rahmet, mağfiret dileme); merhum[40], merhûm el-mağfur[41], beni kıl mağfiret ey Rabb-i Yezdân (Mağfiret kıl

[34] Mezar No: 1,2,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,26.

[35] Mezar No: 24,25,27,28,29,30.

[36] Mezar No: 3.

[37] Mezar No: 1,3,4,5,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,21,22,23,24,25,26,27,28,29.

[38] Mezar No: 2,6,20,30.

[39] https://www.facebook.com/turhalnett/posts/yazıtepe-köyü (Erişim Tarihi: 23.10.2023).

[40] Mezar No: 2,6,9.

[41] Mezar No: 5.

beni ey Rabb-i Yezdân)[42], rahmetinle mağfiret kıl ya Gâni[43] ve mağfurun ileyh[44] şeklindedir.

Unvan ve lakap olarak erkek mezar taşlarında efendi, seyyid, hacı, hâfiz, ağa, genc, çavuş ve güzelin ifadeleri, kadın mezar taşlarında ise sadece hâtun ifadesi yer almaktadır.

Birkaç kitabede etmekçi[45], haffâf[46], dellâl[47], debbağ[48] ve âmil[49] şeklinde kişinin mesleğine dair bilgilere rastlanmıştır. Etmekçi günümüzdeki ifadesiyle ekmekçi anlamındadır. Haffâf; ayakkabı, terlik vb. gibi şeyler yapan ve satan kişidir, kavaf olarak da bilinir (A. Yeğin 2010: 335). Dellâl; satılacak şeyi ilan eden, yüksek sesle bildiren kişi veya alıcı ile satıcı arasında vâsıta olan kimsedir, tellâl olarak da bilinir (A. Yeğin 2010: 199). Debbağ; derileri sepileyip meşin, sahtiyan, kösele vesaire yapan kişidir, tabak olarak da bilinir (A. Yeğin 2010: 193). Âmil ise; bir olayın, bir işin olmasına yol açan, bir işi yapan kişidir (A. Yeğin 2010: 59). Âmil ifadesinin geçtiği bu kitabe usta isminin geçtiği bir örnek olması bakımından da önemlidir.

Kitabeler üzerinde akrabalık bağlarını belirten ifadeler kadınlar için kerimesi, zevcesi ve halilesi, erkekler için mahdumu ve oğlu şeklindedir.

Kitebelerde geçen kadın isimleri; Emine, Sâliha, Rukiyye, Saliç, Fatma, Ayşe, Hadice, Şükriye ve Âbide olup erkek isimleri; Ömer, Salih, Hasan, Mustafa, Osman, Hüseyin, Muhammed, Ahmed, Abdullah, İbrahim, Mehmed, Ali ve Şerif'tir.

Mezar taşı kitabelerinin olmazsa olmazı Fâtiha talepleri, Âli mezarlığı içerisinden seçmiş olduğumuz 30 mezar kitabesinin 29'u üzerinde farklı farklı şekillerde karşımıza çıkmıştır. 30 numaralı örneğin kitabeli baş taşı günümüzde mevcut olmadığından tespit yapılamamıştır. Bu ifadeler; Ruhiçün El-Fâtiha[50], ruhi içün El-Fâtiha[51], El-Fâtiha-Ruhiçün[52], Ruhi içün oku Fâtiha ana[53], Ruhuna el-Fâtiha[54], Ruhuna Fâtiha[55], ruhiçün Fâtiha[56] şeklindedir. 7 ve 17 numaralı kitabede "İde bir Fâtiha ruhuma ihsân (İde ruhuna Fâtiha ihsan)", 9 numaralı kitabede "Ruhuna Fâtihalar okuyalar merhûmun" ve 27 numaralı kitabede "Okuya ruhuma bir Fâtiha ide ihsân" ifadeleri ayrıca manzum metinde geçmektedir.

42 Mezar No: 7,17,27.
43 Mezar No: 19.
44 Mezar No: 20.
45 Mezar No: 7.
46 Mezar No: 10.
47 Mezar No: 15.
48 Mezar No: 23.
49 Mezar No: 30.
50 Mezar No: 1,5,6,7,10,19,20,22,27.
51 Mezar No: 2.
52 Mezar No: 4,23.
53 Mezar No: 3.
54 Mezar No: 8,9,12,13,14,15,16,18,21,28.
55 Mezar No: 11,24,29.
56 Mezar No: 25,26.

Vefat eden kişilerin ölüm tarihleri 4 ve 21 numaralı örneklerde ilk satırda, 9, 11 ve 23 numaralı örneklerde ikinci satırda yer almaktadır. Geriye kalanların tamamında tarihin son satırda olduğu görülmektedir. Tarihlerde hicri takvim esas alınmıştır. Araştırmaya dahil edilen taşlardan 26'sında sadece yıl bilgisi yer alırken[57], 3 örnekte[58] gün, ay ve yılın birlikte kullanıldığı görülmüştür. Çalışmaya dahil edilen en erken tarihli mezar taşı H.1029/M.1619-20, en geç tarihli mezar taşı ise H.1334/M.1915-16 tarihini vermektedir. Bu mezar taşlarından 1 örnek 17.yy.'a, 5 örnek 18.yy.'a, 18 örnek 19.yy.'a ve 5 örnek de 20.yy.'a aittir. Geriye kalan 1 örnekte tarih tespiti yapılamamıştır[59]. Mezarlık genelinde tespiti yapılan 150'ye yakın mezar taşı arasında en eski tarihli mezar taşı H.1029/M.1619-20, en geç tarihli mezar taşı ise M.1929 yılına aittir. Bu en geç tarihli taş Cumhuriyet Dönemi olmasına rağmen Osmanlı geleneğini yansıtmaktadır.

Âli Mezarlığı'nda yer alan mezar taşlarının geneline bakıldığında taşlar üzerinde çok yoğun olmasa da süslemelerin varlığı görülmektedir. Bu çalışma için örnek seçilirken süslemeleri ile dikkat çeken örnekler çalışmaya dahil edilmiştir. Süslemeler arasında bitkisel, geometrik ve nesneli bezeme örnekleri yer almaktadır.

İncelemiş olduğumuz mezar taşları üzerinde öne çıkan bitkisel motiflerden biri servi ağacı motifidir. Toplamda 5 örnek üzerinde görülen servi ağaçları taşların ön veya arka yüzeylerine değişik formlarda işlenmiştir[60]. Servi motifinin mezar taşları üzerinde gerek tek başına gerek kompozisyon halinde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Cennetle ilgili mistik inançları da temsil eden servi motifi özellikle 14. yy.'la birlikte ayakucu taşlarında sıkça kullanılmaya başlanmıştır (S. Başkan 1996: 75).

Taşlar üzerinde dikkat çeken bir diğer motif çiçekli dal ve yaprak motifleridir. Bunlar, 13 nolu ayak taşının arka yüzeyine alt tarafta sapları bağlanmış ve yukarıya doğru yükselen çiçek buketi şeklinde, 9, 11 ve 13 numaralı mezarların baş ve ayak taşlarının dar yüzeylerine sarmaşık görünümlü çiçekli ve yapraklı kıvrık dal motifleri şeklinde, 17 numaralı mezarın baş taşı üzerinde ise serlevha satırının hemen bitimine çevresindeki dilimli yaprakları ile birlikte küçük bir çiçek motifi şeklinde işlenmiştir. 20 numaralı sekizgen baş taşının tepe noktasında da on altı yapraklı bir çiçek yer almaktadır. 30 numaralı örnekte "s" ve "c" kıvrımları şeklinde ilerleyen akantus ve serbest yaprak motifleri ile barok tarzda stilize bitkisel motifler dikkati çekmektedir. Bu motifler 18. yy.'dan itibaren batı etkisiyle Türk süsleme sanatlarına girmiş ve yaygın bir şekilde yer bulmuştur. Mezar taşları üzerinde de sevilerek kullanılmıştır.

2 numaralı örnekte baş taşının alınlık bölümünde kıvrık dallar arasında rumi ve tepede bir palmet motifinin olduğu görülmektedir. Ayrıca 30 numaralı mezarın sanduka yüzeyleri ve ayak taşı süslemeleri arasında da palmeti andıran motifler

[57] Mezar No: 1,2,3,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,26,28,29.

[58] Mezar No: 4,25,27.

[59] Mezar No: 30.

[60] Mezar No: 2,9,11,13,19.

mevcuttur. Stilize bitkisel motiflerden olan rumi ve palmet motifleri Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi mezar taşlarında daha yoğun bir biçimde kullanılmıştır. 16. 17. 18. 19. yüzyıl örneklerinde ise yoğunluğu azalmakla beraber kullanılmaya devam etmiştir.

Geometrik bezeme denildiğinde aslında taşlar üzerinde görülen çeşitli formlardaki kartuşlar, rozetler, düşey, yatay, çapraz, zikzak veya dairesel çizgilerden oluşan düzenlemelerin tamamı değerlendirilebilir. Bu ayrıntılar dışında mezarlık alanında geometrik motif olarak 2 numaralı mezarın taşları üzerinde yer alan altı kollu yıldız, diğer bir ifadeyle Mühr-i Süleyman motifi oldukça dikkat çekmektedir. Bu motif, 2 numaralı sanduka mezarın güneye bakan sanduka yan taşının tam merkezine, baş ve ayak taşlarının dışa bakan alt bölümlerine (bu bölümler aynı zamanda sanduka mezarın kısa yan bölümlerini oluşturmaktadır) işlenmiştir. Yani bu mezar da aynı motif üç kere tekrarlanmıştır. Bu motif genelde merkezleri aynı olan iki eşkenar üçgenin karşılıklı olarak birbirine geçmesiyle meydana gelen altı kollu yıldız şeklindedir. Türk-İslam kültüründe altı kollu yıldız motifi için Hz. Süleyman'ın mührü yani Mühr-i Süleyman tabirinin yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir (N. Çam 1993: 207). Bereketin, gücün ve kudretin simgesi olan Mühr-ü Süleyman, Osmanlılar'da başta hamam kubbe delikleri olmak üzere mezar taşları, cami tezyinatları, anıtlar ve kemer kilit taşlarıyla çini, seramik gibi mimariyi ilgilendiren hususlarda şeytanı uzaklaştırmak amacıyla; mutfak eşyalarında, çeşmelerde, sebillerde, tas, tepsi ve tabaklarda zehirlenmeye karşı tılsım niyetine; serpuş, tolga başlıklarda güç sembolü; giyim eşyaları ve takılarda hırz ve vefk olarak yüzyıllarca kullanılmıştır (İ. Pala 2006: 524-525). Ölünün kabir azabından kurtulması ve ruhunun huzur içinde olması amacıyla mezar taşlarında özellikle kullanıldığı belirtilmektedir (İ. Türeli 2006: 121-22).

Nesneli bezeme olarak ise; Âli mezarlığı içerisinde bazı mezar taşlarının üzerinde kandil motifinin kullanıldığı görülmektedir. 9, 11 ve 13 numaralı örneklerin ayak taşlarının mezara bakan yüzeyleri üzerinde yer alan asma kandil şeklindeki bu örnekler 19. yüzyılın ilk yarısına aittir. Kandil motifi, ışığın-aydınlığın sembolü olduğundan mezar taşlarında ölünün yolunu ve kabrini aydınlatıcı bir mana ile yüklüdür (N. Bakırcı 2005: 108) ve mezar taşları üzerinde sıklıkla görülür.

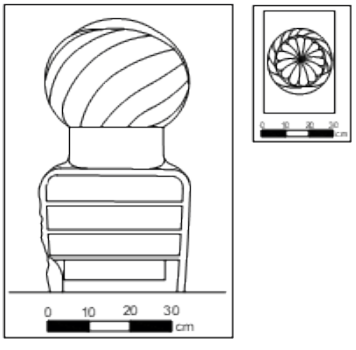
Çalışmaya dahil edilen mezar taşları üzerinde sadece bir örnekte stilize tarzda küçük bir vazo motifi yer almaktadır. 30 numaralı mezarın ayak taşı arkasında yer alan stilize bitkiler bu vazo içerisinden yükselmektedir. Aynı yüzey üzerinde uçları aşağıya doğru sarkan 2 adet ve 9, 11,13 numaralı örneklerin ayak taşları üzerinde yer alan kandillerin dip kısmından sarkan 1'er adet püskül motifi, yine kandillerden sarkan pul detayları, 13 ve 14 numaralı baş taşlarının başlığı üzerine işlenen tüy ve 14 numaralı başlıkta yer alan sorguç motifleri de az sayıdaki nesneli bezemeler arasındadır. Osmanlılar döneminde günlük hayatta sarıkların, kavukların üzerine takılan tüy ve sorguçlar mezar taşlarına da yansımış durumdadır. Tokat'ta bulunan bir çok mezar taşı üzerinde bunun örnekleri mevcuttur.

Sonuç olarak; Tokat Âli Mezarlığı'nda bulunan mezar taşlarından seçilen örnekler aracılığıyla hazırlanan bu çalışmada; fotoğrafları çekilen, ölçüleri alınan, çizimleri yapılan ve kitabeleri okunan mezar taşları ile Tokat kent kimliği içerisinde önemli bir yeri olan tarihi mezar taşlarına bir kez daha dikkat çekilmiştir. Âli Mezarlığı'nda bulunan Osmanlı dönemi mezar taşları malzeme, form, bezeme, işleniş tekniği, kitabe metinlerinde işlenen konular bakımından hem Tokat'ta[61], hem de Osmanlı mezar taşlarının bulunduğu diğer bölgelerdeki örneklerle benzerlik gösterir. 17-20. yüzyıl aralığına ait olduğu tespit edilen mezar taşlarında yerel unsurlar dikkati çekmekle beraber, mermer malzemenin kullanımı, form çeşitliliği, kitabe içeriklerinin zenginliği ve işçilikteki özen, başkent üslup özelliklerinin etkisini de göstermektedir. Özellikle bazı mezar taşları malzeme ve süslemeleri bakımından dikkati çekmektedir. Yağcızâde, Alemdarzâde, Abdulfettahzâde sülalerine mensup kişilerin mezar taşları ailelerin nüfuz ve ekonomik durumlarını yansıtır niteliktedir.

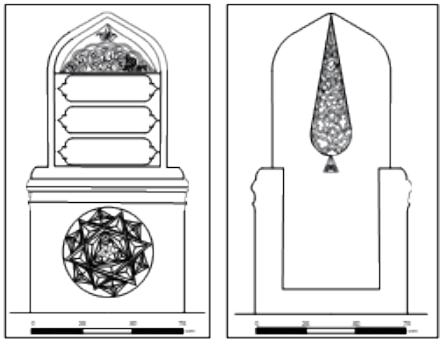
Tokat'ın en büyük tarihi mezarlıklarından biri olan Âli Mezarlığı zaman, doğa ve insan tahribatının tehditi altındadır. Mezarlıkta; geçmişten günümüze sağlam vaziyette ulaşan mezar taşları varsa da kırık durumda, yıpranmış veya yerlerinden sökülmüş örneklerin sayısı çok daha fazladır. Mezarlık alanında yapılacak bir takım kazı ve sondaj çalışmaları sonucunda çok daha fazla mezar taşının ortaya çıkacağı düşünülmektedir. Günümüzde mezarlık alanına yeni definlerin yapılıyor olması mevcut tarihi mezar taşları için tehlikedir. Sadece bu 30 mezar örneği için bile bir değerlendirme yapıldığında dahi 2018'den bu yana 4 adet mezar taşının yok olup gittiği görülmektedir[62]. Mezarlık alanı ve tarihi mezar taşları ile ilgili düzenleme çalışmaları yapılmalı, yeni definler yapılırken tarihi taşlara zarar verilmemesi için gerekli önlemler alınmalıdır.

Çizimler

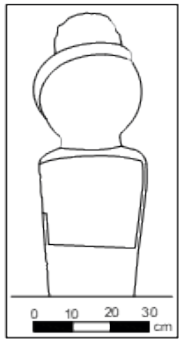
(Baş Taşları)



Çizim: 1a-1b



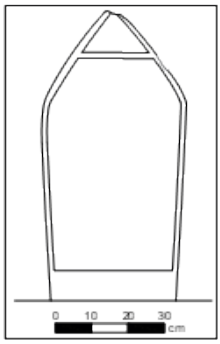
Çizim: 2a-2b



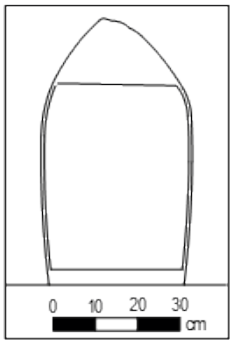
Çizim: 3

[61] Tokat mezar taşları ile ilgili yapılan çalışmalar için bkz. Ç. Demir, 2008; M.E. Türklü, 2010; T. Yazar vd. 2016; C. Hanoğlu, 2020; C. Hanoğlu, 2021a; C. Hanoğlu, 2021b.

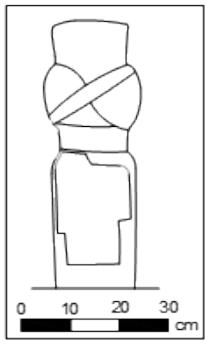
[62] Mezar No:1,7,22,25.



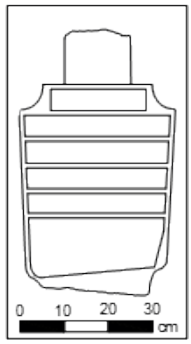
Çizim: 4



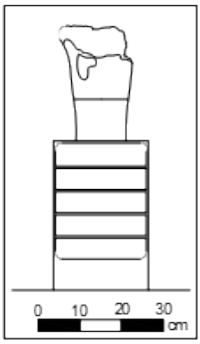
Çizim: 5

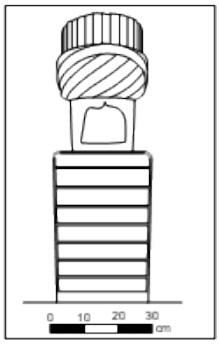


Çizim: 6

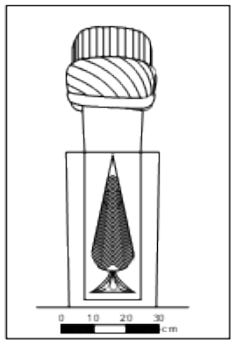


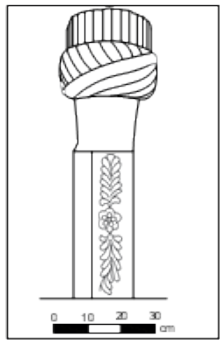
Çizim: 7



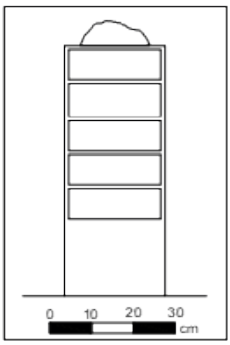


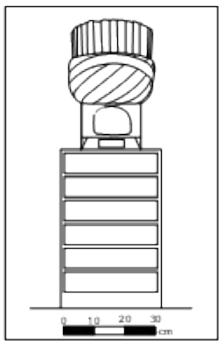
Çizim: 8



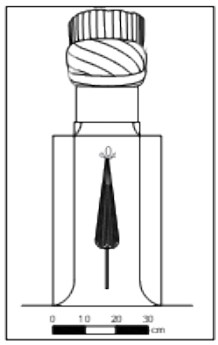


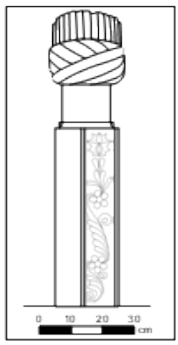
Çizim: 9a-9b-9c



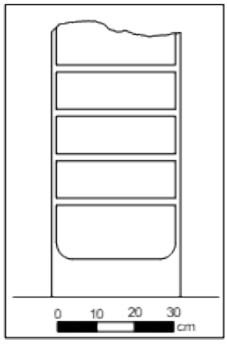


Çizim: 10

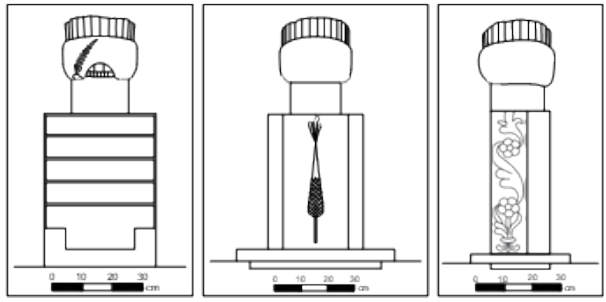




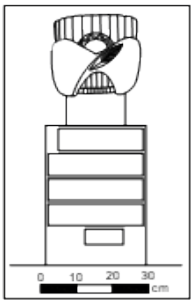
Çizim: 11a-11b-11c



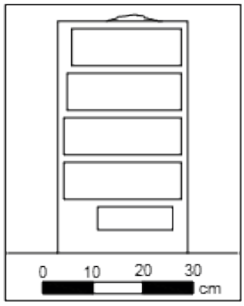
Çizim: 12



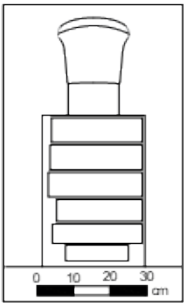
Çizim: 13a-13b-13c



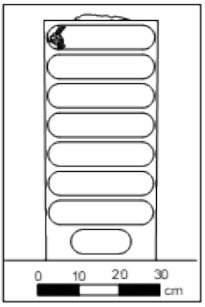
Çizim: 14



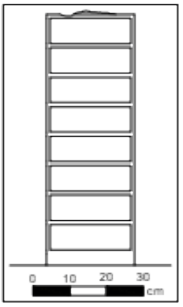
Çizim: 15



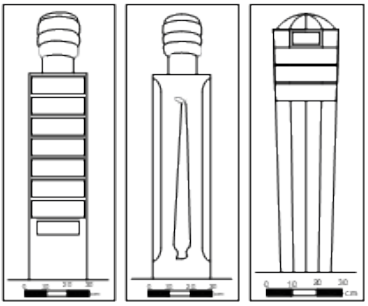
Çizim: 16a



Çizim: 17a

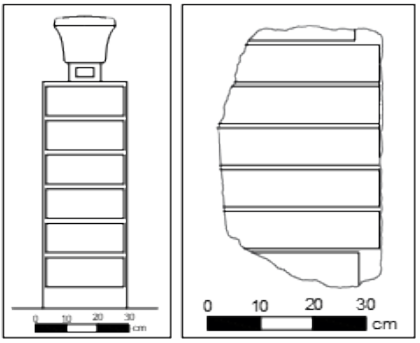


Çizim: 18

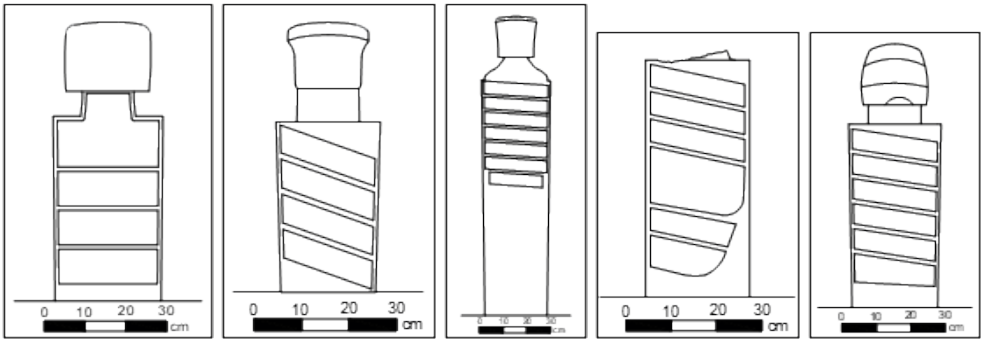


Çizim: 19a-19b

Çizim: 20a-20b

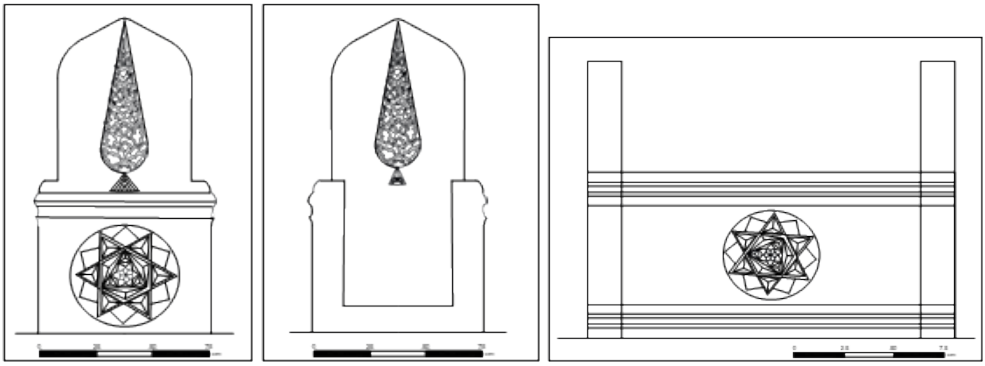


Çizim: 21 **Çizim:** 22

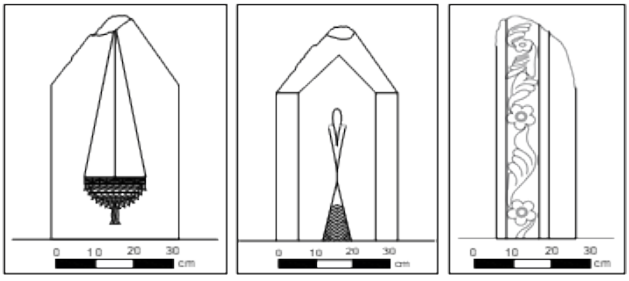


Çizim: 23a **Çizim:** 24 **Çizim:** 25 **Çizim:** 26 **Çizim:** 27

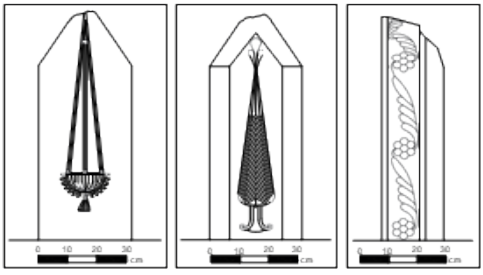
(Ayak Taşları ve Sanduka Yüzeyleri)



