İMSAM
İSLAM MİMARİSİ ve SANATLARI
ARAŞTIRMA ve UYGULAMA MERKEZİ

TASARIM VE MİMARLIK PERSPEKTİFİNDE GELENEKSELE BAKIŞ

EDİTÖRLER

Doç Dr. Zehra Doğan SÖZÜER Prof. Dr. Füsun Seçer KARİPTAŞ

IKSAD Publishing House

2023

HALİÇ ÜNİVERSİTESİ

BAYRAMPAŞA BELEDİYESİ

Bu kitap,
İstanbul Kalkınma Ajansı Yaratıcı Endüstriler
Mali Destek Programı kapsamında desteklenen
İslam Mimarisi ve Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi
kapsamında hazırlanmıştır.
TR10/21/YES/0026

TASARIM VE MİMARLIK PERSPEKTİFİNDE GELENEKSELE BAKIŞ

EDİTÖRLER
Doç. Zehra DOĞAN SÖZÜER
Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ

GELENEKSEL SANATLAR ALAN EDİTÖRÜ
Doç. Gülnur DURAN

YAZARLAR
Prof. Dr. Aşkın KİRAZ
Prof. Dr. Esin SARIOĞLU
Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ
Prof. Dr. Sevim ARSLAN
Prof. Dr. Sibel ARIK
Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. Ali KOZAN
Doç. Dilek YURT
Doç. Dr. Gözde ÇAKIR KIASIF
Doç. Gülten GÜLTEPE
Doç. Dr. Sahure YARİŞ
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahim AYĞAN
Dr. Öğr. Üyesi Erkan KAMBEK
Dr. Öğr. Üyesi F. Ceyda GÜNEY YÜKSEL
Dr. Öğr. Üyesi Mine TAYLAN
Dr. Öğr. Üyesi M. Semih ÖZKAN
Dr. Öğr. Üyesi Sura KILIÇ
Dr. Öğr. Üyesi Şeyda ALGAÇ
Dr. Didem DÖNMEZ KARAGÖZLER
Öğr. Gör. Bayram ÇELİK
Öğr. Gör. Nil SÜNNETCİLER
Öğr. Gör. Selcem BAYIR
Arş. Gör. Ahmet AÇIK
PhD. Fikret BADEMCİ
Ahmad EFKIIEREN
Burcu Rümeysa BİLGİN
Çağlayan KARAGÖZLER
Hakan BAL
H. Didem SUNAN
Meltem BALİ

İKSAD
Publishing House

Copyright © 2023 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2023©

ISBN: 978-625-367-310-9
Cover Design: Sezgin ARI
October / 2023
Ankara / Türkiye
Size = 16x24 cm

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……...1

SUNUŞ……..…..3

BÖLÜM 1

SÜLEYMANİYE MAHALLESİ; DÜNYA MİRASI OLARAK İSTANBUL TARİHİ ALANLARI'NIN BİR ALT ALANI

Dr. Öğr. Üyesi Erkan KAMBEK……....21

BÖLÜM 2

SANAT TARİHİNDE BİR SINIFLANDIRMA BİÇİMİ OLARAK İSLAM SANATI VE GELENEKSEL SANATLARI

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahim AYĞAN……...…..57

BÖLÜM 3

AKŞEHİR'DE SELÇUKLU DEVRİNE AİT KÜLTÜREL MİRAS UNSURLARI: SEYYİD MAHMÛD HAYRANİ TÜRBESİ, TÜRBE KAPISI VE SANDUKALARI

Doç. Dr. Ali KOZAN…….……83

CHAPTER 4

THE IMPACT OF THE ENVIRONMENT ON THE INTERIOR ISLAMIC ARCHITECTURE OF THE BUILDING

Ahmad EFKIIEREN

Prof. Dr. Aşkın KİRAZ……..…..107

BÖLÜM 5

KANDIRA KETEN DOKUMACILIĞI

Burcu Rümeysa BİLGİN

Prof. Dr. Sibel ARIK……125

BÖLÜM 6

GELENEKSEL KONUTLARDA İÇ MEKAN TASARIM ÖĞELERİ

Dr. Öğr. Üyesi F. Ceyda GÜNEY YÜKSEL

Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ

Öğr. Gör. Selcem BAYIR……145

CHAPTER 7

PRESERVING THE LOST ART OF EBRU: AI-ASSISTED IMAGE GENERATION USING A REFINED DATASET

Dr. Didem DÖNMEZ KARAGÖZLER

Assist. Prof. Dr. Sura KILIÇ

Çağlayan KARAGÖZLER……...…163

BÖLÜM 8

MİMAR SİNAN YAPI SİSTEMATİĞİ

H. Didem SUNAN……..….179

BÖLÜM 9

19. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU KUMAŞ SANATINDA GİRLAND (ASKI ÇELENK) MOTİFLİ KUMAŞLAR

Doç. Dilek YURT……203

BÖLÜM 10

OSMANLI GELENEKSEL KADIN GİYİMİNİN 18. VE 19. YÜZYIL RESİM SANATINA YANSIMALARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Prof. Dr. Esin SARIOĞLU

Arş. Gör. Ahmet AÇIK……...….227

BÖLÜM 11

GELENEKSEL KONUTLARDA İÇ MEKAN TASARIM ÖĞELERİ

Dr. Öğr. Üyesi F. Ceyda GÜNEY YÜKSEL

Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ

Öğr. Gör. Selcem BAYIR…….249

CHAPTER 12

AN ARCHITECTURAL EXAMINATION OF THE SILLE AK MOSQUE WITH WOODEN-PILLARED

PhD. Fikret BADEMCİ……...……267

CHAPTER 13

LAYER ANALYSIS OF THE ŞEHZADE MOSQUE WORK OF MİMAR SİNAN

Assoc. Prof. Dr. Gözde ÇAKIR KIASIF……..…..…….289

BÖLÜM 14

OSMANLI DÖNEMİ CAMİLERİNDE ÇATI GELİŞİMİNİN İNCELENMESİ

Hakan BAL

Dr. Öğr. Üyesi M. Semih ÖZKAN……...……307

BÖLÜM 15

KÜLTÜR VARLIKLARININ BÜTÜNCÜL KORUNMASINDA KORUMA KURULU KARARLARININ ROLÜ: BİR UYGULAMA SAHASI OLARAK ZAL MAHMUD PAŞA KÜLLİYESİ

Meltem BALİ……..337

BÖLÜM 16

DİYARBAKIR SİLÜETİNDE MİMAR SİNAN ETKİSİ

Doç. Dr. Sahure YARİŞ……...……365

BÖLÜM 17

16.YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ

ŞEHZADELER TÜRBESİ RESTORASYONU İNCELENMESİ

Selcem BAYIR……397

BÖLÜM 18

GELENEKSEL SANATLARDA ZANAAT VE SANAT EKSENİNDE DOKUMA TEKNİKLERİ

Prof. Dr. Sevim ARSLAN

Dr. Öğr. Üyesi Mine TAYLAN…….…413

BÖLÜM 19

BURSA HARMANCIK ÇAKMAK KÖYÜ HACI MEHMET CAMİİ KALEM İŞİ BEZEMELERİ VE DUVAR RESİMLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Şeyda ALGAÇ…….437

BÖLÜM 20

HATTAT YEŞİLZADE MEHMED SALİH EFENDİ*

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Doç. Gülten GÜLTEPE

Öğr. Gör. Bayram ÇELİK……471

BÖLÜM 21

HATTAT ŞEVKET ÖZDEM ve ERZURUM MERKEZ ÇORTAN MESCİDİNDE BULUNAN ESERLERİ*

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Doç. Gülten GÜLTEPE

Öğrt. Gör. Bayram ÇELİK…….…..491

BÖLÜM 22

SÜLEYMANİYE MAHALLESİ; DÜNYA MİRASI OLARAK İSTANBUL TARİHİ ALANLARI'NIN BİR ALT ALANI

Dr. Öğr. Üyesi Erkan KAMBEK……..……509

BÖLÜM 23

GELENEKSEL BURSA İPEKLİ DOKUMALARI

Öğr. Gör. Nil SÜNNETCİLER

Prof. Dr. Sibel ARIK……....……545

ÖNSÖZ

Değerli okuyucu,

Tasarım ve mimari alanında gelenek ve modernitenin kesişimi, geçmişin mirası ile günümüzün yeniliği arasında büyüleyici bir diyalog olarak karşımızda durmaktadır. Bu diyalog, özellikle İslam dünyasındaki geleneksel sanatların zengin dokusunu, bunların çağdaş tasarımda uyumlanmasını keşfederken yenilikçi teknolojilere, trend olgusuna ve günümüz dinamizmine işaret etmektedir. Bu bağlamda çalışmamız, geleneksel ve İslami sanatların; çağdaş tasarım, mimari, sanat tarihi ve zanaat konularına değinmekte ve bu karmaşık etkileşimi çözmek için bilimsel bir keşif sunmaktadır.

Tarihe, kültüre ve dine derinden kök salmış olan İslam sanatları, yaklaşık M.S. 7. yüzyıla kadar uzanan ve zamanla dünyanın çeşitli kültür ve medeniyetlerden etkilenen farklı coğrafyalarda gelişim göstermiş, çok sayıda uygulama alanında şaşırtıcı geometrik desen çoğaltımlarını, yazı ve süsleme sanatlarını ve en başta da bütüncül felsefesini ortaya koymuştur. Bu sanatsal ifadelerin etkisi hem geleneksel yapılara ve yaratımlara yansımakta, zanaatı geliştirmekte, aynı zamanda çağdaş tasarım ve mimariye açılımlar sağlamaktadır. Tasarımcılar modern zorlukların karmaşık nüansları arasında gezinirken, çoğu zaman İslam sanatlarının eskimeyen estetiğinde ve ilkelerinde ilham, teselli ve yenilikçi çözümler bulmuşlardır.

Bu kitap, geleneksel ve İslami sanatlar arasındaki çok yönlü ilişkiyi aydınlatmayı amaçlamaktadır. Araştırma alanları içinde İslam sanatlarının tarihsel, kültürel ve felsefi temellerini derinlemesine inceleyerek ve evriminden kesitler ele alarak, sanatsal geleneklerin günümüz tasarım paradigmalarında nasıl yankı bulmaya devam ettiğine dair incelemeler sunmaktadır. Uygulama alanlarında dokuma kumaşlar ve giyim, süsleme teknikleri ve yazı sanatları, mimari unsurlarda özgün tekniklerin yapılar üzerinden incelenmesi, kültür varlıklarına ilişkin incelemeler, tarihe geçmiş zanaatkarların alana katkıları kitapta yer alan konular arasındadır. Bu bağlamda araştırmalar, vaka çalışmaları ve analizler yoluyla, geleneksel ile çağdaş arasında kapsamlı bir anlayış sağlamayı amaçlamaktadır.

Çalışmamızda akademisyenleri, uygulayıcıları ve araştırmacıları yenilik odaklı bir geleceği şekillendiren, geleneğin bilgeliğini benimseyebilen bir anlayışa, zamanı ve mekânı aşan derin bir diyaloğa davet ediyoruz.

Doç. Zehra Doğan Sözüer

Ekim 2023

SUNUŞ

Sevgili Okuyucular,

Tarih boyunca tasarım ve mimari, insanlığın yaratıcılığını ve estetik anlayışını yansıtan önemli birer sanat biçimi olmuştur. Ancak, bu sanatların geleneksel ve modern anlayışlarının buluştuğu nokta, her zaman büyüleyici bir keşif alanı olarak önümüzde durmuştur. Birçok değerli araştırmacının çalışmalarını içeren bu kitap, tasarım ve mimari dünyasında gelenek ile modernite arasındaki bu büyüleyici diyaloğu mercek altına almayı amaçlamıştır.

İslam sanatlarının evrimini, tarihsel ve kültürel açıdan inceleyen bu çalışma, dokuma kumaşlardan giyime, süsleme tekniklerinden yazı sanatlarına, mimari öğelerden özgün tekniklere kadar birçok farklı alanda İslam sanatlarının etkilerini görme fırsatı sunmaktadır. Ayrıca kültürel mirasın korunması ve geleneksel zanaatkarların katkıları da unutulmamıştır.

İslam dünyasının zengin ve derin sanat mirası ile çağdaş tasarımın yenilikçi dokusu arasındaki etkileşim, geçmişin mirası ile günümüzün yeniliğini buluşturan bir köprü niteliğindeki bu kitap, tasarım dünyasında gelenek ile çağdaş arasındaki zengin ilişkiyi anlamak isteyen akademisyenleri, uygulamacıları ve araştırmacıları bir araya getirerek, geleneksel değerleri modern yenilikçilikle birleştiren ve geleceğe şekil veren bir anlayışın kapılarını aralamaktadır. İslam sanatlarının ve mimarisinin zenginliklerine inildiğinde, bir kültürün ve inancın estetik ifadesinin ne kadar derin ve anlamlı olabileceği daha iyi anlaşılmaktadır.

Siz okuyucularımızı da İslam sanatları ve mimarisinin özgün dokusunu, tarihsel bir yolculukla günümüz tasarım paradigmasına nasıl entegre edebileceğini ve bu köklü mirası nasıl canlandırabileceğini keşfetmeye davet ediyoruz. İslam sanatlarının ve mimarisinin büyüsünü anlamak ve ilham almak için heyecanımıza ortak olmanızı bekliyoruz.

Keyifli okumalar dilerim.

Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ
Ekim, 2023

BÖLÜM 1

SÜLEYMANİYE MAHALLESİ; DÜNYA MİRASI OLARAK İSTANBUL TARİHİ ALANLARI'NIN BİR ALT ALANI

Dr. Öğr. Üyesi Erkan KAMBEK[1]

[1] İstinye Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. erkan.kambek@istinye.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-4550-9041

GİRİŞ

Bu yazının temel amacı Süleymaniye Mahallesi[2]'nin bugünkü durumuna nasıl geldiğini anlamak, bu durumun olası nedenleri üzerinde durmaktır. Süleymaniye Mahallesi'nin akademik olarak da, siyaseten de, sosyolojik olarak da gündemden hiç düşmeyen bir konu olduğunu belirtmek gerekir. Alanda yapılacak bir çalışmanın makale ölçeğinden sosyolojik boyutları içeren kentsel çalışmalara kadar genişleyebileceği akılda tutulmalıdır.

Bu nedenle yapılan bu çalışmanın kısıtlarını belirlemek anlamlı olacaktır. Örneğin bu çalışma kapsamında literatür açısından makalelere yer verilmemiş, sadece üniversitelerde bu alan üzerinde yaptırılmış olan lisansüstü tezlerin son 30 yıllık gözden geçirilmesi yapılmıştır. Ayrıca UNESCO desteği ile başlatılan 1984 yılındaki SOS İstanbul ve Göreme projesinin çıktılarından biri olan Milliyet Gazetesi Kültür Mirasımızı Koruma Semineri'nde uzmanların alanla ilgili görüş ve önerileri incelenerek 2007 yılında yapılmış olan bir diğer sempozyumdaki durumla karşılaştırılmıştır. 1985 yılında UNESCO onayı ile başlayan Dünya Miras (DM) süreci de DM Komitesi'nin düzenlediği raporlar ve aldığı kararlar üzerinden ele alınmıştır. Bu sayede DM ilanından günümüze alandaki sivil mimari mirasın korunma durumuyla ilgili tespiti yapılmıştır. Çalışma, alanı daha iyi tanımak ve anlamak için bir başlangıç oluşturmak ve bu yaklaşımla gelecekteki çalışmalarla kapsamı genişletilmek üzere bir başlangıç olarak kabul edilmiştir.

1. SÜLEYMANİYE MAHALLESİ'NİN TARİHİ VE KONUMU

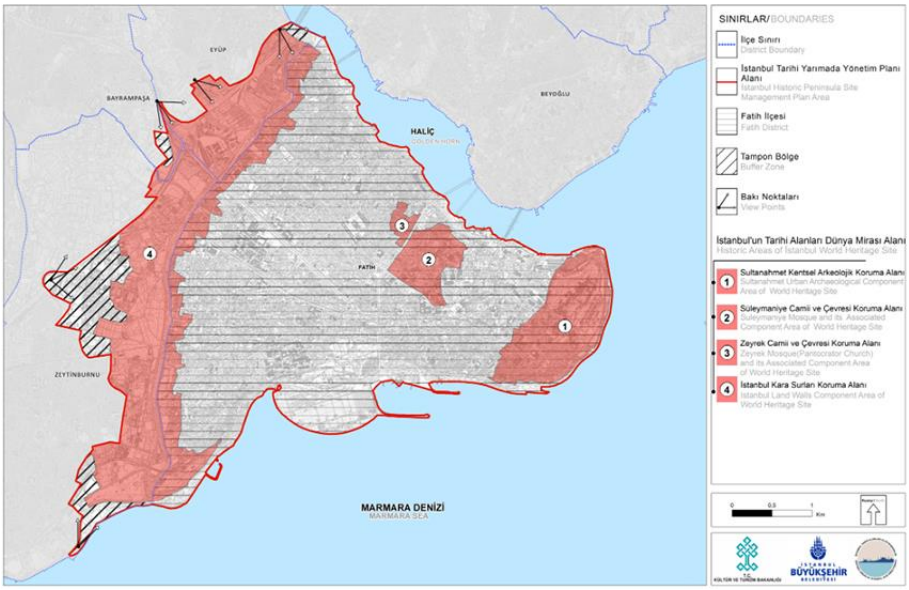
Bu bölümün konusu olan alan Konstantinopolis'in VII. Bölgesinde üçüncü tepenin etrafında yer almaktaydı. Bugün Vefa Kilise Camisi olarak adlandırılan Ayios Teodoros Kilisesi'ni de içeren bu alan, Unkapanı civarındaki Platea ve Drungari kapılarıyla ile Haliç'e açılmaktaydı. Ancak Süleymaniye Mahallesi'nin gelişimindeki en büyük etken 16. yüzyılda Süleymaniye Camisi ve Külliyesi'nin yapılması olmuştur. Külliyenin yapılmasıyla birlikte hızlı bir şekilde ulema semti olarak yoğunluğu artmıştır. Osmanlı dönemi boyunca

[2] Bugün idari bir yönetim birimi olan Süleymaniye Mahallesi bu çalışma kapsamında Dünya Miras Sözleşmesi çerçevesinde İstanbul Tarihi Alanları başlığıyla Dünya Mirası olarak tescil edilen Süleymaniye Bölgesi'ni tanımlamaktadır. Mahalle kelimesinin bölge kelimesine tercih edilmesinde geleneksel yerleşim birimi tanımlamasından ileri gelmektedir.

Külliye'nin merkezde yer aldığı bu alan saray ulemalarının ikametgahı olmuştur. Bununla birlikte şehir hayatında medreseler, şeyhülislamlık ve darüşşifa ile önemli bir yer tutmakta, Haliç'e doğru inen kısımlarında ticaret işleviyle çeşitlenmekteydi. 19. yüzyıla gelindiğinde bu alanda askeri yapılaşmanın yoğunlaştığı görülmektedir. Ordunun üst düzey yönetim birimlerine ait yapıların cumhuriyetin ilanıyla birlikte İstanbul Üniversitesi'ne devredildiği görülmektedir. Unkapanı meyve ve sebze halinin 1930'lu yıllarda kurulmasıyla Süleymaniye'deki yapılar, günübirlik çalışanların bekar odaları aracılığıyla ucuz ve çalışma alanlarına yakın meskenlerine dönüşmüşlerdir. Cumhuriyet yıllarında özellikle otomobilin hızla günlük yaşamdaki yerini artırması nedeniyle 20. yüzyılın ikinci yarısında mahalledeki çözülme artmış özgün mukimler yerlerini İç Anadolu'dan geçim için İstanbul'a göç edenlere bırakmıştır. Buradaki iş imkanlarıyla şehirde "tutunanlar" zamanla burada mülk edinmeye ve İstanbul'un diğer semtlerine taşınmaya başlamış ancak Süleymaniye bölgesi şehir merkezindeki ucuz işgücüne mesken olmaya devam etmiştir. Günümüzde anıtsal yapıları ve son yıllarda restorasyon ya da rekontrüksiyon marifetiyle yenilenen tekil sivil mimarlık örnekleri dışında alanda korunmuş bir Dünya Miras Alanı'nın varlığından söz etmek oldukça güçleşmiştir.

Bu çalışma kapsamında Süleymaniye Mahallesi, UNESCO Dünya Miras Alanı sınırları (Şekil 1) olarak ele alınmıştır. Bu alan günümüzde Fatih ilçesi sınırlarında olsa da 2008 yılına kadar Eminönü ilçesine bağlıydı. Dünya Miras alanında kalan bölge idari olarak Süleymaniye, Kalenderhane, Mollahüsrev, Hocagıyasettin, Hacıkadın ve Demirtaş mahallelerine yayılmaktadır. Bu hususta, bölgenin idari ya da koruma alanı sınırlarıyla tarif edilemeyecek kadar geçirgen olduğu belirtilmelidir. Küçükpazar üzerindeki ticaret işlevinden ve Haliç'e uzanan ve buradaki değişikliklerden hızlıca etkilenen bir alan olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bölgenin, Tahtakale ve Rüstempaşa üzerinden Eminönü ve Sirkeci yönüne, Beyazıt, Çemberlitaş ve Kapalı Çarşı aksı üzerinden de Sultanahmet ve Ayasofya'ya bağlandığını söyleyebiliriz. İstanbul'un batı yönüne doğru ise tarih içerisinde Zeyrek üzerinden Fatih Külliyesi'ne komşu olduğu iddia edilebilir. Ancak 1940lı yıllarda başlanan istimlak hareketiyle (Unkapanı, 1941) Atatürk Bulvarı'nın açılması ve bulvara paralel olarak 1960lı yıllarda İMÇ Blokları'nın inşa edilmesiyle Süleymaniye Mahallesi'nin batı yönündeki şehirsel sürekliliğini yitirdiğini söylemek hiç de

yanlış olmayacaktır. Hatta uzun bir süre Atatürk Bulvarı, tarihi yarımadayı idari olarak iki ayrı ilçeye ayıran bir aks olarak kabul edilmiştir.



Şekil 1: İstanbul'un Tarihi Alanları
© http://www.alanbaskanligi.gov.tr/istanbul_dma.html

2. SÜLEYMANİYE MAHALLESİ'NİN KORUMA GEÇMİŞİ

Ülkemizdeki koruma çabalarının, küresel yaklaşımlarla benzer bir şekilde, uzun yıllar boyunca anıtsal yapı merkezli olduğunu, hatta bunun etkilerinin günümüzde halen devam ettiğini söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Bununla birlikte alanda bulunan anıtsal eserlerin kamu mülkiyetinde olmasının da etkisiyle özellikle Külliye'nin koruma çabalarının daha yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Süleymaniye'deki sivil mimarlık örnekleri ise bu çabadan yeteri kadar fayda sağlayamamıştır. Sivil mimarlık örnekleri ayrıca ağırlıklı olarak özel mülkiyette yer almıştır. Ancak son yirmi yılda Kiptaş tarafından satın alınanlarla alandaki sivil mimarlık örneği kültürel mirasın yenileme alanı projesi kapsamında olanların yarısından fazlasının kamu iştiraklerinin elinde olduğu söylenebilir (URL-1).

Süleymaniye bölgesinde ilk koruma çabaları 1970'li yıllara dayanmaktadır. Bu yıllarda Süleymaniye, Zeyrek ve kara surlarının koruma

bölgesi olarak belirlendiğini ancak bütüncül bir yaklaşım olmadığı söylenebilir. Cansever'in (1984) dediği gibi;

> *İstanbul'da 1974 yılında başlatılmış Koruma Planlamasının bugün bütünlükten yoksun ve yalnız Surlar, Süleymaniye ve Zeyrek gibi küçücük alanlarla sınırlanmış bulunmasının yetersizliği de ortadadır.*

Her ne kadar Cansever tarafından yetersizlik vurgusu yapılsa da koruma alanında bir milat kabul edilen Venedik Tüzüğü'nden on yıl sonra koruma çabalarının yasal düzenlemelerle hayata geçirilme çabası oldukça anlamlıdır. Burada ilginç olan durum koruma kuramına bağlı yaklaşımların toplumda ve hatta akademideki yerel gelişiminin yadsınmasıdır. Şüphesiz ki kültür mirasını koruma olgusunun Avrupa'daki tarihsel seyri ile Türkiye'deki arasında benzerlikler bulunmaktadır ama zamansal olarak örtüşmediği gibi sosyolojik olarak da çok farklı altyapıları olduğunun kabul edilmesi gerekir.

Süleymaniye'deki ilk toplu tesciller 1976 yılında 51 kültür varlığı ile yapılmış bundan bir yıl sonra 661 eser daha tescillenmiştir. 1980'li yılların başındaki tescillerle sadece Süleymaniye'deki tescilli yapı sayısı bine yaklaşmıştır. Bu esnada, Türkiye 1972 tarihli Dünya Miras Sözleşmesi'ne 14.04.1982 tarih ve 2658 sayılı kanunla katılmayı uygun bulmuştur. Sözleşme, 23.05.1982 tarih ve 8/4788 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla onaylanmış ve 14.02.1983 tarihindeki 17959 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanmıştır (Milletlerarası Sözleşme, 1982). Bunu takip eden süreçte hazırlanan, Süleymaniye Mahallesi'ni de içeren İstanbul Tarihi Alanları DM başvurusu 24 Ekim 1985 tarihinde DM Komitesi tarafından kabul edilmiştir (URL-2). Dünya Miras listesine "İstanbul'un Tarihi Alanları" olarak kayıtlı varlık, dört ayrı nispeten büyük alt alana sahiptir. Bunlar; Tarihi yarımadanın ucundaki Sultanahmet ve Ayasofya'yı da içerisine alan Arkeolojik Park; Süleymaniye Camisi külliyesi, çarşıları ve çevresindeki yerel yerleşim birimleriyle Süleymaniye Mahallesi; Zeyrek Camisi (eski Pantokrator kilisesi) çevresindeki Zeyrek yerleşim alanı ile Theodosius kara surlarının her iki yanında, eski Blachernae Sarayı'nın kalıntılarını da içeren alandan oluşmaktadır (Şekil 1). Dünya Miras alanı olmak için gerekli olan üstün evrensel değer (ÜED) sınırların ve yerel yaklaşımlardan öte bir anlamdadır. İstanbul Tarihi Alanları ÜED beyanında her ne kadar vurgu ağırlıklı olarak anıtsal yapıların oluşturduğu kentsel silüet üzerinde yoğunlaşsa da; Süleymaniye yerel yerleşimine de yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte ÜED'yi ayakta tutan üç ana unsur

olan kriterler, özgünlük ve bütünlük ile yönetimsel ve yasal çerçeve içerisinde de Süleymaniye'deki yerel ahşap mimarinin altının çizildiği görülmektedir. Alan planında yer alan Kriter (iii) açıklamasında konu şu şekilde yer almaktadır;

> *Süleymaniye ve Zeyrek bölgesinde yer alan önemli dini yapılar etrafında şekillenen geleneksel yerleşim, Osmanlı'nın son dönemi şehir dokusunun müstesna örneklerindendir.*

Bugün alanın özgünlüğü ifade edilirken sivil mimarlık örneklerinin ÜED'yi ifade etme konusunda tasarım ve malzeme açısından taviz verdiği ve bir ölçüde tehlike altında olduğu da planda belirtmektedir. Bütünlük konusunda ise anıtsal yapıların strüktürel ve mimari bütünlük içinde oldukları ancak ahşap yerel mimarlık örneklerinin listeye alındığı tarihteki gibi kırılgan oldukları kabul edilmiş, bununla birlikte bakımsızlık ve değişim baskısı nedeniyle sürekli bir tehdit altında oldukları da vurgulanmıştır (İstanbul Tarihi Yarımada, 2018).

3. SÜLEYMANİYE MAHALLESİ ÜZERİNE YAPILAN BİLİMSEL ÇALIŞMALAR VE DÜNYA MİRAS KOMİTESİ BELGELERİ

Bilimsel çalışmalar içerisinde Süleymaniye Mahallesi'nin gündemdeki yerini hiç kaybetmediğini söylemek gereklidir. Yapılan bilimsel çalışmaların uygulamadaki yansımaları açısından pek de iç açıcı bir durum olduğu söylenemese de alanın merkezi konumu ve İstanbul'da yoğunlaşmış olan akademik üretimin bir yansıması olduğunu da düşünmek için de pek çok sebep sıralanabilir. Ancak neredeyse her yıl konuyla ilgili bir akademik tez üretilirken alanın özgünlüğünü bu derecede yitiriyor olması üretilen bilginin yaygınlaşmadığının ve hatta biraz da öteye giderek karar vericiler tarafından göz ardı edildiğinin farkında olmak gerekir. Bu durumun bu yazıda değerlendirilen seminer ve sempozyumlarda da izini sürmek mümkündür.

3.1. Akademik Tez Çalışmaları

Çatalpınar (1993) şehir merkezlerindeki yerleşmelerin evrimini ve sorunlarını farklı açılardan inceleyerek Süleymaniye örneği üzerinden bulgularını somutlaştırmaktadır. Hızlan'ın (1994) yapılı çevre ile meydan ilişkilerini incelediği çalışmasında Süleymaniye Camisi'nin avlusunun nasıl meydanlaştığı ve mahalleyle olan ilişkileri nasıl etkilediğini görmekteyiz.

Saruhan (1995) Süleymaniye Mahallesi'nin toplum hayatına yeniden kazandırılması ve yaşatılması için şehrin hareketli gelişimine uyum sağlamasının önemine vurgu yapmaktadır. Gülşan (1995) Süleymaniye Külliye'sinin ana akslardan uzak olan atipik konumuna vurgu yaparak bu alanın ana akslarla olan bağlantılarını incelemiş ve koruma durumunu iyileştirmek için ulaşım akslarının güçlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Gözel (1998) ise konuyu kentsel peyzaj çerçevesinden ele alarak, alanın kendine has biricik özelliklerini insan, doğa ve yapılı çevre bileşenleri üzerinden açıklamaya ve belgelemeye çalışmaktadır. Erip'in (1998) çalışması ise 1950'li yıllardan sonra İstanbul'a yoğunlaşan iç göçlerin Süleymaniye'deki mekânsal etkilerini incelemeyi içermektedir.

Ergen'in (2000) çocuk oyun alanları açısından Süleymaniye sokaklarını konu alan çalışması, mahalleyi korumanın fiziksel iyileştirmelerden başka konulara da odaklanması gerektiğini göstermesi açısından oldukça kıymetlidir. Has (2001) ise yaptığı çalışmada tekil bir sivil mimarlık yapısının korunma sorunlarına odaklanırken bölgeyle ilgili değişimlere dikkat çekmektedir. Ayan (2003) tarihi çevrelerin yeniden değerleme yöntemlerini ele alarak, bu alanlarda geri dönüşü güç kararlara varılmadan önce ideal olabilecek yöntemleri ortaya koymak için Süleymaniye Mahallesi örneğinden faydalanmaktadır. Tuncer (2004) konuyu katılımcılık eksenli ele alarak, Süleymaniye'deki dönüşümün demokratik katılım yollarının nasıl örgütlenebileceğini göstermektedir. Ülgen (2005) alandaki tahribatın hızla arttığına vurgu yaptığı çalışmasında, buradaki ihtiyaç duyulan fonksiyonlara İMÇ Blokları'nın yeni kullanım önerisiyle çözüm üretilebileceğini söylemektedir. Uysal'ın (2007) Türk Evi kavramı ile Süleymaniye Mahallesi'ndeki sivil mimarlık örneklerini anlamlandırmaya çalışan çalışması ise tekil bir yapının projelendirme önerisiyle sonuçlanmaktadır. Kırmacı (2009) yapmış olduğu yüksek lisans çalışmasında Süleymaniye'nin Vezneciler yönündeki girişinde, Bozdoğan Su Kemeri komşuluğundaki taş odaların yeniden kullanım önerisine odaklanmaktadır. Arı'nın (2009) Zeyrek'e odaklanan çalışmasında 1980 sonrası İstanbul'daki toplumsal dönüşümün yapılı çevreye etkisini anlatırken Süleymaniye Yenileme Alanı projesi örneğinden faydalanmaktadır.

Dışkaya (2011) sivil mimarlık örneklerinin deprem dayanımı odaklı çalışmasında, Süleymaniye Mahallesi'nden bir sivil mimarlık örneği üzerinde değerlendirmelerini yapmıştır. Balcan (2012) kentsel yenilemenin İstanbul'un

yapılı çevresine olan etkisini Tarlabaşı ve Süleymaniye örnekleri üzerinden değerlendirerek, sosyal ve ekonomik boyutlarına dikkat çekmektedir. Hoşgör (2012) ise doktora çalışmasında hanlar bölgesini yukarıda değinildiği üzere idari sınırların ötesinde düşünerek Süleymaniye Mahallesi'nin bir uzantısı olarak kabul etmektedir. Esmer (2012) de bu alanda bulunan Orta Bizans dönemi kiliselerinin çevresinin korunması önerileri içerisinde yenileme projelerinden vazgeçilerek sosyal ve ekonomik canlanma amaçlı müdahaleler ön görmektedir. Varol (2015) Dünya Miras Alanı içerisindeki rekonstrüksiyon uygulamalarını değerlendirdiği çalışmasında sivil mimarlık örneği yapıların yarıdan fazlasının özgün olmadığı sonucunu ortaya koymaktadır. Yapılı çevreyle dolaylı da olsa ilişki kuran sosyolojik çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmalar piyasa odaklı modellerin yapılı çevreyi nasıl araçsallaştırdığına ve kültürel mirasla oluşan kopukluğa dikkat çekmektedir (İnan, 2015). Koruyan (2016) alanda bulunan ahşap konaklardan birinin koruma projesini ele alırken DM Alanı'nın yüz yüze olduğu tehlike ve tehditlere de değinmektedir. Kara surlarının DM Alanı sınırları içerisinde kalan Sulukule ile Süleymaniye yenileme alanları karşılaştırması yapan Budak (2016), Sulukule'de fiziksel ve sosyal yapının tamamen değişmesine rağmen Süleymaniye'nin korunmasının hala imkân dahilinde olduğunu söylemektedir. Sak (2016) ise yapmış olduğu çalışmada Mimar Sinan'ın türbesinin de yer aldığı yapı adasının korunması üzerinde durmuş ve bunu Mimar Sinan'ın vakfiyesi bağlamında yapılmasını amaçlamıştır. Sefer'in (2016) doktorasında anıtsal eserlerin korunmasına rağmen, görevlilerin barınması için vakıflar tarafından tahsis edilen odalar veya evlerden oluşan meşrutalarda, bir başka deyişle sivili mimarlık örneklerinde, büyük oranda kayıplar olduğu ortaya konulmaktadır. Niğdeli (2017) geleneksel konutlardaki ince yapının önemini Süleymaniye'deki konutların nitelikli örnekleri üzerinden yapmış olduğu üç seçki ile değerlendirmektedir. Sosyoloji alanından Süleymaniye Mahallesi'ni inceleyen Kaya (2017), kafe olarak kullanılan mikro tarihi mekanlardaki değişimin kültürel mirası korumak değil yenileme alanlarının bir sonucu olduğuna ulaşmaktadır. Baydemir (2019) ise alanda yaptığı çalışmayı kültürel mirasa karşı izinsiz fiziki müdahaleler açısından incelemiş ve DM Alanı'ndaki suç duyuruları üzerinden yasal mevzuatı irdelemiştir. Aksoy (2019) yaptığı çalışmada kültürel mirası korumak için fonksiyon ve yapılaşma koşullarında ada bazında avan proje uygulamalarına bırakan koruma amaçlı yapılan planların etkisiz kaldığını

söylemektedir. Alsancak (2019) Süleymaniye'deki güncel durumu analiz ederek geleneksel dokudaki problemleri ortaya koymuş ve alan için sağlıklaştırma önerileri geliştirmiştir. Kentsel yenilemelerle ilgili politika önerileri geliştiren Uzun (2019) örnek analizi için Süleymaniye yenileme alanını kullanmıştır. Kentsel dönüşüm projelerinde katılımcılık konusundaki eksikliklerden dolayı kamu idarelerinin yerel kullanıcı ile karşı karşıya kaldığını belirten Gün (2019) bilişim teknolojileri kullanarak geliştirmiş olduğu yazılımın pilot bölgelerinden birini Süleymaniye olarak seçmiştir. Süleymaniye'nin Haliç'e doğru uzanan kesiminde yer alan Küçükpazar'ın korunması için kentsel dönüşüm yaklaşımı geliştiren Su (2019) müdahalelerin alana özgü belirlenmesine vurgu yapmaktadır.

Süleymaniye Mahallesi'ndeki tarihi kültürel değerlerin günümüzdeki uzanımlarını anlayarak süreklilik temalı bir koruma yöntemi önerisi de Onur (2020) tarafından geliştirilerek, mahallelinin koruma yaklaşımlarını benimsemesinin önemine vurgu yapmaktadır. Özdemir (2020) yıkılıp yapılma tarihi olarak nitelediği İstanbul tarihi yarımadadaki yenileme sürecinde Süleymaniye Mahallesi'ne özel olarak yoğunlaşarak yer altı envanterinin değerlendirmesini yapmaktadır. Vefa yönünde yer alan Cemal Yener Tosyalı caddesi için koruma ve yeni yapılaşma önerileri Bilgin (2020) tarafından geliştirilerek caddenin sahip olduğu değerlerin korunması amaçlanmaktadır. Yenileme alanlarındaki mimari tasarım ölçütlerine odaklanan çalışmasında, Süleymaniye Yenileme Projesi'ni örneklerden biri olarak Tan (2020) tarafından ele alınarak çözüm önerileri geliştirilmiştir. Atila (2021) mekanların yeniden üretiminde Nazır İzzet Efendi ve Fetva Yokuşu sokaklarını örnek alarak kapitalizmin rekabet ve işgal özelliklerinden ziyade İslam kentlerinde bulunan pazar ekonomisi ve yardımlaşma geleneklerinin devam ettiğini tespit etmektedir. Karabulut (2022) Süleymaniye DM Alanı'nın üstün evrensel değerini ortaya koymak için tipoloji analizleri yapmış ve yenileme projelerine katkı sağlayacak yöntem önerileri geliştirmiştir. Okutan (2022) sosyolojik açıdan soylulaştırma süreçlerini incelediği çalışmasında Süleymaniye semtini çalışmasında incelediği örnekler arasına almaktadır.

Yukarıda sıralanan akademik tez çalışmalarının yıllara bağlı özeti Tablo 1 üzerinde görülebilir. 1990'lardan günümüze 39 adet akademik tez çalışması yürütülmüştür. 29 yüksek lisans çalışmasına karşın 10 tane doktora çalışması yapılmıştır (Tablo 2). Bu tablodan anlaşıldığı üzere Süleymaniye Mahallesi

koruma meselesi en çok mimarlık alanının gündeminde olduğu söylenebilir. Şehircilik ve Bölge Planlama alanından da hatırı sayılır bir katkı görülmektedir. Dikkat çekici olan ise son yıllarda muhtemelen kentsel dönüşüm projelerinin de etkisiyle sosyoloji alanından gelen katkılardır. Tamamlanan bu çalışmalardan bir tanesi hariç tamamı İstanbul'daki üniversitelerde yapılmış çalışmalardır. Buraya kadar çok ilgi çekici olan bir durum yok, ancak yapılan çalışmalardan sadece bir tanesinin İstanbul Üniversitesi (İÜ) bünyesinde yapılmış olması düşündürücüdür. Süleymaniye DM Alanı üzerinde yer alan çok sayıda birimiyle İÜ geçmişinden gelen mekanla bütünleşmesinin akademik çalışmalardaki yansımasının bu denli düşük olması kaygı vericidir. İÜ'de Mimarlık Fakültesi'nin oldukça yeni olduğu, lisans mezunlarını henüz vermeye başladığı kabul edilebilir bir gerekçe gibi dursa da ICOMOS'un Washington ve Valetta belgeleri tarihi yerleşimlerin korunmasına sadece fiziksel olarak yaklaşmanın sakıncalarından bahsetmektedir (ICOMOS, 1987 ve ICOMOS, 2011). Bölgenin özelliklerini anlamak ve koruma stratejileri geliştirmek için sosyoloji, tarih, arkeoloji vb. alanlardan katkıların beklendiği, çalışmaların farklı disiplinleri içermesi gerektiği bilinmektedir. Buna rağmen akademik tez çalışmalarında alanı anlamak için farklı alanlardan katkının çok sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu eksikliğin altını çizmek gereklidir.

Süleymaniye Mahallesi'nde yer alan anıtsal yapıyla ilgili olan akademik tez çalışmaları ise bu yazının kapsamı dışında bırakılmıştır. Esasında anıtsal yapıların çevresiyle birlikte korunması gerekliliğine, bütünsel koruma planlamalarının ve çalışmalarının önemine vurgu akademik çalışmalarda ve ICOMOS belgelerinde sürekli yapılmaktadır. Ancak bu durum özellikle tarihi yarımada gibi anıtsal yapıların yoğun ve baskın olduğu tarihi kent parçalarında, sivil mimarlık örneklerinin korunmasını ne yönde etkilediği tartışılması gereken bir konudur. Süleymaniye Külliyesi'nin tarihi yarımada silüetindeki yeri, dönemi, mimarı ve şaheserliği üzerinde o kadar çok duruluyor ki bu şaheseri üreten toplumun nasıl bir çevrede yaşadığı pek merak konusu olmuyor. Tarihi dokunun korunması akademik ortamda tartışılırken, Osmanlı başkentindeki gündelik yaşam ve bunun mekânsal yansımaları tarihsel bağlamda tartışılmaya, anlaşılmaya ve değerlemeye hala daha muhtaç görünüyor. Değeri anlatılmayan bir çevreyi korumaya çalışmak tarihi çevreyi dekor olarak kullanmaya yol açıyor gibi görünüyor. Sultanahmet civarındaki durum bunun apaçık bir örneği olarak, yaşayan bir tarihi şehir parçası olmaktan

çıkarak tümüyle ziyaretçi odaklı işlevlerle kendi yolunu bulmaya çalışıyor. Süleymaniye Mahallesi için de kaçınılmaz sonun bu olduğunu söylemek, kentsel yenileme projelerinin sonuçlarına baktığımızda anlamını yitiriyor.

Tablo 1: Akademik tez çalışmalarının yıllara göre dağılımı.

		1990-1999	2000-2009	2010-2019	2020-2023	Toplam
Türü	Yüksek Lisans	6	8	11	4	29
	Doktora	-	-	7	3	10
	Toplam	6	8	18	7	39
Konusu	Şehircilik ve Bölge Planlama	2	1	4	-	7
	Mimarlık	4	6	10	5	25
	İç Mimari ve Dekorasyon	-	1	1	-	2
	Peyzaj Mimarlığı	-	-	1	-	1
	Sosyoloji	-	-	1	2	3
	Sanat Tarihi	-	-	1	-	1
	Toplam	6	8	18	7	39

Bir de buna koruma amaçlı gibi görünen ancak korumadan ziyade politika ve yatırım odaklı yasal planlamaların etkileri de eklenince durumun basit bir fiziksel çevre sorunu olmaktan çıktığı çok rahat söylenebilmektedir. Uzun yıllar boyunca bölgelerin fiziki planlamasında mevcut yapı stoğunun nasıl değerlendirileceğinin göz ardı edildiği ifade edilmektedir (Çeçener, 1984 ve Madran, 1984). Çeçener (1984) ayrıca VGM ve KTB için mesleki sertifikalandırma çağrısı yapmaktadır, ne yazık ki günümüze kadar bu sertifikalandırma sistemi kurulamamış, koruma projelerinde yetkinlikleri olan plancıların, mühendislerin ve mimarların kendi odalarında sertifika programı bir yana ayrı bir liste olarak isimleri dahi tutulmamıştır. İstanbul'daki tarihi

çevrelerin koruma planlamalarının sahtelikleri konusu ise 1950li yıllardan beri değişmeyen bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır (Kuban, 2005).

Tablo 2: Akademik tez çalışmalarının üniversitelere göre dağılımı.

Üniversite	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
İTÜ	6	4	10
MSGSÜ	10	1	11
YTÜ	5	1	6
Haliç Ü.	1		1
Kadir Has Ü.	1		1
Yeditepe Ü.	1		1
İstanbul Ü.		1	1
İYTE	1		1
Beykent Ü.	1		1
FSMVÜ	1	3	4
İstanbul Ticaret Ü.	1		1
Üsküdar Ü.	1		1
			39

Yukarıdaki tez çalışmasından anlıyoruz ki Süleymaniye Mahallesi'nin korunması için bilgi Türkiye'de üretilebilmektedir. Peki Süleymaniye Mahallesi'nin günümüzde geldiği durum nasıl açıklanabilir? İstanbul Tarihi Alanları DM için sadece alan sınırlarıyla yetinilmeyerek tüm tarihi yarımada Yönetim Planı içerisine alınmışken (İstanbul Tarihi Yarımada, 2018), yasalar uluslararası düzeydeyken (Kamacı, 2014), uluslararası koruma sözleşmeleri imzalanmışken (URL-3) nasıl oluyor da Süleymaniye Mahallesi savaş sahnesinden hallice bir durumda kalabiliyor? Bunun için biraz geriye gidip Kuban'ın (1984) konuyla ilgili olarak söylediklerine kulak vermek gerekecektir. Kendisi öncelikle koruma sorununun şehirleşmeyle ilgili diğer meselelerden ayrı olmadığını, korumanın yapılı çevrenin sağlıklı gelişmesi probleminin bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Eskiyi korumakla yeniyi nitelikli yapmanın aslında aynı yerden beslendiğini bunun çağdaş ve bilimsel bir mesele olduğunu ortaya koymaktadır. Üniversitelerde üretilen bilginin kamuyu aydınlatacak yayın organlarına ve sorumlulara iletilmesindeki

tıkanıklıkların önemli bir sorun olduğunu ifade etmektedir. Sorunları çözebilmenin yolu politikanın uzmanlığı bulunması gereken yere geri koymasına bağlı gibi gözükmektedir. Bilimsel ölçütlerden uzaklaşıldıkça konu siyasetin alanına girmekte Bakanlar Kurulu kararlarıyla koruma ya da yenileme alanları belirlenmektedir.

3.2. 1984 Yılındaki Seminer ve 2007 Yılındaki Sempozyum

Milliyet Gazetesi'nin düzenlediği seminerde Süleymaniye Mahallesi için yapılan değerlendirmelere dikkat edilirse bugünü daha iyi anlamayı sağlayabilir. Ortaylı (1984) çözüm önerilerinde burada oluşan küçük işletme fonksiyonunun sur dışına çıkartılmasını önermektedir. İzinsiz fiziksel müdahalelere ve uyumsuz yapılara neden olarak da bu küçük işletmeleri görmektedir. Halbuki İstanbul dünden bugüne küçük işletmelerin faaliyet yürüttükleri merkezlerden biri olmuştur. Sıraladığı tedbirler arasında ise kamulaştırma, seçtiği fonksiyonların sur dışına taşınması, yerlerine hizmet, konaklama ve konut alanlarının gelmesi, kamu kurumlarının yeni birimlerinin bu alanda yapılaşmaması, arsa spekülasyonu ve yeni bina yapımının önlenmesi, arkeolojik varlığın korunması için metro hattının Unkapanı-Yenikapı hattının doğusuna geçirilmemesi, arşiv çalışmalarını yürütecek bir İstanbul Enstitüsü kurulması yer almaktadır. Benzer şekilde Söylemezoğlu (1984) da Süleymaniye ve çevresini korumak için parazitlerin (parazitlerin tanımını yapmadan) ayıklanmasından ve Boğaziçi yasasına benzer bir yasadan bahsetmektedir. Zeyrek bölgesi için ise tümüyle kamulaştırma önermektedir. Günümüzdeki yenileme projeleriyle, metro hattı ve alanda hayata geçen diğer olgular değerlendirildiğinde sanırım önerilerinin dikkate alınmadığını söylemek hata olmaz.

Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden mimar Çuhadaroğlu (1984) ise anıtsal yapıların restorasyonlarını önermekte ve bu sayede harap ve perişan durumdaki Süleymaniye çevresinin kurtarılmış olacağını öne sürmektedir. Yapılacak işlerin koordinasyon ve kontrolü için ise merkezi bir idari birim önermektedir. Günümüzde görüyoruz ki bölgedeki anıtsal yapıların durumları iyileşmiştir ancak çevresinin bu iyileşmeden payına düşeni alamadığı açıkça görülmektedir.

Cansever (1984) temel meseleleri; imar planlarını, sıhhileştirme ve restorasyon uygulamaları ile hukuki ve idari sorunlar olarak sıralamaktadır. Süleymaniye için planlamada yer verilen konut arazi kullanım kararlarının

İçişleri Bakanlığı, valilik ve belediye yetkililerince işyeri ruhsatları verilmesinin uygun olmadığını da belirtmektedir. Ayrıca İstanbul Üniversitesi'nin niteliksiz yapılaşmasına da eleştiriler getirmektedir. Üniversitenin bu bölgedeki katkısını sorgulamaktadır. Günümüzde de devam eden bu niteliksiz uygulamalar DM Alanı'nın Vezneciler ve Beyazıt yönlerinden girişlerindeki büyük ölçekli fakülte binalarının yapımlarıyla sürmektedir. Uygulamalar için öneriler sunmakta ve bozulma nedenlerinden biri olarak sözde restorasyonların önüne geçmekten bahsetmektedir. İdari olarak farklı kurumların birlikte hareket edebilmesinin imkânı olmadığına bunun yerine bütün işleri tek bir yetkili idarenin yönetmesi gerektiğini söylemektedir. Yetkilerin tek elde toplanması yaklaşımları koruma alanında sıkça dile getirilmektedir. Halbuki pek çok gelişmiş ülkede şehirle ilgili meseleler, özellikle de tarihi çevrenin korunması meselesinde farklı kurumların şeffaflıkla bir araya gelmelerini gerektirmektedir. İdare sistemlerinin kaçınılmaz gerçeğidir. Bu konuda Cansever'in yaklaşımının uygulanma olasılığının daha otokratik bir sürece evrileceğini söylemek de mümkündür. Günümüzde bu tür idari düzenlemeler için Gelibolu ve Kapadokya alan başkanlıklarına bakılabilir.

Kamu kuruluşlarının yetersiz, bilgisiz ve yeteneksiz olduğuna dair eleştirileri dile getiren Alper (1984) Süleymaniye Mahallesi'nin çağdaş kent yaşamı ile entegrasyonuna dair yapılması gerekenleri sıralamaktadır. 1977'den beri alanın korunması gerekli sit olarak tariflendiği ve koruma planlarının hazırlandığını belirtmekte, konuyla ilgili üniversitelerde proje çalışmaları yapıldığı, koruma için çok sayıda seminer ve sempozyum düzenlendiğini, ancak fiili durumun geleneksel dokuyu tahrip etmeye devam ettiğinin altını çizmektedir. Bununla birlikte mahalle ölçeğinde yapı karakter ve fonksiyon tariflerine kadar detaylı hazırlanmış örnek bir koruma planının yürürlükte olduğunu söylemektedir. Ancak sorunların devam ettiğini bu yüzden tekrar bu sorunları düşünmek gerektiği, meselenin basit bir restorasyon meselesi olmadığını söyleyerek sosyolog ve ekonomistlerin de dahil olacağı çok disiplinli yaklaşımların kurgulanması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Oldukça dikkat çekici bir söylem olduğunu belirtmek gerekir, eleştirilerin odağında olan belediyenin bir görevlisi olmasının bunda etkisi olmalıdır. Elbette bilgiyi ve yaklaşımı üretmek kentsel çalışma disiplinlerinin bir arada çalışmasını gerektirir. Fakat uygulama erkini elinde tutan kamu kurumlarının alanın

bugünkü görünümde en çok katkısı olduğunu düşünmemek için oldukça naif olmak gerekir.

S.O.S. İstanbul ve Göreme projesi kapsamında 1984 yılında düzenlenen bu seminer katılımcıları üst ölçekli ve ilkesel öneriler yapmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu durum konuyu tekrar yetkili olan sorumluların bunlara ne kadar eğildikleriyle ve ne kadar ciddiye aldıklarıyla ilgili hale getirmektedir. İstanbul Belediyesi'nin 40 rakımda yaptığı belediye sarayı ve surların komşuluğunda belediye mülkiyetindeki otogar yapımı o yıllarda hafızalarda çok daha tazedir (Koyunlu, 1984). Benzer bir durumu Gülersoy (1984) da dile getirmekte, devlet yetkililerini kendi sorumluluklarına sahip çıkmaya davet etmektedir. Bununla birlikte imar planlaması yapan belediye birimlerinin tarihi çevreye verdikleri zararları yapılı çevreyi anlamadan ve şiddetle ve merhametsizce uygulandığına dair açıklamalar yer almaktadır (Eyice, 1984). Buna ek olarak ahşap yapılar için malzeme ve finansal destek önerileri de getirilmiştir. Orman köylerine verilen ahşap desteğinin bir benzeri bu alan için de düşünülmüş, toplu konut fonundan ve Emlak Kredi'den finansal çözüm için kaynak aktarmaları önerilmiştir (Balcı, 1984). Bugüne kadar koruma alanındaki bu döngünün kırıldığını söylemek pek mümkün değildir. Süleymaniye'nin merkezindeki ahşap ve taş atölyelerinin son zamanlardaki etkinliklerinin azalması bunun bir örneği olarak önümüzdedir. Serbest piyasa ekonomisine geçilen 1980'li yıllarda devletçi politikalar üretildiğinin bir göstergesi olarak bu seminer ele alınabilir. Seminer sunumlarında, halkı eğitmek ve bilinçlendirmek, basın yayın organlarına düşen görevler, geniş çaplı kamulaştırmalar, büyük ölçekli fiziki müdahaleler, merkezi kurum kurulmasına olan yatkınlıklar öneriler arasında rahatça göze çarpıp tespit edilenlerdir. Seminerin amacı ise net olarak anlaşılamamaktadır. Tüm yapılan tartışma ve varsa alınan kararların hangi mercii tarafından değerlendirilip uygulanacağı belirsizdir. Yapılan çağrıların, verilerin emeklerin bir kamu kurumu tarafından strateji belgelerine yansıtıldığına dair bir ipucu yoktur.

2007 yılında Eminönü Belediyesi ve Kültür Ocağı Vakfı tarafından Süleymaniye ulusal sempozyumu düzenlenmiştir.[3] Bu sempozyumun bilim ve

[3] Bu çalışmanın konusu hiç olmadığı halde şunu belirtmeden geçmek olmayacak; 1984 yılındaki imkanlarla hazırlanan yayının dizgi ve sayfa düzeninin niteliğini 2007 yılındaki sempozyum bildirileri kitabında görememek Süleymaniye Mahallesi'nin durumunu anlamakta küçük bir ipucu olduğunu düşünmeden ettirmiyor.

onur kurullarında yukarıda sözü edilen seminerin katılımcıları da yer almaktadır. Hatta bazılarının bildiri ile de katılım sağladığı görülmektedir. Düzenlendiği yıl itibariyle, İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti ilan edilmesinin ve 5366 sayılı yenileme alanları yasasının etkisinin sosyolojik, hukuksal, mimari ve şehircilik uzmanlarının bildirilerine yansımasını görmek mümkündür.

KTB müşavirlerinden Koç'un (2007) bildirisi 5366 sayılı yasanın gerekçesini sıralarken; eskime ve bakımsızlığın önüne geçmek, denetimsiz iskân edilmelerini önlemek, can ve mal güvenliğini sağlamak, sosyal donatı alanlarını büyütmek, otopark sorununu çözmek, şehrin güvenliğini tehdit eden bölgeler olmaktan kurtarmak gibi kavramları ortaya koymuştur. Tüm bu meselelerin kamu kurumları tarafından 5366 sayılı yasaya ihtiyaç duymadan tarihi olsun ya da olmasın şehrin yenileme alanı ilan edilmeyen bölgelerinde bir gerekçe üretmiyor olması ilginçtir. Bununla birlikte İstanbul'un geçmişinden gelen gelenekle suçların, kentsel tekinsizliğin kaynağını fiziksel çevrede aramak ve çözümü yapılaşmayı yenilemekte bulmanın peşine bir kez daha düşülmüştür. Aynı bildiride yenileme alanı belirlenmesinin sonuçları başlıklar altında açıklanmaktadır. Bunlardan birkaçı şöyledir; koruma amaçlı imar planı yapma zorunluluğunun kalkması, kamu ihale kanunu hükümlerinden muafiyet, yenileme alanları için ayrı koruma bölge kurulu kurulması, yenilenen alanlarda üretilen konut ve işyerlerinin satışı… Bu sonuçlar gösteriyor ki 5366 sayılı yasal düzenleme, konuyu en kısa sürede "halletmenin" bir aracı haline gelmiştir. Bu kanun kapsamında yer alan yenileme alanlarında, uluslararası hukuktan doğan yükümlülükler saklı kalmak kaydıyla, diğer kanunların bu kanuna aykırı hükümleri uygulanmaz diyerek konuyu toparlamaktadır.

Kavalcı (2007) Süleymaniye Mahallesi sokak silüetlerini oluşturan mimari elemanları sınıflandırdığı bildiride mahallede oluşan geleneksel fiziksel çevrenin tehdit altında olduğunu ve herkesin koruma sorumluluğu olduğunu söyler. Başpehlivan (2007) da mahalle yaşamının ve eski mahallelilerin yitirilmiş olduğunu ifade eder ancak ÜED tanımında olduğu gibi Osmanlı fiziksel çevresinin özgün örneklerinin burada yoğunlaştığını belirtmektedir. Kılınç (2007) ise o dönem İBB tarafından ortaya atılan "müze-kent" projesini koruma yaklaşımları çerçevesinde irdelemektedir. İdari, yasal, mimari ve şehircilik açısından konuyu tartışarak alanın korunmasında yapılması gerekenleri ortaya koymaktadır. Konunun uzmanlarının görüşlerine yer vererek

mevcut durumu GZTF analizleriyle özetlediği bildirisinde kamu kurumu içerisinden konuyu tartışmaya açmaktadır. Tuncer (2007) Süleymaniye Bölgesi için hayal olduğu düşündüğü bir öneriyle sempozyumda yer almıştır. Kullanıcı katılımını içeren bir kentsel dönüşüm önerisidir bu, başlığından itibaren bu yaklaşımın bu ülke için hayal olduğunu belirtmesi belki de en gerçekçi bildiriyi kaleme almasını sağlamaktadır. Avrupa şehirlerinden Bologna, Rotterdam ve Kreuzberg örnekleriyle karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmaktadır. Bu değerlendirmeden sonra Süleymaniye Mahallesi için geliştirdiği öneriyi paylaşmaktadır. Öneri içerisinde örgütlenme şeması, yerel sakinlerin katılım araçları sıralanmaktadır. Bununla beraber fiziksel, sosyal ve ticari konularda iyileştirmelerin tanımlarını yapmaktadır. Örnekler ve kuramsal arka planıyla ideal bir katılımcı kentsel yenileme önerisi bugüne kadar uygulama alanı bulamadığı görülmektedir. Verdil ve Ünlü (2007) Süleymaniye'deki ulaşım akslarının metruklaşma ile olan ilişkisini ele almışlardır. Yapmış oldukları analizlerde ana faktör olarak eğimi göstermektedirler. Eğimin dik olduğu sokaklarda metruklaşmanın yoğunlaştığını tespit ettiklerinden yapılacak iyileştirme çalışmalarında bu olgunun dikkate alınarak fiziksel çevreye müdahaleler geliştirilmesini çözüm önerileri içerisinde saymışlardır. Mimari Kimliğin Değişimi ve Süleymaniye başlıklı bildirisinde Bulut (2007) söz konusu değişimi 1980 ile 2007 fotoğraflarıyla karşılaştırmalı olarak görselleştirmektedir. Sonuç olarak sağlıklı çevrenin sağlıklı mimariyle sağlanabileceğini belirtmektedir. Katılımcı yaklaşımlarla çağdaş bir yapılı çevreyi üretmek statükocu ve sahte koruma yaklaşımlarından uzaklaşmak gerektiğinin altını çizmektedir. Tam da bu noktada koruma bölge kurullarının restitüsyonlara dayalı restorasyon kararları üretmelerinin sorunlu olduğunu belirtmek gerekir. Konu öyle bir noktaya gelmiştir ki; günümüzde hazırlanan restitüsyon önerileri restorasyon projesini meşrulaştırmak için bilimsellikten uzak hazırlanmaktadır. Esmer (2007) daha sonra doktora tezinin de bir kısmını oluşturacak Vefa Kilise Camisi ve çevresini ele aldığı bildiride büyük oranda bu anıtsal yapının bozulma süreçlerine odaklanmaktadır. Güncel kullanıcıların özgün kullanıcı olmadıklarının altını çizdiği bildirisinde toplumsal duyarlılık ve sahiplenme vurgusu yapmaktadır. Koruma bağlamında toplumsal duyarlılığın oldukça eksik olduğunu söylemek, güncel fiziksel çevreyi göz önünde bulundurduğumuzda, hata sayılmaz ancak mahalle sahiplenmesi konusunda sosyolojik verilerin analizlerine çokça ihtiyaç duyduğumuz ise bir

gerçektir. Demir ve Ataş (2007) kurguladıkları proje tasarım stüdyosunda, İTÜ Mimarlık Fakültesi restorasyon uzmanlarıyla işbirliği halinde, lisans öğrencileriyle yaptıkları üretimlere yer vermişlerdir. Bu tür çalışmaların oldukça kıymetli olduğunu belirtmek gerekir. Mimarlık eğitimi elbette problemleri her zaman gerçek hayattan almak zorunda değildir. Ancak, Türkiye kadar tarihi çevre açısından zengin olan bir ülkede mimarlık okullarının tarihi çevre bir yana, yapılı çevreyle ilişki kurma, anlama, yeniden yorumlama üzerine oluşturulmuş stüdyo çalışmalarına ağırlık vermeleri akademinin üzerine düşen sorumluluklardan birisi olarak görülmelidir.

Süleymaniye sempozyumunda yapılı çevrenin yanı sıra yaşayan çevreyle ilişki kuran bildiriler de yer almaktadır. İnceoğlu (2007) bildirisinde yaşayanların gözüyle alandaki meydanları ve sokakları incelemektedir. İki yüz kişiyle birebir görüşmeler gerçekleştiren bu çalışma meydan ve sokakların olumlu yapılı çevreye dönüşmesindeki kriterleri tartışmaya açmaktadır. Sorumlu ve yetkili kamu otoritelerini katılımcı yaklaşımlara davet etmektedir. Kullanıcılara odaklanan bir diğer bildiri Şentürk (2007) tarafından kaleme alınmıştır. Çalışma kapsamında yapılan anket çalışmasına İstanbul Üniversitesi öğrencilerinden 266 kişi katılmıştır. Yaklaşık yarısı kendisini Süleymaniyeli olarak hissetmekte ancak %90'dan fazlası alanla ilgili bilgisizliğini dile getirmektedir. Alandaki tarihi yapıların sorulduğu soruda da bu durum ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte katılımcılar arasında alana ders saatleri dışında gelenlerin azlığı da dikkat çekicidir. Sosyal hayata az katılmanın önemli gerekçelerinden biri alanı güvenli bulmadıkları olmuştur. Katılımcıların yarısı genç nüfusun gidebileceği mekanların azlığından da yakınmaktadırlar. Ancak üniversite öğrencilerinin sosyal hayatı canlandırmada aktif rol alabileceğini büyük oranda (%73) ifade ettikleri görülmektedir. Diğer sorularda da öğrencilerin şehrin fiziksel çevresi ile insan arasında bir ilişki olduğunu kabul ettikleri görülmektedir. Bildiride İÜ kampüsünün kapı tercihlerinin öğrencilerin Süleymaniye Mahallesi ile olan ilişkilerini kısıtladığı belirtilmektedir. İÜ'nin fiziksel olarak da araştırma alanı olarak da kendini ne kadar Süleymaniyeli gördüğü açıklanmaya muhtaçtır. Bununla birlikte bildiride öğrencilerde "içi boş" bir tarih sevgisi çıkarımı yer almaktadır, böyle bir sevginin şehir hayatına katkı veremediğini belirtmektedir. Oldukça değerli verilerle hazırlanan bu bildirinin çıkarımlarının öğrencilerle ve İÜ akademisyenleriyle paylaşılıp paylaşılmadığı bilgisi yer almamaktadır. Ancak

bazı çıkarımların aceleci olduğu düşünülebilir. Öğrencilerin Süleymaniye'de yaşamayı kendi gelecekleri içinde görmeleri için önlerinde takip edecekleri örnekler olmalıdır. Bunun durumu ise İÜ mensuplarıyla yapılacak bir araştırmada ortaya konabilir. Hatta yapılacak çalışmaların sonucunda Süleymaniye Mahallesi için bir gelecek arayan kamu kurumları ellerindeki imkanları öncelikle İÜ öğrenci ve akademisyenlerine açmanın yollarını aramalıdırlar. Özbay (2007) hane halkı alan araştırmasıyla alandaki yoksulluğun izleri ile toplumsal ve mekânsal kimliğin dönüşümünü ele almaktadır. 44 hane ile yapılan anket çalışmaları neticesinde alanda yaşayanların gelir, eğitim ve yaşam standartları düşük bir yerel toplum olduğu tespitine yer vermiştir. Ancak metruklaşma nedeniyle düşen kira fiyatları ve merkezi iş alanlarına yakınlığı nedeniyle bölgenin kırdan kente göç edenlerin yerleşim için tercih ettiği görülmektedir. Alanın kent yoksullarının barınma alanı olduğu görülmektedir. Ancak bu çalışmada mal sahipliği verileri yoktur. Bölgedeki evlerin mal sahiplerini içeren bir çalışmaya bu yazının hazırlanması sırasında rastlanmamıştır. Mal sahiplerinin profillerini incelemek, tercihlerini ve yönelimlerini anlamak da mahalleyi anlamanın yollarından biridir. Sadece kullanıcı üzerinden yapılacak çıkarımların eksik kalabileceği akılda tutulmalıdır.

Polatoğlu (2007) bildirisinde kültürel kimlik ile biçimin ilişkisi üzerine bir inceleme sunmuştur. Süleymaniye evlerini ve yerleşim dokusunu çözümleyerek kentsel estetik bağlamında bu verileri değerlendirmiştir. Kültürel birikimin kentsel estetiğe yansımasının kaçınılmaz olduğuna değinmiştir. Bununla birlikte kentsel planlamayla koruma çabalarının uygulanamamasını ifade ederek fiziksel korumanın tek başına yeterli olmadığını güncel gereksinimlere ve uyarlamalara yer verilmesi gerektiğini söylemektedir. Şenyiğit (2007) de Süleymaniye'deki cephelerin birbirine yabancı olan dillerini eleştirmektedir. Üslubun oluşması için eski ve yeni arasında bir diyalog, geçmiş ile bugün arasında bir konuşma olması gerektiğini söylemektedir. Geleneksel doku içerisindeki cephe çalışmalarının bütünsel bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir. Ancak bu bütünsel yaklaşım olgusunun, Süleymaniye'nin ada ya da sokak bazında tasarlanarak oluşmadığını hatta tam tersi bir şekilde benzer malzemelerle, mimari ögelerle ve oranlarla yapılmış olmalarına rağmen eşit yükseklikte bile değillerdir ve bu büyük olmayan çeşitli farklılıklardan doğan doku önemli değerlerinden biri olduğunu bildiğimizden ötürü, sakıncalı bir yanı

da vardır. Özden (2007) Süleymaniye'deki üç yapının geçmiş kullanıcıları üzerinden bir kent soylu araştırması yaparak sosyo-kültürel bir yaklaşım sunmuştur. Alanın 1950'li yıllardan sonra geçirdiği değişimin yeni gelen kullanıcıları da değiştirdiğini söylemektedir ancak tüm bölgenin bekar odalarına dönmesi sonucunda kent yaşam tarzında büyük bir fark ortaya çıktığının altını çizmektedir. Öyleyse sorun sadece fiziksel olanı korumaktan ibaret değildir. Korumanın kullanıcıları da içermesi gerekmektedir. Peki bugünün kullanıcıları buna dahil midir? Cevabı kolay gibi görünen zor bir soru aslında ama şu belirtilmeden geçilemez, Sulukule, Ayvansaray, Tarlabaşı örneklerine baktığımızda yasal çerçeveyle hareket eden bu tür projelerin sahibi olan kurumların güncel kullanıcıyı pek de çözümün bir parçası olarak görmediği rahatça ifade edilebilir.

Sempozyumun kapanış konuşmasını gerçekleştiren Mülayim (2007) konuyu Süleymaniye Külliyesi ve Mimar Sinan bağlamında, anıtsal yapı perspektifinden ele almaktadır. Sivil mimarlık yapılarını neredeyse hiç anmadan sadece Osmanlılar evlerini ahşap, mabetlerini taş malzemeyle yaparlardı diyerek bunu geleneğe bağlıyor. Şehir ve medeniyet alt başlığına sahip bir sempozyumun kapanış oturumunda *"burada birbirimizi pışpışlamaya gelmedik"* girişinden sonra sivil mimari mirastan hiç bahsedilmiyorsa Süleymaniye Mahallesi'nin ahşap yapılarının güncel durumuna neden hala şaşırıldığı ayrı bir muammadır.

3.3. Dünya Miras Komitesi Belgelerinde Süleymaniye Mahallesi

UNESCO Dünya Miras Komitesi tarafından her bir DM alanı için çeşitli çalışmalar yürütülerek belgeler hazırlanmakta ve bunların bir kısmı internet sitesi üzerinde paylaşılmaktadır (URL-4). Bunlar danışma organlarının değerlendirmeleri, DM Komitesi kararları, görevlendirme raporları, periyodik izleme raporları ve taraf devletlerce hazırlanan durum raporları olarak beş ana başlıkta toparlanabilir.

İstanbul Tarihi Alanları için danışma organları tarafından yapılan iki değerlendirme bulunmaktadır. Bunlardan ilki adaylık başvurusunun değerlendirildiği 1985 tarihli belge ve 2017'deki alan sınırlarındaki değişiklik önerilerini içeren dosyayla ilgilidir. İlkinde en dikkat çekici konu endüstrileşmeden kaynaklı hava kirliliği ile hızlı ve kontrolsüz şehirleşmenin

tarihi şehir merkezinde yarattığı tehdit olarak görülmektedir. İkinci belge ise sınır değişikliklerinin onaylanmasını içermektedir. Bununla birlikte belgede ek olarak yapılan öneride söz konusu dört alanın isimlerini sadeleştirmekten bahsedilmiştir. Dosyada Dünya Miras Alanının Süleymaniye Camisi ve İlgili Bileşen Alanı olarak belirtilen alt alanın ismini Süleymaniye Camisi İstanbul Tarihi Alanı olarak değiştirilmesi önerilmektedir. Bu şekilde bir değişiklik Süleymaniye Camisi etrafındaki tarihi yerleşmeye hiçbir gönderme yapmadığı için sakıncalıdır. Hatta listeye alındığında Süleymaniye Camisi ve Çevresi Koruma Alanı olarak adlandırıldığı için çevresindeki sivil mimarlık dokusunu ifade etmeyen bir adlandırma DM alanının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesinde sivil mimarlık mirasının göz ardı edilebileceği algısını vermektedir.

DM Komitesi tarafından alınan kararların ilki elbette ki 1985 yılındaki listeye alma kararıdır. Bunu takip eden yıllarda birtakım uluslararası destek talepleriyle ilgili kararlar yer almaktadır. 1992 yılındaki 16BUR VI.44 sayılı kararda ise İstanbul'daki şehir gelişme planının değişikliği tatmin edici bulunmuş ve yetkili kurumlardan daha fazla bilgi talep edilmiştir. 1993 ve 1994 yıllarında Ayasofya ve Kara Surları ile ilgili bazı kararlar bulunmaktadır. 1998 yılında alınmış olan bir kararda (22BUR V.B.67) ise Fener-Balat projesinden bahsedilirken Zeyrek'teki ahşap mimari mirasın alarm verdiğini belirtmekte ancak Süleymaniye Mahallesi'nden bahsetmemektedir. AB destekli bu projeden DM Alanı içinde yer alan Zeyrek'teki ahşap yapıların faydalanamaması bir başka kararda da (22COM VII.43-ANNEX IV) kendine yer bulmaktadır. 1999 yılındaki bir kararda (23BUR IVB.85) Zeyrek'teki alanla ilgili görevlendirme raporuna atıfla bazı bilgiler verilmektedir. Ancak burada da görevin Süleymaniye Mahallesi hakkında tek bir ifadesi olmaması dikkate değerdir. AB'nin Fatih Belediyesi üzerinden yürüttüğü Fener-Balat projesinde Eminönü Belediyesi sınırları içerisinde kalan Süleymaniye'deki ahşap mimari mirasın gözlenmemiş olması tedirgin edicidir. Dört farklı alan olarak tanımlı olsa da aslında Zeyrek ve Süleymaniye alt alanları ahşap kültür mirası altında bir arada düşünülmesi beklenmektedir. 17 Ağustos 1999 depreminden sonra alınan bir kararda (23COM XB.46) Zeyrek için yapılacak fizibilite çalışmalarının İstanbul DM Alanlarının tamamı için düşünülmesini tavsiye etmektedir. Bunun sonrasında 2003 yılına kadar alanla ilgili karar bulunmamaktadır. 2004 yılında ise ilk defa İstanbul'un tehlike altındaki DM

Alanları Listesi için adı geçmektedir (28COM 15B.80). Bu durumla birlikte 2000'lerin ilk yarısında İstanbul üzerindeki çeşitli projelerin etkileriyle ilgili endişeler, talepler ve kararlar DM Komitesi belgelerinde kendine yer bulmaktadır. Bunlardan biri de İstanbul: Müze Şehir projesidir (29COM 7B.70). 2006 yılında 30COM 7B.73 sayılı DM Komitesi kararında Süleymaniye ahşap mirasıyla ilgili endişeler dile getirilmektedir. Ancak kararın ağırlığını kentsel ölçekteki büyük projeler olduğu görülmektedir. Sonraki yılda alınan karar (31COM 7B.89) ise önceki kararları hatırlatacak şekilde bahse konu olan büyük ölçekli projelere dikkat çekmekte ve hala Zeyrek alanıyla ilgili gelişmelerin olumsuz olduğunu belirtmektedir. 2008 yılındaki kararda (32COM 7B.110) bir önceki karara atıfta bulunarak uyarılarını tekrar etmekte, DM Alanına olası etkisi olan projelerle ilgili bilgi talep edilmektedir. İlk defa 5366 sayılı yasa ile yapılan kentsel yenilemelerle ilgili atıf bu kararda yer almaktadır. Tehlike altında olan DM Alanları içerisine alınması konusunu bir sonraki toplantıya ötelemektedir. 2009 yılındaki kararda (33COM 7B.24) ise yönetimsel gelişmeleri takdir ederken, önceki kararların uygulanmadığını dile getirmekte, Haliç Metro Köprüsü projesinin Süleymaniye Camisi silüetini etkileyeceği gerekçesiyle vazgeçilmesini önermektedir. Ahşap sivil mimarlık örneklerinin korunmasıyla ilgili bütüncül bir koruma ve yenileme stratejisi geliştirmesi çağrısında bulunmaktadır. Tehlike altındaki DM Alanları kararını yine bir sonraki toplantıya ötelemektedir. 34COM 7B.102 sayılı kararda bir öncekilerle paralel şekilde ilerlemektedir. Yenileme alanları projelerindeki yetersiz düzeltmeleri yeniden hatırlatmaktadır. Büyük ölçekli projelerin talep edilen detaylı bilgilerinin komiteye iletilmediğini belirterek ahşap mirasın korunmasıyla ilgili üzerinde uzlaşılan tedbirleri uygulaması yönünde talepte bulunmaktadır. Bu taleplerin uluslararası sözleşme yükümlülüğü çerçevesinde Türkiye'deki yetkili kurumlardan talep edildiğinin altını çizmekte fayda vardır. Tehlike altındaki DM Alanları Listesi'ne İstanbul'un bir sonraki toplantıda kaydedilebileceğini belirtmektedir. 2011 yılında ise kararlar ilginç bir şekilde tehlike altındaki miras listesinden bahsetmeyi kesiyor ve Haliç Metro Köprüsü ağırlıklı bir karar verilmiştir (35COM 7B.111). Bu kararda sivil mimarlık örnekleriyle ilgili bir ifade yer almamaktadır. Takip eden yıl içinde de benzer bir karar (36COM 7B.89) alınmakta ve köprü inşaatının başlamasından duyulan pişmanlık dile getirilmektedir. Ahşap mirasla ilgili en çok endişeli görünen karar (37COM 7B.85) ise 2013 yılına ait, bu kararda durumun kriz noktasına

ulaştığı belirtilmektedir. Elbette bu karar da Yenkikapı dolgu alanı, Heliç Metro Köprüsü gibi konulara ağırlık vermektedir. Ancak tehlikeli alan listesi konusu 2011 yılından itibaren kapanmış gözükmektedir. 2015'teki karar İBB yapılaşması içinde Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı'nın kurulmasını olumlu bir gelişme olarak ele alırken, ahşap miras için hala uzun vadeli bir koruma stratejisi üretilmediğini hatırlatmaktadır (39COM 7B.83). 2017 yılına ait 41COM 7B.52 sayılı kararda da ahşap mirasla ilgili benzer bir hatırlatma yapılmakta ve kentsel yenileme projeleri kapsamında ahşap yapıların bazılarının yıkılmasının endişe verici olduğu dile getirilmektedir. Kararda konuyla ilgili talep şu şekildedir;

> *Osmanlı/sivil ahşap yapılar için, geriye kalanların belgelenmesine ve devam eden bozulma ve kayıpları durdurmak için bir acil durum planına dayalı, genel uzun vadeli bir koruma stratejisi tasarlayın.*

2018 yılındaki 42COM 7B.31 sayılı karar Osmanlı ahşap ve taş evleriyle ilgili belgeleme projesi inisiyatifini olumlu bulmakta ancak uzun vadeli stratejiyle olan ilişkisini sorgulamaktadır. İstanbul DM Alanı'yla ilgili son karar ise 2021 yılına aittir. 44COM 7B.58 sayılı kararda ahşap evlerle ilgili uygulanan acil eylem planı olumlu karşılanmakta ve uzun vadeli strateji planıyla ilişkisinin açıklanması yeniden talep edilmektedir. Bununla birlikte bir süredir devam eden uluslararası iş birliği ve diyalog eksikliğini gidermek için çağrı yapmaktadır. Kararlardan anlaşıldığı kadarıyla İstanbul Tarihi Alanları'nın tehlike altındaki listeye alınması ya da listeden çıkarılması gibi ciddi yaptırımlarla karşılaşma aşamasında olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte daha önce Gürcistan tarafından yapılan başvuruyla 1994 yılında listeye alınan Bagrati Katedrali ve Gelati Manastırı DM Alanı 2017 yılındaki DM Komitesi kararıyla, üye ülkenin önemli sınır değişikliği talebinin kabulüyle Bagrati Katedrali'ni DM Alanı dışında bırakmıştır. İstanbul Tarihi Alanları içinde yer alan ahşap yapıların aynı kaderi paylaşmalarının önene geçilmesi için yapılacakları tekrar tekrar sıralamak anlamını yitirmektedir. Günümüzde siyasi iradenin sermaye ile yapmış olduğu birliktelikten ortaya çıkan sancılı bir süreç vardır. Bu sürecin anlaşılması ve tartışılması, gelişmekte olan ülkelerde koruma lehine çevrilmesi için ilk adım olabilir.