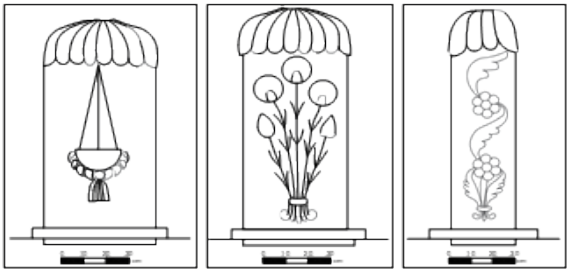
Çizim: 2c-2d-2e



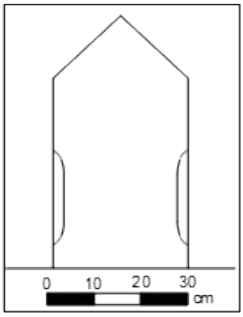
Çizim: 9d-9e-9f



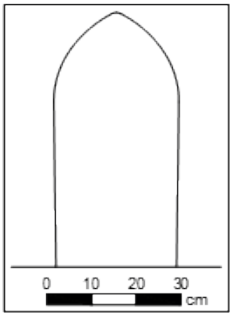
Çizim: 11d-11e-11f



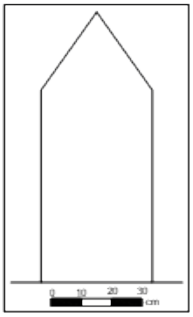
Çizim: 13d-13e-13f

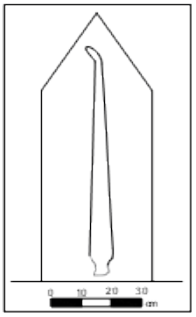


Çizim: 16b

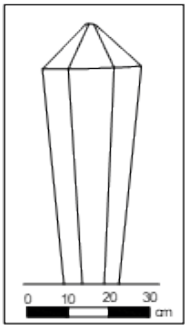


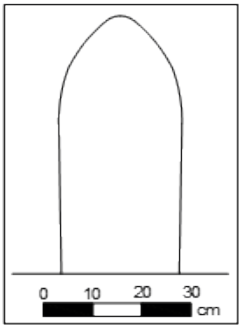
Çizim: 17b



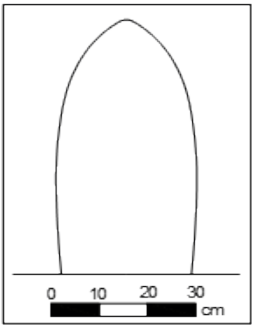


Çizim: 19c-19d

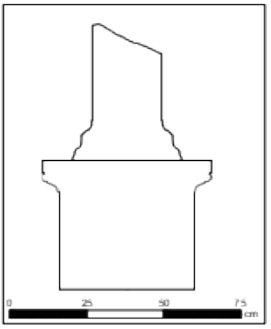




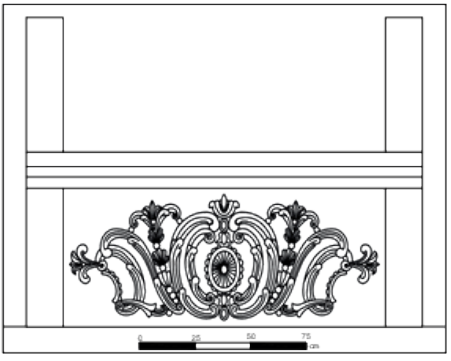
Çizim: 20c **Çizim:** 23b

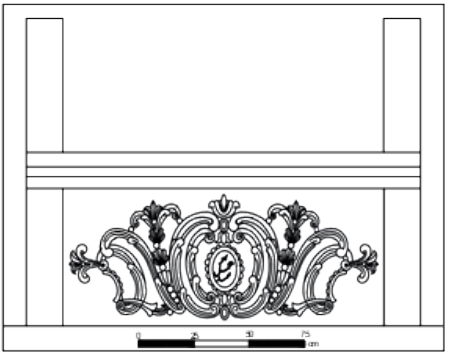


Çizim: 28b



Çizim: 30b-30c





Çizim: 30d-30e

Kaynakça

-Asarkaya, Halis (1938). "Tokat Mezarlıkları", Yeşilırmak Gazetesi, Tokat.

-Bakırcı, Naci (2005). Mevlevi Mezar Taşları, İstanbul: Rumi Yayınları.

-Başkan, Seyfi (1996). Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

-Ceyhan, Semih (2010). "Taç" TDV İslâm Ansiklopedisi 39, İstanbul: TDV Yayınları, s. 363-365.

-Çal, Halit (2000). "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezar Taşlarında Başlıklar" Tarihi ve Kültür Sanatıyla III. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler (28-30 Mayıs 1999), İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, s. 206-225.

-Çal, Halit; İltar, Gazanfer (2011). Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları, Ankara: Giresun Valiliği Yay.: 19.

-Çam, Nusret (1993). "Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman)". Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, Ankara: Selçuk Üniversitesi Araştırma Merkezi Yay., s. 207-230.

-Demir, Çetin (2008). Tokat Erenler Tarihi Mezarlığı ve Mezar Taşları, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek

Lisans Tezi), Van.

-Develioğlu, Ferit (1993). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (11. Baskı), Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

-Evliya Çelebi (2001). Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi 5, (Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali

Kahraman, İbrahim Sezgin), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı).

-Hanoğlu, Canan (2020). "Tokat Mahmut Paşa Camii Haziresi'nde Bulunan Mezar Taşları", Ekev Akademi Dergisi, 84, Erzurum: s. 161-194.

-Hanoğlu, Canan (2021). "Tokat Dokuztaşlar Mezarlığı'nda Yer Alan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları", Türk Kültürü Araştırmaları Serisi I, Ankara: Berikan Yayınevi, s. 1-45.

-Hanoğlu, Canan (2021). "Tokat/Zile Şeyh Nusrettin Türbesi Haziresi'nde Yer Alan Tarihi Mezar Taşları", Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 11(2), Ordu: s. 675-698.

-İşli, H. Necdet (2009). Osmanlı Serpuşları, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Yayınları.

-Kopraman, Kâzım Yaşar (1987). "Evliya Çelebi Seyahatnâmesine Göre Tokat Şehri", Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986), Ankara: s.38-56.

-Kumbaracılar, İzzet (1978). Serpuşlar, İstanbul: Turing Yayınları.

-Muslu, Ramazan (2008). "Türk Tasavvuf Kültüründe Tarikat Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları", EKEV Akademi Dergisi, S.36, Yaz, Erzurum: s. 43-66.

-Pala, İskender (2020). "Mühr-i Süleyman", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklo-

pedisi, C.31, Ankara: TDV Yayınları, s.523-525.

-Sami, Ş. (H.1318/M. 1900-01). Kamus-i Türki, İstanbul: İkdam Matbaası.

-Topaloğlu, Bekir (1989). "Ali", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.2, Ankara: TDV Yayınları, s. 370-371.

-Türeli, İdil (2006). Türk Sanatında Alti Köşeli Yıldız, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

-T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (2009). Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri, Tokat: Tokat Valilik Yayınları.

-Türklü, M. E. (2010). Tokat Mezar ve Yapı Kitabeleri Üzerine Bir İnceleme, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sivas.

-Ulu, M. Emin (1989). "Gıjgıj Baba", Tokat Kültür ve Araştırma Dergisi Mart 1, Tokat: Tokat Kültür Araştırma Geliştirme ve Yaşatma Vakfı, s. 15. (Hüseyin Gülerçoban (86) ve Âşık Püryani (70)'nin anlatımlarıyla derlenmiştir.)

-Ulu, M. Emin (2003). "Alperenler Şehri Tokat", Tokat Kültür ve Araştırma Dergisi Aralık 18, Yıl: 11, Tokat: Tokat Kültür Araştırma Geliştirme ve Yaşatma Vakfı, s. 14-23.

-Üçer, Müjgan (1987). "Tokat ve Efsaneleri, İnanışları", Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986), Ankara: s. 217-230.

-Yazar, T., Kelkit, C. ve Şahin H. (2016). "Niksar Melik Gazi Mezarlığı", Gazi-osmanpaşa Üniversitesi Danişmendliler Sempozyumu (12-13 Kasım 2015), Bildiriler, Tokat: s. 491-512.

-Yeğin, Abdullah (2010). İslamî-İlmî-Edebî-Felsefî Yeni Lügat, İstanbul: Bilnet Matbaacılık.

İnternet Kaynakları

https://www.facebook.com/turhalnett/posts/yazıtepe-köyü (Erişim Tarihi: 23.10.2023).

https://www.google.com.tr/maps (Erişim Tarihi 09.01.2023).

https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 17.10.2023).

https://www.tv100.com/tokattaki-gij-gij-baba-turbesinin-gizemi-galeri-510745?p=4 (Erişim Tarihi: 03.10.2023).

Sözlü ve Bazı Görsel Kaynaklar

-Yerel Araştırmacı, Tokat Şehir Müzesi Küratörü Hasan ERDEM

TOKAT ŞEHİR MÜZESİ'NDE BULUNAN MADENİ ŞAMDANLAR[1]

Metal Candlesticks in Tokat City Museum

Veysel ESEN[2]
Mehmet Sami BAYRAKTAR[3]

Özet

Bu çalışmada Tokat Şehir Müzesi'nde bulunan kırk adet madeni şamdan tanıtılarak değerlendirilmiştir. Geleneksel Türk kültür ve sanatının bir parçası olarak gündelik hayat estetiğinin yansıdığı madeni şamdanlarla ilgili gerçekleştirdiğimiz bu çalışmayla bilimsel anlamda katkı sunmayı ümit etmekteyiz. Söz konusu madeni şamdanlar; kaideli şamdanlar, el şamdanları ve asma şamdanlar olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Kaideli şamdanlar, zeminle kesintisiz olarak temas halinde olan ve herhangi bir tutamak bulundurmayan şamdanlardır. El şamdanları, diğer şamdanlara nazaran daha küçük boyutlu ve tutamak bulunduran şamdanlardır. Asma şamdanlar ise koza biçimli gövdeye sahip olup gövde kenarlarından zincirlerle asılarak kullanılan şamdanlardır. Pirinç ve bronz malzemeden döküm tekniğiyle üretilen şamdanların parçaları kılavuz geçme/vidalı birleşim tekniği ve lehim tekniğiyle birbirine eklenmişlerdir. Şamdanların yüzeyinde kazıma, kabartma, delik-işi ve tornada çizikleme teknikleriyle gerçekleştirilen süslemeler görülmektedir. Söz konusu süslemeler genelinde basit dekoratif çizgiler ve yarım dairesel kabartmalar olması yanında oldukça ince çalışılmış kazıma ve delik-işi örneği de bulunmaktadır. Ayrıca bir süsleme ögesi olarak kullanılabilen yazı unsuruna şamdanlar arasında az sayıda olsa da rastlanılmaktadır. Şamdanların üç tanesi dışında tarih veren kitabe bulunmamaktadır. Tarihlerin en erkeni H.1318/M.1900-1901 en geç olanı ise H.1327/M.1909-1910 tarihidir. Üzerlerinde herhangi bir damga işaret veya tarih unsuru bulundurmayan şamdanlar malzeme-teknik, biçim, kompozisyon ve üslup özelliklerine göre karşılaştırma yapılarak -üslup eleştirisi- tarihlendirilmiştir. Buna göre bir eser 16. yüzyıla diğerleri 19. yüzyıl ve 20.yüzyıl başları arasına ait olmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Şamdan, Tokat, Müze, Osmanlı, El sanatları, Türk sanatı

---

[1] Bu çalışma, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Mehmet Sami Bayraktar danışmanlığında yürütülen, Veysel Esen tarafından hazırlanan "Tokat Şehir Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemi Aydınlatma Eşyaları" adlı Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

[2] Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Kayseri/Türkiye, Veysellesen@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9741-6181

[3] Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun-TÜRKİYE, e-posta: msami.bayraktar@omu.edu.tr /ms.bayraktar@hotmail.com; ORCID: 0000-0001-8454-4045

Abstract

In this study, forty metal candlesticks in Tokat City Museum are introduced and evaluated within the framework of Art History discipline. We hope to contribute scientifically with this study on metal candlesticks, which reflect the aesthetics of daily life as a part of traditional Turkish culture and art. The metal candlesticks in question are divided into 3 groups: pedestal candlesticks, hand candlesticks and hanging candlesticks. Base candlesticks are candlesticks that are in continuous contact with the ground and do not have any handles. Hand candles are candlesticks that are smaller in size and have a handle compared to other candlesticks. Hanging candlesticks have a cocoon-shaped body and are used by hanging chains from the sides of the body. The parts of the candlesticks produced with the casting technique from brass and bronze materials are attached to each other with the tapping/screw-fit technique. On the surface of the candlesticks, decorations made by scraping, embossing, hole-work and scratching techniques can be seen. In addition to the simple decorative lines and semi-circular reliefs that protrude outward, there are also very finely worked examples of scraping and hole-work. In addition, the writing element, which can be used as an ornamental element, is rarely encountered among the candlesticks. Except for three candlesticks, none have inscriptions providing a date. The earliest date is H.1318/A.D. 1900-1901, and the latest is H.1327/A.D. 1909-1910. The candlesticks without any stamps, marks, or date elements have been dated through stylistic analysis, comparing their material, technique, form, composition, and stylistic characteristics. Accordingly, one piece is attributed to the 16th century, while the others are believed to belong to the 19th century and the early 20th century.

Keywords: Candlestick, Tokat, Museum, Ottoman, Hand crafts, Turkish art

Giriş

Aydınlatma, yeme, içme ve barınma gibi hayati önem taşıyan unsurlardan biri olarak insan hayatında yer bulmuştur. Aydınlatma ihtiyacını karşılamak için kullanılan meşale, kandil, fener gibi şamdan da aydınlatmayı sağlayan önemli gereçlerden biridir. Eski çağlardan itibaren aydınlatmanın sağlandığı eşyalardan biri olan şamdan; Arapça "şem/mum" ile Farsça "dân/-lık" kelimelerinin birleşiminden oluşmakta olup kelime anlamı olarak mumluk, ışıklık ve ışıldak gibi anlamlara gelmektedir (İ.Z. Eyuboğlu 2004: 622). "Üzerine mum dikilip aydınlatma amacıyla kullanılan ayaklı bir araç" (Sözen ve Tanyeli 1986: 224). Şeklinde tanımlanan şamdan, *Dîvânu Lugâti't Türk*'te *tüngşü* (Kaşgarlı Mahmud 1985: 378) adı ile anılmaktadır[4].

Madeni aydınlatma eşyalarından biri olan şamdanların 10. yüzyılda Buhara'da Karahanlılar döneminde bakırdan üretildiğini biliyoruz (Kanal 2013: 87).

[4] Aynı eserin farklı ciltlerinde geçen "*Tün*" kelimesi için "*Gece*" karşılığı verilmiştir. Bu bakımdan şamdan için verilen isim gece ile ilişkilendirilerek verilmiş olmalıdır. Bugün dahi evlerimizde gece kullandığımız lambalara "*Gecelik*" adı verilmektedir. Şamdan için de aynı ismin verildiği düşünülebilir.

Fakat bugün elimize ulaşan somut örnekler Selçuklu dönemine ve sonrasına tarihlenen şamdanlardır. 14. yüzyıl dan 20. yüzyıla kadar uzun bir dönemi kapsayan Osmanlı dönemine gelindiğinde çeşitli malzemelerden ve çeşitli şekillerde yapılan şamdanlarla karşılaşılmaktadır.

Osmanlı dönemine gelinceye kadar her türden maden ve süsleme teknikleri denenmiş, çeşitli formlar geliştirilmiş Osmanlıya oturmuş bir maden sanatı miras kalmıştır (Bodur 1987: 36). Bu mirasın önemli bir bölümünü şüphesiz şamdanlar oluşturmaktadır. Şamdanlar gerek şekilleri gerek kullanım alanlarına göre farklı isimler almışlardır. Elde tutulması için kulpu olan şamdanlara *el şamdanı* veya *kulplu şamdan*, duvara sabitlenenlere *duvar şamdanı*, birden fazla mum yerleştirilen şamdanlara *kollu şamdan* denilmekle birlikte büyük boyutlu, mihrabın iki yanında bulunduklarından *mihrap şamdanı* ve *ayaklı şamdan* olarak adlandırılan şamdanlar mevcuttur (Arseven 1983: 1862-1863). Tüm bunlara ek olarak genellikle 2 metreye kadar yüksekliği olan ev, konak, tekke ve türbelerde yaygın biçimde bulunan *orta şamdanları* da bulunmaktadır (Bozkurt 2010: 329).

Ayrıca İstanbul kadı sicillerinde şekline (*Bakraç şamdan*, *Tâbe-i şamdan*) ve boyutuna göre (*Kebir şamdan*, *Şamdan-ı kebîr*, *Şamdan-ı büzürg* ve *Şamdan-ı sagîr*) isimler almışlardır. Bundan başka "*billur şamdan, demir şamdan, inci şamdan, tombak şamdan, mücevher şamdan*" gibi yapım ve süsleme malzemelerine şamdanların isimlendirildiği de görülmektedir. Tüm bunların dışında 1640 tarihli narh defterinde ise kaidelerine göre (*Yüksek dipli şamdan* ve *yassı dipli şamdan* gibi) isimlendirilmişlerdir.[5]

Osmanlı dönemine ait olan şamdanların döküm ve torna tekniğinde tek parça veya geçmeli olarak yapılanları vardır (Oral 2016: 88). 14-15. yüzyılda madeni eserler pirinç demir ve bronzdan olup altın ve gümüş eserler nadirdir (Öney 2000: 33). Kitabesinden Sultan Orhan için yaptırıldığı anlaşılan 1329 tarihli bronz şamdan bugün Paris Louvre Müzesi'ndedir. Sultan 2. Bayezit'in Edirne'de yaptırdığı külliye camisine ait bir çift tunç şamdan İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Öney 2000: 33). Selçuklularda da rastladığımız çan biçimli şamdanların farklı boyutlarda ve madenlerde olmak üzere Osmanlı'nın her döneminde kullanıldığı gibi klasik dönem öncesinde de kullanıldığı bilinmektedir. Bu döneme dair şamdan formu hakkında bilgi vermesi açısından Bursa Yeşil Külliyede bulunan Çelebi Mehmed Türbesi (Yeşil Türbe)'nin mihrap nişine bakılabilir.

[5] Şamdan konusunda daha fazla bilgi için; Veysel Esen, *Tokat Şehir Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemi Aydınlatma Eşyaları*, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2022, 50-57.

Foto 1 Bursa Yeşil Türbe mihrap nişi (Arlı ve Altun 2008: 84)

Foto 2 Mihrap nişi ayrıntı (Arlı ve Altun 2008: 84)

16. yüzyıl başlarında görülen lale şeklinde mumluklu havan şamdanları 17. yüzyılda düz mum çanaklı ve bilezik boğumlu boyun kısımlı havan şamdanlar takip etmiştir (Bodur 1987: 41). Bu türden şamdanlara *Surname-i Hümayun* minyatürlerinde de rastlanılmaktadır. Geçit töreninde tekerlekli yükseltilmiş bir zemin üzerinde şamdan ustaları şamdan yaparken tasvir edilmişlerdir. Tasvirde yer alan çeşitli şekillerde şamdanlar arasında 16. ve 17. yüzyılda görülen şekillerde şamdanlara rastlanılmaktadır (Atasoy 1997: 127a). Aynı eserde Mumcu esnafının geçit töreninde hediye ettiği şamdan da aynı şekilde havan biçimli; kaideli, boğumlu boyun kısımlı ve düz mum yuvalıdır (Atasoy 1997: 79b).

Foto 3 16. yüzyıl pirinç şamdan (Bodur 1987: 110)

Foto 4 17. yüzyıl pirinç şamdan (Bodur 1987: 111)

18. yüzyıl başlarında klasik dönem özelliklerini gösteren havan tipi olarak adlandırılan şamdanlara ek olarak daha sonraları Batı etkileriyle daralıp uzayan ayaklı tipte şamdanlarla[6] görülmektedir (Vardar 2011: 36). 19. yüzyılda ise

[6] Daralıp uzayan tip olarak tanımlanan şamdanlar, Selçuklu döneminde de görülen silindirik boğumlu gövdeli şam-

aynı etkiye bağlı olarak şamdan şekillerine bir yenisi daha eklenerek yivlerle teşkilatlandırılmış döküm tekniğinde iki parçadan oluşan boğumlu lale çanağı formunda şamdanlar görülmeye başlanır (Bodur 1987: 41). Söz konusu şamdanlar Osmanlı ülkesinde üretildiği gibi 19. yüzyılda şamdan ithal edildiğine dair arşiv kayıtları da bulunmaktadır.[7]

Foto 5 *Şamdan esnafı geçit töreninde* (Atasoy 1997: 127a)

Foto 6 Mumcu esnafı şamdan hediyesini sunarken (Atasoy 1997: 79b)

Madeni şamdanların sade olanları çoğunlukta olmakla beraber klasik dönem örneklerinde gövdelerde yer alan rumi kıvrımlı bitkisel süsleme ve kitabeler son döneme kadar devam etmişti (Bodur 1987: 41). Batı etkilerini taşıyan görünümler, ovalleşen hatlar ve yivli süslemelerle gövdeleri bütünüyle değişime uğratmıştır (Vardar 2011: 36).

Foto 7 18. yüzyıl bronz şamdan (Bodur 1987: 111)

Foto 8 19. yüzyıl tombak şamdan (Bodur 1987: 132)

Foto 9 1814 tarihli pirinç şamdan (O'Kane 2006: 229)

danlara yüksek oranda benzerlik göstermektedirler. Batılı etkiler dönem içerisinde var olmakla birlikte Selçuklu, Eyyubi ve Memlûk gibi farklı dönemlerde karşımıza çıkan bu tip şamdanların Osmanlı döneminde de kendini göstermiş olması ortak beğeninin tekrar ortaya çıkması olarak yorumlanabilir.

7 DABOA. MB. İ…21-143 Arşiv numaralı, H.05-12-1284/ M.29-03-1868 tarihli belgeye göre Beylerbeyi Sarayı için Eksercizade Agop Efendi marifetiyle Avrupa'dan 12 çift vazo, 6 çift şamdan ve 3 çift kuş kafesi getirtilmiştir.

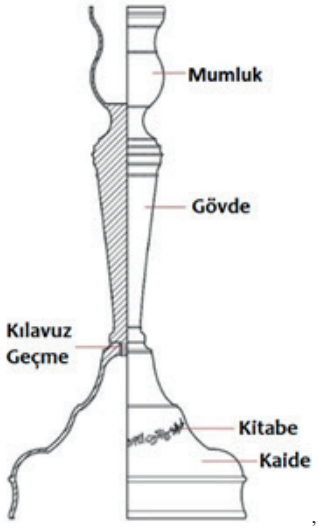
1. Tokat Şehir Müzesi'nde Bulunan Madeni Şamdanlar[8]

Çalışmamızın konusunu Tokat Şehir Müzesi'nde bulunan kırk adet madeni şamdan oluşturmaktadır. Kullanım şekli bakımından şamdanlar "Kaideli şamdanlar" "El şamdanları" ve "Asma şamdanlar olarak üç ayrı sınıfa ayrılmaktadır. Sayısal bakımdan en büyük grup 33 eserle kaideli şamdanlar oluşturmaktadır. İkinci sırada 5 eserle el şamdanları yer almakta olup asma şamdanlar 2 eserle son sırada yer almaktadır.

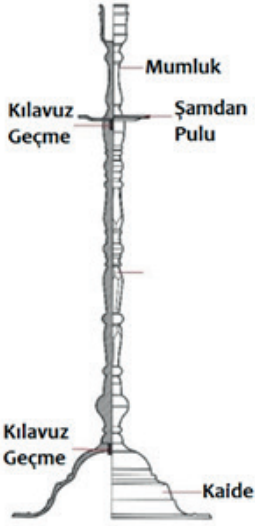
1.1. Kaideli Şamdanlar

Boyutu, şekli ya da yüksekliği fark etmeksizin kaidelerinin zemin ile kesintisiz olarak temas halinde olduğu şamdanlara "kaideli şamdan" adı verilmiştir. Kaideli şamdanlar; bronz, pirinç ve bakır olmak üzere üç farklı madenden döküm tekniğiyle üretilmiş oldukları görülmektedir (Foto 10, 11, 12).

Kaide, gövde -bazı şamdanlarda gövde ve mumluk bir bütün halinde- ve mumluk bölümlerinden oluşmakla birlikte bazı örneklerde bunlara ek olarak şamdan pulu da yer almaktadır. 2, 3, 4, 5 ve daha fazla parçadan oluşan şamdanlar kılavuz geçme (Foto 13) (vidalı birleşim) tekniğiyle bütünleştirilmişlerdir (Şekil 1, 2), (Foto 14, 15, 16, 17). [9]



Şekil 1 İki parçadan oluşan kaideli şamdan bölümleri



Şekil 2 Dört parçadan oluşan kaideli şamdan bölümleri

[8] Bildiri sınırını aşmamak için eserler belirli gruplara ayrılarak değerlendirilmiş ancak nitelikleri bakımından diğerlerinden ayrılan eserlere ayrıca değinilmiştir.

[9] 8 ve 22 numaralı kaideli şamdanlar hariç olmak üzere. Söz konusu eserler lehim tekniğiyle birleştirilmiştir.

Foto 10 Bronz şamdan

Foto 11 Pirinç Şamdan

Foto 12 Bakır Şamdan

Foto 13 Kılavuz geçme

Foto 14 İki parçadan oluşan şamdan

Foto 15 Üç parçadan oluşan şamdan

Foto 16 Dört parçadan oluşan şamdan

Foto 17 Beş parçadan oluşan şamdan

Kaideler genel olarak dairesel planda meydana getirilmiş olmaları yanında çokgen plan gösterenlerine de rastlanılmaktadır. Kaide şekillerine bakıldığında dairesel kenarlı konik biçimlidir. Bu tür kaidelerde kademeli ya da doğrudan daralarak gövde ile birleşirler (Foto 18). Çokgen kenarlı konik kaideler dörtgen, altıgen ve sekizgen kenarlıklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türden kaidelerde de diğer kaidelerde olduğu gibi gövdeye doğru gittikçe daralarak birleşmektedir (Foto 19, 20, 21). İç ya da dışbükey yaylardan oluşturulan dilimli kenarlı konik kaideler, bir diğer kaide tipidir. Dilimli kenarlar belirli bir seviye yükseldikten sonra konik kaideyle devam etmektedir (Foto 22).

Eserler arasında birer örnek olarak yer alan üç ayrı tip ile daha karşılaşılmaktadır. Bu tiplerden ilki diş sırası kenarlı havan kaidedir. Daraltılmış karnıyla genel hatlarına bakıldığında Selçuklu ve Memlüklü dönemine ait havan/konkav

biçimli şamdanlara çok yakın benzerlik göstermektedir (Foto 23). İkinci tip ise dairesel kenarlı çan kaideli tip olup genel hatlarına bakıldığında çanı anımsatmaktadır. Bu tipte gövde kısmına yer verilmeden doğrudan mumluk kısmına geçilmesi bir diğer ayırıcı özelliğidir (Foto 24). Son olarak yayvan kenarlı konik kaideli tip ile karşılaşılmaktadır. Söz konusu kaideye bakıldığında tepsiyi anımsatmaktadır (Foto 25).

Foto 18 Dairesel kenarlı konik kaide

Foto 19 Dörtgen kenarlı konik kaide

Foto 20 Altıgen kenarlı konik kaide

Foto 21 Sekizgen kenarlı konik kaide

Foto 22 Dilimli kenarlı konik kaide

Foto 23 Diş sırası kenarlı havan kaide

Foto 24 Dairesel kenarlı çan kaide

Foto 25 Yayvan kenarlı konik kaide

Madeni kaideli şamdanların gövdeleri genellikle sütun biçimli, boğumlu ve daralıp genişletilerek hareketlenmektedir (Foto 26, 27). Ancak bu gövdelerin yanı sıra kum saati biçimli (Foto 31), elmas kesim biçimli (Foto 28), düz çokgen biçimli ya da sıralanmış küre biçimli gövdelerle de karşılaşılmıştır (Foto 29, 30).

Foto 26 Sütun biçimli şişkin gövde

Foto 27 Sütun biçimli boğumlu gövde

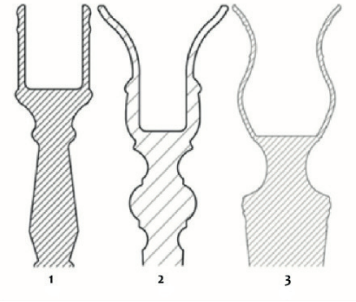
Foto 28 Elmas kesim biçimli gövde

Foto 29 Düz çokgen biçimli gövde

Foto 30 Sıralanmış küre biçimli gövde

Foto 31 Kum saati biçimli gövde

Kaideli şamdanların mumluk kısımlarına bakıldığında üç tip görülmektedir. Bu tipler düz mumluklu, geniş ağızlı mumluklu ve ince belli geniş ağızlı mumluklu olarak sıralanabilir (Foto 32), (Şekil 3).



Şekil 3 Mumluk tipleri 1) Düz mumluklu 2) Geniş ağızlı mumluklu 3) İnce belli geniş ağızlı mumluklu

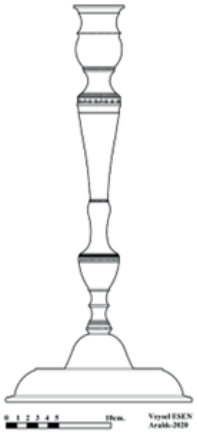
Foto 32 Mumluk tipleri 1) Düz mumluklu 2) Geniş ağızlı mumluklu 3) İnce belli geniş ağızlı mumluklu

Kaideli şamdanlar arasında 1 ve 7 numaralı şamdanlar yüzeyinde süslemelere rastlanılmaktadır. Bu şamdanlardan 1 numaralı olan eser kazıma, kabartma ve delik işi gibi farklı türde süsleme teknikleri kullanılarak bitkisel motiflerler, zencirek motifleriyle ve geçmelerle süslenmiştir (Foto 33), (Çizim 1). Diğer bezeme barındıran 7 numaralı kaideli şamdan yüzeyinde ise çok küçük bir alanda sınırlı kalmış (mumluk altı) kazıma tekniğiyle oluşturulmuş bitkisel süslemeler bulunmaktadır (Foto 34), (Çizim 2). Bu iki eser dışında kalan kaideli şamdanlar genel olarak sade bırakılmış bazı eserlerde tornada çizikleme tekniğiyle sadelikten kaçınılmıştır (Foto 32/1).

Foto 33 1 numaralı kaideli şamdan parçaları genel görünüşü. 1) Mumluk 2) Gövde 3) Kaid

Çizim 1 numaralı kaideli şamdan genel görünüş çizimi

Foto 34 7 nurmaralı kaideli şamdan genel görünüşü



Çizim 2 7 numaralı kaideli şamdan genel görünüş çizimi

Kaideli şamdanlardan 8 ve 25 numaralı şamdanlar dışında kalanlarda herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Bu ikisinden yalnızca 25 numaralı şamdanın kitabesi tarih vermektedir. Kitabe şamdanın kaide yüzeyinde "*Sivaslı İlyaszâde El-Hacı Hüseyin Efendi'nin validesi Hatun için Yeni Camii Şerif'e vakf olmuşdur. 1323*" şeklinde Osmanlı Türkçesiyle sülüs hatta hak edilmiştir (Foto 35, 36). Diğer şamdanın da kaide yüzeyinde, sülüs hatta ve yine Osmanlı Türkçesiyle "*Sahibi Osman*" hak edilmiş ve deltoid şeklinde damga yer bulmuştur (Foto 37, 38).

Foto 35 25 Numaralı kaideli şamdan

Foto 36 25 Numaralı kaideli şamdanın kitabesi

Özgün Yazı

سیواسلی الیاس زاده الحاجی حسین افندینك
والده سی خاتون ایجون یکی جامعشریفه
وقف اولمشدر ۱۳۲۳

Çeviri Yazı

Sivaslı İlyaszâde El-Hacı Hüseyin Efendi'nin validesi Hatun için Yeni Camii Şerif'e vakf olmuşdur. 1323

Foto 37 8 Numaralı kaideli şamdan

Foto 38 8 numaralı kaideli şamdan kitabesi (1) ve damgası (2)

Özgün Yazı ve Damga

صاحبی عثمان

Çeviri Yazı

Sahibi Osman

1.1.1. Kaideli şamdan albümü

Foto 39 1 Numaralı kaideli şamdan

Foto 40 2 Numaralı kaideli şamdan

Foto 41 3 Numaralı kaideli şamdan

Foto 42 4 Numaralı kaideli şamdan

Foto 43 5 Numaralı kaideli şamdan

Foto 44 6 Numaralı kaideli şamdan

Foto 45 7 Numaralı kaideli şamdan

Foto 46 8 Numaralı kaideli şamdan

Foto 47 9 Numaralı kaideli şamdan

Foto 48 10 Numaralı kaideli şamdan

Foto 49 11 Numaralı kaideli şamdan

Foto 50 12 Numaralı kaideli şamdan

Foto 51 13 Numaralı kaideli şamdan

Foto 52 14 Numaralı kaideli şamdan

Foto 53 15 Numaralı kaideli şamdan

Foto 54 16 Numaralı kaideli şamdan

Foto 55 17 Numaralı kaideli şamdan

Foto 56 18 Numaralı kaideli şamdan

Foto 57 19 Numaralı kaideli şamdan

Foto 58 20 Numaralı kaideli şamdan

Foto 59 21 Numaralı kaideli şamdan

Foto 60 22 Numaralı kaideli şamdan

Foto 61 23 Numaralı kaideli şamdan

Foto 62 24 Numaralı kaideli şamdan

Foto 63 25 Numaralı kaideli şamdan

Foto 64 26 Numaralı kaideli şamdan

Foto 65 27 Numaralı kaideli şamdan

Foto 66 28 Numaralı kaideli şamdan

Foto 67 29 Numaralı kaideli şamdan

Foto 68 30 Numaralı kaideli şamdan

Foto 69 31 Numaralı kaideli şamdan

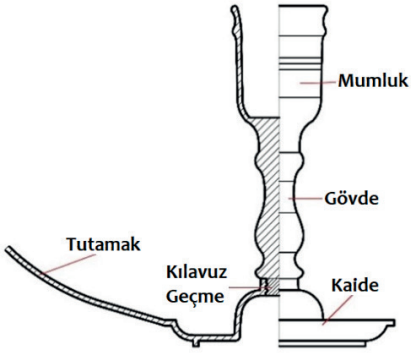
Foto 70 32 Numaralı kaideli şamdan

Foto 71 33 Numaralı kaideli şamdan

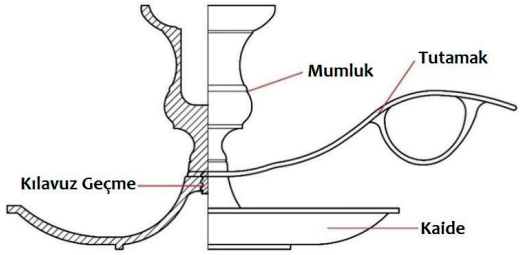
1.2. El Şamdanları

Kaidesine bitişik veya ayrı bir parça olarak meydana getirilmiş olmasına bakılmaksızın farklı ölçü ve şekillerde meydana getirilmiş tutamaklara sahip olan küçük boyutlu elde taşınmaya olanak sağlayan şamdanlara "el şamdanı" adı verilmiştir. Bu türde üretilmiş şamdanlar madeni şamdanlar arasında beş eserle ikinci grubu temsil etmektedirler. Eserlerin tamamı bronz malzemeden döküm tekniğiyle üretilmiştir.

El şamdanları iki veya üç parçadan oluşabilmektedirler. Kaide, tutamak ve mumluk olmak üzere üç parçadan meydana getirilen el şamdanları (Şekil 5), (Foto 63) olduğu gibi kaideye ekli tutamak ve gövdeyle bitişik mumluk kısmı olmak üzere iki parçadan oluşanları da bulunmaktadır (Şekil 4), (Foto 62).



Şekil 4 İki parçadan oluşan el şamdanı bölümleri



Şekil 5 Üç parçadan oluşan el şamdanı bölümleri

El şamdanlarının kaideleri dairesel planlı çanak şeklinde üretilmişlerdir. Kaide kenarları genel olarak düz bırakılması yanında diş sırası şeklinde de oluşum gösteren örnek bulunmaktadır (Foto 74). Söz konusu kaide merkezinden farklı açı-

larla yükselip daralarak gövde ya da mumlukla birleşmektedir. Kaideler tutamaklı (Foto 72) ya da tutamaksız (Foto 73) olarak iki şekilde meydana getirilmiştir.

Foto 72 İki parçadan oluşan el şamdanı

Foto 73 Üç parçadan oluşan el şamdanı

El şamdanlarında mumluk ile bir bütün olarak ele alınan gövde kısımları iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki sütun biçimli şişkin gövde (Foto 75) diğeri ise sütun biçimli boğumlu gövdedir (Foto 76). Mumluk kısımlarına bakıldığında ise kaideli şamdanlarda olduğu gibi üç tiple karşılaşılır (Foto 77-79).

Foto 74 Diş sırası şeklinde kenarlı kaide

Foto 75 Sütun biçimli şişkin gövde

Foto 76 Sütun biçimli boğumlu gövde

Foto 77 Düz mumluklu

Foto 78 Geniş ağızlı mumluklu

Foto 79 İnce belli geniş ağızlı mumluklu

El şamdanlarında herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. Ayrıca yüzeylerinde tornada çizikleme tekniğiyle meydana getirilmiş yatay çizgiler dışında herhangi bir süslemeye de yer verilmemiştir (Foto 77).

1.2.1. El şamdanları albümü

Foto 80 1 numaralı el şamdanı

Foto 81 2 numaralı el şamdanı

Foto 82 3 numaralı el şamdanı

Foto 83 4 numaralı el şamdanı

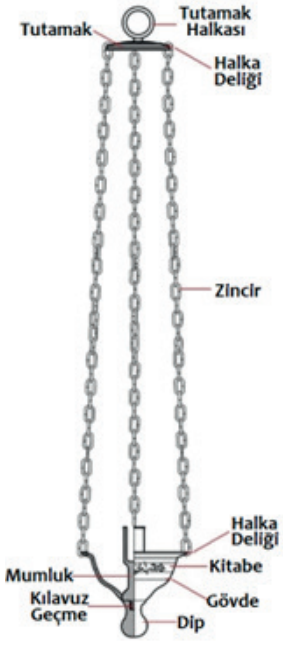
Foto 84 5 numaralı el şamdanı

1.3. Asma Şamdanlar

Asılarak kullanılmaları sebebiyle "asma şamdan" adının verildiği şamdanlar eserler arasından iki adet olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu şamdanlar koza biçimli gövde, mumluk, dip, askı zincir ve tutamak olmak üzere beş kısımdan oluşmaktadırlar (Şekil 6), (Foto 87).

Dip kısımları dış hatlarıyla damla şeklini anımsatmakta olup mumlukları düz mumluklu tiptedir. Koza biçimli gövde mumluk ve dip arasında yer almaktadır (Foto 85, 86). Merkezinde halka bulunan tutamak kısmında daire biçimli olup üç noktada zincirin geçirildiği halka delikleri bulunmaktadır (Foto 88, 89). Aynı delikler gövde kenarlarında da bulunmakta olup tutamak ve gövde bağlantısı bu şekilde sağlanmaktadır. Zincir dışında bronz malzemeden döküm tekniğiyle meydana getirilen asma şamdanların parçaları kılavuz geçme tekniğiyle birleştirilmiştir.

Her iki eser yüzeyinde kitabeye rastlanılmaktadır (Foto 90, 91). Kitabe dışında eser yüzeyinde tornada çizikleme tekniğiyle meydana getirilmiş derin olmayan çizikler dışında herhangi bir süsleme düzenlemesine rastlanılmaz.



Şekil 6 Asma şamdan bölümleri

Foto 87 Asma şamdan genel görünüşü

Foto 85 1 numaralı asma şamdan

Foto 86 2 numaralı asma şamdan

Foto 88 1 numaralı asma şamdan tutamak

Foto 89 2 numaralı asma şamdan tutamak

Asma şamdanların her ikisinin yüzeyinde de vakıf kitabeleri bulunmaktadır. Söz konusu kitabeler özgün ve çeviri yazı haliyle şu şekildedir;

Foto 90 1 Numaralı asma şamdan kitabesi

Özgün Yazı

صاحب الجيرات چويجى اوغلى كريمه سى صالحه خاتونن اقجه كويى جامع شريفنه وقفدر سنه ١٣١٨

Çeviri Yazı

Sahib'ül-hayrat Çivicioğlu kerimesi Saliha Hatun'un Akça Köyü Camii Şerifine vakfıdır. Sene 1318

Foto 91 2 Numaralı asma şamdan kitabesi

Özgün Yazı

صاحب الخيرات كلوك اوغلى كريمه سى طو طو خاتونن اقجه كوي جامع شريفنه وقفدر سنه ١٣٢٧

Çeviri Yazı

Sahib'ül-hayrat Kelükoğlu kerimesi Tutu (Dudu) Hatun'un Akça Köyü Camii Şerifine vakfıdır. Sene 1327

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Malzeme ve Teknik

Şamdanlar dört farklı malzemeyle imal edilmiştir. Bu malzemeler nicelik sırasıyla bronz, pirinç, bakır ve demir olarak sıralanmaktadır.

1,3,5,6,7,9,10,15,16,17,18,20,21,22,24,25 ve 30 numaralı kaideli şamdanların; 1,2,3,4 ve 5 numaralı el şamdanlarının; 1 ve 2 numaralı asma şamdanlarda (zincirler hariç olmak üzere) bronz kullanılmıştır. 2,4,11,12,14,19,23,26,27,28,29,31,32 ve 33 numaralı kaideli şamdanlarda pirinç, 8 ve 13 numaralı kaideli şamdanlarda bakır, asma şamdanların zincirlerinde demir kullanılmıştır (Tablo 1, 2, 3).

Yapım tekniği bakımından asma şamdan zincirleri dışında tüm eserler döküm tekniğiyle üretilmiştir. Birleştirme tekniklerine bakıldığında iki teknikle karşılaşılır. Bunlardan ilki kılavuz geçme tekniği diğeri lehim tekniğidir. Lehim ile birleştirmenin gerçekleştirildiği 8 ve 22 numaralı kaideli şamdanlar dışında kalan tüm eserler kılavuz geçme tekniğiyle birleştirilmişlerdir.

Biçim

Kaideli şamdanlar; kaide, gövde ve mumluk bölümlerinden oluşmaktadırlar. Bazı eserlerde 5, 6 ya da 7 numaralı kaideli şamdanlarda olduğu gibi mumluk ve gövde tek parça olarak ele alınmakta,11 ya da 12 numaralı kaideli şamdanlarda oluğu gibi bazı eserlerde gövde kısmı iki parçadan oluşmaktadır. Ayrıca tüm bu parçalara ek olarak 3 ya da 11 numaralı kaideli şamdanlarda olduğu gibi bazı kaideli şamdanlarda şamdan pulu ya da tablası bulunmaktadır.

Kaideli şamdanlarda; diş sırası kenarlı havan kaide (Foto 14), dairesel kenarlı çan kaide (Foto 15), yayvan kenarlı konik kaide (Foto 16), dörtgen (Foto 10), altıgen (Foto 11), sekizgen (Foto 12) kaide, dilimli kenarlı konik kaide (Foto 13) ve dairesel kenarlı konik kaide (Foto 9) olmak üzere sekiz farklı kaide biçimiyle karşılaşılmaktadır. Gövdeleri ise sütun biçimli şişkin (Foto 17), boğumlu (Foto 18), elmas kesim biçimli (Foto 19), düz çokgen biçimli (Foto 20), sıralanmış küre biçimli (Foto 21) ve kum saati biçimli gövdeli (Foto 22) olmak üzere altı farklı tiptedir. Mumluk kesimlerinnin biçimleri; düz, geniş ağızlı ve ince belli geniş ağızlı olmak üzere üç farklı tiptedir. (Foto 22), (Şekil 3).

Kaide, gövde, tutamak ve mumluk kısımlarından oluşan el şamdanlarının kaideleri çanak şeklinde olup kenarları düz ya da diş sırası şeklinde iki farklı düzende meydana getirilmiştir (Foto 63, 64). Kaideye bitişik ya da ayrı bir parça olarak tutamakları bulunmaktadır (Foto 72, 73). Gövdeleri sütun biçimli şişkin ya da sütun biçimli boğumlu olmak üzere iki şekilde meydana getirilmiştir (Foto 65, 66). Mumluk kesimleri, kaideli şamdanlarda olduğu gibi düz, geniş ağızlı ve ince belli geniş ağızlı olmak üzere üç farklı tiptedir. (Foto 67-69).

Asma şamdanlar dip, gövde, mumluk, askı zincir ve tutamak kısımlarından oluşmaktadırlar. Dip kısımları damla şekline benzer olup gövde kısımları da

aşağıdan yukarıya doğru genişleyerek kozayı andırmaktadır. Mumluk kısımları düz mumluklu meydana getirilmiştir. Dairesel tutamak kısmı üzerinde halka yer almakta olup tutamak ve gövde arasında da demir zincir bulunmaktadır (Şekil 6), (Foto 75-79).

Süsleme

Kaideli iki adet şamdan yüzeyinde süslemelere rastlanılmaktadır. Bu şamdanlar 1 ve 7 numaralı iki kaideli şamdanlardır. Söz konusu iki şamdan dışında kalan şamdanların bazılarında yalnızca tornada çizikleme tekniğiyle meydana getirilmiş yatay oluşum gösteren yüzeysel çizgiler bulunmaktadır.

Süsleme barındıran şamdanlardan 1 numaralı kaideli şamdan yüzeyinde hem bitkisel hem de geometrik süslemeler bulunmaktadır. Delik işi ve alçak kazıma teknikleriyle meydana getirilmiş bitkisel süslemelere bakacak olursak papatyagillerden altı yapraklı bir çiçek düzenlemesiyle karşılaşılırız. Bu düzenleme gerek kaide yüzeyinde gerekse gövdenin boğumlu kısımlarında tekrar edilmiştir. Deliklerin etrafında hem yaprak hem de çiçek merkezini oluşturacak şekilde yüzeysel kazıma uygulanmıştır. Bitkisel düzenlemeler dışında gerek kaide gerekse mumluk yüzeyinde yinelenerek kendini gösteren zincirek motifi yanında iki tür geçme ve düğüm motifi de yer almaktadır (Foto 33), (Çizim 1).

Bezemenin oldukça sınırlı bir alanda uygulandığı diğer süslemeli şamdanda, yapraklı bir çiçek motifinin birbiri ardına yinelenerek mumluk altında şerit oluşturduğu görülmektedir (Foto 34), (Çizim 2).