Yukarıdaki kararlara da etki eden görevlendirme raporlarına bakıldığında 2008 yılında İBB KUDEB tarafından yapılan çalışmaların iyileşme için faydalı olduğu belirtilmektedir. Ancak bir yandan da yıkımların belediye ve iştirakleri

tarafından sürdürüldüğü belirtilmektedir. Bu ikilik halinin Türkiye gerçeklerinden biri olduğu sıkça dile getirilmektedir. 2009 yılındaki bir diğer görevlendirme raporunda 5366 sayılı yasayla yapılan uygulamaların sakıncalı olduğu, yıkıcı etkileri nedeniyle alanın bütünlüğüne ve özgünlüğüne zarar verdiğinin altı çizilmektedir. Yukarıdaki kararlarda belirtilen ahşap miras korumanın kriz aşamasında olduğu ise 2012 yılında hazırlanan reaktif izleme görevlendirmesine ait raporun etkisi olduğu görülmektedir. Bu raporda da 5366 sayılı yasaya dayanan kentsel yenileme alanlarının çözüm önermekten ziyade sorunu büyüttüğü açık bir dille ifade edilmiştir. Bu tür büyük ölçekli projeler yerine önceliğin acil müdahalelere ve yapısını onarmak isteyen mal sahiplerine kaynak bulunmasına verilmesi önerilmektedir. 2016 yılında hazırlanan bir sonraki görevlendirme raporunda da 2012 raporuna referansla durumun ciddiyetini koruduğu belirtilmektedir. Ahşap mirasın üstün evrensel değere olan katkısını ve ifadesini sürdürmesi için gerekli çalışmaların yapılmadığı raporun Süleymaniye Mahallesi ve ahşap mirasla ilgili belirttiği çok önemli bir başlık olarak durmaktadır. 2019 yılında daha çok anıtsal yapılara odaklanan görevlendirme raporunda da ahşap kültür mirasıyla ilgili kayıpların devam ettiği, ileri derecede bozulmuş olan ahşap mirasın korunmasına öncelik verilmesi gerektiği belirtilmiştir. 2020 ve 2021 yıllarında hazırlanan görevlendirme raporları ise sadece Ayasofya ve Kariye üzerine düzenlenmiştir.

UNESCO Dünya Miras Merkezi tarafından paylaşılan belgeler ışığında baktığımızda son yıllarda ahşap kültür mirası yapıların gündemden uzaklaştıkları görülmektedir. Fakat sorunun halen devam etmekte olduğu alanda görülebilmektedir ve gerilediğine dair de bir işaret bulunmamaktadır. Süleymaniye Mahallesi DM Alanı olarak tescillendiği 1985 yılından bu yana ahşap yapılardaki kayıpların geri döndürülemediği ve 2005 yılında çıkarılan 5366 sayılı yasa kapsamında yapılan yenileme alanları uygulamalarının sivil mimarlık örnekleri açısından durumu daha da kötüleştirdiği DM Komitesi kararlarında ve görevlendirme raporlarında açıkça görülmektedir. İstanbul DM Alanı'nın üstün evrensel değerinin, zaten kırılgan olan ahşap mimarlık mirası açısından zayıfladığı ve tehdit altında olduğu çok rahat söylenebilir. TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi tarafından 15 Nisan 2023 tarihinde düzenlenen panelde yer alan İBB yetkilisi konuşmacıların sunumlarından Süleymaniye Yenileme Alanı projesinin 5366 sayılı yasa çerçevesinde devam ettirildiği anlaşılmaktadır. İstanbul'da gerçekleştirilmiş büyük çaplı yenileme

projelerinin sivil kültür mirası yapılar açısından başarısızlığı UNESCO uzmanlarının bağımsız ve tarafsız raporlarında yer aldığı halde 5366 sayılı yasanın tanıdığı yetkilerin "iyiye" kullanılabileceği yanılgısına düşmek yine bir tarihten ders almama, ben bilirimcilikten mi kaynaklanıyor yoksa bu "iyiye" kullanma yanılgısı mı bir ilüzyon bunu zaman gösterecektir. Ancak kararlarda ve raporlarda yazılı acil eylem planına ve yapısını korumak isteyen mal sahiplerine kaynak ayrılmasına öncelik vermek, bunu yaparken orta ve uzun vadeli stratejiler kurmak yetkili sorumlular için sanırım göründüğünden daha zor.

4. GELECEĞE DAİR ÖNERİLER VE SONUÇ

Süleymaniye Mahallesi'nde korumaya değer olanı korumak için sınırlı zamanımız var. İstanbul aktif bir deprem kuşağı üzerinde ve uzmanlar yüksek ihtimalle 20 yıl içinde yıkıcı bir deprem olacağını iddia ediyorlar. Alandaki kırılgan ahşap mirasın değerlerini sadece fiziksel olarak değil, sosyal ve ekonomik olarak da zaman kaybetmeden depreme, nüfus baskısına, endüstriyel kirliliğe ve kontrolsüz kentleşmeye karşı korunması gerekmektedir.

Süleymaniye Mahallesi'nin yasal ve yönetsel durumuna baktığımızda dünyadaki örneklerinden eksik kalmayacak şekilde yasal ve yönetsel araçlarla alanın korunmasına özen gösterildiği söylenebilir. Tüm yarımadayı kapsayan alan yönetim planında yasal koruma ve yönetimsel yapının, varlığın uygun bir şekilde korunması için yeterlidir vurgusu yer almaktadır (İstanbul Tarihi Yarımada, 2018, s.41). Peki o zaman ilk akla gelecek soru DM Merkezi tarafından hazırlanan görev raporlarındaki ahşap mimari mirasa yönelik kaygılar ve günümüzde mahalleye gittiğimizde karşımıza çıkan çarpıcı, sanki bir çatışma alanını andıran, görüntüler (Şekil 2) nereden kaynaklanıyor? Yasal ve yönetsel araçları bulunan, bilimsel üretimlere ara vermeden devam eden üniversitelere sahip bir şehirde Süleymaniye Mahallesi'nin geldiği hal nasıl açıklanabilir?

Şekil 2: Süleymaniye Mahallesi
© https://www.sozcu.com.tr/2021/ekonomi/suleymaniye-kentsel-cokuntu-alani-oldu-6617856/

İstanbul Tarihi Alanları Dünya Mirası üstün evrensel değerleri metninde tarihi yarımada silüeti vurgusu göze çarpmaktadır. Peki bu silüeti ortaya çıkaran sadece anıtsal yapıların kubbe ve minareleri midir? Geleneksel mimarlık ürünlerinin, ahşap mimari mirasının bu silüetin oluşmasında katkısı yok mudur? Bu sorunun cevaplarını vermek için 20. yy başlarındaki tarihi yarımada fotoğraflarına bir bakmak gerekir (Şekil 3). Buradaki silüetin varlığı onu üreten tüm tarihi çevre dokusunun varlığına borçludur. Eğer silüeti sadece bir ufuk çizgisi olarak ele almazsak Haliç'e doğru inen Süleymaniye Mahallesi farklı yüksekliklerdeki kiremit çatılı ahşap yapılarla anıtsal yapılarla birlikte tarihi çevrenin ürettiği silüetin bir parçası haline gelir. Eğime paralel ya da dik uzana her bir sokak ayrı bir silüet katmanı yaratmaktadır. Gözün izleyebildiği katmanlar birbirine karışmakta, dolayısıyla ortaya çıkan görsel şölen

belki de bir başka Fransızca kökenli tanımlama olan rölyef ile ifade edilebilir hale gelmektedir.

Şekil 3 : 20. yy başında Süleymaniye silüeti
© İstanbul Araştırmaları Enstitüsü

Anıtsal yapıların baskın hali, koruma konusunun bilimsel tanımlamalardan uzaklaşarak politik bir sürecin parçası haline gelmesiyle de açıklanabilir. Süleymaniye Külliyesi'nin korunması, restore edilmesi, yapıların malzeme, teknik ve mimari olarak bütünselliğini korumasının politik olarak gösterilebilir ve faydalı bir yanı varken, sivil mimarlık yapılarından oluşan ahşap tarihi çevrenin korunmasının böyle bir çıktısının olmadığı pragmatik politika üreticileri tarafından düşünülüyor olsa gerek, aksi halde külliyenin korunduğu gibi ahşap yapıların da korunması ve politik gündemdeki yerini alması beklenebilirdi.

Bu yazı kapsamındaki çıkan sonuçlardan bir diğeri de Süleymaniye Mahallesi'ndeki bu çöküşün köklerinin fiziksel çevrenin korunması ya da kentsel planlama sorunlarıyla açıklanamayacak oluşudur. Ayrıca zaman içinde yasal düzenlemeler ve sosyolojik değişimler nedeniyle sosyal, kültürel ve mimari dokunun çatışma sahnesine dönüşmeden de bozulduğu Süleymaniye örneğinde açıkça ortadadır.

Yasaları, örgütleri, bütçe tekniklerini değiştirmek yerine, yaklaşımları, düşünce biçimlerini değiştirebilirlerse, sorunların bir bölümü çözülebilecektir. (Madran, 1984)

Bu ifadenin konunun özüne çok yakın olduğu fakat Süleymaniye sahnesinde rol alanların bu öze pek uzak olduklarını söyleyerek tamamlamak anlamlı olacaktır. Süleymaniye Mahallesi fiziken oldukça sınırlı bir alan üzerinde kurulu olmasına rağmen oldukça geniş bir çalışma sahası sunduğunu bilerek uzun soluklu olması beklenen bir çalışmanın ilk aşamasının herkese faydalı olacağı umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Aksoy, E. (2019). *İstanbul Süleymaniye dünya miras alanındaki yenileme uygulamalarının mekânsal etkileri.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Alper, E. (1984). Tarihi Eserlerin Koruma, Onarımı ve Değerlendirilmesinde Bürokratik Örgütlenme. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Alsancak, H. (2019). *Problems and rehabilitation proposals in the conservation of the area surrounding Süleymaniye Külliyesi.* (Yüksek lisans tezi) İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü. İzmir.

Arı, A. (2009). *1980 sonrası toplumsal dönüşüm sonucu Zeyrek'te oluşan kullanıcı-mekan ilişkisine yönelik bir analiz ve öneriler.* (Yüksek lisans tezi) Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Atila, E. (2021). *Tüketim alışkanlıklarındaki değişimin mekan üzerine etkisi: İstanbul Süleymaniye Mahallesi Nazır İzzet Efendi ve Fetva Yokuşu sokaklarında 2004-2019 yılları arasında esnaf tipi ve sokak kültüründeki dönüşümler.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Ayan, F.P. (2003). *Tarihi çevrelerde yapılan yeniden değerlendirme çalışmalarında yöntem ve nitelik sorunu.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Balcan, C. (2012). *Kentsel yenileme ve iki şehir hikayesi: Tarlabaşı – Süleymaniye.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Balcı, P. (1984). Kültür Mirasımızı Koruma Semineri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Başpehlivan, N.Ç. (2007). Osmanlı'da Mahalle Kavramı ve Süleymaniye Örneği. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Baydemir, B. (2019). *Kültürel mirasa yönelik suçlar Süleymaniye yenileme alanı örneği.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Bilgin, C. (2020). *İstanbul Vefa semti Cemal Yener Tosyalı caddesi için koruma ve yeni yapılaşma önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Budak, A. (2016). *Süleymaniye ve Sulukule yenileme alanlarındaki uygulamaların karşılaştırmalı değerlendirmesi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Bulut, A. (2007). Mimari Kimliğin Değişimi ve Süleymaniye. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Cansever, T. (1984). İstanbul Koruma Projesinin Temel Meseleleri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Çatalpınar, D. B. (1993). *Şehirsel yerleşmelerde tarihi çevre sorunları ve Süleymaniye bölgesi örneği.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Çeçener, B. (1984). Kültür Mirasımızı Koruma. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Çuhadaroğlu, F. (1984). Kültür Mirasımızı Koruma Semineri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Demir, Y. ve Ataş, Z. (2007). Süleymaniye Semti İçin İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Öğrencilerinden Öneriler. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Dışkaya, H. (2011). *19. yüzyıl İstanbul geleneksel ahşap karkas yapılarında deprem etkisinin sonlu elemanlar yöntemi ile değerlendirilmesi.* (Doktora tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Ergen, S. (2000). *Sokakların çocuk oyun alanı olarak kullanılabilirliğine ilişkin bir yöntem denemesi: Süleymaniye örneği.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Erip, C. (1998). *Ülkemizde 1950'li yıllar sonrası yaşanan iç göçlerin kent kimliğine mekânsal etkileri üzerine bir araştırma.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Esmer, M. (2007). Süleymaniye'deki Vefa Kilise Camii ve Çevresinin Korunması İçin Öneriler. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Esmer, M. (2012). *İstanbul'daki Orta Bizans dönemi kiliseleri ve çevrelerinin korunması için öneriler.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Eyice, S. (1984). Yurdumuzun ve İstanbul'un Eski Eserleri Hakkında. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Gözel, İ.O. (1998). *Tarihi yarımada bütününde Süleymaniye bölgesinin kentsel peyzaj açısından değerlendirilmesi.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Gülersoy, Ç. (1984). Kültür Mirası ve Hukuk. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Gülşan, N. (1995). *Süleymaniye Camii konumunun analizi ve şehre bağlantısının kurulmasında bir tasarım önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Gün, A. (2019). *Türkiye'deki kentsel dönüşüm alanlarına yönelik bilişim teknolojilerine dayalı katılımcı tasarım modeli önerisi.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Has, F. (2001). Süleymaniye, Kirazlı Mescit Sokak 28 no'lu yapının restorasyon projesi. (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Hızlan, Z. S. (1994). *Kentsel mekan karakterinin yapısal çevre-meydan etkileşimi açısından değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Hoşgör, Z. (2012). *Kültürel peyzajın yaya yoğunluğu üzerindeki etkisinin değerlendirilmesine yönelik bir yöntem önerisi: İstanbul Tarihi yarımada-Hanlar bölgesi örneği.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

ICOMOS. (1987). *Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü* Erişim adresi: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0627604001536681570.pdf Erişim Tarihi : 28 Mayıs 2023.

ICOMOS. (2011). *Tarihi Kent ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimi için Valetta İlkeleri* Erişim adresi: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf Erişim tarihi : 28 Mayıs 2023.

İnan, C.G. (2015). *Urban problematic of cultural management in historical fragments in Istanbul: A case study in Fener-Balat and Süleymaniye.* (Yüksek lisans tezi) Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

İnceoğlu, M. (2007). Yaşayanların Gözüyle Süleymaniye Sokakları ve Meydanları. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı. (2018). http://www.alanbaskanligi.gov.tr/tya/samples/magazine/slider.html

Kamacı, E. (2014). 2863 Sayılı KTVKK'nin Uluslararası Yasal Düzenlemeler Bağlamında Değerlendirilmesi. *METU JFA 2014/2* (31:2) s. 19.

Karabulut, F. (2022) *Süleymaniye Dünya Miras Alanı'nın üstün evrensel değeri.* (Yüksek lisans tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Kavalcı, Ş. (2007). Süleymaniye Konut Mimarisi Cephesi Tasarımları. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Kaya, R. (2017). *Kentsel yenilenme ve nostalji duygusu bağlamında kafelerde geçmişin temsili ve belleğin yeniden üretimi: Süleymaniye örneği.* (Doktora tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Kılınç, G. (2007). Kentsel Koruma Yaklaşımları Çerçevesinde Süleymaniye Bölgesinde Yapılan Çalışmaların Değerlendirilmesi. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Kırmacı, B.K. (2009). *Süleymaniye taş odaların incelemesi ve yeniden kullanım önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Koç, Z. (2007). Süleymaniye Yenilenebilir mi Yenlenmeli mi. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Koruyan, L. (2016). *Süleymaniye Molla Hüsrev Mahallesi ahşap konak koruma projesi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Koyunlu, A. (1984). Geçmişten Geleceğe Köprü, Kültür Mirasımız. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Kuban, D. (1984). Bilimsel Yetkiden, Politik Yetkiye. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Kuban, D. (2005). "İstanbul Müze - Kent Projesi Üzerine: İstanbul 1600 Yıllık Bir Müzedir", *Yapı, Sayı 288*, İstanbul.

Madran, E. (1984). Korumada Devletin Parasal Kaynakları ve Kullanımlarına İlişkin Gözlemler. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Milletlerarası Sözleşme. (1982). *T.C. Resmi Gazete,* 17959, 14 Şubat 1982.

Mülayim, S. (2007). Süleymaniye Sempozyumu Gönlümüzü Işıklarla Doldurdu. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Niğdeli, Z.F. (2017). *Geleneksel konutta ince yapının önemi ve Süleymaniye bölgesi örnekleri üzerinde incelenmesi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Okutan, N. (2022) *Gündelik hayatın ideolojik yeniden üretim sürecinde kentsel alanlarda soylulaştırma pratikleri: Tarihi Yarımada örneği.* (Yüksek lisans tezi) Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Onur, S.S. (2020). *İstanbul Süleymâniye bölgesinin kültür değerlerinin sürekliliği kapsamında yenilenmesi ve korunması üzerine bir yöntem önerisi.* (Doktora tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Ortaylı, İ. (1984). Birinci Bölge İçin Bir Öneri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Özbay, F. (2007). Süleymaniye'de Yoksulluğun İzleri Toplumsal ve Mekansal Kimliğin Dönüşümü. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Özdemir, C.N. (2020). *Unesco dünya miras alanları bağlamında Süleymaniye bölgesi yer altı envanterinin değerlendirilmesi.* (Doktora tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Özden, F.D. (2007). Süleymaniye'de Üç Yapı Kesiti-Sosyo Kültürel Bir Yaklaşım. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Polatoğlu, Ç. (2007). Süleymaniye Evlerinde Kültürel Kimlik-Biçim İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Sak, Ş. (2016). *İstanbul Süleymaniye kentsel sit alanı 376 numaralı yapı adasının, Mimar Sinan'ın vakfiyesi bağlamında korunması ve değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Saruhan, D. (1995). *Süleymaniye bölgesinin incelenmesi ve değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Sefer, N. (2016). *Eminönü'ndeki vakıf kültür mirası hayrat eserleri ve korunmaları için öneriler.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Söylemezoğlu, H.K. (1984). Kültür Mirasımızın Korunması Üzerine Öneriler. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Su, D. (2019). *İstanbul tarihi yarımada Küçükpazar alt bölgesi bir koruma yaklaşımı model önerisi.* (Doktora tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Şentürk, M. (2007). Süleymaniye'de Öğrenci Olmak: İstanbul Üniversitesi Öğrencilerinin Şehir ve Medeniyet Algıları. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Şenyiğit, Ö. (2007). Süleymaniye Bölgesinde Yabancı Dillerle Konuşan Diğer Cepheler. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Tan, B. (2020). *Tarihi çevrenin korunmasında mimari tasarımın rolü.* (Doktora tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Tuncer, E. (2004). *Süleymaniye bölgesinde kullanıcı katılımı ile bir dönüşüm önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Tuncer, E. (2007). Süleymaniye Bölgesi İçin Olası Bir Hayal-Kullanıcı Katılımlı Bir Kentsel Dönüşüm Önerisi. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Unkapanı-Gazi bulvarı. (1941, 9 Nisan). *Akşam Gazetesi.*

URL-1<https://www.cnnturk.com/turkiye/suleymaniyede-yenileme-icin-start-verildi?page=3>

URL-2<https://whc.unesco.org/archive/1985/sc-85-conf008-4e.pdf>

URL-3<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-263662/uluslararasi-sozlesmeler.html>

URL-4<https://whc.unesco.org/en/list/356/documents/>

Uysal, Ö.N. (2007). *Geleneksel Türk evi iç mekan kurgusunun incelenmesi ve Süleymaniye bölgesi örnekleri analizi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Uzun, B. (2019). *Kentsel yenileme projelerinde uygulama politikaları; İstanbul Süleymaniye yenileme alanı.* (Yüksek lisans tezi) Beykent Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Ülgen, Ö. (2005). *İstanbul-Süleymaniye bölgesinin yeniden değerlendirilmesi mimari tasarım önerileri.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Varol, Ç. (2015). *Süleymaniye Camii ve çevresi dünya miras alanı rekonstrüksiyon uygulamaların değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Verdil, A. ve Ünlü, A. (2007). Süleymaniye'de Ulaşım Sisteminin Mekansal Metruklaşmaya Etkisi: Kentsel Bütünleşme İçin Çıkarımlar. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

BÖLÜM 2

SANAT TARİHİNDE BİR SINIFLANDIRMA BİÇİMİ OLARAK İSLAM SANATI VE GELENEKSEL SANATLARI

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahim AYĞAN[1]

[1] Şırnak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Şırnak, Türkiye, aaygan@hotmail.com, ORCİD ID 0000-0003-1717-021X

GİRİŞ

Sosyal bilimlerde metot, araştırma konusunun zihinlerdeki hakikat algısından uzak, tarafsız ve objektif biçimde incelenmesi için bir yol belirlemektir.[2] Sanat tarihi çerçevesinde konuyla ilgili müstakil çalışmasında Selçuk Mülayim metodu şu sorunsala dayandırmıştır: "Tarih sahnesinde doğan sanat eserlerine mümkün olduğu kadar derin bir biçimde sızmak ve anlamlarını kavramak için nasıl bir yol tutulmalıdır?"[3] İslam sanatı ve geleneksel sanatlar kavramları sanat tarihi metodolojisi çerçevesinde tartışılan farklı sınıflama biçimlerindendir. Sanat tarihine konu olan malzemelerin sınıflama biçimlerine dair tartışmanın iki boyutu bulunmaktadır. İlki sanat tarihi felsefesi çerçevesinde kavramlar ve bu kavramların tarihsel bağlamda anlaşılma biçimleridir. İkinci boyutu malzemenin yani sanat eserlerinin kendisiyle ilgilidir ki bu husus sanat tarihi disiplininin ana konusudur. Sanat tarihinde sınıflama biçimleri ile İslam sanatı ve geleneksel sanatlar tanımlaması konularına geçmeden önce problemin gerektirdiği hususiyetler çerçevesinde kavramların kökenlerini irdelemek yerinde olacaktır.

Sanat ve sanatın tarihi birbirinden farklı iki alandır. Sanat insanlığın en erken evrelerinden itibaren var olagelmiştir. Mağara sanatı olarak adlandırılan erken devir sanat milattan önce 30000-20000li tarihlere kadar geriye gitmektedir.[4] Sanatın bu kadim hali felsefe ile benzerlik gösterir. Zira sanat da ve felsefe de insanoğlunun evreni, doğayı ve varlık dünyasını anlama biçimidir. Filozof bunu yaparken ana malzemesi düşüncedir. Felsefe, evrene, doğaya veya insana ait zihinsel bir tasarımı belirli mantıksal örüntüler içerisinde ortaya koymaktadır. Sanat alanı burada farklılık göstermektedir. Çünkü sanat salt bir düşünme, zihinsel tasarım ve soyut kurgulardan ibaret değildir. Sanat, belirli malzemeler kullanılarak estetik örüntüler içerisinde evrene doğaya ait zihinsel tasarımların dışavurumudur.

---

[2] Max Weber'e göre bir bilimin değer yargılarından arınmışlığı mutlak olarak test edilmesi mümkün olmayan bir olgudur. Kişinin hayat boyu aldığı eğitim felsefi değer yargılarını oluşturmaktadır ve araştırmacıların bu değer yargılarını ne ölçüde bilime konu ettikleri ayrımı net bir şekilde yapılamamaktadır. Max Weber, *Sosyal Bilimlerin Metodolojisi*, çev. Vefa Saygın Öğütle (İstanbul: Küre Yayınları, 2012), 26.

[3] Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu* (İstanbul: Bilim Teknik, 1994), 9.

[4] Bkz. Horst Woldemar Janson - Dora Jane Janson, *Story of Painting: From Cave Painting to Modern Times* (New York: Harry N. Abrams, 1984), 7; Margaret W. Conkey, "New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in 'Paleolithic Art'", *Journal of Field Archaeology* 14/4 (1987), 413.

Sanat tarihi ise bir disiplin olarak sanat alanından farklı bir uğraş alanıdır. Sanat üzerine yazılar, kayıtlar ve çeşitli değerlendirmeler antik dönemlere kadar geriye gitmektedir. Fakat bugünkü anlamda sanat tarihi pozitivist çerçevede çoğu sosyal bilimler gibi bir bilim olarak 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu yüzyıldaki ilk kapsamlı araştırmalar batılı dünyanın pozitivist yaklaşımlarıyla antik dönem buluntularını ortaya çıkarmak ve bunları tanımlamak amacıyla arkeoloji disipliniyle birlikte yürütülmüştür. Antropoloji, sosyoloji, arkeoloji ve sanat tarihi gibi kültür alanındaki erken çalışmalar siyasi-politik anlayışlarla batıcı üstenci bakış açısına sahiptir. Napolyon'un Mısır seferi bunun en bilindik örneklerindendir. Sefere kalabalık bir bilim heyeti katılmış ve Mısır coğrafyası bir laboratuvar gibi ele alınmıştır. Sosyal bilimleri fen bilimlerine yaklaştıran bu pozitivist anlayış sanat tarihi ve arkeolojiye yansımıştır. Erken dönem arkeoloji ve sanat tarihi her ne kadar siyasi-politik bir perspektife sahip olsa da bu araştırmalar Antik uygarlıkların aydınlatılmasını sağlamıştır.[5]

Sanat olgusu tarihsel ve öznel bir uğraş alanıdır. Sanatın tarihsel döneme, coğrafyaya ve kültüre göre değişiklik gösterme biçimi sanatın yazım işini güçleştiren bir durumdur. Bir kültüre ait ve belirli hakikat üzerine temellendirilmiş olan sanatın günümüz değer yargılarıyla tanımlanabilmesi yanlış sonuçlar doğuracaktır. Sanat ne kadar öznel ise sanatın yazım işi de o derecede nesnel olmalıdır. Bir sosyal bilim olan sanat tarihinin de temel sorunu tanımlamadır. Bu disiplinde tanımlanacak olan "şey" malzeme veya sanat eseridir. Kısaca ifade etmek gerekirse sanat tarihinin ana problemi bir maddi kültür varlığını tanımlanabilir hale getirecek bilgiyi üretmektir. Tanımlama işi sanat tarihi disiplininde çoğunlukla üslup olarak karşılık bulmaktadır. Üslup sanat tarihinin kilit kavramıdır. Çünkü sanat tarihi aslında bir üsluplar tarihidir. Üslup, çoğunlukla bir sanat eserinin biçimsel özelliklerini içeren bir kavram olarak nitelendirilmiş olsa da aslında sanat eserinin tarihsel olma özelliği ile taşıdığı değeri (veya anlamı) da ifade etmektedir. Bu çerçevede sanat tarihi literatüründe üslupla ilgili olarak iki

---

[5] 18. yüzyılın sonlarında Mısır'da gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda bulunan Rosetta Taşı bu konuda verilebilecek örneklerin başında gelmektedir. Bu taş üzerine bir antlaşma metni Grekçe, Demotik ve Hiyeroglif olmak üzere üç farklı dille yazılmıştır. Grekçe bilinen bir yazı olduğundan diğer diller karşılaştırılmak suretiyle çözülmüş oldu. Bu yazıt antik Mısır Uygarlığının keşfinin önünü açmıştır. Bkz. Selçuk Mülayim, "Kutsal Yazılar", *Hat ve Tezhip Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2015), 22.

hâkim anlayış ön plana çıkmıştır. Birincisi sanat eserlerinin biçimsel özelliklerini ön plana çıkarmak suretiyle bir değerlendirmeyi ve üsluba ulaşma eğilimini benimseyen Viyana ekolüdür.[6] Diğer anlayış ise sanat eserlerinin taşıdığı anlamı önceleyen ikonografik yöntemdir.[7] Her iki yaklaşım hakkında farklı eleştiriler yapılmıştır. Özellikle Marxist sanat kuramcıları sanatın toplumsal yönlerine vurgu yaparak biçimsel analiz yöntemini bir tür sanat eseri fetişizmi olarak nitelendirmişlerdir.[8] Salt anlam üzerine yapılan bir analizin de sanat tarihinin asıl araştırma öznesi olan maddi kültür varlığından uzaklaştıracağı görüşü toplumcu bakış açısına getirilen eleştirilerdendir.[9]

Sanat eserlerini tanımlamadaki farklı yaklaşımlar özünde şu sorunsala dayanmaktadır. Bir sanat yapıtının üslubu hakkında konuşurken anlamdan arınmış bir biçimden söz edilebilir mi? Yukarıda da ifade edildiği üzere üslubun hem biçimi hem de anlamı içerdiğini düşünmekteyiz. Bu konudaki düşüncelerimizi şöyle özetleyebiliriz: Sanat eseri, maddi kültür varlığı olarak bir biçime ve bir anlama sahiptir. Bir sanatçının elinden çıkan bu eser varlık olarak tarihseldir. Bu sebeple eserin sahip olduğu biçimsel özelliği ile taşıdığı anlamın birbirinden ayrı olması veya birbirine yakın olması muhtemeldir. Fakat sanat tarihçisinin malzemeyi ele alırken temelde bu ayrıma gitmesi doğru bir metot olmayacaktır. Sanat eserinin biçimini bedene; taşıdığı anlamı ise ruha benzetebiliriz. Ruh ile bedenin bir olduğu veya ayrı olduğu ontolojik bir tartışma olarak inançlara veya ideolojilere göre değişiklik gösterebilir. Sanat eserinin biçimi ve anlamı da tarihsel dönemlere, inançlara ve kültürlere göre farklılaşabilir. Bu durumda sanat tarihçisi bu ayrımların farkındalığına sahip olmalı fakat bir inancın veya politik duruşun tarafı olmamalıdır. Dolayısıyla araştırmacının sanat tarihi yapıtını değerlendirirken taraf tutmadan ve eseri ruh-beden, biçim-anlam ayrımı gözetmeden ele almalıdır. Sonuç olarak geçmişten günümüze ulaşmış bir sanat eserinin üslubunu

---

[6] Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu*, 103.

[7] Bu yöntem Erwin Panofsky tarafından geliştirilmiştir. Panofsky'nin bu metodu, bir sanat yapıtının konusunun anlaşılması için üç aşamalı bir analiz yöntemine dayanmaktadır. Bkz. Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar* (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014), 26-30.

[8] Nathalie Heinich, *Sanat sosyolojisi* (İstanbul: Bağlam, 2013), 36.

[9] Heinich, *Sanat sosyolojisi*, 29.

belirlerken biçim ve anlam düalizmine kaçmadan, biçimsel ve ikonografik analiz yöntemi birlikte uygulanmalıdır.

Sanat eserinin tanımlanabilir hale getirmenin temel amaç olduğu ifade edildi. Bu çerçevede Sanat tarihi A. Houser'in tarihsel sınıflamasına göre -en geniş kapsamıyla- üç döneme ayrılmaktadır. Birinci dönem ilkel bireysellik çağıdır.[10] Tarih öncesi çağları kapsayan bu süreçte henüz toplumsal kurumlar ortaya çıkmadığı için sanat hakkında verilen bilgiler çoğu kez yalnızca bir varsayımdan ibaret olacaktır. Mağara resimleri özelinde insanların örgütlenme biçimi, toplumsal hafıza, gelenekler, yöneten-yönetilen ayrımı ve inanç biçimleri kurumsallaşmadığından bu çizimler ancak faraziyeler üzerinden okunmakta ve değerlendirilmektedir. İnsanların birlikte yaşama tecrübesi kazanması ve ilk köylerin ortaya çıkmasıyla toplumsal kurumlar ortaya çıkmıştır. Ekonomi, ticaret, tarım, yöneten ve yönetilen ayrımı, inançlar kurumsal hale gelmiştir.[11] Sanat bu dönemde tanımlanabilir hale gelmiştir. Tarım devrimiyle tetiklenen bu süreç İlkçağ uygarlıklarıyla belirgin hale gelmiş ve modern döneme kadar devam etmiştir. Bu evre sanatın en kolay tanımlanabilir olduğu evredir. Çünkü sanatı domine eden bütün yapılar belirgindir. Yöneticiler (Krallar, imparatorlar, sultanlar vs.) ve inançlar sanatın merkeziyetçi bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Bu dönemin sanatı bu merkeziyetçi sanata bağlı olarak usta-çırak ilişkisi çerçevesinde ilerleyen gelenekçi bir yapıya sahiptir. Gelenekler belirli düşünsel temellere dayanan estetik kurallara bağlıdır ve bu kurallar günümüze sözlü ve yazılı olarak ulaşmıştır. Bu sebeple antik Mısır piramitlerini, Mezopotamya kabartmalarını, Roma'nın dünyanın farklı coğrafyalarında birbirine benzer mimari anıtlarını veya İslam dünyasındaki anıtsal camilerini genel hatlarıyla tanımlamak sanat tarihçisi için güç değildir. İslam sanatı da bir Orta çağ sanatı olarak tanımlanması kolay bir döneme tekabül etmektedir. Sanatın üçüncü evresiyse modern ve post-modern dönemlerdir. Bu evrede erken bireysellikten farklı olarak bireysellik kurumsal hale gelmiştir. Fakat sanat erken bireysellik çağında olduğu gibi tanımlanması güç hale gelmiştir. Sanatçının öznel tutumuna dayanan bireyselliğin ön plana çıktığı bu anlayışta sanat geleneklerden uzaklaşmıştır. Estetik, biçim, anlam gibi yukarıda sözü edilen klasik ayrımların bir anlam ifade etmediği sanat anlayışı günümüzde etkili

---

[10] Arnold Houser, *The Social History of Art* (London: Routledge, 1999), 1/2.
[11] Houser, *The Social History of Art*, 1/8.

olmaya başlamıştır. Bu evre konunun sınırları dışında yer aldığından İslam sanatının merkeziyetçi sanat dönemi içerisinde yer aldığından tanımlanabilir olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır.

1. Sanat Tarihinde Sınıflandırmalar

Batıda *classification*, İslami literatürde *tasnif* olarak adlandırılan sınıflandırma doğa bilimleri ile sosyal bilimlerin metodolojik konuları arasında yer almaktadır. Sınıflandırmaların gerekliliği, neye göre ve nasıl yapılacağı geçmişten bugüne tartışılmıştır.[12] Sanat tarihinde sınıflandırma biçimlerine bakıldığında amaç-yöntem hiyerarşisi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir (Şekil 1). Sanat tarihinin temel amacı maddi kültür varlıklarını tanımlayabilmektir. Tanımlama için üslupların belirlenmesi birincil koşullardandır. Üslubun belirlenmesinde iki analiz aşaması bulunmaktadır. Bunlar biçimsel ve ikonografik analiz yöntemleridir. Diğer bir amaç-yöntem ilişkisi şöyle ifade edilebilir: Sanat tarihinin araştırma öznesi maddi kültür varlığı olduğu için tek tek eserler incelenerek tümel sonuçlara ulaşılmaktadır. Bu tümel sonuçlar bir araya getirilerek *üslup*lara[13] ulaşılmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere sanat tarihi tümevarım metodunu kullanmaktadır.

İncelenen eserlerin; belirlenen üslupların sınıflandırılması ve tanımlanması sanat tarihinin yöntemle ilgili sorunlarındandır. Temelde iki tür sınıflama imkânı bulunmaktadır: alt sınıflamalar ve üst sınıflamalar. Alt sınıflamalar, sanatın orta evresinde hanedanların, krallıkların, imparatorlukların sanatını gruplandırmada kullanılmaktadır. Yazılı ve sözlü kültürde yeterince kaynak olduğundan bir siyasi otoritenin nasıl tanımlanacağı konusunda genelde bir konsensus bulunmaktadır. Örneğin doğuda Emevî, Eyyubi, İlhanlı ve Osmanlı hanedanlarının; batıda Roma, Bizans veya İngiltere, Fransa, Germen gibi Avrupa krallıklarının; uzak doğuda Çin, Japon ve Uygur imparatorluklarının sanatları kendi isimleriyle tanımlanmaktadır.

Sanat tarihi yazımında diğer sınıflama biçimi üst sınıflamalardır. Üst sınıflamalar araştırma yapanın öznel tutumuna göre değişiklik

---

[12] Konuyla ilgili olarak bkz. Eşref Altaş, "Bilimlerin Sayısını Çoğaltmak: Bilimler Tasnifinin Mantıkî/Burhanî Temelleri ve Bilimlerin Birbirinden Ayrışması", *İslam Tetkikleri Dergisi* 12/1 (30 Mart 2022), 29-54; Mehmet Şirin Çağmar, "sınıflandırma - KLU Felsefe Ansiklopedisi", *KLU Felsefe Ansiklopedisi* (Erişim 14 Haziran 2023); Raziel Abelson, "Definition", *The Encyclopedia of Philosophy. New York: Macmillan* (New York: Macmillan Reference USA, 1967), 664.

[13] Sanat tarihinde üslup sorunu için bkz. Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu*, 287-293.

gösterebilmektedir. Bu sebeple üzerinde anlaşılmış bir üst sınıflama bulunmamaktadır. Sanat tarihi yazımında genellikle milletlere, coğrafyaya ve inanca göre şekillenen üç türlü üst sınıflamayla karşılaşılmaktadır.

Milletlere göre sanat tarihi yazımı günümüzde en geçerli sınıflama biçimidir. Fransız ihtilaliyle yükselen ulusçuluk akımı ve ardından imparatorlukların çöküşüyle başta batılılar olmak üzere uluslar kadim tarihlerinin izini sürmüşlerdir. Bu çerçevede en güçlü argüman maddi kültür varlıkları olmuştur. Dolayısıyla sanat tarihi ve arkeoloji 19. yüzyıldan sonra yaşanan sosyolojik gelişmelerden en çok etkilenen alanlardandır. Sanat tarihinin milletlere göre yazımında belirli bir ulusun tarih sahnesine çıkışından başlamak üzere günümüze kadar o milletin üretmiş oldukları kültür varlıklarının incelenmesi temeline dayanmaktadır. Örneğin Türk sanatı, proto-Türklerden başlamak üzere günümüze kadar Türk ulusunun üretmiş oldukları maddi kültür varlıklarını kapsamaktadır. Bu bağlamda Türk sanatı sınıflaması Proto-Türkler, Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar gibi İslam öncesi dönem devletleri kapsadığı gibi Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı gibi İslam dönemi hanedanları da kapsamaktadır. Bu sınıflama felsefi olarak milletlerin sahip oldukları kimliklerin süreklilik gösterdiği düşüncesine dayanmaktadır. Bu anlayışa göre tarihsel süreç içerisinde farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş ve farklı inançlara sahip olmuş bir milletin sahip olduğu ortak bir kimlik bulunmaktadır ve bu kimliğin izleri devam etmektedir. Başka bir ifadeyle bir ulusun yaşadığı coğrafya veya benimsediği dinler ulusun kökenini sağlayan ortak kimliği değiştirmemektedir. Soy bağı kültürünün aynı soya bağlı insanların ortak bilinçle hareket etmelerini güdüleyen ve devlet organizmasını ayakta tutan temel unsur olduğu konusu geçmişten bu yana birçok filozof ve düşünürün ortaya koyduğu bilinen bir vakıadır.[14] Ortak ulus kimliğinin sanatta sürekliliğini ortaya koyan araştırmalar bulunmaktadır.[15] Türk sanatı özelinde Orta Asya bozkır kültürünün etkileri uzun bir dönem etkisini gösterdiğini söylemek mümkündür. Ahlat mezarlığında Orta Asya balballarını andıran devasa mezar taşları, mimaride çadırı andıran kubbe formları, minyatürlerde

---

[14] Ebu Zeyd Veliyyüddin Abdurrahman b Muhammed İbn İbn-i Haldun, *Mukaddime*, çev. Zakir Kadiri Ugan (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 1997), 1/82.

[15] Yaşar Çoruhlu, İslam öncesi dönemi dahil ederek Türk Sanatı üzerine çalışmalar yapan araştırmacılardandır. Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı: İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007).

bağdaş kurma oturuş pozisyonu gibi pek çok farklı örnek verilebilir.[16] Gelecek nesillere kültürel aktarımların geçmiş dönemlerde daha katı geleneksel bir konsepte sahip olduğu göz önüne alındığında ulus faktörünün göz ardı edilmesi sanat tarihi yazımında eksikliklere yol açacaktır. Türklerin egemen olduğu coğrafyalarda araştırma yapan batılı ilk kuşak sanat tarihçilerinin milli kimliği göz ardı eden tutumları Türk sanatı araştırmacıları tarafından da eleştirilmiştir.[17]

Milliyet anlayışına göre yapılan tasnifin veya tanımlamanın birtakım dezavantajları olması muhtemeldir. İlk çağdan bu yana dünya siyasi tarihi çalkantılı bir süreç geçirmiştir. Savaşlar, istilalar, fetihler ve kazanılan zaferler siyasi haritaların sıkça değişimine sebebiyet vermiştir. Bu durumda bir coğrafyada yaşayan bir milletin belirli dönemlerde başka bir imparatorluğun veya krallığın egemenliğine girdiği görülmektedir. Sanat tarihi yazımı açısından problem bu evrede egemen olmayan kültür üretimlerinin nasıl tanımlanacağıdır. Bir siyasi otoritenin sınırları içerisinde üretilen maddi kültür varlıklarının hangi alt kültürlere ait olduğunun tespiti her ne kadar sanat tarihi bilimi açısından kıymet taşısa da net olarak ayrımının yapılması hem güçtür hem de bu yaklaşım farklı metodolojik problemlere kapı aralayacaktır. Bu sebeple yönetici sınıfının sanat üzerindeki baskın gücü göz önüne alındığında belirli bir coğrafyada üretilen maddi kültür varlıklarının üretildiği dönemde hâkim olan kültüre veya hanedana atfedilmesi daha makul görünmektedir (Şekil:1).

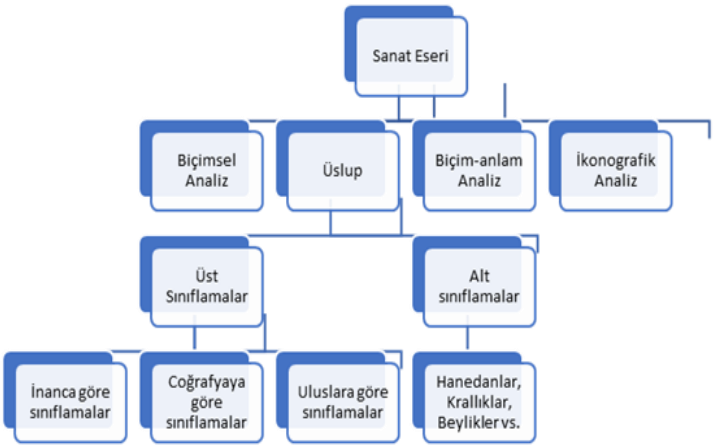
Sanat tarihi araştırmalarında benimsenen sınıflandırmalardan biri de coğrafya üzerinden yapılmaktadır. Coğrafya sanatı şekillendiren temel unsurlardan biridir. Yaşanılan coğrafyaya bağlı olarak iklimler, yeryüzü şekilleri, arazi ve toprağın yapısı gibi birçok değişken başta mimarlık olmak üzere plastik sanatların gelişimini etkilemiştir. Bununla ilgili olarak verilebilecek en somut örnek yapı malzemesidir. Bir mimari yapının ilk ve en temel elemanı olan yapı malzemesi coğrafyaya göre değişiklik

---

[16] Abdurrahim Ayğan, "Türk Budist Resim Sanatındaki Dinî Karakterlerle İslâm Resim Sanatındaki Mistik Karakterler Arasında İkonografik Bir Karşılaştırma", *1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (21- 24 Kasım 2012), Ed. Yaşar Çoruhlu, Hâlenur Katipoğlu, J. Özlem Oktay* (İstanbul: MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2014), 119.

[17] Yaşar Çoruhlu, "Sanat Tarihi Metodolojisi", *Tarih Nasıl Yazılır?* (İstanbul: Tarihçi Kitabevi, 2015), 327.

göstermektedir. Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu devletleri dönemlerinde Asya'nın ortalarında inşa edilen yapılarda taş yerine tuğla malzemenin kullanılmış olması ve Türklerin Anadolu'ya yerleştikten sonra tuğlanın yerini taşın alması değişen coğrafyanın sanat üzerindeki etkisini gösteren örneklerdendir. Zira Anadolu coğrafyası taş yatakları açısından Orta Asya'ya göre oldukça zengin bir coğrafyadır. Buna benzer olarak Karadeniz coğrafyasının arazi yapısı ile bitki örtüsünden dolayı ahşap malzemenin mimaride sıklıkla kullanılması bu konuda verilebilecek somut örneklerdendir. Özellikle sivil mimaride üst örtünün farklılık göstermesinde iklim şartları belirleyici rol oynamaktadır. Yağışın çok olduğu yörelerde çatılar kullanılmış ve bu çatıların eğimleri arttırılmıştır. [18]



Şekil 1: Sanat tarihinde yöntem şeması (Ayğan, 2023)

Yukarıda verilen örnekler coğrafyanın, sanatın gelişimini etkileyen faktörlerden biri olduğunu göstermektedir. Fakat sanat tarihi araştırmalarında bir sınıflama biçimi olarak ortaya çıkışının temel gerekçesi değildir. Daha önce de ifade edildiği üzere sınıflamalar daha çok düşünsel ve ideolojik temellere dayanmaktadır. Bu bağlamda özellikle doğulu toplumlara yönelik yapılan sanat tarihi araştırmalarında genelleyici bir sınıflama olarak tercih edildiği görülmektedir. Sanayi inkılabıyla birlikte batının kolonyal faaliyetleri ve bu faaliyetlerin bilim ve kültür araştırmalarını tetiklemesi bu sınıflama biçiminin ideolojik arka planını oluşturmaktadır. Ekonomik güce sahip olmak

[18] Nusret Çam, *İslam'da Sanat Sanattta İslam* (Ankara: Akçağ, 1999), 96.

için yeterli hammaddeyi temin etme çabaları dolaylı olarak farklı birçok disiplinde doğu coğrafyasıyla ilgili araştırmaları ortaya çıkarmıştır. Sanat tarihi bağlamında bir coğrafyanın yer üstündeki maddi kültür varlıkları yer altı zenginliklerine benzer bir tutumla ele alınmıştır. Temel amaç coğrafyanın kaynaklarının sömürülmesi olduğundan "coğrafya" kavramı hem araştırmaların temel öznesi hem de genelleyici bir sınıflama olarak kabul görmüştür. 19. yüzyılın başlarında Fransız arkeologların Mısır'daki çalışmaları, 19. yüzyılın son çeyreğinde Alman arkeologlarının Anadolu'daki çalışmaları (Truva kazısı), 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında Alman ve Rus arkeologlarının Orta Asya'nın Turfan bölgesinde yürütmüş oldukları arkeolojik çalışmalar sonucunda sanat tarihi açısından çok değerli buluntuların bir bölümü bulundukları coğrafyadan Avrupa'ya götürülmüştür[19] (Resim 1). Sonuç olarak kolonyal amaçlı arkeoloji ve sanat tarihi çalışmalarında, bir coğrafyadaki sanat üretimlerinin ait olduğu kültürün farklı katmanlarıyla olan ilişkisi o kültürlerin modern ulus bilincinden yoksun olduğu tezinden hareketle göz ardı edilmiştir.

Resim 1: Orta Asya'daki Alman Arkeolojik Çalışma Ekibi ve Köylüler, 1905-1907, Turfan, (Hartel & Yaldiz, 1982, s. 38)

[19] Batılıların 19. yüzyıldaki arkeolojik kazılardan taşıdıkları kültür varlıkları birçok müzenin kurulmasına öncülük etmiş, var olan müzelerdeki koleksiyonları zenginleştirmiştir. Bkz. Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu*, 97-98.

Sanat tarihinde kabul edilen üst sınıflama biçimlerinden biri de dinlere göre yapılmaktadır. Dinler "inanç" alanının kurumsal formları olarak tarif edilebilir. İnsanoğlu tarihsel süreç içerisinde çok farklı inanç biçimlerine sahip olmuştur. Zaman içerisinde kitlelere yayılan Yahudilik, Hıristiyanlık, İslamiyet, Budizm, Hinduizm gibi kurumsal dinler ortaya çıkmış ve bu dinler toplumsal boyut kazanmıştır. Sanat da toplumsal bir kurum olarak din ile ilişkilidir.

İnanç biçimleri, sanatı etkileyen temel faktörlerden biri olarak kabul edilmektedir.[20] Fakat sanat tarihi araştırmalarında her inancın bir sınıflandırmaya konu olması zordur. Bir inancın sınıflama biçimi olarak kabul edilebilmesi için o inancın coğrafyaları ve ulusları aşan bir nitelik kazanması gerekmektedir. Bu nitelikte olmayan yerel inançlar coğrafya veya ulusa göre yapılmış bir sınıflama içerisinde o sanatı etkileyen bir faktör olarak değerlendirilir. Fakat sanat araştırmalarında bir coğrafya ve bir ulusla sınırlandırılamayan inanç biçimleri için müstakil sınıflamalar bir zaruriyetten doğmuştur. Bu sebeple zamansal ve mekânsal bir süreklilik gösteren kurumsal dinlere yönelik bir sınıflandırma yapılmaktadır. Hıristiyan sanatı, İslam sanatı ve Budist sanat bunlar arasında bilinen sınıflama biçimleridir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu sınıflandırma biçimine göre araştırmalar yapılmış ve eserler yazılmıştır.[21]

2. "İslam sanatı" Sınıflaması

İslam sanatı kavramı, kurumsal bir dinin ölçü alınarak maddi kültür varlıklarının sınıflandırılma biçimini ifade etmektedir. "İslamiyet'in doğuşundan günümüze kadar farklı coğrafyalarda, Müslümanlar tarafından üretilen maddi kültür varlıkları" bu sınıflamanın kapsamını oluşturmaktadır. Fakat sanat tarihi somut kültür varlıklarını çeşitli dönemlerin toplumsal boyutlarını gözeterek ele almaktadır. Buna göre İslam sanatının ilk örnekleri Emevî döneminde ortaya çıktığı için, İslam sanatının başlangıcı ilk vahyin geldiği 7. yüzyılın başları değil, İslamiyet'in bir hanedan tarafından benimsendiği 7. yüzyılın sonlarıdır.

---

[20] Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu*, 209.

[21] Budist sanat sınıflamasına göre hazırlanmış kitap için bkz. Coq Albert Von Le, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien Ergebnisse der Kgl. preussischen Turfan-Expeditionen* (Berlin: 1922-1926, 9999); Alfred Foucher, *La Vie du Bouddha D'après les Textes et les Monuments de l'Inde* (Paris, 1949).

İslam sanatının ne zaman başladığı somut kültür varlıklarıyla ortadadır. Fakat bu sanat sınıflandırmasının günümüze kadar devam edip etmediği veya hangi döneme kadar devam ettiği sanat tarihi açısından metodolojik bir meseledir. Bu konuyla ilgili düşüncelerimizi şu şekilde özetleyebiliriz: İslam sanatı bir Orta Çağ sanatıdır ve bu çağın sosyal ve siyasi şartlarının izlerini taşımaktadır. Dolayısıyla İslam sanatının dayandığı temel kuram, Orta Çağın zihin dünyasıyla tanımlanabilir. Orta Çağ sanatının dayandığı iki temel bulunmaktadır. Bunlardan ilki hanedan, ikincisi hanedanın egemenliğini pekiştirdiği kurumsal dinlerdir. Tarihte verilebilecek birçok örnek bu tezi doğrular niteliktedir. Roma'nın 4. yüzyılda varlığını sürdürmek için Hıristiyanlığı bir resmi din olarak kabul etmesi, Uygurlar yöneticilerinin 9. yüzyılda Orta Asya'da hakimiyet kurmak için Budizm'i benimsemeleri, Moğol İlhanlılarının 13. yüzyılın sonlarında Ön Asya'da tutunabilmek için İslâmiyet'i resmi din olarak benimsemeleri hanedanların (veya İmparatorlukların) Orta Çağ dünyasında dinlerle olan ilişkisini ortaya koymaktadır.[22] Dünyanın siyaset ve kültür tarihine yön veren bu ilişki biçimi monarşilerin yetkilerinin sınırlandırıldığı dönemlere kadar devam etmiştir. Monarşilerin güçlerinin zayıfladığı 19. yüzyıllar, dinlerin de toplumsal hayata yön veren ana unsurlardan biri olma özelliğini kaybetmeye başladığı dönemlerdir. Zira "hanedan ve din" İlk Çağdan bu yana birbirine bağlı iki toplumsal kurumdu. Fransız ihtilali ve ardından sanayi inkılabı gibi gelişmeler sonucunda saray dışında farklı sınıflar toplumsal yaşamda etkili olmuştur. Sarayın gücünü yitirmesiyle dinler de toplumsal hayattan çekilmeye başlamış ve sekülerizmin ortaya çıkışının zemini oluşmuştur. Orta Çağ sanatları da hanedanların ve dinlerin çerçevesinde gelişen bir sanat biçimi olmuştur. Doğuda Camiler, medreseler, türbeler, el yazması eserler İslam dini düşünsel temelinde ve sultanların himayesinde; batıda kiliseler, katedraller, manastırlar, resimli İnciller ise Hıristiyan teolojisi temelinde ve kralların himayesinde ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıldaki gelişmeler bu toplumsal yapıyı ortadan kaldırmıştır. Sanat toplumsal bir kurum olduğundan bu gelişmelerden etkilenmiş ve modern bir evre ortaya çıkmıştır. Bu sebeple sanat tarihi perspektifinden bakılacak olursa dini sanatın dayandığı temellerin ortadan

[22] Ahmet Taşağıl, *Kök Tengri'nin Çocukları:(Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi)* (Bilge Kültür Sanat, 2015), 204; Jean-Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil (İstanbul: İşaret, 1994), 18.

kalmasından dolayı "İslam sanatı" üst sınıflama biçiminin 19. yüzyılla birlikte tartışılır bir durum olduğunu söylemek mümkündür.

İslam sanatının ne'liği ve neyi ifade ettiği kavramın üst sınıflama olarak değerlendirilmesinde meselenin önemli bir boyutunu teşkil etmektedir. İslam sanatı, *İslamic art* kavramının Türkçeye geçmiş şeklidir. Kelimenin kökü itibariyle *İslamî sanat* anlamına gelmesine karşın "İslam sanatı" olarak Türkçeleşmiştir. "İslam sanatı" kavramı İslam dininin sanat tasavvuru, estetik anlayışı gibi sanat felsefesinin veya özelde İslam sanat felsefesinin inceleme alanına girebilecek bir tanımlama biçimini çağrıştırmaktadır. Bu sebeple kavram olarak sanat tarihi disiplininde bir sınıflandırma biçimi olması sorunludur. Bunun yanı sıra sanatın önüne gelen İslam sıfatı, bir kurumsal dinin adı olduğu için tanrısal bir boyuta sahiptir. Bu yönüyle de İslam sanatı kavramı bu sanatın teoloji ve felsefi yönlerini akla getirmektedir. Oysa sanat tarihi insan üretimleri olan somut kültür varlıklarını incelediğinden İslam sanatından kastedilenin *Müslüman sanatı* veya *İslamî sanat* olduğunu düşünmek daha makuldür. "Müslüman sanatı" kavram olarak problem öznesini tanrısal boyuttan insani boyuta indirgeyerek konuyu sanat tarihi perspektifinden anlaşılır bir duruma taşımaktadır. Başka bir ifadeyle "Müslüman sanatı", kutsal olanın tanımlanması değil; kutsalın insan tarafından yorumlama biçimini ifade ettiğinden sanat tarihi disiplini için daha uygun bir kavram olarak düşünülebilir. Şunu ifade etmek gerekir ki bu tanımlamadan kasıt Müslüman aidiyetiyle üretilen sanat eserleridir. Dolayısıyla bu tanımlamadan her sanatçısının İslam mensubiyeti koşulu olduğu anlamı çıkarılamaz. Bununla birlikte gerek İslam sanatı gerek Müslüman sanatı sınıflamaları sanatçının aidiyetiyle ilgili tartışmaları doğurmuştur. Problemin kaynağı İslam coğrafyasında Müslümanlara ait olmayan veya eklektik olan sanat üretimleridir. Oleg Grabar'ın konu hakkındaki görüşleri bu bağlamda bir çıkış yolu sunmaktadır. Garabar İslam sanatı kavramını kullanmaktadır ve ona göre bu kavram, Gotik ve Barok gibi bir üslubun ismidir. Dolayısıyla Grabar İslam sanatı kavramındaki hermenötik ve epistemolojik kargaşadan uzaklaşmıştır. Grabar konuyla ilgili olarak şu görüşleri ortaya koymaktadır:

"İslam sanatı diye bir şey varsa, bu ancak, etnik ve coğrafi gelenekleri zorla egemenliği altına alıp onları dönüştüren, ya da sanatsal davranışların ve anlatımların yerel kipleriyle panislamik kipleri arasında

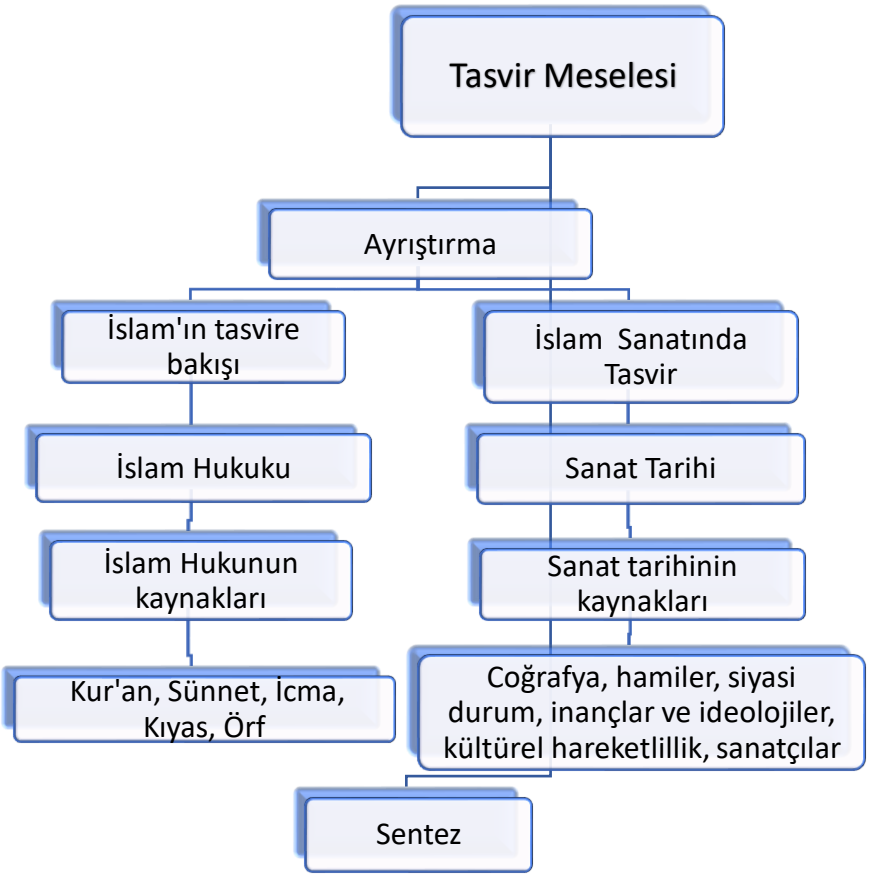
kendine özgü bir ortak yaşarlık yaratan bir sanat türü olabilir. Her iki durumda da "İslam" nitelemesi ancak "Gotik", "Barok" ya da benzeri terimlerle karşılaştırılabilir ve yerel gelenekleri uzun tarihleri içinde başarılı denilebilecek bir kültürel anı gösterir. Bunu özel bir üst katmana, yerel enerji ve gelenekleri zaman zaman geçici ve üstünkörü, zaman zaman kalıcı bir biçimde değiştiren, çarpıtan bir prizmaya benzetebiliriz. Öyleyse tarihçinin sorunu, Gotik mimarlığı ya da Barok resim üzerine yapılan çalışmalarda olduğu gibi, belirli bir anda neyin yerli, neyin İslam'a özgü olduğunu bulup çıkarmak ve bu iki kesit arasında bir tür denge oluşturmaya çalışmaktır."[23]

Yukarıdaki ifadelere göre İslam'ın yayıldığı coğrafyalarda, İslam dininin toplumsal ve ideolojik yönleri ile bu coğrafyalarda yaşayan farklı kültürlerin etkileriyle zaman içerisinde bir sanat dili ortaya çıkmıştır. Bu sanat dili Gotik ve Barok gibi bir üslup halini almıştır. Grabar'ın üslup çerçevesinde "İslam sanatı" kavramına yaklaşımı, bu kavramın teoloji ve felsefe disiplinlerinin sınırlarından uzaklaştırarak sanat tarihini içine dahil eden bir çözüm yoludur.

Sanat tarihinde bir araştırmaya başlarken yöntemin belirlenmesi, sınıflandırmaların ve kavramların somut ve anlaşılır olması bilimsel ölçütlerdendir. Sınıflamalar, kavramlar ve bunların içeriği çalışmanın seyrini etkilemektedir. Çoğunlukla tercih edilen bir kavram veya tanımlama sonraki araştırmacılar tarafından sorgulanmadan kabul edilmekte ve literatürde yerleşik hale gelmektedir. İslam sanatı özelinde bununla ilgili somut örneklerden biri "İslam'da tasvir" meselesidir. Tasvir meselesi, genellikle araştırmacının öznel tutumuyla ele alındığından a problem kronik bir hal almıştır. Tasvir konusunda problemin ayrıştırma ve sentez şeklinde iki boyutta ele alınması doğru bir yaklaşım olacaktır. Ayrıştırma safhasında alt problemler farklı disiplinlerin metodolojisine uygun olarak ele alınmalıdır. Sentez safhasındaysa iki alt disiplinden elde edilen bulgular birleştirilerek bir sonuca varılmalıdır. Tasvir meselesi, ayrıştırma safhasında iki alt başlığa ayrılır. İlki İslam'ın tasvire bakışı, ikincisiyse İslam sanatında tasvirin yeridir. İlk başlık İslam hukukunun inceleme alanına girmektedir. Bu sebeple bu disiplinin metodolojisi takip edilmeli ve verileri kullanılmalıdır. Diğer başlık ise sanat tarihi disiplininin inceleme alanına girmektedir ve burada sanat tarihi

[23] Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998), 22.

metodolojisi kullanılması bir zorunluluktur. Çoğunlukla bu yöntem izlenilmediğinden tasvir meselesinde yazarın seçtiği dini hükümler ile çeşitli tasvir örnekleri bir arada anlatılarak bir sonuca varılmaktadır. Oysa İslam hukukunda istidlâl (hüküm çıkarma) ile sanat tarihinde bir maddi kültür varlığının ortaya çıkışı başlangıç aşamasında birbirinden bağımsız konulardır (Şekil 2).



Şekil 2: İslam Sanatında Tasvir Probleminin şeması (Ayğan, 2023)

Tasvir meselesinin sanat tarihi çerçevesinde bir problem olarak ortaya çıkışı yukarıda önerilen yöntemin geçerliliğini doğrulamaktadır. Zira 19. yüzyılın sonlarına doğru Emevî saraylarındaki fresklerin bulunmasıyla erken İslam sanatı araştırmalarında bir anlam krizi doğmuştur. Bu kriz dini

hükümler ile somut kültür varlıkları arasındaki anlaşılmazlığa dayanmaktadır. Grabar, meseleye ilişkin şu görüşleri ortaya koymuştur:

"On dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana yazılan ve Müslümanları savunan bilimsel metinlerin çoğunluğu canlı varlıkları tasvir etmenin meşruluğu sorununu işler. Sorun, Oryantalistler arasında 1890 yıllarında Kuseyr Amra'daki duvar resimlerinin bulunmasıyla önem kazanmış ve bilim adamları o güne değin İslam inancına ve bu inançtan kaynaklanan kültüre ilişkin görüşleri içinde açıklayamadıkları bu resimlere nasıl bir açıklama getirebileceklerini düşünmeye başlamışlardır. Ya da en azından, imgelerin yasak olduğu varsayımının düşünsel ve tanrıbilimsel neden ve sonuçlarını tanımlama gereğini duymuşlardır."[24]

Grabar, yukarıdaki ifadelerde İslam sanatına dair araştırmalarda tasvir meselesiyle ilgili bir ikilem yaşandığını ve bununla ilgili olarak açıklama girişimlerinin olduğunu belirtmiştir. Grabar'ın da belirttiği bu ikilem aslında meselenin iki boyutlu olduğu göstermektedir. Emevî saraylarındaki freskler veya (başka bir örnek olarak) Selçuklu döneminden günümüze ulaşan figürlü çiniler her şartta dini hükümlerin geçersiz olduğunu göstermemektedir. Sanat tarihi açısından bakılacak olursa da dini hükümlerin varlığı da figürlü eserlerin koşulsuz biçimde yapılmadığı anlamını taşımamaktadır. İslam'ın yayıldığı farklı coğrafyalarda dinin düşünsel tasavvurlarının ortak sanatsal tezahürleri ortaya çıkarması gerektiğine dair bir ön kabul bulunmaktadır ki bu tartışmanın yanlış düzlemde seyrine sebebiyet vermiştir. Tasvir meselesi başta olmak üzere İslam sanatına dair bu tartışmada İslam düşünsel tasavvurlar (Estetik) ile somut tezahürler (Sanat tarihi) araştırmaların başlangıç ayağında birbirinden ayrılmalıdır. İki boyutlu araştırmanın son aşamasında senteze gidilmelidir. Daha önce de ifade edildiği üzere din ile sanatın kaynaklarının birbirinden farklı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Her ne kadar inanç temeline dayanan bir sınıflandırma (İslam/ İslamî/Müslüman sanatı) bile olsa sanatı birden çok faktör etkilemektedir.

"İslam sanatı" tabirinin "İslamî sanat" ile "Müslüman sanatı" tabirlerine göre felsefeye daha yakın olduğu ifade edildi. İnanç, soyut bir alan olduğu için bu olağan kabul edilebilir. İslam sanatı felsefeye konu olması açısından iki kavramla ilişkilendirilmektedir. Bunlardan ilki tasavvuf

[24] Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, 82.

diğeriyse tevhittir. İslam sanatı üzerine müstakil çalışmaların giriş kısımlarında bu iki meseleye değinilmesi bu açıdan tesadüf değildir. Tasavvuf genel itibariyle İslam düşüncesi içerisinde literalist, akılcı okullar ile hukuk doktrinlerinin çizdiği sınırların dışına çıkarak dini yaşamada duyguyu önceleyen bir yorum geleneğine sahiptir. Bu sebeple aklın, dini metinlerin ve fıkhın keskin sınırlarını aşan bu duyarlılık sanatın şekillenmesinde rol oynamıştır. Bu yalnızca doğu İslam dünyasına has bir durum değildir. Hem batı ve doğu dünyasında duygucu akımların sanatın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Batıda Rönesans'ın kuralcı anlayışına karşı önce Maniyerizmin ardından Barok ve Rokoko'nun ortaya çıkışı; uzak doğu Japon sanatında boşluk ve doluluk çerçevesinde Ma felsefesinin gelişimi duyguculuğun sanat tarihindeki rolünü gösteren örneklerdendir.

İslam dünyasında tasavvufun tarikatlar şeklinde kurumsal yapılara dönüştüğü dönemlerde din ile sanat arasındaki keskin ayrımların yeniden yapılandırıldığı görülmektedir. Özellikle Mevlevilerin dergahlarında Musiki eşliğinde semâ dönmeleri, yine Mevlevilerin kitap sanatlarına olan ilgileri dikkate değerdir. Mevlana'nın mesnevisinde Mani'den övgüyle söz etmesi ve 16. yüzyılla birlikte resimli kitaplara hamilik yapmış olmaları duygucu Sufî anlayışların sanata dair yaklaşımlarının farklılığını ortaya koymaktadır.[25]

Tasavvufun İslam sanatına yön veren yaklaşımlarından biri de Tanrı'nın yaratma sıfatıyla ilgilidir. Kur'an'a göre en iyi sanatçı tanrıdır. Tanrı, evreni bir düzen ve ölçü ile; insanı da en güzel şekilde yaratmıştır. Yaratımlarındaki çeşitliliğin ve renkliliğin benzeri yoktur. Bakara sûresi 138. ayette geçen "Allah'ın boyası! Allah'ın boyasından daha güzel boyası olan kimdir?" ifadesi açık bir meydan okumadır ve Kur'an'ın bu yaklaşımını tam olarak özetlemektedir. Tasavvuf düşüncesindeyse Tanrının kimi sıfatları insanlarda tecelli edebilir. Muhyiddin-i Arabi'nin Vahdet-i Vücut felsefesinin bu düşüncenin alt yapısını oluşturduğu düşünülebilir. Zira bu felsefeye göre Tanrının doğada yarattığı her şey ondan bir parça taşımaktadır. Her şey

[25] Konuyla ilgili müstakil çalışmasında Şehabettin Uzluk Mevlevilerin resimle olan ilgilerini modern zamanlara kadar taşımıştır. Bkz. Şahabettin Uzluk, *Mevlevilikte Resim Resimde Mevleviler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1957); Ahmed Eflâkî, *Menâkıbü'l Arifin (Ariflerin Menkıbeleri)*, çev. Tahsin Yazıcı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), 459-460; Filiz Çağman, "XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, 1979, 651-677.

mutlak varlığın görüntüsü ve tecellisidir.[26] Bu açıdan düşünüldüğünde Allah'ın bağışlama, celâl, âdil, cömert gibi sıfatları gibi yaratıcı (sanatçı) sıfatı da kendine özgü olarak insanda da bulunmaktadır. Sûfîliğin İslam düşüncesindeki bu yorum zenginliği plastik sanatların gelişiminde rol oynamıştır.

3. "Geleneksel Sanatlar" Sınıflaması

"Geleneksel sanatlar" tabiri sanatların sınıflandırılmasında kullanılan bir tanımlamadır. Günümüzde bu isim altında Güzel Sanatlar Fakültelerinde ayrı bir bölüm bulunmaktadır. "Geleneksel sanatlar" sınıflamasına geçmeden önce gelenek kavramını irdelemek yerinde olacaktır.

Çalışmanın giriş kısmında da değinildiği üzere modernleşme bu tartışmanın odağında yer alan bir dönüm noktasıdır. Sanatın merkeziyetçi bir hal aldığı İlk Çağ uygarlıklarından modern döneme kadar sanat usta-çırak ilişkisi içerisinde gelişim göstermiştir. Bu sebeple sanatın orta evresinde gelenek kavramı sanat ve zanaat için vazgeçilmez bir koşuldur. Sanat eseri bir krallığın veya imparatorluğun farklı coğrafyalardaki egemenliğinin ve resmi kutsallarının bir ifade aracı; zanaat ürünü de ekonomik gücünü gösteren bir metaydı. Dolayısıyla belirlenmiş üretim teknikleri ve ikonografik konsept bulunmaktaydı. Sanatın hamilerinin saray ve din sınıfı olduğu düşünüldüğünde antik dönem sanatında bu kuralların dışına çıkma gibi bir ihtimal söz konusu değildi. Sanattaki gelenek kavramı bu sebeple politik bir arka plana sahiptir. Bireyciliğin henüz yerleşik olmadığı bu evrede sanatçının geleneğe uyması tabii ve olması beklenen bir tutumdur. Sanatta gelenek ve ustaların izinde gitme meselesinin Geç Rönesans evresinde tartışıldığı dönemin sanat yazarlarından Giorgio Vasari'nin ifadelerinden anlaşılmaktadır. Vasari, Jacobo Tintoretto (ö. 1598)'dan söz ederken ""Eğer o, denenmiş yolu bırakmayıp, kendisinden önceki ustaların güzel tarzını izleseydi, Venedik'in gördüğü en büyük ressamlardan birisi olurdu" demiştir.[27] Onun alışılmışın dışına çıkan eserlerinden söz ederken bitmemiş gibi

---

[26] Ekrem Demirli, "Vahdet-i Vücûd", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012).