Kitabe ve Damga

İkisi kaideli (8 ve 25 numaralı), ikisi asma şamdan (1 ve 2 numaralı) olmak üzere dört şamdanda kitabe bulunmaktadır. 8 numaralı kaideli şamdanda hem kitabe hem de damga bulunmaktadır. 8 numaralı kaideli şamdanda "*Sahibi Osman*" yazılı bir kitabe ve deltoid şeklinde bir damga yer almaktadır. Damganın eski Türk boy damgalarına benzerliği bakılmış ancak bir benzerlik bulunamamıştır. Damganın usta damgası olması muhtemel gözükmektedir. Diğer kaideli şamdanın "*Sivaslı İlyaszâde El-Hacı Hüseyin Efendi'nin validesi Hatun içün Yeni Camii Şerif'e vakf olmuşdur 1323*" yazılı kitabesine bakılarak şamdanın "*Yeni Camii Şerif*" adlı bir camiye vakıf olarak yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Tokat civarında bu adla anılan cami olmadığından söz konusu şamdan müzeye Tokat dışından getirilmiş olmalıdır. Asma şamdanların her ikisinde de kitabe bulunmaktadır. 1 numaralı asma şamdanın "*Sahib'ül-hayrat Çivicioğlu kerimesi Saliha Hatun'un Akça Köyü Camii Şerifine vakfıdır. Sene 1318*" yazılı kitabesine ve 2 numaralı asma şamdanın "*Sahib'ül-hayrat Kelükoğlu kerimesi Tutu (Dudu) Hatun'un Akça Köyü Camii Şerifine vakfıdır. Sene 1327*" yazılı kitabesine bakılarak "*Akça Köyü Camii Şerifine*" vakıf olarak yapılmış oldukları anlaşılmaktadır. Söz konusu cami, Tokat Erbaa'da bulunan *Silahdar Ömer Paşa Camii* adıyla da bilinen camidir. Dolayısıyla şamdanların Erbaa'dan müzeye getirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Tarihlendirme

Eserler arasında yalnız dört eserde kitabe bulunmaktadır. Kitabe bulunduran eserlerden ise üç tanesi tarih vermektedir. Söz konusu tarihlerden en erkeni H.1318-M.1900-1901 tarihini veren 1 numaralı asma şamdandır. Diğer eserler ise sırasıyla H.1323-M.1905-1906 tarihli 25 numaralı kaideli şamdan ve H.1327-M.1909-1910 tarihli 2 numaralı asma şamdandır. Diğer eserlerden süsleme bakımından da ayrılan bir eser olarak 1 numaralı kaideli şamdanın tarihlendirilmesine 1582 tarihli Surname-i Hümayun kitabında bulunan bir minyatür yardımcı olmaktadır. Esnaf geçiş töreninin tasvir edildiği minyatürler arasında şamdancı esnafının geçişi de yer bulmuştur. Söz konusu minyatürün sağ alt köşesinde tasvir edilen şamdana bakıldığında dış hatları itibariyle 1 numaralı kaideli şamdana oldukça benzer olduğu göze çarpmaktadır (Şekil 7/b). 16. yüzyılda görülen lale formlu mumluklu havan şamdanların da aynı sahne içinde yer alması (Şekil 7/a) 1 numaralı kaideli şamdanın da aynı veya yakın tarihlere (16. yüzyıl) ait olabileceğini düşündürmektedir. Diğer madeni şamdanlar ise stil kritiği yöntemiyle 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları arasına tarihlendirilmişlerdir.

Şekil 7 Şamdancı esnafının tasvir edildiği minyatür (Atasoy 1997: 127b) [Harf ve işaretler tarafımızca eklenmiştir.]

Foto 92 1 Numaralı kaideli şamdan

Tablo 1. Kaideli Şamdanlar İle İlgili Bazı Teknik Bilgiler

ESER ADI	YAPIM MALZEMESİ	YAPIM TEKNİĞİ	BİRLEŞTİRME TEKNİĞİ	SÜSLEME TEKNİĞİ
1 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
2 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	-	Kazıma, Kabartma, Delik işi
3 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme

4 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
5 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
6 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
7 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Kazıma, Tornada çizikleme
8 Numaralı Kaideli Şamdan	Bakır	Döküm	Lehim	Kazıma, Tornada çizikleme
9 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Kazıma
10 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Kabartma
11 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Kazıma, Kabartma, Tornada çizikleme
12 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
13 Numaralı Kaideli Şamdan	Bakır	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
14 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
15 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
16 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
17 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
18 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
19 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
20 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
21 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Kabartma
22 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Lehim	Kabartma
23 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Kazıma, Kabartma
24 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Kabartma
25 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Kazıma, Kabartma

26 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
27 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
28 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
29 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
30 Numaralı Kaideli Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
31 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Kabartma, Tornada çizikleme
32 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme
33 Numaralı Kaideli Şamdan	Pirinç	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada çizikleme

Tablo 2. El Şamdanları İle İlgili Bazı Teknik Bilgiler

ESER ADI	YAPIM MALZEMESİ	YAPIM TEKNİĞİ	BİRLEŞTİRME TEKNİĞİ	SÜSLEME TEKNİĞİ
1 Numaralı El Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada Çizikleme
2 Numaralı El Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada Çizikleme
3 Numaralı El Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada Çizikleme, Delik işi
4 Numaralı El Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	-
5 Numaralı El Şamdan	Bronz	Döküm	Kılavuz Geçme	-

Tablo 3. Asma Şamdanlar Hakkında Bazı Teknik Bilgiler

ESER ADI	YAPIM MALZEMESİ	YAPIM TEKNİĞİ	BİRLEŞTİRME TEKNİĞİ	SÜSLEME TEKNİĞİ
1 Numaralı Asma Şamdan	Bronz/Demir	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada Çizikleme

2 Numaralı Asma Şamdan	Bronz/Demir	Döküm	Kılavuz Geçme	Tornada Çizikleme

Sonuç

İncelenen şamdanlar pirinç, bronz ve bakır malzemeden ve döküm tekniğiyle üretilmiş yardımcı malzeme olarak demir (asma şamdanların zincirlerinde) kullanılmıştır (Tablo 1, 2, 3).

Süslemede kullanılan teknikler kazıma, kabartma, delik-işi ve tornada çizikleme teknikleri olmuştur. Genellikle söz konusu tekniklerden yalnız biri kullanılırken bazı eserlerde birden fazla teknik birlikte uygulanmıştır.

Genel olarak şamdanlar sade bırakılmış işlevsellik ön planda tutulmuştur. Ancak süsleme barındıran şamdanlar da bulunmaktadır. Bu şamdanlarda süsleme düzenlemelerine bakıldığında bitkisel (çiçek ve yaprak) ve geometrik (zencirek, geçme ve çizgiler) süslemelerle karşılaşılmaktadır. Şamdanlarda figüratif ögeye rastlanılmamaktadır.

Şamdanlar gerek şekil gerekse süsleme bakımından başkent üslubunu yansıtır şekilde üretilmişlerdir. Değerli madenden mamül olmadıklarından ve gayet sade bırakıldıklarından gündelik kullanım eşyaları olarak tasarlanmış olmalıdırlar.

Eserler arasında dört tanesinde kitabe bulunmaktadır. Bu kitabelerden üç tanesi vakıf kitabesidir. Kitabelerde vakfedenlerin kadın oluşu sosyal yaşam içerisinde kadının yeri ve önemini göstermesi açısından ayrıca önemlidir.

Kaynakça

Arlı, Belgin Demirsar ve Altun,Ara (2008). Anadolu Toprağının Hazinesi: Çini Osmanlı Dönemi, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.

Arseven, Celal. Esat (1983). "Şamdan", Sanat Ansiklopedisi, IV, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s.1862-1863.

Atasoy, Nurhan (1997). 1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı, İstanbul: Koçbank Yayınları.

Bodur, Fulya (1987). Türk Maden Sanatı, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Bozkurt, Nebi (2010). "Şamdan", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, s. 328-330.

Esen, Veysel (2022), Tokat Şehir Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemi Aydınlatma Eşyaları, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eyuboğlu, İsmet Zeki (2004), "Şamdan", Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, İstan-

bul: Sosyal Yayınlar.

Kanal, Serpil (2013). Eski Türklerde Şehircilik: Karahanlı Devleti Örneği, Aksaray: Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kâşgarlı Mahmûd (1985). Divanü Lûgati't-Türk, III, Çev. Besim Atalay, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kâşgarlı Mahmûd (2005). Divanü Lûgati't-Türk, Çev. Seçkin Erdi ve Serap Tuğba Yurteser, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

O'Kane, Bernard (2006), The Treasures of Islamic Art in The Museums of Cairo, Cairo&New York: The American University in Cairo Press.

Öney, Gönül (2000). "Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına, Sosyal Yaşantısına Genel Bakış", Akdeniz'de İslam Sanatı Erken Osmanlı Sanatı ve Beylikler Mirası (Türkiye Batı Anadolu ve Trakya), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Oral, Özlem (2016) Osmanlı Tereke Kayıtlarındaki İç mekân İthal Aydınlatma Eşyaları, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli (1986). "Şamdan", Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vardar, Kadriye Figen (2011). "XVIII. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri", Sanat Tarihi Yıllığı, 0/18, s. 25-54.

ÜNYE'DE TARİHÎ BİR ÇÖMLEK FIRINI

A Historical Pottery Kiln in Ünye

Mehmet Sami BAYRAKTAR[1]

Özet

Ordu'nun, Ünye İlçesi, Burunucu Mahallesi'nde bulunan ve bilimsel yayınlara konu olmayan tarihi bir çömlek fırını bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Yapının sanat tarihi bağlamında tanıtılıp değerlendirilmesi çömlek fırını türünden yapıların pek fazla örneğinin bulunumadığı hesaba katılırsa faydalı olacaktır. Özel mülkiyetteki yapı korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillidir. İnşa tarihine ışık tutatacak kitabe veya herhangi bir belgeye ulaşılamayan yapının Osmanlı hakimiyetindeki 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları arasındaki bir dönemde, ilçedeki Rumlar tarafından yapılmış çömlek fırınlarından biri olma ihtimalini yüksek görmekteyiz. Fırın ve atölye olmak üzere iki bağımsız bölümden oluşan çömlek imalathanesinin; fırın kesiminin ayakta kaldığı, atölyenin ise zamanla ortadan kalktığı anlaşılmaktadır. Son yıllarda işlevini kaybederek atıl halde kalan yapı kısmen tahrip olmuştur. Binanın örtü ve duvarlarında içten ve dıştan kısmi dökülmeler, çatlaklar, zamana bağlı erime ve tabii yıpranmalar bulunduğu görülmektedir. Kubbesinin çökme tehlikesi bulunması, uzun süredir metruk olması nedeniyle gayri sıhhi ortama sahip olması gibi sağlık ve güvenlik gerekçeleri yüzünden yapının istenilen düzeyde ayrıntılı bir şekilde incelenmesi mümkün olamamıştır. Çömlek fırını, silindirik gövdeli kâgir yığma bir yapıdır. Fırının esasen üst üste iki bölmeden (ateşlik ve pişirme hücresi) oluşmaktadır. Yapı dıştan 6,40 m çapında daire planlı olup silindirik gövdenin (pişirme hücresi) üzerinde kasnaksız basık bir kubbe yer alır. Ateşlik kesimini yığılan toprak nedeniyle görmek mümkün değildir. Yöre sakinlerinin verdiği bilgiye göre fırının vaktiyle bir bacası bulunmaktayken sonradan yıkılmıştır. Yer yer muntazam sıralı ve muntazam kesme taş işçilikli ana duvarlarda moloz taş sıralarına da yer verilmiştir. Taş esaslı ana duvarın iç çeperinde kerpiç ve tuğla kullanılan bir gömlek duvar yer alır. Pişirme hücresinin tuğla döşeli zeminin ortası, dairevi tabanlı ve bombe yapacak şekilde 40-50 cm. kadar yükseltilmiştir. Yapının iç mekânında pişirme hücresinin silindirik taş duvarlarında simetrik düzende iki kat halinde nişlere yer verilmiştir. Ünye'nin tarihi yapı mirasının ayakta kalan bir unsuru olarak çömlek fırını, tarihi mimari kültürü koruma bağlamı yanı sıra ayakta kalan

[1] Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun-TÜRKİYE, e-mail: msami.bayraktar@omu.edu.tr / ms.bayraktar@hotmail.com; ORCID: 0000-0001-8454-4045.

çok az sayıdaki çömlek fırınlarından biri olması bakımından ayrıca değerli görülmelidir. Yukarıda değinilen sınırlılıklar nedeniyle araştırmamız, yapının mimari özelliklerinin tespit ve değerlendirilmesi bakımından eksik kalmaktadır. Yapının kapsamlı bir restorasyonla özgün görünümüne kavuşturulması gerekmektedir. Yapılacak temizlik, kazı ve incelemeler, yapının özgün özelliklerini belirlemek bakımından söz konusu eksiklikleri giderecektir. Yapı kâgir yığma yapım sistemi, malzeme ve inşa tekniği ile geleneksel çömlek fırınlarında tercih edilen mimari anlayışı yansıtmaktadır. Mevcut haliyle yapı, geleneksel kara fırın düzenindeki çömlek fırınlarının büyükçe tutulan gelişmiş bir örneğidir.

Anahtar Kelimeler: Karadeniz Bölgesi, Ünye, mimari, çömlek fırını, çömlekçilik

Abstract

The subject of this study is a historical pottery kiln located in Ordu, Ünye District, Burunucu District, which is not the subject of scientific publications. It will be useful to introduce and evaluate the building in the context of art history, considering that there are not many examples of structures such as pottery kilns. The privately owned building is registered as an immovable cultural property to be protected. We believe that the building, for which there is no inscription or any document that would shed light on its construction date, is likely to be one of the pottery kilns built by the Greeks in the district, during the period between the late 19th century and the early 20th century under Ottoman rule. The pottery workshop consists of two independent sections: a kiln and a workshop; It is understood that the bakery section survived and the workshop disappeared over time. The building, which has lost its function and remained idle in recent years, has been partially destroyed. It is seen that there are partial spills, cracks, time-related melting and natural wear on the cover and walls of the building. Due to health and safety reasons such as the danger of collapse of the dome, the fact that it has an unsanitary environment due to being abandoned for a long time, it was not possible to examine the structure in detail at the desired level. The pottery kiln is a masonry structure with a cylindrical body. The building has a circular plan with a diameter of 6.40 m from the outside and there is a flat dome without a pulley on the cylindrical body (cooking cell). It is not possible to see the fire section due to the accumulated soil. According to the information given by local residents, the oven used to have a chimney, but it was later demolished. Rows of rubble stones are also included on the main walls, which are regularly lined and have regular cut stone workmanship. There is a shirt wall wall made of adobe and brick on the inner wall of the stone-based main wall. The middle of the brick-paved floor of the cooking cell is raised by 40-50 cm to form a circular curve. In the interior of the building, there are niches in two layers in a symmetrical arrangement on the cylindrical stone walls of the cooking cell. As a surviving element of Ünye's historical architectural identity, the pottery kiln should be considered valuable in

terms of preserving the historical architectural culture as well as being one of the very few surviving pottery kilns. Due to the limitations mentioned above, our research is incomplete in terms of identifying and evaluating the architectural features of the building. The building needs to be restored to its original appearance with a comprehensive restoration. The cleaning, excavation and examinations to be carried out will eliminate these deficiencies in terms of determining the original features of the building. The building reflects the architectural approach preferred in traditional pottery kilns with its masonry construction system, materials and construction techniques. In its current form, the building is an advanced example of the pottery kilns in the traditional black kiln layout.

Keywords: Black Sea Region, Ünye, architecture, pottery kiln, pottery

Giriş

Bu çalışma daha önce bilimsel bir çalışmaya konu olmayan Ünye'de bulunan tarihi bir çömlek fırınının sanat ve mimarlık tarihi bağlamında tanıtıp değerlendirmesini amaçlanmaktadır. Nisan 2022 ve Haziran 2023 itibariyle incelenen yapının ölçüleri alınarak mimari çizimleri yapılmıştır. Yakın zamanlarda terk edildiğinden dolayı hızla tahrip olan yapının kapsamlı bir restorasyonla ihya edilmesi gerekmektedir. Etrafını saran yoğun bitki dokusu yapının üst örtüsü ve duvarlarında ciddi çatlak ve dökülmelere ve duvarların bazı kesimlerinde kayıplara yol açmıştır. Özellikle kubbe açıklığından içeriye giren yağmur suyu, yapıya bir hayli zarar vermiştir.

Yapının etrafında kuzey yönde eğimli araziden akan toprağın yapının duvarlarına kadar ulaşıp bu kesimi doldurarak perdelemesi, kuzey ve doğu yönlerde yoğun ve dikenli bitkilerle sarılı olması, yapının bulunduğu alanın zamanla toprak vb. döküntülerle dolarak yükselmesi, yapının istenilen düzeyde ayrıntılı bir şekilde incelenerek belgelenmesine engel olmuştur. Mevcut halde yapının içine girmek mümkün değildir. Nisan 2022'de yapının kubbe üstündeki bitki dokusunun küçük ve seyrek olması sayesinde kubbe üzerine çıkmak mümkün olmuş idi. Yapının iç düzeni konusundaki belgelememiz 2022 yılındaki kubbe açıklığından bakılarak yapılan incelemeye dayanmaktadır. Sayılan sınırlılıklara rağmen yapıyı mevcut fiziki koşullar içerisinde çalışmanın doğru olacağı değerlendirilmiştir. Zira halen restorasyonu konusunda herhangi bir irade bulunmayan yapının belgelenmeden ortadan kalkma riski bulunmaktadır. Değindiğimiz sınırlılıkların ortadan kalkması halinde; kapsamlı bir temizlik ve restorasyon gibi muhtemel müdahalelerle yapının mimari özellikleri bağlamında yeni bazı bulgulara ulaşılması mümkün olabilir.

1. Ünye Çömlekçiliğinin Tarihçesi

Bazı tarihi belgelere bakılarak Ünye'de fırınlanmış çömlek yapımının Osmanlı döneminde 15. ve 16. yüzyıllardan yapıldığı anlaşılmaktadır.[2] 1834 yılına

[2] "Ünye sâkinleri demir (ahen) geliri, resmi dalyan ve fıruni çömlek kayıtlarından da anlaşıldığı üzere madencilik,

ait Trabzon vilayeti nüfus defteri serisi içerisindeki kayıtlara göre, 1834 yılı Ünye merkez mahalleleri, "Burunucu, Çamurlu, Çömlekçi, Kalederesi ve Orta Mahalle"dir (B. Kara 2021: 38). Adı geçen "Çömlekçi" Mahallesi'nin 1834 yılı itibariyle çömlekçilik yapılan bir mahalle olduğu anlaşılmaktadır (Harita 1). Araştırma konumuz olan çömlek fırınının yakınında bulunan Osmanlı devrinden kalan Çömlekçi Camii'nin bu isimle anıldığına bakılarak söz konusu mahallenin fırının çevresinde olduğu anlaşılmaktadır (Harita 1, Foto. 1). Yöre sakinlerinin ifadesine göre, fırının 2 km kadar ilerisinde Burunucu Mahallesi'nde yakın zamanlara kadar ayakta iken yıkılan başka bir çömlek fırını bulunmaktaydı. İlçedeki çömlekçiliğin Osmanlı döneminde kesintisiz bir şekilde devam etmiş olabileceği varsayılabiir.

Ünye'de Osmanlı devrinde çömlekçiliğin büyük öçlüde Rum ahalinin uğraş verdiği bir iş kolu olduğu, ilçede çömlekçilik yapan Rumların 1924 yılı Türkiye-Yunanistan mübadelesi ile ülkeden ayrılmaları üzerine, çömlekçi atölyelerinin boş kaldığı bilinmektedir (G. Güner 1988: 91; F. Öztürk 2020: 21-22). Çömlekçiliğin yeniden canlandırılması için Of ve Borçka'dan bazı ustaların ilçeye davet edildiği, yeni çırak ve ustaların yetiştirilmesi konusunda başarı sağlandığı, çömlekçi atölylerinin aktif hale gelerek Ünye'nin 1927-1980 yılları arasında önemli bir çömlek üretim ve satış merkezi haline geldiği görülmektedir (G. Güner 1988: 91; F. Öztürk 2020: 21-22). Ünye çömlekçiliği üzerine araştırma yapan Öztürk'e göre 1980'li yıllardan sonra endüstriyel üretimin yaygınlaşması sonucu ortaya çıkan ekonomik sürdürülebilirlik sorunu Doğu Karadeniz Bölgesi çapında önem arz eden Ünye çömlekçiliğinin sonunu hazırlamıştır (F. Öztürk 2020: 21).

1922'li yıllarda Ünye'de Rumlardan kalma sadece üç adet fırının bulunduğu, diğer fırınların ve atölyelerin 1927 yılından sonra yapıldığı, bir ara Burunucu Çömlekçi Mahallesi'nde 19 ila 24 kadar çömlekçi atölyesinden söz edildiği, 1972-77 yılı dolayında ilçedeki çömlekçi atölyesi sayısının altı olduğu bilinmektedir (G. Güner 1988: 91; F. Öztürk 2020: 22). Ünye'de büyük çömlekçi atölyelerine fabrika denildiği bu fabrikalarda üç ya da dört çömlekçinin birlikte seri üretim yaptığı, 1960'lı yıllarda gelen siparişlere yetişmekte sıkıntı çekildiği, bu dönemde Ünye'deki çömlekçi atölyelerinde çalışanların sayısının 300 kişinin üzerinde olduğu belirtilmektedir (F. Öztürk 2020: 22).

2. Ünye Çömlek Fırını

2.1. Yapının Konumu ve Tarihçesi

Çömlek Fırını, Ordu İli, Ünye ilçesi, Burunucu Mahallesi'nde, Nuri Bey Sokak üzerinde, 5212 ada, 10 parselde (eski: 284 ada, 27 parsel) [3], Karadeniz Sahil yoluna 100 m kadar mesafede yer almaktadır (Harita 1, Foto. 1). Kuzeyden güneye doğru dik bir meyille alçalan arazinin meylin biterek düzleştiği bir

balıkçılık, çömlekçilik gibi işlerle de uğraşmışlardır." (M. Öz 1999: 108).

[3] Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, 52.10.347 Numaralı Dosya.

kesiminde bulunan yapının güneyinde Nuri Bey Sokağı bulunmaktadır. Mahalle içinde kalan yapı, diğer yönlerden küçük ölçekli arsa/bahçelerle sarılı vaziyettedir (Foto. 1).

Yapının tarihine ışık tutatacak kitabe veya herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır. Yöre sakinlerinden yapının tarihçesi konusunda epey eski olduğunu ifade etmeleri dışında bir bilgi edinilememiştir. Ünye'de Rumlardan sadece üç adet fırın kaldığı, diğer fırınların ve atölyelerin 1927 yılından sonra yapıldığı şeklinde yukarıda sözü edilen tespite bakılarak yapının ya Rumlar'dan kalan yapılardan biri veya bunu takip eden yıllardan sonra yapılmış olabileceği akla gelmektedir. Öztürk'ün araştırmasında yapıya ait bir görselin altında *"Adil Usta'nın kullandığı çömlekçi fırını"* kaydı bulunmaktadır. Öztürk'ün araştırmasında Adil Usta'nın adı, yörede 1927-1980 yılları arası çömlekçilik yapan ustalardan biri olarak geçmektedir. Öztürk'ün araştırmasında geçen; Ufuk Mistepe ve Hüseyin Mistepe'nin Çömlekçi Başustası Hüseyin Mistepe'yi kaynak alarak hazırladıkları, Ünyede 1920 ile 1980 arasında bulunan çömlek imalathanelerinin sıralandığı listede toplam 24 çömlek imalathanesi kaydedilmiştir. Listede imalathane yapıları olarak çömlek fırını ve atölyelerden söz edilmektedir. Bu listede adı *"Adil /Haydar – Rasiye Dilek'in İmalâthanesi"*, bulunduğu yer "Orta Mahalle ile Burunucu Mahallesi arasında Dereboğazı Mevkii'nde 1 Atölye ve 1 Fırın" ifadeleriyle tarif edilen fırının konumuz olan yapı olduğu anlaşılmaktadır. Zira yapının bulunduğu mevki, listedeki tanıma uymaktadır. Bu durumda; fırın ve atölye olmak üzere iki bağımsız bölümden oluşan çömlek imalathanesinin; fırın kesiminin ayakta kaldığı, atölyenin ise zamanla ortadan kalktığı anlaşılmaktadır. Nitekim yöre sakinlerininden, fırının doğu tarafındaki alanda, şimdilerde hiçbir yapı kalıntısı bulunmayan çömlekçinin evinin bulunduğu şeklindeki duyumlarını, bu atölye ile irtibatlandırmak gerekmektedir (Görsel 2). Atölyenin bir kısmı veya bitişiğindeki muhtemel bir ev, fırın sahibinin ikameti olarak kullanılmış olmalıdır.

Kentsel sit alanı dışında bulunan ve özel mülkiyete ait yapı, Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 25.01.2019 tarih ve 5951 sayılı kararıyla korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilerek ve koruma grubu 1. Grup olarak belirlenmiştir.[4]

2.2. Tarihlendirme

Yukarıdaki bilgilerden yapının Adil usta tarafından kullanılan bir fırın olduğu anlaşılmakla birlikte fırının ve atölyenin kim tarafından ve ne zaman yaptırıldığı konusu belli değildir. Yapının tarihlendirilmesi konusunda, üslup eleştirisi dışında bir ihtimal görünmemektedir. Yapının üslup ve tarih belirlemeye yarayacak bir bezeme unsuru bulunmaz. İnşa sistemi, plan tipi, malzeme-teknik, cephe ve mimari elemanların biçimlenişi gibi geriye kalan hususlarda da net bir tarih/tarih aralığına işaret eden unsur görülmez. Yapıda kâgir yığma sistemli yer yer kesme,

[4] Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşivi, 52.10.347 Numaralı Dosya.

kaba yonu ve moloz taş ve tuğla işçilikli duvarları dışında kayda değer bir mimari özellik bulunmamaktadır. Özellikle duvarlarda moloz taş sıraları arasında, belli aralıklarla kaba yonu ve irice taş sıralarına yer verilmesi yapının Rum ustalar tarafından yapılmış olabileceğine işaret sayılabilir. Benzer duvarların Anadolu'da Bizans yapılarından itibaren sıklıkla Rum yapılarında görüldüğü söylenebilir. Bu bakımdan yapının Osmanlı hakimiyetindeki 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başları arasındaki bir dönemde, ilçedeki Rumlar tarafından yapılmış çömlek fırınlarından biri olma ihtimalini yüksek görmekteyiz.

2.3. Yapım Sistemi, Malzeme, Plan ve Dış Mimari

Çömlek fırını, silindirik gövdeli kâgir yığma bir yapıdır (Çizim 1, Foto. 2-3). Fırının üst üste iki bölmeden (ateşlik ve pişirme hücresi) oluştuğu anlaşılmaktadır. Yapı dıştan 6,40 m çapında daire planlı olup 75 cm kalınlıkta duvarlarla belirlenen silindirik gövdenin (pişirme hücresi) üzerinde 4,90 m çapında kasnaksız basık bir kubbe yer alır. Ateşlik kesimini yığılan toprak nedeniyle görmek mümkün değildir.

Yöre sakinlerinin verdiği bilgiye göre fırının vaktiyle bir bacası bulunmaktayken sonradan yıkılmıştır. Bacanın yeri ve mimari özelliği gibi konularda yöre sakinlerinden herhangi bir bilgi edinilememiştir. Yapının duvarıyla birleşmiş halde veya hemen 1-1,5m gibi bir mesafeyle çok yakınında bulunabilen bacaların bazı geleneksel fırınlarda yapıldığı bilinmektedir. Yapılacak bir kazı ve temizlik çalışmasıyla konunun açıklığa kavuşması gerekmektedir.

Yapının 75 cm kalınlıktaki duvar dokusunda dıştan bakıldığında moloz taş ve kaba yonu taş olmak üzere almaşık bir sistem görülür (Foto. 3-9). Dıştan sıvanmayan duvarlarda, iki sıra halinde kaba yonu taş işçilikli kesimler ile bunların arasında sıra düzeni olmaksızın yapılan moloz taş işçilik görülür. Kesme taşlar arasında yer yer demir kenetli bağlantılar bulunmaktadır. Moloz taş kesimlerde, yer yer küçük kiremit parçaları da seçilmektedir. Yapının duvar dokusu doğu yönde kısmen dökülmüş vaziyettedir. Dökülen kesimlerde açığa çıktığı üzere, yukarıda anlatılan taş esaslı dokunun (ana duvar) iç çeperinde kerpiç ve tuğla kullanılan bir duvar (gömlek)[5] yer alır (Foto. 3). Pişirme hücresi duvarlarının iç çeperinde alt kesimde sıralı muntazam kesme taş, bunun yukarısında kalan kesimlerde kerpiç, kubbede ise tuğla örgü görülmektedir. İç duvar (gömlek), dıştan yukarıda anlatılan daha kalın taş duvarla çevrilidir. Fırın yapılarında pişirmeye daha elverişli olması bakımından içte tuğla veya kerpiç, dışta sıcaklığın korunması bakımından kalın bir taş duvarın genelde tercih edildiği bilinir. Dış cephe itibariyle duvarın kerpiç ve taş kesimlerinde çamur harcı kullanılmıştır. Taş örgüde yer yer tadilat ürünü muhdes çimento harçlı kesimler görülmektedir.

Pişirme hücresinin tuğla ile örülen ve tepe kesimindeki kalınlığı 38 cm olan kubbe, hafif basık küre şeklindedir (Çizim 1, Foto. 6-7). Kubbe dıştan munta-

[5] Kütahya çini fırınları ile ilgili bir çalışmada çini fırının dıştaki duvarına "ana duvar", içteki ince duvara ise "gömlek" adı verilmektedir (F. Şahin 1981: 148; F. Şahin 1983: 17).

zam kesme taşla kaplıdır. Bu kesimde kullanılan taş, Ünye taşı adıyla anılan bej renkli bir kireç taşıdır (Foto. 9). Kubbe kaplaması duvarlardan 35 cm kadar taşıntı yapar. Taş kaplamanın büyük bir kısmı yerinde iken bazı kesimlerde kayıplar söz konusudur (Foto. 7-11). Kaplama taşları, yağmur suyunu içeriye vermeyecek şekilde, birbiri üzerine dört sıralı olarak bindirilmiştir. Tuğla örülü kubbe açıklığı üzerinde taş kaplama görülmez. Kubbe açıklığını belirleyen tuğla örgü kısmen tahrip olmuş haldedir (Foto. 10). Mevcut halde açıklığın çevresinin bir veya birkaç sıra tuğla örgüyle 10-15 cm kadar yükseltilmiştir. Kalınlıkları 4-6- cm arasında değişen taş kaplama levhaları, büyük ve küçük ebatlı olmak üzere iki şekildedir (Foto. 7-8). Büyüklerde ebat 110x80 cm'yi bulmaktadır. Küçüklerde, en/genişlik ölçüsü büyüklerin yarısı (40 cm) civarındadır. Çatı kaplamasında duvarlarda olduğu gibi yer yer çimento esaslı muhdes sıvamalar (tadilât) dikkat çekmektedir.

Yapının cephelerinde yalın duvar örgüsünden başka bir unsur görülmemektedir. Özellikle batı ve güney yönde arazinin eğiminden dolayı zamanla yapının duvarlarına kadar inen toprak yığını belirtilen kesimlerde duvarları kısmen kapatmıştır. Bu nedenle yapının cephe yükseklikleri değişmektedir. Mevcut duvar yüksekliği güney cephesi itibariyle 2 m'dir. Kubbe ile birlikte yapının yüksekliği dıştan 2.85 m civarındadır. Ancak etraftan kayarak gelen toprakla zamanla arazinin yükseldiği hesaba katılırsa bu ölçünün özgün halde 3.80 m civarında olması mümkündür.

Binada büyük oranda zamana bağlı tabii yıpranma ve bozulmalar görülmektedir. Örtü ve duvarlarda içten ve dıştan kısmi dökülmeler ve çatlaklar, duvarlarda sehim söz konusudur.

2.4. İç Mimari Düzeni ve Elemanları

Mevcut halde yapının iç mekânına açılan bir kapı bulunmamaktadır. Esasen çömlek fırınlarında pişirme hücresi ile ateşlik hücresine açılan birer kapı açıklığına yer verilmektedir. Kapının sonraki yıllarda kapatılmış olabileceği veya yapıya dolan toprak yığını altında kaldığı akla gelmektedir. İçine girmek mümkün olmadığından yapının iç kesimleri kubbe açıklığından bakılarak incelenebilmiştir.[6]

Pişirme hücresinin tuğla döşeli zeminin ortası dairevi şekilde bombe yapacak şekilde 40-50 cm kadar yükseltilmiştir (Foto. 12-13). Bombeli kesim, duvarlardan 70-80 cm mesafede başlamakta ve iç alanın büyük bir kesimini kaplamaktadır. Pişirme hücresinin iç mekânında pişirme hücresinin silindirik taş duvarlarında simetrik düzende iki kat halinde nişlere yer verilmiştir (Foto. 12-15). Alt kesimdeki nişler, simetrik düzende karşılıklı iki adet olup zemin kotundan başlayan yuvarlak kemerli nişlerdir. Biri diğerinden daha dar ve uzun tutulan nişlerin genişliği 40-50 cm civarındadır. Alt nişlerin kemer yayları, zemin kotundan itibaren kısa olanda takriben + 80 cm'de diğerinde + 1 m'de son bulur. 50-60 cm civarında

[6] Belirtilen açıklık haricinde yapının içini görmek mümkün değildir. Uzun süredir metruk olması, kubbesinin çökme tehlikesi bulunması, yapı içinin gayri sıhhi ortama sahip olması gibi sağlık ve güvenlik gerekçeleri yüzünden yapının daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi mümkün olamamıştır.

genişlikteki nişlerin birinin kemer yayı, iki sıralı muntazam örgülü iken diğerinde tadilat ürünü ve tuğladan olabilecek gayri muntazam örgü dikkat çeker. Takriben + 1 m kotunda başlayan üst kesimdeki nişler, altlardaki gibi silindirik duvarlarda eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Ancak bunların sayısı dört olup alttaki nişlerin yuvarlak kemerli açıklık düzeninden faklı olarak kareye yakın dörtgen açıklıklıdır (Foto. 12-15). Açıklıkların üzerinde yuvarlak kemerle kuşatılan kör alınlıklar bulunur. Fırının içinde mevcut halde başka bir ayrıntı seçilememektedir.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Seramik/çömlek fırınlarının tespit edilebilen ilk örnekleri, çeşitli araştırmacılar tarafından ilkel fırınlar olarak adlandırılan ve Ortadoğu'da bölgesinde görülen basit yapılardır. Eski çağlarda ilk seramik pişirme işlerinin bir fırın yapısı olamadan açık ateşte yapıldığı, ısı kaybının önüne geçmek ve verimliliği artırmak için fırın yapısının ilk olarak M.Ö. 5000 yıllarında Halep'in güneydoğusunda bulunan Hububa Kabira'da ortaya çıktığı, ilk çağlarda yapılan bu fırınların yapı malzemesinin kerpiç, bağlantı malzemesinin samanlı kil olduğu bilinmektedir (C. Sevim 1991: 7). İlk seramik ürünlerin pişiriminde kullanılan alttan yanmalı topraktan yapılmış düşük sıcaklıkta pişirim yapan fırınlar, zamanla yerini sürekli çalışan ve en yeni malzemeler kullanılarak yapılmış fırınlara bırakmışlardır (C. Sevim 1991: 9). Seramik fırınları, çağlar boyunca farklı bölgelerde faklı gelişmeler göstermiştir.[7] Çok eski dönemlerden bu yana, altta ateşlik üstte pişirme hücresi bulunan çömlek fırınlarının, üstü açık ve kubbeli tipleri çeşitli bölgelerde görülmüştür (C. Sevim 1991: 19-23). Araştırma konumuz olan yapının da içinde bulunduğu bu tip geleneksel çömlek fırınları, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yapılagelmiştir.

Güner, Anadolu çömlekçiliğinde pişirme esası bakımından dört ayrı uygulama tespit etmektedir (G. Güner 1988: 14). Fırının mimari düzenini de belirleyen bu türler içinde en gelişkin olanı konumuz olan yapı için de geçerli olduğu üzere ateşlik ve pişirme hücresi şeklinde iki bölümden oluşan fırınlardır. Mimari bakımdan bu tip çömlek fırınlarının altta bir "ateşlik/ocak/cehennemlik/külanlık/ateşhane"[8] ile bunun yukarısında "pişirme hücresi" olarak adlandırılabilecek ikinci bir bölüme sahip olduğu bilinmektedir. Şavşat (Artvin), Borçka (Artvin), İznik (Bursa), Mustafa Kemal Paşa (Bursa), Kütahya, Avanos (Nevşahir), Kula (Manisa), Sille (Konya), Hüyük (Konya), Bozkır (Konya), Gölbaşı (Ankara), Menemen (İzmir), Kınık (İzmir), Sivaslı (Uşak) bu tip çömlek fırınlarının görüldüğü yerler arasındadır (C. Sevim 1991: 59-65; S. Çizer 1996: 95-96; A. Türedi Özen 2001: 121; E. E. Aslan 2012: 9; F. Öztürk 2018b: 998; E. Çetintaş 2018: 432-433; 2019, 271-273; E. Gökçe vd. 2018: 6344; F. Öztürk 2019: 273; S. Ünal, 2021: 685).

---

7 Ayrıntı ve ayrıca pişirme yöntemleri hakkında bkz. C. Sevim, 1991, 11-19.

8 İlgili bazı yayınlarla bu kesimin yukarıda yazıldığı gibi farklı şekillerde adlandırıldığı görülmektedir. B. Karamağaralı 1981: 67; F. Şahin, 1983: 9,11; E. E. Aslan, 2012: 5; E. Çetintaş, 2018: 432; F. Öztürk 2018b: 998; E. Gökçe vd. 2018: 6344. "Ocak" tabiri ayrıca seramik fırını veya seramik atölyesi anlamında da kullanılmaktadır (F. Şahin 1983: 27; N. S. Derdiçok vd. 2017: 7).

Yapının iç ve dışını kısmen dolduran toprak, yapının ateşlik kesimini kapatmış haldedir. Yayınlara yansıyan bazı örneklerde ateşliklerin yapının taban alanını kapladığı, yaklaşık olarak 80-90 cm yükseklikte olduğu ve tuğla ile örülen basık kubbemsi bir tavanla son bulduğu, cepheye açılan kemerli bir açıklıktan (ateşlik ağzı/ocak ağzı)[9] **i**çine odun doldurularak yakıldığı anlaşılmaktadır (S. Çizer 1996: 95-96; A. Türedi Özen 2001: 31; E. E. Aslan 2012: 5-9; E. Çetintaş 2018, 432-433; F. Öztürk 2020: 33-34). Ateşlik, tavanında açılan bazı küçük açıklıklarla (nefeslik) yukarıya ısı çıkışı sağlandığı, bunun pişirim için gerekli olduğu anlaşılmaktadır. Ancak yukarıda değinilen sınırlamalar sözü edilen mimari düzen konusunda ufak bir istisna dışında bir tespite imkan vermemektedir. Bu istisna kubbe açıklığından görülebilen; ortası yukarıya doğru bombeli kubbemsi pişirme odasının tabanıdır. Aynı zamanda ateşlik tavanını oluşturan bu kesimde olması muhtemel dar açıklıklar (nefeslik) mevcut halde görülmemektedir. Bunun nedeni içine dolan hafriyat olabilir. Ancak ikinci bir ihtimal; belirtilen nefesliklerin ateşlik tavanında değil de ateşlik duvarlarının iç çeperinde olması ihtimalidir. Pişirme odasının tabanına yakın kesimlerde görülen kemerli nişlerin ateşlikten gelen ısıyı yukarıya ileten bir menfez şeklinde açık bırakılmış olması muhtemeldir. Bu durumda belirtilen nefeslikler ateşlikten gelen ısının pişirme hücresine ulaşmasını sağlamaktadır. Pişirme odasında bulunan iki kat halindeki nişlerin, belki alt sırası belki de her iki sırası bu işleve dönük olabilir. Ancak kubbemsi tavan yüzeyindeki açıklıkların çömlek fırınlarında yaygın olarak görüldüğüne bakılarak ilk ihtimali daha geçerli kabul etmek gerekmektedir.

Ateşlik tavanının kubbemsi şekilde yapılmasının nedeni pişirme hücresine yığılan çömleklerinin ağırlığını taşımak içindir. Kubbemsi tavan, düz tavana göre daha fazla yüke dayanabilmektedir. Anadolu'da birçok bölgede de rastlandığı üzere yakın bölgeden Borçka ve Şavşat çömlek fırınları benzer özellikler göstermektedir (F. Öztürk 2018b: 998; Öztürk 2019: 273).

Bu tip fırınlarda pişirme hücresi duvarlarına açılan bir kapı olması gerekmektedir. Bu kapı çömleklerin pişirme hücresine doldurulması için açılmaktadır. Ancak mevcut yapıda böyle bir kapı (doldurma kapısı) bulunmamaktadır.[10] Fırının ateşliğe açılan "ateşleme kapısı" (E. E. Aslan 2012: 5) da görülememektedir. Bu kapının yer bulunduğu kot, toprak altında kalmış haldedir.

Pişirme hücresinin üstünün, ortası açık basık bir kubbeyle son bulması çömlek fırınlarında yaygın bir tercihtir.[11] Bu durum geleneksel çini fırınları için de geçerlidir (B. Karamağaralı, 1981: 85-91). Fırının geleneksel çömlek fırın-

9 Bu kesime "ateş ağzı" veya "yanma ağzı" adı da verilmektedir (S. Ünal, 2021, 685).

10 Yukarıda da değinildiği üzere doldurma kapısının sonradan kapatılmış olması veya toprak yığını altında kalmış olması mümkündür. Çömlek fırınlarına ürünlerin istiflenmesi bu dodurma kapısından girilerek yapılmakta, üst seviyelere gelince kubbe üzerine çıkılıp kubbedeki baca açıklığı vasıtasıyla doldurma işlemi tamamlanmaktadır. Doldurma işlemi tamamlandıktan sonra ısı kaybını önlemek için doldurma kapısı tuğla dizilerek ve çamurla sıvanarak tamamen, baca açıkığı ise çanak çömlek yığılarak ve kısmen balçıkla sıvanarak kapatılır (B. Karamağaralı 1981: 67; A. Türedi Özen 2001: 31,47-48,187,188, E. E. Aslan 2012: 7-9). Çanakla kapatma işi Uşak'ın Sivaslı ilçesinde "çanaklama" şeklinde tabir edilmektedir (E. Gökçe vd. 2018: 6344).

11 Ancak ahşap esaslı çatıyla örtülü örnekler de bulunmaktadır (F. Öztürk 2018a,: 1813; F. Öztürk 2018b: 998).

larıyla ötüşen bir başka özelliği duvarın dışta taş içte kerpiç olmak üzere ikili düzen (ana duvar ve gömlek duvarı) göstermesidir. Borçka çömlek fırınlarında da benzer bir düzen görülür.[12]

Sonuç

Ünye'nin tarihi yapı mirasının ayakta kalan bir unsuru olarak çömlek fırını, tarihi mimari kültürü koruma bağlamı yanı sıra ayakta kalan çok az sayıdaki çömlek fırınlarından biri olması bakımından ayrıca değerli görülmelidir. Yukarıda değinilen sınırlılıklar nedeniyle araştırmamız, yapının mimari özelliklerinin tespit ve değerlendirilmesi bakımından eksik kalmaktadır. Yapının kapsamlı bir restorasyonla özgün görünümüne kavuşturulması gerekmektedir. Yapılacak temizlik, kazı ve incelemeler, yapının özgün özelliklerini belirlemek bakımından söz konusu eksiklikleri giderecektir. Müdahale edilmez ise yapının yakın zamanlarda yıkılması kaçınılmaz olacaktır. Yapı kâgir yığma yapım sistemi, malzeme ve inşa tekniği ile geleneksel çömlek fırınlarında tercih edilen mimari anlayışı yansıtmaktadır. Mevcut haliyle yapı, geleneksel kara fırın düzenindeki çömlek fırınlarının büyükçe tutulan gelişmiş bir örneğidir.

Kaynakça

Aslan, Emet Egemen (2012). "Avanos Çömlekçiliğinde Kaybolan Bir Değer: Kara Fırın", İdil Sanat ve Dil Dergisi 1/ 4, s. 1-13.

Çetintaş, Erdal (2018). "Sille Çömlekçilik Geleneği ve Bugünü", Kalemişi 6/13, s. 427-438.

Çizer, Sevim ve Uludinç Füsun (1996). "Menemen Çömlekçiliğinin Dünü, Bugünü Yarını", Türk Kültüründe Menemen Sempozyumu Bildirileri (8 Eylül 1995), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, s. 90-98.

Gökçe, Ezgi ve Gökçe Can, İrdelp İ. Vefa, Görkem Ömer, Yardımcı İbrahim (2018). "Uşak İli ve Çevresinde Çömlek Üretiminin İncelenmesi Belgeleme Çalışmalarının Yapılması", International Social Sciences Studies Journal 4/28, s. 6335-6347.

Güner, Güngör (1988). Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul: Ak Yayınları.

Kara, Burcu (2021). Xıx. Yüzyılda Ünye Kazasında Göçler, Ordu Üniversitesi", Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ordu: 2021.

Karamağaralı, Beyhan (1981). "Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını", Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi 3, Ankara, 67-93.

[12] F. Öztürk 2018b: 998. Bazı çömlek fırınlarda iç duvarların çamur ile sıvandığı görülmektedir (F. Öztürk 2018a: 1813).

Öz, Mehmet (1999). XV-XVI. Yüzyıllarda Canik Sancağı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öztürk, Filiz (2019). "Şavşat-Küplüce Köyü Çömlekçiliği ve Borçkalı Genç Usta", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 95, s. 267 281.

Öztürk, Filiz (2020). "1924 Yılından Günümüze Ordu-Ünye Çömlekçiliği", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 26/44, s. 21-37.

Öztürk, Filiz (2018a). "Geleneksel Borçka Tuğla ve Kiremit Üretiminin Sona Erme Sebepleri", Ulakbilge 6/31, s. 1801-1816.

Öztürk, Filiz (2018b). "Borçka Çömlekçiliği ve Günümüzdeki Durumu", Uluslararası Artvin Sempozyumu (18-20 Ekim), Editörler Kerem Coşkun, Ertuğrul Özdemir, Artvin: Artvin Çoruh Üniversitesi, s. 985-1009.

Sevim, Cemalettin (1991). İlkel Fırınlar, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Şahin, Faruk (1981). "Kütahya Seramik Teknolojisi ve Çini Fırınları Hakkında Görüşler", Sanat Tarihi Yıllığı 11, s. 133-164.

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

Türedi Özen, Ayşegül (2001). Geleneksel Çömlek Sanatı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

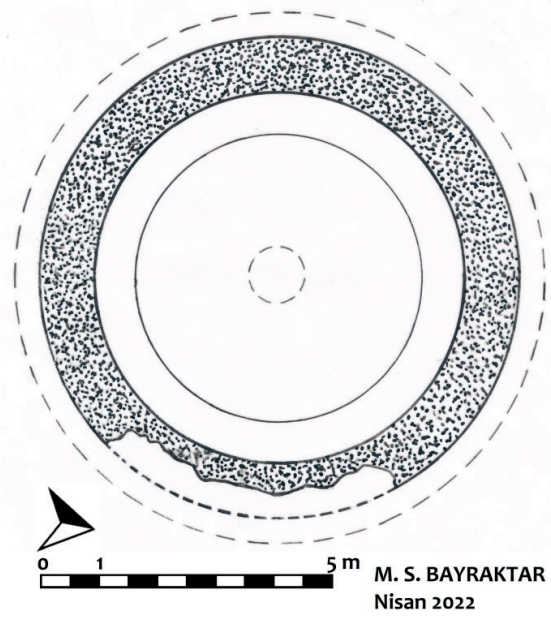
Ünal, Serap (2021). "Son Ustasının Ardından Hüyük Çömlekçiliği", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi 14/34, s. 678-689.

Derdiçok, Nükte Sevim ve Ersöz Derya (2017). "Toprağın Dönüşümü: Çömlekçilik ve Bir Çömlek Ustası Taner Yılmaz", Halk Kültüründe Toprak Uluslararası Sempozyumu (13-15 Ekim 2017) Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, s. 1-8.