[27] Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran)*, 1997, 371; Giorgio Vasari - family of printers printer prt Giunta, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori* (In Fiorenza : appresso i Giunti, 1568), 592.

durduğunu, sanki birer taslak olduğunu belirtmiştir.[28] Aynı yüzyılda sanatta gelenek ve yeniliğe dair konuların Uzakdoğu Çin sanatında da tartışılmış olması manidardır. Ming dönemi ressam, kaligrafist ve aynı zamanda sanat yazarı olan Dong Qichang, sanatçının eski ustalarla ilişki kurması gerekliliğini vurgularken bunun salt bir taklitle değil, geçmişin sanatını genişletmek suretiyle burada kendisi için özgün bir yer oluşturarak yapmasını ifade etmiştir. Sanatçının üretimlerinde kendi duyarlılıklarının ve çevresel faktörlerin "geçmişe dönmekten" kimi zaman daha etkili olabileceğini belirtmiştir.[29]

Yukarıda Batı ve Uzak doğudan verilen örnekler 16. yüzyıldan itibaren sanatta gelenek kavramının sorgulandığını göstermektedir. Fakat sanatta radikal dönüşümün 19. yüzyılı bulduğunu söylemek yerinde olacaktır. "Gelenek" ile "yeni" arasındaki kökenleri Rönesans dönemine uzanan sanatta kutuplaşma durumu, "yeni" olanın lehine sonuçlanmıştır. Zira önceki dönemlerde "gelenek" karşısında salt bir değişime karşılık gelen tutumlar ilk kez metaforlarıyla birlikte bir kimliğe büründü ve "modern" olarak tanımlandı. Artık "yeni" olanın bir kimliği vardı ve bu kimlik yeniliğin sürekliliğine dayanmaktaydı. Yeni olanın süreklilik hali birçok sanat yazarı tarafından eleştirilmiş hatta bu kritersizliğin sanatın sonunu ve iflasını getireceği ifade edilmiştir.[30]

Coğrafi keşifler, matbaanın icadı, rönesans-reform hareketleri, Burjuvazi ve işçi sınıfı gibi sarayın ve yöneticilerin dışında farklı sınıfların toplumsal yapıda etkisinin artması, dinin siyasal ve toplumsal etkinliğinin azalması, bireyselleşmenin önünün açılması ve ulusçuluk gibi birçok faktör modern çağın oluşum sürecinin tarihsel ayaklarını oluşturmuştur. Teknolojinin gelişmesi ve bilginin hızla yayılması geçmişte yüzyıllarca aşamalı olarak varlığını sürdüren çeşitli geleneklerin muhafazasını zorlaştırmıştır.

---

[28] Vasari - Giunta, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, 592; Gombrich, *Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran)*, 371.

[29] Richard M. Barnhart vd., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (Yale University Press, 1997), 253.

[30] Donald Burton Kuspit - Yasemin Tezgiden, *Sanatın Sonu* (İstanbul: Metis, 2010), 30. Baudrillard'ın modern çağda imgenin sanal bir gerçekliğe dönüştüğünü ifade eden simülasyon kuramı estetik felsefesini içeren bir yaklaşımdır. Bkz. Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 37.

Osmanlının batılılaşma serüveni Lale devrine kadar geriye gitmektedir. Batılılaşma ilk olarak askeri ve mühendislik alanlarında etkisini göstermiştir. 18. yüzyıllarda diplomatik ve kültürel ilişkilerde yoğunluk artmıştır.[31] 19. yüzyıla gelindiğinde sosyo-kültürel hayatta görünürlüğü artmıştır. Önceki başlıkta da ifade edildiği üzere İslam sanatları sınıflaması da bu yüzyıldan itibaren sorgulanmaya başlanmıştır. Zira bu dönemden itibaren sanat hayatında batılı etkiler yoğun olarak hissedilmiştir. İslam sanatları olarak adlandırdığımız birçok sanat kolunda köklü değişimler meydana gelmiştir. Sivil mimari eserlerdeki batı üslupların yanı sıra Nurosmaniye, Laleli ve Ayazma camiilerinde de Barok üslubu gözlemlenmektedir.[32] Fakat en büyük tesir kitap sanatlarında olmuştur. Matbaanın yerleşik hale gelmesiyle birlikte yalnızca Kur'anların elle yazılması sürdürülmüştür. Bunun yanı sıra hat sanatı hem mimaride uygulanmaya devam etmiş hem de celi tarzındaki levhalarla varlığını sürdürmüştür. Tezhip sanatı da hat sanatına bağlı olarak devam etmiştir. Fakat el yazması eserlere bağlı olarak gelişim sürdüren minyatür sanatının uygulama alanı neredeyse yok olmuştur.

Osmanlı devletinin ortadan kalkması ve yeni cumhuriyetle birlikte Batılılaşma resmi bir boyut kazandı. Yeni cumhuriyetin kurumsal yapıları ve örgütlenmesi kurucu değerlere bağlı olarak batıcı perspektifle düzenlendi. Osmanlı saray sanatının ideolojik dili yerini batıda geçerli olan plastik sanatlar sınıflamasına bıraktı. Burada önemli olan husus batılılaşma ve modernleşmenin cumhuriyetle başlamadığıdır. Daha önce de ifade edildiği üzere geçmişi Lale devrine kadar uzanan bu serüven zamanla etkisini arttırarak devam ettirmiş ve sanat hayatına yön vermiştir. Dolayısıyla İslam sanatları olarak sınıflandırılan sanatlar 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında zaten "gelenek" halini almaya başlamıştı. Batılı anlayışla çalışan sanatçıların kurduğu Sanay-i Nefise Mektebi ile Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gibi kurumların varlığı bunun somut göstergesidir.[33]

Sonuç olarak geleneksel sanatlar sınıflaması ile bunun içerisinde değerlendirilen hat, tezhip ve minyatür sanatların geri plana itildiği şeklindeki

---

[31] Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Orientalism and Turkey* (İstanbul: The Turkish Cultural Service Foundation, 1989), 18; Halil İnalcık, "Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi", çev. Mehmet Özden - Fahri Unan, *Türkiye Günlüğü* 11 (1990), 34.

[32] Alidost Ertuğrul, "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 13 (2009), 294.

[33] Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 300.

tartışmaları salt Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki ideolojik farklılık çerçevesinde ele alınmaması gerektiğini düşünmekteyiz. Her ne kadar yeni alfabenin kabulüyle bir sekteye uğramış olsa da 20. yüzyıl hat sanatı açısından oldukça verimli bir dönemdir. Hamit Aytaç, Emin Barın, Ali Alparslan, Halim Özyazıcı, Kâmil Akdik gibi birçok hattat bu dönemde eser üretmiştir.

Meselenin asıl boyutu modernleşmenin sosyolojik etkileriyle ilgilidir. Bilginin hızlı yayılması ve dijitalleşmeyle birlikte pop art, dijital art gibi farklı sanat anlayışları ortaya çıkmıştır. 19. ve 20. yüzyıl eserleri hatta 20-30 yıl öncesinde üretilen eserler bile "old fashion" olarak nitelendirilebilmektedir. Öyleyse gelenek kavramı cumhuriyet ideolojisinin icat ettiği küçültücü bir kavram değildir. Ayrıca gelenek tabiri, yalnızca sanatların eski olduğunu da ifade etmemektedir. Hem sosyolojik boyutu ve hem de mefhum olarak sanatın dayandığı temellerin değişikliğine vurgu yapmaktadır. Modern sanat, inancın tezahüründen, bireyin tezahürüne; Tanrının yegâne yaratıcı kabul edildiği anlayıştan insanın yaratıcılığına evrilmenin adıdır. Modernleşmeyle birlikte yaratıcılık (creative) vasfı Tanrıdan insana geçmiştir. Günümüzde başarılı, özgün bir sanatçıya yaratıcı denilmesi bu açıdan tesadüf değil, bu değişimi gösteren politik ifadedir.

SONUÇ

Sosyal bilimlerde tanımlamalarla ile sınıflamaların gerekliliği, bunların neye göre yapılacağı ve kavramların hangi değişkenlere sahip olduğu sınıflandırma probleminin belirleyici üç boyutudur. Sanat tarihinde İslam sanatı, İslamî sanat veya Müslüman sanatı gibi tanımlamalarda daha çok kavramların değişkenleri önem arz etmektedir. Bu kavramların belirleyiciliğinde rol oynayan iki temel faktör bulunmaktadır. Birincisi kavramın anlam içeriği, ikincisiyse dildeki karşılığıdır. İslam sanatı kavramı anlam içeriği itibariyle sanat eserlerini tekil olarak ele alan sanat tarihi disiplininin kapsamına girmekten uzak görünmektedir. Zira bu tanımlama İslam'ın sanata dair felsefi ve düşünsel tavrını çağrıştırmaktadır. Bu sebeple İslamî sanat veya Müslüman sanatı kavramları sanat tarihi metodolojisi açısından daha doğru olduğu düşünülebilir. Fakat kavramlarda belirleyici olan ikincil faktör olan dil açısından ele alındığında İslam sanatının diğer kavramlardan daha genelleyici olduğu görülmektedir. Bilimde kullanılan kavramların yalnızca içeriği değil dildeki uygun karşılığı da farkında olmadan

bilimsel ilerleyişi etkilemektedir. Bu bağlamda İslamî sanat veya Müslüman sanatı tanımlamalarının Türkçe açısından farklı linguistik problemlerin tartışılmasına yol açması muhtemeldir.

Geleneksel sanat ile İslam sanatı tanımlamaları ve bunların bir sınıflandırma biçimi olarak kabul edilişi arasında tarihsel bir ilgi bulunmaktadır. Burada dönüm noktası 19. yüzyıl ile birlikte toplumun bütün katmanlarını etkileyen modernleşmedir. 19. yüzyıla kadar İslam sanatı tanımlamasının sosyolojik bir karşılığı bulunmaktaydı. Fakat modernleşmeyle birlikte sanatı var eden koşullar ve estetik değerler büyük bir dönüşüme uğramıştır. İslam sanatı içerisinde değerlendirilen birçok sanat dalı geleneksel sanatlar olarak tanımlanmaya ve ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Bu değişimin başat rolü inanca dair sınıflama biçiminin modern kültürde karşılığının olmamasıdır. Bu dönüşüm yalnızca İslam sanatı için değil, modern kültürün yıkıcı etkisine bağlı olarak plastik sanatların tümünde ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Abelson, R. (1967). Definition. İçinde *The Encyclopedia of Philosophy. New York: Macmillan*. Macmillan Reference USA.

Altaş, E. (2022). Bilimlerin Sayısını Çoğaltmak: Bilimler Tasnifinin Mantıkî/Burhanî Temelleri ve Bilimlerin Birbirinden Ayrışması. *İslam Tetkikleri Dergisi*, *12*(1), Article 1. https://doi.org/10.26650/iuitd.2022.1047425

Ayğan, A. (2014). Türk Budist Resim Sanatındaki Dinî Karakterlerle İslâm Resim Sanatındaki Mistik Karakterler Arasında İkonografik Bir Karşılaştırma. *1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (21- 24 Kasım 2012), Ed. Yaşar Çoruhlu, Hâlenur Katipoğlu, J. Özlem Oktay*, 115-129.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı* (TDV İslâm Araştırmaları Merkezi). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Barnhart, R. M., Yang, X., Chongzheng, N., Cahill, J., Wu, H., & Shaojun, L. (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*. İletişim Yayınları.

Conkey, M. W. (1987). New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in "Paleolithic Art". *Journal of Field Archaeology*, *14*(4), 413-430. https://doi.org/10.2307/530230

Çağman, F. (1979). XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu. İçinde *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi* (ss. 651-677).

Çağmar, M. Ş. (2023). Sınıflandırma. İçinde *KLU Felsefe Ansiklopedisi*.

Çam, N. (1999). *İslam'da Sanat Sanattta İslam*. Akçağ.

Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı: İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*. Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2015). Sanat Tarihi Metodolojisi. İçinde *Tarih Nasıl Yazılır?* (ss. 319-329). Tarihçi Kitabevi.

Demirli, E. (2012). Vahdet-i Vücûd. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 42, ss. 431-435). Türkiye Diyanet Vakfı.

Eflâkî, A. (1986). *Menâkıbü'l Arifîn (Ariflerin Menkıbeleri)* (T. Yazıcı, Çev.). Remzi Kitabevi.

Ertuğrul, A. (2009). XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, *13*, 293-312.

Foucher, A. (1949). *La Vie du Bouddha D'après les Textes et les Monuments de l'Inde*. https://doi.org/10.20676/00000286

Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). *Orientalism and Turkey*. The Turkish Cultural Service Foundation.

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran)*.

Grabar, O. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu* (N. Yavuz, Çev.). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Heinich, N. (2013). *Sanat sosyolojisi*. Bağlam.

Houser, A. (1999). *The Social History of Art* (C. 1). Routledge.

İbn-i Haldun, E. Z. V. A. b M. İ. (1997). *Mukaddime* (Z. K. Ugan, Çev.; C. 1). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.

İnalcık, H. (1990). Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi (M. Özden & F. Unan, Çev.). *Türkiye Günlüğü*, *11*, 30-41.

Janson, H. W., & Janson, D. J. (1984). *Story of Painting: From Cave Painting to Modern Times*. Harry N. Abrams.

Kuspit, D. B., & Tezgiden, Y. (2010). *Sanatın Sonu*. Metis.

Mülayim, S. (1994). *Sanat Tarihi Metodu*. Bilim Teknik.

Mülayim, S. (2015). Kutsal Yazılar. İçinde *Hat ve Tezhip Sanatı* (ss. 17-25). Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Panofsky, E. (2014). *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. Pinhan Yayıncılık.

Roux, J.-P. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (A. Kazancıgil, Çev.). İşaret.

Taşağıl, A. (2015). *Kök Tengri'nin Çocukları:(Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi)*. Bilge Kültür Sanat.

Uzluk, Ş. (1957). *Mevlevilikte Resim Resimde Mevleviler*. Türk Tarih Kurumu.

Vasari, G. (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*. In Fiorenza : appresso i Giunti.

Von Le Coq, A. (9999). *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien Ergebnisse der Kgl. Preussischen Turfan-Expeditionen* (C. 1-5). 1922-1926.

Weber, M. (2012). *Sosyal Bilimlerin Metodolojisi* (V. S. Öğütle, Çev.). Küre Yayınları.

BÖLÜM 3

AKŞEHİR'DE SELÇUKLU DEVRİNE AİT KÜLTÜREL MİRAS UNSURLARI: SEYYİD MAHMÛD HAYRANİ TÜRBESİ, TÜRBE KAPISI VE SANDUKALARI*

Doç. Dr. Ali KOZAN**

* Bu çalışma, "Ali Kozan, "Türkiye Selçukluları Devrinde Akşehir'de Bir Sufî: Seyyid Mahmûd Hayrânî ve Zâviyesi", Vakıflar Dergisi, S. 38, Aralık 2012, ss. 43-64." adlı çalışmanın bir bölümünün gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

* Samsun Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Tarih Bölümü, Samsun, Türkiye, ali.kozan@samsun.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-8776-2379.

GİRİŞ

Günümüzde Konya iline bağlı Akşehir ilçesi, gerek medreseleri gerek camileri gerekse türbe yapıları ile Anadolu Selçuklu devri mimarisinin tipik örneklerini yansıtan önemli şehirlerden biridir. Bu dönemde bölgede tasavvufî faaliyetlerde bulunarak İslâm kültürünün halk nazarında şekillenmesine katkıda bulunan sûfîlerden birisi de Seyyid Mahmûd Hayrânî'dir (ö. 1268). Adıyla anılan türbe mimarisi ve içerisinde yer alan sanatsal unsurlara ilişkin Osmanlı arşiv vesikalarında pek çok kayda rastlanmaktadır. Kayıtlarda türbenin nadide çinilerle süslü olan kubbesi; Arapça ve Farsça beyitlerin bulunduğu Türk ağaç işçiliğinin mühim bir numunesi olan ceviz oyma kapısı ve Türk tahta işlemecilik ve oymacılık sanatının enfes örnekleri arasında yer alan hat ve nakış detayları bulunan sülüs hatlı sandukalarından bahsedilmektedir. Bunlar Seyyid Mahmûd Hayrânî'ye, kardeşi Necmeddin Ahmed'e ve torunu Seyyid Ali'ye aittir.

Türbede yer alan sandukalarla ilgili bir diğer husus ise 20. yüzyılın başlarında bir hırsızlık olayı ile gündeme gelmeleridir. Zira sandukalar yurt dışına kaçırılırken fark edilmiş ve Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne nakledilerek koruma altına alınmıştır.[1] Ancak bu dört sandukadan birisi tıpkı Akşehir'deki Hacı İbrahim Sultan'a ait Berlin Doğu Asya ve İslam Sanatları Müzesi'ndeki sandukanın akıbetine uğramıştır.[2] Zira Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin torunu Seyyid Ali'ye ait olan ve ayak kısmı Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki sandukanın baş kısmı halen Kopenhag'daki David Samling Müzesi İslâm Sanatı Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Sanduka, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Türkiye'ye iadesi istenen eserler arasındadır.

Bu bağlamda geçmişten günümüze uzanan tarihî, mimarî, sanatsal ve hukukî süreçte Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbesi'nin Türk kültürü ve sanatının önemli bir numunesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışmada Selçuklu devrine ait mimarisi, kitabesi, ceviz oyma kapısı ve sandukaları ile kültürel

---

[1] BOA, DH.İD: 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910; Halil Edhem, "Âsâr-ı Atîka-i Milliyemiz Nasıl Mahvoluyor?", Şehbâl, S. 36, 15 Mart 1327/28 Mart 1911, s. 226-230; İbrahim Hakkı Konyalı, Nasreddin Hoca'nın Şehri Akşehir, Numune Matbaası, İstanbul 1945, s. 425-426.

[2] Ali Kozan, XIII. Yüzyıl Anadolusundan Günümüze Tasavvuf ve Vakıf Geleneği: Akşehir'de Hacı İbrahim Sultan ve Manzumesi, Divan Kitap, İstanbul 2015, s. 93-94.

miras unsurlarımızdan biri olan Akşehir Seyyid Mahmûd Hayranî türbesi ve yapıya ait iç mekan unsurları tarihî, mimarî ve sanatsal açıdan ele alınmıştır.

1. SEYYİD MAHMÛD HAYRANÎ

Döneme ait kroniklerde Seyyid Mahmûd Hayrani, türbesi ve sandukalarına ilişkin geniş malumat olmamakla birlikte menâkıbnâmeler, seyahatnâmeler ve özellikle Osmanlı arşivlerinde önemli bilgiler yer almaktadır. Selçuklu dönem kaynakları ve müteakip eserlerde ismi "Seydî Mahmûd[3] Seyyid Mahmûd Hayrân, Seyyid Mahmûd Hayrânî ve Seyyid Mahmûd bin Mes'ûd" şeklinde geçer.[4] Dedesinin ismi Mahmûd olup, babası Selçuklu emiri Mes'ûd Paşa'dır.[5] İsminde yer alan "seyyid" unvanından hareketle Hz. Peygamber soyundan olduğu tahmin edilir.[6] Bu düşünceyi kanıtlayan arşiv kaydında Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin "sâdât-ı seniyyeden" olduğu yazılıdır.[7] Akşehir Kadı İzzeddin ve Emir Yâvî medresesinde müderrislik vazifesinde bulunmuştur.[8]

Tasavvufî hayatı hakkındaki ilk bilgiler daha çok menâkıbnâme türü eserlere dayandırılır. Mevlânâ ile aralarında manevî bir bağ olduğu ifade edilir.[9] Hacı Bektaş Velî, Sarı Saltuk ve Nasreddin Hoca ile de çağdaş olan ve Mevlevîlik ile birlikte Bektaşîlik ve Rıfâîlik ile irtibatlandırılan bir mutasavvıf olan Seyyid Mahmûd Hayrânî,1268'de vefat etmiş ve Akşehir'deki türbesine defnolunmuştur.[10] Erdoğan, Köprülü Kütüphanesi Fazıl Paşa Kitabları arasında Mahmûd Hayrânî'den bahseden küçük bir Rıfâî Tarîkatnâmesi

---

[3] Ahmed Eflâkî, Menâkıb el-Ârifîn, çev. Tahsin Yazıcı, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2006, s. 855.

[4] Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi, Kitâbü't-Târîh-i Künhü'l-Ahbâr, haz. Ahmet Uğur ve diğerleri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 1997, s. 96; Velâyetnâme-i Hazreti Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî, istinsah eden. Derviş Ali Girîdî(H.1177/M.1764), Hacı Bektaş Yazma Eserler Kütüphanesi, No: 119, 95b-96b; Menderes Coşkun, Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-Harameyn'i, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s. 166.

[5] Konyalı, a.g.e., 432-433.

[6] Ethem Cebecioğlu, "Mahmûd-ı Hayrânî", DİA, c. 27, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 2003, s. 367.

[7] BOA, DH.İD, 28-1/1, 29 Temmuz 1325/11 Ağustos 1909.

[8] Volkan Ertürk, "16. Yüzyılda Akşehir Kazasının Sosyal ve İktisadi Yapısına Dair Bazı Tespitler", History Studies, Sayı: 3/2, 2011, s. 199.

[9] Ahmed Eflâkî, a.g.e., s. 460.

[10] M. Ali Uz, Baha Veled'den Günümüze Konya Âlimleri ve Velileri, Konya 1993, s. 28; Kozan, a.g.m., s. 45.

olduğunu ve Rıfâîlik'te saçların örülerek sarığa bağlanması geleneğinin Mahmûd Hayrânî'den kaldığını ifade etmektedir.[11]

Köprülü tarafından Anadolu'daki büyük mutasavvıflar arasında gösterilen Seyyid Mahmûd Hayrânî[12], Şair Nâbî tarafından da, irfan dairesinin kutbu olarak görülerek türbesini ziyaret edenlerin Hayrânî olacaklarını edebî bir dille ifade eder.[13] Osmanlı hac güzergahında yer alan türbesinin hacca giden hacılar tarafından Hoca Nasreddin ve Nimetullah Nahcivanî türbeleriyle birlikte ziyaret edildiği bilinmektedir.[14]

2. SEYYİD MAHMÛD HAYRANÎ TÜRBESİ

Türbe, Sultan Dağı'nın eteğinde, Anıt mahallesinde ve tarihsel süreçte yok olmuş Akşehir Kalesi sınırları içerisinde yer almaktadır. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilen Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin sandukasının üzerinde yazılı vefat tarihi olan H. 667/M. 1268'in, türbeye ait inşa tarihi olduğu düşünülmektedir.[15] Demiralp'e göre ise, sandukalar arasında Ahmed b. Mes'ûd'a ait en eski vefat tarihi olan H. 649/M. 1251 ibaresi türbe inşa tarihi şeklinde kabul edilmelidir.[16] Ancak arşiv kayıtlarında türbenin H. 620/M. 1223 tarihinde Alaaddin Keykûbad bir Keyhüsrev(1220-1237) devrinde yapıldığı kayıtlıdır.[17]

Konyalı, Anadolu Selçukluları devrine tarihlendirilen ve inşa tarihini gösteren bir kitabesi de olan Seyyid Mahmûd Hayrânî Zâviyesi'nin günümüzdeki türbenin kıble tarafında bulunduğunu 1950'li yıllarda ayakta olduğunu ifade eder. Zâviyenin yıkılmasından sonra yerine İshak Hoca Mektebi yapılmıştır. Mektebin yanında yer alan küçük bir kapıdan üç dönümlük Mahmûd Hayrânî kabristanına ve türbesine geçilebildiğini de

---

[11] Abdulkadir Erdoğan, "Seyyid Ali'nin Sandukası", Konya Dergisi, 3, 1936, s. 179.
[12] Fuad Köprülü, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 58.
[13] Yusuf Nabi, Hicaz Seyahatnamesi, terc. Seyfettin Ünlü, Timaş Yayınları, İstanbul 1996, s. 16; Coşkun, a.g.e., s. 166.
[14] Mustafa b. Veliyüddin Ankaravî, Nehcetü'l-Menâzil, Milli Kütüphane, No: 06 Mil. Yz. A 2033/1 İstinsah eden: Mehmed Edîb b. Mehmed Dervîş, 1253/1837, s. 27; Coşkun, a.g.e., s. 244-245; Ahmet Çaycı, "Osmanlı Seyyahlarının İzlenimleriyle Konya ve Çevresi", Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 21, Konya 2006, s. 132
[15] Kozan, "Türkiye Selçukluları Döneminde…", s. 51.
[16] Yekta Demiralp, "Seyyid Mahmûd-ı Hayrânî Türbesi", DİA, c. 37, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 2009, s. 68.
[17] BOA, DH.İD, 28-1/1, 29 Temmuz 1325/11 Ağustos 1909.

belirtir.[18] Daha sonra çocuk parkı yapılan kabristandan Taş Medrese'ye nakledilen on sekiz mezar taşı ile türbe içerisinde yer alan on altı mermer mezar taşının kitabelerini veren Meriç ise türbeye ait mescidin H. 621/M.1224 tarihli çinili kapı kemerinin belediye tarafından yıktırıldığını ifade etmiştir.[19]

Türbenin dilimli gövde ve külah özellikleri itibariyle Mevlânâ Türbesi ile benzer özellikte olduğu kabul edilmektedir.[20] Arşiv kayıtlarında 19. yüzyılın başlarına kadar bağlı olduğu vakıf gelirleriyle ayakta kaldığı anlaşılan ve zâviye, imaret, medrese, hamam ile mescidden oluşan külliyeye yapılan pek çok atamaya rastlamak mümkündür.[21]

Türbede, Cumhuriyet devrine ait ilk onarım 1964'te yapılmıştır. 2005 yılında Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nce restorasyonun süreci başlatılarak, 2008'de çevre düzenlemesiyle birlikte ziyarete açılmıştır. Restorasyon sürecinde, türbe dış ve iç beden duvarları Horasan derzi ile yenilenmiş, kubbedeki sac kaplama sökülerek aslına uygun dilimli külah ortaya çıkarılmış ve eksik çinilerin onarımı yapılarak kapı ve pencereler yenilenmiştir.[22]

2.1. Türbe Mimarisi ve Kitabesi

Türbe mimarisine yönelik incelikleri ele alan sanat tarihi çalışmaları da bulunmaktadır.[23] Konyalı, türbe kaidesinin İslâm öncesi döneme ait mimarî eserlerin ve mezarlardan toplanan taşlardan istifade ile devşirme bir yapı arz ettiğinin aktarmaktadır.[24] Türbe, kare planlı bir bölüm ile üzerindeki onaltıgen bir bölümden oluşmaktadır. Altta kare bölüme ait doğu duvarında türbenin girişi, diğer üç duvarın ortasında ise birer pencere vardır. Türbeye ait ilk yapı muhtemelen ahşap düz tavandan oluşan kare planlı basit bir yapıdır. İçeride

---

[18] Konyalı, a.g.e., 442; Rıfkı Melul Meriç, "Akşehir Türbe ve Mezarları", Türkiyat Mecmuası, Devlet Basımevi, İstanbul 1936, s. 144.
[19] Meriç, a.g.m., s. 142, 150-158.
[20]Mehmet Önder, "Bir Selçuklu Şaheseri Mevlana'nın Ahşap Sandukası", Vakıflar Dergisi, Sayı: XVII, 1983: s. 79.
[21] Seyyid Mahmud Hayrânî yapı manzumesine yönelik atamalara ilişkin önemli bir çalışma için bkz. Yusuf Küçükdağ, "Seyyid Mahmudı Hayranî ve Akşehir'de Seyyid Mahmud-ı Hayranî Manzumesi", İstem, Yıl: 2, Sayı: 3, 2004, s. 59-69.
[22] Kozan, "Türkiye Selçukluları Döneminde…", s. 53. Bkz. Fotoğraf 1.
[23] Demiralp a.g.m., 65-71; Tahsin Samur, Akşehir'deki Türk Mimari Eserleri, Altunarı Ofset, Konya 1996, ss. 96-114.
[24] Konyalı, a.g.e., s. 417.

“L” kesitli dört ayak üzerine inşa edilen baldaken[25] mimarinin ise 1960’lardaki onarım esnasında inşa edildiği düşünülmektedir.[26]

Akşehir kazâsı âsâr-ı atîkalarına ilişkin bilgileri ihtiva eden bir arşiv belgesinde türbeye ait konik kubbenin nadide çinilerle müzeyyen olduğu, ancak muhteris kişilerin bu çinileri kaçırdığı ve üzerinde pek az çini kaldığı belirtilmektedir.[27] Konyalı, 1942’de bahsi geçen çiniler üzerinde türbenin mimarı yahut çini süslemeleri yapanı gösterdiği düşünülen şu kitabenin bulunduğunu belirtmektedir[28]:

عمل احمد ابن عبدالله بن اصلى

Okunuşu: Amele Ahmed ibn Abdullah bin Aslî

Türkçe Anlamı: Aslî oğlu Abdulah oğlu Ahmed yaptı.

Türbeye ait giriş kapısının üzerindeki onarım kitabesindeki ifadeler satır sırasına göre şöyledir[29]:

الله

امر بتجديد هذا التربة المطهرة

المعطرة المخدوم المعظم سلالة الاولياء سيد

السادات المؤيد بتأييد رب العرضين و السموات

سيدى محي الدين بن سيدى على بن سيدى محى الدين بن سيدى محمود

رحمة الله عليهم في شهور سنة اثنى و عشر و ثمانمايه

Okunuşu:

1. Allah
2. Emera bi tecdîdi hâzâ’t-türbeti’l-mutahharati
3. El-mu‘attara el-mahdûmu’l-mu‘azzam sülâletü’l-evliyâ Seyyid
4. Es-sâdâtü’l-müeyyed bi-te’yîdi Rabbi’l-arazîne ve’s-semâvât

[25] Kubbenin ayaklarla taşındığı ve her yöne kemerlerle açıldığı türbe tarzıdır. Bkz. Gönül Öney, Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453), TTK Basımevi, Ankara 1989, S. 22.
[26] Demiralp, a.g.m., s. 68.
[27] BOA, DH.İD: 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[28] Konyalı, a.g.e., s. 422-423.
[29] Bkz. Fotoğraf 2; Kozan, “Türkiye Selçukluları Döneminde…”, s. 52.

5. Seydî Muhyiddîn bin Seydî Ali bin Seydî Muhyiddîn bin Seydî Mahmûd

6. Rahmetullâhi aleyhim fî şuhûri sene isnâ aşere ve semânimie (812)

"Allah, bu temiz ve ıtırlı türbenin yenilenmesini H. 812/M. 1409-10 aylarında seyyidlerin seyyidi, evliyâ soyu büyük âlim yerlerin ve göklerin Rabbi'nin teyidi ile teyid edilmiş Seyyid Mahmûd oğlu Seyyid Muhyiddin oğlu Seyyid Ali oğlu Seyyid Muhyiddîn emretti. Allah'ın rahmeti üzerine olsun." Onarım kitabesinden, türbeyi Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin torunu Seyyid Muhyiddîn'in yenileyerek inşa ettirdiği kabul edilmektedir.

2.2. Türbedeki Sandukalar

Arapça "kutu, sandık" anlamında "sundûk" sözcüğünden türetilen sanduka, genelde ahşap, mermer, taş yahut çini kaplamalı lahit ile aynı anlamdadır. Türk-İslâm kültüründe sanduka geleneği Selçuklu etkisiyle ön plana çıkmış ve Anadolu şehirlerinde yayılmıştır. Sanduka işçiliği ve sanatı türbe, kümbet ve mezar gibi mekanlarda görülmektedir.[30]

Sandukalar, ölünün bedeni yahut kemiklerinin olmadığı ancak sembolik anlamda defnedilen kişinin anılması, ebedileştirilmesi ve yüceltilmesi için hazırlanan ve mezarın üzerinde yer alan sandık formlu lahitlerdir. İslam coğrafyasında ve geleneğin bir uzantısı olarak Anadolu'da farklı malzemelerle yapılmış pek çok sandukaya rastlanır. 12-14. yüzyıllara tarihlendirilen Ahlat'ta Meydanlık Kabristanı Anadolu'daki sandukaların ilk örnekleridir.[31]

Seyyid Mahmûd Hayranî Türbesi'ne ait sandukalar, tıpkı türbe mimarisinde olduğu gibi Mevlânâ'nın sandukasındaki benzerlikleri taşımaktadır. Bununla birlikte şekil itibariyle bazı farklılıkları bulunmaktadır. Mevlânâ'nın sandukası buradaki örneklere göre daha yüksektir. Buradaki sandukalar ise hörgüçlü olup ayakları dikdörtgen prizmadır.[32]

Arşiv kayıtlarında XX. asrın ilk çeyreğinde türbe içerisinde, üzerinde nefis hat ve nakışlarıyla Türk ağaç işleme ve oyma sanatında şaheser olarak gösterilen, Hint saç ağacından yapılmış dört siyah sandukadan söz edilir.[33]

---

[30] Bozkurt a.g.m., s. 102-103.
[31] Beyhan Karamağaralı, Ahlat Mezar Taşları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, s. 45.
[32] Önder, a.g.m., s. 80.
[33] Bkz. Fotoğraf 3. BOA, DH.İD: 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910; C. I. Huart, Mevleviler Beldesi Konya, trc. Nezih Uzel, Tercüman Gazetesi, İstanbul 1978, s. 80.

1910'larda türbeyi ziyaret eden Konya valisine göre, birisinin kapağının para karşılığında çalındığı her sanduka beşer yüz lira değerindedir.[34]

Türbenin bir diğer özelliği ise Ankara savaşı sonrasında Timur'a esir düşen I. Bayezid (1389-1403)'in Akşehir'de vefat etmesi ve iç organlarının buraya defnedilmesidir. Konuya ilişkin XX. asır başlarına ait bir arşiv kaydında, türbede görevli olan türbedarlık görevine ilaveten Müze İdaresi tarafından bir de muhafız tayin edilmesi istenmektedir. Bununla birlikte harap vaziyette olan türbe kubbesiyle Ferruh Şah mescidinin tamir ettirilerek sandukaların yine yerli yerine konulması da talep edilmektedir [35] Söz konusu ifadeler Türk-İslâm kültüründe cenazelere uygulanan tahnit geleneğinin bir yansıması olup Yıldırım Bayezid'in iç organlarının Akşehir'de bırakılarak cenazesinin Bursa'ya nakledildiğini ortaya koymaktadır.[36]

Türbedeki sandukalar Konya'da o sıralar ikamet eden Alman Konsolosun teşvikiyle 1914 senesinde Efkâryan adlı bir Ermeni tarafından aşırılırken yakalanmıştır. Müzeler Direktörü Bay Halil Ethem bu üç sanduka ile iki hörgücünü İstanbul'a aldırmış ve Süleymaniye'deki Türk ve İslam Eserleri Müzesine getirilmiştir.[37]

Günümüzde de aynı müzede sergilenen sandukalar 191, 193 ve 194 envanter numaraları ile kayıt altındadır.[38] Bunlar, Seyyid Mahmûd Hayrânî, kardeşi Necmeddin Ahmed bin Mesud (ö. 1251)[39] ve torunu Seyyid Ali[40]'ye aittir. Sandukalardaki ayak kitabelerinden hareketle Selçuklu Salonu'ndaki sanduka Necmeddin Ahmed'e; sergi salonunda yer alan sanduka Seyyid Mahmûd Hayrânî'ye ve depodaki sanduka Seydi Ali'ye aittir.[41] Ceviz ağacından yapıldığı bilinen, sağ ve sol tarafında Arapça ve Farsça beyitler yer

---

[34] BOA, DH.İD: 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[35] BOA, DH.İD: 28:1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[36] Ali Kozan, "Erken Dönem Osmanlı Padişah Cenazelerinde Tahnit Uygulaması", OAD, V/II, Aralık 2022, s. 465.
[37] Abdulkadir Erdoğan, "Mahmudu Hayraninin Kardeşi Ahmedin Torunu Seyyid Alinin Sandukaları", Konya Dergisi, No: 1, Eylül 1936, s. 39.
[38] Sandukalar üzerindeki yazı şeritlerinde yer alan hadîs-i şerîfler, sözler ve beyitlerle ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Doğan Kaplan, "Tarihi ve Menkıbevi Kişiliğiyle Seyyid Mahmud Hayran (ö. 667/1268)", Şehir ve Alimleri Sempozyumu Kitabı, edt. Ramazan Altıntaş vd., Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları, Konya 2017, s. 433-440.
[39] Bkz. Fotoğraf 4 ve Fotoğraf 5.
[40] Bkz. Fotoğraf 6.
[41] Kozan, "Türkiye Selçukluları Döneminde…", s. 51. Sandukaların ahşap işçiliği, teknik ve süslemeleriyle ilgili detaylı bir çalışma için bkz. H. Örcün Barışta, "Anadolu Beylikler Dönemi Ahşap İşçiliğinden Bir Sanduka", Milli Kültür, Sayı: 44, Mart 1984, s. 92-96.

alan Seyyid Mahmûd Hayrânî'ye ait sanduka kaide kısmındaki kitabe şöyledir:

قد توفى المرحوم مغفور شهيد سعيد قطب الاوليا

سيدى و سندى سيدى محمود بن مسعود رحمة الله عليه

رحمة واسعة فى سنة سبع و ستين و ستمائة الهجرية

Okunuşu:

Kad tüveffî el-merhûm mağfûr şehîd sa'îd kutbu'l-evliyâ
Seydî ve senedi Seydî Mahmûd bin Mes'ûd rahmetullâhi aleyh
Rahmeten vâsiaten fî sene seb'a ve sittîn ve sittemie el-hicriyye

Türkçe Anlamı:

"Velîlerin kutbu, mesûd, şehîd, merhûm ve mağfur senedim ve efendim Seydî Mahmûd ibn Mes'ûd Allah'ın geniş rahmeti üzerine olsun
Hicrî 667 (M.1268) yılında ölmüştür."[42]
Sanduka ayak kitabesindeki satırlar şöyledir:

هذه تربة المطهرة قطب الاولياء سيد السادات سيدى محمود بن مسعود رحمة الله عليه

Okunuşu:

Hazihî türbetü'l mutahheratü kutbu'l evliyâ' seyyidü's-sâdât Seydî Mahmûd bin Mes'ûd rahmetullahi aleyh.

Türkçe Anlamı:

Bu pak türbe, velîlerin kutbu seyyidlerin seyyidi Mesud oğlu Seyyid Mahmûd'undur. Allah'ın rahmeti üzerine olsun.[43] Sanduka üzerinde yer alan ve özellikle Mevlânâ'ya ait beyitler Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin Mevlevîlik ile olan bağını ortaya koymaktadır.

Diğer sanduka Seyyid Mahmûd Hayranî'nin kardeşi Necmeddin Ahmed'e aittir. Sandukanın ayak kitabesinde, ifadesi yer almaktadır.

---

[42] Konyalı, a.g.e., s. 432-433.
[43] Bkz. Fotoğraf 7.

هذه تربة قطب الواصلين

Okunuşu:

Hazihî türbetü kutbu'l-vâsılîn

Türkçe Anlamı:

Bu türbe (Allah'a) kavuşanların kutbu

Bu ifadeden sonra bir mustatil içerisinde, şu ifadeler yer almaktadır.

رابط علوم الاولين و الاخرين

نجم الملة و الحق و الدين احمد بن مسعود

Okunuşu:

Râbıtu ulûmu'l-evvelîn ve'l-âhirîn
Necmü'l-mille ve'l-hak ve'd-dîn Ahmed bin Mes'ûd

Türkçe Anlamı:

Evvel ve âhir ilimlerin bağı

Dinin, hakkın ve milletin yıldızı Ahmed bin Mesud

Bu ifadelerin altında ise aşağıdaki ifadeler ve tarihlendirme yazılmıştır.

تغمده الله يغفر انه تاريخه تسع و اربعين و ستمائه

Okunuşu:

Teğammedehullâhu yağfiru ennehû târihuhû tis'a ve erba'îne ve sittemi'e

Türkçe Anlamı:

Allah onu mağfiretiyle örtsün tarih (H. 649/1251-52)

Baştan sol taraftaki üç müstatilde Besmele ile birlikte Tekâsür Sûresi, sağ taraftaki üç müstatilde ise Besmele ile birlikte Ayete'l-Kürsîden bir bölüm kalmıştır.

Yine Seyyid Ali'nin sandukasının tarihsiz ayakucu kitabesinin birinci ve ikinci satırında, şu ifadeler yazılıdır.

هذه تربة المطهرة السعيد الشهيد

سيدى على بن محمد بن محمود الرفاعى

Okunuşu:

Hazihî türbetü'l-mutahheratü es-sa'îd eş-şehîd
Seydî Ali bin Muhammed bin Mahmûd er-Rıfâî

Türkçe Anlamı:

Bu pak türbe, mutlu, şehîd

Seydî Alî bin Muhammed bin Mahmûd er-Rıfâî.

Buradaki "er-Rıfâî" ifadesi, Seyyid Ali'nin Rıfâî tarikatı müntesibi olduğu ve bu tarikatı bir süre devam ettirdiğine işaret etmektedir.[44] Söz konusu sandukanın üzerinde yer alan baş kısmı[45] ise Almanya'ya kaçırılmıştır. Günümüzde Kopenhag David's Samling Koleksiyonu içerisinde yer almaktadır.[46]

Danimarka'nın gayri resmî İslâm Sanatı Müzesi olarak da değerlendirilen[47] David Samling (ö. 1960) Koleksiyonu 26/1976 envanter numarasıyla kayıtlı olan 48,5 cm. yükseklik, 36,5 cm eni ve 139 cm uzunluğa sahip sandukanın tanıtım bilgisine göre, bir mezarın üzerine yerleştirilen tabut şeklindeki bu anıt mezar, orijinalinde daha büyük ve aynı derecede zengin oyulmuş kutu şeklindeki bir parçanın üzerinde, ahşaptan yapılmış benzer iki mezar anıtıyla yan yana durmakta iken buraya getirilmiştir. Ahşap tabut,

---

[44] Küçükdağ, a.g.m., s. 61.
[45] Bkz. Fotoğraf 8.
[46] Nazan Ölçer vd., Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Akbank Yayınları, İstanbul 2002, s. 143.
[47] Kjeld von Folsajh, "The David Collection: the Museum's History, Character, and Various Reflections on the Reinstallation of the Islamic Collection", Cosmophilia, edt. Sheila S. Blair; Jonathan M. Bloom, Unıversity of Chicago Press, Chicago 2006, s. 33.

Anadolu Selçukluları devrinde Anadolu'da yapılan ahşap işçiliğinin yüksek kalitesine tanıklık etmektedir. Asma sürgünlerini ve yaprak uçlarını oluşturan çok sayıda hafifçe geri çekilen spiraller tipik özellikleri arasındadır. Mezar taşının üzerindeki yazıtlarda ölüm ve cennetin çeşitli yönleri şiirsel ifadelerle anlatılırken, günümüzde İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki kutu şeklinde kaidesi üzerinde merhum Seyyid Ali bin Muhammed bin Mahmûd yazılıdır.[48]

2.3. Türbe Kapısı

Selçuklu devri türbe mimarisinde sandukalar nem, soğuk ve sıcak hava gibi koşullara karşı dayanıklı olması ve ömrünün uzun olması amacıyla, ceviz, armut ve abanoz gibi sert ağaçlardan imal edilmişlerdir. Söz konusu ağaç işçiliği, türbe kapılarında, pencerelerde, dolap kapaklarında, minberlerde ve kürsülerde de uygulanmıştır.[49]

Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbesi'ne ait kapı kanatları, 1.00x1.87 ebadında olup arşiv kayıtlarında, "yekpâre kıt'ât-ı haşebiyye(odun)den yapılmış ve üzerleri ebyât-ı Arabiyye ve Fârisiyye ile tezyin kılınmış[50]" şeklinde geçer. Ceviz ağacından yapılma, dış yüzeyi sivri kemeri hatırlatan bir kenar su bordürü ile çevrelenen oyma kapı, Akşehir Nasreddin Hoca Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi salonunda yer almaktadır.[51] Kapı üzerindeki kabartmalar ve oyma süslemelerle birlikte kemer kısmı bir dua cümlesiyle tezyin edilmiştir. Bu kapı üzerinde, kûfî hatla الله kelimesi ve sülüs hatla "ربي" yazılıdır. Bu ifadenin altında ise bir dua cümlesi yer almaktadır:

والعز الدائم والاقبال والدوله و .....

Okunuşu:

ve'l-izzü'd-dâim ve'l-ikbâl ve'd-devle ve…

Türkçe Anlamı:

Devamlı şeref, ikbal ve devlet ve …

---

[48] https://www.davidmus.dk/islamic-art/ivory-wood-and-papier-mache/item/223, Erişim Tarihi: 18.05.2023.
[49] Önder, a.g.m., s. 80.
[50] BOA, DH.İD, 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[51] Bkz. Fotoğraf 9.

Türbe kapısının 1910'lu yıllarda pencere kapakları ile birlikte hayli yıpranmış vaziyette olduğu belirtilmiştir.[52] Samur, bu kapının, Karamanoğulları devrinde türbenin de mimarı olan Seyyid Muhyiddîn tarafından yapıldığını söyler.[53] Ögel de, kapının Seyyid Mahmud Hayranî sandukası ile aynı döneme tarihlendirilmesinin mümkün olduğunu ifade etmektedir.[54] Günümüzde türbe kapısı, yenileme sonrası takılan bir ağaç kapıdır.

Konyalı, türbeye ait kubbenin eşsiz olup, Mevlana türbesine kıyasla çok önemli olduğunu ifade eder.[55] Türbenin üst kısmında yer alan dilimlerde ayırıcı mavi ve mor çiniler bulunduğu, ancak zamanla tahrip olması ve çalınması nedeniyle teneke ile kaplandığı[56] da bilinmektedir.[57] Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan yenileme sonrasında, söz konusu teneke kaplama sökülerek orjinaline yakın çini süslemelerle kubbe tezyin edilmiştir.[58]

3. SANDUKA İADE SÜRECİ

Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin torunu Seyyid Ali'ye ait olan ve ayak kısmı Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki sandukanın baş kısmı halen Kopenhag'daki David Samling İslâm Sanatı Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı resmî yazışma yoluyla pek çok kaçak eserde olduğu gibi 1990'lı yıllarda söz konusu sandukanın iadesi için de görüşmelere başlamıştır.[59] Ancak iki ülke arasında 1995 yılında kültür ve eğitim konularında imzalanan memoranduma karşın David Samling Koleksiyonu, ilgili bakanlığa eserleri iade etmeyeceği yönünde görüş beyanında bulunmuştur.[60] Bunun üzerine Bakanlık, yurt dışına kaçırılan kültür

---

[52] BOA, DH.İD, 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[53] Samur a.g.e., s. 99.
[54] Bahaeddin Ögel, "Selçuk Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar", Yıllık Araştırmalar Dergisi, I, Ankara 1956, s. 200.
[55] Konyalı a.g.e., s. 418.
[56] Fotoğraf 10. Bkz. BOA, DH.İD, 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[57] Konyalı, a.g.e., s. 419.
[58] Bkz. Fotoğraf 11.
[59] Bahtiyar Küçük, "Türkiye'den kaçırılan eserler Danimarka'da: David Koleksiyonu'ndaki 'gizli' İslam hazinesi", 07.12.2019, https://tr.euronews.com/2019/12/07/turkiyeden-kacirilan-eserler-danimarkada-david-koleksiyonundaki-gizli-islam-hazinesi, Erişim Tarihi: 18.05.2023.
[60]"Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danimarka'daki Türk kültür varlıklarının iadesini uluslararası kurumlara taşıyacak", 14.11.2020, https://www.ntv.com.tr/sanat/kultur-ve-turizm-bakanligi-danimarkadaki-turk-kultur-varliklarinin-iadesini-uluslararasi-kurumlara-tasiyacak, KKiDOF1 WcEmV95Ey_ipEEg, Erişim Tarihi: 20.05.2023.

varlıklarına dair iade talebini UNESCO başta olmak üzere uluslararası kurumlara taşıyacağını basın yayın yoluyla duyurmuştur.[61]

SONUÇ

Gerek türbe mimarisi, gerek çini süslemeleri, gerek sandukaları ve gerekse de ceviz oyma kapısı ile Selçuklu Anadolu'sunun nadide eserlerinden birisi olan Seyyid Mahmud Hayrânî Türbesi günümüzde de tarihî ve sanatsal önemini muhafaza etmektedir. Arşiv kayıtlarında da türbenin eşsiz mimari ve sanatsal yapısı övülmektedir. Türbeye ilişkin bir diğer husus ise sandulalarının XX. yüzyılın başlarında bir hırsızlık olayı ile gündeme gelmeleridir. Nitekim sandukalar yurt dışına kaçırılırken yakalanarak Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne teslim edilmiştir. Ancak Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin torunu Seyyid Ali'ye ait olan ve ayak kısmı Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan sandukanın baş kısmı halen Kopenhag'daki David Samling Müzesi İslâm Sanatı Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

Bu bağlamda geçmişten günümüze uzanan tarihî, mimarî ve sanatsal süreçte Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbesi'nin Türk kültürü ve sanatının önemli bir numunesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışmada verilen bilgi ve belgelerin akademik anlamda benzer çalışmalara kapı aralayacağı ve türbeye ait sandukalardan biri olan ve halen Kopenhag David Samling Koleksiyonu'nda bulunan Seyyid Ali'ye ait sandukanın Türkiye'ye iade sürecinin hukukî zeminine katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

---

[61] Yasemin Kalyoncuoğlu, "Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danimarka'daki Türk kültür varlıklarının iadesini uluslararası kurumlara taşıyacak", AA, 14.11.2020, https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kultur-ve-turizm-bakanligi-danimarkadaki-turk-kultur-varliklarinin-iadesini-uluslararasi-kurumlara-tasiyacak/2043519, Erişim Tarihi: 20.05.2023.

EKLER

Fotoğraf 1: Seyyid Mahmud Hayrânî Türbesi'nin günümüzdeki durumu[62]

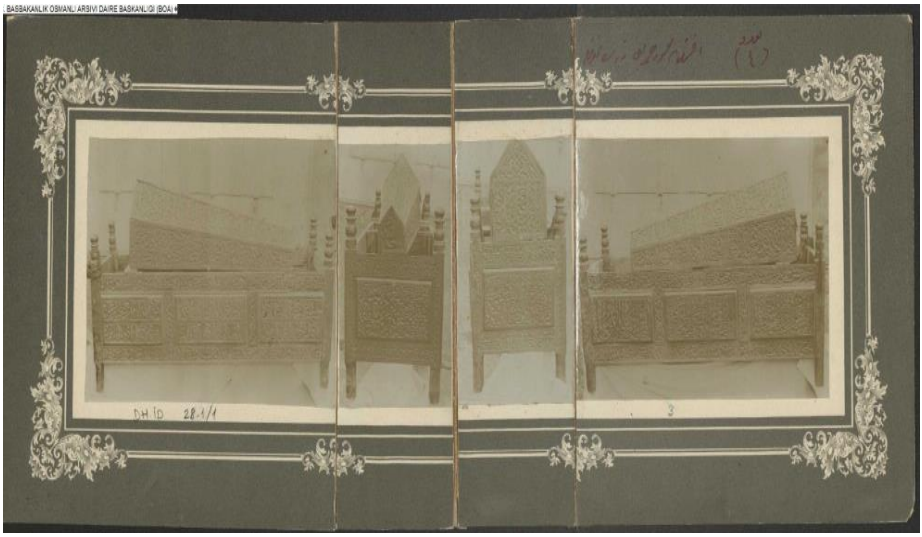
[62] Şahsî fotoğraf arşivimden.

Fotoğraf 2: Türbe Onarım Kitabesi[63]

Fotoğraf 3: Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbesi içerisinde yer alan sandukalar(1910)[64]

Fotoğraf 4: Necmeddin Ahmed'e ait sanduka(1910)[65]

[63] Şahsî fotoğraf arşivimden.
[64] BOA, DH.İD, 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[65] BOA, DH. İD. 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.



Fotoğraf 5: Necmeddin Ahmed'e ait sanduka, Türk İslam Sanatları Müzesi[66]

Fotoğraf 6: Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin torunu Seyyid Ali'ye ait olan sandukanın baş kısmı, The David Colection, Kopenhag, Danimarka[67]

[66] Şahsî fotoğraf arşivimden.

Fotoğraf 7: Seyyid Mahmûd Hayrânî'ye ait sanduka, Türk İslam Sanatları Müzesi[68]

Fotoğraf 8: Seyyid Mahmûd Hayrânî'nin torunu Seyyid Ali'ye ait olan sandukanın kaidesi[69]

[67] Bahtiyar Küçük, "Türkiye'den kaçırılan eserler Danimarka'da: David Koleksiyonu'ndaki 'gizli' İslam hazinesi", https://tr.euronews.com/2019/12/07/turkiyeden-kacirilan-eserler-danimarkada-david-koleksiyonundaki-gizli-islam-hazinesi, Erişim Tarihi: 18.05.2023.
[68] Şahsî fotoğraf arşivimden.

Fotoğraf 9: Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbe kapısı[70]

Fotoğraf 10: Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbesi ve teneke kaplama kubbesi(1910)[71]

[69] Şahsî fotoğraf arşivimden.
[70] Şahsî fotoğraf arşivimden.

Fotoğraf 11: Seyyid Mahmûd Hayrânî Türbesi kubbesindeki çini süslemeler[72]

[71] BOA, DH. İd, 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.
[72] Şahsî fotoğraf arşivimden.

KAYNAKÇA

Ahmed Eflâkî, Menâkıb el-Ârifîn, çev. Tahsin Yazıcı, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2006.

Altın, Alper, Taşkın Paşa (Damsa) Külliyesi İçerisinde Yer Alan Hızır Bey Türbesindeki Sandukalar", SUTAD, Nisan 2019; (45), ss. 383-408.

BOA, DH.İD, 28-1/1, 29 Temmuz 1325/11 Ağustos 1909.

BOA, DH. İD, 28-1/1, 3 Temmuz 1326/16 Temmuz 1910.

Barışta, H. Örcün, "Anadolu Beylikler Dönemi Ahşap İşçiliğinden Bir Sanduka", Milli Kültür, Sayı: 44, Mart 1984, s. 92-96.

Bozkurt, Nebi, "Sanduka", DİA, c. 36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009, ss. 102-104.

Cebecioğlu, Ethem, "Mahmûd-ı Hayrânî", DİA, c. 27, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2003, ss. 367-368.

Coşkun, Menderes, Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-Harameyn'i, Kültür Bakanlığı, Ankara 2002.

Çaycı, Ahmet, "Osmanlı Seyyahlarının İzlenimleriyle Konya ve Çevresi", Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 21, Konya 2006, ss. 115-146.

Demiralp, Yekta, "Seyyid Mahmûd-ı Hayrânî Türbesi", DİA, c. 37, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009, ss. 68-69.

Erdoğan, Abdulkadir, "Mahmudu Hayraninin Kardeşi Ahmedin Torunu Seyyid Alinin Sandukaları", Konya Dergisi, No: 1, Eylül 1936, ss. 39-42.

Erdoğan, Abdulkadir, "Seyyid Ali'nin Sandukası", Konya Dergisi, 3, 1936, ss. 177-179.

Ertürk, Volkan, "16. Yüzyılda Akşehir Kazasının Sosyal ve İktisadi Yapısına Dair Bazı Tespitler", History Studies, Volume:3/2, 2011, ss. 197-218.

Folsajh, Kjeld von, "The David Collection: the Museum's History, Character, and Various Reflections on the Reinstallation of the Islamic Collection", Cosmophilia, edt. Sheila S. Blair; Jonathan M. Bloom, Unıversity of Chicago Press, Chicago 2006.

Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi, Kitâbü't-Târîh-i Künhü'l-Ahbâr, haz. Ahmet Uğur ve diğerleri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 1997.

Halil Edhem, “Âsâr-ı Atîka-i Milliyemiz Nasıl Mahvoluyor?”, Şehbâl, S. 36, 15 Mart 1327/28 Mart 1911, ss. 226-230.

Huart, C. I., Mevleviler Beldesi Konya, trc. Nezih Uzel, Tercüman Gazetesi, İstanbul 1978.

Kaplan, Doğan, “Tarihi ve Menkıbevi Kişiliğiyle Seyyid Mahmud Hayran (ö. 667/1268)”, Şehir ve Alimleri Sempozyumu Kitabı, edt. Ramazan Altıntaş vd., Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları, Konya 2017, ss. 427-454.

Karamağaralı, Beyhan, Ahlat Mezar Taşları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Konyalı, İbrahim Hakkı, Nasreddin Hoca’nın Şehri Akşehir, Numune Matbaası, İstanbul 1945.

Kozan, Ali, “Erken Dönem Osmanlı Padişah Cenazelerinde Tahnit Uygulaması”, OAD, V/II, Aralık 2022, s. 465.

Kozan, Ali, “Türkiye Selçukluları Devrinde Akşehir’de Bir Sufî: Seyyid Mahmûd Hayrânî ve Zâviyesi”, Vakıflar Dergisi, S. 38, Aralık 2012, ss. 43-64.

Kozan, Ali, XIII. Yüzyıl Anadolusundan Günümüze Tasavvuf ve Vakıf Geleneği: Akşehir’de Hacı İbrahim Sultan ve Manzumesi, Divan Kitap, İstanbul 2015.

Köprülü, Fuad, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Küçükdağ, Yusuf, “Seyyid Mahmudı Hayranî ve Akşehir’de Seyyid Mahmud-ı Hayranî Manzumesi”, İstem, Yıl. 2, Sayı: 3, 2004, ss. 59-69.

Meriç, Rıfkı Melul, “Akşehir Türbe ve Mezarları”, Türkiyat Mecmuası, Devlet Basımevi, İstanbul 1936, ss. 141-212.

Mustafa b. Veliyüddin Ankaravî, Nehcetü’l-Menâzil, Milli Kütüphane, No: 06 Mil Yz A 2033/1 Müstensih:Mehmed Edîb b. Mehmed Dervîş, 1253/1837.

Ögel, Bahaeddin, “Selçuk Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar”, Yıllık Araştırmalar Dergisi, I, Ankara 1956, ss. 199-220.

Ölçer, Nazan, vd., Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Akbank Yayınları, İstanbul 2002.

Önder, Mehmet, “Bir Selçuklu Şaheseri Mevlana’nın Ahşap Sandukası”, Vakıflar Dergisi, Sayı: XVII, 1983, ss. 79-92.

Önder, Mehmet, "Bir Selçuklu Şaheseri Mevlana'nın Ahşap Sandukası", Vakıflar Dergisi, Sayı: XVII, 1983, ss. 79-92.

Öney, Gönül, Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. Yüzyıl (1300-1453), TTK Basımevi, Ankara 1989.

Samur, Tahsin, Akşehir'deki Türk Mimari Eserleri, Altunarı Ofset, Konya 1996.

Uz, M. Ali, Baha Veled'den Günümüze Konya Âlimleri ve Velileri, Konya 1993.

Velâyetnâme-i Hazreti Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî, müstensih. Derviş Ali Girîdî(H.1177/M.1764), Hacı Bektaş Yazma Eserler Kütüphanesi. No: 119, 95b-96b;

Yusuf Nabi, Hicaz Seyahatnamesi, trc. Seyfettin Ünlü, Timaş Yayınları, İstanbul 1996.

İnternet Kaynakları

https://www.davidmus.dk/islamic-art/ivory-wood-and-papier-mache/ item/ 223, Erişim Tarihi: 18.05.2023.

Kalyoncuoğlu, Yasemin, "Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danimarka'daki Türk kültür varlıklarının iadesini uluslararası kurumlara taşıyacak", AA, 14.11.2020, https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kultur-ve-turizm-bakanligi-danimarkadaki-turk-kultur-varliklarinin-iadesini-uluslar arasi-kurumlara-tasiyacak/2043519, Erişim Tarihi: 20.05.2023.

Küçük, Bahtiyar, "Türkiye'den kaçırılan eserler Danimarka'da: David Koleksiyonu'ndaki 'gizli' İslam hazinesi", 07.12.2019, https://tr.euronews.com/2019/12/07/turkiyeden-kacirilan-eserler-danimarkada -david-koleksiyonundaki-gizli-islam-hazinesi, Erişim Tarihi: 18.05.2023.

"Kültür ve Turizm Bakanlığı, Danimarka'daki Türk kültür varlıklarının iadesini uluslararası kurumlara taşıyacak", 14.11.2020, https://www.ntv.com.tr/sanat/kultur-ve-turizm-bakanligi-danimarkadaki-turk-kultur-varliklarinin-iadesini-uluslararasi-kurumlara-tasiyacak, KKiDOF1 WcEmV95Ey_ipEEg, Erişim Tarihi: 20.05.2023.

CHAPTER 4

THE IMPACT OF THE ENVIRONMENT ON THE INTERIOR ISLAMIC ARCHITECTURE OF THE BUILDING

Ahmad EFKIIEREN[1]

Prof. Dr. Aşkın KİRAZ[2]

DOI: https://dx.doi.org/

[1] Instructor, Higher Institute of Comprehensive Professions, Interior Architecture Dept., Murqub, Libya, ahmad_ef2010@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-0195-8689

[2] Prof. Dr., Near East University, Atatürk Faculty of Education, Nicosia, TRNC askin.kiraz@neu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2350-8291

INTRODUCTION

In recent decades, the world has witnessed modern intellectual trends that have affected cultural life in general and reflected on architecture and the arts in particular, and in light of the emergence of a global awareness of the issues of the environment and environmental and urban sustainability, this has been reflected in interior architecture in some visions, schools and intellectual trends in architecture and each of them had its own character and characteristics that largely agreed with the principles of Islamic architecture, and that the achievement of human architecture does not only represent the preservation of civilizational heritage as an inherited cultural value that was carried by Architecture has the character of holiness, but through the creation of architecture that achieves the basic requirements from the functional, economic, social and environmental point of view, albeit at a minimum that works to preserve human dignity and proceeds towards the path of creativity, otherwise this is considered contrary to the duty and moral conscience, and this is achieved by drawing inspiration from the elements, relationships and regulations of traditional architecture inherited and fusing them with the modern concepts and requirements of Arab-Islamic societies.

Problem Statement

- Lack of sufficient knowledge about the Islamic environmental heritage and its applications.
- Lack of studies on the impact of the environment on design in the Islamic cultural heritage, which is therefore reflected in the lack of architectural production and interior design influenced by Islamic environmental heritage architecture.

Research Questions

1. Is there an impact of the environment on the internal Islamic architecture of the building?
2. Does the environment affect Islamic architecture from the aesthetic point of view of the building?
3. How do different environmental factors and tributaries influence the formation of architecture and interior design?

Research Importance

The importance of this research lies in the attempt to provide even a small part of the knowledge of the Islamic environmental heritage and its applications, as well as providing some information for researchers about the impact of the environment on interior design in the Islamic cultural heritage.

METHODOLOGY

This study was carried out according to qualitative research methods. The pattern of the study is the Cultural Pattern, which is the type of pattern that describes the culture of an individual or community (values, beliefs, practices etc.) and how that culture influences behavior. In the study, while explaining the characteristics of Islamic structures, secondary data were obtained from cultural documents by making a literature search. Before starting the study, a secondary data form was obtained from the Near East University Scientific Research and Ethics Committee, and the data were collected afterwards. The obtained data were analyzed with examples in parallel with the research questions. In the analysis of the data description, sample, explanation and association methods are used.

FINDINGS

Architecture and the Environment

The concept of the environment

The environment is defined as the house and the place in which a person or animal resides, just as the environment expresses the state, so it is said that it is in a bad environment, that is, in a bad state, and that it is a good environment.[3]

It is also defined as the framework in which a person lives and obtains the necessities of his life from food, clothing and shelter, and in which he exercises his relations with his fellow humans, or it is the vital or physical environment in which creatures live, and it is divided into two types: the vital

[3]The Concept of the Environment, Kamal al-Din Hassan al-Batanouni, Education Journal, p. 71, 1985 CE, pg. 94

environment, which is that environment that God made The community environment is created by the individual and society.[4]

The environment is the sum total of the external conditions that affect the life, growth and survival of a living organism and it consists of three basic elements: air, water and land.[5] Muhammad Al-Sayrafi defines it as: "the spatial field in which a person lives, including natural and human phenomena that he is affected by and influenced by". The Stockholm Conference defines it as: "the balance of material and social resources available at a certain time and place to satisfy human needs and aspirations".[6] The Department of Geographical Encyclopedia defines it as: “the environment in which a person lives and performs the production process and contains living and non-living materials and is controlled by social and economic factors and consists of the natural and social environment, or it is all that surrounds a person, animal or plant in terms of manifestations and factors that affect his creation.” development and various aspects of his life.[7]

Architecture and the environment

The environment has become subject to exploitation and control by the human being, as man sought to change and adapt nature to meet his aspirations and achieve his highest goals. The concept of harmony of architecture with the surrounding environment and nature is not a new term. The architectural philosophy represents the relationship between nature, humanity and the built environment, which is a well-known and general relationship in heritage as Natural instinct apart from its change and differences in cultures and civilizations.[8]

---

[4]The concept of the environment in Islam, Ahmed Shuqairat, Huda al-Islam, vol. 55, p. 4, 2011AD, p. 86

[5]The reality of environment and energy statistics in Iraq, Mercury Khalil, Central Bureau of Statistics, Republic of Iraq, 2013, p. 2

[6]Environment and Its Problems: A Sociological Reading in Concept and Reasons, Zina Bousalem, Journal of Human and Social Sciences, p. 17, 2014, p. 248

[7]The environment and its problems: a sociological reading of the concept and causes, Zeina Bousalem, p. 249

[8]Architecture in harmony with nature: sustainable design towards human health and well-being, Huda Abdul-Sahib Al-Alwan, and Yasmin Hakki Hassan Bey, Emirates Journal for Engineering Research, Vol. 22, No. 1, 2017, pp. 37-38

Man, since his existence on the surface of the globe, continues striving to adapt and adapt to the environment surrounding him in order to meet his needs and desires. It has always been within the framework of the natural capabilities and local resources available to it, so it was natural for architecture to derive its cultural heritage through the natural environment surrounding it, because the natural environment was their way of life, so traditional architecture arose to consolidate and root concepts specific to each of the societies that govern it. Spatial factors specific to each natural environment in which it exists.

All of these matters are among the basic matters for many of those who are looking for a special architecture that expresses the place, as this type of architecture gives special and important lessons in how to deal with the site, society and civilization, and it also gives other material and tangible lessons from heritage production, so it became for every place One of the places is his own identity that manifests in his physical and visual form.[9]

Architecture is an art and a science, and the engineering and technical sciences are only one of the means of implementation. The architecture that shelters man and his activity in all spiritual and material fields on the individual and collective levels from the time he is born until he dies. It includes all religious and worldly, urban and rural, residential, public, and cultural buildings.

Architecture is considered one of the most important means available to man to express his aspirations, which he tried to involve his people in the sense of it, due to the care he placed in it, especially in religious buildings, and thus architecture is considered one of the finest arts and one of the most important pillars of culture.[10]

The architect must respect the environment in general and the human-made urban environment in whatever installations he places in them. If he does not respect the first God-made environment, it is a sin. They would have

---

[9]The Connection of Contemporary Architecture with the Local Environment: A Case Study of the Axis of New Cairo City Center, Osama Mohamed Ahmed Mohamed Saleh, and Islam Ghoneimy Ibrahim, Engineering Sciences Journal, Vol. 45, P5, 2017, p. 2

[10]Architecture and Environment, Hassan Fathi, Dar Al-Maarif, without edition, without date, p. 11

respected the environment that God made.[11] Architecture is an art that is required to include the elements of beauty, joy, and survival on the face of the earth for a long time, and to keep pace with people's tastes by employing the environment to meet their needs. Architectural architecture throughout the ages and crisis, it represents a system of communication and understanding in which information is transferred from a source represented by the designer to a recipient who plays the role of the interpreter.

Architecture has a close relationship with the environment and climatic conditions that affect either negatively or positively in the art of architecture, in addition to the fact that man is affected by environmental conditions during the construction of architecture that are established according to his requirements and needs. for these variables.[12]

Religion affects architecture, as religion is what societies consider sacred, and it includes an institutional system of beliefs, values, symbols, and practices that deal with absolute meanings and fundamental questions. The artistic aesthetic of the sincerity of the expression of religion in the design of the architectural environment.[13]

Architecture is considered a specific type of adaptations that work on the formation of the system and its interaction with its external environment and with the culture of society. In the context of architectural design adapting to the climate and the surrounding environment, the concept of adaptive architecture arises, Two-way communication between spaces, the environment, and users, where both users and changes in the environment affect the composition of the space and vice versa.[14]

People carry mental perceptions within which they define their thoughts and orientations in aspects of life, and architecture is at the forefront of all this as it is an integral part of the civilization and culture of the nation in any place

---

[11]Architecture and Environment, Hassan Fathi, p. 10

[12]Architecture and Environment in the Holy Qur'an, Falih Karim Khudair Al-Rikabi, Journal of the College of Arts, p. 94, no date, pp. 2-3

[13]Contemporary Urban Design and Architectural Environment, Phoebe Said Fahmy Andrews, Journal of the Center for Mediterranean Civilizations, Issue 5, 2021 AD, p. 160

[14]Methods of Raising Environmental Efficiency According to the Concept of Adaptive Architecture: A Case Study of Basic Education Buildings in Damascus, Ola Hussein Khaito, Ph.D. Thesis, Department of Architectural Design, Faculty of Architectural Engineering, Damascus University, Syria, 2018, p. 11

and time, as it carries economic, political and social dimensions in addition to it carrying a civilized dimension in both its moral and legal aspects on the one hand, And the physical material on the other hand, reflecting the culture of society and the environment in it.

Architecture is an intellectual product among the members of society, and it is a result of the convictions of that society that produces this urban environment. These convictions were not formed once, but were formed through a long experience practiced by the community.[15]

Islamic Architecture and the Impact of the Environment on the Interior Islamic Architecture of the Building

Islamic architecture

The Islamic cultural and civilizational heritage is a huge record of the nation's creations and a symbol that indicates its genius and a component of its civilized identity and its uniqueness from cultures and civilizations. And its embrace of symbols remained with it as a title indicating the development of Islamic civilization and the progress of its makers and scholars throughout the various eras.

The history of Islamic architecture extends between the seventh century and the beginning of the nineteenth century AD, from the advent of Islam until the era of the European invasion of most Islamic lands, and the subsequent dominance of modern Western civilization over all aspects of artistic and cultural production, and after the end of colonialism from most Islamic countries in the last decades of the century. In the twentieth century, Islamic architecture began to re-emerge as a contemporary indication under the influence of the global trend of postmodernism, which called for a return to reliance on history for the architectural origin in form and content.[16]

Architecture is concerned with the profession that prepares the physical environment and adjusts how to construct public facilities and homes by relying on the best available construction means in order to achieve human benefit,

---

[15]The impact of the natural and cultural environment on the formation of the space structure, Hossam Yaqoub Al-Numan, and Radwan Al-Tahlawi, Damascus University Journal of Engineering Sciences, Vol. 24, p. 2, 2008, p. 14

[16]Islamic architecture, characteristics and effects, Ahmed Al-Sarraj, Palestine Library, without edition, 2015 AD, pp. 5-6

well-being and security, and adding the word Islamic to architecture is a specification of the term general architecture to include urbanism that is regulated by the controls of Islamic law in design And the construction is commensurate with the desire of Muslims to construct buildings commensurate with their values and civilization.[17]

Identity plays a key role in drawing features of architecture that expresses society, and identity is the main criterion for measuring the success of community urbanization. Based on this, it can be said that identity arises as a result of employing specific elements, and the built environment is an effective means through which a community can assert its identity and distinction. Among other societies, the culture of society in the past was expressive and related to man's understanding of the matters of his religion and the ideas of his faith that directed his different behaviors, so it was reflected on architecture in a way that was linked to the principles of the true Islamic religion and its specificities, whether on the design of residential architecture on the external or internal level.[18]

The essence of Islamic thought in architecture

The essence of architectural production in Islamic societies is represented in Islamic thought. The architecture of Islamic societies is represented in the formation and expression of cultural values, which are represented in two main factors:

The first factor is the Islamic thought and is considered the constant factor and stems from the Islamic faith. The second factor is represented in the surrounding circumstances, which are represented in the culture of society and the environmental, climatic, social, political and economic factors. It is a variable factor, so the architectural formation differs in the architecture of Islamic societies from one place to another depending on the ruling circumstances, which are governed by the essence of Islamic thought and the Islamic faith.[19]

---

[17]Contemporary Architecture of Muslims between Authenticity and Tradition, Bajo Mustafa, Horizons Scientific Journal, Vol. 12, No. 1, 2020 AD, pp. 115-116

[18]Architecture between Tradition and Modernity, Fashar Atallah, and Hashlafi Lakhdar, Al-Turath Magazine, Vol. 5, Issue 4, 2015, p. 273

[19]Contemporary Islamic architecture between renewal and tradition, Reham Ibrahim Mumtaz, and Zainab Faisal Abdel Qader, without data, p. 5

Architecture is considered a cultural product in the first place, as it is the cover of society and its cosmic container and the embodied expression of the nature of the widespread culture that prevails in society. By expressing Westernization and the spirit of the times without a specific identity, and thus local cultures and their products retreat before the mechanisms of Western cultures.[20]

Characteristics of Islamic architecture and its advantages

The architecture must be characterized by certain characteristics that preserve its Islamic character, and speaking of the characteristics of Islamic architecture, they are those personal characteristics and the special character that characterizes Islamic architecture from other buildings, so that it achieves privacy for its residents and adheres to the legal provisions of building, such as observing sanctity, non-disclosure, and refraining from harming the neighbor. Islamic architecture with characteristics including:

- Damage from exposure and view of houses:

Where it is required in the Islamic dwelling that it has the feature of covering its occupants from people's eyes and hearing, as well as covering their belongings and other things that they hate for people to see.[21]

- Broken entrance to the house:

What is taken care of in the design of dwellings and houses for Muslims are the entrances, which are a corridor in the form of a broken shape that leads to the courtyard or to the inside of the house, and this shape was designed in order to block what is inside the house from the eyes of foreigners in order to prevent detection and viewing of the faults in the houses.

- Preventing doors and windows from colliding:

[20]Contemporary Islamic architecture between renewal and tradition, Reham Ibrahim Mumtaz, p. 6

[21]Contemporary Architecture of Muslims between Authenticity and Tradition, Bajo Mustafa, pp. 118-119

Islamic homes tend to rely on the pattern of internal ventilation and lighting, and it is rare for them to introduce windows and openings in their external walls.[22]

The impact of the environment on the interior Islamic architecture of the building

Muslims lived in diverse and different climatic environments and regions, each with its own characteristics, problems and conditions, which represented a great challenge to both the Muslim planner and architect. Whether it is a humid climate, as in the regions of the Arabian Gulf and Indonesia, or a dry climate, as in desert regions such as Saudi Arabia, Egypt and Africa.

In general, climate design strategies and taking into account Islamic architectural design for the surrounding environment in hot areas seek to achieve two goals:

- In the winter, the design of the building must take into account maximum utilization of heat gain through solar radiation while reducing heat loss from the building.
- In the summer, the need for cooling is required, so the design of the building is taken into account in a manner that avoids solar radiation and does not gain heat, while working to lose heat from inside the building and cool its spaces in different ways.[23]

The Muslims succeeded in addressing the climatic problems they faced through the external and internal architectural design that adapts to the various environmental factors, as the Muslims were able, by relying on renewable natural resources and energies available in the environment, such as the sun and wind energy, for example, to achieve basic goals, the most important of which are:

- Protection from solar radiation by providing shade in various planning and architectural methods.

---

[22]Contemporary Architecture for Muslims between Originality and Tradition, Bajo Mustafa, pp. 119-120

[23]Islamic architecture and the environment: the tributaries that formed Islamic reconstruction, Yahya Waziri, The World of Knowledge, without edition, 2004 AD, p. 91

- Working to move the air through the traditional planning of the city, which relies on two basic aspects: narrow streets and open courtyards inside buildings?
- Regulating the temperature day and night. This goal was achieved through the use of certain building materials.
- Achieving natural ventilation by using certain architectural elements such as air ducts.
- Adjusting the percentage of humidity in the air by increasing it in dry areas using the water element.
- Reliance on natural lighting in buildings through the use of some architectural elements.[24]

The design determinants of the space of the dwelling are subject to many intellectual trends that move and direct the design, and these values and determinants differ from one space to another according to the environmental, religious and cultural conditions, and among these determinants is the provision of privacy in the residential unit as a requirement of the daily life of the individual, and this need varies according to the environment. In which they live, and the degrees of privacy differ in the same society for many factors, so we find that privacy is a basic requirement that must be taken into account when including any internal space used by the individual, and privacy is one of the most important basic factors that affect the individual in his dealings with the space that he uses and determines whether Was this void appropriate to his nature or not?[25]

Having an inner yard

The courtyard is an unroofed area of the building block and is usually square in shape. The courtyard is an essential element in the Arab-Islamic architecture, whether in the architecture of houses or the rest of the building types such as mosques. It is also one of the most important climatic treatments. The inner courtyard overlooking the clear sky was not a casual gap in the

[24]Islamic architecture and the environment: tributaries that shaped Islamic reconstruction, Yahya Waziri, pp. 91-92

[25]The Islamic Content and its Impact on the Crystallization of the Design Vision of the Contemporary Housing, Dina Fikri Jamal Ibrahim, Journal of Architecture and Arts, p. 5, n.d., p. 3

building. The Arab dwelling, even before the advent of Islam, had a philosophical dimension, so the Arab man was closely associated with the sky, and he considered it the caring face of nature.