Görseller

Harita 1. Ünye Burunucu Mahallesi ve çömlek fırınının bulunduğu kesim; 1: Çömlek Fırını, 2: Çömlekçi Camii (https://yandex.com.tr/harita/104739/unye/geo/burunucu_mah_/2215947436/?ll=37.279379%2C41.140524&z=15.56) (09.07.2023)

Fotoğraf 1. Çömlek fırınının bulunduğu kesimin uydu görünümü (10.07.2023) (https://earth.google.com/web/search/%c3%bcnye/@41.13734023,37.29016465,23.22946039a,266.30686187d,35y,-1.79077331h,7.92165875t,0r/data=CigiJgokCbSTFgK6kkRAESxHiQfvkERAGURc2wj4p0JAIYkGAWQDo0JA)



Çizim 1. Çömlek fırınının planı

Fotoğraf 2. Çömlek fırınının güneydoğu yönden görünümü

Fotoğraf 3. Çömlek fırınının doğu cephesi

Fotoğraf 4. Çömlek fırınının güney yönden görünümü

Fotoğraf 5. Çömlek fırınının güney cephesi

Fotoğraf 6. Çömlek fırınının doğudan görünümü

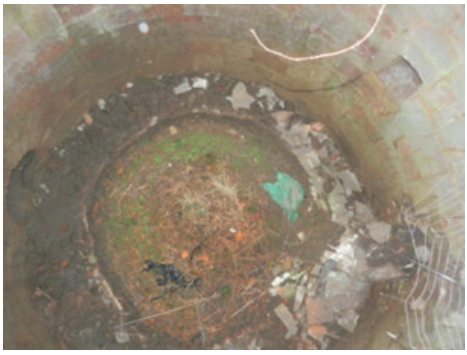
Fotoğraf 7. Çömlek fırınının kuzeybatı yönden görünümü

Fotoğraf 8. Çömlek fırınının kuzey cephesi

Fotoğraf 9. Çömlek fırınının duvar ayrıntısı

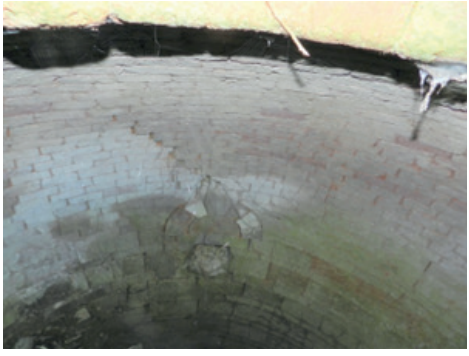
Görsel 10. Çömlek fırınının üstünü örten kubbe ortası (baca)

Fotoğraf 11. Çömlek fırınının üst örtüsünden ayrıntı



Fotoğraf 12. Çömlek fırınının pişirme hücresi içi

Fotoğraf 13. Çömlek fırınının pişirme hücresi içi



Fotoğraf 14. Çömlek fırınının pişirme hücresi içi

Fotoğraf 15. Çömlek fırınının pişirme hücresi içi

YUNANİSTAN ÇALIŞMALARI ve KHALKE İSA'SI

Greek Studies and the Christ of Chalke

Yılmaz BÜKTEL[1]

Özet

Türkiye dışındaki, komşu ve diğer ülkelerde bilimsel araştırmalar yapmak zordur. Yabancı dil ve yabancı kültüre uyum zafiyetleri ve maddiyat başlıca zorlukları oluşturur. Komşu ülke Yunanistan arasındaki ilişkilerin özel durumu nedeniyle burada araştırma yapmak daha da zordur. Ama Yunanistan ziyaretlerinde yaşadığım olayların neşeli anektodlar oluşturduğunu söyleyebilirim. Özel amaçlar ve çalışma amacıyla yaptığım Yunanistan ziyaretleri bize çok şey öğretti. Bu şartlar altında yaptığımız ve bu sempozyum serisinde sunulan ve yayınlanan 3 araştırmamız (Arta-Narda, Velestin ve Maritza-Meriç) ve bu bildirinin esas konusunu oluşturan Khalke İsa'sı bu yolda önemli gördüğümüz çalışmalarımızdandır. Hazırlayacağım yeni çalışmada, üçü de yayınlanmış olan bildirilerden çok bu çalışmaların hazırlanmasında gördüğümüz kolaylıklar ve zorluklar üzerinedir. Theodorik Mağarası ve Khalke İsa'sı tasviri ise, Yunanistan üzerine net ortamında gördüğüm, kutsiyet kazanmış pek çok mağara kiliselerden biridir ve buradaki fresko tekniğinde yapılmış pano, İstanbul'daki aynı konulu mozaik panolara benzerliği ile dikkat çeken ma Yunanistan medyasında ve web sitelerinde bile pek görülmeyen, bul(un)ması zor bir yerdedir. Akademik yaşamımızın başında inandığım en önemli düstur eseri görmeden inceleme yapılamayacağı idi. Aradan geçen 20-25 yıllık süreçte sanal dünyada olan gelişmeler beni farklı mecralara ve dünyanın dört bir tarafında olan dostlarımla buluşturdu. Öyle ki Arta-Narda'daki Faik Paşa Külliyesi'ni orada incelemiş olsam bile belki de sanal ortamda eriştiğim sonuçlara ulaşamazdım. Bu çalışma tarzına halen masa başında yazmak düşüncesiyle bakan meslek- taşlarımız olabilir. Ancak bu bildiride değinilecek çalışmaların niteliğinin bunların olabileceğini göstereceğine inanıyorum. Asıl çalışma alanım Bizans sanatı olsa da aldığım sertifikalar sayesinde Türk-İslam sanatına ve Arkeolojik çalışmaların konusu olan Antik kentlere ve hatta Tarih konularına çok uzak değilim. Konulara çok yönlü bakabilmemizin bir nedeni olarak da 15 yıl süreyle aynı Üniversitemin, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi anabilim dalında asistan ve öğretim üyesi olarak yaptığım çalışmalara borçlu olduğumu düşünüyorum.

Anahtar Kelimeler: Theodorik Mağarası, Arta, Narda, Velestin, "U" Narteksli Kiliseler

[1] yilmazb@trakya.edu.tr

Abstract

It is difficult to conduct scientific research in neighboring and other countries outside of Türkiye. Weaknesses in adapting to a foreign language and foreign culture and materiality constitute the main difficulties. Due to the special situation of relations between the neighboring country Greece, it is even more difficult to conduct research here. But I can say that the events I experienced during my visits to Greece constitute joyful anecdotes. My visits to Greece for private and study purposes taught us a lot. Our 3 studies (Arta-Narda, Velestin and Maritza-Meriç) that we conducted under these conditions and presented and published in this symposium series, and Christ of Chalke, which is the main subject of this paper, are among our studies that we consider important in this way. In the new study I will prepare, all three are about the conveniences and difficulties we have seen in the preparation of these studies, rather than the papers that have been published. The depiction of Theodoric Cave and Chalke Christ is one of the many sanctified cave churches I have seen on the net on Greece, and the panel made in the fresco technique here draws attention with its similarity to the mosaic panels on the same theme in Istanbul, but is not seen much even in the Greek media and websites, is in a place that is hard to find. The most important motto I believed at the beginning of our academic life was that it was impossible to study without seeing the work. In the 20-25 years that have passed, the developments in the virtual world have brought me together with my friends from all over the world. So, even if I had studied the Faik Pasha complex in Arta-Narda there, maybe I wouldn't have been able to reach the results I had achieved in the virtual environment. There may be colleagues who still look to this style of work with the thought of writing at a desk. However, I believe that the nature of the studies that will be mentioned in this paper will show that they can be. Although my main field of study is Byzantine art, thanks to the certificates I received, I am not far from Turkish-Islamic art, ancient cities, which are the subject of archeological studies, and even History. I think that I owe it to the work I have done as an assistant and lecturer in the Department of History of Architecture, Faculty of Architecture, at the same University for 15 years, as a reason why we can look at the subjects from a multi-faceted perspective.

Keywords: Theodoric Cave, Arta, Narda, Velestin, Churches with "U" Narthex

Giriş

Türkiye dışındaki, komşu ve diğer ülkelerde bilimsel araştırmalar yapmak zordur. Yabancı dil ve yabancı kültüre uyum zafiyetleri ve maddiyat başlıca zorlukları oluşturur. Komşu ülke Yunanistan arasındaki ilişkilerin özel durumu nedeniyle burada araştırma yapmak daha da zordur. Ama Yunanistan ziyaretlerinde yaşadığım olayların neşeli anektodlar oluşturduğunu söyleyebilirim. Özel amaçlar ve çalışma amacıyla yaptığım Yunanistan ziyaretleri bize çok şey öğretti. Bu şartlar altında yaptığımız ve bu sempozyum serisinde sunulan ve yayınlanan 3

araştırmamız (Arta-Narda, Velestin ve Maritza-Meriç) ve bu bildirinin esas konusunu oluşturan Khalke İsa'sı bu yolda önemli gördüğümüz çalışmalarımızdandır. Hazırlayacağım yeni çalışmada, üçü de yayınlanmış olan bildirilerden çok bu çalışmaların hazırlanmasında gördüğümüz kolaylıklar ve zorluklar üzerinedir. Theodorik Mağarası ve Khalke İsa'sı tasviri ise, Yunanistan üzerine net ortamında gördüğüm, kutsiyet kazanmış pek çok mağara kiliselerden biridir ve buradaki fresko tekniğinde yapılmış pano, İstanbul'daki aynı konulu mozaik panolara benzerliği ile dikkat çeken ama Yunanistan medyasında ve web sitelerinde bile pek görülmeyen, bul(un)ması zor bir yerdedir.

Akademik yaşamımızın başında inandığım en önemli düstur eseri görmeden inceleme yapılamayacağı idi. Aradan geçen 20-25 yıllık süreçte sanal dünyada olan gelişmeler beni farklı mecralara ve dünyanın dört bir tarafında olan dostlarımla buluşturdu. Öyle ki Arta-Narda'daki Faik paşa külliyesini orada incelemiş olsam bile belki de sanal ortamda eriştiğim sonuçlara ulaşamazdım. Bu çalışma tarzına halen masa başında yazmak düşüncesiyle bakan meslektaşlarımız olabilir. Ancak bu bildiride değinilecek çalışmaların niteliğinin bunların olabileceğini göstereceğine inanıyorum. Asıl çalışma alanım Bizans sanatı olsa da aldığım sertifikalar sayesinde Türk-İslam sanatına ve Arkeolojik çalışmaların konusu olan Antik kentlere ve hatta Tarih konularına çok uzak değilim. Konulara çok yönlü bakabilmemizin bir nedeni olarakta 15 yıl süreyle aynı Üniversitemin, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi anabilim dalında asistan ve öğretim üyesi olarak yaptığım çalışmalara borçlu olduğumu düşünüyorum.

Bu alanda yaptığımız ilk 3 çalışma için ayrıntılara girmektense, çalışmanın hazırlanma aşamalarından ve eriştiğimiz ilginç gelebilecek kaynaklardan söz ederek, sonrasında asıl konumuza yöneleceğiz.

ARTA - NARDA Osmanlı Hatıraları

Yunanistan'ın Osmanlı hâkimiyeti sırasında adı Narda olarak bilinen kasabanın, bu süreç öncesi ve sonrasındaki orijinal adı Arta'dır. Arta-Narda, tarihimizde Preveze deniz savaşı olarak bilinen olayın vuku bulduğu bölgenin kuzeyinde, Orta Yunanistan'ın (Teselya bölgesi) güneyinde yer alan hem bu bölgenin hem de Mora yarımadasının etkinliği altında kalan bir yerleşimdir. Bu süreçte Narda, inşa edilen camiler ve kamu yapıları ile tam bir Osmanlı kasabası görünümü almıştır. Kasaba da sayısı 10'u bulan cami, kasabanın kenarında kurulduğu Araktos nehri üzerinde büyük kemerli taş köprü, saat kulesi ve kale yapısı üzerindeki onarım izleri bu sürece işaret ederken, mevcut camilerden günümüze sadece ikisi ulaşabilmiştir. Bunlardan Feyzullah cami, bugün bir atölye yapısı olmasına rağmen yine de bir cami yapısı olduğunu gösteren görünüme sahiptir. Kasaba içinde, Araktos nehrine yakın bir yerde konumlanmış bu camiden ayrı günümüze ulaşabilen diğer cami, nehrin karşı yakasında, sonradan yakınında oluşan İmaret köyü ile de birleşmiş olan Faik Paşa Külliyesidir. Çalışmada özellikle değindiğimiz yapılar bu iki cami ve nehir üzerindeki Osmanlı köprüsüdür.

2-5 Kasım 2016 tarihleri arasında, Sakarya Üniversitesinde gerçekleştirilen Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumunda sunulan bu bildirinin veri toplama çalışmaları, yoğun olarak bu tarihten 2 yıl öncesini, genel anlamda araştırma dosyalarımız arasında yer alması ise daha öncesine dayanır.

Veri toplama çalışmalarımız tamamen internet üzerinden olduysa da bazı yardımcı unsurlar için klasik yöntemler de kullanılmıştır. Pek çok web sayfasından yararlandı isem de karşılıklı olarak bilgi alışverişinde bulunduğum en önemli grup "Save İmaret" grubu olmuştur. Katılımcıların azımsanmayacak bir çoğunluğu Türkçe okuyup-yazdığından dil problemi kesinlikle olmadı. Diğer ilgili web sayfalarını Yunancadan İngilizceye ve sonra Türkçeye çevirdim. Külliyenin ayakta duran en önemli ögesi olan camiye ilişkin bulduğum video ise beni neredeyse Narda'ya götürmüştü.

Yunanistan'ın bağımsızlık çabaları sonucu yapılan çarpışmalarda iki taraftan da kan dökerken, İmaretin de bu dönemlerde kötü günler geçirdiğini biliyoruz. Bağımsızlık sonrası Külliyenin bugün hala ayakta duran ve restore edilmesi planlanan camisinin bir dönem, bir Rus Azizi adına Kiliseye çevrildiğini biliyoruz, daha detaylı anlatımlar bildiri metnimizden okunabilir. Y. Büktel, 2017.

VELESTİN - Geçmişin Mirası

Velestin, Teselya'da (Orta Yunanistan) bir Yunan kasabası. Atina ve Selanik gibi çok tanınan bir yer değil. Ancak aslında burası hem Türkiye hem Yunanistan için simge bir isim ve yer. Yunanistan'ın Osmanlı yönetimine karşı bağımsızlık gayesiyle bu kasaba yakınlarında karşı karşıya geldiği bir savaş alanı. Yapılan savaş kasabanın adıyla anılıyor. Bu çarpışmalar Türk-Yunan tarihi açısından Velestin'i önemli kılıyor.

Bu kasabada antik bir dönemden beri bilinen bir su kaynağı var (Hyperia Krini) ve kaynağın oluşturduğu göletin bir kenarında ise Osmanlı döneminde kent sakinlerinin kullandığı pitoresk görünümlü bir cami varmış. Varmış diyoruz çünkü bugün yok. Ancak geçmişin bu hatıraları bize bir ressamın tuvalinden ve eski tarihli Velestin kartpostallarından göz kırpıyor. Antik Yunan döneminden kaldığı kabul edilen su kaynağı ve hatıra resimlerinden tanıdığımız cami Velestin'i bu açıdan da önemli kılıyor. Elbette Velestin'de tek bir cami yok ama göletin yanında varlığı bilinen cami dışındakilerin yalnız olası isimlerini biliyoruz.

Günümüz Velestin'ine Selanik-Atina otobanı üzerindeki Volos kavşağından saparak kolayca ulaşılabilir (Otobandan sadece 2 km içeride). Velestin'e demiryolu ile de ulaşmak mümkündür çünkü Velestin'in hemen doğusundan Atina-Larissa-Selanik demiryolu geçmektedir.

Bizim bu çalışmayı yaptığımız sıralarda yerel bir haber sitesinde, Velestino halkının da Müzler çeşmesinin (Hyperia Krini) bugünkü durumundan rahatsız olduğuna dair bir haber gördük. Bu haberin bir cümlesi (Suları kurusa da kayna-

ğın anıları hala yaşıyor) halkın bu kaynağın eski günlerine dönmesini istediğine işaret ediyor. Esasen bizim düşündüğümüz öneri de bu doğrultuda. Üstelik sadece kaynağın canlandırılması değil, Caminin hatırasının ve Türk-Yunan dostluğu çerçevesinde her iki tarafa da üzüntü ve yıkım getiren savaşın anısının ibret verici bir anıtla canlı tutulmasına yönelik bir öneri. Türk-Yunan savaşı sonucunda her iki tarafın kazanımları olmuşsa da kanımca burada savaşın ve can kayıplarının getirdiği yıkımlar daha önemlidir.

Antik Pherai varlığına işaret eden Hyperia Krini göletinin kıyısındaki Osmanlı dönemi camisinin ve 1897 savaşının hatıralarının yaşatıldığı bir dostluk sitesi veya köyü oluşturmak, bu çalışmanın sonuç belgesini oluşturuyor. İki ülkenin hükümetleri arasındaki siyasi ilişkileri düşününce bu düşünce zaman zaman bize uygulanabilir görünse de zaman zaman da ütopik görünebiliyor.

2004 yılında bu türden din eksenli kurulmuş sembolik bir köy (Dinler Bahçesi) bugün Antalya Kemer'de ziyaretçilerini ağırlıyor.

Küçük bir kilise, cami ve sinagog üçlemesinden oluşan bu yapı topluluğu düşüncesi, daha büyük boyutta ve simge yapıların (Güzelyurt-Aksaray Kızıl Kilise; Antakya Habib Neccar Camii, Edirne Büyük sinagogu) kullanılacağı bir diğer projenin Houston-Amerika'da da gerçekleştirileceğine dair 30 Mart 2012 tarihli bir haber gördüysek de projenin uygulandığını haber veren bir veriye ulaşamadık.

Bu örnekler ışığında, bir zamanlar göletin kıyısında yer alan caminin yerinde, iki toplum ve iki dini temsilen küçük birer şapel ve mescit ile üç Velestin'in hatıralarını irdeleyen bilimsel çalışmaların toplandığı küçük bir kütüphaneden oluşan yapı topluluğu, onu tamamlayan Müzler Çeşmesinin kurumuş olan su kaynağının canlandırılarak göletin eski günlerine döndürülmesi önerimizin ana hatlarını oluşturmaktadır.

Kısaca özetlediğimiz bildiri metninin tüm verileri internet kaynaklarından elde edilmişti. ATİNER kurumu tarafından Selanik'te düzenlenen sempozyumda sunulan bu bildiri ilgi çekti. Sunulan bildirilerden yalnızca dikkat çeken bildiriler, "Kitapta Bölüm" olarak yayınlanacaktı. Bu çerçevede benden daha uzun bir İngilizce özet ve başka şeyler talep edildi. Bir Barış önerisi gibi görünen bildirimizin yayınlanacağından emindik. Ancak bitmek bilmeyen taleplerden sonra kısa bir mail mesajıyla "Bildirinizi yayınlayamıyoruz" bu projemiz rafa kalktı. Ancak Bildiride adı geçen tüm yapıların ele alındığı bu çalışma, sunumun yapıldığı 2016 yılından 7 yıl sonra, bir meslektaşımızın hatıra kitabında yayınlanmak üzere. Bildiriyi araştırmak ve verileri toplamak zor olmamıştı ama yayın aşaması, olasılıkla adlandıramayacağım nedenlerle olumsuz sonuçlanmıştı (Y. Büktel, 2022).

Türk ve Yunan Trakya'sında "U" Narteksli Geç Dönem Kiliseleri

Aslında bu başlık bir araştırma dizisinin bir bölümünü, ama dizinin uzamasına ve daha geniş kapsamlı bir coğrafyada çalışmamıza yol açan 2. Aşamasını oluşturuyor. "U" NARTEKSLİ GEÇ DÖNEM KİLİSELERİNİ araştırmayı konu

eden bu çalışma, Dedeağaç-Alexandrapolis'ten gelen bir kaynakla Yunan coğrafyasına da bakmamız gerektiğini gösterdi.

Çalışmanın başlangıcında Edirne'de bulunan 2 Bulgar kilisesi, ikinci adımda da yine Edirne'deki, Uzunköprü kilisesi vardı. Bu ikinciyi çalışırken, Dedeağaçlı bir akademisyen arkadaşımız, yayın bilgilerini vereceğimiz bir kaynak kitap getirdi. Kitabın içeriğinde en önemli olan, Dimetoka (3) ve Sofulu (2) olarak bildiğimiz iki Yunan kasabasında bulunan 5 kilisenin değerlendirmesi yapılıyordu ve bu 5 kilise tam da bizim incelediğimiz U Narteksli Kiliseler tanımına tamamen uyuyordu. Dimetoka ve Sofulu bugün Meriç-Evros şehrinin ilçeleri ama önceden Edirne sınırları içinde olan yerleşimler. Diğer bir deyişle bu 5 kilise de Edirne kiliseleri olarak tanımlanabilirdi ve diğer örneklerimiz gibi 19. yy. yapılarıydılar. Bu gelişmeler normal görünüyordu ama kitaptaki kiliselerin değerlendirmesini içeren bölüm bize bu yapıların toplu bir kalkışma hareketinin üsleri ya da toplanma merkezleri olduğunu anlatılırken bu çalışmaların apaçık bir isyan hareketinin hazırlığını dini bir kisve gölgesinde geniş bir katılım ve gizlilik içinde yapıldığına dikkat çekiyordu.

Biz, Edirne'nin bir İsyan merkezi olup-olmadığını anlamaya çalışırken, 19 yy. kiliseleri olarak bildiğimiz ve bu harekete bağlılıkları nedeniyle Proje Kiliseler olarak değerlendirdiğimiz yapılarla aynı plan özellikleri taşıyan yeni kiliseleri karşımıza çıktı ve araştırmamızın kapsamı Edirne dışına taşmaya başladı. Tekirdağ-Şarköy'de Eriklice Kilisesi, Bursa Özlüce Kilisesi, Balıkesir-Ayvalık ve ona bağlı Küçükköy'de 3+1 4 kilise, İzmir-Çeşme Alaçatı'da da bugün Pazar Cami olarak bilinen 19 yy. kilisesi, bu Proje Kiliselerin yayılım alanının Ege kıyılarında da olduğunu gösteriyordu. Eskiden bizim sınırlarımız içinde bulunan Midilli adasında rastlantıyla bulduğumuz Agiassos ve Petra kiliseleri de aynı yüzyılın yapıları ve planındaydılar. Midilli de bu hareketin bir kolu olmalıydı. Ancak bir meslektaşımızdan öğrendiğimiz bilgi, Midilli'nin bir kol değil önemli bir merkez olduğunu gösteriyordu. Midillide bu plana sahip kabaca 100 tanesi 19. ve 100 tanesi 20. yya tarihlenen yaklaşık 200 kilise vardı ve bu yapılar, bölgenin eski adı olan Aeol adından kaynaklandığını düşünülen Aeloian kiliseler olarak adlandırılıyordu.

Bugüne dek, Ege kıyılarına ve Trakya odaklanan 20 ye yakın kiliseyi gördük –inceledik. Midilli ise ayrı bir inceleme konusu olmalıydı. Bu Proje Kiliseler daha ne kadardı ve kaynak kitapta anlatıldığı gibi hepsi de ortak bir kalkışma hareketinin ürünleri miydi? İzmir'den aşağıda ve Edirne'nin uzantısı Batı Trakya da hala ayakta kalabilen örnekleri var mıydı? Bu konu sadece Sanat Tarihi açısından değil diğer bilim dalları açısından ele alınması gereken bir çalışma sahası olmalıydı. Kaynakçamızda U narteksli Kiliseler hakkında yayınlanan tüm yazılarımızın verilerini göreceksiniz (Y. Büktel, 2017).

Khalke İsa'sı ve Aziz Theodori Mağara Kilisesi

1.Ayasofa Dedeağaç Palatitsia (Selanik)

Khalke İsa'sı

Khalke İsa'sı (Khristos tes Khalkes), Sanat Tarihi çevrelerinde iyi bilinen bir İsa tasviridir. Bu tasvir, orjinalinin yer aldığı binanın adıyla anılmaktadır. Khalke bir kapı yapısıdır ve Bizans'ın önemli imparatorluk yapılarından biri olan Büyük Saray'ın, Ayasofya önündeki Augustaion meydanına giriş-çıkışı sağlayan anıtsal bir kapı yapısıdır.

Bu kapının nasıl bir yapı olduğu konusunda değişik çözüm önerileri olsa da kesin olan, Khalke İsa'sı olarak adlandırılan tasvirin, kapının meydana açılan dış yüzündeki yarım daire bir niş içinde yer aldığıdır.

Augustaion meydanının hemen yanındaki alanı işgal eden Khalke Kapısının çeşitli düzeylerde pencereleri vardı. Magnaura sarayı yakınında olduğu varsayılan Yapı, doğal olarak da sarayın önemli bir bölümünü oluşturuyordu.

Khalke Kapısı, şehirdeki İmparatorluk sarayının (Büyük Saray) ana tören girişiydi. Aynı zamanda Kutsal Saray olarak da anılan bu Yapı gerçekte birçok binadan oluşan bir kümelenmeydi. Vandalların (Gelimer) ve Ostrogotların (Vitiges) kralları Afrika ve İtalya'daki muzaffer savaşlar ile mağlup ve ele geçirilmişti. Bunun üzerine imparator I. Romanos(920-944), Khalke'nin tepesine küçük bir şapel (içeride aynı anda en fazla 15 kişi olabilen) inşa ettirdi. İmparator I.İoannes Tzimiskes(969-976) ise burayı (50 kişinin içeri girmesine izin verecek şekilde) genişleterek daha sonra kendisi de buraya gömüldü. Bu kapıya adını veren bronz giriş kapılarının üzerine, "İsa" olarak adlandırılan büyük bir İsa mozaiği yerleştirildi: Chalkites, Konstantinopolis'in en ünlü dini sembollerinden biri olarak kabul edildi. Khalke Kapısı, kendi başına çalkantılı bir tarih gördü, çünkü 8. yüzyılda (İkonoklazma döneminin başlangıcı) İmparator III. Leon'un (717-741) emriyle başlatılan orijinal mozaiklerin yok edilişi, Bizans İmparatorluğu'nda neredeyse bir asırlık iç din anlaşmazlığı başlattı. Bu çatışmalar orijinal Khalke İsa'sı mo-

zaiğin bir kopyasının yeniden yerine yerleştirilmesine kadar neredeyse tam bir iç savaş karakterini taşıyordu. Büyük Vareng muhafızların bir kısmının kışlalarından biri, geç antik dönemlerin eski saray alaylarıyla birlikte doğrudan Khalke Kapısının arkasında bulunuyordu. Khalke Kapısı

Bir asırlık iç din anlaşmazlığını başlatan olay, Khalke Kapısı üzerindeki İsa tasvirinin, imparator Leon'un emri ile askerler tarafından bulunduğu yerden indirilme girişimiyle başlamıştır. Aralarında Theodosia'nın da bulunduğu bir kadınlar topluluğu, bu askerlerin üzerine saldırır. Askerlerin karşılığı dehşet vericidir. Diğer kadınlar bir yana, askerlerden biri yakaladığı Theodosia'yı, boynuna sapladığı bir koç boynuzuyla sürükleyerek Bovis(Aksaray) forumuna kadar götürür ve Azizenin naaşını köpeklerin önüne bırakır. Azizenin kurtarılabilen kalıntıları toplanıp, saklanır ve İkonoklazma dönemi kapandığında bu kutsal emanetler, Haliç kıyısındaki Euphemia kilisesinde koruma altına alınır ve zamanla Azize Euphemia'nın adı unutulurken, Theodosia'nın adı ön plana geçer ve kiliseye de adını verir. Fetih sonrası bu kilisenin adı camiye çevrilerken Gül Camii adını alır. Bu ismin konulmasının gerekçesi olarak Azizenin adının Solmayan Gül anlamına gelmesi gösterilir. Bu adlandırmayı destekleyen diğer bir bağlantılı olay, Azizenin yortusunun 29 Mayıs günü olmasıdır. Yortu günü olduğu için Kilise, Azizenin sembolü olan kırmızı güllerle donatılmıştır. Tesadüf bu ya!! Bu tarih aynı zamanda kentin düştüğü gündür. Osmanlı askerleri sabaha karşı kiliseye girdiklerinde kırmızı güller ve gece boyunca, şehrin kurtuluşu için dua eden kent halkıyla karşılaşır. Y. Büktel, 1982,23-27.

5. yüzyıla ait, oymalı bir fildişi levha, Geç Antik Çağ'a ait önemli bir sanat eseridir; sahne kutsal bir emanet alayının ve Bizans saray töreninin ayrıntılı bir resmini gösterirken sol arka planda, Khalke Kapısı ve yarım yuvarlak niş içindeki İsa tasvirini de bize gösterir. Trier Levhası olarak bilinen bu eserin Muhtemelen 5. yyda Konstantinopolis'te yapıldığı kabul edilir. Birçok figürü yüksek kabartma olarak şekillendiren ve mimariyi tasvir eden oymacının eseri ustaca kalitesinin yanında, zamanının en iyi eserlerinden biridir. Bu eser ayrıca, Bizans saray törenleri için önemli bir belge ve kutsal emanetlere hürmet biçimleri için de önemli bir kaynaktır. Trier'e nasıl gittiği bilinmese de akla gelen ilk olasılık Latin İstilasında yer değiştirmiş olabileceğidir. Trier Levhası

Metne eşlik eden Khalke kapısı çizimlerinin hepsinde, Khora kilisesi dış narteksten, iç nartekse geçiş bölümünün üzerindeki İsa tasviri işlenmiştir. Sahne aynısı mıdır bilinmez ama 5. yy. a tarihlenmek istenen Trier fildişi levhasındaki İsa tasvirinin, benzer ögeler gösterdiğini izleyebiliriz.

Kariye'deki bu İsa tasviri dışında, iç narteksten naosa geçişin sağ tarafında, Vaftizci Yahya olmadığı için eksik Deisis olarak bilinen sahnenin İsa'sı da aynı portre özellikleri gösterir. Ayasofya'daki Deisis sahnesinin İsa'sı da bu yumuşak ifadeli yüzle aynı gruba dâhil edilebilir. Khalke İsa'sı gerçekten böyle bir yüz özelliklerine sahip miydi, kesin olarak söylemek mümkün değil ama Trier fildişi

levhası bize İsa'nın büst şeklinde bir figür olduğunu gösteriyor.

Bugün Trier Katedrali Hazinesinde bulunan fildişi panel, mimari bir ortamda bir imparatoru ve bir imparatoriçeyi tasvir ediyor; Levhanın sol arka planında sütunlu ve dört cepheli bir revak ve giriş kapısı üzerindeki yarım yuvarlak niş içinde, haç biçimli halesiyle açıkça tanımlanabilen İsa'nın bir görüntüsü var. Genel olarak bu portikonun Khalke Kapısı'nı temsil ettiği kabul edilir ve aslında tasvir edilen olayın imparatorluk sarayı sınırları içinde gerçekleştiğinin işaretidir.

Khalke İsa'sının başka bilinen mozaik teknikli bir örneğini bilmiyoruz ancak Yunanistan, Batı Trakya'sında, Dedeağaç-Aleksandrapolis şehrinin kırsalında bulunan bir mağara kilise de özellikle Ayasofya Deisisine çok benzeyen fresko teknikli bir sahne var ki bu da bizim için, çalışmamızın asıl objesini oluşturuyor.

Bildiri metnini yazım işlemini bitirirken Khalke İsa'sı olarak tanımlayabileceğimiz başka bir sahne, Yine Deisis olarak, Selanik şehri doğusundaki Veria sınırları içindeki Palatitsia köy mezarlığı içindeki büyük bir kilisenin apsisinin, en üst noktasında karşımıza çıktı. Palatitsia.

Osmanlı döneminde, Matrakçı Nasuh'un 1536 tarihli, Konstantinopolis Hipodromu ve çevresini gösteren İstanbul minyatürünün detayında, bu dönemde Arslanhane olarak bilinen İsa Kalsita Kilisesi, yemyeşil çayırın solunda, (Eski Hipodrom'un bulunduğu yer ve Ayasofya'nın sağında) teraslı büyük kırmızı-turuncu tonozlu yapıdır. Basit bir kapı yapısından, sonradan yapılan bir kilise ve daha sonra bu ikinci yapının genişletilmesiyle yapının görünümünün Osmanlı döneminde ne denli değiştiğini görmek mümkündür. Ancak 1453 sonrasında, bu yapının 1804 yılında geçirdiği yangınla tamamen yok olduğunu biliyoruz. Matrakçı Nasuh.

Hagios Theodori Mağara Kilisesi

İlk 3 çalışmamızdaki kolaylık ve zorluklara kısaca değinmiştik. Bu çalışmamın tüm kaynakları ise Kamu ve özel nitelikli web sitelerine dayanıyor. Ne kadar araştırsak da son döneme kadar akademik bir çalışma bulamadık. Eser ile ilgili olarak pek çok başvuru kaynağında hiçbir şey bulamamak şaşırtıcı bir olguydu, sanki bu eser Yunan Hükümeti nazarında yoktu.

Gördüğüm kaynaklar ve edindiğimiz fotoğraflar dâhilinde, eserin coğrafik şartları, mimari yapısı ve duvar resimlerini konuyla ilgili bilgilerimizin ışığında değerlendirdik. Kaynakların pek çoğunda benzer bilgiler olsa da bazı farklılıklar onları değersizleştirirken, bazıları da değer katıyor. Alıntıları Yapının konumu ve coğrafi özellikleri, bilinen tarihçesi, mağaranın mimari yapısı ve resim programı başlıkları altında derlemeye çalıştık. Ancak alıntılara geçmeden biz konunun düzenli bir anlatımını sunmak istiyoruz:

Metni kaleme alırken bile araştırmalarımızı sürdürürken, Dedeağaçlı akademisyen arkadaşımız Tanasis Kougulos, kilisenin keşfi sonrasında kaleme alınmış 1989 tarihli bir makaleye ulaştı. (Nikolaidou,1989) Bu makaleyi Yunancadan, İn-

gilizce ve Türkçe'ye tercüme ederek, içeriğin Kilisenin resim programının ayrıntılı bir incelemesi olduğunu gördük. Ayrıca web sitelerinde okuduğumuz bilgilerin yarıya yakınının da bu makaleden alındığını anladık. Makalede ele alınan sahnelerden bazılarını biz elimizdeki fotoğraf albümlerinde göremedikse de yapılan yorumların bazılarını kendi yorumlarımız eşliğinde kaynak göstererek kullandık.

Aziz Theodoroi Mağara Kilisesinin Konumu ve Mimari Biçimlenmesi

Edirne ve Ülke sınırlarından uzakta değil. Edirne Pazarkule sınır kapısından yaklaşık 90 dakika, Edirne İpsala sınır kapısından 30 dakikada Dedeağaç'a ulaşmak mümkün. Dedeağaç-Gümülcine karayolu üzerinden şehrin kuzeyine ilerlediğimizde kilisenin bulunduğu dağlık bölgeye 30 dakikada varmak mümkün olsa da Kilisenin girişine ulaşmak biraz zahmetli. Gümülcine karayolu, Selanik üzerinden Roma'ya uzanan Via Egnetia yolu üzerinden kuzeye yönelerek Rodop dağları arasında uzanan İrene-Barış nehrinin açtığı vadide nehirle beraber uzanıyor, aynı güzergahta bir demiryolu hattı da var. Kilisenin yakınlarında bir de istasyon da var: Potamas İstasyonu. İstasyonda bugün tren durmuyor gibi ancak kaynaklarım yakın zamana kadar özel ve dini günlerde öğrencilerin buraya getirildiğinden söz ediyor. Kiliseye ulaşmadan öncesinde, Bizans dönemine tarihlenen iki kale yapısının kalıntıları (Potamas ve Avantas Kaleleri) bize bu güzergahın önemli bir askeri yol olduğuna da işaret ediyor. 13. yy da buradan ordularıyla geçen İoannes ve dostlukları ile birbirlerini kollayan Umur Bey ile Kantakuzenos güzergâhın önemini gösteriyor (Nikolaidou,1989,281).

Mağara kilisesi veya Kaya kilisesi olarak da tanımlanan Yapının varlığı uzun zamandır bilinse de pek çok tanıtım sitesinde bu durum da belirterek şaşırtıcı bir şekilde Kilisenin II. Dünya savaşı sonrasında bir avcı tarafından tesadüfen (mucizevi bir şekilde) bulunduğu anlatılıyor. Kiliseyi bulan kişi de aslında avcı değil bir öğretmen, üstelik Mübadele öncesinde Trabzon'da yaşayan bu şahıs belki de Türkiye'den uzak kalmamak için mübadele sürecinde Dedeağaç'a yerleşmiş ve zamanını çevreyi dolaşarak geçiren bir maceracı olarak düşünülebilir. Metropolit Joakim Kaviris, Ilias Nianiakoudis'le (Avcı Olduğu Söylenen ve Mağarayı Keşfeden Kişi), Pontuslu Öğretmen-Yazar Georgios Kandilaptis ve Mağaraya Giden Zorlu Patikayı tırmanan İnananlardan oluşan bir kalabalık grup, kiliseyi kutsayarak ibadete açmış. Bugün bile Mağara ulaşılamayan ya da ulaşması zor bir yerdir. Ancak günümüzde ne kadar ilgi görüyor ve ziyaretçisi geliyor söyleyebilmem mümkün değil.

Dedeağaçlı Agioi Theodoroi'ye ithaf edilmiş bu kilisenin patronunun kim olduğu bilinmiyor. Kaynaklarda yaygın olarak dile getirilen konu, bizdeki meçhul Asker kavramında olduğu gibi adı bilinmeyen bir aziz olmalıdır. Yunanistan sınırları içinde Agioi Theodoroi adını taşıyan pek çok şapel, kilise, hatta Korint kenti sınırları içinde bir yazlık yerleşimi de görmek mümkündür. Buna göre Agioi Theodoroi adı, bu türden kimliği bilinmeyen ve hayatını kaybeden dindar kişiliklere verilen bir unvan-sıfat olmalıdır.

Girişi büyük bir ağacın dalları ile gizlenmiş (vurgulanmışta diyebiliriz !!!) Mağara içbükey görünümlü büyük bir kayalık yüzeyin ortasında yüksek bir kotta yer alırken ve bugün ona ulaştıran bir demir merdiven kilisenin yerine işaret eder. Merdivenin ulaştırdığı yer dışa açık geniş ve ferah bir alandır. Burası bir lobi ya da atrium olarak değerlendirilebilir. Kilise mekânına bu geniş alanın sağ tarafında kalan basamaklı bir tünel-dehlizle ulaşabilir, yani kilisenin bulunduğu yer ikinci bir kat oluşturur. Fotoğraflardan anladığımız bu karanlık mekânda mumlardan başka bir aydınlatma olmadığıdır. Belki de bu nedenle ulaşabildiğimiz fresko resim programlarını kaliteli bir şekilde çekilemiyordur. Kilise mekânının insan eliyle mi yoksa doğal olarak mı şekillendiğini söylemek zor olsa da Apsisin kutsal bölümünü maskeleyen ve İkonastasis olarak değerlendirilen duvar insan elinden çıkmış olmalıdır. Apsisin sol tarafında iç resimleri göremediğimiz kapalı bir mekan daha vardır. Fresko teknikli resimlerden oluşan program İkonastasis duvarı yüzeyine ve sol ile sağ yandaki duvarlar üzerine işlenmiştir. Ayrıca kaya yüzeylerini uygun alanlarına yerleştirilmiş onlarca çerçeveli geç tarihli ikona vardır.

Kilisede bulunan resim programında 11 ve 13 yya tarihlenmek istenen iki ayrı döneme tarihlenebilen konular işlenmiştir. Erken dönem resimlerde Meryem'in yaşamına ait sahneler ağırlıktadır. Bu durumdan çıkan sonuç, mağara kilise düzenlenmesinin Meryem için yapıldığını düşündürür. 13. yy. a tarihlenen havari azizler, Deisis ve melek figürlerinde İstanbul ekolünün değerlerine sahip sanatkarların çalıştığı söylenebilir ki bu da, İkonastasis duvarının üst kesiminde gördüğümüz sahneleri, özellikle Deisis'i çalışma konumuz yapmıştır. Alıntılarda tüm sahnelerden söz edilir ancak bunların bazıları, resimlerde görebildiğimiz kadar tanımlanamayacak denli zarar görmüştür. Biz eldeki resimleri incelemeyi ve programın anlatımını son bölüme bırakacağız.

Rodop dağlarının güneydoğu eteklerinde, Gümülcine-Dedeağaç (Komotini- Alexandroupolis) demiryolu hattının yakınında, "İrini Rema" nehrinin dik ve erişilemez vadisinde, Bizans'ın tanınmış kalelerinden Potamos ve Avantas'ın kalıntıları arasında, Agioi Theodoroi'nin etkileyici kaya kilisesi bulunmaktadır. Kilise, ulaşımı yokuş yukarı, zor ve tehlikeli olan bir mağaranın içinde bulunuyor. Kilisenin tam konumu Rodop Dağları bölgesinde, Dedeağaç'ın doğusunda ve kuzeybatı - güneydoğu yönünde Trakya Denizi'ne ulaşmak üzere ilerleyen "İrene-Barış" Nehri vadisinde yer almaktadır. Irene nehri tarafından oluşturulan vadinin neredeyse nehrin hemen yakınından demiryolu hattı geçiyor. Kilisenin bulunduğu mağara bölgede tek değil ve irili-ufaklı onlarca benzeri var.

Potamos ve Avantas kalelerinin arasındaki sarp bir kayalıkta yer alan Mağara Kilisenin bulunduğu bu bölge, Selaniğe uzanan ana yolun (Via Egnetia) dışında kalır. Ancak Potamos vadisi kuzeye uzanan önemli bir askeri yol olarak tanımlanır ki bölgeyi kontrol etmesi için inşa edildiği açık olan iki Bizans kalesi bu durumu belirleyen kanıtlardır. Vadiyi yaran İrene ırmağının hemen yanında Dedeağaç'tan Gümülcine'ye uzanan demiryolu da güzergâhın bugünde önemini koruduğunu gösterir.

Dedeağaç'ın kuzeyinde, Avantas yolu üzerinde, Potamos tren istasyonunun karşısındaki tepeye inşa edilmiş bir Bizans kalesi heybetli bir şekilde göze çarpıyor. Kare kulelerden ve bazı yerlerde çift sıra surları hala ayakta olan Potamos Kalesi, güçlü Tahkimatıyla, modern demiryolu hattı tarafından da kullanılan ve Gümülcine ovasına uzanan Rodop Dağlarının bir vadisi olan bu dar geçidi kontrol ediyor olmalıydı. Bu vadi, Egnatia Caddesi'nin ana arterinin dışındaydı ama askeri öneme sahipti. Daha yeni görüşler, kaleyi, Theodoros Komnenos Dukas (1215-1230) 'un 1225'te, 1345'te de Umur Bey ve VI. İoannis Kantakuzenos, (1347–1354) 'un orduları ile Gratsiano'dan (bugünkü Kuzey Rodop'un Gratini'si) Evros'a giden yolu takip ederek geçtiği Bizans Peristeria'sı olarak tanımlar. Kalenin tepesi tarih öncesi çağlarda da yerleşim izleri göstermektedir. Yüzeyde Neolitik çanak çömlek (M.Ö. 4500-3000) ve M.Ö. 9-8. yüzyıla ait yiv ve baskılara sahip el yapımı Trakya çanak çömlekleri bulunmuştur (F.Emecen, 2012,156-59).

Dedeağaçlı Agioi Theodoroi

Dağlık Rodop'un dar doğal koridoruna doğru Potamos kaleleri önünden geçen toprak yoldan devam ederek demiryolu hattının yanında yaklaşık beş kilometrelik bir yürüyüşten sonra, tepede ünlü Agioi Theodoros mağarasını bulacaksınız. Büyük bir oyuk. Mağara, inşa edilmiş bir ikonostasis ve kaya yüzeylerindeki duvar resimlerinin eklenmesiyle Kapadokya'nın mağara kiliselerini anımsatan bir naidrium (Küçük Şapel) şeklindedir. Freskleri iki evreye kadar uzanıyor. İlki 11. yüzyıla kadar uzanırken, ikincisi ise 12. yüzyılın sonu ve 13. yüzyılın başına ait görülüyor. En son yapıldığı kabul gören bu fresk panolar Konstantinopolis'in büyük geleneğini yansıtıyor. Tepelerle çevrili Agioi Theodori vadisinin çıkışında Kirki bulunur. Geleneksel meyhaneleri ve kaliteli şaraplarıyla bilinen bu küçük yerleşim, adını kırk han veya güzel han (Kırk-ka) kelimesinin başka bir ifadesinden almıştır; muhtemelen Osmanlı döneminde burada bulunan benzer hanlardandır çünkü burası bir bar olarak işlev görmüştür. Konstantinopolis yolunda istasyon tedariki. Yakındaki bir tepede korkuluk duvarlı bir açık hava tarih öncesi Trakya kutsal alanı tespit edilirken, Gümülcine Arkeoloji Müzesi'nde köyün bulunduğu bölgeden, oyulmuş desenler ve kült oyuklarıyla birlikte yüzyılın sonuna tarihlenen hareketli bir kaya tespit edilmiştir. Tunç Çağı ve Erken Demir Çağı sergileniyor.

Ancak Kirki, Bizans ikonografi geleneğinin Yunanistan'daki belki de son atölyesini kurtaracak kadar şanslıydı. Sanatsal çalışmalarının örnekleri Agios Georgios merkez kilisesinin ikonostasisini süslüyor. İkonostasisin ikonaları, 1926-1927 yıllarında Kirki'de doğan ve ikonografi sanatını Athos Dağı'nda öğrenen keşiş Kyrillos (1871-1945) tarafından yapılmıştır. Memleketine döndüğünde popüler ressam Paschalis Katsika'nın asıl öğrencisi olduğu bir atölye kurdu. Başta Rusya ve Trakya olmak üzere çok sayıda sipariş aldılar.

Dağınık mağaraların bulunduğu bu yer bölge halkı tarafından bilinmesine rağmen kilise, 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk yıllarda bir avcı (Ilias Nianakoudis) tarafından tesadüfen keşfedilmiştir. Oysa vadiden geçen demiryolunun,

bu bölge yakınında var olan bir durak-istasyon binası hala duruyor ve uygun dönemlerde öğrenciler trenle bu ziyaret yerine getiriliyorlardı. Yerel gelenekler, kilisenin mağarasını, Türk işgali döneminde faaliyet gösteren gizli bir yer altı okulunun varlığıyla ve aynı zamanda yerel Agioi Theodoroi'nin şehitlik yeri ile ilişkilendirir.

Mağara Dedeağaç'ın dışında, Potamos Kalesi'nin görünen iki kulesini geçtikten sonra Avantas Kalesi yolu üzerinde yer almaktadır. Agioi Theodoroi Kayalık Kilisesi bir mağaranın içine yerleştirilmiştir. Giriş, yaklaşık 5 x 3,5 metre boyutlarında geniş bir salona açılan bir koridordan sağlanmaktadır. Asıl kilise mekânı daha yukarı kotta olup buraya dar bir merdiven-tünelle ulaşılır. Bu bölüm zengin renklere sahip bir dekorasyona ve sabit bir ikonostasise sahiptir. Mağara kilise bu yönüyle Kapadokya'nın mağara kiliselerini anımsatmaktadır. Sunak alanı, yerleşik bir deniz kabuğuyla şekillendirilmiş ve alanın geri kalanından yerleşik bir perdeyle ayrılmıştır. Kilisenin tamamı kayadan yan duvarları, perdeyi ve bemayı kaplayan ve iki farklı aşamadan gelen duvar resimleriyle süslenmiştir. Bu resimlerin baskın teması Meryem Ana'nın hayatıdır, bu da kilisenin başlangıçta Meryem Ana'ya adanması gerektiğini gösterir. Daha eski simgeler 11. yüzyıldan kalmadır ve parçalar halinde günümüze ulaşmıştır. Bunlar arasında, güney tarafındaki Meryem Ana'nın Ölümü ve Başmelek figürünü gösteren büyük panolar öncelikle göze çarpıyor. 12. veya 13. yüzyılın başlarından kalma sahneler daha yeni bir tarihe ve olgun bir sanatçıya atfedilir. Bu özellikler onları Konstantinopolis sanatına bağlayan yüksek estetik kaliteleriyle karakterize edilir. Freskler, kilisenin kuzey ve güney yan duvarlarını, ikonostasisi ve kutsal basamağı kaplıyor. Bu sınırlı alana tam anlamıyla hakim olan sahne, tahtta oturan ve kucağında bebek İsa'yı tutan Meryem Anayı gösterir. Kilisenin özel kutlama günü mayıs ayının ilk gününde gerçekleştirilir. (Web siteleri)

Mayıs ayının ilk günü Kilise ve azizinin kutsal günüdür. Ayrıca burası aynı zamanda "Kül Pazartesi" öncesinin kutlaması içinde uygun bir yer olarak biliniyor. (Kül Pazartesi)

Aziz Theodoroi Mağara Kilisesinin resim programı

Aziz Theodoroi Kayalık Kilisesi'nde Meryem Ana imgesi hâkimdir ve bu da bilim adamlarının şapelin başlangıçta Meryem Ana'ya adandığı sonucuna varmasına yol açmıştır. Mağaranın güney tarafında, katı bir manastır geleneğinin unsurlarıyla birlikte Meryem Ana'nın Ölümü tasvir edilmiştir. Başka bir yerde (kuzey tarafta), Bursa'daki Agios Vasilios kilisesinden bildiğimiz "Tanrı Anası" imgesini görüyoruz: Tahtta oturan Bakire, İsa'yı tutar ve iki yanında baş melekler bulunur. Son olarak Agios Theodoroi'nin kayalık tapınağında birbirine doğru koşan iki kadın figürünün vaftiz sahnesi vardır ve bu sahne de Meryem Ana'yı (burada Elizabeth'le birlikte) tasvir edenlere atfedilir. Aziz Theodoroi Kaya Kilisesi'ndeki diğer freskler arasında, "Ben dünyanın ışığıyım" yazıtıyla İsa figürünün hâkim olduğu "Deesis" sahnesi ön plana çıkıyor. Deisis sahnesi-

nin hemen altında, bu sahneyle beraber olması düşünülen 12 havarinin portreleri yer almaktadır. Tapınak, başmelek figürleriyle, benzerlerinin arasında en eskisi olarak kabul ediliyor.