The inner courtyard appeared mainly in the residences of the Fatimid and Mamluk eras, but it was distinguished in the Ottoman era, as some new architectural elements were introduced that open completely to the inner courtyard dedicated to receiving visitors on the ground floor, as well as the seat designated for the owner of the house and his guests in order to benefit from the air in addition to protecting it from Sunshine and views of the courtyard garden.[26]

DISCUSSION AND CONCLUSION

The dwelling in Islam is considered a social unit in which the building is inseparable from the family that resides in it, and it is a comprehensive expression to meet the life requirements of the family in the light of Islamic teachings and values, where social ties, customs, traditions and the environment in Arab society played a major role in influencing the formation of the urban environment. The Islamic design of architecture is to find a balance between the privacy required for the family in the interior design of the building and the cohesion required for the community as a whole, by organizing the spaces in an ordered gradation from the world to the private until this gradient governs the entrances and the axes of movement that govern social relations.

The power of architectural creativity and its acceptance is shown by the extent of its connection and interaction with the surrounding environment from the social and other aspects, which is represented in the fact that architecture from the inside belongs to the individual and from the outside belongs to the society in which he lives, so Islamic construction must be based on social relations and the process of communication between neighbors through good neighborliness and protection of rights neighbor, and this is represented in

[26]The Islamic content and its impact on the crystallization of the design vision of the contemporary dwelling, Dina Fikri Jamal Ibrahim, p. 5

observing values and morals in terms of privacy, concealment, and protecting the residents from people's eyes.[27]

Orientation to the interior constituted an important factor in providing privacy for the single dwelling, in addition to calmness and thermal and acoustic insulation from the outside, even if the environments differed, and this matter leads to the provision of open spaces in the form of the inner courtyard with the adhesion of the external walls and their fusion in the urban system.[28]

RESULTS

The study reached the following results:

1. The architecture of housing in Islam stems from the human need, as Islamic architecture provided aesthetic solutions with human and functional dimensions that serve human comfort.
2. Islamic architecture respected the social dimension, the surrounding environment, and human needs, which are the most important reasons for the success of the architectural design of the Islamic dwelling.
3. The environment affected the interior Islamic architecture of the building, so that the interior designs of the building were employed in a manner commensurate with the surrounding environment and the teachings of the Islamic religion.
4. The Muslims succeeded in addressing the climatic problems they faced through the external and internal architectural design that adapts to the various environmental factors.

RECOMMENDATIONS

1. The need to develop legislation that allows and stimulates the use of internal courtyards as a basic element in the architectural design of residential buildings in a manner that guarantees an effective environmental performance with a social dimension.

[27]Architecture in Islam: An Analytical Study of the Design of Islamic Homes in Light of Contemporary Design Concepts, Sahar Dhiab, Journal of Engineering Sciences and Information Technology, Vol. 1, No. 3, 2017, pg. 24

[28]Architecture in Islam: An Analytical Study of the Design of the Islamic House in the Light of Contemporary Design Concepts, Sahar Diab, pg. 26

2. The need to activate the vocabulary of Islamic housing in its concept and its spiritual and human dimension emanating from human needs in order to reach appropriate architectural formulas that keep pace with civilizational and technological achievements and the valuesof Islamic architecture are the engine and motivation.

REFERENCES

1. The Concept of the Environment, Kamal Al-Din Hassan Al-Batanoni, Education Journal, numb 71, 1985.
2. The concept of the environment in Islam, Ahmed Shuqairat, Huda al-Islam, vol. 55, numb 4, 2011.
3. The reality of environment and energy statistics in Iraq, Mercury Khalil, Central Bureau of Statistics, Republic of Iraq, 2013.
4. The environment and its problems: a sociological reading of the concept and causes, Zeina Bousalem, Journal of Human and Social Sciences, numb17, 2014.
5. Architecture in harmony with nature: sustainable design towards human health and well-being, Huda Abdul-Sahib Al-Alwan, and Yasmin Hakki Hassan Bey, Emirates Journal for Engineering Research, Vol. 22, numb1, 2017.
6. The Connection of Contemporary Architecture with the Local Environment: A Case Study of the New Cairo City Center Corridor, Osama Mohamed Ahmed Mohamed Saleh, and Islam Ghoneimy Ibrahim, Engineering Sciences Journal, Vol. 45, numb5, 2017.
7. The Connection of Contemporary Architecture with the Local Environment: A Case Study of the Axis of New Cairo City Center, Osama Mohamed Ahmed Mohamed Saleh, and Islam Ghoneimy Ibrahim, Engineering Sciences Journal, Vol. 45, P5, 2017, p. 2
8. Architecture and Environment, Hassan Fathi, Dar Al-Maarif, without edition, without date, p. 11
9. Architecture and Environment, Hassan Fathi, p. 10
10. Architecture and Environment in the Holy Qur'an, Falih Karim Khudair Al-Rikabi, Journal of the College of Arts, numb. 94, no date.
11. Contemporary Urban Design and Architectural Environment, Phoebe Said Fahmy Andrews, Journal of the Center for Mediterranean Civilizations, Issue 5, 2021.
12. Methods of Raising Environmental Efficiency According to the Concept of Adaptive Architecture: A Case Study of Basic Education Buildings in Damascus, Ola Hussein Khaito, Ph.D. Thesis, Department of

Architectural Design, Faculty of Architecture, Damascus University, Syria, 2018.
13. The impact of the natural and cultural environment on the formation of the space structure, Hossam Yaqoub Al-Numan, and Radwan Al-Tahlawi, Damascus University Journal of Engineering Sciences, Vol. 24, numb 2, 2008.
14. Islamic architecture, characteristics and effects, Ahmed Al-Sarraj, Palestine Library, without edition, 2015.
15. Contemporary Architecture of Muslims between Authenticity and Tradition, Bajo Mustafa, Horizons Scientific Journal, Vol. 12, 2020.
16. Architecture between Tradition and Modernity, Fashar Atallah, and Hashlafi Lakhdar, Al-Turath Magazine, Vol. 5, numb 4, 2015.
17. Contemporary Islamic architecture between renewal and tradition, Reham Ibrahim Mumtaz, and Zainab Faisal Abdel Qader, without data.
18. Contemporary Islamic architecture between renewal and tradition, Reham Ibrahim Mumtaz, p. 6
19. Contemporary Architecture of Muslims between Authenticity and Tradition, Bajo Mustafa, pp. 118-119
20. Contemporary Architecture for Muslims between Originality and Tradition, Bajo Mustafa, pp. 119-120
21. Islamic architecture and the environment: the tributaries that formed Islamic reconstruction, Yahya Waziri, The World of Knowledge, without edition, 2004.PP91
22. Islamic architecture and the environment: tributaries that shaped Islamic reconstruction, Yahya Waziri, pp. 91-92
23. The Islamic Content and its Impact on the Crystallization of the Design Vision of the Contemporary Housing, Dina Fikri Jamal Ibrahim, Journal of Architecture and Arts, numb 5, no date.
24. Architecture in Islam: An Analytical Study of the Design of Islamic Homes in Light of Contemporary Design Concepts, Sahar Diab, Journal of Engineering Sciences and Information Technology, Volume 1, numb 3, 2017.
25. Architecture in Islam: An Analytical Study of the Design of Islamic Homes in Light of Contemporary Design Concepts, Sahar Dhiab, Journal of

Engineering Sciences and Information Technology, Vol. 1, No. 3, 2017, pg. 24

26. Architecture in Islam: An Analytical Study of the Design of the Islamic House in the Light of Contemporary Design Concepts, Sahar Diab, pg. 26

BÖLÜM 5

KANDIRA KETEN DOKUMACILIĞI

Burcu Rümeysa BİLGİN

Prof. Dr. Sibel ARIK

GİRİŞ

Geleneksel bez dokumacılığı tüm Anadolu'da iklim koşullarından korunmak, bölge geleneklerini sürdürmek, çeyiz hazırlamak, aileye katkı sağlamak, yöre tarım ve hayvancılığını teşvik etmek ve elde edilen doğal lifleri değerlendirmek gibi çeşitli amaçlarla sürdürülen bir sanatımızdır. Bu geleneğin içinde keten bitkisinin liflerinden elde edilen ipliklerin kullanıldığı, keten dokumacılığının da önemli bir yeri vardır. Geçmişte kullanım amaçlı dokunmuş keten dokumalar hayatın her alanında yer almıştır[1].

Anadolu'nun kültürel zenginliklerinden biri olan halk söylemiyle " köy çezmesi-çözmesi" adlarıyla bilinen bezin dokunduğu Kandıra, keten bezi dokumacılığının yapıldığı önemli yörelerden biri olmuştur.

Endüstriyel gelişime bağlı olarak seri üretimler; köyden kente göç gibi ekonomik ve sosyal değişimler, ketenin ilkel şartlar ve uzun zamanda üretilmesi,sanayi ürünleriyle rekabet edememesi, pazarlamanın sağlanamaması yörede keten tarımı ve buna bağlı olarak dokumacılığı olumsuz yönde etkilemiştir.

Tüm olumsuzluklara rağmen Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nce açılan kurslarda keten bezinin üretilmesinin unutulmaması için yeni ustalar yetiştirilmeye başlanmıştır. Kandıra keten bezi dokumacılığında yaşanan usta sıkıntısını gidermek amacıyla açılan kurslara katılan kadınlar, hem de dokudukları bezleri satarak gelir elde etmeyi amaçlamaktadır.

[1]Fatma Nur Başaran, *Anadolu Geleneksel Bez Dokumacılığından Bazı Örnekler Ve Günümüzdeki Durumu,* Arış, Halı, Dokuma Ve İşleme Sanatları Dergisi, S.13, Aralık 2018.

1. KANDIRA'NIN TARİHSEL GEÇMİŞİ VE KETEN DOKUMACILIK AÇISINDAN ÖNEMİ

1.1 Kandıra'nın Tarihsel Geçmişi

Görsel 1: Kandıra İlçesi genel görünüm.
(https://www.flickr.com/photos/kandira/8263274313/, 11.06.2023 20:42*)*

Kandıra'nın tarihi Prehistorik çağlara kadar dayanmaktadır. Eski Mısır kaynaklarında İzmit ve çevresinin adından "Sit" diyarı olarak bahsedilmektedir[2].

Milattan önce 3000'li yıllarda Sit'lerin, As'ların ve Amazon'ların bu bölgede yaşadıkları efsanesinden bahsedilmekle beraber, Kandıra ; Romalılar, Yunanlılar, Bizanslılar ve Osmanlılarla günümüze kadar ulaşır. Kaynaklara göre, Bithynia Kralı I. Nicomedia'nın İzmit merkezli Astokozluların varlığına son vermesiyle İzmit'in Nicomedia adıyla Bithynia Krallığına bağlı bir merkez haline geldiği bilinmektedir[3]. Kandıra da, bu dönemde, Bithynia Krallığı'nın

[2] Nevnihal Erdoğan, İzmit Kent Merkezi, İstanbul, 2011,s.20.
[3] Avni Öztüre, Nicomedia İzmit Tarihi Resim-Fotoğraf-Belgelerle, İstanbul,1969,s.4-5; İdris Bostan, İzmit, D.I.A, C.23, İstanbul, 2001, s.536.

sınırları içerisinde yer almaktaydı[4]. Kandıra'nın, Bizans hakimiyetinde önemli bir yönetim merkezi olduğu bilinmektedir[5].

Görsel 2: Bithynia Bölgesi Haritası. (Bora.2007)

Kandıra, 1308-1317 tarihleri arasında, Orhan Bey zamanında, "Kocaeli Fatihi" adıyla anılan Akçakoca Bey tarafından Osmanlı topraklarına katılmıştır[6].

1868 öncesi Üsküdar kazasına bağlı bir nahiye olarak yer alan Kandıra'da, "Kandıra Belediyesi" 1868'de kurulmuş ve bu tarihte İzmit mutasarrıflığına bağlanarak, müstakil bir kaza merkezi olmuştur[7].

Kandıra isminin nereden geldiği sorgulandığında ise şu sonuçlara varılmaktadır. Orhan Gazi zamanında kandıra fethedildikten sonra Kandırı, Kandıra şeklinde tarihi belgelerde geçmektedir. Halk arasındaki rivayete göre fetih sırasında çok kanlar dökülüp derelerin de kan rengini aldığını, adına da bu sebeple Kandere dendiği belirtilir. Fransız araştırmacı Vital Cuinet de 1894'te La Turquie D'Asie eserinde, Kandere ismini kullanmıştır. Prof. Bilge Umar'a göre ise ; Anadolu'daki birçok yer adı gibi kandıranın adı da Luwi dilinden geldiğini iddia etmiştir. Kandıra'nın Kandırı, Kandıra, Handırı adlarının Helenistik dönem öncesi Anadolu'nun baş tanrısı "Tarkhan Adra, Kanda,

[4] İl İl Yurdumuz Türkiye İller Ansiklopedisi Doğal Yapı, Tarih, Sosyal Yapı, Ekonomi, Kültürel Yapı, C.2 İstanbul, 2005, s.188.
[5] Atilla Çetin, "Osmanlı Döneminde Kandıra Tarihine Toplu Bir Bakış", Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.47.
[6] Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.3.
[7] Mustafa Küpçü, "Türk Siyasal Yaşamında Kandıra'nın Yeri Ve Önemi", Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.76.

Sanda" kimliği ile bağlantılı olduğunu ileri sürmüştür. Kandıra, "kandaura" (yüce tanrı) anlamına geldiğini belirtmiştir[8].

1.2 COĞRAFİ ÖZELLİKLERİ

Görsel 3: Kandıra Haritası. (Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 2005)

Marmara Bölgesinde Kocaeli iline bağlı olan Kandıra, Karadeniz'de 52 km uzunluğunda kıyısı olan tek ilçe olup yüzölçümü 933 km2'dir. Doğusunda Sakarya İli, batısında İstanbul İli, kuzeyinde Karadeniz, güneyinde ise İzmit merkez ilçesi bulunmaktadır[9].

Kuzey Anadolu'nun sıra dağlarının alçalarak Karadeniz boğazına çıktığı kısma denk gelen Kandıra ilçesinin arazisi çok dalgalı ve küçük tepelerle kaplıdır[10]. İlçe merkezinin deniz seviyesinden yüksekliği 75 metredir ve İlçede; Babadağ'ı (400 m.), Çaltepesi (350 m.) gibi bölgeye göre yüksek sayılabilecek tepeler bulunmaktadır. Karadeniz'e dökülen; Sarısu, Seyrek ve Kumcağız dereleri bölgede yer almaktadır[11].

Kandıra ilçesinin iklimi Batı Karadeniz ve Marmara Bölgesinin ikliminin etkisi altındadır. İstikrarlı bir iklimi olmamakla beraber geçit iklimi

---

[8] Atilla Çetin, "Osmanlı Döneminde Kandıra Tarihine Toplu Bir Bakış", Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.44.

[9] a.g.e.,s.8

[10] Rıfat Yüce, Kocaeli Tarih ve Rehberi, ed. Atilla Oral, Demkar Yayınevi, 1.Baskı, 2007,s.95.

[11] Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.8.

özelliği taşımaktadır. Yaz mevsimi kısa, kış mevsimi ise soğuk ve yağışlıdır. Kıyı şeridi boyunca uzanan ormanlar önemli bir alanı kaplar[12].

1.3 SOSYO EKONOMİK YAPISI

Kandıra ilçesi, Marmara Bölgesi'nde Kocaeli iline bağlı Karadeniz'de 52 km. uzunluğunda kıyısı olan tek ilçedir. Sahip olduğu 933 km^2 yüzölçümüne rağmen nüfus olarak Kocaeli ilçeleri arasında en düşük orana sahip olan Kandıra, işsizlik dolayısıyla sürekli göç veren bir ilçemizdir[13]. İstatiksel verilere göre 1980'li yıllarda 1950'lere göre nüfusunda %16 azalma görülen ilçede, 1980 sonrası nüfus azalması devam etmiştir. 1954 yılında bazı köy ve bucakların Sakarya'ya bağlanmasıyla nüfus azalması devam etmişse de asıl sebep ilçenin ekonomik koşulları olmuştur[14].

Kocaeli'nin Karadeniz'e kıyısı olan tek ilçe Kandıra, tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomisi ile dikkat çekmektedir. Osmanlı döneminde İstanbul'un ihtiyaçlarından odun kömürü, tomruk ve tahtanın bir kısmı da Kandıra'dan temin edilmiştir. Milli mücadele sırasında aktif rol oynayan ilçe, I. Dünya savaşı sonrasında işgale uğramıştır. 1918'de İngilizlerin, 1920'li yıllarda Yunanlıların işgallerine maruz kalan Kandıra, bu dönemde Kuva-i Milliye ve Atatürk'e gerekli desteği vererek Milli Mücadele'de üzerine düşen onurlu görevi en iyi şekilde yerine getirmiştir.

Kandıra'nın başlıca tarım ürünleri buğday, mısır, ayçiçeği, şekerpancarı ve yulaf olup ayrıca elma, üzüm, fasulye ve armut da yetiştirilmektedir. Hayvancılık ve balıkçılık ekonomik açıdan önemli geçim kaynaklarındandır[15].

Kandıra'ya özgü ve ilçe için çok önemli bir değer olan Kandıra taşı peyzaj mimarlığı, heykeltıraşlık ve dekorasyon gibi geniş alanda kullanılan bir yapı malzemesidir. İstanbul'da bulunan birçok sayıda tarihi eser Kandıra taşı kullanılarak restore edilmiştir. Ülkenin çeşitli yerlerine hatta yurt dışına da pazarlanmaktadır[16].

---

[12] Rıfat Yüce, a.g.e, s.95.
[13] https://www.kandira.bel.tr/icerik/kentsel-doku, 12.06.2023, 11:26.
[14] https://www.kandira.bel.tr/icerik/kentsel-doku, 12.06.2023, 12:49.
[15] https://www.kocaeli.bel.tr/tr/main/pages/kandira/225, 02.05.2022, 17:30.
[16] Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.27.

İki bin yıllık geçmişe sahip geleneğimiz olan ve son yıllarda unutulmaya yüz tutan Kandıra keten bezi ise geçmiş dönemlerde önce gelen geçim kaynaklarından biri olmuştur[17].

Kandıra 52 km uzunluğundaki sahil şeridi ve içerdiği doğal güzellikleri, akarsu, göl, deniz, mesire alanı, ada, mağara, kayalıklar gibi turistik mekanları oldukça fazla olan bir ilçedir. İstanbul il sınırından başlayarak batıdan doğuya doğru sıralanan Pınarlı, Bağırganlı, Seyrek, Sarısu, Kerpe, Kumcağız, Kefken, Kovanağzı, Cebeci, Tuzağzı, Babalı, Dikili gibi birbirinden güzel sahilleri mevcuttur[18].

1995 yılında açılan Kocaeli Üniversitesi Kandıra Meslek Yüksek Okulu, kandıra için bir umut ışığı olmuştur. Eylül 2006 tarihinden itibaren Kocaeli Valiliği tarafından tahsis edilen Kandıra Akdurak Mahallesindeki yeni yerleşkesinde 2500 öğrencisi ile eğitim-öğretim faaliyetine devam etmektedir.Halen, Meslek Yüksekokulunda öğretim üyesi, öğretim görevlisi ve uzman kadrosunda toplam 19 öğretim elemanı ile Tekstil Teknolojileri, İşletme Yönetimi, Bankacılık ve Sigortacılık, Halkla İlişkiler ve Tanıtım programları olmak üzere toplam 4 programda, eğitim-öğretim hizmeti verilmektedir[19].

İlçe de ayrıca 4 tane ilköğretim okulu, sağlık meslek lisesi, kandıra lisesi, mesleki teknik eğitim merkezi, çıraklık eğitim merkezi ve halk eğitim merkezi bulunmaktadır.

2. KANDIRA KETEN BEZİ DOKUMACILIĞI

2.1 Kandıra Keten Dokumalarının Özellikleri

Dokuma uygarlığın temel hatlarından biridir[20]. Türk kültürünü ve sanatını en güzel örnekleri ile yansıtan, gerek somut gerekse soyut anlamlar barındıran, kendine has özellikleri ile benzerlikler ve farklılıklar gösteren dokuma geleneği, Anadolu'nun birçok yerleşim yerinde yüzyıllardır varlığını korumuştur. Bu geleneksel oluşumun içinde, keten dokumacılığının önemli bir

---

[17] https://www.kocaeligazetesi.com.tr/haber/4941305/unutulmaya-yuz-tutan-kandira-keteni-30-yil-sonra-hasat-edildi , 02.05.2022 , 17:40.

[18] https://www.kandira.bel.tr/icerik/kentsel-doku, 12.06.2023, 12:49.

[19] Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.11. , https://www.kocaeli.edu.tr/meslekyuksek/kandiramyo.php, 12.06.2023, 11:49.

[22] Burhan Oğuz, **Türkiye Halkının Kültür Kökenleri -Dokuma Giyim ve Teknikleri,** Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul, Haziran 2004, s.71.

yeri vardır[21]. Keten bitkisi , dünyada; Kanada, Hollanda ve Karadeniz'in kuzey kıyılarında, yurdumuzda ise; iki bin yıldan beri, Kocaeli'nin Kandıra Bölgesi'nde yetiştirilmektedir. Kaynaklar, Romalılar döneminde, Kandıra Bölgesi'nde yetiştirilen ketenden; kumaşlar, iplikler ve halatlar üretildiğini belirtmektedir.

Görsel 4: Keten Bitkisi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Keten)

I.Dünya Savaşı öncesinde, Şile'den Rize'ye kadar uzanan Karadeniz kıyısı boyunca canlı bir keten kumaş ticareti vardı. Dokunan ketenler İzmit'te toplanıp yerli ve yabancı tüccarlar tarafından Suriye, Mısır ve Irak gibi ülkelere ihraç edilmiştir[22]. Kocaeli(İzmit)'de toplanan bu keten dokumalar Kandıra bezi, halk söylemiyle " köy çezmesi-çözmesi" olarak bilinmektedir. Keten bitkisinin liflerinden elde edilen ipliklerle dokunan Kandıra bezi, bölgede yaşayan insanların "düzen" adı verilen yöresel tezgahlarında dokunmuştur[23]. Bu tezgahlar basit, mekikleri elle atılan, kamçısız, iki ayaklı ve iki gücülü tezgahlardır. Parçaları sökülüp yeniden kurulabilen bir sisteme sahip olan tezgahlarda en fazla 50 cm eninde dokumalar üretilmiştir.

---

[23] N. Didem Öz ve Tuba Ayhan, *"Sinop, Kastamonu Ve Kocaeli'de Keten Dokumacılığını Geliştimek İçin Yapılan Çalışmalar",* **Güzel Sanatlarda Araştırma Ve Değerlendirmeler,** Mayıs 2021, s.3.

[22] Emre Dölen, **Tekstil Tarihi,** İstanbul, 1992, s.105-106.

[23] Esra Çelik, *"Kocaeli Yarımadasına Özgü El Sanatlarından Örnekler",* Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Kocaeli, 2015, S.1742.

Görsel 5: Kandıra'da Kullanılan Geleneksel Tezgahlardan görünüm.
(https://www.kerperehberi.com/kerpe-rehberi/kandira-keten-bezi-hakkinda.html, 31.05.2023, 20:50.)

Bu dokumaların üretim tekniği, uygulanış şekli, kullanılış amacı köylünün günlük yaşam ihtiyacından doğmuş ve gelişmiştir[24]. Kandıra keten dokumalarında, dokumanın en basit şekli olan bezayağı tekniği kullanılmıştır. Kalın iplik kullanılan dokumalardan, palaz veya çöp kilimi, pantolonluk bez, çuval ve yaygı bezi gibi ürünler elde edilirken, ince iplik kullanılan dokumalarda ise kirli dudu, yalınzak-yalıngat, üskülü[25], veya çezme[26] gibi kumaşlar elde edilmiştir[27]. Aynı zamanda Kandıra'da atkısı ve çözgüsü keten olan "çalı batmaz-diken batmaz" denilen kalın bezler de dokunmuştur. "Diken batmaz" olarak bilinen ve iki kat dokunmuş keten kumaşlar Romalılar döneminde gemi yelkeni olarak kullanılmıştır[28].Aynı dönemde, Kandıra da hem kumaş dokunmuş ve hem de Kandıra'da yetişen keten, kandıra bezi Kandıra da bulunan Kefken ve Kerpe limanlarından Roma imparatorluğuna taşınmıştır.

Kandıra halkı ketenin sağlamlığını vurgulamak için ona çalı kıran da demiştir. 1935-1939 yılları arasında İzmit Valisi olarak görev yapan Hamit Oskay da ilçedeki keten tarımına ve dokumacılığına çok büyük destek vermiştir. Bu bağlamda kandıranın çeşitli köylerinden beşer kadına Hereke

---

[24] Işıl Altun, Kocaeli Ve Çevresine Ait Bir Dokuma: Köy Çezmesi Ya Da Kandıra Bezi, **I. Uluslararası Kocaeli Ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri**, C.1, 20-21-22 Nisan 2006, Kocaeli, S.91.

[25] **Üskülü:** Çözgüsünde keten, atkısında ise pamuk iplik kullanılarak dokunan bezdir.

[26] **Çezme:** Genellikle çarşaf olarak kullanılan çizgili dokumalardır.

[27] N. Didem Öz ve Tuba Ayhan, *"Sinop, Kastamonu Ve Kocaeli'de Keten Dokumacılığını Geliştimek İçin Yapılan Çalışmalar",* **Güzel Sanatlarda Araştırma Ve Değerlendirmeler,** Mayıs 2021, s.16.

[28] https://www.kerperehberi.com/kerpe-rehberi/kandira-keten-bezi-hakkinda.html, 31.05.2023, 20:50.

mensucat fabrikasında keten dokuma teknikleri ve keten bezlerinin kireç kaymağı ile beyazlatılması üzerine eğitimler verilmiştir. Hatta İzmit Valisi Oskay'ın eşi de sofra ve çay takımlarını ketenden yaptırarak yöre halkına ketenin katma değerli üretimi konusunda örnek olmuştur[29].

Görsel 6: Orijinal Kandıra Keteni (Kocaeli Meslek Edindirme Kursu (KOMEK) ziyaretinden)
(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 04.02.2022)

Kandıra keten bezi dokumalarında ketenin kendi doğal rengi tercih edilip genellikle boyama yapılmamaktadır. Kundak bezinden kefen bezine kadar insanoğlunun yaşamı boyunca ihtiyaç duyacağı bir ürün olan bu bezden; gömlek, iç çamaşırı, hırka, gelinlik, elbise, şalvar, çarşaf mefruşat ürünleri gibi ürünler yapılmaktadır.

Görsel 7: Orijinal Kandıra Keteni İle Dokunmuş Bir Göynek Örneği.
(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 19.05.2022)

İnce ipliklerle dokunmuş bezlerin üzerine motifler kullanılarak işlemeler yapılmaktadır. Bu motifler; çıtlak kahve, yıldız, manda gözü, kırkayak, sevda

[29] Okan Ceylan, "*Geleceğin Yeniden Hatırlanması: Türkiye'de Ketenin Toplumsal Tarihi",* Atatürk Yolu Dergisi, S.69, 2021, s.155.

çiçeği, karpuz çekirdeği, karanfil, kutulu sarma gibi isimlerle adlandırılmaktadır[30].

Görsel 8:Eğretli Motifi Örnekli Kandıra Bezi

Görsel 9: Yıldızlı Örümcek Motifi Örneği

Görsel 10: Çıtlak Kahve Motifi Örnekli Kandıra Bezi
(Kandıra Halk Eğitim Merkezi Müdürü Ayhan Kazancı'nın belgelerinden temin edilmiştir.)

3.GÜNÜMÜZDE KANDIRA KETEN BEZİ DOKUMACILIĞI

Türkiye'de Batı Karadeniz kıyı şeridi en fazla keten ekilen yer olarak bilinmektedir[31]. Kocaeli Kandıra yöresi ise Türkiye'deki keten tarımı için önde gelen bir bölgedir[32].

Ülkemizde keten ekilen alanlar 79.879 hektar olan en yüksek değere 1948 yılında ulaşmış, 2001 yılında ise 290 hektara düşerek yok olma seviyesine kadar gelmiştir. Bu yıla kadar Kocaeli'nin merkez köyleri ile Kandıra'nın köylerinde keten ekimi devam etmiştir. 2003 yılında Sinop Keten Fabrikasının Kandıra bölgesinden keten lifi alamaması, üretimin durdurulmasına sebep olmuştur. Keten üretimindeki bu istikrarsızlık El Sanatlarını da olumsuz yönde

[30] Işıl Altun, Kocaeli Ve Çevresine Ait Bir Dokuma: Köy Çezmesi Ya Da Kandıra Bezi, I. Uluslararası Kocaeli Ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri, C.1, 20-21-22 Nisan 2006, Kocaeli, S.91.

[31] Adem Arı, *"Ketenin Türküsü"*, Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.169.

[32]Okan Ceylan, "*Geleceğin Yeniden Hatırlanması: Türkiye'de Ketenin Toplumsal Tarihi",* Atatürk Yolu Dergisi, S.69, 2021, S.154.

etkilemiştir[33].

Görsel 11: Kandıra Çal KETSAN Keten Fabrikası. Günümüzde kullanılmıyor. (Arı.2005)

1970'lerin sonunda kurulan Kandıra Çal Keten Fabrikası olumlu ve olumsuz yönleriyle, Kandıra bölgesindeki keten üretiminin dönüm noktası olmuştur. Sadece birkaç yıl üretim yapabilen fabrika, keteni köylüden bölmeler halinde ham olarak alıp fabrikada işlemiştir. Kandıra keten fabrikasının keten alımlarına başlaması ve köylüye ***"ne kadar ekerseniz ekin ürününüzü biz satın alacağız"*** şeklinde garanti verilmesi keten üretim miktarını kısa süre de olsa olumlu yönde etkilemiştir. Keten ekimi kolay fakat hasadı ise en zor üründür. Hasadı elle yolarak yapılan keten, fabrikanın 2 adet keten yolma makinesi alması ile birlikte hasadın en zorlu kısmına da çare bulunmuştur. Fakat tüm bunlara rağmen fabrika bir müddet sonra çalışamaz hale gelmiş ve keten alımları durmuştur[34]. Keten fabrikasının keten alımlarını durdurmasıyla birlikte, Sinop elyaf fabrikası, Kandıra Keten Fabrikasının makinelerini satın almıştır. Bölgedeki keten lifinin bir kısmını da almaya devam eden Sinop Keten Fabrikası 2000'li yılların başında alımları durdurmuştur[35].

2005 yılından sonra Kandıra Kaymakamlığı ve İZEYAP (İzmit Evlerini Ve Tarihini Yaşatma Koruma Derneği) keten ekimini sağlamak ve dolayısıyla Kandıra bezini yaşatabilmek adına girişimlerde bulunmuştur. Kaymakamlık, Kandıraya bağlı Kocakaymaz köyünde Kocakaymaz Köy Kalkındırma Kooperatifini kurdurarak, köyde terk edilmiş bir okulu ***Kaymaz Köyü Keten Dokuma Evi*** haline getirmiştir. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi binlerce yıllık kültürü geleceğe taşıyacak bu düşünceye destek vermiştir. Kaymakamlık

---

[33] Adem Arı, *"Ketenin Türküsü"*, Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.169.
[34] https://bizkandirayiz.com/2021/06/05/bir-keten-hikayesi-adem-ari/, 03.06.2023, 19:34.
[35] Adem Arı, *"Ketenin Türküsü"*, Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli, 2005, s.171.

köylüye keten ekmesini, ürününü satın alacağını söyleyerek teşvik etmiştir. 17 Nisan 2006'da Kandıra keteni, İZEYAP ve ÇEKÜL (Çevre Ve Kültür Değerlerini Koruma Ve Tanıtma) Vakfı aracılığıyla Hilton'da düzenlenen uluslararası kadın el sanatları fuarında, kadın el emeğini yansıtan bir imge olarak sunulmuştur[36].

Kandıra Halk Eğitim Merkezi Müdürü Ayhan Kazancı tarafından yapılan başvuru sonucu 396 No.lu Mahreç İşareti ile "Kandıra bezi" 2018 yılında coğrafi işaret kapsamı altına alınmıştır. Bu coğrafi işaret, 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu kapsamında 09.01.2018 tarihinden itibaren korunmak üzere 22.11.2018 tarihinde tescil edilmiştir[37].

Görsel 12: Coğrafi İşaret Tescil Belgesi
(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 29.10.2021)

Faaliyetin günümüzdeki durumuna baktığımızda diğer yörelerdeki keten dokumacılığında yaşanan kronikleşmiş sorunlar Kandıra'da da kendini göstermektedir. Türkiye'de son yıllarda keten, kenevir gibi doğal lif bitki yetiştiriciliği yeniden gündeme alınsa da Kandıra'da zirai anlamda kayda değer girişimler söz konusu olmamıştır. Öte yandan Kandıra Bezinin kırsal kalkınmada etkin bir şekilde kullanımı ve sürdürülebilirlik ilkesinden hareketle civar köylerde keten ekimini yeniden başlatmak adına çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Tohumluk tedariki ve keten ziraatına yönelik çiftçi eğitimleri ile ilk etapta yapılması gerekenler gündeme taşınmıştır. Bunun sonucunda ilk olarak Kandıra'nın Goncaaydın Mahallesinde yaklaşık 5 da. Civarında keten yetiştiriciliği deneme ekimi yapılmış ve 2020 yılında başarılı bir hasat

[36] Işıl Altun, Kocaeli Ve Çevresine Ait Bir Dokuma: Köy Çezmesi Ya Da Kandıra Bezi, I. Uluslararası Kocaeli Ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri, C.1, 20-21-22 Nisan 2006, Kocaeli, S.94.
[37] 29.10.2021 tarihinde Kandıra Halk Eğitim Müdürü Ayhan Kazancı ile yapılan görüşme.

gerçekleşmiştir[38]. Fakat fabrika olmamasından dolayı ketenler işlenememiştir.

Görsel 13: Kandıra Goncaaydın Mahallesinde keten hasadı yapılırken. (https://www.gthbhaber.com/kandirada-keten-hasat-edildi/, 12.06.2023, 19:40)

Günümüzde Kandıra bölgesinde keten ekimi yapılmamaktadır. Dokuma ise Kandıra Halk Eğitim Merkezi ve Kocaeli Meslek Edindirme Kurslarında (KO-MEK) devam etmektedir. KO-MEK'de 5 adet ,Halk Eğitimde Merkezinde ise 4 adet olmak üzere toplamda 9 adet tezgah bulunmaktadır. Çözgüsünde pamuk, atkısında ise keten iplik kullanılmaktadır. Ko-mek ve Kandıra Halk Eğitim merkezinde kullanılan keten ipliğin, Denizli'den temin edildiği ve bu ipliğin orijinal Kandıra keteninden oldukça farklı olduğu söylenmektedir[39].

Görsel 14: Kocaeli meslek edindirme kursu
(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 04.02.2022)

Görsel 15: Kandıra Halk Eğitim Merkezi
(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 29.10.2021)

[38]Güven Şahin Ve Burak Yıldız, "*Türkiye'de Keten Üretimi Ve Karakteristik Keten Dokumaların Durumu"*, Erciyes Akademi, 2022, S.182.
[39] 04.02.2022 KOMEK Usta Öğreticisi Zülbiye Soylu ile görüşme.

Görsel 16: Kandıra Halk Eğitim Merkezi, Kandıra Dokumacılığının yapıldığı atölyeden bir görünümler.

(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 29.10.2021)

Görsel 17: KO-MEK Kandıra keten dokumacılığının yapıldığı atölyeden bir görünümler.

(Fotoğraf: Burcu Rümeysa Bilgin, 04.02.2022)

SONUÇ

Globalleşen dünyada; teknoloji, sanayi, bilim ve iletişim alanlarında yaşanan yenilikler ve gelişmeler önemli değişmelere neden olmuştur. Bu bağlamda, dokumacılık alanı da bu değişimden etkilenmiş ve el dokuması ürünlerin kullanımı gittikçe azalmıştır. Ayrıca, tekstil ürünlerine pamuklu dokumaların daha fazla talep edilmeye başlanması, keten dokumacılığını geri planda kalmasına neden olmuştur. Özellikle, işçilik maliyeti ucuz ve lif kalitesi daha düşük olan jüt ve diğer liflerin ithal edilmesi, keten tarımından uzaklaşmaya ve dolayısıyla keten dokumacılığının hammaddesinin temin edilemez hale gelmesine yol açmış ve sonunda keten liflerinin işlendiği tesislerin de kapatılmasına yol açmıştır.

Geleneksel dokumaların teknolojiye yenik düşmüş olmasına karşın, bilinçli tüketicilerin doğal hammaddelerden üretilen kumaşlara olan ilgi ve talebinin var oluşu da günümüzde bir gerçektir. Kültürel değerlerin ve miraslarımızın; yok olma tehlikesinden kurtarılması, yeniden canlandırılması ve kalitesinin korunması için yapılan çalışmaların en güzel örneği; 2018 yılında Kandıra Bezinin coğrafi işaret kapsamına alınmasıdır. Bu oluşum, mirasın kuşaktan kuşağa aktarılması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından büyük bir öneme sahiptir. Özellikle, akademik çalışmalar ve yerinde yapılan iyileştirme çabaları geçmişin geleceğe doğru taşınması konusunda değerli bilgileri ve verileri sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Altun, I. (2006). Kocaeli ve çevresine ait bir dokuma: Kocaeli Ve Çevresine Ait Bir Dokuma: Köy Çezmesi Ya Da Kandıra Bezi, I. Uluslararası Kocaeli Ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildiriler.(Cilt I).

Arı, A. (2005). Ketenin Türküsü. Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli.

Başaran, F.N. (2018). Anadolu Geleneksel Bez Dokumacılığından Bazı Örnekler Ve Günümüzdeki Durumu, Arış, Halı, Dokuma Ve İşleme Sanatları Dergisi, 13.

Bora, A. (2007). Kuruluşundan Yıkılışına Kadar Bithynia Krallığının Sınırları Ve Gelişimi", Uluslararası Gazi Süleyman Paşa Ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu-III, C.I, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi.

Bostan, İ. (2001). İzmit, D.I.A, C.23, İstanbul.

Ceylan, O. (2021). Geleceğin Yeniden Hatırlanması: Türkiye'de Ketenin Toplumsal Tarihi, Atatürk Yolu Dergisi, 69.

Çetin, A.(2005). Osmanlı Döneminde Kandıra Tarihine Toplu Bir Bakış. Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli.

Çelik, E. (2015). Kocaeli Yarımadasına Özgü El Sanatlarından Örnekler. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Kocaeli.

Dölen, E. (1992). Tekstil Tarihi. İstanbul.

Erdoğan, N. (2011). İzmit Kent Merkezi . İstanbul.

Küpçü, M. (2005). Türk Siyasal Yaşamında Kandıra'nın Yeri Ve Önemi. Kandıra Sempozyumu Ve Kandıra Kurultayı 25-26 Aralık 2004, Kocaeli.

Oğuz, B. (2004). Türkiye Halkının Kültür Kökenleri -Dokuma Giyim ve Teknikleri. Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul.

Öztüre, A. (1969). Nicomedia İzmit Tarihi Resim-Fotoğraf-Belgelerle. İstanbul.

Öz ,N. D. & Ayhan, T. (2021). Sinop, Kastamonu Ve Kocaeli'de Keten Dokumacılığını Geliştimek İçin Yapılan Çalışmalar. Güzel Sanatlarda Araştırma Ve Değerlendirmeler.

Şahin, G. &Yıldız, B. (2022). Türkiye'de Keten Üretimi Ve Karakteristik Keten Dokumaların Durumu. Erciyes Akademi.

Yüce, R. (2007). Kocaeli tarih ve rehberi. (A. Oral, Ed.). Demkar Yayınevi.

https://www.kandira.bel.tr/icerik/kentsel-doku, 12.06.2023, 12:49.

https://bizkandirayiz.com/2021/06/05/bir-keten-hikayesi-adem-ari/, 03.06.2023, 19:34.

https://www.kerperehberi.com/kerpe-rehberi/kandira-keten-bezi-hakkinda.html, 31.05.2023, 20:50.

https://www.kocaeli.edu.tr/meslekyuksek/kandiramyo.php,12.06.2023, 11:49.

https://www.kocaeligazetesi.com.tr/haber/4941305/unutulmaya-yuz-tutan-kandira-keteni-30-yil-sonra-hasat-edildi , 02.05.2022 , 17:40.

BÖLÜM 6

GELENEKSEL KONUTLARDA İÇ MEKAN TASARIM ÖĞELERİ

Dr. Öğr. Üyesi F. Ceyda GÜNEY YÜKSEL[1]
Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ[2]
Öğr. Gör. Selcem BAYIR[3]

[1] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, fatmaceydayuksel@halic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-9281-8285
[2] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, fusunsecerhalic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0003-1594-6061
[3] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, selcembayir@halic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-6118-4427

GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadar gelen süreçte barınma kavramı önemi korumuştur. İlk çağlardan bu yana temel ihtiyaç olan bu kavram, yaşayış biçimleri, teknoloji, sosyoekonomik faktörler gibi farklı etkilere bağlı olarak değişim ve gelişim göstermiştir. Sosyoekonomik yapı, bir toplumun ekonomik durumu, sosyal ilişkileri ve sosyal sınıfları gibi faktörlere dayanan bir ifadedir. Tüm bu bileşenler, kentlerin oluşumunu etkileyen önemli bir etkendir.

Geleneksel mimari, günümüze aktarılan birikim ve kültürel değerlerin mimariye yansıtılmasıyla ortaya çıkar. Belirli bir bölgeye veya topluluğa özgüdür ve o bölgenin iklim koşulları, yerel malzemeler, yaşam tarzı ve kültürel değerler gibi faktörleri göz önünde bulundurur. Geleneksel mimaride kullanılan malzemeler genellikle bölgenin doğal kaynaklarından elde edilir. Yapıların şekli ve plan tipleri iklim şartlarına uygun olarak tasarlanır ve yerel toplumun yaşam tarzı ve sosyal yapılarına uyum sağlar. Yerel mimarinin özelliklerini taşıyan Türk Evleri de bulundukları coğrafyaya uyum sağlayarak, çevrenin etkin koşul ve niteliklerini barındırırlar. Geleneksel Türk Ev'inde 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar farklılıklar oluşmuş ve bu sayede devamlılık sağlamıştır. Türk Evi örnekleri Osmanlı sınırları içerisinde Balkanlardan, Kafkaslara kadar uzanan geniş bir coğrafya üzerine yayılmıştır. Türk Evi planlaması yapılırken Osmanlı İmparatorluğu hükümdarlığı altında yaşayan farklı toplulukların mimari üsluplarından ve yaşayış biçimlerinden esinlenildiği anlaşılmaktadır. Anadolu'nun binlerce yıllık yaşam biçimi ve gelenekleri, geleneksel konutlarda kendini yansıtır. Bu konutlar, kültürel mirasın bir parçasıdır ve Anadolu'nun zengin tarihini ve kültürel kimliğini yansıtan önemli unsurlardır. Bu nedenle, geleneksel konutların korunması ve değerinin anlaşılması önemlidir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, kültürel miras niteliği taşıyan geleneksel konutları iç mekan tasarım öğeleri özelinde inceleyerek, var olan niteliklerinin korunması ve sonraki nesillere aktarılmasına katkı sağlamaktır. Araştırmada edinilen çıktıların, sonraki nesillere aktarımı için etkin bir arşiv niteliği oluşturması amaçlanmaktadır. Böylelikle geleneksel konutların iç mekana dair özelliklerinin net bir şekilde okunması ve korunması adına gerekli önlemlerin alınması sağlanabilecektir. Çalışma kapsamında konut kavramı ele alınmış ve geleneksel konutta iç mekan tasarım öğeleri, plan tipleri, iç mekan biçimlenişi ve malzeme özelinde ayrı olarak incelenmiştir. Bu doğrultuda yapılmış çalışmalar araştırılarak, literatür taraması yapılmıştır.

Sonuç olarak, geleneksel konut kavramı, yerel kültür, iklim ve doğal kaynakların etkisiyle oluşan ve yerel sürdürülebilirliği destekleyen mimari bir yaklaşımdır. Geleneksel konut mimarisi, yerel malzemelerin kullanımı, doğal çevre ile uyumlu yapım yöntemleri ve estetik tasarımı ile öne çıkan bir mimari mirastır. Konut tasarımının modern mimari sürecinde teknoloji ve sosyal değişimler ile olan etkisini göz önünde bulundurarak geçmiş olan bağını koparmadan ele almak ve var geleneksel yapıları da bu doğrultuda referans tutarak korumanın önemi büyüktür. Geleneksel mimari öğeler hem eğitici olmaları hem de kendinden sonraki tasarımcılara esin kaynağı oluşturmaları gibi yönleriyle de önem arz etmektedir. Aynı zamanda çalışmanın bu yönüyle, sürdürülebilir ve akılcı çözüm önerileri sunarak günümüz güncel konut örneklerine referans oluşturabilecek nitelikte bir altlık oluşturması düşünülmektedir.

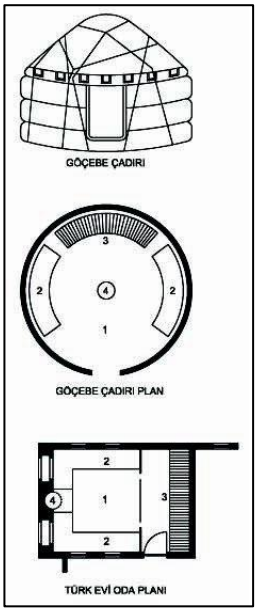
1. GELENEKSEL KONUT KAVRAMI VE TÜRK EVİ

Geleneksel konut, bir bölgenin veya bir topluluğun kültürel, sosyal ve ekonomik yapılarına, örf-adet ve geleneklerine, o bölgenin iklimsel ve topografik özelliklerine uygun olarak gelişen ve şekillenen yapılardır. Bu konutlar, belirli bir bölgedeki yerel malzemelerin kullanılması, yaşam tarzı ihtiyaçlarına cevap veren plan düzenlemeleri ve yerel estetik anlayışlarına uygun tasarımlarıyla öne çıkmaktadırlar. Bölgede yer alan malzemelerin kullanılması ve yaşam biçimlerini mekânlara yansıtılması, geleneksel konut mimarisinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Türkiye, bulunduğu toprakların coğrafi ve iklimsel özellikleri ile konumu sebebi ile farklı birçok kültürün izlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu nedenle Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları öncesinde, bu topraklarda yer almış farklı kültürlerin izlerini yerel konut mimarisi örnekleri üzerinde görmek mümkündür (Güney, 2016). Geleneksel mimariyi Şen, "Çok katlı, mimarı belli olmayan, biri diğerinin etkileyicisi ve köklendiricisi olan yapılar birliği" şeklinde tanımlamaktadır (Şen, 1968). Diğer bir taraftan "Geleneksel mimarlık ve geleneksel yapı diye bir şey yoktur, sadece gelenekleri kendinde toplayan ve dışa yansıtan yapılar, mimariler vardır" yaklaşımı ile Paul Oliver geleneksel mimariyi farklı bir biçimde yorumlamaktadır (Oliver, 1969).

Türkler'in Anadolu'ya yerleşmeden önce göçebe bir toplum olarak yaşadıkları bilinmektedir. İslamiyet' in benimsenmesi ve devamında Anadolu

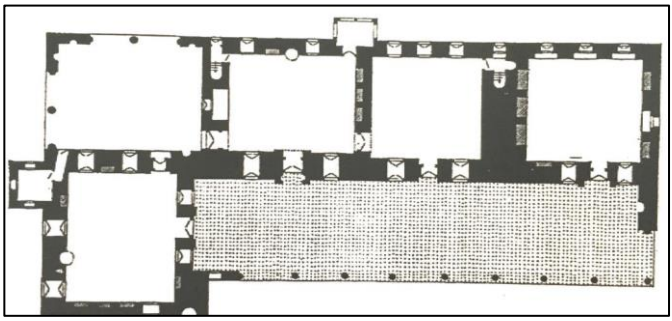
topraklarına yerleşilmesi ile artık yerleşik hayata geçiş süreci başlamıştır. Önce İslam kültürü, sonrasında Anadolu'ya yerleşmeye başlamaları ile Anadolu kültürü ve en sonunda temel yaşam alışkanlıklarını oluşturan göçebe yaşam kültürü bir arada harmanlamıştır. Böylelikle Anadolu topraklarında aslında var olan kültürel birikimler Türk-İslam sentezini birlikte çözümleyen yeni bir kavramın oluşmasını sağlamıştır. Türklerin göçebe yaşam kültüründen yerleşik hayata geçişte kullandıkları ilk barınma örnekleri "çadır" olarak bilinmektedir (Küçükerman, 1996) (Şekil 1.).



Şekil 1. Türk evi ve Çadır Plan Tipi Benzer İlişkisi (Küçükerman, 1996)

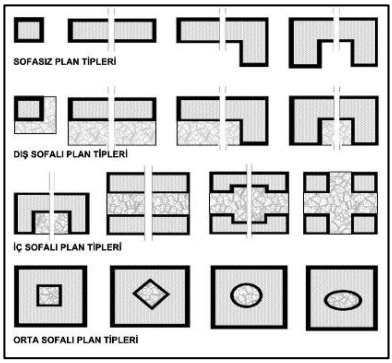
"Geleneksel Türk ailesinin yaşam kültürü ve törelerine uygun şekil ve plan özellikleri gösteren, asırlarca Türk insanın gereksinimlerine cevap vermiş bir konut tipidir"

Bu tanımlama ile geleneksel Türk Evinin var olan kültürel niteliklerinin, bilinen yaşam kültürü ile harmanlandığını ve söz konusu etkilerin konut plan tipine yansımalarını görmek mümkündür (Eldem, 1984). Osmanlı devletinden günümüze kadar dayanıklılığını koruyan konut örneklerini bulmak mümkün olmasa da 17. yüzyıldan itibaren ayakta kalan çeşitli örnekler mevcuttur. 15. yüzyıl ikinci yarısı konut mimarisi hakkında, Topkapı Sarayı içerisinde yer alan Fatih Köşkü örnek olarak gösterilebilir (Şekil 2).



Şekil 2. Dış Sofalı Plan Topkapı Sarayı Fatih Köşkü (Eldem, 1968)

Farklı koşullara uyum sağlayabilen Türk Evi, gerektiğinde saraylarda gerektiğinde ise şehir konutlarında uygulanabilen, çağdaş gereksinimlere yanıt verebilen özgün bir tasarıma sahiptir. Modüler bir sisteme dayanan planlama ilkesi mevcuttur. Modüle ait en küçük birim olan oda ve onu çevreleyen diğer hizmet alanları bu plan düzlemini oluşturmaktadır. Özellikle Türk Evi' ni diğer tüm plan tiplerinden ayıran en temel özellik sofası olmasıdır. Sofa, plan tipinde odaları birbirine bağlayan ve tasarımı etkileyen en önemli alandır. Farklı plan tiplerini belirleyen unsur, sofanın formu ve yapı içindeki yeridir. Bu değişkenlere göre plan tipleri, Sofasız Plan, İç Sofalı Plan, Orta Sofalı Plan ve Dış Sofalı Plan olarak adlandırılmaktadır (Eldem, 1984) (Şekil 3.).



Şekil 3. Sofanın Konumuna Göre Türk Evi Plan Tipleri

15. yüzyılda başlamış ve 19.yüzyıla kadar zamanla değişikliklere uğrayan Geleneksel Türk Evi, 19. yüzyıla kadar devamlılığını korumayı başarmıştır. 19.yüzyılın sonlarına gelindikçe İstanbul' da etkinliğini yitirdiğini gördüğümüz geleneksel Türk Evinin, bir süre daha Anadolu'da etkin olmaya

devam ettiği ve sonraki süreçlerde ise Anadolu' da ki etkinliğini de yitirdiği gözlemlenmiştir.

2. GELENEKSEL KONUTLARDA İÇ MEKÂN TASARIM ÖĞELERİ

Yüz yıllar boyunca Anadolu toprakları çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu sayede uygarlıklar arasında bir köprü olmuştur. Anadolu topraklarında yaşamış olan birçok medeniyetin sosyal ve kültürel özellikleri, yaşayış biçimleri bu topraklar üzerinde konumlanan konut mimarisi üzerinde de etkili olmuştur. Malazgirt Zaferi ile 1071 yılında Anadolu' ya gelen Türkler için yarı göçebe yaşam etkinliğini sürdürmeye başlamıştır (Akıncı, 2000). Böylelikle Türkler kendi gelenek, kültür, örf ve adetleri ile yerleşik bulundukları bölgenin mevcut mimari birikimini bir araya getirerek Geleneksel Türk Evi kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Geleneksel Türk ailesinin yaşam biçimine uygun olarak planlanmış formlara sahip yapım tekniği, plan tipi, iç mekan biçimlenişine etki eden Türk Evi'ni diğer konut tiplerinden ayıran özellikleri yer almaktadır.

2.1. Geleneksel Konutta Plan Tipleri

Geleneksel Türk Evi'nde en üst katın ana kat olarak planlanmıştır. Bu ana kat ise belirli plan şeması çerçevesinde oluşturulmuştur. Sedad Hakkı Eldem Türk Evini şu şekilde betimlemektedir;

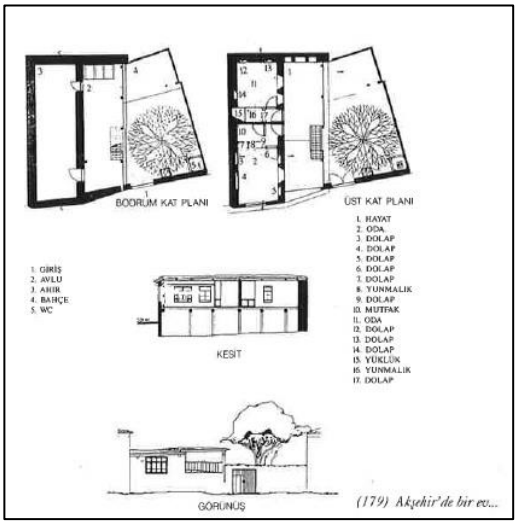
"Rumeli ve Anadolu mıntıkasında yerleşmiş, inkişaf etmiş ve 500 sene tutmuş, kendi vasıflarıyla tebarüz etmiş bir tip" (Eldem, 1984).

Buradan da anlaşılacağı üzere Türk Evi' ni oluşturan en önemli unsur plandır. Geleneksel konut plan tiplerini oda, sofa ve müştemilat, geçit ve merdivenler olarak üç ana kısım üzerinden ele almaktadır. Burada sofa en önemli kısımlardan biridir ve mevcut plan tipinin oluşmasına etki eden en önemli etmendir. Dıştan içe doğru sıralanan mekanlar ile iklim koşulları gözetilerek dört mevsimin tüm özelliklerinin konut içerisinde kullanılabilir olması amaçlanmıştır. Ana mekan olan ve ısısal farklılıklardan en az etkilenmesi istenen sofa, planın içinde yer almaktadır. Türk evi plan tipi, aile yaşamının önemli bir parçasını oluşturur ve geleneksel Türk kültürünün bir yansımasıdır. Sofa veya hayat olarak tanımlanan alan, aile bireylerinin bir araya gelip etkileşimde bulunabileceği bir alan sağlarken, odalar ise aile üyelerinin

kişisel ve mahremiyet ihtiyaçlarına cevap verir. Türk evlerinde mahremiyet önemlidir, bu nedenle odalar genellikle birbirlerine dönük olarak düzenlenir.

2.1.1. Sofasız Plan

Evler iki katlı ise üst katta yer alan odalar önünde onları bağlayan bir balkon yer alır. Sofa veya hayat yerine bahçe ya da taşlık adı verilen kısım dahil olmuştur (Şekil 4).



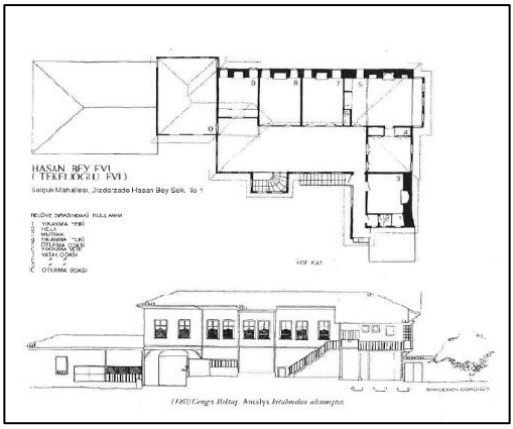
Şekil 4. Sofasız Plan (Bektaş, 1996)

Genellikle sıcak iklim bölgelerinde sofasız plan tipinde evlere rastlanmaktadır. Bir avlu aracılığı ile birbirine bağlanmış ve yana yana dizilmiş odalardan oluşan plan tipidir. Oda sayısının fazla olduğu evlerde, aralarında eyvan yer almaktadır.

2.1.2. Dış Sofalı Plan

17. yüzyıla gelindiğinde genellikle iki katlı ve dış sofalı plan örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Hizmet amacıyla kullanılan odalardan oluşan alt kat genellikle kışın kullanılmaktadır. Odalar sofanın tek bir yanına veya iki ya da üç kenarına sıralanmıştır. Sofa etrafında odaların sıralanış türüne bağlı olarak dış sofalı U plan tipi, L plan tipi şeklinde biçimlenen plan örneklerine rastlamak mümkündür (Bektaş, 1996). Güneye doğru bakacak şekilde planlanmış olan sofa, üst katta yer almaktadır ve orta kısmında merdiven bulunmaktadır. Duvarların iç kısımlarına ocak, dolap gibi alanların kullanımı için yer bırakılmıştır. Evlerin sokağa bakan cumbaları geçmiş dönemlere göre daha

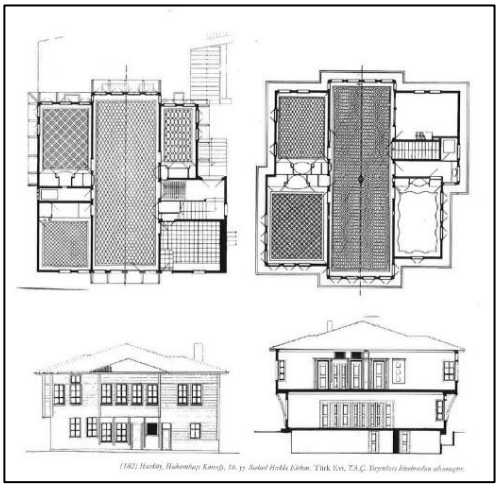
belirgin biçimde tasarlanmıştır ve 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra pencere açıklıklarının sayısı artmış mekanın dışarıyla olan ilişkisi daha fazla düşünülür hale gelmiştir (Şekil 5.).



Şekil 5. Dış Sofalı Plan (Bektaş, 1996)

2.1.3. İç Sofalı Plan

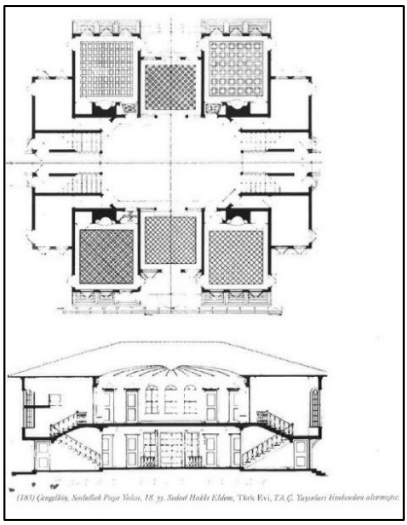
Sofanın iki yanına karşılıklı odaların dizildiği ve sofanın ortalarında yer aldığı plan tipidir. İç sofalı çözüm, "karnıyarık" olarak da adlandırılır. Sofanın her iki yanında çıkmalar yer alabilir (Şekil 6). İstanbul'da bulunan pek çok ev iç sofalı plan tipine uygun planlanmıştır (Bektaş, 1996). Genellikle kırsal alanlardan ziyade kentlerde uygulanan plan tipi olarak bilinmektedir.



Şekil 6. İç Sofalı Plan (Bektaş, 1996)

2.1.4. Orta Sofalı Plan

18. yüzyıla gelindiğinde ise sokak planlamaya çok daha fazla dahil olmuş ve dışarıyla olan ilişkiyi artırmak adına odalar ve sofalar genişletilmiştir. Böylelikle orta sofalı plan tipleri karşımıza çıkmaktadır. Sofanın orta kısımda yer aldığı, etrafında ise odaların konumlandığı plan tipidir. Artan pencere sayıları, çıkmalar ve pencere açıklıkları artık sokağı içeriye taşıyan, dışa dönük bir yaşayış biçiminin benimsenmeye başlandığının göstergesidir (Şekil 7.). Duvarların dış kısımlarında çeşitli bezemeler uygulanmış ayrıca dış kısımlara bırakılan çıkıntılar ocak olarak kullanılmaya başlamıştır (Eldem, 1984).

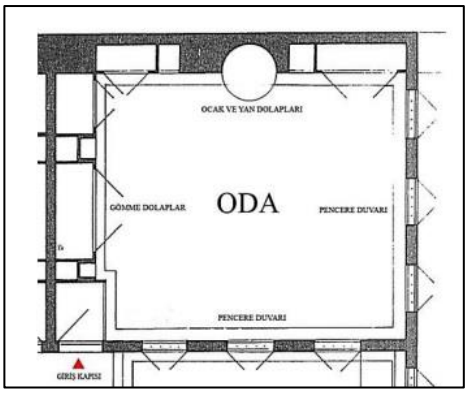


Şekil 7. Orta Sofalı Plan (Bektaş,1996)

Batıdaki Barok etkisi, 18. yüzyılın ilk yarısı itibariyle planlama üzerinde etkili olmuştur. Özellikle 19. yüzyıl itibariyle detaylarda daha sık karşımıza çıkan bu etki oval planlı ev tiplerinin oluşmasını sağlamıştır. Hünkar köşklerinden başlayarak zamanla şehir evleri ve Anadolu ile Rumeli'ye kadar yaygınlaşarak ilerlemiştir. Pencereler daha sık ve düzenli bir biçimde evlerinde cephelerinde konumlandırılmıştır. Özellikle planlamada içten dışa doğru bir gelişim gösteren Türk Evlerinde, cephe tasarımı iç mekan tasarımı kadar önemlidir (Bektaş, 2013). Türk Evi' nde plan tipleri biçime veya bir yapı öğesine bağlı kalmaksızın, sofa yani hayat konumuna bağlı olarak şekillenmektedir. Bu durum Türk Evi' ni diğer yerel mimarlık örneklerinde ayıran en önemli unsurdur.

2.2. Geleneksel Konutta İç Mekan Biçimlenişi

Sofa Türk evi için önemli bir mekandır. Mekana ilişkili olarak gerçekleşen eylemler, birimler ve bu birimlerin bağlı bulunduğu katlara göre düzenleme yapılmıştır. Evin iç kısmındaki bölümlenme, farklı birimlerin belirli amaçlarla kullanıldığı ve mekanların biçimsel farklılığına dayanan bir yapıya sahiptir. Aile yapısı burada önemli bir rol oynar ve evlerin plan düzenlemeleri bu yapıya uygun olarak gelişmiştir. Osmanlı aile tipolojisinde genellikle geniş aileler ve çok kuşaklı yaşam söz konusu olduğu için evlerde aile üyelerinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde odaların düzenlenmesi önemlidir.



Şekil 8. Geleneksel Türk Evinde Oda (Eldem, 1984)

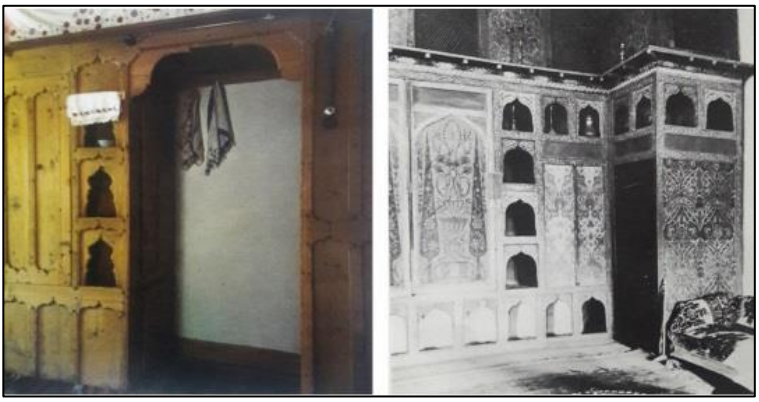
Ayrıca, Osmanlı evlerinde buluşma ve sosyalleşme için sofalar önemli bir rol oynar. Sofalar, evin ortak kullanım alanlarıdır ve aile bireylerinin bir araya gelip sohbet edebileceği, misafirleri ağırlayabileceği ve çeşitli etkinliklerin gerçekleştirilebileceği bir mekan olarak kullanılır. Sofalar, ailenin ve toplumun sosyal ilişkilerinin güçlenmesine katkıda bulunur. sofaların etrafında yer alan odaların birbirine bağlandığı geniş bir orta mekan bulunur. Bu orta mekan, aile bireylerinin bir araya gelebileceği ve evin diğer bölümlerine geçiş sağlayan bir alan olarak kullanılır (Aksoy, 1983).

İklim faktörleri geleneksel Türk evlerinin plan tiplerinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Özellikle iklim koşullarının soğuk olduğu bölgelerde, evlerin korunaklı olması ve etkili bir şekilde ısıtılması gerekmektedir. Bu nedenle, tek merkezden ısıtmaya elverişli plan tipleri tercih edilmiştir. Geleneksel Türk evlerinde, tek bir ısı kaynağı olan sobadan çıkan sıcak hava, evin diğer odalarına yayılması amaçlanmıştır. Bu nedenle, odaların merkezinde

veya yakınında yer alan sofalar, evin ısınmasında önemli bir rol oynamıştır. Diğer odalar, bu merkezi ısı kaynağından yararlanarak ısınmıştır.

Geleneksel konut mimarisinde hayat olarak nitelendirilen alanın etkisi büyüktür. Konutun dışta kalan alanı ile oda arasında kalan kısım, çoğunluklu orada yaşayanların tarafından en çok kullanılan ortak bölümdür. Odalara ve merdivenlere dağılım, ortak alandan gerçekleştirilir. Üç tarafı kapalı, tek taraftan açılabilen eyvanlar, hayat olarak tasvir edilen kısım ile bahçeye, sokağa yani dış mekana açılan alanın bağlantısını sağlamaktadır. Eyvanın buradaki önemli işlevi, "hayat" şeklinde tasvir edilen kısmın ara mekan olarak kullanılmasına imkan tanımasıdır (Yürekli ve Yürekli, 2005).

Geleneksel Türk evlerinde oda kapıları genellikle tek kanatlıdır ve açılış yönü oda içine doğru olacak şekilde planlanmıştır. Kapılar, açıldığında duvara dayanacak şekilde tasarlanır. Bu tasarım, oda içindeki mahremiyeti sağlamak ve oda sıcaklığını korumak amacıyla kullanılır. Oda girişleri genellikle köşeden yapıldığından, oda içinde daha fazla mahremiyet sağlanır. Oda kapılarının genişliği genellikle 80 cm, yüksekliği ise 150 cm olarak standart kabul edilir. Ancak, sofa tarafından kullanılan pervaz, taç ve kemer gibi başlık detaylarıyla birlikte kapının yüksekliği daha da arttığı görülmektedir (Şekil 9.).



Şekil 9. Geleneksel Konut Oda Girişi- Kapı Dolap İlişkisi (Küçükerman, 1985)

Geleneksel Türk evlerinde dolaplar ve yüklükler, odalardaki eşyaların depolanması ve korunması amacıyla kullanılmıştır. Dolaplar genellikle odanın birden fazla duvarında yer alır ve yükseklikleri odanın tavan yüksekliğiyle uyumlu olarak tasarlanmıştır. Odanın duvarları içine açılmış olan oyuklara dolap, yüklük ve sedir gibi elemanlar dahil edilmiştir (Eldem, 1984). Dolap ve

yüklükler, geleneksel Türk evlerinde eşyaların depolanması, düzenlenmesi ve korunması için önemlidir. Evin iç mekanında işlevsel bir amaçla kullanılırken, aynı zamanda estetik bir değer taşıyarak geleneksel Türk evlerinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadırlar.

Ocaklar, genellikle odanın bir duvarına entegre bir şekilde inşa edilmiştir. Oda ısısının sağlanması ve gerektiğinde yemeklerin pişirilmesi amacıyla duvar içine yerleştirilmişlerdir (Şekil 10.).

Şekil 10. İç Mekanda Ocak (Burkut, 2019)

Geleneksel Türk evlerinde köşk adı verilen yazlık oturma yerleri yer alır. Sofadan dışarı taşan köşkler, çevresi açık ve üzeri kapalı yapılar olup, aile üyelerinin dinlenme, sohbet etme veya misafirleri ağırlama amacıyla kullanılır. Bu yazlık oturma yerleri, evin iç mekanından dışarıya açılarak hem iç mekanın genişlemesini sağlar hem de dış ortamla bağlantıyı kurar. Sofalarda ayrıca taht adı verilen yükseltilmiş döşemeler de bulunabilir.

Geleneksel Türk evlerinde sofaların ve içinde bulunan diğer mekanların farklılaşması, evin işlevselliğini ve kullanımını çeşitlendirir. Sofalar, aile bireylerinin bir araya gelmesini, sosyal etkileşimi ve misafir ağırlamayı teşvik ederken, köşkler ve tahtlar da belirli amaçlarla kullanılan özel mekanlar olarak evin iç mekanlarında farklılaşmayı sağlar. Bu özellikler, geleneksel Türk evlerinin zenginlik ve çeşitlilik kazanmasını sağlar ve konut dokusunu karakterize eder (Cansever, 1994).

Türk evlerinde merdivenler, katlar arasındaki dolaşımı sağlamak için kullanılan, genellikle iç mekanlarda veya sofaların dışında başka bir mekanda

yer alan mimari elemanlardır. Merdivenlerin konumu, evin plan tipini etkileyebilmekte ve bazı durumlarda eyvanlar veya merdiven sofaları gibi mekanlar da plana dahil olabilmektedir. Sedat Hakkı Eldem, Türk evlerinde ihtiyaç durumunda bir merdiven sofası oluşturulabileceğini belirtmiştir. Bu merdiven sofaları, 19. yüzyılın sonlarına doğru önem kazanan özel mekanlar olarak ortaya çıkmıştır (Eldem, 1984). Merdivenlerin iç mekanda bulunduğu durumlarda, merdiven sofaları oluşturularak merdivenlerin kullanımı daha rahat hale getirilir. Bunun yanı sıra, merdivenlerin yapının dışında olduğu durumlarda özellikle avludan üst katlara erişimi sağlamak amacıyla yapılan dış mekan merdivenlerine sıkça rastlanmaktadır. Ahşap, geleneksel Türk mimarisinde yaygın olarak kullanılan bir malzemedir ve merdivenlerde de tercih edilen bir yapı malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 11). Özellikle farklı tiplerde merdiven uygulamaları bulunmakla birlikte, genellikle tek kollu veya iki kollu ahşap merdivenlerin kullanıldığı görüşmüştür (Burkut, 2019).

Şekil 11. Merdiven İç Mekan (Burkut, 2019)

Tarih boyunca mutfakların yapısı ve yerleşimi birçok faktöre bağlı olarak değişmiştir. Erken dönemlerde, mutfaklar genellikle ayrı bir yapı olarak tasarlanırdı. Bunun sebebi ise, yangın tehlikesi ve aşçılık sırasında ortaya çıkabilecek duman ve koku gibi faktörler olarak gösterilmiştir. Ayrıca bu durum, ev işlerinin dış mekanda yapılmasını kolaylaştırmıştır. Mutfaklar genellikle bahçeye veya avluya, genellikle duvarlarla inşa edilerek kiler, ambar

gibi hizmet odaları ile bağlantılı biçimde konumlandırılmıştır. Bu nedenle mutfakların genel özellikleri, geniş hacme ve taş zemine sahip olmaları, büyük ocak ve birden fazla ateşlik içermesi olarak tanımlanabilmektedir.

2.3. Geleneksel Konutta Yağım Tekniği Ve Malzeme Seçimi

Geleneksel konutlarda malzeme seçimi ve yapım yöntemleri genellikle coğrafi bölgeye, yerel iklim koşullarına ve mevcut kaynaklara bağlıdır. Kuban' ın tasvirinde şu şekilde belirtmiştir;

> *"Yapı eylemi, istenen herhangi bir amaca uygun bir biçimi ve bu biçimi ayakta tutacak strüktürü, amacına uygun bir malzeme ile yapım tekniğinin olanakları içinde gerçekleştirmektir" (Kuban, 1992).*

Bu nedenle yapının inşa edildiği toplumun kültürel özellikleri, o yapının şekillenmesinde, biçimlenişinde en önemli ve belirleyici etkenlerden biridir. Geleneksel Türk evleri genellikle ahşap, taş ve kerpiç gibi yerel malzemelerden inşa edilmiştir. Bu evler, Türkiye'nin farklı bölgelerinde benzer özellikler taşısa da, yapıldıkları bölgeye göre farklılıklar göstermektedir. Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye ile ortak taş konut mimarisi görülmektedir. Kuzeydoğu Anadolu'da ahşap hatıllı taş mimari bölgenin sert iklim koşullarına uyum sağlarken, Ege ve Akdeniz bölgelerinin düz damlı kübik taş mimarisi karşımıza çıkmaktadır. Doğu Karadeniz bölgesinde ahşap iskeletli geleneksel evler, ahşap malzemenin bol olması sebebiyle sıklıkla uygulanmıştır. Ahşap iskelet yapı, genellikle çift katlı veya üç katlıdır. Bu bölgelerde yoğun yağış ve nem olduğundan, ahşap yapılar bu iklim koşullarına uyum sağlamada avantaj sağlamaktadır. Orta Anadolu Bölgesi'nde, özellikle Kayseri ve Niğde gibi şehirlerde, taş mimari yaygın olarak görülmüştür. Evler genellikle kesme taş veya yığma taş kullanılarak tek katlı veya iki katlı inşa edilmiştir. Orta Anadolu'daki köy ve küçük kentlerde yapılar, kerpiç malzeme uygulanmıştır. Alt katı kagir üst katları ahşap karkas arası kerpiç veya tuğla ile dolu hımış yapılar, Anadolu kıyıları ile orta yaylalar arasında, Sivas dolaylarından batıya ve İç Ege'den Torosların kuzey yamaçlarına kadar alanda ve yer yer diğer bölgelerde, Balkanlarda karşımıza çıkmaktadır (Kuban, 1966).

Ahşap, geleneksel Türk konutlarında uzun bir geçmişe sahip olan ve yaygın olarak kullanılan bir malzemedir. Strüktürün ana taşıyıcı malzemesi ahşaptır. Kerpiç ise dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır ve kerpiçte malzemesi killi toprak ana malzemedir. Saz ve kamışın içine dahil edildiği

güneşte kurutulmuş kerpiç kullanılarak duvarlar örülmüştür (Özer, 2006). Ahşabın yaygın olarak tercih edilmesinin nedenleri arasında, bulunabilirliği, işlenebilirliği, hafifliği ve iklim koşullarına uygunluğunu sıralamak mümkündür. Ahşap, el işçiliği ile kolayca şekillendirilebilen bir malzeme olması ve doğal olarak hafif olması, geleneksel Türk evlerinde tercih edilmesinde etkili olmuştur. Buna ek olarak, ahşap malzemenin doğal yalıtım özellikleri ve iklimlere uygunluk sağlaması da tercih edilmesinde önemli faktörlerdendir. Ahşap, Anadolu'nun bazı bölgelerinde taşıyıcı eleman olarak kullanılmıştır. Özellikle Trakya, iç Anadolu, orta Anadolu ve kuzey Anadolu gibi bölgelerde ahşap, yapıların taşıyıcı elemanları olarak tercih edilmiştir. İç ve dış duvarlarda ise kireç badana kullanılmıştır. Özellikle ahşap kafes ve parmaklık kullanılarak hem evin iç kısmında dışarıya yönelik mahremiyet sağlanmış hem de olabilecek hırsızlık vb. tüm durumlara karşı güvenliğin oluşturulmuştur. Zemin kat dış mekanın devamı niteliğinde olduğu için döşemesinde sıkıştırılmış toprak devam etmektedir. Bazı evlerde eyvan zeminleri, “lime” olarak tasvir edilen pişmiş toprak karolar ile kaplıdır (Yürekli ve Yürekli, 2005).

Geleneksel konutlarda malzeme seçimi ve yapım yöntemlerinde kullanılan teknikler genellikle daha basittir ve aletler, işçilik ve yerel malzemeler üzerinde ağırlıklıdır. Bu nedenle, bu tür yapılar genellikle yerel hava koşullarına, mevcut malzemelere ve toplumun ihtiyaçlarına en uygun olanı yansıtmaktadır. Harç kerpiç, taş, tuğla gibi elamanlar için bağlayıcı niteliğinde kullanılır ve özellikle kerpiç ve tuğla için bağlayıcı yapı malzemesine “çamur” örnek olarak verilebilmektedir (Özer, 2006).

3. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Mimari yapılar, insan yaşamının önemli ve özel mekanları olarak değerlendirilir. Bu yapılar, geçmişin birikimini, sosyal yaşanmışlıkları ve dönemlerin ekonomik ve teknolojik gelişimlerini yansıtır. Aynı zamanda insanlığın geçmişini, değişimlerini ve gelecekteki oluşumları da anlatır. Her coğrafyanın, iklimin ve kültürün kendine özgü bir mimari anlayışı vardır.

Türk evi gibi geleneksel yapılar, Orta Asya'nın iklimsel ve coğrafi yapısına uygun olarak şekillenirken bölgenin kültürel dinamiklerini de yansıtır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi, Orta Asya kültürel dinamiklerinin bu coğrafyaya girişine ve Anadolu'daki mimari yapıların şekillenmesine olanak

sağlamıştır. Bölgenin iklimi, coğrafi yapısı ve farklı uygarlıklara ait kültürel unsurlar, Türk evinin gelişimini etkilemiştir.

Tarihi yapılar ve çevreleri nesiller arasında devamlılığı sağlayan bir hazinedir. Gerek plan tipi, gerek iç mekan biçimlenişi ve gerekse malzeme, yapım yöntemleri özelinde geleneksel konutlar, dönemlerinin belirgin kültürel, yerel ve coğrafi izlerini taşımaktadır. Bu yapıların korunması ve sürdürülebilirliği büyük önem taşır. Ancak bu süreçte koruma ve kullanma dengesini gözetmek önemlidir. Geleneksel Türk evi, zengin bir yapıya sahiptir ve geçmişe ve geleceğe ışık tutar. Bu yapıların toplum üzerinde sembolik değeri ve psikolojik etkisi vardır ve korunmaları önem taşır.

Tarihi yapıların sürdürülebilirliği için toplumsal bilincin artırılması da önemlidir. İnsanların tarihi yapıların değerini ve korunmasının önemini anlamaları, toplumun bu yapıları sahiplenmesi ve koruma çalışmalarına destek olması açısından önemlidir.

Sonuç olarak, tarihi yapıların korunması ve sürdürülebilirliği, onları özgün formlarına uygun bir şekilde restore etmek, çevrelerini korumak ve koruma- kullanma dengesini gözetmekle sağlanır. Bu sayede tarihe tanıklık eden ve geçmişin canlı tanıkları olan geleneksel konutlar, gelecek nesillere aktarılabilecek ve toplumun kültürel mirası olarak korunabilecektir.

KAYNAKÇA

Aksoy. E., (1983) "Orta Mekân: Türk Sivil Mimarisinde Kuruluş Prensibi" Mimarlık ve Sanat: 39-92.

Bektaş, C., **(**2013). Türk Evi, YEM Yayınları, İstanbul.

Burkut, E. B., (2019). Türk Evinin Mimari Özellikler, Kültürel Mimari ve Sosyal Hayatımızın Tanıkları Türk Evleri, s.38-45, Ümraniye Belediyesi Yayınları, İstanbul.

Cansever, T., (1994). Ev ve Şehir Üzerine Düşünceler. İstanbul: İnsan Yayınları:101.

Eldem, S.H., **(**1968). Türk Evi Plan Tipleri, s.77, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Eldem, S. H., (1984) "Türk Evi Osmanlı Dönemi I", İstanbul Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.

Eldem, S.H., (1984). Türk Evi I, TAÇ Vakfı Yayınları, İstanbul.

Güney, F.C., (2016). Konut Ölçeğinde Sürdürülebilir İç Mimari Tasarımı Üzerine Örnek Bir Çalışma: Geleneksel Bodrum Evleri İçin Bir Öneri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kuban, D., (1966). Türkiye'de Malzeme Koşullarına Bağlı Geleneksel Konut Mimarisi Üzerinde Bazı Gözlemler, Mimarlık Dergisi, sayı:10,s.15-20.

Kuban, D., (1992). Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif içinde Mimarlığın Kurumsal Sözlüğüne Giriş (4. Baskı). İstanbul: YEM Yayın.

Küçükerman, Ö., (1985). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi (2. Baskı). İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Küçükerman, Ö., **(**1996). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

Oliver, P., (1969). Shelter and Society.

Özer, S. S., (2006). Geleneksel Yığma Yapılarda Strüktürel Elemanların Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri, sf:43, 44, 45.

Şen, P., **(**1968). Anonim Mimaride Çeşitlilik, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Yürekli H., Yürekli F., (2005). Türk Evi, Gözlemler-Yorumlar (The Turkish House, A Concise Re-Evaluation), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları-111,1.Baskı, Mayıs, İstanbul.

CHAPTER 7

PRESERVING THE LOST ART OF EBRU: AI-ASSISTED IMAGE GENERATION USING A REFINED DATASET

Dr. Didem DÖNMEZ KARAGÖZLER,

Assist. Prof. Dr. Sura KILIÇ,

Çağlayan KARAGÖZLER

1. INTRODUCTION

Ebru Art, or Turkish marbling, stands as a treasured cultural gem that has been practiced and cherished in Turkey for centuries. However, as the world rapidly transitions into the digital age, there arises an urgent need to safeguard and promote this unique art form. This paper responds to this imperative by presenting an innovative approach that leverages modern technology and deep learning techniques to preserve and revitalize Ebru Art for a wider audience.

The paper commences with a comprehensive overview of Ebru Art, delving into its captivating history, intricate techniques, and profound cultural significance. It traces the art form's origins back to the 15th century in Turkey, where skilled artisans mastered the delicate process of floating pigments on the surface of water and transforming them into mesmerizing patterns on various materials. It highlights how Ebru Art has been intertwined with Turkish culture, finding expression in religious manuscripts, book covers, and architectural embellishments, earning its place as a symbol of beauty and spirituality.

However, with the passage of time and the ever-changing landscape of artistic expression, Ebru Art faces the challenges of preservation and accessibility. This paper carefully examines these challenges, recognizing the need to adapt the art form to contemporary contexts while safeguarding its authenticity. One crucial step towards achieving this goal is the development of a stable diffusion model, which bridges the gap between traditional artistry and modern technology.

The paper delves into the details of this stable diffusion model, a cutting-edge deep learning approach meticulously trained using a refined dataset of prominent and well-known Ebru Art pieces. This model serves as a powerful tool in generating AI-assisted digital images in the Ebru style. By embracing AI, the art form becomes more accessible to a wider audience, enabling individuals from diverse backgrounds to engage with the intricate beauty of Ebru Art and appreciate its cultural significance.

The process of generating new art pieces through the stable diffusion model is also extensively explored in the paper. It elucidates how the model utilizes multiple reference images to create unique AI-assisted digital works in the Ebru style. These generated images, while deeply rooted in tradition, offer endless creative possibilities that can be further refined and enhanced using digital tools and techniques. This fusion of tradition and innovation empowers

artists and enthusiasts alike to create and contribute to the ongoing legacy of Ebru Art.

In conclusion, this paper not only introduces a groundbreaking approach to preserving and promoting Ebru Art but also celebrates the dynamic potential of technology in the artistic realm. By harmonizing tradition and modernity, the stable diffusion model opens doors to a broader audience, inspiring new generations of artists and enthusiasts to immerse themselves in the captivating world of Ebru Art. This transformative endeavor paves the way for the continued appreciation, growth, and preservation of Ebru Art in the digital age and beyond.

2. LITERATURE REVIEW

Traditional Turkish Art is a vast and diverse category encompassing a wide range of artistic expressions that have evolved over centuries, reflecting the rich cultural heritage and historical influences of the region. This art form is deeply rooted in the traditions of the Anatolian Peninsula, blending elements from various civilizations, including Seljuk, Ottoman, and Byzantine. Traditional Turkish Art is characterized by its intricate details, meticulous craftsmanship, and vibrant colors, often inspired by nature, geometry, and religious motifs.

Calligraphy, also known as "Hat," is one of the most prominent and revered aspects of Traditional Turkish Art. It involves the masterful and artistic writing of Arabic script and Islamic texts. Calligraphy holds deep spiritual significance in Islamic culture, as it is used to convey the beauty and sacredness of the Quran and other religious texts. The art of calligraphy requires exceptional skill, precision, and a profound understanding of the written word's spiritual meaning. Over the centuries, Turkish calligraphers have developed a rich variety of scripts, each with its own unique characteristics and forms. From the bold and imposing Kufic script to the fluid and elegant Thuluth, each script exemplifies the mastery of the calligrapher and contributes to the art's diverse and captivating nature.

Another significant branch of Traditional Turkish Art is Illumination, known as "Tezhip." Illumination involves the meticulous embellishment of calligraphy and manuscripts with gold leaf, vibrant pigments, and intricate geometric patterns. This exquisite art form is often employed to decorate

religious books, manuscripts, and official documents, elevating the aesthetics of the written word and transforming it into a mesmerizing work of art. Illumination artists showcase their expertise through delicate and precise brushwork, creating harmonious compositions of colors and patterns that complement the calligraphy they adorn. The combination of calligraphy and illumination creates a captivating synergy, conveying not only the meaning of the words but also the spiritual essence of the text.

Turkish Ceramics and Tiles, known as "Çini," represent yet another essential facet of Traditional Turkish Art. This art form is celebrated for its refined designs, intricate motifs, and vibrant glazes. Çini art has a rich history, with its origins dating back to the Seljuk and Ottoman periods. Turkish ceramic artists showcase their mastery by skillfully transforming clay into breathtaking pieces of art, including bowls, plates, tiles, and vases. The use of vibrant colors and intricate patterns in Çini art reflects the region's rich cultural heritage and historical influences. You can find Çini art adorning the walls, domes, and mihrabs of mosques, the facades of palaces, and the interiors of historical buildings throughout Turkey. This art form not only serves as a testament to the talent and creativity of Turkish artists but also adds a touch of elegance and beauty to the architectural masterpieces of the region.

Ebru Art, also known as Turkish marbling, is a traditional form of art that involves creating intricate and colorful patterns on paper or other materials using water, pigments, and various tools. This art form has a rich history dating back to the 15th century in Turkey and has since spread to other parts of the world. Ebru Art is a complex and challenging art form that requires skill and expertise to master, but it also offers endless possibilities for creativity and expression. Many artists and enthusiasts are drawn to Ebru Art because of its unique and beautiful patterns, as well as its cultural significance. Some prominent examples of Ebru Art include the works of Niyazi Sayın, Mustafa Düzgünman, and Hikmet Barutçugil (Aslan, 2022).

Ebru Art is created through a unique process that involves using special tools to create patterns on the surface of water that has been thickened with a solution made from a natural gum called tragacanth. Pigments are then carefully applied to the surface of the water, and the resulting patterns are transferred to paper or other materials. The process can be repeated to create layers and add depth to the designs. Ebru artists use a variety of techniques and tools to create

different patterns, including combs, brushes, and styluses. The history of Ebru Art dates to the 15th century in Turkey, and it has since spread to other parts of the world. Over the years, Ebru Art has evolved and adapted to different cultural contexts, but it has retained its unique beauty and complexity. Some notable milestones in the history of Ebru Art include the publication of the first known Ebru book by Seyhülislam Mehmed Efendi in 1719 (Ashgan Abd el fatah Abd el Kareem Assist Professor & Mona Mohamed Sayed Nasr Assist Professor, 2020), and the establishment of the Istanbul Ebru Workshop in the early 20th century by Mustafa Düzgünma.

Ebru Art has been the subject of several comprehensive studies, delving into its chemical and physical properties, preservation techniques, and even its therapeutic benefits. For instance, Barutçugil conducted a thorough investigation into the role of tragacanth solution properties in creating the characteristic texture of Ebru patterns (Aslan, 2022). Through their research, they uncovered that the viscosity and concentration of the solution played pivotal roles in determining the overall quality and durability of the marbling.

Further contributing to the understanding of Ebru Art, Kahali et. al. conducted a study exploring the impact of both concentration and pH levels of the tragacanth solution on the texture and color properties of the patterns (Kahali et al., 2022). Their findings shed light on the intricate interplay between solution properties and the captivating visual elements of Ebru Art.

An equally important aspect of Ebru Art lies in the use of natural dyes. Distanov et. al. delved into this area of interest, exploring the vast potential of natural dyes in creating a diverse range of vibrant colors and captivating visual effects (Levytskyi -Prof Head et al., 2022). Their research demonstrated the versatility and beauty that natural dyes bring to the art form. Building upon this, Bartutçugil's investigation into the use of natural dyes in traditional Ebru Art revealed how these dyes could be harnessed to create intricate and complex patterns, adding depth and richness to the artistic expression (Aslan, 2022).

In addition to these technical studies, researchers have also explored the potential therapeutic benefits of engaging in Ebru Art. Akhan et al. discovered that participating in Ebru workshops led to a significant reduction in anxiety and depression levels among psychiatric patients (Utaş Akhan & Atasoy, 2017).

Overall, previous research has helped to shed light on the unique properties of Ebru Art and its potential applications in both the artistic and

therapeutic realms. By investigating the chemistry and physics of the marbling process, researchers have gained insight into how different variables can affect the final product, while studies on the use of natural dyes have demonstrated the wide range of effects that can be achieved with this technique. Additionally, the therapeutic benefits of Ebru Art suggest that it may be a valuable tool for promoting mental health and well-being.

A growing body of research indicates that Ebru art is facing significant threats that put its preservation and continuity at risk. Aslan's argument highlights the imminent danger to the traditional form of Ebru art, as it struggles to be passed down to the younger generation (Aslan, 2022). This generational gap presents a substantial challenge in ensuring the transmission of the intricate knowledge and techniques that underpin this exquisite art form.

Moreover, Aslan also draws attention to the various hurdles that Ebru art encounters, including the waning interest from the younger generation and the difficulty in sourcing natural materials essential for the art (Aslan, 2022). The lack of interest stems from the allure of contemporary art forms and changing preferences, which divert attention away from traditional practices like Ebru.

In a similar vein, Mohamed's observations underscore the crucial factors contributing to the decline of Ebru art (Ashgan Abd el fatah Abd el Kareem Assist Professor & Mona Mohamed Sayed Nasr Assist Professor, 2020). The dwindling number of Ebru artists and the apparent lack of interest among the younger generation both play pivotal roles in this concerning trend.

Levytskyi's study further supports this narrative by pointing out that traditional Ebru techniques are being displaced by modern industrial methods (Levytskyi -Prof Head et al., 2022). The allure of convenience and efficiency that comes with industrialization poses a significant challenge to the preservation of authentic Ebru art, which heavily relies on laborious and skillful craftsmanship.

Similarly, Bartutçugil's claim that the number of Ebru artists in Turkey is decreasing adds to the mounting evidence of the art form's vulnerability (Aslan, 2022). The dwindling pool of skilled artists further exacerbates the risk of losing the intricate techniques and rich cultural heritage that Ebru embodies.

Taken together, the findings from these studies paint a concerning picture. Ebru art faces the peril of being lost if decisive measures are not taken to address the challenges it encounters. The lack of interest from the younger

generation, scarcity of natural materials, the encroachment of modern industrial practices, and the decline in the number of skilled artists collectively threaten the preservation and continuation of this cherished traditional art form. Thus, efforts to raise awareness, promote education, and support the remaining Ebru artists become increasingly crucial in safeguarding the beauty and cultural significance of Ebru art for generations to come.

3. RESEARCH METHODOLOGY AND CONDUCT

To begin the process, the researchers carefully selected 15 images of famous Ebru artworks to serve as input samples for training the machine learning algorithm. By utilizing these exemplary Ebru artworks as a foundation, the algorithm would learn the essential characteristics and underlying patterns inherent in the Ebru style. The training process aimed to generate 750 classification images that exhibit the essence of Ebru art while also fostering diversity in the generated content.

During the training phase, specific hyperparameters were tuned to ensure optimal results. The CFG scale was set to 7.5, a crucial parameter that influences the level of detail and intricacy in the generated images. Additionally, a training rate of 0.00002 was applied to the LORA component of the algorithm, which is a key factor in guiding the learning process.

To identify the ideal moment when the algorithm grasped the essence of Ebru art without compromising diversity, the researchers made intermittent stops during the training at three different time points: 1591, 3223, and 6717 training steps. After meticulous evaluation, it was determined that the 3223rd step served as the "sweet spot" where the algorithm demonstrated its ability to faithfully capture the captivating Ebru style while maintaining a sufficiently diverse range of artistic outputs.

Following the identification of the optimal training step, the researchers proceeded to unleash the trained model's creative potential. For this purpose, the researchers meticulously curated prompts encompassing a diverse array of object types. By providing these prompts as input to the trained algorithm, the researchers observed how each object type could be beautifully transformed into an Ebru-style masterpiece. After identifying the optimal training step, we generated new images using prompts selected by the researchers that spanned across various objects to observe how each object type resulted in Ebru style

with our trained model. The generated images were evaluated by the researchers based on the level of similarity to the Ebru style and aesthetic appeal.

The researchers embarked on the generation process using their own personal computer equipped with a high-performance GPU, specifically the NVIDIA RTX 2060, to ensure efficient and accelerated computations during the image generation phase. Additionally, they employed other essential peripherals to support the computational demands of the task.

To further enhance the generation process and enable a seamless workflow, the researchers leveraged cutting-edge tools provided by AUTOMATIC1111's Stable Diffusion WebUI and Leonardo.ai. These platforms proved to be indispensable, offering advanced functionalities and user-friendly interfaces for generating high-quality images in the distinct Ebru style.

Throughout the experiment, the researchers curated a diverse range of prompts to drive the image generation process. These prompts were thoughtfully selected to encompass multiple object types, allowing them to explore how each distinct object type manifested within the Ebru style produced by their extensively trained language model.

Following the completion of the image generation process, the researchers subjected the generated images to a rigorous analysis and evaluation. The evaluation criteria were two-fold: first, they assessed the adherence of the images to the Ebru style, examining how well the model captured the unique characteristics and patterns synonymous with this traditional Turkish art form. Second, the researchers gauged the creativity and originality of the generated images, keen to uncover instances where the model exhibited novel and unexpected interpretations of the Ebru style.

The outcomes of this research endeavor are expected to contribute significantly to the understanding of generative models in the context of artistic styles, while also shedding light on the capabilities and limitations of the Stable Diffusion architecture in replicating complex visual arts. Moreover, the results may have broader implications for the field of AI-generated art, fostering future developments in creativity-driven applications of artificial intelligence.

Figure 1: Input images used as a training dataset. (Bahşi, n.d.; Barutçugil, n.d.; İlter, n.d.; Kırıköz, n.d.; Nemli, n.d.)

The choice of input images in the researchers' study played a crucial role in ensuring the AI model's ability to learn and generate diverse Ebru styles. For this purpose, the researchers selected 15 images of renowned Ebru artworks from a variety of sources, including academic papers and online galleries. Careful consideration was given to each image, focusing on their color variances, object and painting style distinctions, and overall complexity. These criteria were essential to guarantee a diverse and comprehensive set of learning examples for the AI model.

The researchers ensured the inclusion of images that represented various Ebru techniques, such as captivating cloud effects, mesmerizing, combed designs, and delicate floral motifs, among others. Moreover, they made sure to incorporate images with diverse color schemes, ranging from vibrant and bold hues to soft and muted tones. This thoughtful approach provided the AI model with exposure to a wide array of colors and techniques, enabling it to learn and replicate Ebru styles with versatility.

An additional aspect that the researchers emphasized was the quality and resolution of the input images. Recognizing the significance of intricate details in Ebru patterns, the researchers made sure that all the selected images were of high resolution. This attention to detail allowed the AI model to grasp the subtleties of Ebru art, including the graceful flow of lines and the intricate harmonization of colors—characteristics that define the essence of this exquisite art form.

The comprehensive selection of diverse, high-quality input images served as a strong foundation for the researchers' study. It not only enabled the AI model to learn from a rich and varied dataset but also ensured that the generated Ebru styles demonstrated fidelity to the beauty and intricacy of the traditional Turkish art form.

Overall, the input images used in this study were carefully selected to include a range of styles and color variations in Ebru art. The selected images were also diverse enough for the AI model to learn from, with variations in object and painting style. These factors were considered to ensure that the AI model could accurately capture the unique features and characteristics of Ebru art. References suggest that selecting a diverse range of images is important for training stable diffusion models (Karras et al., 2018, 2020). Additionally, using square images can help improve the quality of generated images, as it reduces the possibility of distortion in the training process (Olah et al., 2017). Therefore, the selected images were resized and cropped to 512x512 pixel dimensions to ensure they were all square and to reduce the likelihood of distortion in the model training process.

Preprocessing input images is an essential step in training Stable Diffusion models. In the case of our study, we resized the images to 512x512 pixels and cropped them to show the relevant parts. This was done to ensure that the model was fed with square images, as this has been shown to produce better results in training Stable Diffusion models (Karras et al., 2018, 2020). The size of 512x512 pixels is also commonly used in image processing tasks due to its balance between computational efficiency and image quality (Jia et al., 2014). By using square images of a consistent size, we were able to ensure that our model learned patterns and features consistently across all input images.

Figure 2: Resulting images from the trained model.

4. CONCLUSION

In conclusion, the trained Stable Diffusion - Dreambooth LORA model has shown remarkable ability in adopting the Ebru style, generating new images in a similar fashion to the input samples. The generated images were visually pleasing and realistic, reflecting the characteristics of traditional Ebru paintings. This model provides a unique opportunity to preserve the beauty of Ebru art digitally and could serve as a valuable tool for artists who want to explore the possibilities of AI in their work.

Moreover, the model's ability to generate Ebru-style images from a wide range of prompts is a testament to its flexibility and potential. It opens up exciting new possibilities for artists and designers, who can now experiment with the Ebru style using an AI-generated tool. This could lead to the creation of new forms of digital art and could even inspire new techniques and styles that draw upon the unique aesthetic qualities of Ebru.

Additionally, the model's ability to generate Ebru-style images from a wide range of prompts is a testament to its flexibility and potential. It opens up exciting new possibilities for artists and designers, who can now experiment with the Ebru style using an AI-generated tool. This could lead to the creation of new forms of digital art and could even inspire new techniques and styles that draw upon the unique aesthetic qualities of Ebru.

Overall, the Stable Diffusion - Dreambooth LORA model demonstrates the potential for AI to preserve and innovate traditional art forms, while also showcasing the beauty and uniqueness of Ebru to a wider audience. By offering a digital approach to the art form, it may even encourage more people to explore and appreciate Ebru, helping to keep the art form alive and relevant for generations to come. We hope that the freely available model on our public github repository will be widely adopted and inspire new forms of digital art in the future.

The trained model can be accessed under the following Github repository:

https://github.com/flamacore/EbruModel-1

5. FUTURE RESEARCH

In addition to expanding their method to encompass other traditional art styles, the researchers are resolute in exploring the immense potential of using AI-generated art as a powerful tool for innovation in the art world. By harnessing the capabilities of artificial intelligence, they aspire to create new and groundbreaking pieces of art that seamlessly blend the richness of traditional styles with modern techniques and forms. This endeavor seeks to establish a novel art form that not only embraces the heritage of the past but also pushes the boundaries of artistic expression to new horizons. The marriage of AI and traditional art has the potential to revitalize and breathe new life into classical artistic styles, sparking a renaissance of creativity and inspiring both artists and audiences alike.

Beyond the realms of innovation, the researchers firmly believe that their research holds significant implications for the preservation of cultural heritage and the promotion of diversity in the art world. As the world continues to evolve and cultural traditions face the risk of fading into obscurity, the digitization of

traditional art forms becomes an essential means of safeguarding these invaluable cultural treasures. By leveraging AI to digitally preserve and recreate the beauty of traditional art, the researchers strive to ensure that these works remain accessible and appreciated by future generations. This endeavor not only reinforces the cultural significance of traditional art but also celebrates the unique expressions of various societies and civilizations, fostering a more inclusive and diverse art world.

Moreover, the researchers are optimistic that their work will serve as an inspiring catalyst for others to delve into the potential of AI as a tool for both preservation and innovation. By demonstrating the ability of AI to complement and enhance traditional art, they hope to spark a broader movement of exploration and experimentation across artistic disciplines. Encouraging artists, technologists, and researchers to collaborate in the domain of AI-generated art can lead to groundbreaking breakthroughs, unleashing the true power of artificial intelligence as a force for positive transformation in the creative landscape.

Ultimately, the researchers' passion for merging traditional art with AI-generated innovation is driven by their belief in the profound impact it can have on the artistic realm. As they continue to tread new paths and pioneer the fusion of art and technology, they envision a future where cultural heritage is preserved, artistic expression is limitless, and the art world flourishes with diversity, creativity, and boundless possibilities.

6. REFERENCES

Ashgan Abd el fatah Abd el Kareem Assist Professor, A., & Mona Mohamed Sayed Nasr Assist Professor, A. (2020). Aesthetics of Ebru art in fashion design. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, *5*(Conference Issue (1)), 217–240. https://doi.org/10.21608/MJAF.2020.38398.1790

Aslan, R. (2022). Hikmet Barutçugil's Hüdayi Yolu. *MAVCOR Journal*, *6*(2). https://doi.org/10.22332/MAV.OBJ.2022.5

Bahşi, S. A. (n.d.). *Ebru artwork*.

Barutçugil, H. (n.d.). *Ebru artwork*.

İlter, H. (n.d.). *Ebru artwork*.

Jia, Y., Shelhamer, E., Donahue, J., Karayev, S., Long, J., Girshick, R., Guadarrama, S., & Darrell, T. (2014). Caffe: Convolutional architecture for fast feature embedding. *MM 2014 - Proceedings of the 2014 ACM Conference on Multimedia*, 675–678. https://doi.org/10.1145/2647868.2654889

Kahali, P., Montazer, M., & Kamali Dolatabadi, M. (2022). Sustainable copper oxide/Tragacanth gum bionanocomposites with multi-purpose catalytic activities on textile. *Journal of Applied Polymer Science*, *139*(33), e52781. https://doi.org/10.1002/app.52781

Karras, T., Aittala, M., Hellsten, J., Laine, S., Lehtinen, J., & Aila, T. (2020). Training Generative Adversarial Networks with Limited Data. *Advances in Neural Information Processing Systems*, *2020-Decem*. https://arxiv.org/abs/2006.06676v2

Karras, T., Laine, S., & Aila, T. (2018). A Style-Based Generator Architecture for Generative Adversarial Networks. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, *43*(12), 4217–4228. https://doi.org/10.1109/TPAMI.2020.2970919

Kırıköz, C. (n.d.). *Ebru artwork*.

Levytskyi -Prof Head, V., Plavan -Prof Head, V., Skorokhoda -Prof Director, V., Khomenko, V., Patlun, D., Savchenko, B., & Sova, N. (2022). *New acrylate polymers – basis of paints for drawing on water via using EBRU technology*. https://repo.btu.kharkov.ua//handle/123456789/22900

Nemli, K. (n.d.). *Ebru artwork*.

Olah, C., Mordvintsev, A., & Schubert, L. (2017). Feature Visualization.

Distill, *2*(11), e7. https://doi.org/10.23915/DISTILL.00007

Utaş Akhan, L., & Atasoy, N. (2017). Impact of marbling art therapy activities on the anxiety levels of psychiatric patients. *Journal of Human Sciences*, *14*(2). https://doi.org/10.14687/JHS.V14I2.4397

BÖLÜM 8

MİMAR SİNAN YAPI SİSTEMATİĞİ

H. Didem SUNAN[1]

[1] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, didemsunan@halic.edu.tr, Orcid ID: 0009-0007-8976-2464

GİRİŞ

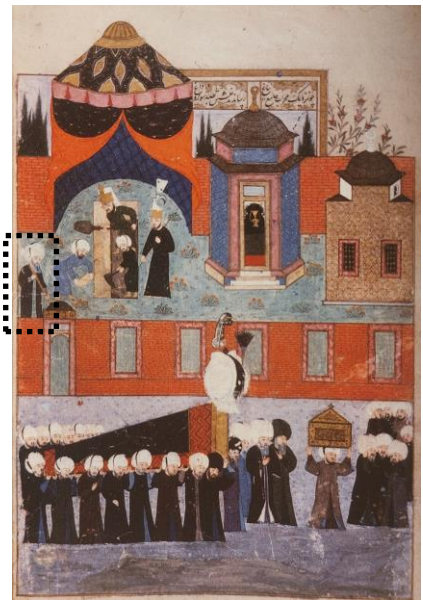
Osmanlı İmparatorluğu'nda Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520-1566); politik, ekonomik ve askeri olarak devletin en yetkin olduğu dönemdir. İmparatorluğun politik nüfuzunun yüksek olduğu bu dönem aynı zamanda sanat ve mimaride de "Osmanlı Klasik Çağı" olarak tanımlanır (Kuban, 2021, s. 251).

Mimar Sinan'ın yaşadığı 16. Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarının genişlediği, silah, lojistik, teçhizat ve askeri açıdan çok güçlü olduğu, Avrupa devletlerinin Osmanlı ile savaşmamak için vergiler ödedikleri bir dönemdir. Genişleyen sınırlar doğudan batıya giden malların imparatorluk topraklarından geçmesini zorunlu kılıyor, bu geçişlerden ve ticaretten vergi alınıyordu. Avrupa devletleri ile yapılan özel ticaret anlaşmaları ülkenin ticaret hacmini arttırmakta olup dünya ticaretinin Osmanlı'daki merkezi Galata idi. Kazanılan savaşlardan elde edilen ganimetler yönetici ve askeri sınıfın zenginleşmesini sağlıyor, miras sisteminin olmadığı bu dönemde vakıf yöntemi ile tüm yapılar, devlet hazinesinden değil, kişilerce inşa ettirilerek hem hayır işleniyor hem de aile üyeleri vakfın yönetimine dâhil edilerek gelir elde etmeleri sağlanıyordu (Günay, 2020, s. 12-13).

Böyle bir ortamda, 1538 yılından, 1588 yılındaki ölümüne kadar, elli yıl kesintisiz olarak Hassa Mimarlar Ocağı'nda mimarbaşılık görevini yürüten Mimar Sinan, bu süre zarfında çok sayıda cami, mescit, medrese, darülkurra, türbe, imaret, darüşşifa, sıbyan mektebi, tekke, aşhane, su yolu, köprü, han, kervansaray, hamam, saray ve mahzen inşa etmiştir. Bu eserlerin çoğu İstanbul'dadır (Günay, 2020, s. 20).

Mimar Sinan'ın, 1494-1499 yılları arasında, tam belirlenemeyen bir tarihte doğduğu, Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520), Kayseri Sancağı'nın Ağırnas Köyü'nde devşirildiği bilinmektedir. Devşirildikten sonra eğitim almış, dülgerlik öğrenmiş, inşaatlarda çalışmıştır. Yeniçeri olarak 1521 Belgrad, 1522 Rodos, 1526 Mohaç, 1529 Viyana, 1534-35 İran ve Tebriz seferlerine katılmış; atlısekban, yayabaşı, zemberekçibaşı rütbelerini almış; mühendislikteki başarıları nedeniyle "Haseki" rütbesine yükseltilmiştir. Bu seferler sırasında hem çok çeşitli yapılar görmüş hem de inşa faaliyetlerinde bulunmuştur. 1538 Karaboğdan (Moldovya) seferinde Prut Nehri üzerine bir köprü inşa etmesinin akabinde, aynı yıl, Hassa Mimarbaşılık

görevine getirilmiştir (Günay, 2006, s. 20). Kendi ağzından kaleme alınan *Tezkiret'ül Bünyan*'da; yeniçeri ocağından ayrılacağı için üzgün olduğunu, camiler inşa edip dünya ve ahret muradına vesile olacağı için bu görevi kabul ettiğini, söyler (Develi, 2003, s. 46).



Şekil 1. Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesi[2] **Şekil 2**. Mimar Sinan portresi[3]

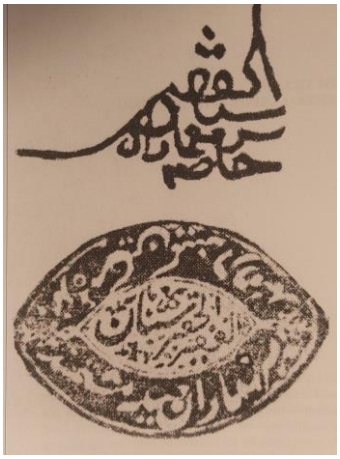
Osmanlı dönemi sanatçılarının kendileri ve eserleri hakkında konuşma ve yazma gelenekleri olmamasına rağmen (Günay, 2020, s. 130), Mimar Sinan gerek kendisi yazarak gerekse yazdırarak, yapılarını ve faaliyetlerini belgelemiştir. Mimar Sinan'ın, bugün bilinen, otobiyografik eserleri beş adettir. Gelişerek birbirini takip eden versiyonlar şeklindeki bu kaynaklardan ilki, tek nüshası Topkapı Sarayı arşivinde bulunan, "*Adsız Risale*" olarak isimlendirilen metindir. Sinan'ın kısa biyografisini ve yazmayı planladığı kitabın on bir bölümden oluşan başlıklarını kapsar. İkinci metin, yine Topkapı Sarayı arşivinde bulunan "*Risaletü'l-Mi'mariyye*", *Adsız Risale'*den daha

[2] Seyyid Lokman'ın *Tarih-i Sultan Süleyman*'ında, Sultan Süleyman türbesinin temelinin atılmasına nezaret eden Mimar Sinan, ön planda padişahın tabutunu taşıyan cenaze alayı ve önünde şeyhülislam Ebussuud bulunmaktadır. Mimar Sinan'ın bilinen tek portresidir (Necipoğlu, 2017, s. 180-181).

[3] Şekil 1'deki minyatürden Mimar Sinan portresinin büyütülmüş hali.

detaylı bir otobiyografi içerir, yine 11 bölüm başlığı vardır. Topkapı Sarayı arşivinde bulunan üçüncü metin olan "*Tuhfetü'l-Mi'marin*", *Risaletü'l-Mi'mariyye'nin* tamamlanmış versiyonu gibidir. Başlangıç bölümü aynı olup, ardından on iki bölümden oluşan yapılar listesi gelir. Önceki iki metinden farklı olarak Sinan'ın mimarlıkla ilgili temel görüşlerinin anlatıldığı mukaddime (önsöz) ve bazı yapıların inşa özelliklerinin anlatıldığı hatime (sonuç) bölümleri bulunmaktadır. Bu üç metnin de Mimar Sinan tarafından yazıldığı tahmin edilmektedir (Develi, 2003, s. 11-12). Bazı kaynaklar ise, bu metinlerin Mimar Sinan ile Sai Çelebi'nin ortak çalışmalarının ilk ürünleri olduğunu söyler (Necipoğlu, 2017, 169). Üç metnin de 1580'lerin ortalarında yazıldığı tahmin edilmektedir (Necipoğlu, 2017, s. 171).

Diğer iki metin, *Tezkiretü'l-Ebniye* ve *Tezkiretü'l-Bünyan,* Sai Çelebi'nin kaleme aldığı, Mimar Sinan'ın ağzından yazılmış eserlerdir. *Tezkiretü'l-Ebniye, Tuhfetü'l-Mi'marin* örnek alınarak yazılmıştır. Mimar Sinan'ın biyografisi ile on üç başlık altında inşa ettiği yapılarının listesini içerir. Son metin olan *Tezkiretü'l-Bünyan'*da yapıların listesi bulunmayıp, bazı yapıların özellikleri ve yapım süreçleri detaylı olarak yazılmıştır (Develi, 2003, s. 13-14).



Şekil 3. Mimar Sinan'ın mührü, 1565

Mimar Sinan'ın hassa mimarbaşı olduğu Kanuni Sultan Süleyman dönemi, "Osmanlı Klasik Çağı" olarak tanımlandığı gibi (Kuban, 2021, s. 251) aynı dönemde Osmanlı klasik mimarlığının ilkeleri geçerlidir. Dolayısıyla Mimar Sinan yapılarından ve yapılarının özelliklerinden bahsederken aynı zamanda

Osmanlı klasik Mimarisinin geleneksel yapım tekniklerinden ve yapı elemanlarından bahsetmiş oluruz.

1.GELENEKSEL YAPI

Barınma insanın en temel ihtiyaçlarından biridir. Avcı-toplayıcı dönemde mağara, ağaç gibi yerlerde barınan insan, tarım yaptığı yerleşik düzende daha çok doğal malzemelerle yapılmış kulübe ve çadırlarda yaşamıştır. İnsanın inşa ettiği ilk yapılar, ev ve anıt mezar işlevli olduğu düşünülen yapılardır. Evler doğal malzemelerden yapılırken mezar yapıları taşlarla inşa edilmiştir. Menhir, dolmen gibi isimlerle anılan bu anıt mezarlarda, taş olduğu gibi ya da çok az işlenerek kullanılmıştır.

Malzemeyi işleyen aletler zamanla gelişmiş ve çeşitlenmiş, aletlerin az olduğu dönemde doğada bulunan malzemeler olduğu gibi kullanılmıştır. Yapı teknolojisi sanayi devrimine kadar gelişmeye devam etmiştir. Sanayi devrimi öncesi toplumlarda taş, toprak, ahşap gibi doğal malzemelerin emek-yoğun bir teknoloji ile biçimlendirilmesinden oluşan yapıya "geleneksel yapı" adı verilir. (Alioğlu, 1991, s. 3).

Geleneksel yapılar, yapı malzemelerine göre kâgir ve ahşap, yapım sistemlerine göre yığma ve iskelet yapılar olarak sınıflandırılırlar.

Taş ya da toprak malzemenin biçimlenme tekniği ilkelerine göre oluşturulan yapıya **kâgir yapı** denir. Taş doğada en bol bulunan malzeme olduğu için çok kullanılmıştır. Yeterli taş kaynağı olmayan coğrafyalarda toprak yapı malzemesi olup kerpiç ya da tuğla (pişmiş toprak) şeklinde yapıda kullanılır (Alioğlu, 1991, s. 3-4).

Şekil 4. Kerpiç

Şekil 5. Tuğla

Ormanın, ağacın bol olduğu alanlarda ahşap, yapı malzemesi olmuştur. Kolay işlenebilen ve kısa sürede inşa edilebilir bir yapı malzemesi olmasına karşılık kısa ömürlüdür ve yüksek yangın tehlikesi vardır.

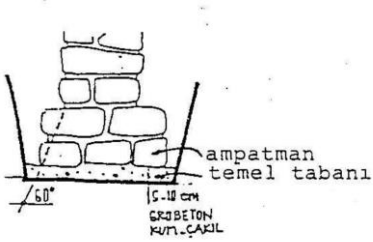
Geleneksel yapım sistemlerinden yığma sistem; duvarların taşıyıcı olduğu, üst üste koyulan yapı malzemesinin düşey yükleri birbirine aktarması esasına dayalı olarak çalışan yapım sistemidir. İskelet (karkas) sistem ise; taşıyıcı sistemi yatay (kiriş) ve düşey (dikme) elemanlardan oluşan yapım sistemidir. Geleneksel yapılarda iskelet sistem, ahşap malzeme ile uygulanmış, duvarlar içten ve dıştan, yöresel olarak değişebilen, çeşitli kaplamalarla örtülmüştür.

Mimar Sinan'ın mimarbaşı olduğu 16. Yüzyıl Klasik Osmanlı mimarisinde, konutlar dışında, dini, askeri ve sivil yapılar, kâgir malzemeyle, yığma sistemde inşa edilmiştir.

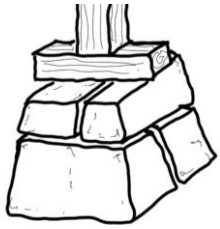
2.GELENEKSEL YAPI ELEMANLARI

2.1.Temeller

Temel; yapının sağlam bir zemine kadar toprak içinde aşağıya doğru inen, yapı yükünü toprağa ileten yapı elemanıdır (Hasol, 1993, s. 442). Temelin, toprak içinde aşağıya doğru ne kadar ineceğini zeminin özellikleri belirler, temel sağlam zemine kadar oturmalıdır. Yine zemin özelliklerine göre temel malzemesi taş ya da ahşap olabilir. Genellikle moloz taş kullanılan temeller; münferit ya da mütemadi olarak inşa edilir.



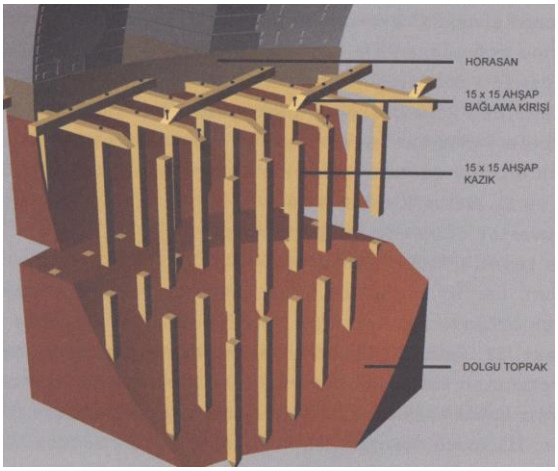
Şekil 6. Mütemadi temel



Şekil 7. Münferit temel

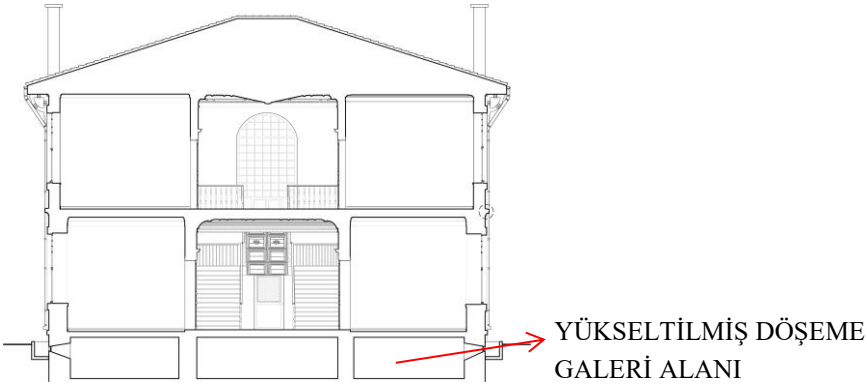
Osmanlı klasik mimarisinde, yağışlı bölgelerde eğimli arazideki yapı temelleri ile zayıf zeminli ya da sağlam zeminin derinde olduğu yapı temellerinde ahşap kazıklar kullanılmıştır. Genellikle dairesel kesitli ahşap kazıklar, 50-60 cm. aralıklarla zemine çakılır, kazık başları ızgara oluşturacak

şekilde birbirlerine bağlanır, bu ızgaranın üzerine 30-40 cm. kalınlığında horasan katmanı dökülerek bir radye oluşturulur, mütemadi taş temeller bunun üzerine inşa edilirdi (Tanyeli, 2017, s. 86). Süleymaniye Cami'si temellerinin kısa kazıklı temeller olduğu bilinmektedir (Tanyeli, 2017, s. 88).



Şekil 8. Kazıklı temel

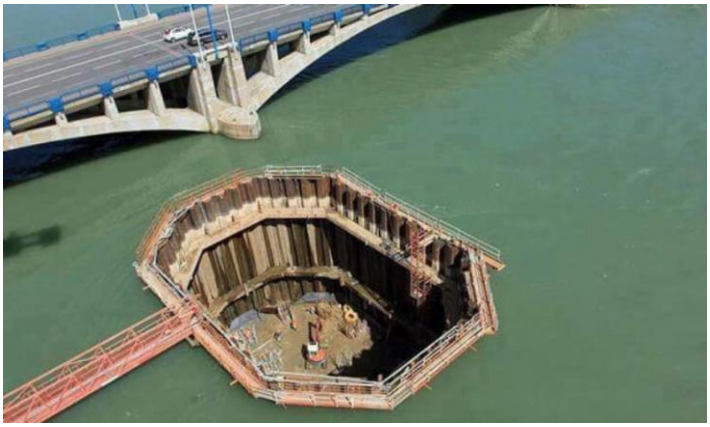
Klasik Osmanlı yapılarında sıkça görülen, temel duvarları ile yapının ayak basılan ilk döşemesi arasında bulunan "yükseltilmiş döşeme", Anadolu'da Hitit'lerden beri uygulandığı bilinen bir sistemdir. Yüksekliği 50 ile 200 cm. arasında değişen bu galeri alanının zemini toprak olup zemin suyunun hareketi sayesinde yapı içindeki havadaki asit, tuz, mantar, küf vb. maddeleri temizleyerek, yapının temiz hava deposu olarak kullanılır (Bayraktar, 2011, s. 168).



Şekil 9. Geleneksel yapıda yükseltilmiş döşeme

Yapı tabanında su kuyusu açılmasına da geleneksel yapılarda sıkça rastlanır. Yapının temel seviyesine açılan su kuyularının zemin suyu seviyesini düşürdüğü ve deprem sırasında yapı zemininde oluşacak boşluk suyu basıncını tahliye ettiği bilinmektedir (Bayraktar, 2011, s. 71).

Su üzerindeki köprülerde olduğu gibi, temel inşaatı direkt suyun içinde yapılacaksa, suyun inşaat alanına girmesini engelleyen ve alanın inşaat süresince kuru kalmasını sağlayan bir çeşit baraj olan batardo yapılırdı. *Tezkiretü'l-Bünyan'*da Büyükçekmece Köprüsü inşaatında batardoların nasıl yapıldığı anlatılır. Suyun içine batardolar yapıldıktan sonra suları boşaltılarak zemine kazıklar çakılmış, üzerinde kesme taştan adacıklar oluşturularak kemer ayakları bu adacıklardan yükseltilmiştir (Tanyeli, 2017, s. 89-90).



Şekil 10. Batardo

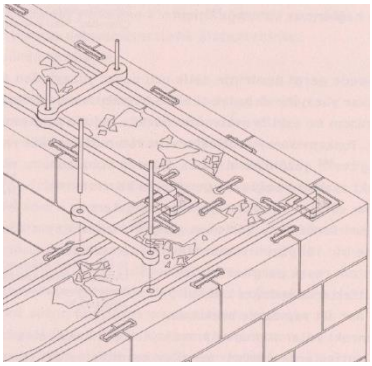
2.2.Duvarlar

Bir arazinin etrafını çevirmek ya da bir binayı oluşturmak üzere çeşitli malzemelerle, gereken kalınlıkta, düşey doğrultuda inşa edilen elemana "duvar" adı verilir (Arseven, 1943, s. 491).

Bulundukları yerlere göre bahçe duvarı, bina duvarı, temel duvarı, ihata duvarı gibi isimler alan duvarlar, geleneksel yapım sisteminde kâgir ve ahşap malzemeden inşa edilirdi.

Kâgir duvarlar, taş ya da toprak yapı bileşenlerinin, harç ya da metal malzeme ile birbirlerine bağlanması ile oluşur. (Tek istisnası harçsız örülen kuru taş duvarlardır.) Geleneksel yapılarda kireç harcı, toprak harç ya da horasan harç kullanılır. Taş duvarlarda kullanılan metal bağlayıcılar ise,

demirden imal edilip; düz kenet, kuyruklu kenet, kırlangıç kenet, çatal kenet gibi isimler alırlar. Kenetler, taşlarda açılan deliklere yerleştirilerek üzerlerine kurşun dökülerek sabitlenirler (Alioğlu, 1991, s. 13).



Şekil 11. Kenetli duvar örgüsü

Şekil 12. Almaşık duvar

Taş duvarlar, duvar inşasında kullanılan taşın çeşidine göre; moloz taş duvar, kaba yonu taş duvar, ince yonu taş duvar, kesme taş duvar olarak adlandırılır. Kesme taş duvarlarda hem demir kenet hem de harç bağlayıcı olarak kullanılırken; diğer duvarlarda harç bağlayıcı kullanılır. Nadir de olsa masif mermerden meydana gelen duvarlar da görülür (Tayla, 2007, s. 324).

Taş duvarları ekonomik hale getirmek için sandık duvar ya da almaşık duvar kullanılmıştır. Sandık duvar; görünen yüzleri kesme taş, arkası ya da içi moloz taş ya da tuğladan örülen duvarlardır (Alioğlu, 1991, s. 16). Almaşık duvar ise, taş ve tuğla sıralarının genellikle düzenli sıralandığı duvar çeşididir. Almaşık duvar, zaman zaman, iki farklı taş çeşidinin bir arada kullanılması ile de yapılmıştır.

Yığma yapıda, yapı yükünü yatay olarak dağıtma ve duvarlarda düşey çatlakları önlemek amacıyla, taş duvar örgüsünde belli aralıklarla kullanılan, ahşap, taş ya da tuğla ile oluşturulan yatay bağlama ögesine “hatıl” adı verilir. Özellikle moloz taş duvar örgüsünün sağlam olması için 1-1.5 m. arayla hatıl kullanılmıştır.

Ahşap duvarlar, yığma ve iskelet (karkas) olmak üzere iki sistemde inşa edilir. Ahşap yığma duvarlar, kütüklerin yontularak, geçme şeklinde birbirlerine oturtulması ile oluşturulur. Ahşap iskelet (karkas) duvarlar ise, dörtgen kesitli ahşap parçaları, düşey ve yatay sistemde bir çatkı oluşturacak

şekilde bir araya getirerek inşa edilen duvarlardır. Ahşap iskelet (karkas) duvarlar, bazı yörelerde duvarın iç yüzü bağdadi çıta ve sıvayla, dış yüzü ahşap tahta ile kaplanırken, bazı yörelerde karkasın arasındaki boşluklar, hımış adı verilen, kerpiç, taş ya da tuğla ile doldurulur.

2.3.Ayak, Sütun Ve Dikmeler

Geleneksel yapıların münferit, düşey taşıyıcı ögeleri kâgir yapılarda ayak ve sütun, ahşap yapılarda dikmelerdir.

Ayak; duvarların sınırlandırdığı mekânda, üst örtü ya da döşemeyi taşımak üzere, taş ya da tuğla, parçalı malzemeden örülmüş yapı elemanıdır. “Paye” olarak da adlandırılır. Anıtsal kâgir yapılarda yüksek, kalın, dörtgen ya da çokgen ayaklara filayağı ya da pilpaye adı verilir (Hasol, 1993, s. 165).

Taştan imal edilmiş düşey taşıyıcı elemana “Sütun” denir (Hasol, 1993, s. 420). Kaide, gövde ve başlıktan meydana gelen sütunlar bazen tek parça, bazen parçalı imal edilir. Özellikle sütun başlıkları, her uygarlığın mimarisinde farklı şekiller almıştır. Geleneksel Osmanlı mimarisinde en sık görülen sütun başlıkları Türk üçgeni ve mukarnaslı sütun başlıklarıdır.

Şekil 13. Türk üçgeni sütün başlığı

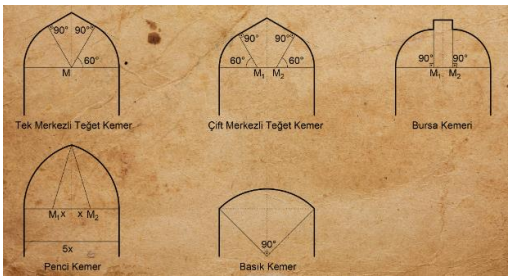
Şekil 14. Mukarnaslı sütun başlığı

Dikme; ahşap iskelet (karkas) yapıda, duvarın düşey taşıyıcı elemanı olan ya da ahşap ve kâgir yapılarda üst örtüyü ya da döşemeyi, düşey doğrultuda taşıyan, ahşap yapı elemanıdır. İşlevine göre ana dikme, ara dikme, kapı dikmesi gibi isimler alırlar (Alioğlu, 1991, s. 38).

2.4.Atkı ve Kemerler

Pencere, kapı gibi açıklıkların üstünü örterek, iki taraftaki ayağın üzerine basan, altı boş kirişe "atkı" adı verilir (Arseven, 1943, s. 127). Geleneksel yapılarda ahşap ya da kâgir malzemeden imal edilirken, sanayi devrimi ile birlikte metal malzemeden de imal edilmiştir (Alioğlu, 1991, s. 49).

Şekil 15. Taş atkı



Şekil 16. Kemer çeşitlerinden bir kaçı

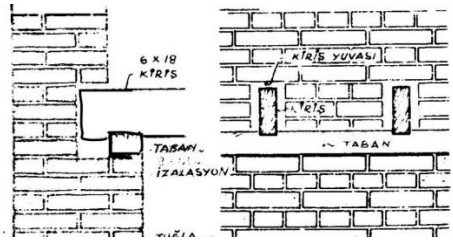
Yapıda bir boşluğun üstünü örtmek ve yukarıdan gelen yapı yükünü taşıtmak üzere boşluğun iki ucuna oturtulan eğrisel yapı elemanına "kemer" adı verilir (Alioğlu, 1991, s. 50). Mimarlık tarihinde erken dönem kemerleri, taşların birbiri üzerine bindirilmesi şeklinde üretilmişken daha sonra ışınsal kemerler inşa edilmiştir. Ahşap, kâgir ya da metal malzemeden yapılan kemerler, genellikle biçimlerine göre isim alırlar. Beşik kemer, basık kemer, sivri kemer, bursa kemeri, çift merkezli teğet kemer Osmanlı klasik mimarisinde sık kullanılan kemer çeşitleridir. Pencere ya da kapı açıklıkları üzerinde, yapıdan gelen yükü açıklığın üst sövesine değil, iki yana aktaran, içi örülerek doldurulan kemere "hafifletme kemeri" denir (Mülayim, 2022, 252). Osmanlı geleneksel yapım sisteminde kemerlerin ahşap kalıplar yardımı ile inşa edildiği bilinmektedir.

2.5.Döşemeler

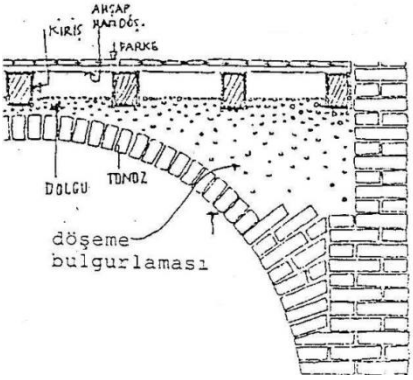
Yapılarda katları ayıran ve üzerinde yürünen kısma "döşeme" adı verilir (Hasol, 1993, s. 142). Osmanlı klasik mimarisinde, döşemeler ahşap ve kâgir malzemeden inşa edilmiş, 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu malzemelerle birlikte kullanılan demir kirişler tespit edilmiştir (Tanyeli, 2017, s. 183).

Ahşap döşemelerde, duvardan duvara uzanan ahşap kirişlerin üzerine kaplama tahtaları çakılarak döşeme teşkil edilir. Volta döşeme, demir kirişler arasına tuğla kemer örülerek elde edilen döşeme çeşididir.

Doğal taş, döşeme malzemesi olarak sık kullanılmış, küçük dere taşları kullanılarak mozaik döşeme, farklı taşların birlikte kullanımı ile desenli taş döşemeler oluşturulmuştur. Kare ya da altıgen formda pişmiş toprak, geleneksel yapılarda döşeme kaplaması olarak kullanılmıştır (Alioğlu, 1991, s. 69) .



Şekil 17. Kâgir yapıda ahşap kiriş



Şekil 18. Tonoz üzeri ahşap döşeme

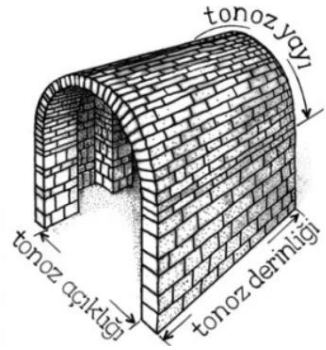
Şekil 19. Eminönü Yeni Valide Cami, dış mahfil, dövme demir döşeme kirişleri ve aralarında tuğlalar

2.6.Tonoz ve Kubbe

Osmanlı Klasik mimarisinde tonoz ve kubbe, anıtsal kâgir yapılarda en çok kullanılan örtü elemanlarıdır.

Alttan içbükey, taş veya tuğla ve harçla örülmüş, yarım silindir biçimli tavan ya da kemerin ötelenmesi ile oluşturulan örtü (Hasol, 1993, s. 451) ya

da kemer derinliğinin kemer açıklığını geçtiği yapı elemanına (Bayraktar, 2011, s. 177) "tonoz" adı verilir. Biçimlerine göre beşik tonoz, sivri tonoz, basık tonoz vb. olarak adlandırılan tonozların yanı sıra manastır tonozu, tekne tonoz gibi birkaç tonozun bir araya gelmesi ile oluşan tonozlar da vardır. Osmanlı mimarisinde genellikle ikincil mekânların üst örtüsü olan tonoz, yarım ya da tam kalıpla inşa edilmiştir (Akıncı, 1998, s. 277).

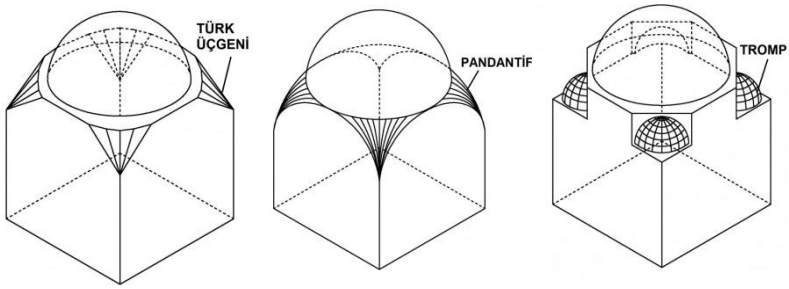


Şekil 20. Tonoz bileşenleri

Şekil 21. Kubbe

Bir kemerin, tepe noktasından inen dikin çevresinde 360 derece dönmesi ile meydana gelen kâgir örtü elemanına "kubbe" adı verilir (Hasol, 1993, s. 277). Osmanlı mimarisinin önemli yapılarını örten mimari elemanların başında gelen kubbe, kalıpsız, bir mastar ipi yardımı ile örülür, tepesi kesik koni biçiminde bir eleman ile tamamlanırdı. Örtü elemanı olarak kullanılan yarım kubbelerin de kalıpla örüldüğü tahmin edilmekle birlikte kalıp şekli tam olarak bilinmemektedir (Tanyeli, 2017, s. 110). Genellikle tek cidarlı olan kubbeler, yapı siluetini yükseltmek için çift cidarlı olarak da inşa edilmiştir (Akıncı, 1998, s. 271). Osmanlı mimarisinde, genellikle tuğla malzeme ile oluşturulan kubbelerin, ahşap konstrüksiyonlu örneklerine de rastlanmaktadır (Tanyeli, 2017, s. 122). Basık kubbe, sivri kubbe, soğan kubbe gibi formlarına göre isimlendirilen kubbeler, erken dönemde kiremit ile kaplanırken, klasik dönemde kurşun kaplanmış, kurşun levhaların tepedeki birleşim noktasını örtmek için "alem" adı verilen süslü tepelikler kullanılmıştır.

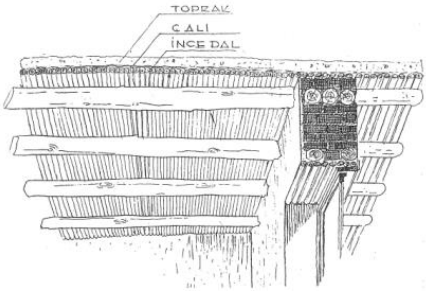
Yuvarlak tabanlı kubbe, dörtgen ya da çokgen mekânlara oturduğunda köşelerde kalan açıklıkların kapatılması için Türk üçgeni, pandantif (küresel bingi) ve tromp (tonoz bingi) adları verilen geçiş elemanları kullanılmıştır (Akıncı, 1998, s. 267). Erken dönem örneklerde sıkça görülen Türk üçgeninde köşe açıklığı yan yana kullanılan üçgen yüzeylerle geçilirken; pandantif, eğimli bir üçgen formu tarifler. Tromp ise, köşe açıklığı örten küçük bir yarım kubbe şeklindedir.



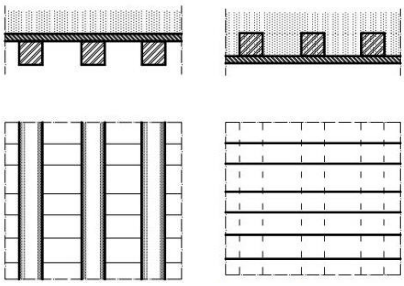
Şekil 22. Kubbeye geçiş elemanları

2.7.Tavan ve Çatı

Yapıda duvarlar arasındaki kirişlerin altındaki düz ya da eğrisel yüzeye "tavan" adı verilir. Tonoz ya da kubbe örtünün alt yüzeyi kâgir tavan olarak tanımlanırken, toprak tavan; sıcak iklimde, geleneksel kerpiç yapılarda kullanılan, duvardan duvara uzanan ahşap kirişler üzerine ince dal, kısa kalaslar vb. bir katman üzerine serilen toprağın sıkıştırılması ile elde edilen düz bir çatı örtüsüdür. Her yörede farklı isimlerle anılan katmanlar, düzenli bakım gerektirir (Karaca, 2021, s. 453).



Şekil 23. Toprak tavan



Şekil 24. Ters tavan, düz tavan

Ahşap kirişlerle oluşturulmuş döşemelerin altına "ahşap tavan" adı verilir. Ahşap kirişlerin altındaki kaplamaların hem fonksiyonel hem de estetik kullanımı neticesinde ahşap tavanlar dört ana gruba ayrılır[4]; ters tavan, düz tavan, tekne tavan, kırlangıç örtü. Ters tavan, ahşap tavanın en sade şeklidir. Ahşap kirişlerin üzerine, tahta ya da benzer malzemenin döşenmesi ile oluşturulur. Düz tavan, ahşap kirişlerin altına tahtaların düz bir yüzey oluşturacak şekilde kaplanması olup çeşitli formlarda ahşap malzeme ile bezenebilir. Tekne tavanda önce düz tavan oluşturulup, yükseklik farkı 15-20 cm. olacak şekilde kirişlerin altında tavan çevresine pervaz, çıta vb. malzeme çakılır. Kırlangıç tavan ise, dikdörtgen kesitli kirişlerin tavanda sekizgen oluşturup, bindirme şeklinde yükseltilmesidir (Yıldırım, 2015, s. 333-335).

Şekil 25. Düz tavan

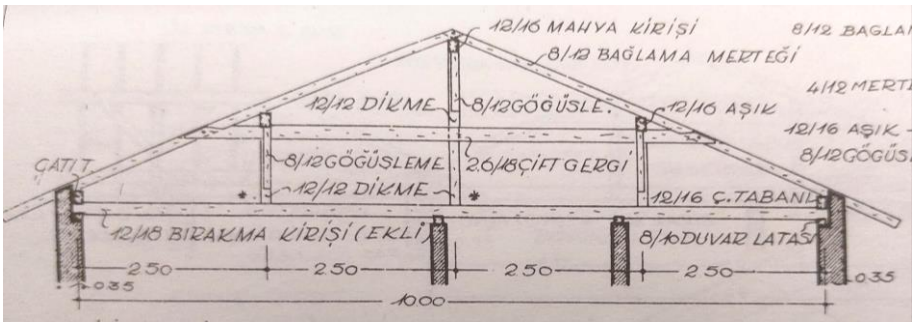
Şekil 26. Tekne tavan

Ahşap tavan bezemeleri, çağın bezeme anlayışı, yapının bulunduğu yöre, yapı sahibinin ekonomik durumu gibi birçok etkenle, ahşap malzemenin çok çeşitli formlarda kullanılması ile şekillenmiş olup sayısız detayda inşa edilmiştir.

[4] Sınıflandırma, Kemal YILDIRIM ve Mehmet Lütfi HİDAYETOĞLU'nun "Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin Ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalesinden alınmıştır.

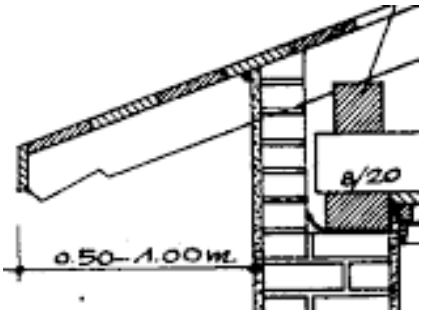
Şekil 27. Tavan bezemelerinden; çıtalı bezeme, kalemişi bezeme, dekupajlı bezeme

Yapının üzerini, suyu akıtacak şekilde, eğimli örten malzemeyi taşıyan iskelete "çatı" adı verilir (Hasol, 1993, s. 113). Aşık, mertek, dikme, göğüsleme, kiremit altı tahtası gibi çeşitli boyut ve fonksiyondaki ahşap malzemenin oluşturduğu çatılar geleneksel yapılarda kullanılmış, günümüzde de halen kullanılmaktadır. Ahşap çatının dış ortama açık olan üst kısmına konan kaplamalar saz, taş, kiremit, tahta, kurşun başta olmak üzere olmak üzere çok çeşitlidir.



Şekil 28. Ahşap çatı konstrüksiyonu kesiti

Yapının cephesinde, çatıdan gelen yağmur suyunu yapıdan uzaklaştırarak toprağa akmasını sağlayan eleman saçaktır. Ahşap çatılarda, dış duvarlardan taşarak uzayan merteklerle saçak oluşturulduğu gibi, daha az çıkıntı yapacak şekilde taş silmeler ya da tuğlaların üst üste sıralanarak, düz ve verevine dizilmesi ile inşa edilmiş kirpi saçaklar kullanılmıştır.



Şekil 29. Ahşap saçak

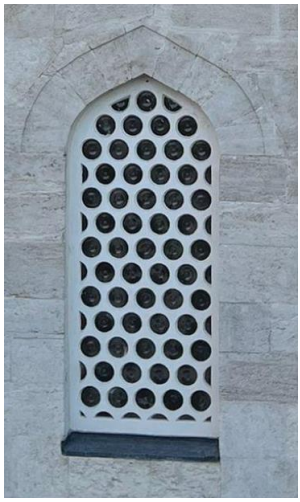
Şekil 30. Kirpi saçak

2.8.Pencere ve Kapılar

Yapıların içine ışık ve hava girmesi, içerdeyken dışarıyı görmek gibi amaçlarla, duvarda açılan boşluğa "pencere" adı verilir. Camın henüz kullanılmadığı dönemlerde küçük delikler şeklinde olan pencereler deri ya da ahşap kapaklarla örtülürdü. 16. yüzyıla kadar Osmanlı'da camlı pencere kanatları çok nadir görülmüş olup cam teknolojisinin gelişimine paralel olarak kullanım artmıştır. Ahşap malzemeden yapılan pencere kanatlarında 19. yüzyıldan itibaren metal malzeme de kullanılmaya başlanmıştır (Alioğlu, 1991, s. 129). Osmanlı mimarisinde ışık iç mekânlar için önemli bir öge olup pencereler genellikle alt ve üst olmak üzere, ikili düzende kullanılmıştır. Osmanlı klasik mimarisinde, kâgir anıtsal yapılarda, alt sıra pencereler çoğunlukla taş sövelerle çevrelenmiş, dikdörtgen formlu, düz atkılı ve üzerinde hafifletme kemeriyle inşa edilmiştir. Genellikle dış kısımlarında demir lokma parmaklıklar, iç kısımlarda ahşap kapaklar bulunmaktadır (Akıncı, 1998, s. 114). Çift kanatla açılan pencereler olduğu gibi, "giyotin" tabir edilen düşey sürme pencereler de sık kullanılmıştır. Alt sıradaki kapaklar kapatıldığında mekânın ışık alabilmesi için kullanılan üst sıra pencereler ise sövesiz ve kemerli olup duvarın iç yüzündeki içlik ve dış yüzündeki dışlıklardan oluşur. "Revzen" olarak da anılan üslük pencerelerde dışlıklar sade, içlikler ise renkli camlar ve çeşitli desenlerdedir (Alioğlu, 1991, s. 130).

Şekil 31. Alt sıra pencere dış görünüş

Şekil 32. Alt sıra pencere iç görünüş

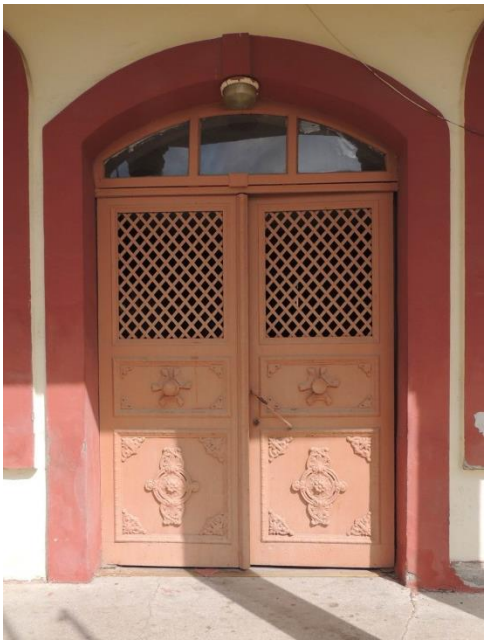


Şekil 33. Üst sıra pencere dış görünüş

Şekil 34. Üst sıra pencere iç görünüş

Bir yapıya, odaya ya da bahçeye giriş-çıkış için kullanılan, kanatlı ya da kanatsız boşluğa "kapı" adı verilir. Geleneksel yapılarda kapı kanatları ahşap ya da metal malzemeden yapılır. Ahşap kapılar; lambalı tahtaların başlık ve kuşak çivilenerek birbirine bağlanması ile inşa edilirse çakma kapı; köşelerde geçmeli birbirine bağlanan başlık ve kuşaklar ile ortalarına yerleştirilen tablalardan oluşursa geçme (tablalı) kapı; küçük, geometrik ahşap parçalarının geçmeli olarak birleşmesi ile inşa edilirse kündekari kapı, adını alırlar. Ahşap kanatların üzerine dövme demir ya da bronz kaplanması ile metal kaplamalı kapılar elde edilir (Alioğlu, 1991, s. 132). Dökme demirin direkt kanat olarak kullanıldığı metal kapılar da vardır.

Şekil 35. Ahşap iç kapı



Şekil 36. Metal dış kapı

KAYNAKÇA

AKINCI, Ş. (1998). *İstanbul'un Fethinden Lale Devrine Kadar Osmanlı Kagir Mimarisinde Yapım Teknikleri 1453-1730*. Basılmamış Doktora Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

ALİOĞLU, F. (1991). *Geleneksel Yapı Elemanları.* İstanbul: Yıldız Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimalık Bölümü,.

ARSEVEN, C. E. (1943). *Sanat Ansiklopedisi Cilt 1*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

BAYRAKTAR, A. (2011). *Yığma Yapı Mühendisliğinin Gelişim Tarihi.* İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım AŞ Yayın no:2414 Teknik Dizisi:146.

DEVELİ, H. (2003). *Sai Mustafa Çelebi Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye* . İstanbul: K Kitaplığı Sanat 3, MAS Matbaacılık A.Ş.

ELDEM, S. H. (tarih yok). *Yapı.* İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Yapı Kürsüsü.

GÜNAY, R. (2020). *Mimar Sinan Neden Bir Tasarım Dehasıdır?* İstanbul: YEM Yayın - 272:40.

HASOL, D. (1993). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.* İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

KARACA, Ü. B. (2021). Anadolu Geleneksel Kırsal Mimarisinde Düz Toprak Damların İyileştirilmesine Yönelik Öneriler. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 447-458.

KUBAN, D. (2021). *İstanbul 1600 Yıllık Bir Müzedir.* İstanbul: YEM Yayın - 43:68.

KUBAN, D. (2021). *Osmanlı Mimarisi.* İstanbul: YEM Yayın - 311:98.

MÜLAYİM, S. (2022). Kemer. *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 25.

NECİPOĞLU, G. (2017). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 440 Tarih-Mimarlık Tarihi 1.

TANYELİ, G. (2017). *Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi.* İstanbul: Akın Nalça Kitapları 14.

YILDIRIM K., H. M. (2015). *"Geleneksel Türk Evi Ahşap Tavan Süsleme Özelliklerinin ve Yapım Tekniklerinin Çeşitliliği Üzerine Bir İnceleme".* Mayıs 2023 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/237406410 adresinden alındı

GÖRSEL KAYNAKÇA

ŞEKİL 1. NECİPOĞLU, G. (2017). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 440 Tarih-Mimarlık Tarihi 1, s.182.

ŞEKİL 2. NECİPOĞLU, G. (2017). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 440 Tarih-Mimarlık Tarihi 1, s.14.

ŞEKİL 3. NECİPOĞLU, G. (2017). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 440 Tarih-Mimarlık Tarihi 1, s.170.

ŞEKİL 4. https://www.ardatugla.com/wpcontent/uploads/2020/04/ arda_tugla_kt.jpg

ŞEKİL 5. https://www.ardatugla.com/wpcontent/uploads/2020/04/ ardatugla_ykt.jpg

ŞEKİL 6. ALİOĞLU, F. (1991). *Geleneksel Yapı Elemanları.* İstanbul: Yıldız Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, s.11.

ŞEKİL 7. ALİOĞLU, F. (1991). *Geleneksel Yapı Elemanları.* İstanbul: Yıldız Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, s.11.

ŞEKİL 8. TANYELİ, G. (2017). *Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi.* İstanbul: Akın Nalça Kitapları 14, s.91.

ŞEKİL 10. https://buldink.com/wp-content/uploads/2021/05/Batardo-6.jpg

ŞEKİL 11. TANYELİ, G. (2017). *Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi.* İstanbul: Akın Nalça Kitapları 14, s.159.

ŞEKİL 13. https://pbs.twimg.com/media/EYwx3EyXgAIKMYk.jpg

ŞEKİL 14. https://i.pinimg.com/originals/ce/c7/6d/cec76d9c1d01b7e8dd8afa 7e76e9e457.jpg

ŞEKİL 15. https://www.yapikulubu.com/wp-content/uploads/2017/12/lento-nedir-yapimi-olculeri-cesitleri.jpg

ŞEKİL 16. https://www.ibrahimaybek.com/wpcontent/uploads/2016/12/ turkisharchs.jpg

ŞEKİL 17. ELDEM, S. H. (tarih yok). *Yapı.* İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Yapı Kürsüsü, s.F3-2

ŞEKİL 18. ALİOĞLU, F. (1991). *Geleneksel Yapı Elemanları.* İstanbul: Yıldız Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, s.86.

ŞEKİL 19. TANYELİ, G. (2017). *Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi.* İstanbul: Akın Nalça Kitapları 14, s.185.

ŞEKİL 20 . https://romaneskmimari.files.wordpress.com/2020/12/ tonoz-1.jpg?w=1024

ŞEKİL 22. https://yapidergisi.com/wp-content/uploads/2019/07/resim-10-c-979x1030.jpg
https://yapidergisi.com/wp-content/uploads/2019/07/resim-10-a-1030x994.jpg

https://yapidergisi.com/wp-content/uploads/2019/07/resim-10-b-871x1030.jpg

ŞEKİL 23. KARACA, Ü. B. (2021). Anadolu Geleneksel Kırsal Mimarisinde Düz Toprak Damların İyileştirilmesine Yönelik Öneriler. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 453.

ŞEKİL 24. YILDIRIM K., HİDAYETOĞLU. M. (2015, Aralık). *GELENEKSEL TÜRK EVİ AHŞAP TAVAN SÜSLEME ÖZELLİKLERİNİN VE YAPIM TEKNİKLERİNİN ÇEŞİTLİLİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME.* mayıs 2023 tarihinde researchgate.net: https://www.researchgate.net/publication/237406410 adresinden alındı, S.334

ŞEKİL 28. ELDEM, S. H. (tarih yok). *Yapı.* İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Yapı Kürsüsü, s.İ4-6

ŞEKİL 29. https://encryptedtbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSSLzdjEqbn11QjFXIsC63rsFplvwgtYv6EVnFXbTQh5sEO4KD

BÖLÜM 9

19. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU KUMAŞ SANATINDA GİRLAND (ASKI ÇELENK) MOTİFLİ KUMAŞLAR

Doçent Dilek YURT[1]

[1]Ege Üniversitesi Bayındır Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programı, dilek.yurt@ege.edu.tr Orcid ID: 0000-0002-1806-7719

**Bu makale, 26-28 Ekim 2018 tarihinde 5. Uluslararası Geleneksel ve Yöresel Değerler Sempozyumu/Kültür Sanat Etkinlikleri'nde sunulan bildiri metninin genişletilmiş halidir.

GİRİŞ

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru makine ile üretimin tekstil alanında uygulanmasıyla ucuz pamukluların dünya pazarını ele geçirmesi, 1830-1850 dönemleri arasında Türkiye pamuklu sanayisini çöküntüye uğratmış ve ülkeyi hammadde ihraç eden ülkeler düzeyine indirgemiştir (İnalcık, 2008: 161).

Bu dönemde bilim ve sanat alanlarında güçlü bir şekilde ilerleyerek endüstrileşen Avrupa, Osmanlı İmparatorluğu'nu kendi açısından açık pazar olarak görmüştür. Buna karşılık Osmanlı, bilinçli bir Batılılaşma süreci içerisine girmiştir. Özellikle Tanzimat Fermanı'ndan (1839) sonra Osmanlı İmparatorluğu'na ait büyük kentlerde Avrupalıların söz sahibi olduğu ticari ve kültürel bir ortam oluşmuştur. Bu ortamda gerek mimari gerek resim gerekse tekstil alanlarında Avrupa üsluplarının uygulandığı görülmüştür (Renda, 2009: 1117).

Girland, askı çelenk, aylama askı, ankarp ve feston olarak da bilinen; herhangi bir kaba konulmamış çiçek, yaprak, bitki, dal, meyve ve bazen kurdelelerden oluşan fiyonklarla düzenlenen, asılı olduğu iki veya daha fazla sabit nokta üzerinde duran; ağırlığından dolayı aşağıya doğru sarkarak kavisli bir yay oluşturan süsleme öğesidir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 601).

Ortaya çıkışından itibaren duvar resimleri, seramik kaplar ve mozaiklerde; daha sonraları sunaklar, lahitler ve çeşitli yapılar üzerinde yaygın olarak yer almıştır. Farklı yüzeylerde dekorasyon amacıyla kullanılması Antik döneme rastlamaktadır. Dönemin kaynaklarında Yunanca ve Latince karşılığı olarak "Çelenk" anlamına gelen kelimenin kullanıldığı görülmektedir (Altıer, 2021:378). Bilinen en eski Girland örneği, Kahire Müzesi'nde yer alan ve M. Meurer tarafından Mısır Yeni Krallık Dönemi'ne (M.Ö. 1549-1069) tarihlendirilen mezar odası duvar resminde tespit edilmiştir (Meurer, 1909:8; Diler, 1996:9). Bu süsleme örgesinin bazı durumlarda dinsel anlamı dışında, sunaklar üzerine aktarılması, kurban ve kutsal alana olan bağımlılıklarını beraberinde getirmiş; süreç içerisinde gömütlerde de yaygınlaşarak kullanılmıştır (Diler, 1996:9).

Antik Yunan ve Roma sanatında dinsel anlam içeriğinin yanısıra bolluk ve zenginliği simgelediği görülmektedir. Bu dönemlerde Girland sivil binalar ve tapınaklar gibi mimari yapıların mozaik, duvar resimleri, iç ve dış cephelerdeki rölyeflerinde kullanılmıştır (Altıer, 2021:378). Klasik Dönem ve

Rönesans gibi takip eden süreçler içeresinde, başta plastik sanatlar olmak üzere, resim ve kabartma heykellerde hacim kazanarak çeşitlendiği gözlemlenmiştir (Anabolu, 1984: 2).

Bizans kültüründe (395-1453) küçük çiçek ve yapraklardan yapılmış dar şeritli sarmallar görünümünde; Ortaçağ (395-1453) Avrupası'nda ise dini öneme sahip heykellerin üzerine asılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. XV. ve XVI. yüzyıllara gelindiğinde meyve ve özellikle güllerden yapılmış olan girlandların düğün, festival ve yarışmalarda işlevsel ve bezeksel amaçlı yaygın kullanımı dikkatimizi çekmektedir (https://www.britannica.com/art/garland-floral-decoration).

Antik Yunan, Roma ve Bizans dönemlerine ait Girland bezemelerini içeren pek çok mimari yapı ve sanatsal eserleri bünyesinde barındıran Anadolu toprakları, bu süsleme öğesini Osmanlı sanatında da devam ettirmiştir. İmparatorluğun çeşitli sanatlarında görülmesi ise Batı kültürüne olan ilgisinin artmaya başladığı 18. yüzyıla denk gelmektedir (Sözen, Tanyeli, 1994:28). Batı mimarisinde Neoklasik ya da Ampir üslup kendini gösterirken Osmanlı mimarisi ve süsleme sanatları da bu tarzı benimsemiştir. Barok ve Rokoko stillerinin etkisiyle kenger, akantus yaprakları, C ve S kıvrımları, iri dal/yapraklar, çelenkler, natüralist çiçekler, oval kartuşlar, perde, püskül, istiridye kabuğu içinde çeşitli çiçeklerin yer aldığı vazolar gibi pek çok yeni motif bezemelerde yer almıştır (Arık, 1999:423; Renda, 1985:1531).

Araştırma konusu kapsamında Girland (askı çelenk) motifi odağında XIX. yüzyıl Osmanlı kumaş sanatını incelemek, Girland motifli saray kumaşlarının desen, renk ve kompozisyon özellikleri açısından ele alınıp irdelenmesi hedeflenmiştir.

1. XIX. Yüzyılda Sanayileşmenin Osmanlı Saray Kumaşları Üretimine Etkileri

XIX. yüzyılda Avrupa dokuma sanayisinde görülen gelişmeler tekstil üretiminin artmasına neden olmuştur. Avrupa kumaşlarının Osmanlı pazarına girmesiyle birlikte, elle çalışan Osmanlı tezgâhları talebi karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bu sebeple saray, dokumacılığın devamını sağlamak ve kumaş sanatını yeniden canlandırmak için çeşitli atölyeler kurmuştur (Bilgi, 2007: 15). Avrupa'daki gelişimlere ve rekabete ayak uydurabilmek için 1805 yılında Türkiye'nin ilk modern tekstil fabrikasını (İnalcık, 2008: 149), 1843 yılında

ise sarayın halı, döşemelik kumaş ile hanedanın her türlü tekstil ihtiyacını karşılayan; jakar tezgâhları ve tasarımcıları Fransa'dan getirilmiş olan Hereke Fabrika-i Hümâyûnu kurmuştur (http://www.millisaraylar.gov.tr/fabrikalar/hereke-hali-ve-ipekli-dokuma-fabrikasi).

Dönemin diğer tekstil fabrikaları arasında, 1835'te çuha ve fes üretimi için kurulan Feshane-i Amire; 1844'te kurulan İzmit Çuha Fabrikası; 1850'de kurulan Basmahane Fabrikası, İzmir Pamuk Mensucat; 1855'te kurulan Bursa İpekli Mensucat Fabrikası; 1885'te kurulan İzmir Şark Sanayi ve 1889'da kurulan Yedikule İplik Fabrikası yer almaktadır (Salman, 2011: 147; http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/931).

2. XIX. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Üretilen Kumaş Türleri ve Kumaşlarda Kullanılan Malzemeler

XIX. yüzyıl başlarında Avrupa ipeklilerinden etkilenen Osmanlı dokumacıları, imparatorluğun seçkin sınıfının talepleri doğrultusunda, ipekli ve tiftik dokumaların yerine pamuklu kumaşları daha çok üretir olmuşlardır (Özkaya, 1985: 135-138). Buna karşı önlem olarak, ipekli kumaş üretimini canlandırmak üzere Hereke Fabrika'sı kurulmuştur. Dönemin üretilen kumaş türleri arasında atlas, canfes, kadife, çatma, madampul, amerikan, kutni, çitari, elvan ve cinsleri, sırmalı futa gibi kumaşlar yer almaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 25; Gürsu, 1988: 142).

Jakar tezgahlarında dokunan kumaşların temel malzemesini ipek oluşturmaktadır. Kumaşların çoğunda atkı ve çözgü ipliği olarak ipek kullanılmıştır. Ayrıca ipek iplik üzerine altın ve gümüş tel sarılarak yapılan klaptan, Osmanlı saray kumaşlarında yaygın olarak yer almaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 25-27).

3. XIX. Yüzyılda Üretilmiş Saray Kumaşlarının Desen ve Renk Özellikleri

XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu üzerinde görülen Avrupa etkisi, toplumun ihtiyaçlarını ve beğenilerini değiştirmiş; saray çevresinde ve seçkin sınıfta Batılılaşma bir yaşam tarzına dönüşmüştür. Sultanlar Topkapı Sarayı dışında Dolmabahçe, Yıldız, Çırağan, Beylerbeyi gibi yeni saraylar yaptırmışlar ve yaşamlarını buralarda sürdürmüşlerdir. XIX. Yüzyıl Avrupa

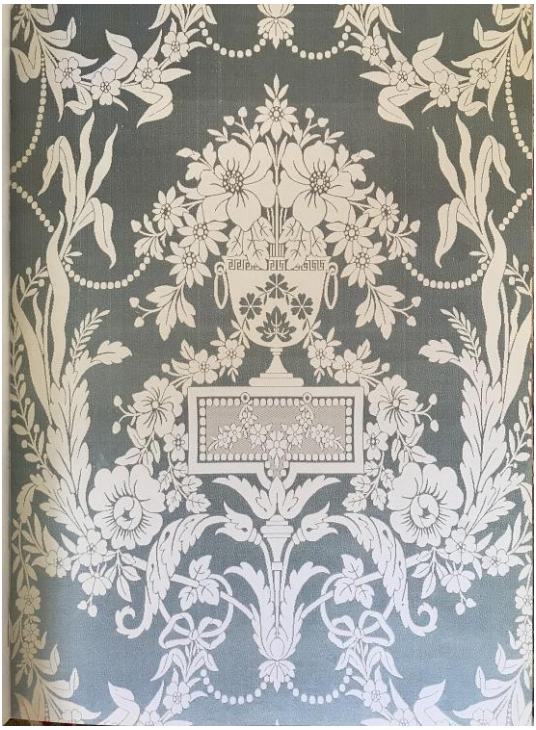
mimarisinin neo-barok, neo-klasik üslubunu benimseyen bu yapıların iç dekorasyonunda ve döşenmesinde benzer üsluplar dikkati çekmiştir (Renda, 2009: 1117).

Dokuma kumaşların desenlerinde yoğun olarak akantus yaprakları, iri kıvrımlı yapraklar, çiçek Girlandlar (askı çelenk), 'C' ve 'S' kıvrımlar, vazolar, güllerle dolu sepetler, kurdela fiyonklardan oluşan süslemeler bulunmaktadır. Bu kumaşlarda sonsuza açılan desen şemaları görülmektedir. Diğer taraftan desenlerde geleneksel kumaş sanatından kaynaklanır gibi görünen Batı süzgecinden geçmiş oryantalist bir yaklaşım da söz konusudur (Yılmaz, Boynak, 1999: 27-28).

Dönemin kumaşları renk açısından incelendiğinde, pek çok kumaşta kırmızı rengin tonlarının hâkim olduğu görülmüştür. Çoğunluğu iki renkli olan kumaşlar arasında kontrast yaratıp deseni zeminden ayırmak için kırmızı renkle birlikte en çok krem rengi, sarı ve bej rengin tonları kullanılmıştır. Birbirine yakın pastel tonlarına da sıklıkla rastlanılmaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 28).

4. XIX. Yüzyıla Ait Girland (Askı Çelenk) Motifli Kumaş Örneklerinin İncelenmesi

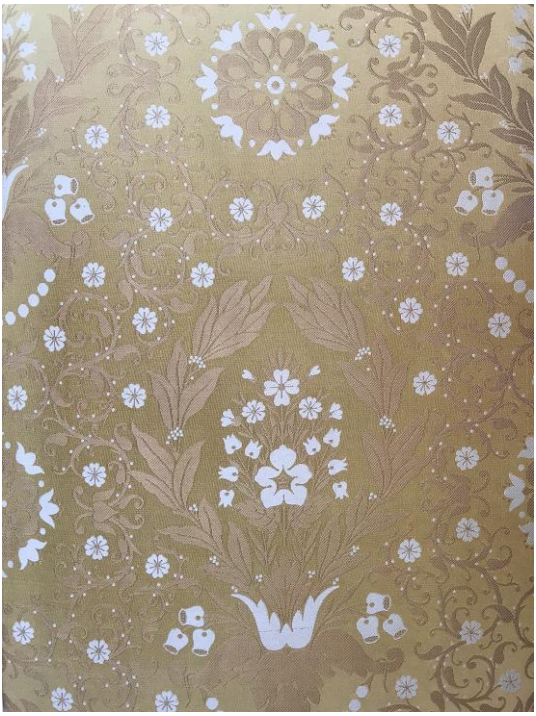
Yapılan kaynak taraması sonucunda bu araştırmada XIX. yüzyıla ait 15 adet Girland (askı çelenk) motifli dokuma kumaş örneğine rastlanılmıştır. Bu dokumalardan 13 adedinin perdelik, döşemelik, minder yüzü, duvar ve paravana kaplaması olarak; 2 adedinin yastık yüzü olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. İlk 13 kumaş örneği Dolmabahçe, Yıldız, Beylerbeyi Saraylarında; son 2 örnek Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır.



Örnek 1: Fabrika Desen Numarası; 31
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 48

Kullanım Alanı: Perdelik, döşemelik, minder yüzü ve paravana kaplaması olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Desenin geneli, dikdörtgen platformlar üzerinde içi stilize çiçeklerle dolu kulplu vazolardan oluşmaktadır. Vazolar ve dikdörtgen platformlar arasındaki bağlantıyı gül, akantus yaprakları ve stilize çiçeklerden meydana gelen girlandlar (askı çelenk) kurmaktadır. Vazolar ve çiçekler, inci dizileri ve kurdele fiyonklar ile çevrelenmiştir.Kumaşın, zemin rengi mavi ve kırmızı olmak üzere iki farklı rengi vardır. Mavi ve kırmızı zemin üzerine krem rengi ile, kırmızı zemin üzerine gümüş klaptan ile desenlendirilmiş üç farklı türü bulunmaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 48).



Örnek 2: Fabrika desen numarası; 65
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 60

Kullanım Alanı: Koltuk döşemeliği olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Desenin tamamı çiçek buketleri, madalyonlar, çelenkler, kıvrımlı dallar, stilize çiçekler ve inci dizilerinden oluşmaktadır. Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş çiçek demetlerinin etrafı defne yapraklarından oluşan çelenkler ile çevrelenmiştir. Çiçek demetleri ve stilize çiçeklerden meydana gelen madalyon motifleri arasındaki boşluklar mineli kıvrımlı dallar ile doldurulmuştur. Kumaş, sarı zemin üzerine koyu sarı ve beyaz renklerle desenlendirilmiştir.

Örnek 3: Fabrika Desen Numarası; 78
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 66

Kullanım Alanı: Döşemelik kumaş ve perdelik olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Desen, kaide üzerine yerleştirilmiş içerisinde çiçek demeti bulunan ampir tarzda bir vazo ile bu vazoyu çevreleyen stilize yaprak, dal, çiçek ve kurdelelerden oluşmaktadır. Motifler arasındaki bağlantıyı ince dal, çiçek ve kurdelelerden oluşan girlandlar (askı çelenk) sağlamaktadır. Kumaş, sarı zemin üzerinde magenta ile desenlendirilmiştir. Belgelerde kırmızı zemin üzerine krem rengi ile desenlendirilmiş çeşidi de yer almaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 66).

Örnek 4: Fabrika Desen Numarası; 84
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 70

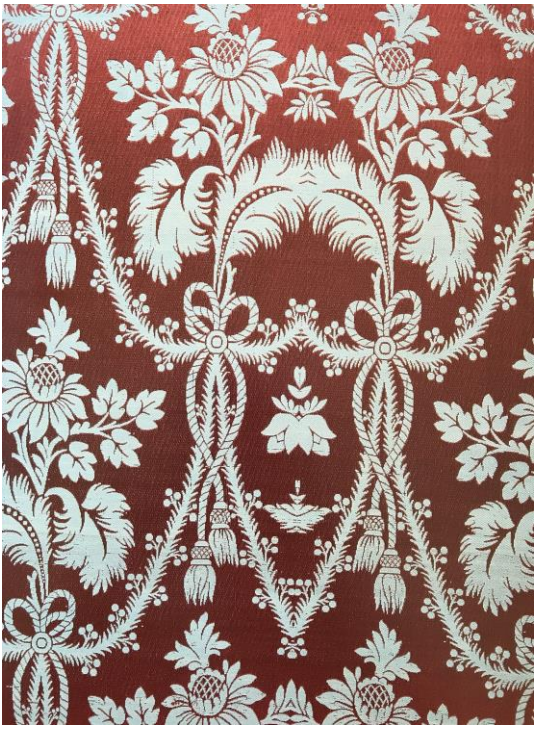
Kullanım Alanı: Kumaş, paravana yüzü, perdelik ve döşemelik olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Desen, kalın ve ince akantus yapraklarından meydana gelen büyük ve küçük iki tür çelenk motifi ile çevrili stilize çiçek demetlerinden oluşmaktadır. Çelenk motifleri, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş ve aralarındaki boşluklar küçük çiçekli ince dallar ile bezenmiştir. Kumaş, kırmızı zemin üzerine hardal rengi, mavi ve yeşil renk ile desenlendirilmiştir.

Örnek 5: Fabrika Desen Numarası; 98
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 78

Kullanım Alanı: Döşemelik kumaş ve perdelik olarak kullanılmıştır.

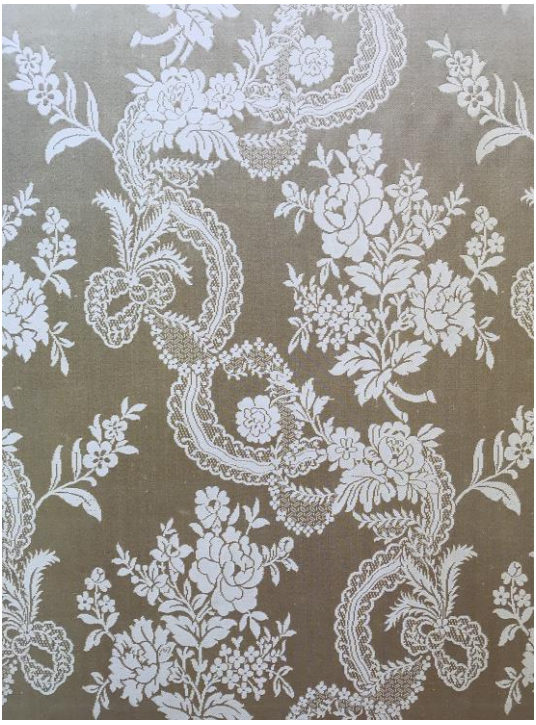
Desen ve Renk Özellikleri: Desen, üst üste sıralı, etrafı akantus yaprakları ve neo-klasik kıvrımlarla çevrelenmiş madalyonlardan oluşmaktadır. Madalyonların ortasında gül buketleri; alt ve üst kısmında çelenk motifleri yer almaktadır. Alt bölümde bulunan çelenk motifleri, defne yapraklarından; bölümde bulunan çelenk motifleri, stilize çiçek, gül ve kıvrımlı kurdelelerden oluşmaktadır. Motifler arasındaki bağlantıyı inci dizileri sağlamaktadır. Kumaş, kırmızı zemin üzerine iki farklı bej rengi ile desenlendirilmiştir. Ayrıca kumaşın yeşil zemin üzerine bordo ve koyu saman rengi ile desenli; hardal rengi zemin üzerinde saman rengi ve açık mavi ile desenli; bordo zemin üzerinde gri; küf yeşili zemin üzerinde turuncu ile renklendirilmiş örnekleri de mevcuttur (Yılmaz, Boynak, 1999: 78).



Örnek 6: Fabrika Desen Numarası; 257
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 96

Kullanım Alanı: Kumaş, döşemelik olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: kumaşın deseni, şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş stilize çiçek demetleri, tomurcuklu ince dallar ve fiyonk yapılmış püsküllü iplerden oluşmaktadır. Bu kumaş örneğinde girlandlar (askı çelenk), fiyonk yapılmış iplerle birbirine bağlanmış, tomurcuklarla bezeli ince iki dal şeklinde görülmektedir. Kumaş, bordo renk zemin üzerine mavi renk ile desenlendirilmiştir. Bu kumaşın, açık bej rengi zemin üzerine açık mavi ile desenlendirilmiş başka bir örneği daha bulunmaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 96).



Örnek 7: Fabrika Desen Numarası; 999
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 126

Kullanım Alanı: Kumaş, döşemelik olarak kullanılmıştır.
Desen ve Renk Özellikleri: Kumaş örneğinin deseni, stilize çiçek buketleri ve dantel kurdelelerden oluşmaktadır. Bu örnekte girland (askı çelenk) motifi, aralarında stilize çiçeklerin bulunduğu iç içe geçmiş dantel kurdelelerden meydana gelmektedir. Kıvrımlı dantel şeritlerin arasındaki boşluklar gül ve stilize çiçeklerden oluşan buketler ile doldurulmuştur. Kumaş, krem rengi ile desenlendirilmiş. Tek renkten dokunmuş olan bu kumaş örneği, desenin atkı ve çözgü yüzlü dokunmasından dolayı iki renkli olarak algılanmaktadır. Aynı desenin krem zemin üzerine sarı klaptanla dokunmuş örneği de mevcuttur (Yılmaz, Boynak, 1999: 96).

Örnek 8: Fabrika Desen Numarası; 67
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 145

Kullanım Alanı:Paravana kaplaması ve perdelik olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Kumaşın deseni çelenk ve büyük boyutlu yapraklardan oluşmaktadır. Defne ve asma yaprağı ile düzenlenmiş iki farklı türdeki çelenk, birbiri içine geçmiş biçimde yerleştirilmiştir. Kumaş, krem rengi zemin üzerine somon rengi ile desenlendirilmiştir.

Örnek 9: Fabrika Desen Numarası; 132
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 152

Kullanım Alanı: Kumaş, minder yüzü olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Desenin tamamı birbirine akantus yaprakları ile bağlantılı olan madalyonlar, stilize çiçek buketleri, fiyonklar ve girlandlardan (askı çelenk) oluşmaktadır. Stilize çiçeklerin meydana getirdiği girlandlar bu kumaş örneğinde, birbirine fiyok ve akantus yaprakları ile bağlanmışlardır. Girland motifi, diğer kumaş örneklerine oranla bu kumaş örneğinde daha küçük boyutlardadır. Kumaş, açık sarı renk zemin üzerine koyu yeşil ve beyaz ile desenlendirilmiştir.

Örnek 10: Fabrika Desen Numarası; 872
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 155

Kullanım Alanı: Kumaş, döşemelik ve perde farbelası olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Desenin temelini çiçek buketleri ve girlandlar (askı çelenk) oluşturmaktadır. Şaşırtmalı sıralarda yerleştirilmiş çiçek buketleri birbirlerine küçük çiçeklerden oluşan askı çelenkler ile bağlanmıştır. Kumaş, gri zemin üzerine mor, somon rengi, yeşil, sarı, bordo ile; mercan rengi zemin üzerine yeşil, krem rengi, sarı, koyu pembe ile desenlendirilmiş iki farklı örneği vardır (Yılmaz, Boynak, 1999: 155).

Örnek 11: Fabrika Desen Numarası; 947
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 157

Kullanım Alanı: Kumaş, kapı perdesi olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: kumaşın desenini oluşturan kompozisyonun ortasında, içinde çiçek buketi bulunan bir vazo yer almaktadır. Vazonun etrafını, stilize çiçek motiflerinden oluşan; birbirine kurdeleler ile bağlanmış çelenklerden oluşmaktadır. Çelenklerin bağlantı yerlerinden ise bir grup müzik aleti sarkıtılmıştır. Kumaş, sarı renk zemin üzerine krem rengi ile desenlendirilmiştir.

Örnek 12: Fabrika Desen Numarası; 952
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 158

Kullanım Alanı: Kumaş, perdelik olarak kullanılmıştır.

Desen ve Renk Özellikleri: Örnekteki kumaş deseni çeşitli bitkisel, kuş ve meyve motifleri arasında tekrarlanan iki madalyondan oluşmaktadır. Madalyonlardan birinde sütun başında karşılıklı olarak duran iki kuş motifi; diğerinde flüt çalan iki melek figürü yer almaktadır. Çiçek dizilerinden ve dantellerden oluşan iki farklı tür askı çelenk motifi madalyonlar arasındaki boşlukları doldurmaktadır. Belirli aralıklarla kullanılmış olan inci dizileri ise girland motiflerini desteklemektedir. Kumaş, kırmızı zemin üzerine koyu sarı renk ile desenlendirilmiştir.

Örnek 13: Fabrika Desen Numarası Belirtilmemiş.
Kaynak: Yılmaz, Boynak, 1999: 170

Kullanım Alanı: Döşemelik kumaş ve perdelik olarak kullanılmıştır.
Desen ve Renk Özellikleri: Kumaş, içinde çiçek buketi bulunan bir vazo, akantus yaprakları ve kumaş drapeleriyle desenlendirilmiştir. Yoğun biçimde bezenmiş olan bu kumaş örneğinde, içleri bitki ve çiçek motifleriyle süslenmiş kumaş drapeleri, iki yanlarından kurdeleler ile tutturularak girlandlar oluşturulmuştur. Kumaş, krem rengi zemin üzerine koyu renk yeşil ile desenlendirilmiştir. Aynı kumaşın krem renk zemin üzerine kırmızı renk ile desenlendirilmiş örneği de bulunmaktadır (Yılmaz, Boynak, 1999: 170).

Örnek 14: Envanter Numarası: 13/1564, Topkapı Sarayı Müzesi
Kaynak: Ed.: TEZCAN, Hülya, Sumiya OKUMURA, 2007: 100

Kullanım Alanı:Yastık yüzü

Desen ve Renk Özellikleri: Desenin geneli çiçek buketleri, fiyonk, kıvrımlı kurdele, yıldız ve baklava motiflerinden meydana gelmektedir. Dokumanın merkezinde çelenkler ve çiçek buketleri yer almaktadır. Stilize yapraklardan oluşmuş olan, üst üste sıralı, biri büyük dördü küçük beş çelenk birbirine fiyonklar ile bağlanmıştır. Merkez motifin etrafında, çiçeklerden oluşan girland motifleri yer almaktadır. Orta eksende bulunan bu kompozisyonun dört tarafını 'S' şeklinde kıvrılarak akan çiçek ve kurdelelerden meydana gelen bir bordür çevrelemektedir. Yastığın iki kısa kenarında, içleri küçük çiçek buketleri ile dolu yedi niş bulunmaktadır. Kumaş, mor renk zemin üzerine yeşil, krem ve pembe tonlarında ipek ile desenlendirilmiştir.

Örnek 15: Envanter Numarası: 13/1435, Topkapı Sarayı Müzesi
Kaynak: Ed.: TEZCAN, Hülya, Sumiya OKUMURA, 2007: 102

Kullanım Alanı: Yastık yüzü

Desen ve Renk Özellikleri: Örnekteki çatma yastık yüzünün deseninin merkezinde çiçeklerden oluşan oval bir madalyon yer almaktadır. Madalyonun etrafını, birbirine çiçek buketleriyle bağlı ve dalgalı formlardan oluşan girlandlar (askı çelenk) çevrelemektedir. Kumaş, klaptan zemin üzerine nefti yeşil ve bordo rengi ile desenlendirilmiştir.

Sonuç

Girland/Askı çelenk gerek Anadolu'da gerekse diğer antik dönem uygarlıklarında çok eski tarihlerden itibaren kullanılan bir süsleme örgesidir. Motif, XVIII. yüzyılda Avrupa'da arkeolojik kazılara merak duyulmaya başlamasıyla tekrar gündeme gelmiş; mimari, iç dekorasyon ve tekstillerde kadar pek çok yerde yeniden kullanılır olmuştur.

Osmanlı imparatorluğu kumaş desenlerine XVIII.-XIX. yüzyıllarda Avrupa ile imparatorluk arasında gelişen siyasi, ticari ve kültürel etkileşimler sonucunda girmiştir. Girland/Askı çelenk motifi, Osmanlı imparatorluğu kumaş sanatında kendine özgü bir biçimde yorumlanmış; sarayın iç-dış süslemelerinde, mobilya ve mefruşatında Rönesans, Barok, Rokoko, Ampir gibi akımların oluşturduğu karma bezeme anlayışıyla birlikte görülürmüştür.

Yapılan kaynak taraması sonucunda elde edilen bilgiler ışığında; motifin sıklıkla perdelik, döşemelik, minder ve yastık yüzü, paravana kaplaması için dokunan ipekli kumaşlarda kullanıldığı tespit edilmiştir.

Motife eşlik eden diğer motiflerin başında gül, akantus, asma ve defne yaprağı, stilize çiçekler, vazolar, inci dizileri, kıvrımlı ince dallar, kurdeleler ve bükümlü ipler gelmektedir.

Motif genel olarak mavi, kırmızı, sarı, bordo, küf yeşili, hardal rengi, açık bej ve gri renkli zemin üzerine; krem, hardal rengi, koyu sarı, beyaz, kırmızı, koyu yeşil, somon rengi, bordo, açık mavi, gri, magenta ve turuncu renkleriyle kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

ALTIER, Semiha (2021). Osmanlı Süsleme Sanatlarında Girland . Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5 (2), 377-406 . DOI: 10.30692/sisad.918628

ARIK, Rüçhan (1999). Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri. Osmanlı, cilt 11. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 423-436.

BİLGİ, Hülya (2007). *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha,* Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: MAS Matbaacılık A.Ş.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). İstanbul: YEM Yayın

Ed.: TEZCAN, Hülya, Sumiya OKUMURA (2007). *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Vehbi Koç Vakfı İşbirliği, İstanbul: MAS Matbaacılık A.Ş.

GÜRSU, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler,* İstanbul: Redhouse Yayınevi

İNALCIK, Halil (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ÖZKAYA,Yücel (1985). *XVIII. Yüzyılda Osmanlı Kurumları ve Osmanlı Toplum Yaşantısı,* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

RENDA, Günsel (1985). 19. Yüzyılda Kalemişi Nakış-Duvar Resmi. M. Belge, F. Aral (Ed.), içinde, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, cilt 6. s. 1530-1534.

RENDA, Günsel (2009). "Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygarlığı 2*, Ed.: Halil İnalcık, Günsel Renda, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.s. 1091-1121.

SALMAN, Fikri (2011). *Türk Kumaş Sanat,* Erzurum: Zafer Ofset Matbaacılık

SÖZEN, Metin¸ Uğur TANYELİ (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 3.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi

(USMAN) Anabolu, M. (1984). *Batı Anadolu'da Bulunan Hellenistik Çağ ve Roma İmparatorluk Çağı Girland (Askı)'lı Sunakları*. Sanat Tarihi Dergisi, 3 (3) , - . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/16506/172649

YILMAZ, Yaşar, Sara BOYNAK (1999). "Hereke Fabrika-i Hümâyûnu ve İpekli Jakar Dokumaları", *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Hereke*

Dokumaları ve Halıları, Editörler: Yaşar Yılmaz, Mehmet Kenan Kaya, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, s.s. 22-37.
http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/931
https://www.britannica.com/art/garland-floral-decoration
http://www.millisaraylar.gov.tr/fabrikalar/hereke-hali-ve-ipekli-dokuma-fabrikasi

BÖLÜM 10

OSMANLI GELENEKSEL KADIN GİYİMİNİN 18. VE 19. YÜZYIL RESİM SANATINA YANSIMALARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Prof. Dr. Esin SARIOĞLU[1]

Arş. Gör. Ahmet AÇIK[2]

[1] Beykent Üniversitesi Güz. San. Fak. Tekstil ve Moda Tas. Öğretim Üyesi

[2] Beykent Üniversitesi Güz. San. Fak. Tekstil ve Moda Tas. Araştırma Görevlisi

Osmanlı İmparatorluğu çok kültür ve uluslu bir devlet olduğundan dolayı giyim kültürü ve ürün yelpazesi oldukça fazladır. Osmanlı'nın giyim kuşam tarihi M.Ö 3. ve 5. Yüzyıllara temellendirilen Pazırık kurganları içerisinde Osmanlı İmparatorluğunun geleneksel giysileri için kullanılmış olan önden açık, uzun kollu boy entarisinin biçki tekniği ile benzerliği olan örnekler bulunmuştur. Osmanlı devleti konargöçer yaşam biçiminden yerleşik hayata geçtiği süreçte farklı milletleri ve toprakları bünyesine dâhil ettiğinden kaynaklı giysi dokumalarında ve formlarında farklılıklar görmek mümkündür. Osmanlı geleneksel giyiminde kat kat giyim en dikkat çekici unsurlardan biridir. Bu tarz, zenginliğin ve gücün göstergesi olduğu kadar, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinin ardından örtünme emrinin de etkisi olduğu düşünülmektedir. Osmanlı dönemine ait geleneksel kadın giyimini saraylı ve halk kadın giyimi olarak ikiye ayırmak mümkündür. Saraylı kadın giyiminde kullanılan gerek süsleme, gerekse de kullanılan hammaddenin kalitesi bakımından halk kadın giyiminde kullanılan kumaş ve giysilerden teknik ve sanatsal yön olarak ayrılmaktadır. Halk kadın giyimi daha sade dokuma ve süsleme teknikleri kullanılarak oluşturulan giysilerdir. Osmanlı kadın kıyafetlerinde üç temel katman vardır. Birinci kat şalvar ve gömlekten oluşan iç giyimlerden meydana gelmektedir, ikinci kat entari, cepken ve kaftandan oluşan dış giyim bölümüdür, üçüncü kat ise ferace ve dış kaftanın olduğu üst giyimler katmanıdır (Ocakoğlu,2018).

Geleneksel Osmanlı kadını giyiminde birçok giyim parçası vardır. Bunlardan en çok bilinenleri kaftan ve entarilerdir. Kaftan, saygınlığı ve gücü sembolize etmektedir. Entari ise herhangi bir rütbe yâda durumu sembolize etmekten ziyade günlük aktif kullanım içindir. Entari ve kaftan kalıp ve biçim olarak ortak noktalar barındırmaktadırlar ve üst üste giyilmek suretiyle kullanılmaktadırlar. İki giysiyi birbirinden kumaş cinsleri, işlemeleri ve birkaç biçki tekniğine bakılarak ayırmak mümkündür. Entari, kaftana kıyasla daha sıradan, gündelik ve her kesimin ihtiyacı olan bir giysidir. Kaftan, kumaşı, işleme detayları, kürkü ve aksesuarlarıyla statüyü simgelemektedir. Osmanlı kadın Kaftanı, Altın, gümüş ve ipek hammaddeleri ile dokunmuş olan kumaşlardan üretilmesiyle maddi değer taşıyan giysiler olduğu kadar, desenleri ile de Soyluluğu ve gücü sembolize etmektedir. Bu desenlerden en çok kullanılan ve bilinenleri, güneş ve ay, pars beneği, leopar çizgisi, lale motifidir. Güneş ve Ay motifi Peygamberi ve Padişahı veya Tanrı'yı ve halife olan

padişahı simgelediği düşülmektedir. Lale motifi, Arap alfabesindeki yazılışında harflerin yer değiştirmesi sonucunda "Allah" kelimesine dönüşebildiğinden dolayı tercih edilmiştir. Pars beneği ve leopar çizgisi olarak adlandırılan motifler ise Padişahın tahtında kullanılan motiflerden olduğu için gücü ve otoriteyi temsil etmektedir. (Görünür & Ögel, 2006)

Osmanlı İmparatorluğunun ilk yıllarında kullanılan geleneksel saraylı kadın giyimleri üzerine fazla örnek bulunmamaktadır. Fatih Sultan Mehmet'in vefatının kabinde vefat eden saray sultanlarının kıyafetlerini bohçalamak suretiyle saklama geleneği, 16. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıl başlarına kadar süre gelmiştir (Muratoğlu,1995:16)

Osmanlı dönemi kadın giyimine en iyi referans örneklerinden biri de minyatür eserleridir. Genellikle saray eşrafından önemli kişilerin kılık kıyafetinin betimleyici bir şekilde resmedilmesidir (Koca ve Koç, 2014:4)

Osmanlı'nın giyim kuşam açısından zirveye ulaştığı dönem 16. yüzyıldır. 16. yüzyıl itibariyle artan kültürel ve ticarete dayalı ilişkilerin akabinde, Osmanlı kültürü Avrupalı devletlerin dikkatini yoğun bir şekilde çekmiştir. 16. yüzyıl ayrıca Osmanlı dokuması içinde oldukça verimli bir çağdır "16. yüzyılda kumaşın üzerlerine küçük boyutlarda deseneler ve renkler kullanılmıştır. Kumaş kalitesine oldukça ihtimam gösterilmiş, kanunlar ile kumaşların tel sayıları, boyları, cinsleri sıkı bir şekilde teftiş edilmiş, devlet eliyle kontrol altına alınmıştır (Ocakoğlu, 2016).

Osmanlı saray kadını kıyafetlerinde mücevherlerle işlemeli entari giysisi, harmaniye adı verilen giysiler ve şalvarlar tercih etmişlerdir. İpek, atlas, saten, brokar ve kadife cinsi kumaşlar kullanılarak dikilen kıyafetlerin üzerlerine altın ve gümüş kemer aksesuarlar kullanılmıştır. İç giysi olarak topuğa kadar inen bürümcük kumaştan tasarlanan uzun kollu göynek adı verilen giysiler tercih edilmiştir (Ocakoğlu, 2016).

Osmanlı Saraylı Kadın Giyimi,
(https://www.elmaelma.com/genel/18-ve-19-yyda-osmanli-sarayinda-kadin-giysileri-5a14166818e5401fed2ff5ce?p=4)

Osmanlı Saraylı Kadın Giyimi,
(https://www.elmaelma.com/genel/18-ve-19-yyda-osmanli-sarayinda-kadin-giysileri-5a14166818e5401fed2ff5ce?p=4)

Osmanlı döneminde kadın giyimi ve giyimde kullanılan materyaller saraylı ve halk kadın kıyafeti olarak keskin bir şekilde ayrılmıştır. Saraylı kadın giyiminde giysinin kumaşının hammaddesinden işlenecek taşa kadar en değerli malzemeler kullanılmıştır. Halk kadın giyiminde ise daha mütevazı ve günlük kullanıma elverişli basit ve gündelik malzemeler tercih edilmiştir. Osmanlı kadın sultanları giyime çok ihtimam göstermişlerdir. Görkemli giysiler kemha (brokar), kadife, çatma (bir kadife türü), seraser (altın ve gümüş alaşımlı telle dokunarak elde edilen ipekli kumaş türü), diba, atlas, canfes, tafta, vala, çuha,

sof ve şal gibi kumaşlardan oluşturulmuştur (El Sanatları Teknolojisi, MEB, 2012).

Osmanlı dönemi halk kadın giyimi ev giyimi ve dışarı giyimi olarak ayrılmaktadır. Osmanlı kadınları sokağa çıkarken ev giyimi üzerlerine dış giyim giyerek çıktıkları bilinmektedir. Bu dış kıyafet yüzü ve elleri hariç tüm bedeni kapatacak şekildedir. En çok tercih edilen dış giysisi "Ferace"idir. Ferace; vücut şeklini belli etmeyecek bir şekilde tüm bedeni kapsayan, dökümlü, önü açık, topuğa kadar uzanan, yaka kesimi v, ya da bisiklet yaka olan giysilerdir. Baş ve boyun örtüsüne ise "Yaşmak" adı verilmektedir. Feraceler sıklıkla tek renkten "Çuka" adında bir kumaştan yapılmıştır. Sıklıkla tercih edilen renkler yeşil, mor ve laciverttir. Osmanlı halk kadınının dış giyim için bir diğer tercihi de "Kıvrak “tır. Kıvrak adlı giysinin yaka bölgesi "V" formunda, göğüs kısmından sonra bollaşan, uzun bir dış giyim için kullanılan kıyafettir. Rahat bir formu olması sebebiyle hem şehir yaşantısı hem de köy yaşantısı süren kadınların tercihi olmuştur. Ferace kullanımı genellikle gezme, misafirlik gibi özel yerlere giderken, kıvrak ise yan komşu ziyareti ya da kapı önüne çıkarken gibi hızlıca giyilen resmi olmayan bir giysidir. Osmanlı kadınları saçlarını örtmek için baş giyimi olarak saçlarının hemen üzerine taktıkları "arakiye" ve başı komple kapatan "başörtüsünden" meydana gelmiştir. Arakiye; tiftik kullanılarak yapılan, hafif ve huni formunda baş giysisidir. Havanın sıcak olduğu zamanlarda huninin içerisine "Araçkin" adında bir takke giyilerek terin toplanması sağlanmıştır. Saç üzerine takılan farklı renk ve formdaki saç başlığına "Hotoz" adı verilmektedir. Hotozu Köylü halktan ziyade şehirli halk kullanmıştır. Başörtüsü ise; Ferace dış giyimini tamamlamak için bir ucunu baş kısmından çeneye, diğer ucunu ise çene kısmında baş kısmına doğru bağlanmak suretiyle omuzları örtecek biçimde kullanılmıştır. Osmanlıda şehirli kadınlar başbezi üzerine çember (boyun yahut alına bağlanan yemeni) şeklinde bağlanan başörtüsünü, köylü halk ise sıklıkla tülbent takmayı tercih etmişlerdir (https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/).

Osmanlı Kadını Yaşmak, (https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaşmak)

Osmanlı Kadını Kıvrak Giysisi, (https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/)

Osmanlı Kadını Ferace Giysisi, (https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/)

Osmanlı halk kadın giyimi, (https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/)

Osmanlı'da maddi güce işret olarak giysi adedi fazlalaşır, birbirinden farklı kumaş yelpazesi ve niteliği yükselmektedir. Harem'de yaşayan Osmanlı hanedan mensubu kadınların ve harem personellerinden kalfalar ve yöneticilerin kıyafetlerinin kalitesi, kumaşı, işlemesi ve dokuma türü konumlarına göre değişiklik gösterdiği tespit edilmiştir. Sokağa çıkarken giymek üzere ferace, yaşmak ve peçe kullanılmıştır. Hangi toplumsal statüde olursa olsun kadınlar dışarı çıkarken ferace ve yaşmak kullanmadan çıkmamışlardır. Görünüm açısından hepsi aynı görünse de kıyafet detaylı bir şekilde incelendiğinde terekelerde farklılıklar görünmektedir. Feracelerde

kullanılan en sık kumaş çuka kumaşıdır ve Osmanlıda her dönemde ferace için kullanıldığı görülmektedir. XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında beledi, çuka, sandal, hatai, bağası, edirneşahi, germsud, mağrib şali, zencirbaf, şali, sof, kadife, kutnu kumaşından yapılmış kıyafetlerin yanında, acemkari, anltınoluk, Ankara şalisi, telkâri, çitari, hindi, damgahane, frenk, entari, gezi, İstanbul şalisi, mahmudiye, bağdadkari, sakızkari, sevayi, suzenikari, çeşm-i bülbül ve selimiye adlı kumaşlar da kullanılmıştır (istanbultarihi.ist/osmanli-istanbulunda-giyim-kusam).

Yıl 1702'de İstanbul'da ikamet etmekte olan kadınların mutat adındaki elbisesini bırakarak, sıkma ferace giymeleri tebliğ edilmiştir. Kadınların kapalı tonlarda ferace tercih etmeleri, uzun yaka kullanmaları, ince dokuma kumaştan yaşmak ve peçe kullanmaları istenmiştir. Birkaç İslamiyet inancında olan kadının, gayrimüslim kadınlar gibi İslamiyet'e uygun olmayan dönemin genel görüntüsünden farklı başlıklar kullandıkları bildirilmiştir. "Nevzuhur" olarak adlandırılan bu tarz giyim, tesettüre uymadığı için yasaklanmıştır. III. Selim döneminde kadınlardan bazılarının diğerlerine görece daha çokça ince olan Engürü şalisi adlı kumaştan ferace diktirdikleri gözlemlenerek eleştirilirken, Leh şeridi, frengane elbisesi, Frenk işi şemsiye, uzun hotoz başlıkların terk edilmesi bildirilmiştir(istanbultarihi.ist/osmanli-istanbulunda-giyim-kusam).

Şalvar, gömlek, entari ve hırkadan bir araya getirilen kadın giyimi, 1850 döneminin sonlarına kadar ufak değişimlerle varlığını sürdürmüştür. XIX. Yüzyılın orta kısmından başlamak üzere Batı etkisiyle geçiş dönemi yaşanmayı başlamış, geleneksel Osmanlı kadın giyiminden ve Avrupa tarzı giyiminden ögeleri bir arada kullanılan kıyafetler kullanılmaya başlamıştır. 1854 Tarihli saray terzi defterinde yazılan nota göre, şalvar dikimi hala mevcutken, Avrupai tarzda hırka dikimi de gerçekleştirilmiştir. Elbiselerde kendine has ana hatlar muhafaza edilirken, detaylarda yenilikçi bir anlayış güdülmüş, dantel, pile, korsaj ve yaka gibi değişimler meydana gelmiştir. (istanbultarihi.ist/osmanli-istanbulunda-giyim-kusam).

Zeynep Hanım'ın anılarında anlattığına göre, Sultan Abdülaziz'in Avrupa dönüşünde özellikle Paris gezisinin ertesinde, 1869'da Eugenie'nin İstanbul ziyaretinin Avrupai modanın saray halkı kadınları ve elit tabaka tarafından uygulanması ve benimsenmesinde hatırı sayılır bir rol oynadığı belirtilir. Saraylı kadınlar ve elit tabaka mensupları, 1870 yılı itibariyle Paris modasını izlemiş, iki parçalı, kabarık kollu, etekleri arka kısımdan hacimli

elbiseler giymeye başlamışlardır. Osmanlı kadın giyimi birçok sanatçının tablosuna konu olmuştur. 18. ve 19. Yüzyıllarda resmedilmiş yağlı boya tablo eserlerde sıklıkla Osmanlı kadınlarının portreleri ve giyimlerini görmek mümkündür (istanbultarihi. ist/osmanli-istanbulunda-giyim-kusam).

İkinci Meşrutiyetin ilanın akabinde Osmanlı kadınları giyimlerinde radikal değişiklikler yapmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde, Avrupai kürk paltolarına benzeyen çarşaflar giyilmiş, peçeler gittikçe şeffaflaşmıştır. Zamanla peçe kalkarak yüzlerini ellerine aldıkları şemsiye yardımıyla gizlemişlerdir. 1909 yılına gelindiğinde eklerin formları darlaşmaya başlamıştır. 1914 yılı itibariyle Osmanlı kadınları çarşafın formunu küçültülmüş ve mantonun üzerine alınarak kullanılan bir pelerin ve peçe olmuştur. Daha sonra pelerinler mantonun içerisine sokularak kullanılmış ve zamanla tamamen kalkmıştır. Pelerinin başı kapatan kısmı Küçük bir eşarp ile yer değiştirdiği gözlemlenmiştir (Karagöz, 2017).

Şeffaf Peçeli Osmanlı Kadını Giyimi,

(https://www.indyturk.com/node/521696/türkiyeden-sesler/osmanlı-modernleşmesinde-beyaz-köleler-güzel-kadın-algısı-şişman)

Modernleşmeye başlayan Osmanlı Kadını Giyimi,
(https://www.indyturk.com/node/521696/türkiyeden-sesler/osmanlı-modernleşmesinde-beyaz-köleler-güzel-kadın-algısı-şişman)

Modernleşmeye başlayan Osmanlı Kadını Giyimi,
(https://www.indyturk.com/node/521696/türkiyeden-sesler/osmanlı-modernleşmesinde-beyaz-köleler-güzel-kadın-algısı-şişman)

Osmanlı Sultanı ve Hasekisi adlı tablo , Ressamın kim olduğu bilinmiyor, Eser 18. yüzyılın ilk yarısında oluşturulmuştur, Tuval üzerine yağlıboya tekniği, 97 x130,5 cm boyutlarında. .

Yukarıdaki resimde tasvir edilmiş olan Osmanlı Haseki Sultanı ve Sultan Padişahı görülmektedir. Haseki sultanın giyimi incelendiğinde, kırmızı renk simli bir geleneksel Osmanlı entarisi giymiştir. Entari üzerindeki değerli taşlardan oluşan yoğun el işlemeleri soylu tabakadan olduğunun göstergesidir. Kırmızı renk Osmanlı'da gücü simgelemektedir. Kol ucundaki kürk detayları da kişinin sosyal statüsünü vurgulayan saraylı Osmanlı kadın giyimine örnek bir tasvirdir (https://www.peramuzesi.org.tr/blog/ressamlarin-gozunden-osmanli'da-kadin-giyimi/1511).

Genç Kadın Portresi, Thomas de Barbarin, 19. Yüzyıl ikinci yarısı, Tuval üzerine pastel, 123 x 87 cm.

Tabloda koyu üzerine tasvir edilmiş olan Osmanlı kadın figürünün üst kısmındaki giyim Osmanlı dönemine ait kadın giyimini betimlemektedir. Model, kırmızı oya işli ince kumaştan gömleğin üzerine, kenar kısımları altın payetlerle bezenmiş bolero model cepken giymiş, yakası açık ve beline de uzun bir kuşak sarmıştır. Cepkeniyle aynı renk, sırma işlemeler içeren, kenarları altın

paralara süslemeli, fes formuna benzer bir başlığı bulunmaktadır. Bol dökümlü, çizgili tafta eteği ise, Avrupa modasında uygun bir etektir.

(https://www.peramuzesi.org.tr/blog/ressamlarin-gozunden-osmanli'da-kadin-giyimi/1511)

Kadın Portresi, Bertha Von Bayer, 19. Yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 20,5 x 17,5 cm

Tuval üzerine yağlıboya olarak resmedilmiş portre çalışmasında, Osmanlı kadını bürümcük kumaş bir iç gömlek üzerine bitkisel görünümlerde bezemelerden oluşan bir yelek giydiği görülmektedir. Başındaki kısa fes tipi başlık 19. Yüzyıl Osmanlı devletinde oldukça sık kullanılan kenarları küpesindeki hilaller ile benzer altın takılar ile süslendiği görülmektedir.

(https://www.peramuzesi.org.tr/blog/ressamlarin-gozunden-osmanli'da-kadin-giyimi/1511)

Def Çalan Saraylı Kadın, Pierre Desire Guillemet, 1875, Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 79 cm.

Tabloda görülmekte olan kadın figürü, savai kumaştan dört etekli entari giymektedir. Kenarları oya bezeli iç gömleği, geniş kol ağızlarında ve entarinin göğüs kısmı kenarlarından görülmektedir. Canlı renklerden oluşan entari floral motiflerle süslenmiş ve belinde iri taşlı tokadan oluşan kemer aksesuarı

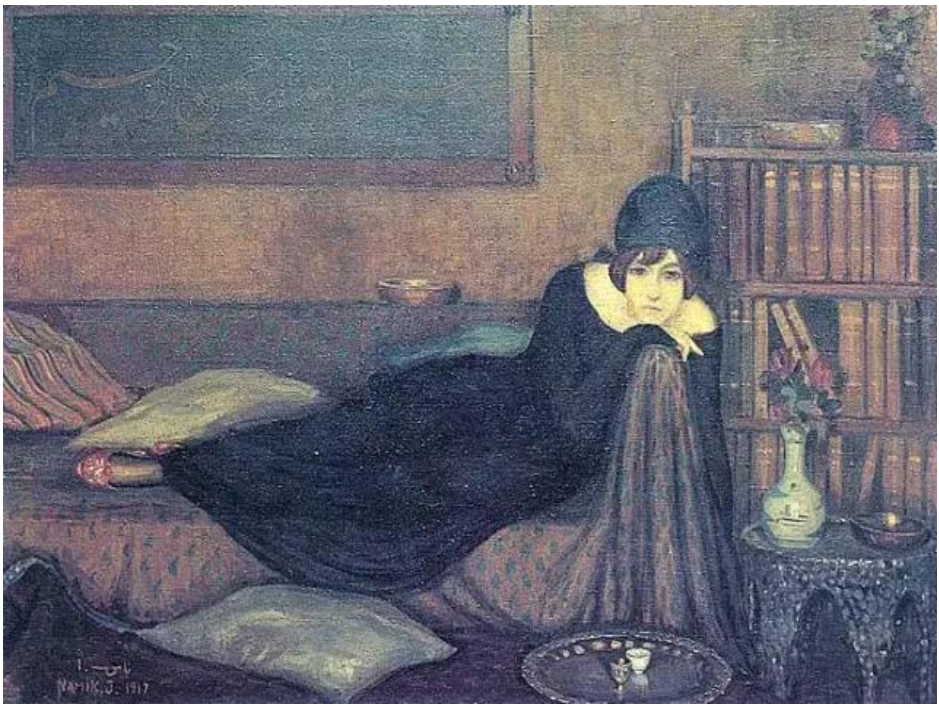
bulunmaktadır. Başında ise tüy ve tül yardımıyla süsleme yapılmış mavi kumaş bir başlık olduğu görülmektedir.

(https://www.peramuzesi.org.tr/blog/ressamlarin-gozunden-osmanli'da-kadin-giyimi/1511)

Kahve Keyfi, Ressamı Belirsiz (Fransız Okulu), 18. yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 101,5 cm

Kahve içen Osmanlı hanımı tasviri, içerisinde bulundukları dönem modasına uygun giysiler giydiği anlaşılmaktadır (peramuzesi.org). Omuzlarındaki kürkü, başlığın azametli büyüklüğü ve işlemeleri, giysinin desenleri, nakışları ve mücevherleriyle nüfuslu bir saraylı Osmanlı kadınının geleneksel giyimini betimlemektedir. Tabloya ana fikir olmuş olan temel figür için, Jean Baptiste Vanmour' a ait tabloların oymalarından bir araya gelen

"*Receuil de çent estampes répresentant différentes nations du Levant*" da yer alan "Sedirde Kahve İçen Türk Kızı" isimli figürden esinlenilmiştir.



Sedirde Uzanan Kadın, Namık İsmail, 1917.

19.yüzyılın başlarında ressam Namık İsmail tarafından ortaya konulan Sedirde Uzanan Kadın adlı tabloda, giyim kuşam tarzının ne kadar modernleştiği görülmektedir. Tasvirdeki kadının giysi ile modernleşmenin altını çizerken, duvarda asılı hat tablosu, yerdeki tepsi ve sehpa gibi doğu kültürünü çağrıştıran objelerle kompozisyon edilmiştir (Erişti, 2015).

Literatür Kaynakça

Erişti, Ö. C. (2015). Geç dönem Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsili. *Moment Dergi*, *2*(2), 59-79.

Görünür, L., & Ögel, S. (2011). Osmanlı kaftanları ile entarilerinin farkları ve kullanılışları. *İTÜDERGİSİ/b*, *3*(1).

Karagöz, Z. Ö. (2017). SELÇUKLU DEVLETİ VE OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KADIN KIYAFETLERİ. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, *1*(1), 130-137.

Koç, F., & Koca, E. (2009). Geleneksel giysi tarzlarının değişimi ve Türk modasının oluşumunda İstanbul. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi ve Dünya Konferans metni*.

Muratoğlu, Y. (1995). Türk Giyim Tarihi.

Ocakoğlu, N. (2018). OSMANLI SARAYI KADIN GİYSİLERİ VE GÜNÜMÜZ GİYSİ TASARIMINA BİR UYARLAMA. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, *6*(30), 1537-1548.7

URL-1:https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/ (Erişim Tarihi: 01.04.2023)

URL-2:https://istanbultarihi.ist/osmanli-istanbulunda-giyim-kusam (Erişim Tarihi: 04.04.2023)

Görsel Kaynakça

URL-1:https://www.elmaelma.com/genel/18-ve-19-yyda-osmanli-sarayinda-kadin-giysileri-:5a14166818e5401fed2ff5ce?p=4 (Erişim Tarihi: 12.04.2023)

URL-2:https://www.elmaelma.com/genel/18-ve-19-yyda-osmanli-sarayinda-kadin-giysileri-5a14166818e5401fed2ff5ce?p=4 (Erişim Tarihi: 12.04.2023)

URL-3:https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaşmak (Erişim Tarihi: 14.04.2023)

URL-4: https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/ (Erişim Tarihi: 18.04.2023)

URL-5:https://sumbulsokak.com/osmanli-donemi-halk-kadin-giyimi/ (Erişim Tarihi: 18.04.2023)

URL6:https://www.indyturk.com/node/521696/türkiyeden-sesler/osmanlı-modernleşmesinde-beyaz-köleler-güzel-kadın-algısı- (Erişim Tarihi: 18.04.2023)

URL-7:https://www.indyturk.com/node/521696/türkiyeden-sesler/osmanlı-modernleşmesinde-beyaz-köleler-güzel-kadın-algısı-şişman (Erişim Tarihi: 26.04.2023)

URL-8:https://www.indyturk.com/node/521696/türkiyeden-sesler/osmanlı-modernleşmesinde-beyaz-köleler-güzel-kadın-algısı-şişman (Erişim Tarihi: 26.04.2023)

URL-9:https://www.peramuzesi.org.tr/blog/ressamlarin-gozunden-osmanli'da-kadin-giyimi/1511 (Erişim Tarihi: 26.04.2023)

Erişti, Ö. C. (2015). Geç dönem Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsili. *Moment Dergi*, *2*(2), 59-79.

BÖLÜM 11

GELENEKSEL KONUTLARDA İÇ MEKAN TASARIM ÖĞELERİ

Dr. Öğr. Üyesi F. Ceyda GÜNEY YÜKSEL[1]
Prof. Dr. Füsun SEÇER KARİPTAŞ[2]
Öğr. Gör. Selcem BAYIR[3]

[1] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, fatmaceydayuksel@halic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-9281-8285
[2] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, fusunsecerhalic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0003-1594-6061
[3] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, selcembayir@halic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-6118-4427

GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadar gelen süreçte barınma kavramı önemi korumuştur. İlk çağlardan bu yana temel ihtiyaç olan bu kavram, yaşayış biçimleri, teknoloji, sosyoekonomik faktörler gibi farklı etkilere bağlı olarak değişim ve gelişim göstermiştir. Sosyoekonomik yapı, bir toplumun ekonomik durumu, sosyal ilişkileri ve sosyal sınıfları gibi faktörlere dayanan bir ifadedir. Tüm bu bileşenler, kentlerin oluşumunu etkileyen önemli bir etkendir.

Geleneksel mimari, günümüze aktarılan birikim ve kültürel değerlerin mimariye yansıtılmasıyla ortaya çıkar. Belirli bir bölgeye veya topluluğa özgüdür ve o bölgenin iklim koşulları, yerel malzemeler, yaşam tarzı ve kültürel değerler gibi faktörleri göz önünde bulundurur. Geleneksel mimaride kullanılan malzemeler genellikle bölgenin doğal kaynaklarından elde edilir. Yapıların şekli ve plan tipleri iklim şartlarına uygun olarak tasarlanır ve yerel toplumun yaşam tarzı ve sosyal yapılarına uyum sağlar. Yerel mimarinin özelliklerini taşıyan Türk Evleri de bulundukları coğrafyaya uyum sağlayarak, çevrenin etkin koşul ve niteliklerini barındırırlar. Geleneksel Türk Ev'inde 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar farklılıklar oluşmuş ve bu sayede devamlılık sağlamıştır. Türk Evi örnekleri Osmanlı sınırları içerisinde Balkanlardan, Kafkaslara kadar uzanan geniş bir coğrafya üzerine yayılmıştır. Türk Evi planlaması yapılırken Osmanlı İmparatorluğu hükümdarlığı altında yaşayan farklı toplulukların mimari üsluplarından ve yaşayış biçimlerinden esinlenildiği anlaşılmaktadır. Anadolu'nun binlerce yıllık yaşam biçimi ve gelenekleri, geleneksel konutlarda kendini yansıtır. Bu konutlar, kültürel mirasın bir parçasıdır ve Anadolu'nun zengin tarihini ve kültürel kimliğini yansıtan önemli unsurlardır. Bu nedenle, geleneksel konutların korunması ve değerinin anlaşılması önemlidir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, kültürel miras niteliği taşıyan geleneksel konutları iç mekan tasarım öğeleri özelinde inceleyerek, var olan niteliklerinin korunması ve sonraki nesillere aktarılmasına katkı sağlamaktır. Araştırmada edinilen çıktıların, sonraki nesillere aktarımı için etkin bir arşiv niteliği oluşturması amaçlanmaktadır. Böylelikle geleneksel konutların iç mekana dair özelliklerinin net bir şekilde okunması ve korunması adına gerekli önlemlerin alınması sağlanabilecektir. Çalışma kapsamında konut kavramı ele alınmış ve geleneksel konutta iç mekan tasarım öğeleri, plan tipleri, iç mekan biçimlenişi ve malzeme özelinde ayrı olarak incelenmiştir. Bu doğrultuda yapılmış çalışmalar araştırılarak, literatür taraması yapılmıştır.

Sonuç olarak, geleneksel konut kavramı, yerel kültür, iklim ve doğal kaynakların etkisiyle oluşan ve yerel sürdürülebilirliği destekleyen mimari bir yaklaşımdır. Geleneksel konut mimarisi, yerel malzemelerin kullanımı, doğal çevre ile uyumlu yapım yöntemleri ve estetik tasarımı ile öne çıkan bir mimari mirastır. Konut tasarımının modern mimari sürecinde teknoloji ve sosyal değişimler ile olan etkisini göz önünde bulundurarak geçmiş olan bağını koparmadan ele almak ve var geleneksel yapıları da bu doğrultuda referans tutarak korumanın önemi büyüktür. Geleneksel mimari öğeler hem eğitici olmaları hem de kendinden sonraki tasarımcılara esin kaynağı oluşturmaları gibi yönleriyle de önem arz etmektedir. Aynı zamanda çalışmanın bu yönüyle, sürdürülebilir ve akılcı çözüm önerileri sunarak günümüz güncel konut örneklerine referans oluşturabilecek nitelikte bir altlık oluşturması düşünülmektedir.

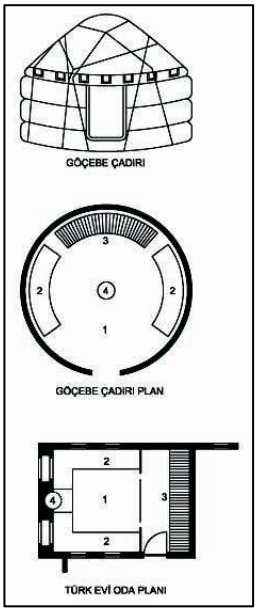
1. GELENEKSEL KONUT KAVRAMI VE TÜRK EVİ

Geleneksel konut, bir bölgenin veya bir topluluğun kültürel, sosyal ve ekonomik yapılarına, örf-adet ve geleneklerine, o bölgenin iklimsel ve topografik özelliklerine uygun olarak gelişen ve şekillenen yapılardır. Bu konutlar, belirli bir bölgedeki yerel malzemelerin kullanılması, yaşam tarzı ihtiyaçlarına cevap veren plan düzenlemeleri ve yerel estetik anlayışlarına uygun tasarımlarıyla öne çıkmaktadırlar. Bölgede yer alan malzemelerin kullanılması ve yaşam biçimlerini mekânlara yansıtılması, geleneksel konut mimarisinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Türkiye, bulunduğu toprakların coğrafi ve iklimsel özellikleri ile konumu sebebi ile farklı birçok kültürün izlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu nedenle Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları öncesinde, bu topraklarda yer almış farklı kültürlerin izlerini yerel konut mimarisi örnekleri üzerinde görmek mümkündür (Güney, 2016). Geleneksel mimariyi Şen, "Çok katlı, mimarı belli olmayan, biri diğerinin etkileyicisi ve köklendiricisi olan yapılar birliği" şeklinde tanımlamaktadır (Şen, 1968). Diğer bir taraftan "Geleneksel mimarlık ve geleneksel yapı diye bir şey yoktur, sadece gelenekleri kendinde toplayan ve dışa yansıtan yapılar, mimariler vardır" yaklaşımı ile Paul Oliver geleneksel mimariyi farklı bir biçimde yorumlamaktadır (Oliver, 1969).

Türkler'in Anadolu'ya yerleşmeden önce göçebe bir toplum olarak yaşadıkları bilinmektedir. İslamiyet' in benimsenmesi ve devamında Anadolu

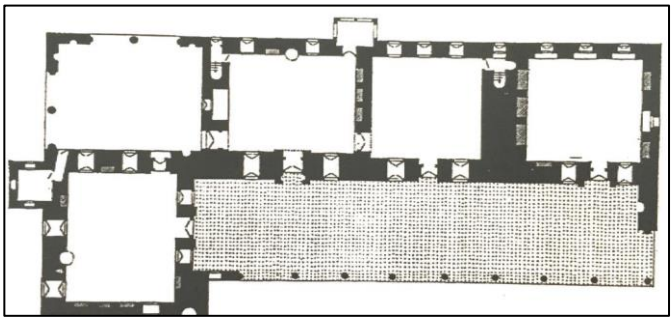
topraklarına yerleşilmesi ile artık yerleşik hayata geçiş süreci başlamıştır. Önce İslam kültürü, sonrasında Anadolu'ya yerleşmeye başlamaları ile Anadolu kültürü ve en sonunda temel yaşam alışkanlıklarını oluşturan göçebe yaşam kültürü bir arada harmanlamıştır. Böylelikle Anadolu topraklarında aslında var olan kültürel birikimler Türk-İslam sentezini birlikte çözümleyen yeni bir kavramın oluşmasını sağlamıştır. Türklerin göçebe yaşam kültüründen yerleşik hayata geçişte kullandıkları ilk barınma örnekleri "çadır" olarak bilinmektedir (Küçükerman, 1996) (Şekil 1.).



Şekil 1. Türk evi ve Çadır Plan Tipi Benzer İlişkisi (Küçükerman, 1996)

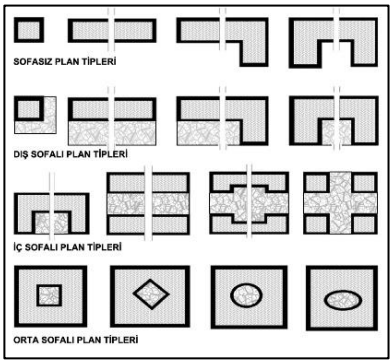
"Geleneksel Türk ailesinin yaşam kültürü ve törelerine uygun şekil ve plan özellikleri gösteren, asırlarca Türk insanın gereksinimlerine cevap vermiş bir konut tipidir"

Bu tanımlama ile geleneksel Türk Evinin var olan kültürel niteliklerinin, bilinen yaşam kültürü ile harmanlandığını ve söz konusu etkilerin konut plan tipine yansımalarını görmek mümkündür (Eldem, 1984). Osmanlı devletinden günümüze kadar dayanıklılığını koruyan konut örneklerini bulmak mümkün olmasa da 17. yüzyıldan itibaren ayakta kalan çeşitli örnekler mevcuttur. 15. yüzyıl ikinci yarısı konut mimarisi hakkında, Topkapı Sarayı içerisinde yer alan Fatih Köşkü örnek olarak gösterilebilir (Şekil 2).



Şekil 2. Dış Sofalı Plan Topkapı Sarayı Fatih Köşkü (Eldem, 1968)

Farklı koşullara uyum sağlayabilen Türk Evi, gerektiğinde saraylarda gerektiğinde ise şehir konutlarında uygulanabilen, çağdaş gereksinimlere yanıt verebilen özgün bir tasarıma sahiptir. Modüler bir sisteme dayanan planlama ilkesi mevcuttur. Modüle ait en küçük birim olan oda ve onu çevreleyen diğer hizmet alanları bu plan düzlemini oluşturmaktadır. Özellikle Türk Evi' ni diğer tüm plan tiplerinden ayıran en temel özellik sofası olmasıdır. Sofa, plan tipinde odaları birbirine bağlayan ve tasarımı etkileyen en önemli alandır. Farklı plan tiplerini belirleyen unsur, sofanın formu ve yapı içindeki yeridir. Bu değişkenlere göre plan tipleri, Sofasız Plan, İç Sofalı Plan, Orta Sofalı Plan ve Dış Sofalı Plan olarak adlandırılmaktadır (Eldem, 1984) (Şekil 3.).



Şekil 3. Sofanın Konumuna Göre Türk Evi Plan Tipleri

15. yüzyılda başlamış ve 19.yüzyıla kadar zamanla değişikliklere uğrayan Geleneksel Türk Evi, 19. yüzyıla kadar devamlılığını korumayı başarmıştır. 19.yüzyılın sonlarına gelindikçe İstanbul' da etkinliğini yitirdiğini gördüğümüz geleneksel Türk Evinin, bir süre daha Anadolu'da etkin olmaya

devam ettiği ve sonraki süreçlerde ise Anadolu' da ki etkinliğini de yitirdiği gözlemlenmiştir.

2. GELENEKSEL KONUTLARDA İÇ MEKÂN TASARIM ÖĞELERİ

Yüz yıllar boyunca Anadolu toprakları çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu sayede uygarlıklar arasında bir köprü olmuştur. Anadolu topraklarında yaşamış olan birçok medeniyetin sosyal ve kültürel özellikleri, yaşayış biçimleri bu topraklar üzerinde konumlanan konut mimarisi üzerinde de etkili olmuştur. Malazgirt Zaferi ile 1071 yılında Anadolu' ya gelen Türkler için yarı göçebe yaşam etkinliğini sürdürmeye başlamıştır (Akıncı, 2000). Böylelikle Türkler kendi gelenek, kültür, örf ve adetleri ile yerleşik bulundukları bölgenin mevcut mimari birikimini bir araya getirerek Geleneksel Türk Evi kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Geleneksel Türk ailesinin yaşam biçimine uygun olarak planlanmış formlara sahip yapım tekniği, plan tipi, iç mekan biçimlenişine etki eden Türk Evi'ni diğer konut tiplerinden ayıran özellikleri yer almaktadır.

2.1. Geleneksel Konutta Plan Tipleri

Geleneksel Türk Evi'nde en üst katın ana kat olarak planlanmıştır. Bu ana kat ise belirli plan şeması çerçevesinde oluşturulmuştur. Sedad Hakkı Eldem Türk Evini şu şekilde betimlemektedir;

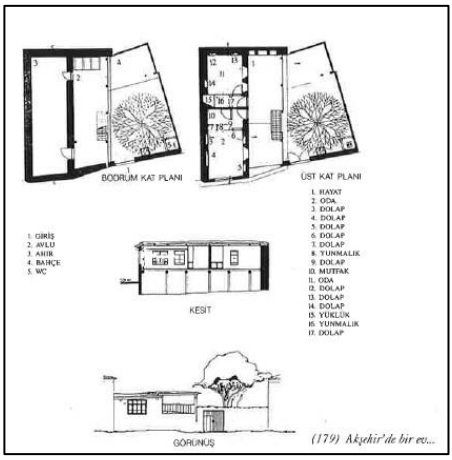
"Rumeli ve Anadolu mıntıkasında yerleşmiş, inkişaf etmiş ve 500 sene tutmuş, kendi vasıflarıyla tebarüz etmiş bir tip" (Eldem, 1984).

Buradan da anlaşılacağı üzere Türk Evi' ni oluşturan en önemli unsur plandır. Geleneksel konut plan tiplerini oda, sofa ve müştemilat, geçit ve merdivenler olarak üç ana kısım üzerinden ele almaktadır. Burada sofa en önemli kısımlardan biridir ve mevcut plan tipinin oluşmasına etki eden en önemli etmendir. Dıştan içe doğru sıralanan mekanlar ile iklim koşulları gözetilerek dört mevsimin tüm özelliklerinin konut içerisinde kullanılabilir olması amaçlanmıştır. Ana mekan olan ve ısısal farklılıklardan en az etkilenmesi istenen sofa, planın içinde yer almaktadır. Türk evi plan tipi, aile yaşamının önemli bir parçasını oluşturur ve geleneksel Türk kültürünün bir yansımasıdır. Sofa veya hayat olarak tanımlanan alan, aile bireylerinin bir araya gelip etkileşimde bulunabileceği bir alan sağlarken, odalar ise aile üyelerinin

kişisel ve mahremiyet ihtiyaçlarına cevap verir. Türk evlerinde mahremiyet önemlidir, bu nedenle odalar genellikle birbirlerine dönük olarak düzenlenir.

2.1.1. Sofasız Plan

Evler iki katlı ise üst katta yer alan odalar önünde onları bağlayan bir balkon yer alır. Sofa veya hayat yerine bahçe ya da taşlık adı verilen kısım dahil olmuştur (Şekil 4).



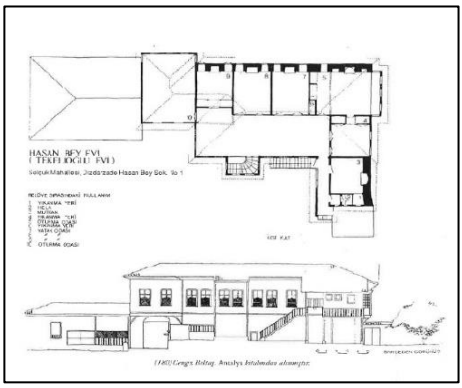
Şekil 4. Sofasız Plan (Bektaş, 1996)

Genellikle sıcak iklim bölgelerinde sofasız plan tipinde evlere rastlanmaktadır. Bir avlu aracılığı ile birbirine bağlanmış ve yana yana dizilmiş odalardan oluşan plan tipidir. Oda sayısının fazla olduğu evlerde, aralarında eyvan yer almaktadır.

2.1.2. Dış Sofalı Plan

17. yüzyıla gelindiğinde genellikle iki katlı ve dış sofalı plan örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Hizmet amacıyla kullanılan odalardan oluşan alt kat genellikle kışın kullanılmaktadır. Odalar sofanın tek bir yanına veya iki ya da üç kenarına sıralanmıştır. Sofa etrafında odaların sıralanış türüne bağlı olarak dış sofalı U plan tipi, L plan tipi şeklinde biçimlenen plan örneklerine rastlamak mümkündür (Bektaş, 1996). Güneye doğru bakacak şekilde planlanmış olan sofa, üst katta yer almaktadır ve orta kısmında merdiven bulunmaktadır. Duvarların iç kısımlarına ocak, dolap gibi alanların kullanımı için yer

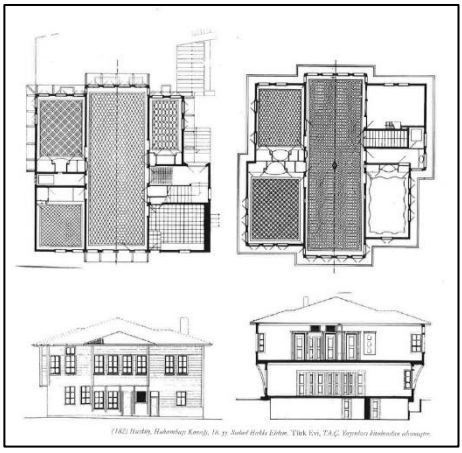
bırakılmıştır. Evlerin sokağa bakan cumbaları geçmiş dönemlere göre daha belirgin biçimde tasarlanmıştır ve 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra pencere açıklıklarının sayısı artmış mekanın dışarıyla olan ilişkisi daha fazla düşünülür hale gelmiştir (Şekil 5.).



Şekil 5. Dış Sofalı Plan (Bektaş, 1996)

2.1.3. İç Sofalı Plan

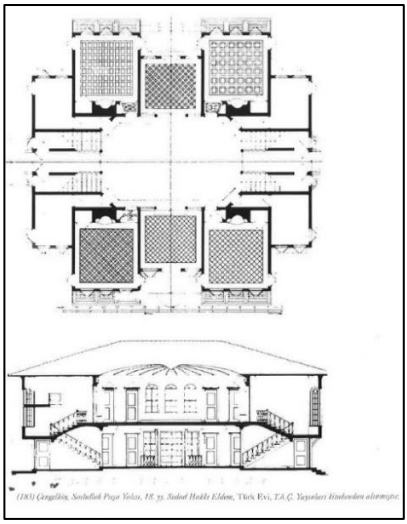
Sofanın iki yanına karşılıklı odaların dizildiği ve sofanın ortalarında yer aldığı plan tipidir. İç sofalı çözüm, “karnıyarık” olarak da adlandırılır. Sofanın her iki yanında çıkmalar yer alabilir (Şekil 6). İstanbul’da bulunan pek çok ev iç sofalı plan tipine uygun planlanmıştır (Bektaş, 1996). Genellikle kırsal alanlardan ziyade kentlerde uygulanan plan tipi olarak bilinmektedir.



Şekil 6. İç Sofalı Plan (Bektaş, 1996)

2.1.4. Orta Sofalı Plan

18. yüzyıla gelindiğinde ise sokak planlamaya çok daha fazla dahil olmuş ve dışarıyla olan ilişkiyi artırmak adına odalar ve sofalar genişletilmiştir. Böylelikle orta sofalı plan tipleri karşımıza çıkmaktadır. Sofanın orta kısımda yer aldığı, etrafında ise odaların konumlandığı plan tipidir. Artan pencere sayıları, çıkmalar ve pencere açıklıkları artık sokağı içeriye taşıyan, dışa dönük bir yaşayış biçiminin benimsenmeye başlandığının göstergesidir (Şekil 7.). Duvarların dış kısımlarında çeşitli bezemeler uygulanmış ayrıca dış kısımlara bırakılan çıkıntılar ocak olarak kullanılmaya başlamıştır (Eldem, 1984).

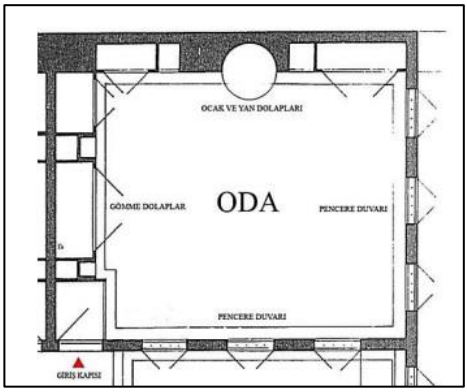


Şekil 7. Orta Sofalı Plan (Bektaş,1996)

Batıdaki Barok etkisi, 18. yüzyılın ilk yarısı itibariyle planlama üzerinde etkili olmuştur. Özellikle 19. yüzyıl itibariyle detaylarda daha sık karşımıza çıkan bu etki oval planlı ev tiplerinin oluşmasını sağlamıştır. Hünkar köşklerinden başlayarak zamanla şehir evleri ve Anadolu ile Rumeli'ye kadar yaygınlaşarak ilerlemiştir. Pencereler daha sık ve düzenli bir biçimde evlerinde cephelerinde konumlandırılmıştır. Özellikle planlamada içten dışa doğru bir gelişim gösteren Türk Evlerinde, cephe tasarımı iç mekan tasarımı kadar önemlidir (Bektaş, 2013). Türk Evi' nde plan tipleri biçime veya bir yapı öğesine bağlı kalmaksızın, sofa yani hayat konumuna bağlı olarak şekillenmektedir. Bu durum Türk Evi' ni diğer yerel mimarlık örneklerinde ayıran en önemli unsurdur.

2.2. Geleneksel Konutta İç Mekan Biçimlenişi

Sofa Türk evi için önemli bir mekandır. Mekana ilişkili olarak gerçekleşen eylemler, birimler ve bu birimlerin bağlı bulunduğu katlara göre düzenleme yapılmıştır. Evin iç kısmındaki bölümlenme, farklı birimlerin belirli amaçlarla kullanıldığı ve mekanların biçimsel farklılığına dayanan bir yapıya sahiptir. Aile yapısı burada önemli bir rol oynar ve evlerin plan düzenlemeleri bu yapıya uygun olarak gelişmiştir. Osmanlı aile tipolojisinde genellikle geniş aileler ve çok kuşaklı yaşam söz konusu olduğu için evlerde aile üyelerinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde odaların düzenlenmesi önemlidir.



Şekil 8. Geleneksel Türk Evinde Oda (Eldem, 1984)

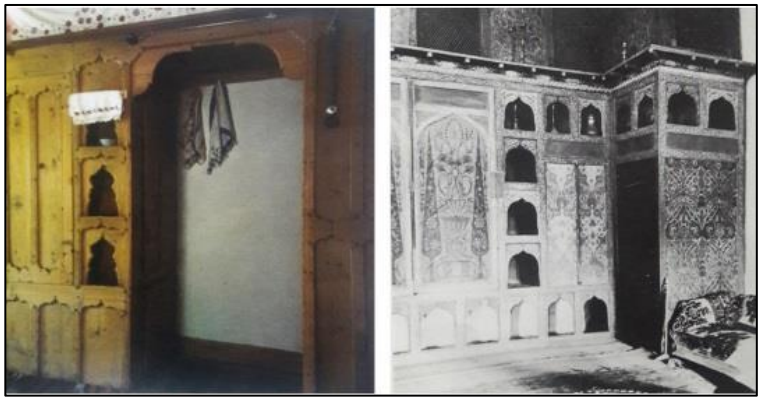
Ayrıca, Osmanlı evlerinde buluşma ve sosyalleşme için sofalar önemli bir rol oynar. Sofalar, evin ortak kullanım alanlarıdır ve aile bireylerinin bir araya gelip sohbet edebileceği, misafirleri ağırlayabileceği ve çeşitli etkinliklerin gerçekleştirilebileceği bir mekan olarak kullanılır. Sofalar, ailenin ve toplumun sosyal ilişkilerinin güçlenmesine katkıda bulunur. sofaların etrafında yer alan odaların birbirine bağlandığı geniş bir orta mekan bulunur. Bu orta mekan, aile bireylerinin bir araya gelebileceği ve evin diğer bölümlerine geçiş sağlayan bir alan olarak kullanılır (Aksoy, 1983).

İklim faktörleri geleneksel Türk evlerinin plan tiplerinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Özellikle iklim koşullarının soğuk olduğu bölgelerde, evlerin korunaklı olması ve etkili bir şekilde ısıtılması gerekmektedir. Bu nedenle, tek merkezden ısıtmaya elverişli plan tipleri tercih edilmiştir. Geleneksel Türk evlerinde, tek bir ısı kaynağı olan sobadan çıkan sıcak hava, evin diğer odalarına yayılması amaçlanmıştır. Bu nedenle, odaların merkezinde

veya yakınında yer alan sofalar, evin ısınmasında önemli bir rol oynamıştır. Diğer odalar, bu merkezi ısı kaynağından yararlanarak ısınmıştır.

Geleneksel konut mimarisinde hayat olarak nitelendirilen alanın etkisi büyüktür. Konutun dışta kalan alanı ile oda arasında kalan kısım, çoğunluklu orada yaşayanların tarafından en çok kullanılan ortak bölümdür. Odalara ve merdivenlere dağılım, ortak alandan gerçekleştirilir. Üç tarafı kapalı, tek taraftan açılabilen eyvanlar, hayat olarak tasvir edilen kısım ile bahçeye, sokağa yani dış mekana açılan alanın bağlantısını sağlamaktadır. Eyvanın buradaki önemli işlevi, "hayat" şeklinde tasvir edilen kısmın ara mekan olarak kullanılmasına imkan tanımasıdır (Yürekli ve Yürekli, 2005).

Geleneksel Türk evlerinde oda kapıları genellikle tek kanatlıdır ve açılış yönü oda içine doğru olacak şekilde planlanmıştır. Kapılar, açıldığında duvara dayanacak şekilde tasarlanır. Bu tasarım, oda içindeki mahremiyeti sağlamak ve oda sıcaklığını korumak amacıyla kullanılır. Oda girişleri genellikle köşeden yapıldığından, oda içinde daha fazla mahremiyet sağlanır. Oda kapılarının genişliği genellikle 80 cm, yüksekliği ise 150 cm olarak standart kabul edilir. Ancak, sofa tarafından kullanılan pervaz, taç ve kemer gibi başlık detaylarıyla birlikte kapının yüksekliği daha da arttığı görülmektedir (Şekil 9.).



Şekil 9. Geleneksel Konut Oda Girişi- Kapı Dolap İlişkisi (Küçükerman, 1985)

Geleneksel Türk evlerinde dolaplar ve yüklükler, odalardaki eşyaların depolanması ve korunması amacıyla kullanılmıştır. Dolaplar genellikle odanın birden fazla duvarında yer alır ve yükseklikleri odanın tavan yüksekliğiyle uyumlu olarak tasarlanmıştır. Odanın duvarları içine açılmış olan oyuklara dolap, yüklük ve sedir gibi elemanlar dahil edilmiştir (Eldem, 1984). Dolap ve

yüklükler, geleneksel Türk evlerinde eşyaların depolanması, düzenlenmesi ve korunması için önemlidir. Evin iç mekanında işlevsel bir amaçla kullanılırken, aynı zamanda estetik bir değer taşıyarak geleneksel Türk evlerinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadırlar.

Ocaklar, genellikle odanın bir duvarına entegre bir şekilde inşa edilmiştir. Oda ısısının sağlanması ve gerektiğinde yemeklerin pişirilmesi amacıyla duvar içine yerleştirilmişlerdir (Şekil 10.).

Şekil 10. İç Mekanda Ocak (Burkut, 2019)

Geleneksel Türk evlerinde köşk adı verilen yazlık oturma yerleri yer alır. Sofadan dışarı taşan köşkler, çevresi açık ve üzeri kapalı yapılar olup, aile üyelerinin dinlenme, sohbet etme veya misafirleri ağırlama amacıyla kullanılır. Bu yazlık oturma yerleri, evin iç mekanından dışarıya açılarak hem iç mekanın genişlemesini sağlar hem de dış ortamla bağlantıyı kurar. Sofalarda ayrıca taht adı verilen yükseltilmiş döşemeler de bulunabilir.

Geleneksel Türk evlerinde sofaların ve içinde bulunan diğer mekanların farklılaşması, evin işlevselliğini ve kullanımını çeşitlendirir. Sofalar, aile bireylerinin bir araya gelmesini, sosyal etkileşimi ve misafir ağırlamayı teşvik ederken, köşkler ve tahtlar da belirli amaçlarla kullanılan özel mekanlar olarak evin iç mekanlarında farklılaşmayı sağlar. Bu özellikler, geleneksel Türk evlerinin zenginlik ve çeşitlilik kazanmasını sağlar ve konut dokusunu karakterize eder (Cansever, 1994).

Türk evlerinde merdivenler, katlar arasındaki dolaşımı sağlamak için kullanılan, genellikle iç mekanlarda veya sofaların dışında başka bir mekanda yer alan mimari elemanlardır. Merdivenlerin konumu, evin plan tipini etkileyebilmekte ve bazı durumlarda eyvanlar veya merdiven sofaları gibi mekanlar da plana dahil olabilmektedir. Sedat Hakkı Eldem, Türk evlerinde ihtiyaç durumunda bir merdiven sofası oluşturulabileceğini belirtmiştir. Bu merdiven sofaları, 19. yüzyılın sonlarına doğru önem kazanan özel mekanlar olarak ortaya çıkmıştır (Eldem, 1984). Merdivenlerin iç mekanda bulunduğu durumlarda, merdiven sofaları oluşturularak merdivenlerin kullanımı daha rahat hale getirilir. Bunun yanı sıra, merdivenlerin yapının dışında olduğu durumlarda özellikle avludan üst katlara erişimi sağlamak amacıyla yapılan dış mekan merdivenlerine sıkça rastlanmaktadır. Ahşap, geleneksel Türk mimarisinde yaygın olarak kullanılan bir malzemedir ve merdivenlerde de tercih edilen bir yapı malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 11). Özellikle farklı tiplerde merdiven uygulamaları bulunmakla birlikte, genellikle tek kollu veya iki kollu ahşap merdivenlerin kullanıldığı görüşmüştür (Burkut, 2019).

Şekil 11. Merdiven İç Mekan (Burkut, 2019)

Tarih boyunca mutfakların yapısı ve yerleşimi birçok faktöre bağlı olarak değişmiştir. Erken dönemlerde, mutfaklar genellikle ayrı bir yapı olarak tasarlanırdı. Bunun sebebi ise, yangın tehlikesi ve aşçılık sırasında ortaya

çıkabilecek duman ve koku gibi faktörler olarak gösterilmiştir. Ayrıca bu durum, ev işlerinin dış mekanda yapılmasını kolaylaştırmıştır. Mutfaklar genellikle bahçeye veya avluya, genellikle duvarlarla inşa edilerek kiler, ambar gibi hizmet odaları ile bağlantılı biçimde konumlandırılmıştır. Bu nedenle mutfakların genel özellikleri, geniş hacme ve taş zemine sahip olmaları, büyük ocak ve birden fazla ateşlik içermesi olarak tanımlanabilmektedir.

2.3. Geleneksel Konutta Yapım Tekniği Ve Malzeme Seçimi

Geleneksel konutlarda malzeme seçimi ve yapım yöntemleri genellikle coğrafi bölgeye, yerel iklim koşullarına ve mevcut kaynaklara bağlıdır. Kuban' ın tasvirinde şu şekilde belirtmiştir;

> *"Yapı eylemi, istenen herhangi bir amaca uygun bir biçimi ve bu biçimi ayakta tutacak strüktürü, amacına uygun bir malzeme ile yapım tekniğinin olanakları içinde gerçekleştirmektir" (Kuban, 1992).*

Bu nedenle yapının inşa edildiği toplumun kültürel özellikleri, o yapının şekillenmesinde, biçimlenişinde en önemli ve belirleyici etkenlerden biridir. Geleneksel Türk evleri genellikle ahşap, taş ve kerpiç gibi yerel malzemelerden inşa edilmiştir. Bu evler, Türkiye'nin farklı bölgelerinde benzer özellikler taşısa da, yapıldıkları bölgeye göre farklılıklar göstermektedir. Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye ile ortak taş konut mimarisi görülmektedir. Kuzeydoğu Anadolu'da ahşap hatıllı taş mimari bölgenin sert iklim koşullarına uyum sağlarken, Ege ve Akdeniz bölgelerinin düz damlı kübik taş mimarisi karşımıza çıkmaktadır. Doğu Karadeniz bölgesinde ahşap iskeletli geleneksel evler, ahşap malzemenin bol olması sebebiyle sıklıkla uygulanmıştır. Ahşap iskelet yapı, genellikle çift katlı veya üç katlıdır. Bu bölgelerde yoğun yağış ve nem olduğundan, ahşap yapılar bu iklim koşullarına uyum sağlamada avantaj sağlamaktadır. Orta Anadolu Bölgesi'nde, özellikle Kayseri ve Niğde gibi şehirlerde, taş mimari yaygın olarak görülmüştür. Evler genellikle kesme taş veya yığma taş kullanılarak tek katlı veya iki katlı inşa edilmiştir. Orta Anadolu'daki köy ve küçük kentlerde yapılar, kerpiç malzeme uygulanmıştır. Alt katı kagir üst katları ahşap karkas arası kerpiç veya tuğla ile dolu hımış yapılar, Anadolu kıyıları ile orta yaylalar arasında, Sivas dolaylarından batıya ve İç Ege'den Torosların kuzey yamaçlarına kadar alanda ve yer yer diğer bölgelerde, Balkanlarda karşımıza çıkmaktadır (Kuban, 1966).

Ahşap, geleneksel Türk konutlarında uzun bir geçmişe sahip olan ve yaygın olarak kullanılan bir malzemedir. Strüktürün ana taşıyıcı malzemesi ahşaptır. Kerpiç ise dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır ve kerpiçte malzemesi killi toprak ana malzemedir. Saz ve kamışın içine dahil edildiği güneşte kurutulmuş kerpiç kullanılarak duvarlar örülmüştür (Özer, 2006). Ahşabın yaygın olarak tercih edilmesinin nedenleri arasında, bulunabilirliği, işlenebilirliği, hafifliği ve iklim koşullarına uygunluğunu sıralamak mümkündür. Ahşap, el işçiliği ile kolayca şekillendirilebilen bir malzeme olması ve doğal olarak hafif olması, geleneksel Türk evlerinde tercih edilmesinde etkili olmuştur. Buna ek olarak, ahşap malzemenin doğal yalıtım özellikleri ve iklimlere uygunluk sağlaması da tercih edilmesinde önemli faktörlerdendir. Ahşap, Anadolu'nun bazı bölgelerinde taşıyıcı eleman olarak kullanılmıştır. Özellikle Trakya, iç Anadolu, orta Anadolu ve kuzey Anadolu gibi bölgelerde ahşap, yapıların taşıyıcı elemanları olarak tercih edilmiştir. İç ve dış duvarlarda ise kireç badana kullanılmıştır. Özellikle ahşap kafes ve parmaklık kullanılarak hem evin iç kısmında dışarıya yönelik mahremiyet sağlanmış hem de olabilecek hırsızlık vb. tüm durumlara karşı güvenliğin oluşturulmuştur. Zemin kat dış mekanın devamı niteliğinde olduğu için döşemesinde sıkıştırılmış toprak devam etmektedir. Bazı evlerde eyvan zeminleri, “lime” olarak tasvir edilen pişmiş toprak karolar ile kaplıdır (Yürekli ve Yürekli, 2005).

Geleneksel konutlarda malzeme seçimi ve yapım yöntemlerinde kullanılan teknikler genellikle daha basittir ve aletler, işçilik ve yerel malzemeler üzerinde ağırlıklıdır. Bu nedenle, bu tür yapılar genellikle yerel hava koşullarına, mevcut malzemelere ve toplumun ihtiyaçlarına en uygun olanı yansıtmaktadır. Harç kerpiç, taş, tuğla gibi elamanlar için bağlayıcı niteliğinde kullanılır ve özellikle kerpiç ve tuğla için bağlayıcı yapı malzemesine “çamur” örnek olarak verilebilmektedir (Özer, 2006).

3. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Mimari yapılar, insan yaşamının önemli ve özel mekanları olarak değerlendirilir. Bu yapılar, geçmişin birikimini, sosyal yaşanmışlıkları ve dönemlerin ekonomik ve teknolojik gelişimlerini yansıtır. Aynı zamanda insanlığın geçmişini, değişimlerini ve gelecekteki oluşumları da anlatır. Her coğrafyanın, iklimin ve kültürün kendine özgü bir mimari anlayışı vardır.

Türk evi gibi geleneksel yapılar, Orta Asya'nın iklimsel ve coğrafi yapısına uygun olarak şekillenirken bölgenin kültürel dinamiklerini de yansıtır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi, Orta Asya kültürel dinamiklerinin bu coğrafyaya girişine ve Anadolu'daki mimari yapıların şekillenmesine olanak sağlamıştır. Bölgenin iklimi, coğrafi yapısı ve farklı uygarlıklara ait kültürel unsurlar, Türk evinin gelişimini etkilemiştir.

Tarihi yapılar ve çevreleri nesiller arasında devamlılığı sağlayan bir hazinedir. Gerek plan tipi, gerek iç mekan biçimlenişi ve gerekse malzeme, yapım yöntemleri özelinde geleneksel konutlar, dönemlerinin belirgin kültürel, yerel ve coğrafi izlerini taşımaktadır. Bu yapıların korunması ve sürdürülebilirliği büyük önem taşır. Ancak bu süreçte koruma ve kullanma dengesini gözetmek önemlidir. Geleneksel Türk evi, zengin bir yapıya sahiptir ve geçmişe ve geleceğe ışık tutar. Bu yapıların toplum üzerinde sembolik değeri ve psikolojik etkisi vardır ve korunmaları önem taşır.

Tarihi yapıların sürdürülebilirliği için toplumsal bilincin artırılması da önemlidir. İnsanların tarihi yapıların değerini ve korunmasının önemini anlamaları, toplumun bu yapıları sahiplenmesi ve koruma çalışmalarına destek olması açısından önemlidir.

Sonuç olarak, tarihi yapıların korunması ve sürdürülebilirliği, onları özgün formlarına uygun bir şekilde restore etmek, çevrelerini korumak ve koruma- kullanma dengesini gözetmekle sağlanır. Bu sayede tarihe tanıklık eden ve geçmişin canlı tanıkları olan geleneksel konutlar, gelecek nesillere aktarılabilecek ve toplumun kültürel mirası olarak korunabilecektir.

KAYNAKÇA

Aksoy. E., (1983) "Orta Mekân: Türk Sivil Mimarisinde Kuruluş Prensibi" Mimarlık ve Sanat: 39-92.

Bektaş, C., (2013). Türk Evi, YEM Yayınları, İstanbul.

Burkut, E. B., (2019). Türk Evinin Mimari Özellikler, Kültürel Mimari ve Sosyal Hayatımızın Tanıkları Türk Evleri, s.38-45, Ümraniye Belediyesi Yayınları, İstanbul.

Cansever, T., (1994). Ev ve Şehir Üzerine Düşünceler. İstanbul: İnsan Yayınları:101.

Eldem, S.H., (1968). Türk Evi Plan Tipleri, s.77, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Eldem, S. H., (1984) "Türk Evi Osmanlı Dönemi I", İstanbul Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.

Eldem, S.H., (1984). Türk Evi I, TAÇ Vakfı Yayınları, İstanbul.

Güney, F.C., (2016). Konut Ölçeğinde Sürdürülebilir İç Mimari Tasarımı Üzerine Örnek Bir Çalışma: Geleneksel Bodrum Evleri İçin Bir Öneri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kuban, D., (1966). Türkiye'de Malzeme Koşullarına Bağlı Geleneksel Konut Mimarisi Üzerinde Bazı Gözlemler, Mimarlık Dergisi, sayı:10,s.15-20.

Kuban, D., (1992). Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif içinde Mimarlığın Kurumsal Sözlüğüne Giriş (4. Baskı). İstanbul: YEM Yayın.

Küçükerman, Ö., (1985). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi (2. Baskı). İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Küçükerman, Ö., (1996). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

Oliver, P., (1969). Shelter and Society.

Özer, S. S., (2006). Geleneksel Yığma Yapılarda Strüktürel Elemanların Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri, sf:43, 44, 45.

Şen, P., (1968). Anonim Mimaride Çeşitlilik, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Yürekli H., Yürekli F., (2005). Türk Evi, Gözlemler-Yorumlar (The Turkish House, A Concise Re-Evaluation), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları-111,1.Baskı, Mayıs, İstanbul.

CHAPTER 12

AN ARCHITECTURAL EXAMINATION OF THE SILLE AK MOSQUE WITH WOODEN-PILLARED

PhD. Fikret BADEMCİ[1]

[1]University of Liverpool, School of Architecture, fikret.bademci@liverpool.ac.uk Orcid ID: 0000-0003-4860-9416

1.INTRODUCTION

Sille is located in the valley between the Gevele (Takkeli) and Küçük Takkeli Mountains, 8 km northwest of Konya province in the İç Anadolu Region, at 37°55' north, 32°25' east coordinates (Özyurt and Dişli, 2021). Sille Ancient City has a deep-rooted history (Solak, 2016). According to the research carried out at Sızma Höyük in the north of Sille, the history of Sille dates back to BC. 8-7. centuries (Mimiroğlu, 2012; Kuyrukçu and Kuyrukçu, 2015). In the ancient city, there are important monumental structures such as Ak Mosque, Orta Mosque, Mormi Mosque, Mezaryaka Mosque, Çay Mosque, Hagia Eleni Church, Subaşı Mosque, and Bath, Hacı Ali Ağa Bath, Government House, Rock Church, chapel, and armory.

The Sille Ak Mosque is an important building within the borders of the Ancient City of Sille due to its plan type, construction technique, and materials, as well as its historical value. The mosque is located between Hacı Aliağa street, Hacı Kamber street, and Mali street in Sille Subasi district (picture 1). The land where the building is located has a slope in the north-south and east-west directions.

Picture 1. The Location of the Sille Ak Mosque (Bademci, 2023)

According to the inscription on the building, it was built in 1864 by Bektaşoğlu Mehmet Usta and his son Ahmet Usta (Özönder, 1998). The building, which is the largest mosque in Sille, reflects the features of the 19th

century in terms of architecture and ornamentation (Kamanlı et al., 2019). The building, which is owned by the Selçuklu Municipality, has been registered with the decision of the High Council of Real Estate Antiquities and Monuments, numbered 10.10.1991-1148 (Konya Metropolitan Municipality, 2010).

The aim of the study is to document and architecturally examine the wooden-pillared Sille Ak Mosque, which is the largest mosque in Sille and located in the Sille Urban Protected Area. In the Sille Ak Mosque, which constitutes the scope of the study, the current status of the building has been documented with on-site determinations and photographs. During the determination phase, the plan and facade layout of the building, the construction technique and materials used, and the architectural elements and ornaments on these elements were examined in detail. At the same time, a literature review was conducted in order to determine the place and importance of the building in the history of architecture.

2.THE CONSTRUCTION TECHNIQUE AND MATERIALS USAGE OF THE SILLE AK MOSQUE

Sille stone and wood were used together as building materials in the historical Sille Ak Mosque. The most prominent feature is that it is built with wooden pillars. Rubble stone was used as building material on the main wall and garden walls of the building, which were built as masonry walls. The sille joint technique is also seen among the rubble stones. While stones and joints are clearly visible on the exterior walls of the building, the interior walls are plastered. It is seen that lead material was used on the roof of the building. There are iron railings on the windows on the lower floors (picture 2).

Picture 2. The view of the Sille Ak Mosque (Bademci, 2023)

Wooden material was often used in the mosque. The use of wood is seen in ornaments as well as in the carrier system. There are 12 wooden pillars sitting on stone pedestals in the interior and 7 in the exterior, which are the most distinctive feature of the building. There are profiled wooden pillows perpendicular to the mihrab on the wooden pillars in the interior. On the profiled pillows, there are wooden bondbeams in the same direction as the pillows. On the bondbeams, there are wooden ceiling beams of circular cross-section parallel to the mihrab and perpendicular to the direction of the pillows. On the beams, wood known as pardı was used as ceiling covering (picture 3).

Picture 3. The view of the wooden pillar system of the Sille Ak Mosque (Bademci, 2023)

In addition to the use of wood as a carrier material in the building, wood appears to be used in roofs and eaves (picture 4/a), doors (picture 4/b), window joinery (picture 4/c), cabinets (picture 4/d), etc. It is thought that

these elements in the building were renewed. The mihrab (picture 4/e – 4/f), lectern (picture 4/g), and pulpit (picture 4/h) in the building are also wooden, and they are elements that have survived to the present day with some restorations in the historical process and are thought to have historical value.

a b c d

e f g h

Picture 4. The examples of the wooden material used in the Sille Ak Mosque (Bademci, 2023)

Ashlar stone was used in the minaret of the mosque (picture 5/a). The cone section of the minaret, in which ashlar stone is used in the pedestal (picture 5/b), body, balcony, and honeycomb sections, is covered with lead (picture 5/c). Metal material was used in the realm of the minaret. There is a blue tile border surrounding the minaret in a single row at the bottom of the honor and in two rows at the top of the honeycomb (picture 5/c).

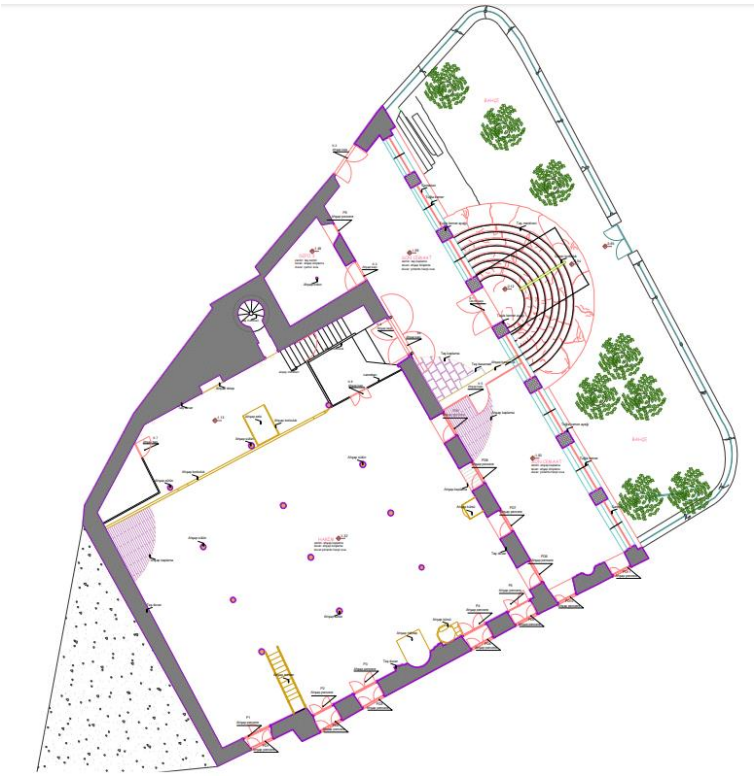
a b c

Picture 5. The views of the minaret of the Sille Ak Mosque (Bademci, 2023)

3.THE TYPE OF PLAN FOR THE SILLE AK MOSQUE

Sille Ak Mosque, which is in the 19th-century mosque typology with wooden pillars, has a basilica plan type divided into 4 naves with 12 wooden pillars in the interior. The form of the sanctuary of the mosque is close to a square. The narthex area is rectangular in plan. However, there is a chamfer in the northwest corner of the building. It is thought that the reason for chamfering this corner is the slope of the road. The courtyard of the mosque extends along the northeastern facade of the building and has a rectangular plan.

The ground floor of the building mainly consists of the sanctuary, the narthex, the minaret, and the warehouse. The entrance to the courtyard of the building is made through the door in the northeast. There is a semicircular staircase with eight steps ahead of the door in the courtyard. This staircase leads to the narthex. The transition from the narthex to the sanctuary is made through the double-winged wooden door on the northeastern facade of the building. The entrance door of the warehouse section is located on the north side of the sanctuary door. The entrance to the minaret is from inside the harim. The minaret-sanctuary connection is provided through the door on the northwest wall of the sanctuary. Access to the upper floor of the building is provided via the staircase located to the east of the minaret door on the northwest wall of the sanctuary. On the upper floor, the wooden door on the wall where the staircase is located, leads to the roof (picture 6).



Picture 6. The ground floor plan of the Sille Ak Mosque (Kamanlı etc., 2019)

The sanctuary is entered through a double-winged wooden door on the northeast wall. The door to the sanctuary has an original lock system. After the door, there is a 2-step shoe shelf, which is not used for its original function today. In the northwest corner of the sanctuary, there is an imam room divided by wood and glass. On the northeastern wall of it, there is a built-in wardrobe with a wooden door, in addition to the minaret door and stairs (picture 7).

Picture 7. The view of the northwest wall of the sanctuary (Bademci, 2023)

There is a wooden mihrab in the middle of the southeast wall of the sanctuary and a wooden pulpit to the west of the mihrab. Between the mihrab and the northeastern wall, there are a total of four: two large in the lower row and two small in the upper row; between the mihrab and the pulpit, there are a total of four: two large in the lower row and two small in the upper row; and between the pulpit and the southwest wall, there are two windows, one large in the lower row and one small in the upper row. There are ten windows in total. In the windows in the upper row, there are double windows, one for the interior and one for the exterior of the wall (picture 8).

Picture 8. The view of the southeast wall of the sanctuary (Bademci, 2023)

There is a wooden lectern on the northeastern wall of the sanctuary. There are a total of 4 large windows, 2 each in the north and south of the wooden lectern. These windows are aligned with the lower windows on the southeast wall. In the northern part of the wall, there is the door opening to the narthex (picture 9).

Picture 9. The view of the northeast wall of the sanctuary (Bademci, 2023)

There are 3 large windows on the southwestern wall of the sanctuary. These windows are in line with the upper windows on the southeast wall (picture 10).

Picture 10. The view of the southwest wall of the sanctuary (Bademci, 2023)

The narthex of the building extends along the northeastern facade of the sanctuary. There is a wall in the northwest (picture 11/a) and southeast (picture 11/b) of the narthex. There is a wooden mihrap on the wall to the southeast.

a

b

Picture 11. The view of the narthex (Bademci, 2023)

Due to the slope of the land where the building is located, a basement floor was created in the lower parts of the sanctuary and the narthex on the southeast and northeast facades of the building. These sections are used in warehouse, ghusul room, boiler room and shop functions.

4.THE FACADE LAYOUT OF THE SILLE AK MOSQUE

Since the land where Sille Ak Mosque is located is inclined in the north-south and east-west directions, the facade lengths of the building vary. The building, which has a single storey appearance from the northwest facade,

appears to be two storeys on the southeast facade. Due to the slope of the land, the fact that the spaces created and to be used in different functions under the sanctuary and the narthex have doors is effective in the fact that the southeast facade appears as 2 floors. Due to the fact that there is no plaster on the exterior of the building, rubble stone, sille joints, and wooden beams are clearly visible.

On the northeastern side of the building, there are seven wooden pillars sitting on the stone pedestal, forming the front portico of the narthex, and eight Bursa arches that provide connections between these pillars and the side walls. There is a 10-step stairs on the wall where the pillars sit. At the bottom of the narthex, there are two large and one small window, and the door adjacent to the small window. The facade on the other part of the staircase is the deaf facade. Behind the front portico, there is a wall with rubble stone, sille joints, and wooden bondbeams. On this wall, there are four rectangular windows opening from the sanctuary to the narthex, the sanctuary door, and the warehouse door. On the upper part of the warehouse door, the glass section is visible.

The northwestern facade of the building is the deaf facade where the minaret is located. The facade is shaped according to the form of the street, and it protrudes where the base of the minaret is located. On the northern part of the facade, there is a double-winged wooden door opening to the narthex. Along with the rubble stone and sille joint, which are the construction materials, wooden bond beams can be seen on the facade. The most striking element on the facade is the protrusion of the base of the minaret on the facade. The minaret pedestal built of cut stone divides the facade into two parts. The inscription of the minaret reads: "The owner of the benefactor is Mehmet Tunçer and the masters is Ali Yapıcı 1954".

There is a slope rising in the south-west direction on the southwest side of the building. There are 3 large windows on this facade. There are iron bars in front of the windows. There are wooden bond beams running almost along the wall at the top and bottom of the windows and at the top of the slope. In addition, shorter wooden beams are visible from the windows on the sides towards the corners and in the middle of the slope. There are also two rain pipes near the corners on the facade.

On the southeast facade of the building, which is different from the other facades, many and different sizes of doors and windows attract attention. It is seen that the western side of the facade is more inland. In the lower part of the eastern corner, a chamfer is seen. Three levels are perceived on the facade, where rubble stone, sille joints, wooden bond beams, and rain pipes are clearly visible. While the doors of the independent spaces in the basement of the building can be seen from the lower level, a window belonging to the boiler room can be seen beyond the west door. In the intermediate level, there are 7 large rectangular windows, 5 of which are opened to the sanctuary and 2 to the narthex, and there are 5 rectangular skylights opening to the sanctuary in the upper level. In the inscription above the big door opening to the basement on the lower level, "Allah, open the door of your treats based on your grace. Give the master of this mosque his wish in both worlds" is written.

5.ORNAMENTS

Various ornaments on both stone and wooden materials were used in the building. The ornaments used reflect 19th-century ornamental features. The wooden mihrab in the narthex of the building has historical value (picture 12/a). The niche of the mihrab, which has a niche of approximately 30 cm, is in the form of a semicircle (picture 12/d). The mihrab consists of six borders. While there is a motif on the outermost border of the mihrab, the border after it is plain. The plain border is followed by the largest and most striking border of the mihrab. In this border, branch and leaf motifs passing through each other attract attention. After the large border, there is a thin border with a lozenge motif. While there is a flat border after this border, there is a border with leaves in the innermost border (picture 12/e). There is no indication on the pediment surrounded by the lozenge motif border (picture 12/c). In addition, there are cannabis leaves on the corners of the mihrab, and there is a leaf ornaments around the semicircular niche at the level where the corners begin. There are cannabis leaves in the crown part of the mihrab (picture 12/b).

a b c d e

Picture 12. The views of the mihrab in the narthex (Bademci, 2023)

The mihrab in the sanctuary of the building was also made of wood and has survived in its original form (picture 13/a). The niche depth of the main mihrab, located in the middle of the southeast wall of the sanctuary, is approximately 45 cm and is in the form of a semicircle. While there is an arch on the upper part of the niche, floral motifs can be seen on the arch corners (picture 13/c). There are seven borders around the niche. There are floral motifs on the three borders in between, and the motifs are different from each other. Other motifs, on the other hand, are in a simpler form without plant motifs. There are stylized leaves on the outermost border. While cannabis leaves are seen on the border in the middle, tulip and flower motifs are seen in the inner motif (picture 13/d). On the pediment of it, there is the sentence "turn your face towards the Masjid al-Haram" in verse 144 of Surat al-Baqara (picture 13/c). In the crown part, intertwined branch and leaf motifs are seen; on the hill part, there is a five-leaf flower representing the star placed on the crescent, and on the lower part, there is the inscription "Donation owner İsmailoğlu Hacı Mehmed". A zigzag ornament is seen on the outermost part of it. Meanwhile, there are caps on the edges of the crown (picture 13/b).

a b c d

Picture 13. The views of the mihrab in the sanctuary (Bademci, 2023)

In the sanctuary, there is a wooden pulpit to the north of the mihrab (picture 14/a). There are 10 steps. There are three skirting boards and one walkway section in the pulpit (picture 14/b, picture 14/c). Although the arches of the passage and skirting boards have a similar form, the arch corners differ. While there are branch motifs in the corner of the walkway arch, the corners of the skirting boards are plain. Differentiation is also observed in the peaks of the arches of the walkway and the skirting boards. While a single leaf is seen at the top of the walkway arch, it is seen that the skirting boards join at the ends of the branches coming from the arch edges at the top of the arch.

a b c

Picture 14. The views of the pulpit in the sanctuary (Bademci, 2023)

It is seen that the ornaments on both sides of the pulpit are different from each other. There are 3 different borders with different motifs on the side mirror of the part of the pulpit facing the mihrab, and there are 3 simple borders surrounding each of them (picture 15/a). The innermost border is in the shape of a right triangle, and there is a tree of life motif in the middle and stylized branch motifs extending from this motif to the other corners. A plain border surrounds this triangle. The plain border is surrounded by a border with cannabis leaves. After this border comes a plain border again, and it also has kenger leaves as a motif. This border is also surrounded by a plain border (picture 15/b, picture 15/c). There is a border with tulip and flower motifs extending along the railing under the railing on the plain border. After this border comes a plain border and then the railing border. There are floral motifs on the railing border. Leaf motifs filled with branches and flower motifs in the middle are seen on the border (picture 15/d).

a b c d

Picture 15. The views of the side mirror and railing of the part of the pulpit facing the mihrab (Bademci, 2023)

There are four plain and four ornamented borders on the side mirror on the other side of the pulpit (picture 16/a). On the innermost side, there is a plant motif in a right triangle that is smaller than the other side. A plain border surrounds this triangle, followed by a zigzag-decorated border. A straight border surrounds the zigzag decorated border, and this border is surrounded by a border with a curved motif. Then comes the plain border. On the outermost border, there is a motif of U-shaped stylized leaves connected to each other (picture 16/b, picture 16/c). There is also a curved motif in the horizontal section between the side mirror and the railing. On the railing,

although different from the other side, leaf motifs filled with branches and flower motifs in the middle are seen (picture 16/d).

a b c d

Picture 16. The views of the side mirror and railing of the part of the pulpit facing the wall (Bademci, 2023)

There is an arch in the doorway of the pulpit, and there is zigzag ornament on the edges of the arch (picture 17/a). There are branch motifs on the arch corners. Plain borders follow the corners. A plain pediment can be seen above the door (picture 17/b). The crown part comes after the top border. The tree of life is seen in the middle of the crown, which is located between the two branch-shaped heads. There are branches extending from the tree of life toward the corners. On the branches surrounding the crown, a hill with a branch motif is seen (picture 17/c).

a b c

Picture 17. The views of the doorway of the pulpit (Bademci, 2023)

There are sliced arches in all three directions of the pavilion section of the pulpit, and branch motifs are seen on the arch corners. There are borders

on the pavilion section, and the borders end with a row of branch motifs. On the hill, there is a wooden dome and a wooden realm. At the end of the realm, a flower motif is seen (picture 18/a). There are motifs in the sections between the pavilion section and the walkway. On the edge, towards the mihrab, there are eight stylized branches that spread out from the center and eight stylized branch motifs that go to the center from where these branches join. There is a flower motif with 16 leaves (picture 18/b, picture 18/c). On the other side, first a curved motif, then 30 radial lines from the center, and a flower motif with 10 leafs in the center (picture 18/d, picture 18/e).

a b c d e

Picture 18. The views of the pavilion section of the pulpit (Bademci, 2023)

There are two lecterns in the Mosque, in the southeast corner of the sanctuary and in the middle of the northeast facade. The lectern in the corner has a hexagonal plan and can be reached in three steps (picture 19/a). The lectern on the wall has a square plan and a six-conical shape (picture 19/b). All sides of the lectern have different ornaments. On the edge facing the mihrab, there are five stylized branches scattered from the half flower in the center and a flower in each corner (picture 19/c), while on the edge in front, although different from those on the edge, there are branches that pass through each other (picture 19/d), and on the edge facing the door, there are branches that pass through each other. On the panel behind the lectern, "Hatice Hatun, the daughter of Porsuk, who is owner of donation" is written (picture 19/e).

a b c d e

Picture 19. The views of the lecterns (Bademci, 2023)

There are wooden pillars on the front porticos of the narthex on the northeastern facade of the building. 8 Bursa arches provide the connection of these pillars with each other and the walls on the sides. There are tulip, flower, and branch motifs on the cores of these arches (picture 20/a). The Bursa arch on the staircase is smaller than the other arches, and the motif on it is different from the motif on the other arch cores (picture 20/b). The motifs on the other arches cores are the same.

a b

Picture 20. The views of the ornaments on the cores of the arches in narthex (Bademci, 2023)

On the part of the wooden door located in the northeast of the sanctuary, facing the narthex, there are blue colored unadorned tiles placed in a rectangular form, and the basmala is written on the tile in the rectangular

area inside these tiles. There are flower figures on the corners of the tiles with the inscription and on the border that comes after these corners (picture 21).

Picture 21. The views of the tile on the top of the narthex door (Bademci, 2023)

There are ornaments on the balcony of the minaret, which was built as a single balcony. A blue tile border can be seen under the balcony. In addition, there are four rows of borders. These borders have vegetal motifs made in relief on concave and convex profiles. The motifs are in red. There are geometric motifs on the railing of the balcony. On the upper rows of the honeycomb, there are two rows of blue tile borders (picture 22).

Picture 22. The views of the minaret

6.CONCLUSION

Sille Ak Mosque, located in the ancient city of Sille, is in the 19th century typology of wooden-pillared mosques in terms of construction technique. The sanctuary of the Ak Mosque, which is divided into 4 naves by means of wooden pillars, has a basilica plan type. Although the mosque consists of the sanctuary, narthex and the minaret sections in terms of religious function, there are independent sections used for the purposes of storage and boiler room in the east of the harim and in the lower parts of the harim and the narthex.

It is important that Sille Ak Mosque has wooden pillars. There are 19 wooden poles in total, 12 of which are in the sanctuary section of the mosque, and 7 of them are in the front portico of the narthex. These wooden pillars sit on stone pedestals. The bursa arches connecting the wooden pillars on the front portico and the ornaments on the cores of the arches are also important. Looking at the old photographs of the building, it is thought that the wooden pillars, Bursa arches, and stone pedestals in the front portico are not original, and the wooden pillars in the sanctuary, where they were built later, are original.

It is known that the pulpit, lectern, and mihrab are made of wood and have reached the present day with restorations made in the historical process. These architectural elements have broken off over time, and the missing parts have been reproduced and replaced in restorations. It is thought that the corners of the pavilion section on the pulpit, the railings, the five skirting boards, the doorway excluding the crown and the capitals, and only some parts of the borders between the decorated borders were renewed. It is understood that some of the plain borders and pediment in the mihrab in the sanctuary, and some parts of the ornamented borders in the narthex were renewed. It is thought that the wood used for the imam's room in the building, the wood in the door and window joinery, the wood used in the mahfil section, and the stairs do not have historical values.

The woodwork is at the forefront of the building. Wooden ornamentation is encountered in the pulpit, mihrabs, and lectern. Floral motifs stand out in these architectural elements. In addition, there are floral motifs on the stone in the lower parts of the minaret's balcony.

In addition to being a historical building, the Sille Ak Mosque is of great importance as it is a mosque with wooden pillars and has original wooden architectural elements that reflect the wooden ornamental arts of the 19th century. It is important to carry out restitution and restoration works on the building, to determine the causes of deterioration, to take the necessary precautions, and to transfer the building into the future.

REFERENCES

Kamanlı, M., Jaihoon, E. H. and Ünal, A. (2019). Static analysis of historical Sille Ak Mosque according to TBDY-2018. *Selcuk University Journal of Engineering Sciences*, 18(3), 134-151.

Konya Metropolitan Municipality. (2010). Konya city center immovable cultural and natural heritage inventory.

Kuyrukçu, E. and Kuyrukçu, Z. (2015). The lifestyle of Rums and its reflection to living space: The Case of Sille. *International Refereed Journal of Design and Architecture*, (6), 30-56.

Mimiroğlu, İ. M. (2012). *Sille culture valley*. Konya: Bilge Publishing.

Özönder, H. (1998). *Sille (History, Culture and Art)*, Konya: Merhaba Publishing.

Özyurt, M. and Dişli, G. (2021). UNESCO world heritage nomination suggestion for historic town of Sille, *Atatürk University Journal of Social Science Institute*, 25(1) , 169-192.

Solak, B. (2016). A model for sustainable gastronomy tourism: Sille town as a sample. *Gazi University Journal of Tourism Faculty*, (1), 1-12.

CHAPTER 13

LAYER ANALYSIS OF THE ŞEHZADE MOSQUE WORK OF MİMAR SİNAN

Assoc. Prof. Dr. Gözde ÇAKIR KIASIF[1]

[1] Halic University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, İstanbul, Türkiye. gozdecakir@halic.edu.tr , 0000-0002-7734-4990.

INTRODUCTION

Mimar Sinan is a very important architect-engineer-designer who lived in the 16th century, witnessed the rise of the Ottoman Empire, and embodied this important period with his works. Hundreds of buildings that he designed and implemented by combining the technological possibilities of the period with his intelligence are remembered not only for their structural features but also for their symbolic meanings.

For Mimar Sinan, structure and symbolic values are design elements that complement and develop each other, derive from each other, and exist in a building. Being aware of the fact that Istanbul is in the earthquake zone, the desire to cross the great openings and the desire to show the power and authority of the empire to the whole world are the triggering factors in the development of Sinan's architecture. Thanks to the multicultural environment in which he grew up and the traditional building culture he inherited, Sinan has turned these demands into an advantage and gained a qualified identity.

In the 16th century, when there was no today's architect-engineer distinction, the structure in buildings was always in the foreground, thinking from the beginning and guided the design. Since the structure and space-mass formation develop in parallel, the structural integrity that determines the space is also the characteristic feature of Sinan mosques (Yağlı, 2010).

The aim of the study is to evaluate the Şehzade Mosque, one of the distinguished works of Mimar Sinan, according to the economic, sociological and technological conditions of the period, and to reveal the top cover and the systems carrying it on the cross-sectional plane with the method of layered analysis. Within the scope of the study, the literature will be scanned and the articles, books/book chapters and proceedings booklets that have international and national indexes on the subject will be scanned. Then, field studies will be carried out and on-site investigations will be made in the light of the information obtained from the literature.

THEORETICAL FRAMEWORK: SEHZADE MOSQUE AND ITS STRUCTURAL FEATURES

The mosque, also known as Şehzade Mehmet or Şehzade Mosque, is located in the Şehzadebaşı district of Istanbul Fatih District. Kanuni Sultan Süleyman wanted a complex to be built in memory of his son, Prince Mehmet,

who died at the age of 22 in 1543. The great mosque, hospice for travellers (tabhane), almshouse, madrasah and bakery next to the Şehzade Tomb were completed in four years between 1543 and 1548 (Aslanapa, 1986). Şehzade Mosque These three monuments, which are the main periods in Sinan's architectural genius, are the first step of the work.

Figure 1. Sehzade Mosque Exterior View
(URL-1)

Mimar Sinan dealt with the half-dome problem for the first time, supported the middle dome with four half-domes and brought the building to monumental dimensions by creating an ideal central structure. Thus, the phenomenon that the Renaissance architects wanted to achieve was realized. With this design approach, an important step in the design of the central domed structure has been resolved. The mosque, which has a square plan, has hemispheres and four small domes on its four sides (Figure 2). All domes sit on four big pillar.

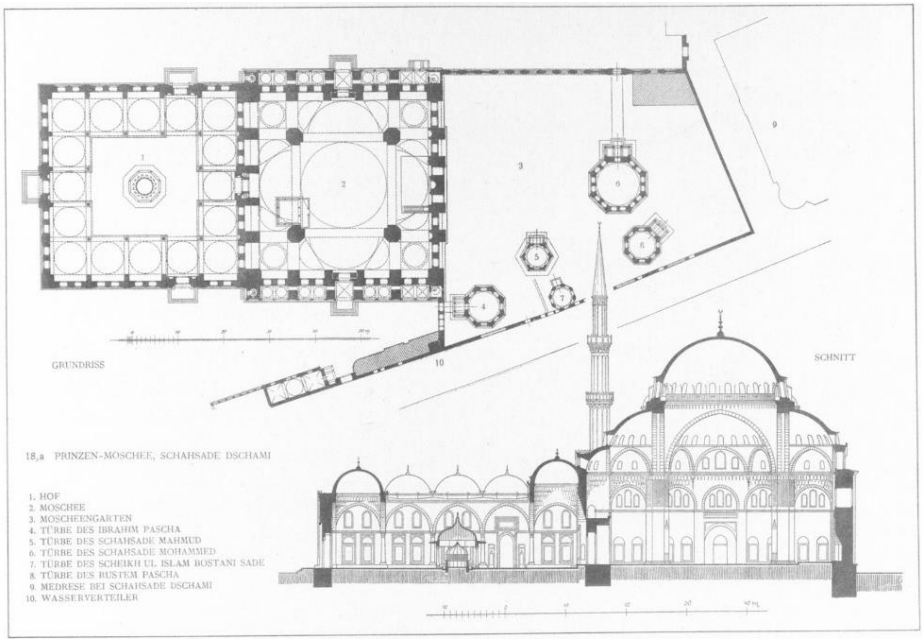


Figure 2. Şehzade Mosque Plan and Section (URL-2)

The closed section and the open courtyard section of the Şehzade Mosque consist of two equal squares. The mosque has an interior space of 640.65 m². The square planned mosque measuring 40.58 x 40.43 meters has a dome diameter of 18.42 meters and a height of 37 meters from the ground. Space integrity was tried to be ensured by not taking up too much space on the four pillars carrying the central dome. The cover reaches the building wings with half domes and exedra. Outside, the arches were prevented from opening by placing four weight domes at the four corners of the square part where the large central dome sits and on the sides of the half-domes. These also enabled the mosque to rise gradually (Figure 3). There are no side galleries, thus giving the space more integrity. There is a small mahfil only for the sultan and the muezzin. The curves of the cover and the lines of the plan meet with the elements of the spherical passage and the muqarnas. Instead of massive walls, a portico was used for the first time in Ottoman architecture in exterior architecture. The side cloisters were drained as an addition to the harem and courtyard plan consisting of two squares, and the minarets were terminated in the direction of the courtyard. These minarets with two balconies have very

elegant decorations. The symmetrical modulation of the Şehzade Mosque also manifests itself in the courtyard (Peynircioğlu, 1981).

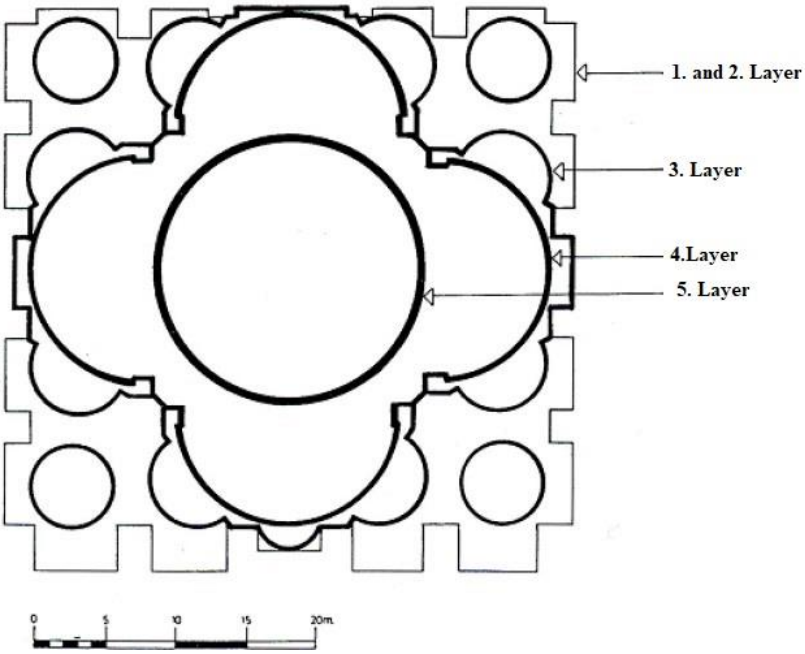


Figure 3. Sehzade Mosque Spatial Layers (Erdem, 2011)

The courtyard of the fountain is divided into 5x5 modules like the mosque. The open section, which is equal to the dome opening, is left open as a 3x3 module. Dome sizes and heights are the same. It is one of the most balanced courtyards of Ottoman architecture (Figure 4). The octagonal fountain in the center is about the size of a module. The domes of the portico are equal in size and the same height as the corner domes in the mosque plan. Therefore, the courtyard of the Şehzade Mosque, together with the courtyard of the Beyazıt Mosque, is considered one of the most balanced and beautiful courtyards in Ottoman Architecture. There are 12 colonnades sitting on marble and porphyry pedestals. The number of domes covering the porticoes is 16.

Figure 4. Şehzade Mosque Inner Courtyard
(URL-3)

Another important innovation introduced in the Şehzade Mosque is the wall structure character filled with arcades used on the side facades. Thus, the lateral façades became more active, the massive character of the building was softened, and thanks to the new structural arrangement, it was possible to express the system carrying the dome in a stronger way. The previous steps of this development can be seen in the Üç Şerefeli Mosque in Edirne, the old Fatih Mosque and the Mihrimah Sultan Mosque in Üsküdar. However, Şehzade Mosque went much further than Beyazıt Mosque with its perfection of mass proportions and became an important monument showing the birth of a great master with its mass dynamism (Kuban, 1967).

In monumental religious architecture, some elements have gained symbolic and functional value in terms of spatial characteristics and have played an important role in spatial perception. In mosques, these elements can be counted as the main entrance gate, dome (main dome, semi-domes and quarter domes), mihrab, pulpit, sultan's mahfili. The other important thing in spatial perception is the perception of the volume (Figure 5).

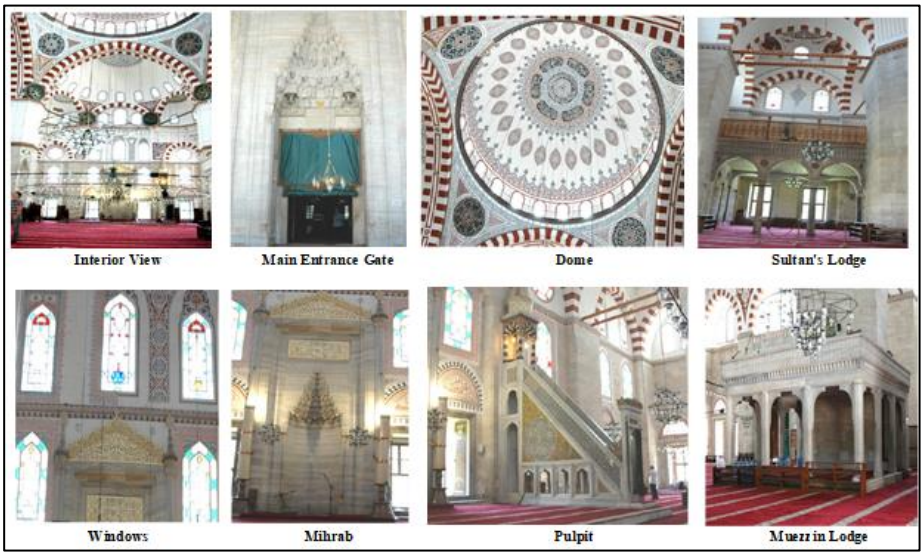


Figure 5. Sehzade Mosque Indoor Equipment (Erdem, 2011)

RESULTS: LAYER ANALYSIS OF SEHZADE MOSQUE

By making a stratified analysis of the Şehzade Mosque on the cross-sectional plane, the relationship between the elements carrying the top cover and the wall system and the quality of the interior setup and perception will be tried to be determined (Figure 6).

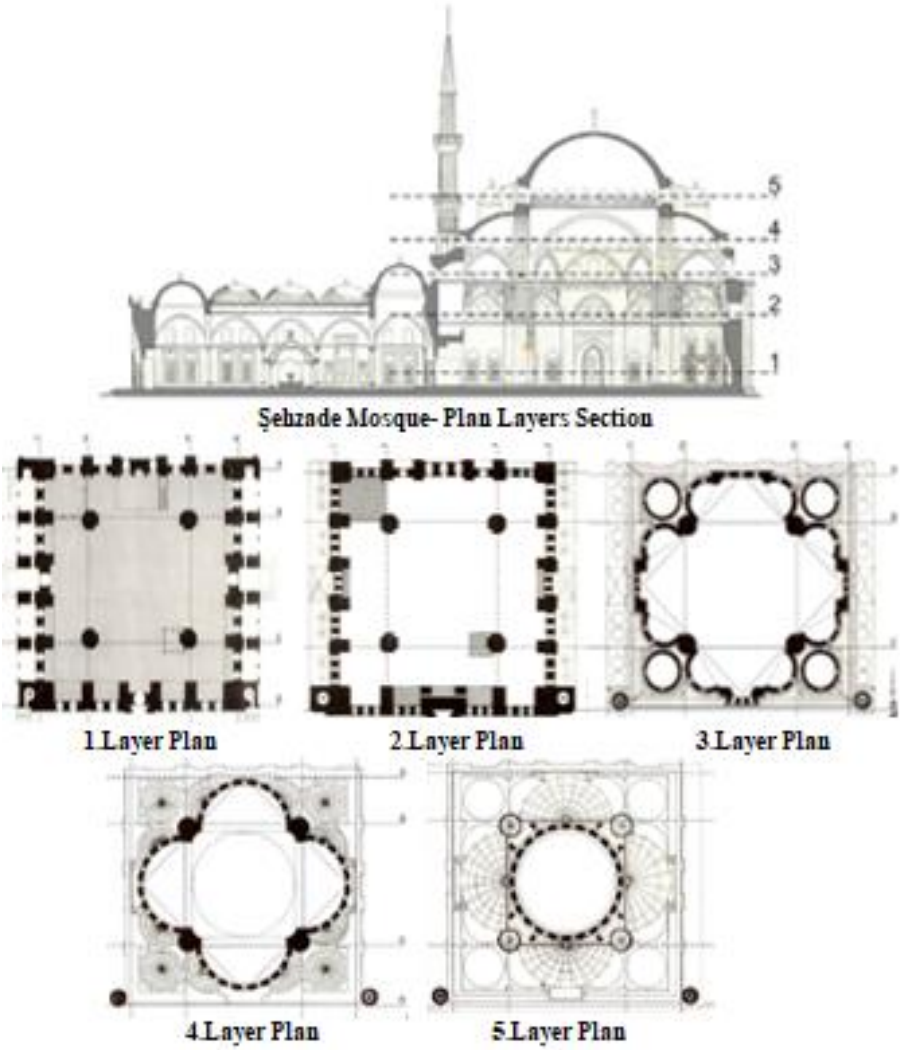


Figure 6. Şehzade Mosque Plan Layer Section and Layer Plans (Güngör, 1988)

The first layer is the lowest level we can call the ground floor plan (Figure 7). While this layer continues until the first row of arches inside, it is defined outside by the end of the porticoes on the side facades. The remarkable 4 octagonal pillars in this layer in the Şehzade Mosque and a plan close to the square surrounding it. It is the perimeter walls that form the square plan. There are four wide bearing elements on the east-west axis on the side walls. The lengths of the two structural elements on the B and C axes and between these axes are around 7.5 meters and their widths are around 2-2.5 meters. These 4 carrier elements, which overflow inside and outside, act as buttress support.

Although these buttresses on the side walls seem to protrude in the plan; They remain hidden thanks to the side porches on the east and west facades. Mass gradation begins thanks to these porticos, which affect the pyramidal form of the mosque. Between these four rows of load-bearing elements, there is a row of secondary walls with a thickness of 2 meters that forms the border between the interior and the exterior. Except for the qibla wall, the massiveness of the other walls has been reduced by indented projections and window openings. In this layer, the interior of the entrance gives the impression of a more indented character compared to the other three walls; however, as can be seen in the 2nd plan layer, the galleries between 2-3 axes soften this effect. These recesses, two on the axis of the pillars (2 and 3 axis), are close to the peaks of the semi-circles (between 2-3 axes), two of which are the projections of the semi-domes, and they are responsible for transmitting the loads coming from the domes to the ground. These four carrier elements in the character of buttresses are designed as support against the outward opening movement of the top cover system. The feet to meet the pushing force are reflected on the exterior on the qibla wall, providing a relatively flat surface in the interior spaces. It can be said that this difference on the qibla wall was made by considering the external perception of the mosque (Yağlı, 2010).

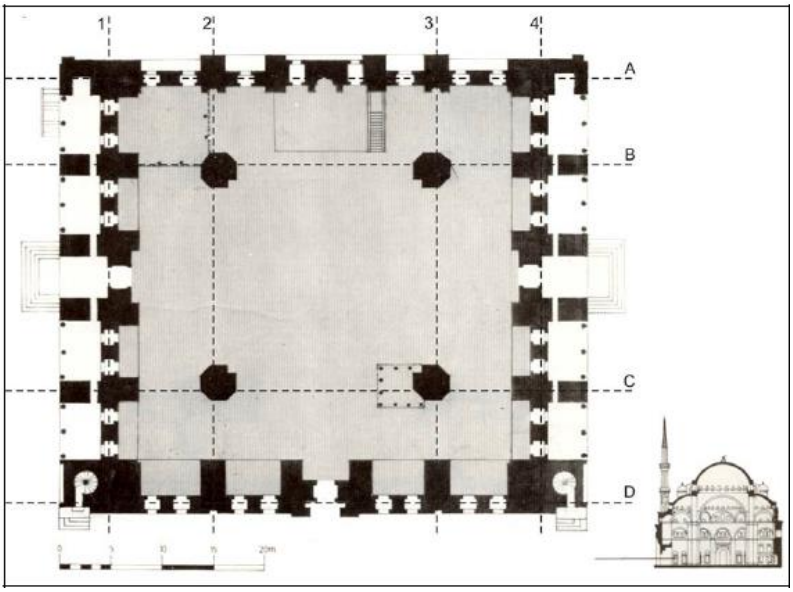


Figure 7. Şehzade Mosque 1st Layer Plan (Güngör, 1988)

Considering that the courtyard on the entrance facade and the cloisters on the two side facades have a task to reduce the massiveness of these facades, it is a fact that the support columns on the outer wall of the qibla give movement to this facade from the outside. It is possible to see the first traces of the wall tectonics that Sinan tried to reach in his mosques here. In particular, the side walls give clues to begin to evolve from a structurally continuous and massive load-bearing wall character to a kind of skeletal system.

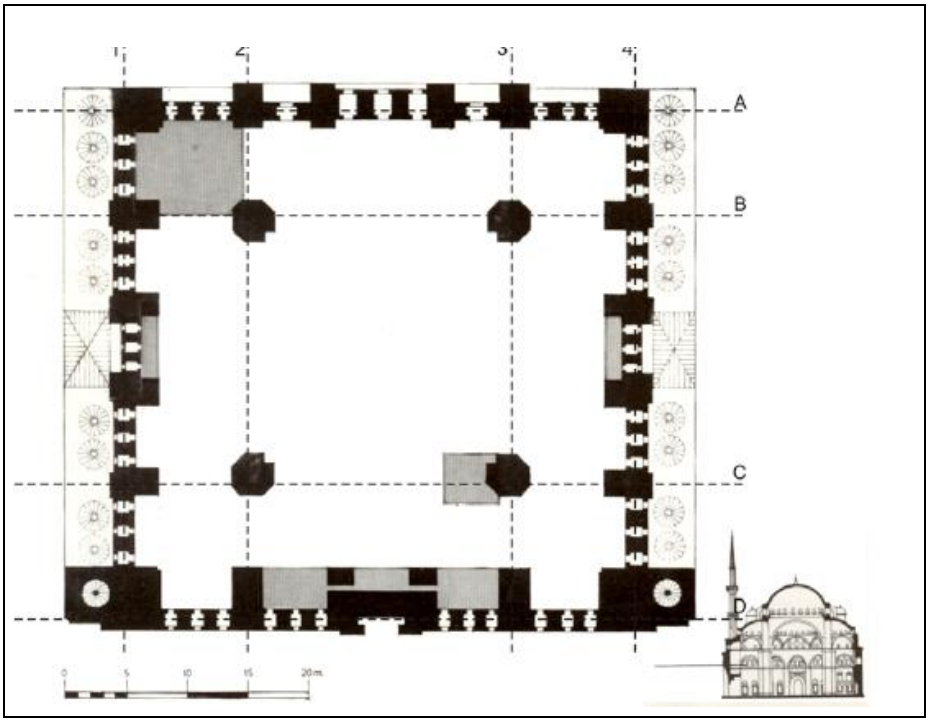


Figure 8. Şehzade Mosque 2nd Layer Plan (Güngör, 1988)

The second layer is a continuation of the first layer in the plan. But the most important difference in the section is that the side porticoes are finished on this line. Thus, the mass of the mosque begins to narrow towards the main dome in a pyramidal manner from the sides. The cross-sections of the buttresses inside the side cloisters narrow inward in this layer (Yağlı, 2010). This layer is the height where the first row of arches start in the interior. Spatially, in this layer, women seem to be mahfil. In this layer, it is seen that the walls between the secondary character buttress supports in the 1st layer continue. However,

while there are two arched windows in each of these wall pieces in the lower layer; In this layer, the number of windows increased to three in each wall segment. There is only one window on the walls to the right of 2 axes and to the left of 3 axes on the qibla wall. On the wall where the qibla is located, the number of windows has increased to three. This situation can be considered as the highlight of the qibla (Figure 8).

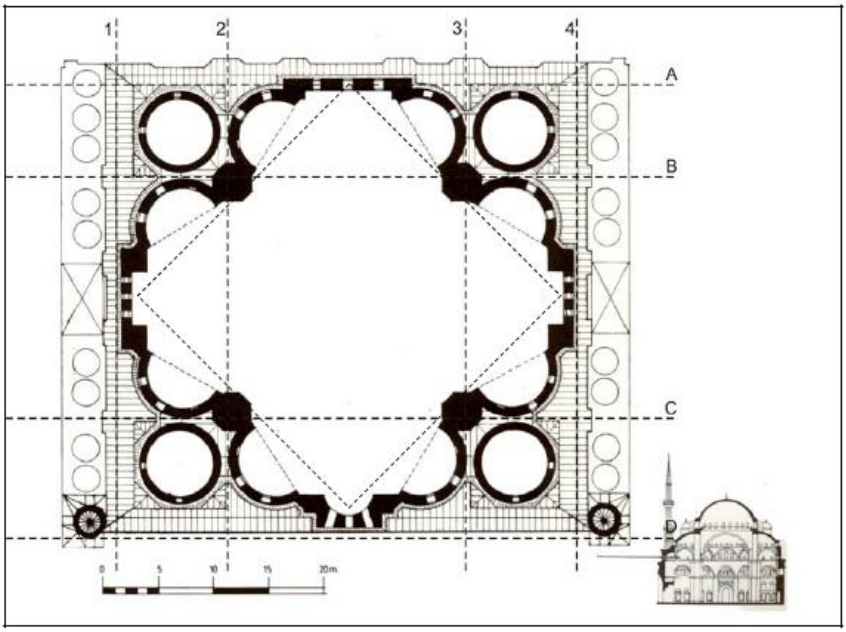


Figure 9. Şehzade Mosque 3rd Layer Plan (Güngör, 1988)

This Layer, called Kurşunluk, is the floor where the space begins to undergo significant deformation in the direction of height in mosques (Figure 9). Suspension arches protruding from pillar and the first row of arches on which eight small half-domes (cupola) sit and the covering of the place begin in this layer. In the third layer, the whole character of the top cover is revealed. As the carrier system, the 4 pillars in the center and the carrier feet coming out of the side wall supporting the 4 semi-domes remained. In this layer, the main dome, 4 semi-domes, and a total of 8 small half-domes (cupolas) each supporting these half-domes form a holistic and organic top cover, while the 4 domes at the corners are seen to be detached from this dome system and cannot be included in the top cover. This situation of non-integration in the spatial

sense is actually valid from a structural point of view as well. In other words, if the parts of the 5x5 module, which are structurally in the corners and cover a module of the 5x5 module, are covered with any top cover system other than the dome, it will not affect the main structural system. The existence of these domes is related to the pyramidal mass formation of the Şehzade Mosque as well as the continuation of the use of domes for the upper cover (Güngör, 1988). The geometric relationship between the square on which the dome sits and the square that determines the outer walls of the mosque, which we examined in the plan geometry of the Şehzade Mosque, finds expression in the third layer as the first transformation of the square character in its transformation into a circle. This transformation is initiated with 8 small half domes that transmit their loads to the soil from the 4 half-domes that support the main dome (Yağlı, 2010).

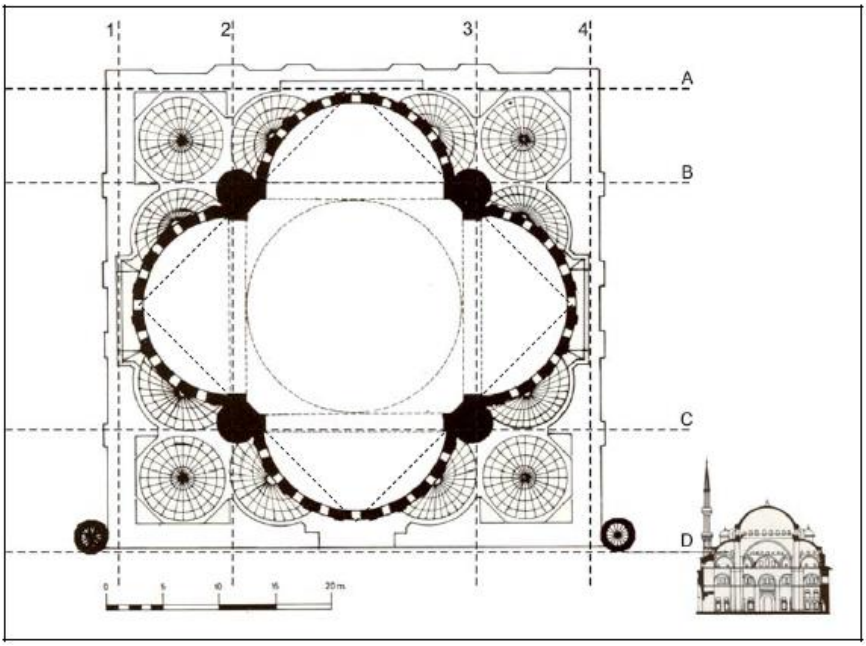


Figure 10. Şehzade Mosque 4th Layer Plan (Güngör, 1988)

In the fourth layer plan, we encounter a space defined by the main dome and 4 semi-domes. The 8 small cupolas are no longer included in the overlay in this layer (Figure 10). The continuation of the 4 pillars in the center can be seen in this layer as well. Here, the ratio of window openings to the fullness of the

dome shell is approximately 1/3. We see the second phase of the geometric transformation that started in the third layer in the fourth layer. In this layer, the square that characterizes the plan plane rotates 90 degrees to form the secondary symmetrical setup and performs an important stage of the square's transformation into a circle (Yağlı, 2010).

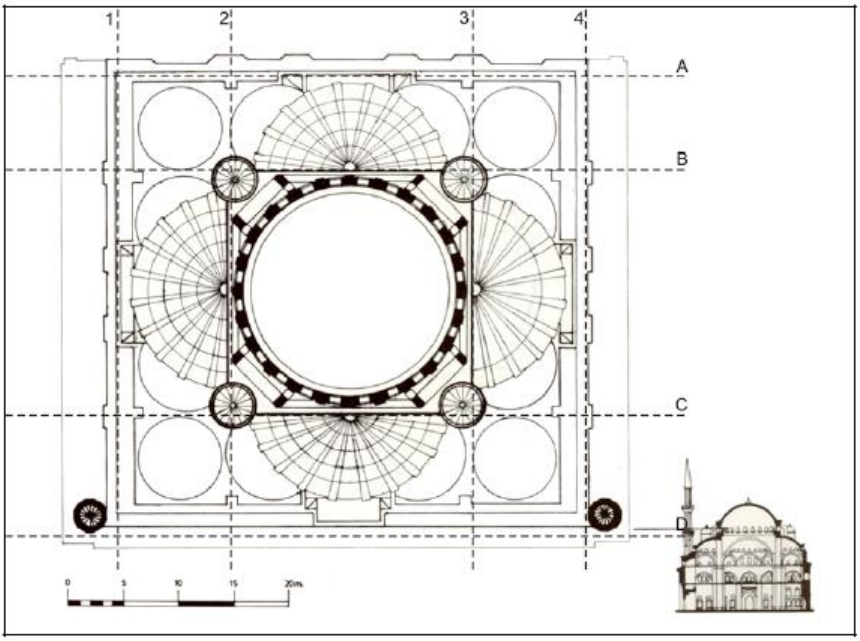


Figure 11. Şehzade Mosque 5th Layer Plan (Güngör, 1988)

The fifth plan layer has a central dome with a diameter of 18 meters (Figure 11). The central dome, which stands alone structurally, is supported by 8 counterfoils, which are supported by the weight towers, which are the continuation of the four pillars at this elevation. Güngör determines that the spacing of these controllers is not equal and does not seem strong (Güngör, 1988). In addition, this last layer is the layer where the pyramidal frame turns into a circle. The evolution of the body symbolized by the square into the spirit symbolized by the circle; It can also be thought of as the body reaching the soul (Yağlı, 2010).

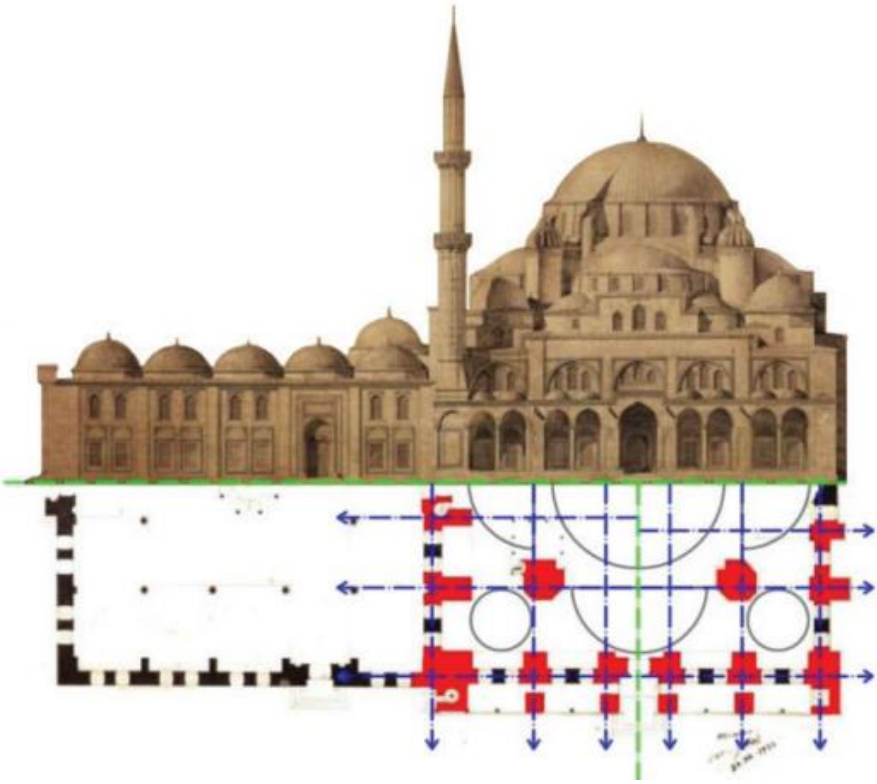


Figure 12. Reflection of the Structural System on the Facade in the Şehzade Mosque (Akyürek and Kahraman, 2021)

Figure 12 shows the reflection of the structural system of the Şehzade Mosque on the facade. The protruding parts of the buttresses supporting the baldachin are hidden by the porticoes covered with a dome. The arched side entrance door and the arched porticoes on both sides save the façade from its archaic character and create a permeable façade effect. The façade behind this outer secondary wall is less transparent. The façade of the second layer plan is above the level where the porticoes end. Here, there is a flat façade that is animated by arches and windows inside the arches. The whole façade is in a pyramidal arrangement in parallel with the form of the mosque mass. When we look at the Qibla Facade, we are faced with a more closed and flat surface instead of the transparent effect on the side façades. Sinan protrudes the buttresses supporting the main dome on the qibla façade; The vertical carriers

of the structural system are used as elements that give movement on the qibla wall.

CONCLUSION

The Şehzade Complex (1543-48) is the first building group built by Sinan for the sultan's family, and its mosque is the first large Sinan building to take the planimetry of Hagia Sophia. The mosque, with its symmetrical plan in two directions, and its upper cover with four halves and one dome at the corners, completes the old Fatih Mosque with a single half dome and Bayezid Mosque with two half domes. So much so that it later became ideal for large mosques such as the Blue Mosque, the New Mosque and the new Fatih Mosque. Sinan's success in the name of structural art in Şehzade Mosque is to free the walls from being a massive load-bearing element for the first time in Ottoman architecture, and to construct a skeleton with a masonry technique with distinctive bearing axes. The relationship between buttresses, arch and pillar acquires a static expression of maturity not seen in previous selatin mosques. From the dome to the ground, respectively; The dome drum, half domes, squinches and small domes are emphasized with cornices (wiping) in the interior, and the structure expands by stepping on the gallery floors. This gradation shares the load falling on the pillars with the buttresses on the walls of the building, thus creating a curtain wall effect and keeping the load of the dome in the sanctuary. The buttresses have close occupancy rates in all four directions, and this balance cuts off the static relationship of the mosque with the courtyard. The galleries, which will be implemented in Süleymaniye later, hide the buttresses on the building walls and form a second wall to the building. Şehzade, the third largest mosque of Sinan, has a simpler structure compared to the other two, and has not been damaged in earthquakes until today due to the effect of the mortar used. The mosque, with its 19 m diameter dome, is assertive, with its symmetrical layout and large buttresses, it is a cautious and cautious structure of Sinan.

REFERENCES

Akyürek, M. E. and Kahraman, G. (2021). Structural Art in Sinan's Mosques, Journal of Art History, 30/1, April, 255-283. https://doi.org/10.29135/std.817575

Aslanapa, O. (1986). Osmanlı Devri Mimarisi, Inkilap Bookstore, İstanbul, 222–224.

Erdem, B. (2011). 'Three Importan Mosques by Architect Sinan Examination of Spatial Features', Master's Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul.

Güngör, İ.H. (1988). Mimar Koca Sinan'ın Üç Büyük Camiinde Mekan-Strüktür İlişkileri, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, Mısırlı Printing, İstanbul, page. 135- 167.

Kuban, D. (1967). Mimar Sinan ve Türk Tarihinin Klasik Çağı, Mimarlık Dergisi, 49.

Peynircioğlu, H., Toğrol E. and Aksoy İ.H. (1981). Foundations of Mosques Built in Istanbul during the Ottoman Period, I. International Congres on the History of Turkish-Islamic Science and Technology, 14-18 September 1981, İTÜ, İstanbul.

Yağlı, M. B. (2010). 'Analyses of Tectonic Characters of Architect Sinan's Şehzade, Süleymaniye and Selimiye Mosques', PhD Thesis, Gazi University - Institute of Science and Technology, Ankara.

URL-1: https://istanbuldagez.net/tarihi/sehzade-camii-sehzadebasi-nerede/, Date Access: 05.05.2023

URL-2: https://www.tarihlisanat.com/sehzade-camii-mimar-sinan/, Date Access: 06.05.2023

URL-3: https://istanbuldagez.net/tarihi/sehzade-camii-sehzadebasi-nerede/, Date Access: 06.05.2023

BÖLÜM 14

OSMANLI DÖNEMİ CAMİLERİNDE ÇATI GELİŞİMİNİN İNCELENMESİ

Hakan BAL [1]

Dr. Öğr. Üyesi M. Semih ÖZKAN [2]

[1] Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık. Antalya, Türkiye. hakan.bal@std.antalya.edu.tr, Orcid ID: 0000-0003-1816-265X
[2] Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık. Antalya, Türkiye. semih.ozkan@antalya.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-9282-8037

GİRİŞ

Genel olarak Müslümanların ibadetlerini yerine getirebilmesi amacıyla toplandıkları yer olarak tanımlanan camiler, tarihte önemli bir yer edinmiştir. Tarihte camiler yalnızca ibadet amacıyla kullanılmayıp; eğitim, öğretim ve kültür merkezi, devlet siyaseti merkezi, idarecilerin halkla bir araya geldiği kamu yönetim merkezleri gibi rollerde üstlenmiştir (Önkal ve Bozkurt, 1993: 50-51). Osmanlı'da da ilk yıllardan itibaren cami ve mescit kavramları benimsenerek mimaride önemli bir gelişime olanak sağlamıştır.

Kuruluş döneminde Osmanlı mimarisi daha çok Selçuklu ve Bizans etkisini devam ettirirken diğer kültürlerin de etkisi görülmektedir (Özsel, t. y.). Osmanlı Dönemi cami mimarisinin gelişimine bakıldığında, Bursa'da başlayıp devamında Edirne ve İstanbul'da gelişmenin ilerlediği görülmektedir (Ünlütürk, 2021: 3).

Bursa'da başlayıp gelişerek birçok yere yayılan Osmanlı mimarisinde, Osmanlı camilerinin çatı örtüleri bakımından gelişimini Erken Dönem (1300-1447), Klasik Dönem (1447-1720) ve Geç Dönem (1720-1930) olarak üç döneme ayırmak mümkündür. Her dönemde cami mimarisi geliştirilmiş, aynı zamanda diğer biçimler de göz ardı edilmemiştir. Farklı boyutta ve giderek abideleşen camilerde, açıklığı kapatmak için farklı çatı örtüsü yöntemleri kullanılarak yeni sistemler geliştirilmiştir.

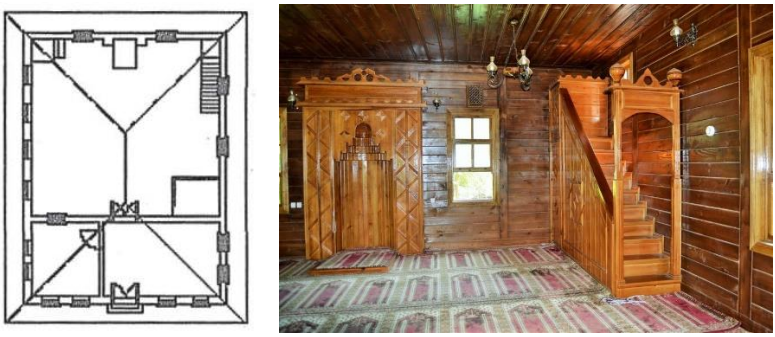
Araştırmanın amacı; yaklaşık 600 yıllık Osmanlı Dönemi'nde farklı dilimlere ayrılan zamanlarda yapılan camilerin çatı örtülerindeki değişim, bu değişimin sebepleri ve nasıl bir değişim geçirdiği incelenerek, camilerin geçmişten günümüze tipolojik bir sınıflandırmaya gidilerek tarihin neresinde bulunduklarını anlamaya çalışmaktır. Çalışmada Osmanlı Dönemi'nin kuruluş zamanlarından 20. yüzyıla kadar olan zamanda yapılan, her dönemde farklı bir çatı örtüsüne sahip ortaya çıkmış olan camiler ele alınmıştır. Çalışmada Erken Dönem, Klasik Dönem ve Geç Dönem camileri hakkında bilgi edinmek üzere literatürden elde edilen bulgular da ele alınarak araştırmada yer almıştır. Her dönemin farklı çatı örtüsüne sahip camileri gösterilerek bu değişimin sebepleri açıklanmaya çalışılmıştır.

1. ERKEN DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ (1300-1447)

Erken Osmanlı Dönemi mimarisinde, Selçuklu Dönemi mimarisinin unsurlarının kısmen devam ettiği, kısmen de değiştiği görülmektedir. Bu

sebeple, Selçuklu mimarisinden göreceli bir ayrılış yaşanmaktadır. Örneğin bu dönemde henüz büyük yapılara rastlanmadığı için tek kubbeli veya düz çatılı cami uygulamaları devam etmektedir. Büyük ölçekli yapılarda ise tek ve merkezi kubbe yerine birden çok kubbe, mekanların üst örtüsünü oluşturmaktadır. Ulu camiler de denilen bu tip camilere Bursa Ulu Camii ve Edirne Üç Şerefeli Camii örnek gösterilebilir.

Ahşap Çandı Camiler (Çivisiz Camiler); Dikdörtgen veya kare şeklinde harim, bu harimi çift yöne eğimli ahşap ile örten bir çatı ile meydana gelen bu camiler tamamen ahşap malzemeden inşa edilmektedirler (Okçuoğlu, t. y.: 27). Adapazarı, Akçakoca ve Düzce üçgeninde görülen bu tip yapılar sadece belirli bir dönemde ortaya çıkmışlardır (Okçuoğlu, t. y.: 27). Örnek olarak Düzce'de bulunan Orhan Gazi Camii (1323) gösterilebilir.



a) b)

Resim 1.1: a) Orhan Gazi Camii Planı (Ertuğrul ve Dursun, 2014); b) İç mekân görseli (Düzce İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, t.y.)

Çok Destekli Camiler; En eski mimari tasarımlardan biri olan bu tip, 7. yüzyılda başlanmış olup, kâgir veya ahşap taşıyıcıların taşıdığı tamamen ahşaptan olan düz çatılı camilerdir (Okçuoğlu, t. y.: 27). Zamanın ilerlemesiyle gerek gereksinimler gerekse de yeni örtü sistemlerinin gelişimi, aynı zamanda meydana gelen depremler sonucu bu tip yapıların yapımı azalmış ve mevcut olan yapılar da yıkılmıştır. Kastamonu'da bulunan Mahmutbey Camii (1366) ve Ankara'da bulunan Ahî Elvan Camii (14. yy. sonları) bu tip camilere örnek olarak gösterilebilir.

a) b) c)

Resim 1.2: a) Mahmutbey Camii planı ("Kastamonu Candaroğlu Mahmut Bey Cami Planı", t.y.); b) Mahmutbey Camii görseli (Badem, 2020); c) Mahmutbey Camii iç mekân tavanı (Türkiye Kültür Portalı, t.y.)

Kubbeli Camiler; Kubbe, Osmanlı mimarisinin vaz geçilmez bir elemanı olmuştur. Farklı malzemelerden yapılabilen kubbeler, ilk dönemlerde camilerde harim mekânını örtmek için kullanılırken daha sonraki dönemlerde son cemaat yerlerinin üst örtüsünde de kullanılmaya başlanmıştır. Erken dönem kubbeleri; tek kubbeli camilerde, ters t planlı camilerde (tabhaneli, zaviyeli) ve ulu camilerde görülmektedir. Zamanla kubbe boyutunda sınırlar aşılarak anıtsal boyutlarda cami örnekleri çoğalmıştır.

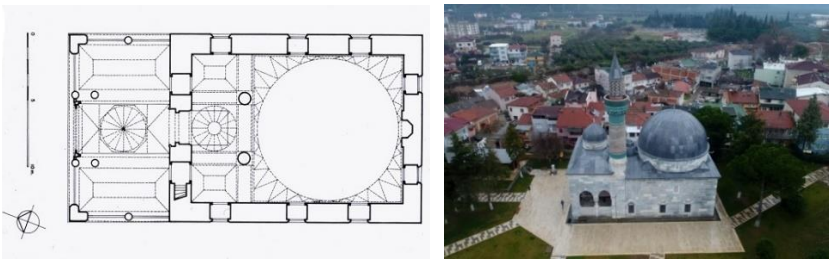
Tek Kubbeli Camiler; Anadolu mescitlerinin plan şemasının devamı niteliğinde yapılan bu tip camiler, genellikle kare plan şemasına sahip ve bu alanı örten bir kubbeden oluşan camilerdir. Kubbeye geçiş öğeleri olarak pandantif, tromp veya prizmatik üçgenler kullanılırken, bunların bir arada kullanıldığı örneklerde mevcuttur (Okçuoğlu, t. y.: 28). Çoğu camide mihrap karşısında üç gözlü bir son cemaat yeri bulunur ve yanları tonoz, ortası kubbe ile örtülüdür (Okçuoğlu, t. y.: 28).

Bilecik Orhan Camii (1331); Osmanlı mimarlığında ilk kez mukarnas görülen bu camide, son cemaat yeri bulunmamaktadır ve kasnaklı basık kubbeye pandantiflerle geçilerek harim mekânı örtülmüştür (Okçuoğlu, t. y.: 30). Harimi genişletmek amacıyla yapıya dört tarafından eyvan biçiminde sivri kemerli açıklıklar yapılmıştır.

a) b)

Resim 1.3: a) Plan (Tuluk, 2005); b) İç mekân görseli (Uğurluel, 2009)

İznik Yeşil Camii (1378-1391) Harim, son cemaat yeri ve harimi genişletmek için kuzeyde ikinci bir son cemaat yeri olan bu tek kubbeli caminin her iki son cemaat yeri, ortada dilimli bir kubbe ve yanlarda aynalı tonoz ile örtülüdür. Yüksek bir kasnağa oturan kubbeye geçiş prizmatik üçgenlerle sağlanmıştır.



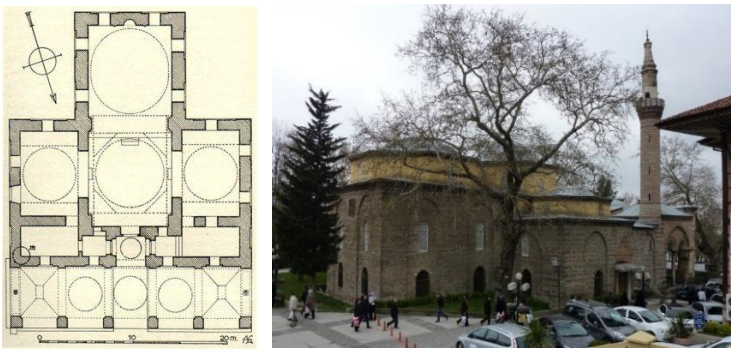
a) b)

Resim 1.4: a) Plan ("İznik Yeşil Camii", 2020); b) Cami görseli (Habertürk, 2020)

<u>Tabhaneli – Zaviyeli (Ters T Planlı) Camiler;</u> Erken Osmanlı Dönemi'nde önemli bir yer tutan bu tip camiler, ilk olarak Bursa çevresinde 1326 ile 1362 yılları arasında ortaya çıkmıştır (Okçuoğlu, t. y.: 50). Bu tip yapılarda doğu ve harimin batı yönünde çıkıntı şeklinde tabhaneler bulunmaktadır. Bursa'da bulunan Orhan Camii (1340), Bursa Hüdavendigâr Camii (1365 dolayları), Bursa Yıldırım Camii (1391), Bursa Yeşil Camii (1419), ve Muradiye Camii (1426) tabhaneli camiler sınıfına girmektedir.

Bursa Orhan Camii (1339-1340) Bursa'da yapılan ilk tabhaneli cami olan Bursa Orhan Camii, mihrabın arkasında sıralanan iki büyük kubbe, bunların her iki yanında daha küçük kubbeyle örtülmüş eyvan ve sivri kemerlerle taşınan, başıyla sonu aynalı tonoz, geri kalanı kubbeyle örtülü, kirpi

saçakla çevrelenen beş birimli son cemaat yerinden oluşmaktadır (Yavaş, 2007: 387). Ortadaki bölümde bulunan kubbe yüksek tutulmuş, Türk üçgenleriyle geçiş yapılmıştır.



a) b)

Resim 1.5: a) Plan ("Erken Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Dış görünüş ("Orhan Gazi Camii (Bursa)", 2022)

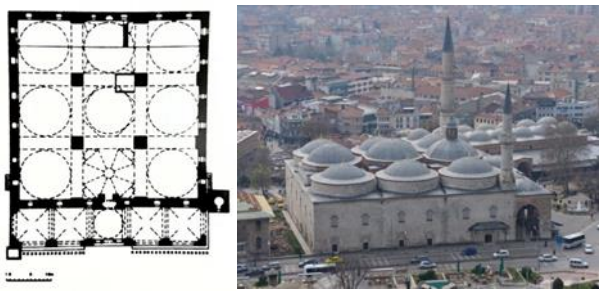
Çok Birimli Camiler (Ulu Camiler); Çok kubbeli camiler olarak da bilinen bu tip camiler, bağımsız örtü öğelerine sahiptirler. Anadolu'da bu cami tipi, destekli ve ahşap örtülü yapılarda örtünün kâgirleşmesiyle birlikte önceleri beşik tonoz ile örtülen sahınların zamanla kare ve dikdörtgen birimlere bölünerek kubbe ve tonozlarla kapatılmasıyla gelişmiştir (Okçuoğlu, t. y.: 33).

Bursa Ulu Camii (1396-1400); Mihraba paralel olarak dört, dik olarak beş sahından meydana gelen 20 birimli cami, 12 paye üzerinde yaklaşık 10 metre çapında 20 adet kubbeyle örtülmüştür. Caminin mihrap aksındaki kubbeleri yüksek tutularak, cephedeki hareketlilik oluşturulmaya çalışılmıştır (Okçuoğlu, t. y.: 35). Caminin ortasındaki bir kubbe günümüzde cam ile kaplanmıştır.

a) b)

Resim 1.6: a) Plan ("Erken Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Cami görseli (Hürriyet, 2020)

Edirne Eski Camii (1403-1414); Kare planlı cami 9 birimli 9 kubbeli bir camidir. Kubbeler, kare kesitli dört paye ve sivri kemerler ile taşınmaktadır. Mihrap eksenindeki sekizgen kasnaklara oturan kubbelere geçiş mihraptan itibaren prizmatik üçgen, mukarnas dolgulu tromp ve sivri kemerli tromplarla sağlanmış, yuvarlak kasnaklı diğer kubbelere ise pandantiflerle geçiş sağlanmıştır (Akçıl, 2012: 97). Mihrap aksında girişteki sekiz dilimli kubbede ahşap aydınlık feneri bulunan camide beş bölümlü, ortası kubbe ile geri kalanı ise çapraz tonoz ile örtülü bir son cemaat yeri bulunmaktadır.



a) b)

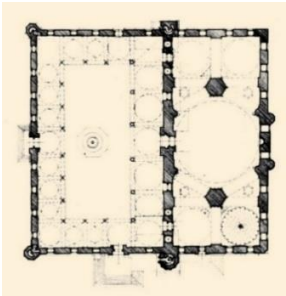
Resim 1.7: a) Plan ("Edirne Eski Cami Planı", t.y.); b) Cami görseli ("Edirne Eski Camii", 2020)

2. KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ (1447-1720)

Kanuni Sultan Süleyman döneminde başlatabileceğimiz bu dönemde, Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) ilk örneklerinden biri olmaktadır. Ancak asıl gelişimi fetihten sonra yeni başkent İstanbul'da görülmektedir. Erken dönemden klasik döneme geçişte 2 unsurdan bahsedilebilir: ilki son cemaat yeri uygulaması görülmektedir, ikincisi ise avludur. Kubbenin, anıtsal yapının

biçimlendirilmesinde ana yaratıcı faktör olması, bu dönemin en önemli özelliğidir (Aksoy, 2001: 12). Bu dönemde camilerde harime eklenmiş yarım kubbe, çeyrek kubbe veya başka örtülerle örtülü mekanlar, son cemaat yeri ve avlu gözlemlenmektedir. Camilerde kubbe büyüklüğü, adına inşa edilen kişilerin statülerine göre değişiklik göstermektedir: vezir camilerinde 12-13 metre çaplı kubbeler, selatin camilerinde 18 metreden fazla çapı olan kubbeler görülmektedir (Aksoy, 2001: 13). İstanbul'da yapılan camilerde kubbe tekniğinin ilerlemiş olduğu görülmektedir. Merkezde bir tam kubbe, tam kubbenin etrafında ise bu kubbe ile aynı çapta olan yarım kubbeler bulunmaktadır. Bu anıtsal yapıların ileri gelen örneklerinden biri de II. Bayezid Camii (1501-1506) olarak gösterilebilir. Bayezid Camii'de ana kubbe, dört büyük paye üzerinde yükselen dev kemerlerle kare bir kaidenin üzerine oturtulmuş, önde ve arkada birer yarım kubbe ile desteklenerek mekân genişletilmiştir (Özsel, t.y.).

Edirne-Üç Şerefeli Camii (1437-1447); Üstat Müshiliddin'in tasarladığı bu yapı; ilk kez harimin önünde, çevresi sivri kemerler ile kaplı, kubbe ile örtülü revaklarla sarılmış avlusu bulunan bu cami, Erken Klasik Dönem'in başlangıcı kabul edilmektedir (Okçuoğlu, t. y.: 99). Dikdörtgen harim mekânı, 24,10 metre çapında, yan birimleri ise ikişer adet 10,50 metre çapında kubbelerle örtülmüş, ana kubbe ile yan kubbeler arasındaki üçgen alanlarda ise mukarnaslı dört kubbecik bulunan bir camidir (Akçıl, 2012: 278). Güneydeki kubbelerden biri içten yirmi dört dilimlidir ve kasnağa mukarnaslarla, yanındaki kubbeye ise pandantiflerle geçilmiştir. Kuzeydeki kubbeler sekizgen kasnağa oturur ve birine mukarnas dolgulu ve beşer dilimli tromplarla, diğerine ise sade tromplarla geçilmektedir (Akçıl, 2012: 278). Ayrıca ana kubbeye bakıldığında dışarıdan sekiz adet payanda çevrildiği görülmektedir (Resim 2.1, b).

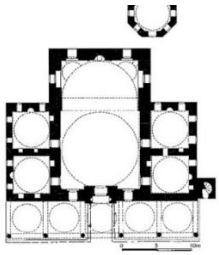


a) b)

Resim 2.1: a) Plan (Akçıl, 2012: 278); b) Tepeden görünüş (Zobar, 2021)

<u>Tek Yarım Kubbeli Camiler;</u> Ana mekânı örten ana kubbeye bir adet yarım kubbe eklenmesiyle oluşan bir cami tipidir. Bu plan tipi, Mimar Sinan öncesinde Erken Klasik Dönem'de kullanılmış, sonraki yıllarda terk edilmiştir.

İstanbul - Üsküdar Rum Mehmed Paşa Camii (1471/1472); Ters t plan şemasına sahip olan bu cami, mihrap yönünde bir yarım kubbeyle örtüldüğü için tek kubbeli camilerde ele alınmaktadır. Binanın her iki yanında da ikişer küçük kubbeyle örtülü tabhane bulunmaktadır; aynı zamanda yuvarlak kasnak üstünde bulunan ana kubbeye pandantiflerle geçiş sağlanmaktadır (Okçuoğlu, t. y.: 100). Camide, önemli değişikliklere yol açan onarımlar gerçekleştirilmiştir: bunlardan ilki kubbeli revakın yıkılması sonucu 1950'de son cemaat yerinin üzeri ahşap çatı ile örtülüp 1953 yılında beş kubbeli bir görünüme kavuşması, diğer değişiklik ise 1953 yılında yapılan onarım sırasında düz bir saçak ile biten kasnak, tuğla kemerlerin örülmesi sonucu ve pencerelerin yukarıya taşmasından dolayı dalgalı bir saçak görünümü kazanmıştır (Erzincan, 2008: 229).

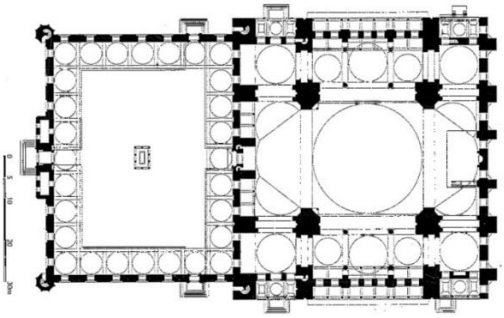


a) b) c)

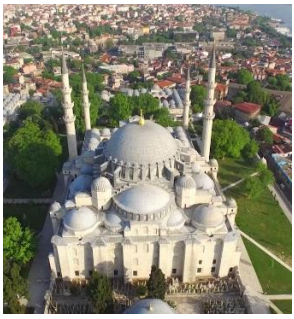
Resim 2.2: a) Plan ("Klasik Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Cami görseli (Üsküdar Postası, 2021); c) Çatı görseli (Aktürk, 2014)

İki Yarım Kubbeli Camiler; Ana kubbeyi iki yönden destekleyen yarım kubbelerin bulunduğu cami plan tipidir. Önemli bir mimari kabul edilen Süleymaniye Camii (1550-1557) iki yarım kubbeli camilere örnektir.

İstanbul Süleymaniye Camii (1550-1557); Osmanlı mimarisinin en önemli eserleri arasında sayılan Süleymaniye Camii'nin pandantifli kubbesi, dört büyük paye ve kemerlerle taşınarak geniş çapta bir kubbe oluşturur. Bu merkez kubbeye, alt kenarlarında da birer çeyrek kubbe bulunan, kıble ekseninde iki adet yarım kubbe bağlanır. Yan sahınlarda bir büyük bir küçük olmak üzere dizilmiş beş adet kubbe ile örtülmektedir (Okçuoğlu, t. y.: 144).



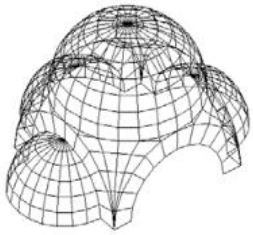
a)



b) c)

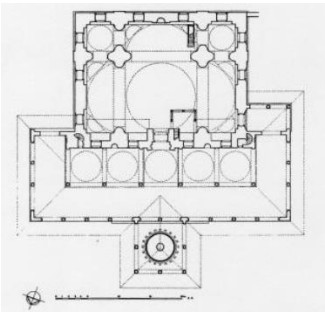
Resim 2.3: a) Plan ("Klasik Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Cami görseli ("Süleymaniye Camii Tarihi ve Özellikleri", t.y.); c) Cami görseli (İstanbul Tarih, 2017)

<u>Üç Yarım Kubbeli Camiler;</u> Ana kubbenin üç tarafından da yarım kubbeyle mekânların genişletilmesiyle oluşturulmuş plan tipindeki camilerdir.



Resim 2.4: Mihrimah Sultan Camii kubbe sistemi (Bilgin, 2006: 121)

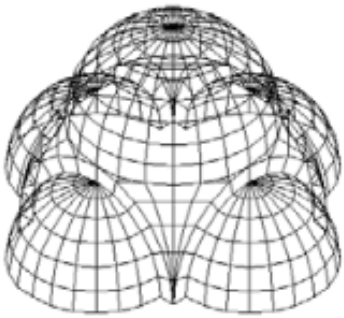
İstanbul - Üsküdar Mihrimah Sultan Camii (İskele Camii) (1543/44 – 1548); Cami, 11,4 metre çaptaki, 24,2 metre yükseklikteki orta kubbe üç taraftan yarım kubbelerle çevrili, beş kubbeli son cemaat yeri ve bunu üç yönde çeviren ikinci bir son cemaat mahallinden meydana gelmektedir. Ana mekandaki tam kubbe ve yarım kubbeler, yonca planlı payelerle ve sivri kemerlerle taşınmakta olup, köşelerdeki boşluklarda ise küçük kubbeler kullanılarak mekân örtülmektedir (Orman, 2005: 41). Ana kubbeye geçişlerde pandantifler, yarım kubbelere geçişlerde ise mukarnas süslemeli tromplar kullanılmıştır (Okçuoğlu, t. y.: 147).



a) b)

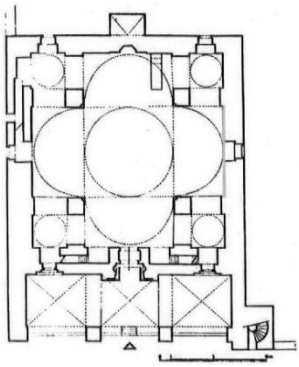
Resim 2.5: a) Plan (Kuran [1986] aktaran Yılmazörnek, 2010); b) İBB TV'nin yayınlamış olduğu videodan ekran görüntüsü, 2017

<u>Dört Yarım Kubbeli Camiler;</u> Harimi örten kubbeyi dört yönden yarım kubbeler eklenerek mekânın genişletilmesiyle oluşan plan tipidir.



Resim 2.6: İstanbul Şehzade Camii kubbe sistemi (Bilgin, 2006: 121)

Kahramanmaraş - Elbistan Ulu Camii (1515-1520); Merkezi planlı olan bu camide harimin üzeri kubbeyle örtülüp kubbe, kare kesitli dört payeyle oluşmuş kemerlere oturmuştur ve geçişler pandantifle sağlanmaktadır. Kubbenin etrafını saran dört yarım kubbe ve köşelerde de küçük kubbeler bulunmaktadır. Yanları kapalı olan üç birimli son cemaat yeri sivri kemerli açıklıklara sahiptir ve üzerleri çapraz tonoz ile örtülmüştür (Çakmak, 2012: 99-100).

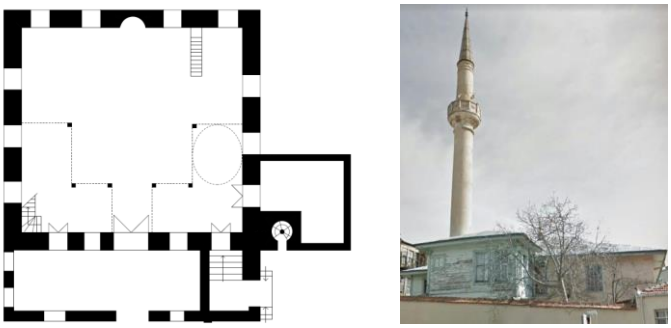


a) b)

Resim 2.7: a) Plan ("Klasik Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Ulu Cami ve Çevresi (Saydam, 2021)

<u>Ahşap Çatılı Camiler;</u> 16. yüzyılda karşımıza çıkan bu tip camiler, genellikle harim, son cemaat yeri ve minareden oluşmakta; yapı dört yüzeyli çatıyla (çarpuşta) örtülüp üzeri kurşun kaplanmaktadır. Çoğunun ortak özelliği ise çatı altına gizlenen "Çarpuşta Kubbe" denilen bir kubbe olmasıdır (Okçuoğlu, t. y.: 123-124).

Beşiktaş Abbas Ağa Camisi (1665-1666) kare planlı merkezde olmayan küçük kubbeli bir harim, kapalı bir son cemaat yeri, harime bitişik bir hünkâr kasrından oluşmaktadır. Batı yönündeki duvarlar ile önündeki iki ahşap direğe oturan bağdadi kubbe, düz ahşap tavan ve dışarıdan kurşun kaplı kırma çatı örtülü bir şekilde arada bulunmaktadır (Alkan, 2019: 310).

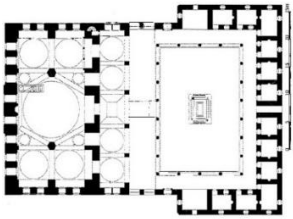


a) b)

Resim 2.8: a) Plan (Alkan, 2019: 310); b) Cami görseli (Alkan, 2019: 309)

Resim 2.9: Beşiktaş Abbas Ağa Camisi bağdadi kubbe ve ahşap tavan (Alkan, 2019: 311)

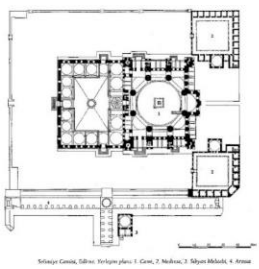
<u>Altı Dayanaklı Camiler;</u> Klasik dönemin ilk eseri kabul edilen Edirne Üç Şerefeli Camii' de uygulanan bu plan şeması, Mimar Sinan tarafından tekrar ele alınarak İstanbul'da uygulanmaya devam edilmiştir. Bu şemada, mihrap önünden kuzey tarafa doğru uzanan ve altı desteğe oturan kemerler, kubbeyi taşımaktadır (Okçuoğlu, t. y.: 163). Koltuk kubbesi olarak adlandırılan kubbeler, ibadet mekânının yanlara doğru genişlemesiyle oluşan bu alanlar ile altıgen kasnak arasında kalan üçgen alanlarda görülmektedir.

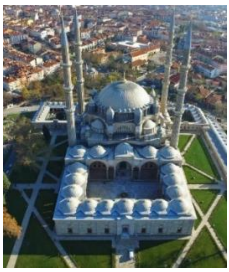


Resim 2.10: İstanbul - Beşiktaş Sinan Paşa Camii ("Klasik Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017)

Sekiz Dayanaklı Camiler; Sekiz destek ve kemerle taşınan ana kubbenin, ana mekânı örtmesiyle oluşan cami tipidir.

Edirne Selimiye Camii (1575); Mimar Sinan'ın "ustalık eserim" olarak nitelendirdiği bu yapı, merkezi kubbenin toplam sekiz adet yivlenmiş paye ile taşınması sebebiyle sekiz dayanaklı cami grubunda ele alınmaktadır. Mihrabı dışarıya taşıttırılarak üzeri yarım kubbeyle örtülmüş ve ana kubbenin etrafını dört çeyrek kubbenin sardığı bir çatı örtüsü mevcuttur. Daha önce Şehzade Mehmed ve Süleymaniye Camileri'nde geliştirilen, yarım kubbelerin ve çeyrek kubbelerin piramidal silüetinin yerine Selimiye Camii 43,25 metre yüksekliğinde, 31,25 metre çapında, tek bir lebi ile örtülmüştür (Okçuoğlu, t. y.: 169).





a) b) c)

Resim 2.11: a) Plan ("Klasik Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Görsel (Diyanet Haber, 2021); c) Görsel (Teknoloji Tasarım, 2020)

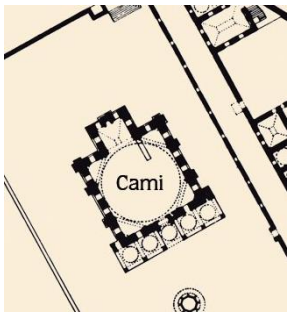
3. GEÇ DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ (1720-1930)

18. yüzyılda Osmanlı mimarisinin klasik prensiplerinden uzaklaşmaya başlanılarak, yapı ve süsleme sanatı yerini batıda hızla yayılan Barok, Rokoko ve Ampir üslubuna bırakmıştır (Özsel, t.y.). Mimar Sinan'ın uyguladığı plan

şemalarının kullanımı hâlâ devam etmekle birlikte, en önemli yenilik olan "hünkâr kasrı" mekânlarının eklenmesi bu dönemim özellikleri arasındadır. Daha çok süslemede görülen üsluplar yapının dışında özellikle ağırlık kulelerinde belirgin rol oynamaktadır.

Lale Devri Dönemi; Mekân tasarımında olmayıp, bezemede yeni tasarımların denendiği bir dönemdir. III. Ahmed Meydan Çeşmesi, Üsküdar Meydan Çeşmesi, Azapkapı Valide Saliha Sultan Çeşmesi ve Nevşehirli İbrahim Paşa Sebili ve Külliyesi bu dönemin örnekleri arasında yer alır.

Nevşehir - Damat İbrahim Paşa (Kurşunlu) Camii (1726-1727); Mihrap, yarım aynalı tonoz örtülü bir çıkıntı şeklinde kare mekândan oluşan ve kubbe ile örtülü beş birimli son cemaat yerinden oluşan bir camidir. Sekizgen kasnak, sekiz taşıyıcı üzerinde bulunur ve kubbeye geçişlerde tromp ve pandantiflerle sağlanmıştır (Kolay, 1993: 448).



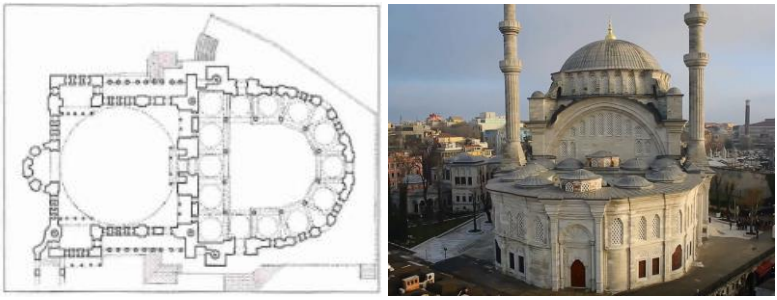
a) b)

Resim 3.1: a) Plan (Kuran [t.y.] aktaran Kolay, 1993); b) Cami görseli (CT Haber, 2017)

Barok ve Rokoko Dönemi; Avrupa'da yayılmaya başlamış olan barok ve rokoko üslupları, zaman içinde evrensel bir üslup haline gelmiştir. Asya kıtasının uzak doğusuna kadar ulaşan bu üsluplar, I. Mahmud'un saltanatı sırasında başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'ya da yerleşmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı klasik sanat prensipleri zayıflayarak kademeli bir şekilde terk edilmiştir. Sivri kemerlerin yerini dairesel kemerler almıştır. 'S' ve 'C' eğrileri, kartuşlar, istiridye kabukları, akant yaprakları gibi süsleme ögeleri klasik ögelerin yerini almıştır (Okçuoğlu, t. y.: 186). Mimari tasarımda büyük

ölçüde geleneksel Osmanlı planları uygulandığı için camilerin üst örtülerinde pek fazla değişime rastlanılmamaktadır.

İstanbul - Nur-u Osmaniye Camii (1748-1755); Büyük Selatin camilerinin son örneği kabul edilen Nur-u Osmaniye Camii'nde, barok üslubun ilk kez bir sultan yapısında uygulanışı gerçekleşmiştir. Kubbesi dört payenin taşıdığı dört ana kemere bindirilmiştir; ayrıca mihrap, dışarıya çıkıntı yaparak üzeri kubbe ile örtülmüş bir mekânın içindedir (Okçuoğlu, t. y.: 186). Revaklı avlu Türk sanatında ilk defa yarım yuvarlak biçimde yapılmıştır ve 12 sütun üzerine oturan 14 kubbesi vardır (Resim 3.2). Avlunun yarım yuvarlak biçimi, pencere ve kapıların kemer profilleri, büyük kapıların nişlerinin üst bölümleri barok sanatı anlayışına göre yapılmıştır (Eyice, 2007: 265). İki cephesinde pencereleri bulunan ağırlık kuleleri, yapıya birer duvarla bağlanmış olup kare çıkıntılar halinde inşa edilmiştir; diğer küçük kuleler ise barok tarzı pilastr ve süslemeler ile süslenmiştir (Resim 3.2) (Eyice, 1988: 470).



a) b)

Resim 3.2: a) Plan (Eyice, 2007: 265); b) Cami görseli (DiyanetTV'nin yayınladığı Kubbe-i Mina 9. Bölümden bir kesit, 2016)

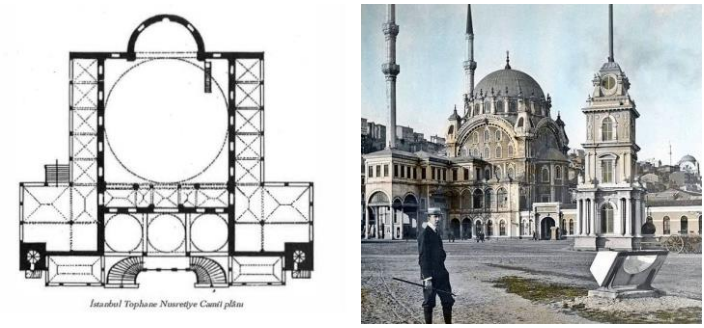
Ampir Üslup Dönemi; Temel olarak Antik Roma ve Yunan biçimlerinin sadeleştirilerek kullanılmasına dayanan bu üslup, etkisini mimaride ve dekoratif ögelerde göstermiştir. Bu üslupta yapılar insan ölçeğinden çok yukarıda olup görkemli ve simetrik bir tasarıma sahiptir. Bu üslubun etkileri sonucu oluşan üsluba ise Türk Ampiri adı verilmektedir (Okçuoğlu, t. y.: 204). Örnekleri olarak Cevri Kalfa Sıbyan Mektebi, Nusretiye Camii, Ortaköy Camii ve II. Mahmud Türbesi olarak sıralanabilir. Türk Ampir üslubunun özellikleri arasında; minarelerin ana binadan ayrı olarak inşa edilmesi, camilerde son cemaat yerlerinin kaldırılması, hünkâr dairelerine

verilen önemin artması ve süslemelerde bitki, çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyonların tercih edilmesi olarak sıralanabilir.

a) b) c)

Resim 3.3: a) Nusretiye Camii'nin armudî biçimli ağırlık kulesi (Eyice, 1988: 469); b) Ortaköy Camii'nin volütler, çiçek kabartmalı rozetler, askı çelenk motifleriyle oluşturulan yoğun bezemeli ağırlık kulesi (Akyıldız ve Alper, 2019); c) Dolmabahçe Bezmiâlem Vâlide Sultan Camii'nin ampir üslûbundaki ağırlık kulesi (Eyice, 1988: 469)

İstanbul – Tophane Nusretiye Camii (1823-1826); Camide Avrupa'nın Barok ve Ampir üsluplarının birlikte uygulandığı görülmektedir. Belirgin Barok özellikleri arasında kubbe ve kubbe kasnağının yüksekliği ile sağlanan yükselme hareketi, mihrap bölümünün dışa taşkın planı, yuvarlak ve yüksek profilli askı kemer düzenlemesi, Hünkâr girişinin dilimli kemerli kapısı, minare peteklerinin dalgalı formu gibi yapısal elemanlardaki düzenlemeler sayılabilir (Patacı, 2017: 177). Patacı'ya göre (2017) "Barok ve Rokoko'nun eğrisel ve karmaşıklık eğiliminin aksine Ampir üslubun simetri, daha düz hatlarla beliren çizgiselliği, yapıda kendini hissettirmektedir." Dikdörtgen plan şemasına sahip Nusretiye Camii'de, ana mekânda merkezi kubbenin örttüğü bir kare mekân vurgusu bulunmaktadır. Dışarıdan dört büyük süslü kemer üzerine oturan kubbeye pandantiflerle geçilerek etrafı âlemlerle sarılı bir yapı oluşturulmuş, köşelerde ise armudi formlu ağırlık kulelerine yer verilmiştir (Eyice, 2007: 275). Batı ve doğuda dışta, üzerleri çapraz tonoz örtülü sofalar bulunan bu camide, Nuruosmaniye Camisi'nde olduğu gibi mihrap, üzeri yarım kubbe ile örtülerek çıkıntı şeklinde planda yerleştirilmiştir (Eyice, 2007: 275). Üst örtüde kubbe, yarım kubbe ve çapraz tonozların yanı sıra aynalı tonoz ve tekne tonozlarının da kullanıldığı görülmektedir.



a) b)

Resim 3.4: a) Plan ("Geç Osmanlı Dönemi Mimari Planları", 2017); b) Eski bir görsel (Bozaky [2005] aktaran Anonim, 2019)

> *"Kubbeyi taşıyan ayaklar üzerindeki kaburgalı vazo formlu ağırlık kuleleri, bu kuleleri kubbe kasnağına bağlayan ve aslan pençesi şeklinde sonlanan büyük dayanma kemerleri, kubbe kasnağı pencereleri arasında yer alan ve yine aslan pençesine benzer şekilde sonlanan pilastrlar ile, üzerlerindeki soğan karınlı vazo biçimindeki altın yaldız akroter süsleri, kubbeyi taşıyan büyük askı kemerlerin sırtındaki zincir biçiminde düzenlenmiş mermer korkuluk Ampir üslûp yorumlardır."* (Patacı, 2017: 177-178).

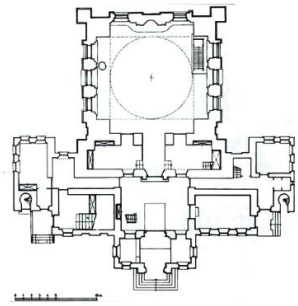
a) b)

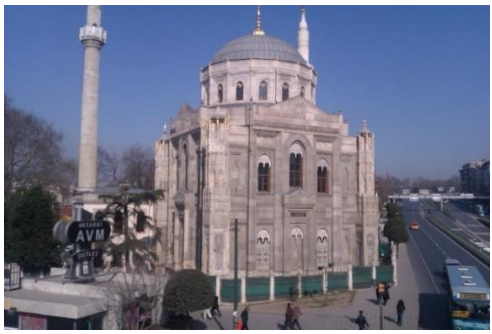
Resim 3.5: a) Kubbe kasnağı görseli (Doğan, 2010); b) Kubbe ve kemer görseli (Patacı, 2017)

<u>Eklektik Dönem;</u> 1860-1900'lü yılları kapsayan bu dönemin yapılarında belirli bir plan tipine rastlanılmamakla beraber, Türk mimarisi, diğer sanat akımlarına açıktır. Bu dönemde yapılan yapılarda, farklı dönem ve üsluplara ait izler görülmektedir. Birden çok üslubun tek bir yapıya uyarlanarak

yeni bir sentez ortaya çıkarıldığı bu dönem Eklektik veya Seçmeli dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemi yansıtan önemli eserler olarak Konya Aziziye Camii, Pertevniyal Valide Sultan Camii ve Dolmabahçe Sarayı sayılabilir.

İstanbul - Pertevniyal Valide Sultan Camii (1871); Yapıda, Türk mimari üslubunun yanı sıra Gotik üsluptan Hint üslubuna kadar birçok üsluptan ögeler yer almaktadır (Anonim, 2019). Eklektik olan bu yapı, dört büyük ayak üzerine oturmuş ve dört büyük kemerli tek kubbeli bir yapıdır (Yavaş, 2007: 241). Harim, on altıgen yüksek kasnağa oturan bir kubbe ile örtülmüştür. Büyük yay kemerler dışarıdan belirtilmemiş olup, yüksek gotik tarzı basık sivri kemerli pencerelere yer verilmiştir (Yavaş, 2007: 241). Hünkâr kasrı ve son cemaat yeri üst örtüsü olarak kurşun kaplı tekne tonoz görülmektedir.





a) b)

Resim 3.6: a) Plan (Verdön ve Ersen, 2009); b) Cami görseli ("Pertevniyal Valide Sultan Mosque", 2012)

Neogotik vurguyu öne çıkaran köşe kulelerde, düşeyde bölümlenmiş olarak ince sütunçelerin üst üste yerleştirilmesiyle oluşturulmuş, taş oyma mukarnaslı nişler, düz sağır niş motifleri ve çeşitli geometrik motiflerin üst üste dizilimiyle bezenmiş ve dilimli bir soğan kubbeyle bitirilmiştir (Verdön ve Ersen ,2009: 6).

Resim 3.7: Aksaray Pertevniyal Vâlide Sultan Camii'nin eklektik üslûp özellikleri gösteren süslemeli ağırlık kulesi (Eyice, 1988: 469)

BULGULAR

Yapılan araştırmalar doğrultusunda; Erken Dönem Osmanlı mimarisinde camiler, Selçuklu dönemi camilerin devamı niteliğinde olup düz çatılı camiler ve kare mekânı örten tek kubbeli camiler yapılmaya devam edilmiş, daha sonra yapılan büyük ölçekli camiler birimlere bölünerek, bu birimler üst örtüde çok kubbeli olarak ulu camilerde kendilerini göstermişlerdir. Ahşap çandı camiler (çivisiz camiler) ise sadece bu döneme ait bir cami türü olmaktadır. Çok destekli camilerde görülen ahşap üst örtü, birbiri üzerine bindirilerek düz çatıyı oluşturmaktadır.

Klasik döneme gelindiğinde, Erken dönemden en önemli fark kubbe ya da tonozlarla örtülü revaklı avlulu cami yapımının başlanması olarak görülmektedir. 15. yüzyılın sonuna gelindiğinde anıtsal bir nitelik şekliyle Bayezid Camii'nde uygulanan ana kubbe ve iki yarım kubbe, klasik dönemin ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Bu uygulama ile Klasik dönemde birçok yarım kubbeli cami uygulaması denenmeye başlanmıştır.

Mimar Sinan dönemi olarak cami mimarisinin en üst noktalara ulaştığı dönemde, tek yarım kubbeli, iki yarım kubbeli, üç ve dört yarım kubbeli camiler ortaya çıkmış ve bu dönemde, eskiye göre yeni bir sentez ortaya çıkmıştır. Bazı cami örneklerinde ise beş yarım kubbe, çeyrek kubbe ve koltuk kubbe gibi kubbelerde görülmektedir. Erken dönemde gözlemlenmeyen, kubbeye dışarıdan bağlı payandalar Edirne Üç Şerefeli Camii ile klasik dönemde oldukça yer edinmiştir.

Geç döneme gelindiğinde; klasik dönemde çoğu yapıda görülmeyen ağırlık kuleleri, camilerin neredeyse tamamında gözlemlenmektedir. Avrupa mimarisi etkisinde Osmanlı camilerinde, yapı ve süsleme sanatı olarak dünyada yaygınlaşmaya başlayan üsluplar kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri de hünkâr kasrıdır.

Barok ve Rokoko döneminde sivri kemer terk edilerek yerini yuvarlak kemere bırakmıştır. Aynı zamanda dışarıdan görülen devasa dört kemer ve bu kemerlerin üzerine oturan bir kubbeden oluşan camiler görülmektedir. Daha çok süsleme ve bezemelerde üslup özelliği gösteren camilerin çatı örtülerinde bulunan ağırlık kuleleri, üslup özelliklerini bizlere yansıtmaktadır. Yuvarlak kemerli pencereler, kubbe kasnağında bulunan pencerelerin aralarındaki kıvrımlı pilastrlar ve çok yüksek kemerli girişler bu dönemin dışarıdan algılanan özellikleri arasında sayılabilir.

Klasik dönemde harim mekânını genişletme amacıyla ana kubbe etrafındaki yarım kubbeler, geç dönemde tekrar ortadan kalkmış, bazı örneklerinde dışarıya tonoz ya da kubbe ile örtülü yan sofalar eklenmiştir. Minareler, başlarda ahşap iskeletli ve kurşun kaplı olan külahlar ile bitirilirken geç dönemlerde taştan ve değişik biçimlerde bitirilmişlerdir.

SONUÇ

Osmanlı Dönemi mimarisine bakıldığında camilerin önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Mahallelerin veya kentlerin oluşumundan ve gelişmesinden, halkın toplanma alanları olma görevine kadar hem dini hem sosyal bir alan sağlayan camiler, Osmanlı Dönemi'nde sürekli bir gelişim göstermiştir. İslam'ın da önemli bir unsuru olan camilerin, Erken Osmanlı Dönemi'ne bakıldığında Selçuklu camilerinin benzeri ve devamı niteliğinde olduğu gözlemlenmektedir. Küçük kare mekânı tek kubbeyle örtülmüş veya düz çatı ile örtülen camiler yapılmıştır. Bunun sebeplerinden biri olarak yapım yöntemlerinin yetersizliği olduğu söylenebilir.

Klasik Dönem'e doğru geçerken teknolojinin de gelişmesiyle ve halkın daha kalabalıklaşmasıyla da birlikte camiler genişlemiş, bunun sonucu olarak da cami çatıları tek kubbeyle örtülmek yerine çok kubbe ile örtülmüştür. İstanbul'un fethiyle birlikte Bizans yapılarını daha yakından tanıma fırsatı elde eden mimarlar, yeni yöntemler denemeye başlamışlardır. Bunun sonucu olarak da daha büyük ve daha görkemli camiler inşa edilmiştir. Bu camilerin çatı

örtülerinde de değişiklikler meydana gelmiştir. Özellikle Mimar Sinan, oluşturduğu yeni tipolojiyle birlikte tek, iki, üç ve dört yarım kubbeli camileri oluşturmuştur. Böylelikle Klasik Dönem Osmanlı cami mimarisinin en önemli gelişimi, yarım kubbelerle desteklenen tam kubbe olduğu söylenebilir.

Geç Dönem Osmanlı mimarisi incelendiğinde, eskiden pek fazla rastlanılmayan ağırlık kuleleri bu dönemin çoğu camisinde gözlemlenmektedir. Batılılaşmanın da etkisiyle beraber, camilerde batılı üsluplar uygulanmaya başlanmış, bu üslup özellikleri ise caminin formundan ziyade dekor ve süslemelerine etkisini göstermiştir. Özellikle yapılan ağırlık kuleleri, kubbe destekleyici payandalar gibi üst örtü elemanları bu etki sonucu barok, ampir veya eklektik özellikler göstermektedir. Klasik Osmanlı Dönemi mimarisinden farklı olarak tekrar eskiye dönüş, yani tek kubbeli cami tipine dönüş olmasına rağmen, yüksek girişler ve tavanlar ile halen camilerin görkemini korumaya çalışıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak Osmanlı Dönemi'ni ele alırken üç döneme ayrılabilen cami mimarisinin çatı örtüleri, her döneme özgü yenilikler ve gelişimler göstermektedir. Bunların sebepleri arasında yeni yapım yöntemlerinin gelişmesi, diğer yapılardan edinilen izlenimlerin camilerde uygulanması, yapıların sadece dini bir yapı olarak görülmeyip aynı zamanda önemli birer sembol haline gelmesi olarak göstermek mümkündür. Bu bağlamda cami çatı örtülerinin günümüzde de gelişmekte ve gelişime açık olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Akçıl, N. Ç. (2012). Üç Şerefeli Camii ve Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 42, 277-280. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Akçıl, N. Ç. (2012). Edirne Eskicamii. TDV İslâm Ansiklopedisi, 42, 97-98. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Aksoy, Z. V. (2001). Klasik Osmanlı Dönemi Sinan camilerinin biçim grameri açısından irdelenmesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Aktürk, B. K. (20 Temmuz 2014). Bizans hanedan üyesinin yaptırdığı bir cami. Star. https://www.star.com.tr/pazar/bizans-hanedan-uyesinin-yaptirdigi-bir-cami-haber-914452/

Akyıldız, E. ve Alper, B. (2019). Büyük Mecidiye Camisi'nin cephe biçimlenmesi ve bezeme elemanlarının incelenmesi. Külliyat Osmanlı araştırmaları dergisi, (8), 65-81.

Alkan, G. (2019). Destekli bağdadi kubbeli 19. yüzyıl İstanbul camileri. Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi, 2(5), 303-326. DOI:10.26677

Alyanak, Ç. M. (27 Mayıs 2020). 5 asırlık Beyazıt Camisi 8 yıllık restorasyonla ihya edildi. AA. https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/5-asirlik-beyazit-camisi-8-yillik-restorasyonla-ihya-edildi/1854686

Anhegger, R. (1954). Eski Fatih Cami'i meselesi. Tarih Dergisi, 6(9), 145-160. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutarih/issue/9584/119599

Anonim. (28 Mayıs 2019). İnstagram. https://www.instagram.com/p/Bx_wa7TBCek/?igshid=hbgojc8gvbr4

Avunduk Mimarlık. (2010). Üsküdar Selimiye Camii ve Külliyesi. https://www.avundukmimarlik.com.tr/tr/uskudar-selimiye-camii-ve-kulliyesi-2021/

Aziziye Camii. (t.y.). Erişim tarihi: 15 Kasım 2021, https://gezimanya.com/konya/gezilecek-yerler/aziziye-camii

Aziziye Camii. (t.y.). Erişim tarihi: 15 Kasım 2021, https://www.sanattarihci.com/aziziye-camii

Badem, M. (31 Ağustos 2020). Kasaba köyü çivisiz (Mahmut Bey) Camii'nin Resimleri, Kastamonu. http://dunyacamileri.blogspot.com/2020/08/kasaba-koyu-civisiz-mahmut-bey-camiinin.html

Bayır Diamond. (t.y.). Aziziye Camii. Erişim tarihi: 15 Kasım 2021, https://www.bayirhotels.com/Page.asp?Dil=0&tbl=KonyaPages&pid=19

Berksan, M. (2021). Süleymaniye Camisi'nin çift cidarlı kubbeleri ve bu konudaki yayınlara eleştirel bir bakış. https://www.arkitera.com/gorus/suleymaniye-camisinin-cift-cidarli-kubbeleri-ve-bu-konudaki-yayinlara-elestirel-bir-bakis/

Bilgili, S. Ö. (21 Nisan 2017). Düzce Geriş Köyü Orhan Gazi Cami. Twitter. https://twitter.com/Seda_Ozen/status/855517037963227136

Bilgin, H. (2006). Mimar Sinan yapılarında kubbeli örtü sistemlerinin yapısal analizi. Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 21(3-4), 119-128. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/215965

Büyük Selimiye Camii. (15 Mart 2022). Wikipedia'da https://tr.wikipedia.org/wiki/Orhan_Gazi_Camii_(Bursa)

Büyük Selimiye Camii. (t.y.). Erişim tarihi: 15 Kasım 2021, http://www.istanbuldakicamiler.com/buyuk-selimiye-camii/

Cantay, G. (2016). Erken Osmanlı Dönemi mimarisi. Erişim tarihi: 8 Kasım 2021, https://www.altayli.net/erken-osmanli-donemi-mimarisi.html

Çakmak, A. (2012). Elbistan Ulucamii. TDV İslâm Ansiklopedisi, 42, 99-100. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Çobanoğlu, A. V. (2003). Lâleli Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 27, 86-89. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

CT Haber. (5 Eylül 2017). Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi ve Kurşunlu Camii Yenileniyor. https://www.cthaber.com/haber/1700032/nevsehir-damat-ibrahim-pasa-kulliyesi-ve-kursunlu-camii-yenileniyor

Diyanet Haber. (7 Nisan 2021). Selimiye Camii Ramazan'a hazır. https://www.diyanethaber.com.tr/selimiye-camii-ramazana-hazir

DiyanetTV. (18 Kasım 2016). Kubbe-i Mina 9.Bölüm - Nuruosmaniye Camii. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=V4eYpEGlDW4

Doğan, S. (20 Ağustos 2008). Hacı Özbek Camii – İznik. https://www.flickr.com/photos/sinandogan/37121766004

Doğan, S. (19 Mayıs 2010). Nusretiye Camii. https://www.flickr.com/photos/sinandogan/4648004151/in/photostream/

Düzce İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (t.y.). Orhan Gazii Camii. Erişim tarihi: 8 Kasım 2021, https://duzce.ktb.gov.tr/TR-208229/orhan-gazi-camii.html

Edirne Eski Camii. (12 Nisan 2020). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/edirne-eski-camii/

Edirne Eski Cami Planı. (t.y.). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/beylikler-donemi-mimari-planlari/edirne-eski-cami-plani-2/

Eren, C. (2018). Osmanlı'da kubbe gelişimi ve Osmanlı mimarisinde görülen kubbe içi süslemenin plastik değerler açısından incelenmesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Giresun Üniversitesi.

Erken Osmanlı Dönemi Mimari Planları. (4 Ocak 2017). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/erken-osmanli-donemi-mimari-planlari/

Ersoy, B. (1988). Bergama Ulu Camii. Sanat Tarihi Dergisi, 4(4).

Ertuğrul, A. ve Dursun, İ. (2014). Düzce yöresinde fetihler dönemine nispet edilen camiler. Düzce'de Tarih ve Kültür, 392-423. http://isamveri.org

Erzincan, T. (2008). Rum Mehmed Paşa Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 35, 228-230. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. (t.y.). Sanat tarihi notları Osmanlı mimarisi – camiler. https://www.ogu.edu.tr/images/birimduyuru/20121228181235.pdf

Eyice, S. (1988). Ağırlık kulesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 1, 469-470. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Eyice, S. (1991). Atik Ali Paşa Camii. TDV İslâm Ansiklopedisi, 4, 65-67. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Eyice, S. (1991). Hacı Özbek Camii. TDV İslâm Ansiklopedisi, 14, 492. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Eyice, S. (2002). Kılıç Ali Paşa Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 25, 412-414. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Eyice, S. (2007). Nuruosmaniye Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 33, 264-266. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Eyice, S. (2007). Nusretiye Camii. TDV İslâm Ansiklopedisi, 33, 274-276. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Geç Osmanlı Dönemi Mimari Planları. (16 Mart 2017). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/gec-donem-osmanli-mimari-planlari/

Gezicini. (10 Ekim 2020). Konya Aziziye Cami güzelliğiyle misafirlerine hayranlık uyandırıyor. https://gezicini.com/konya-aziziye-cami-guzelligiyle-misafirlerine-hayranlik-uyandiriyor/

Görür, V. (30 Ekim 2019). Büyük devletler, büyük insanlar, büyük mabetler. Erişim tarihi: 14 Mart 2022, https://gorurvahit.blogspot.com/2019/10/buyuk-devletler-buyuk-insanlar-buyuk.html?showComment=1625165902380

Habertürk. (12 Eylül 2018). Osmanlı'nın ilk Barok mimari eseri "Nuruosmaniye". https://www.haberturk.com/bursa-haberleri/75453043-bu-caminin-minaresinde-12-bin-parca-cini-variznikte-osmanlinin-ilk-vezirlerinden-candarli

Habertürk. (11 Şubat 2020). Bu caminin minaresinde 12 bin parça çini var İznik'te Osmanlı'nın ilk vezirlerinden Çandarlı Halil Hayreddin Paşa tarafından yaptırılan, adını minaresini kaplayan turkuaz, mavi ve yeşil renkli çinilerden alan İznik Yeşil Camii, yerli ve yabancı turistlerin ilgisini çekiyor. https://www.haberturk.com/bursa-haberleri/75453043-bu-caminin-minaresinde-12-bin-parca-cini-variznikte-osmanlinin-ilk-vezirlerinden-candarli

Hacı Özbek Camii. (11 Ağustos 2019). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/haci-ozbek-camii/

Hassan, A. S. and Mazloomi, M. (2010). The importance of plan unit design with reference to pedentive dome mosque architecture in Early Ottoman Period in Balkan Region and Anatolia. Review of European Studies, 2(2), 105-116.

Hürriyet. (14 Eylül 2020). Bursa Ulu Camii nerede? Bursa Ulu Camisi tarihi, özellikleri, hikayesi ve mimarı hakkında bilgi. https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/bursa-ulu-camii-nerede-bursa-ulu-camisi-tarihi-ozellikleri-hikayesi-ve-mimari-hakkinda-bilgi-41610973

İBB TV. (29 Eylül 2017). Kuş Bakışı | Mihrimah Sultan Camii. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=63Xskho58X4

İstanbul Tarih. (20 Şubat 2017). Maneviyatın ve maddi ihtişamın zirvesi Süleymaniye Camii. http://www.istanbultarih.com/maneviyatin-ve-maddi-ihtisamin-zirvesi-suleymaniye-camii-213.html

İznik Yeşil Camii. (13 Nisan 2020). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/iznik-yesil-camii/

Karakaya, E. (2007). Orhan Gazi Camii ve imareti. TDV İslâm Ansiklopedisi, 33, 386-387. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Kastamonu Candaroğlu Mahmut Bey Cami Planı. (t.y.). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/beylikler-donemi-mimari-planlari/kastamonu-candaroglu-mahmut-bey-cami-plani/

Klasik Osmanlı Dönemi Mimari Planları. (12 Mart 2017). Okuryazarim'da https://okuryazarim.com/klasik-osmanli-donemi-mimari-planlari

Kolay, İ. A. (1993). Damad İbrahim Paşa Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 8, 447-449. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Küçükaslan, F. (2010). Takkeci İbrahim Ağa Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 39, 460-461. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Mimar Sinan Mühendisler Birliği. (23 Ekim 2017). Bir Medeniyet İnşası | MSMBelgesel. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=knn9rs1BWUY

Muradiye Camii. (t.y.). Erişim tarihi: 14 Kasım 2021, https://yenisehir.fandom.com/tr/wiki/Muradiye_Camii

Nuruosmaniye Camii. (2020). Erişim tarihi: 15 Kasım 2021, https://www.gezgezinsani.com/nuruosmaniye-camii

Okçuoğlu, T. (t.y.). Osmanlı mimarisi ve sanatı. Ders Notu. İstanbul Üniversitesi.

Orhan Gazi Camii (Bursa). (4 Mayıs 2022). Wikipedia'da https://tr.wikipedia.org/wiki/Orhan_Gazi_Camii_(Bursa)

Orman, İ. (2005). Mihrimah Sultan Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 30, 40-42. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Önal, G. (2013). Yıldırım Bayezid Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 43, 529-531. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Önkal, A. ve Bozkurt, N. (1993). Cami. TDV İslâm Ansiklopedisi, 7, 46-56. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Özçakı, M. (2018). Kubbenin cami mimarisindeki yeri ve önemi. İdil Dergisi, 7(44), 383-402. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1522262369.pdf

Özçakı, M. (2018). Yorumlanan cami mimarisi. Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6(23), 459-483. https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1523218293.pdf

Özsel, N. (t.y.). Osmanlı mimarisi. Erişim tarihi: 8 Kasım 2021, http://cekmecedenoykuler.com/camiler/camilerliste/osmanlimimarisi.html

Patacı, Ö. O. (2017). Ampir Üslûbu'nda bir sultan camii: Nusretiye. Akademik Bakış Dergisi, (59), 169-207. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383892

Pertevniyal Valide Sultan Mosque. (26 Şubat 2012). Wikipedia'da https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pertevniyal_Valide_Sultan_Mosque_2.jpg

Sancak, N. (2021). Sinan dönemi camilerinin kubbe ve alt destek sistemlerinin dijital stereotomi yaklaşımıyla yeniden ele alınması [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Saydam, O. (9 Ağustos 2021). Elbistan ve Civarında Bulunan Tarihi Yapılar. Elbistanın Sesi. https://www.elbistaninsesi.com/makale/9970737/orhan-saydam/elbistan-ve-civarinda-bulunan-tarihi-yapilar

Süleymaniye Camii Tarihi ve Özellikleri. (t.y.). Erişim tarihi: 14 Kasım 2021, https://bogazda.org/blog/suleymaniye-camii-tarihi-ve-ozellikleri/

Şahin, M. (2013). Giresun ilindeki bağdadi kubbeli camiler. TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, (11), 71-89. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1358244

Şaşmaz, E. (t.y.). Ulu Cami – Bergama. Erişim tarihi: 6 Şubat 2023, https://www.erolsasmaz.com/?oku=517

Taşyapı İnşaat Sanayi ve Ticaret A.Ş. (t.y.). Filibe Murat Hüdavendigar (Cuma) camii restorasyonu işi. https://www.tasyapi.com.tr/projeler/tamamlanan-projeler/filibe-murat-hudavendigar-cuma-camii-restorasyonu-isi/

Teknoloji Tasarım. (28 Kasım 2020). Selimiye Camii. https://teknoloji-tasarim.com/turkiyenin-mimari-tasarim-ornekleri-nelerdir/#SELIMIYE_CAMII

Tuluk, Ö. İ. (2006). Osmanlı camilerinde mekan kurgusu açısından kare tabanlı baldaken varyasyonları (15.-17. Yy.). Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, 21(2), 275-284.

Türk Ampir Üslubu. (17 Haziran 2020). Egoistyazar'da https://www.egoistyazar.com/makale/turk-ampir-uslubu

Türkiye Kültür Portalı. (t.y.). Mahmutbey Camii – Kastamonu. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kastamonu/gezilecekyer/mahmut-bey-cam

Türkiye Kültür Portalı. (t.y.). Damat İbrahim Paşa Camii - Nevşehir. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/nevsehir/gezilecekyer/damat-brahm-pasa-kursunlu-cam

Uğurluel, T. (15 Eylül 2019). Twitter'da https://twitter.com/talhaugurluel/status/1173211796930539522

Ülgen, A. S. ve Kunter, H. B. (1939). Fatih Camii ve Bizans sarnıcı. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/76947

Ünlütürk, E. (2021). Osmanlı camilerinde iç mekan atmosferine aydınlatmanın etkisinin İstanbul'daki örnekleri üzerinden incelenmesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Üsküdar Postası. (7 Haziran 2021). Üsküdar'a 15 yeni eser daha kazandırıldı. https://www.uskudarpostasi.com/haber/9550-uskudar-uskudara-15-yeni-eser-daha-kazandirildi.html

Verdön, İ. ve Ersen, A. (2009). Aksaray, Pertevniyal Valide Sultan Camii: Doğal taş cephelerin konservasyon projelerinin hazırlanması ve yapılan uygulamalar. Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi, 3(3), 3-21. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/806602

Yavaş, D. (2007). Orhan Gazi Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 33, 387-389. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Yavaş, D. (2007). Pertevniyal Vâlide Sultan Külliyesi. TDV İslâm Ansiklopedisi, 34, 241-242. Türkiye: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Yeşil Camii. (17 Kasım 2015). https://www.bursa.com/wiki/Yesil_Camii

Yılmazörnek, D. (2010). Üsküdar Mihrimah Sultan külliyesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Zobar, G. (11 Mayıs 2021). Kapıları ve minareleriyle Osmanlı mimarisinin özgün eseri: Üç Şerefeli Cami. AA. https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kapilari-ve-minareleriyle-osmanli-mimarisinin-ozgun-eseri-uc-serefeli-cami/2236761

BÖLÜM 15

KÜLTÜR VARLIKLARININ BÜTÜNCÜL KORUNMASINDA KORUMA KURULU KARARLARININ ROLÜ: BİR UYGULAMA SAHASI OLARAK ZAL MAHMUD PAŞA KÜLLİYESİ

Meltem BALİ[1]

[1] Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yerel Yönetimler ve Kent Politikaları Anabilim Dalı Doktora Programı, İstanbul, Türkiye, balimeltem@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4741-349X

GİRİŞ

Eyüp Sultan farklı işlevlere sahip anıtsal ve sivil mimarlık örnekleri ve somut olmayan miras değerleri ile şehir tarihinde simgesel bir yere sahiptir. Söz konusu değerlerin korunması amacıyla semtte yer alan kültür varlıkları 15.01.1977 tarihli, 9591 sayılı karar ile Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK) tarafından tespit ve tescil edilmiştir.

Bu çalışmada; Eyüp Sultan'da, Nişanca Mahallesi'nde, 65 ada, 19 parselde konumlanan, koruma grubu I olan tescilli eserlerden birini oluşturan, Mimar Sinan ve Davud Ağa tarafından inşa edilmiş Osmanlı klasik dönem eserlerinden Zal Mahmud Paşa Külliyesi'nin mimari özellikleri, külliyenin şehir tarihindeki yeri, farklı dönemlerde alınan koruma kurulu kararları ve külliyede gerçekleşen onarımlar incelenmektedir. Külliyeye dair onarım, yenileme vb. kararları alan yetki sahibi kurumlar sırasıyla şöyledir: Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK), İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu. Çalışmada kapsamlı bir arşiv araştırmasıyla külliyeye yönelik kurul kararlarının 1959-2017 yılları arasında alındığı tespit edilmiş, kurul kararlarına istinaden gerçekleştirilen koruma uygulamaları ilgili literatürle ilişkilendirilmiş, söz konusu uygulamalar araştırma sahasında izlenmiş ve belgelenmiştir. Eyüp Sultan Araştırma Merkezi'nden (EYSAM) külliyeyle ilgili eski plan ve fotoğraflar temin edilmiş ve kurul kararları bu veriler eşliğinde değerlendirilmiştir. Zal Mahmud Paşa külliyesinin muhafaza edilmesi adına günümüze dek yapılan uygulamalar ve bu uygulamalara yön veren kararlar merkezi yönetim ve yerel yönetimlerin ilgili birimlerince koordineli olarak eyleme dönmüştür. Merkezi ve yerel yönetim kademesinde koruma konusunda yetkili birimlerin iş birliğinde ortak hafızanın sürdürülebilirliği adına ortak sorumluluk söz konusu olmuştur.

Yapı grubu, Türk-İslam şehircilik sisteminin sembollerinden biri olan külliye olgusunu ve toplumsal yaşamın merkezini oluşturan tarihi köklerin sürdürülebilirliğini temsil etmekte, bulunduğu mekânın yerleşim düzenine ve topoğrafyasına uyumlu dokusuyla Eyüp Sultan kentsel sit alanının bir parçasını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda külliyenin muhafazasında özgün değer, kimlik ve hafıza değeri gibi unsurlar karar alma ve uygulama süreçlerinde

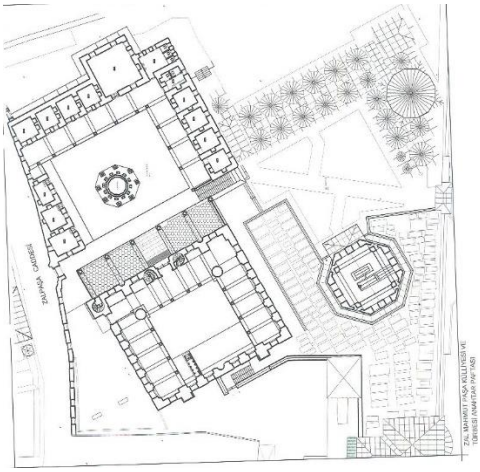
öncelenmekte; cami, medrese, türbe ve çeşmeden oluşan külliye özgün nitelikleri muhafaza edilerek kullanılmaktadır.

1.1. Külliyenin Tarihçesi ve Genel Yerleşim Özellikleri

Zal Mahmud Paşa Külliyesi Eyüp Sultan semti, Nişanca Mahallesi'nde, 65 ada, 19 parsel konumunda yer alır.

"Defterdar Caddesi ile Zal Paşa Caddesi arasındaki pitoresk külliye I. Süleyman'ın vezirlerinden Zal Mahmud Paşa ile karısı, II. Selim'in kızı Şah Sultan tarafından yaptırılmış ve bir cami, bir medrese, kurucuların türbesi ve bir çeşmeden oluşur."[2]