Demir merdivenlerin ulaştığı, bir atrium veya lobi olarak işlev gördüğü düşünülen dışa açık bölümden, merdiven basamakları oyulmuş giriş koridoru bizi Kilisenin Naosuna ulaştırır. Burası taştan bir çadır görünümündedir. Naosa ulaştığımız kesim mağaranın batısıdır ve tam karşısında Apsis ve İkonastasis duvarının yer aldığı doğu cephe bulunur. İnsan elinden çıkma olduğu anlaşılan İkonastasis duvarı kemerli bir geçişle apsise ulaşmayı sağlar. Burada bir sunak ve haç bulunur. İkonastasisin kemerli geçişinin iki yanında birer kemerli niş bulunur. Normalde bu nişlerden sağdakinde İsa, soldakinde Meryem tasviri olması gerekirse de bugün hiçbir iz görülmemektedir. İnsan elinden çıkmış olduğu anlaşılan İkonastasis duvarı, mağara kilisenin en düzgün cephesini oluşturur. Üst kesimde, doğal haliyle bırakılmış mağara duvarları, daralarak adeta bir taş çadır görünümü gösterir. Fresko resimlerden oluşan sanat eserleri İkonastasis/Doğu duvarında ve onun iki yanındaki Kuzey ve Güney cephelerinde yer alır. Bu iki yan cephede kapsamlı bir düzeltme yapılmamış, resimler doğal kaya yüzeylere resmedilmiştir. Mevcut resimler, karanlık ortamda bulunmalarına rağmen renkleri solmuş, bazı kesimleri ise dökülmüştür. Ancak görünen sahneler kötü durumlarına rağmen ilgi çekici özellikler taşır. NIKOLAIDOU, Tanrı Anası Meryem tasvirinin altında daha eski bir resmin izlerini bulmuş olsa da var olan sahnelerin altında daha eski resimler olabileceğine ihtimal vermez. Mevcut sahneler genellikle iki ayrı döneme tarihlenir: 11.yy. ve 12.yysonu ile 13. yy. başı. Bu ikinci dönem resimleri daha kaliteli görünümler içerirken İstanbul ekolü ile bağlantılı görünmek istenir. Nikolaidou,1989,284

NIKOLAIDOU, Resim programını anlatırken A bölümünde 4, B bölümünde 13 sahneye yer verir. Biz eldeki resimler sayesinde bunların çoğunu belirlesek de bulamadıklarımızda oldu. Genel olarak bütün sahneler, fresko resimlerde çoğunlukla görüldüğü üzere kırmızı şeritlerden oluşan çerçevelerle sınırlandırılmıştır. NIKOLAIDOU'nun makalesine yeni eriştiğimizden, Yazarın anlatımına uygun bir resim programını, hatalardan kaçınmak için aceleye getirmeyip detaylandırmayacağız. Bunun için Deisis dışındaki 16 sahneyi ayrı bir çalışmaya bırakıyor ve bu arada tüm freskoları, Kapadokya kiliselerinin resim programları ile karşılaştırmayı da planlıyoruz.

Deisis ve Havariler

İkonastasis cephesinin en üst kısmında bu cepheyi taçlandıran Deisis figürleri sağ tarafı eğik olarak sonlanan kırmızı şeritli büyük bir çerçeveyle vurgulanmıştır. Hemen altındaki Havari figürleri de sahneyle bağlantılıdır. Yüzlerde kuru, yapmacık bir görüntü var. Yüzlerin karanlık özellikleri yoğun yeşil gölgelerle vurgulanıyor. Saçlar ve çene, alın kemikleri ve yine meleklerde bulunan boyun tabanının şekillendirilmiş görüntüsü de aynı çizgisel şekilde tasvir edilmiştir.

Bitişik figürlerin kıyafetlerindeki renk kontrastı ve genç ve güzel yüzlerin değişimi güzel bir görüntü oluştururlar.

Deesis'in Üçlüsü ve onları çevreleyen iki baş melek (Uruel ve Raphael), diğer temsillerden çok daha büyük bir ölçekte tasvir edilmiştir. Mağaranın alanını onların varlığıyla doldurmak, girer girmez ziyaretçilerde hayranlık uyandırmak için yapılmış olmalıdır. Mağaranın girişine ulaşan ziyaretçiler, sağ eliyle kutsayan, Aydınlatıcı İsa'nın heybetli figürüne bakarken, İsa'nın temsiliyle bağlantılı olan ünlü "Ben dünyanın Işığıyım" sözünü (Yuhanna VIII, 12) hatırlamaz mı?

Deisis'te, genellikle elinde tuttuğu İncil'de yazıldığı gibi, burada tasvirinde İsa'nın adını vermiştir. O, huysuz bir Tanrı-cezalandırıcı değildir; yalnızca Ruh ve merhamet dolu Işık ve söz Vericidir. Bu, mağaranın muhteşem freskine atfedilir. İsa figürü, göğsünün deforme olmuş görünümü, kulaklar ve kaşların arasındaki çatallı burun kökü gibi bazı arkaik özellikleri korusa da Eva'nın daha doğal bir tasarıma sahip olma eğilimini gösteren unsurlar sunuyor. Kahverengi konturlar, yoğun olmasa da "yüz derisinin soluk rengine ve sakala" yumuşak bir geçiş olan yeşil gölgede kaybolur. Aynı yeşilimsi gölge, burnun bir tarafını da vurgular. Yeşil ve kahverengi karışımı yumuşak dokunuşlarla boyun ayrımı keskin değildir. Kahverengi sarı vurgulu saçlar ikiye ayrılıyor, geriye doğru düşüyor, dalgalanıyor. Bu dalgalanış daha çok sol ve sağ kulaklarının arkasında belirgindir. Saç hacminde var olan hafif asimetri yanakların hizasında tersine dönmektedir. Sağ yanağı biraz daha yuvarlak, solda ise sakalının yeşilimsi gölgesi daha da yükseliyor. Asimetrik olarak oluşturulmuş ve vurgulanmış gözler, eliptik kırmızı vuruşlar yanakların üstündeki renkleri düzenlerken, dengenin korunduğu bu asimetri ile İsa'nın ön duruşuna 3/4 oranında hafif bir dönüş yapılarak yüze daha canlı bir ifade kazandırılmıştır.

İsa, menekşe renkli, ortogonal el dokuması bir tunikle giyimlidir. Tunik boyunca uzanan kollar, güçlü bir kabartma dokunuşla noktalanmıştır. Kızıl bir maforyumla sarılı sağ kolunda üzeri mücevher işlemeli bir Evangelio (İncil) tutarken diğer eli takdis durumundadır. Deisis›in temsilinde «insanlar adına» şefaati ile ilan edilen sevgi, yalvarma hareketi, güzel şekilli elleri ve uzun ve ince parmaklarıyla vurgulanıyor. Oval görünümünde badem şeklindeki kahverengi gözler, büyük kaşlar, uzun burun ve küçük etli ağız da özellikle vurgulanıyor. Yanaklarda açık yeşil gölgeler tenin pembe rengine dönüşüyor. İşte bu tanımlama bize, kendisi olmayan ama ondan ilham alınarak yaşatılan Khalke İsa'sının, Ayasofya ve Kariye'deki tasvirlerini hatırlatır. Aigioi Theodori mağara şapelindeki fresko tekniğiyle yapılmış Deisis ve şefkatli İsa tasviri de bu özelliği ile mağaranın yüzeylerindeki tüm tasvirlerden daha dikkat çekici olmasıyla önemlidir ve çalışmanın ana ögesini oluşturur. İsa, kahverengi kumaşla çevrelenmiş öncü, çileci karakterin vurgulandığı belirgin bir formdur. Yüzün şekillendirilmesinde gölgenin yeşil rengi hâkim olur ve ten renginin öne çıkmasına izin vermez. Keskin bir kavisli çizgi, bu yalın yüzün üzerinde büyüleyici bir görünüm sağlar. Büyük badem şeklindeki gözleri, burnun kökündeki güçlü şekilli çatal çizgiyi kaplıyor, Eva›ya düşünceli bir münzevi yüz

tarzı veriyor. Uzun ince kollar ve parmaklar, omuzların üzerine zenci tarzında dökülen münzevi, muhteşem saçlarının formunu, uzunluğunu vurguluyor ve Bizans ikonografisinin bu aykırı biçimini biçimlendiriyor.

İki baş melek, Uruel ve Raphael, altın işlemeli İmparator üniformaları, büyük kırmızı kanatları ve klasik güzelliğe sahip genç yüzleriyle Deisis'i oluşturan üçlünün iki yanında yer alıyor. Sağ ellerinde haçlı küre tutarken, sol elleri dua pozisyonundadır. Kabartmalı çok çeşitli beyaz mücevherlerle dolu Sticharion›larının üzerinde, göğsünün ortasında kırmızı kumaştan yeni bir porputai yer alır. Sahnedeki diğer figürlerle aynı olan temel özellikleri, boynun dibinde güçlü bir şematik temsili, burun kökünde beyaz çatallı bir çizgiyi, İkiye ayrılmış kahverengi saçlarında beyaz-sarı dokunuşlar görürüz. Ancak yüzlerinin orta karar akıcı hatları ve yüz etinin şekillendiği pembe renk açısından, Deisis›in diğer yüzlerinden farklıdır. Yanaklarında açık kırmızı lekeler göze çarpıyor. Baş meleklerin iyi tasarlanmış özelliklerini vurgulayan bu renk, diğer temsil biçimlerinin aksine onların gençliklerini daha fazla vurgular ve yüzleri, ancak içsel bir maneviyata tabi olan mükemmel fiziksel ve sanatsal güzelliği içerir. Deisis›in tüm bağlantısı, Meryem Ana›nın Ziyareti temsilinde olduğu gibi, üstte koyu mavi, altta yeşil bir alan üzerinde gelişmiştir (Nikolaidou,1989, 293-6).

Nikolaidou, Mağara Kilisesinin iki grupta ele aldığı sahne performanslarını titizlikle ele aldığını görüyoruz. Ancak bu araştırmacının bu titizliğine karşın, (Unuttuğu demek istemiyoruz ama) değinmeye gerek görmediği bazı detaylar var. Üstelik bu küçük değil, büyük detaylar İkonastasisi taçlandıran Deisis ve Havariler sahnelerinde görülür. Birbirinden ayrılmayan bu iki sahne bilindiği üzere ahiret günü dirilenleri yargılayan mahkemenin (Son Yargı-Last Judgement) önde gelen üyeleridir. Deisis sahnesinde yargılayıcı olmayan iki figür, İnsanlık için İsa'dan şefaat dileyen Meryem Ana ve Vaftizci Yahya olsa da yazar bunları anlatmaya gerek görmemiştir. Havariler dizisinde ise değişik duruşlar ve yüz ifadeleri gösteren 12 havariyi görürüz. 12 Havari, Ahiret günü mahkemesinde, Deisis Üçlüsünden sonra ve Azizler ile din adamlarından önce gelmektedir. Ne yazık ki bu portre resimleri de değerlendirilmemiştir. Oysa en azından tam ortada olan iki havari tanımlanabilir ve üzerinde konuşabilirdi. Bu İki Havari, İsa'nın en güvendiği Aziz Paul ve Aziz Petrus idi. Bilindiği üzere bunlardan ilki sakalı ve açık başı, diğeri ise kıvırcık saçları ile hemen tanımlanabilen figürlerdi.

Yüz hatlarının yumuşaklığı, jestler, figürlerin yerleşimi, yayılan maneviyat ve Deisis'in yüksek kalitesi, Ressam ya da ressamların, geç Komnenos dönemi ressamlarının anlatım araçlarına tamamen sahip olan ve onlardan bazı unsurları koruyan olgun bir dönemin eseri olduğunu belirtmektedir. Basma-kalıp ya da tekrarcı olmaktan kurtulmak ve 12. yüzyıl sonu sanatının idealist eğilimlerini ve anıtsallığını, 13. yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni sanat akımları, erken dönem dindarlığını bir hümanizmle birleştirmeyi başardığı gibi, daha sonra Rönesans'ın sanatsal yolları üzerinden bir resim yapmıştır. Sahnenin yüksek kalitesi onu hâlâ başkentin sanatıyla bağdaştırıyor. Deesis'in ressamı Konstantinopolis sanatıyla

temas halinde olmuş olmalı. Bu performansı resmetmeye cesaret ederek, güzel bir eser ortaya koymuşsa da İstanbul Ayasofya'sındaki Deisis'in sahnesinde görülen klasik performansının ruhunda doğurduğu vizyonu aktaramamıştır. Ancak konuya Khalke İsa'sı açısından bakarsak bu kadar katı düşünmemek gerektiğine inanıyorum.

Mağarada en az iki ressamın daha Deisis ressamının yanında ona eşlik etmiş olması mümkündür: arkaik unsurları yoğun bir şekilde işleyen kuzey tarafındaki hiyerarşilerin ve ikonostasisteki Havarilerin ressamı ve Aspasmos ile Aziz Procopius'un performanslarını işleyen daha genç bir ressam.

Frenk yönetiminin bu sıkıntılı döneminde Rodop bölgesinin eski inziva yerine sığınan ressamlar kimlerdi? Peki, vadideki diğer mağaralarda da komşu Vira (Ferecik) manastırından başka Constantinopol etkisinde olan manastır tesisleri var mıydı? Bunlar cevabını bulamayan sorular. Bununla birlikte, keşfedilmemiş mağaraların karanlık ağızları, araştırma için sürekli bir zorluk olmaya devam ediyor ve Bizans uygarlığının merkezi Konstantinopolis'e yakın bu yerde (münzevilerin bilinmeyen bir alanını ve Bizans sanatının yeni bir alanını gün ışığına çıkarıyor (Nikolaidou,1989, 297).

Çalışmamıza burada sonlandırmayı düşünürken bu uzun soluklu araştırma-yazma sürecinde Nikolaidou'nun makalesinde olduğu gibi bir sürpriz daha oluştu. Henüz istediğimiz verilere tamamen ulaşamamış olsak da bir paragrafla bu yeni oluşumdan söz etmek isteriz. Selanik'in doğusunda, Veria(Karaferye) sınırları içinde kalan Palatitsia köyü dışındaki Bizans mezarlığında yer alan kilisenin resim programında, yine bir Deisis sahnesinde, başının gerisinde kıvrılan saç bukleleri ile dikkat çeken bir başka İsa figürü karşımıza çıkıyor. Aziz Demetrios adına kutsanmış olan bu Kilise 1570 yılına tarihlense de resim programının bu tarihte veya daha yakın bir tarihte yapıldığını söyleyebilmem için henüz çok erken. (Palatitsia)

Belki de Batı Trakya bölgesindeki eski kiliselerin resim programlarında, İstanbul ekolüne bağlı olan başka Khalke İsa tasvirleri ile de karşılacağız. Olasılıkla bu ekolün eğitimini görmüş başka sanatçılarında olacağını ve sadece Deisis ve Khalke İsa'sı değil başka bilinen tasvirler üzerine de çalıştığını düşünebiliriz.

Kaynakça

Y. Büktel, 2022,103-20 "Velestin - The Legacy of the Past", Işık Şahin'e Armağan, Edirne 2023

Y. Büktel, 2017,1001-20 "Arta – Narda Osmanlı Hatıraları", Uluslararası XX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri Sakarya 2016

Y. Büktel, 2017, 148-64 “Türk ve Yunan Trakya’sında “U” Narteksli Geç Dönem Kiliseleri” International Journal of Social And Humanities Sciences, Berlin 2017 Cilt: 1 Sayı: 2

Y. Büktel, 1982,23-27 “Gül Camii”, Turing 1982, s.23-27

F. Emecen, 2012. “Umur Bey” İslam ansiklopedisi, 42.cilt, s.156-59, 2012 İstanbul

Nikolaidou,1989 ΕΥΤΥΧΙΑ ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ – ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ, Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων (Agios Theodoros Mağarası) s.279-302, “Fırst International Symposium for Thracıan Studies”, Byzantinische Forschungen 35. Amsterdam 1989

«BYZANTINE THRACE»

Nikolaidou,1989, 284

Nikolaidou,1989, 293-6

Nikolaidou,1989, 297

Khalke Kapısı https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/2015/05/07/second- golden-age-of-byzantine-art-the-imperial-palace-of-constantinople/ 3.02.2024

https://www.deviantart.com/amelianvs/art/Guarding-The-Bronze-gate-of-the-Great-Palace-603208909 Erişim 3.02.2024

Kül Pazartesi Büyük Oruç döneminden önceki gün. Büktel, Y.

Matrakçı Nasuh https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/At_Meydani

1536.jpg Erişim 2.02.2024

Palatitsia; https://zografi.info/?page_id=2591&lang=en Erişim 2.02.2024

https://www.flickr.com/search/?text=Palatitsia%2C%20 2.02.24

http://www.ipernity.com/doc/294067/51990024 Erişim 2.02.2024

Trier Levhası https://www.thebyzantinelegacy.com/trier-ivory Erişim 2.02.2024 https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00043079.2018.1393322 Erişim 2.02.2024

Web siteleri Mağara Kilisesi, Yeri ve Özelliklerini Anlatan Web Siteleri

https://www.e-evros.gr/gr/pages/20418/o-braxwdhs-naos-twn-agiwn-8eodwrwn Erişim 2.02.2024

https://www.facebook.com/1343022175728987/posts/3227855560578963/ Erişim 2-02.2024

https://www.alexpolisonline.com/2009/08/blog-post_1198.html 2.02.2024

https://alexpolis.gr/visitalexpolis/%ce%b7-%ce%b5%ce%ba%ce%ba%ce%bb%-ce%b7%cf%83%ce%af%ce%b1-%cf%83%cf%80%ce%ae%ce%bb%ce%b1%ce%-b9%ce%bf-%cf%84%cf%89%ce%bd-%ce%b1%ce%b3%ce%af%cf%89%ce%bd-%-ce%b8%ce%b5%ce%bf%ce%b4%cf%8e%cf%81%cf%89%ce%bd/ 2.02.2024

http://www.diakonima.gr/2015/08/22/%CE%BF-%CE%B2%CF%81%CE%B1%-CF%87%CF%8E%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%BD%CE%B1%CF%8C%CF%82-%-

CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%B1%CE%B3%CE%AF%CF%89%CE%BD-%CE%-B8%CE%B5%CE%BF%CE%B4%CF%8E%CF%81%CF%89%CE%BD-%CF%83%-CF%84%CE%B7/ 2.02.2024

Video Linki: https://www.youtube.com/watch?v=Vll7CPu1ip0

Fotoğraf Listesi

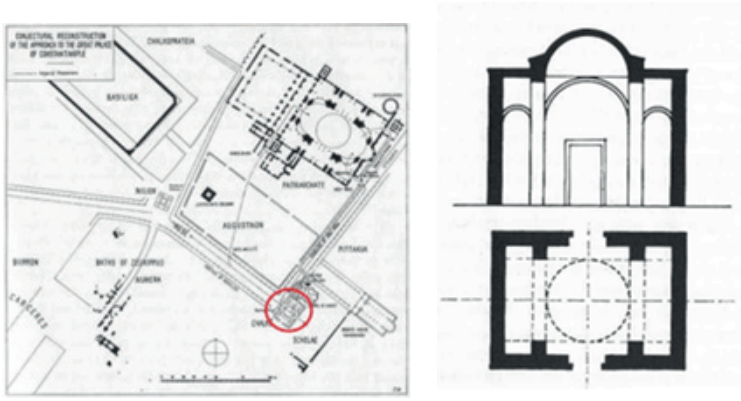
1. Khalke İsa'sı: Ayasofya-Dedeağaç-Palatitsia (Selanik)
2. Arta Faik Paşa Cami. Dün-bugün, Büktel, 2017,1001-20
3. Velestin, Cami ve Minare, yalnız Minare, Büktel, 2022,103-20
4. Uzunköprü İoannes ve Kornfolia kiliseleri, Büktel, 2017, 148-64
5. Khalke Kapısı, Konumu - şematik plan ve cephe görünümü, Khalke Kapısı
6. Khalke Kapısı Tasarımları, Khalke Kapısı
7. Khalke Kapısı Matrakçı Nasuh – Hagia Theodosia, Matrakçı Nasuh
8. Trier levhası ve Khalke Kapısı detay,ı Trier Levhası
9. Ayasofya. Deisis, Yılmaz Büktel Arşivi (YBA)
10. Kariye. Deisis, (YBA)
11. Kariye Khalke İsa'sı, (YBA)
12. Aziz Theodoroi Mağara Kilisesi. Genel Görünüm, Web siteleri
13. Aziz Theodoroi Mağara Kilisesi. demiryolu kıyısından kayalığa bakış, Web siteleri
14. Demiryolundan kayalığa uzanan güzergah ve Kilisenin kutsanma töreninden, Web siteleri
15. Mağaraya çıkaran ve indiren merdiven, Web siteleri
16. Merdivenin ulaştırdığı giriş holü, Web siteleri
17. Giriş holünden kiliseye çıkaran geçit – kiliseden geçide ve hole bakış, Web siteleri
18. Kilise iç mekânının genel görünümleri, Web siteleri
19. Kilise iç mekânı, genel, Web siteleri
20. İkonastasis Duvarında Deisis ve havariler dizisi, Web siteleri
21. İkonastasis Duvarında Deisis figürleri: Meryem – İSA - Vaftizci İoannes, Web siteleri
22. Deisisin iki yanında yer alan Melekler: Uruel – Raphael, Web siteleri
23. Palatitsia Kilisesindeki Deisis sahnesinin İsa'sı ve portrenin farklı bir uygulaması, Palatitsia
24. Aziz Theodoroi Mağara Kilisesi. Genel Görünüm https://www.youtube.com/watch?v=Vll7CPu1ip0 1.00dk.

Fotoğraflar

2. Arta Faik Paşa Cami. Dün-bugün

3. Velestin, Cami ve Minare, yalnız Minare

4. Uzunköprü İoannes ve Kornfolia kiliseleri



5. Khalke Kapısı, Konumu ve şematik plan ve cephe görünümü

6. Khalke Kapısı Tasarımları

7. Khalke Kapısı Matrakçı Nasuh – Hagia Theodosia

8. Trier levhası ve Khalke Kapısı detayı

9. Ayasofya. Deisis

10. Kariye Deisis

11. Kariye Khalke İsa'sı

12. Aziz Theodoroi Mağara Kilisesi. Genel Görünüm.

13. Aziz Theodoroi Mağara Kilisesi. Demiryolu kıyısından kayalığa bakış.

14. Demiryolundan kayalığa uzanan güzergâh ve Kilisenin kutsanma töreninden

15. Mağaraya çıkaran ve indiren merdiven

16. Merdivenin ulaştırdığı giriş holü

17. Giriş holünden kiliseye çıkaran geçit – kiliseden geçide ve hole bakış

18. Kilise iç mekânının genel görünümleri

19. Kilise iç mekânı, genel

20. İkonastasis Duvarında Deisis ve havariler dizisi

21. İkonastasis Duvarında Deisis figürleri: Meryem – İSA - Vaftizci İoannes

22. Deisisin iki yanında yer alan Melekler: Uruel – Raphael

23. Palatitsia Kilisesindeki Deisis sahnesinin İsa'sı ve portrenin farklı bir uygulaması

24. Aziz Theodoroi Mağara Kilisesi. Genel Görünüm

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI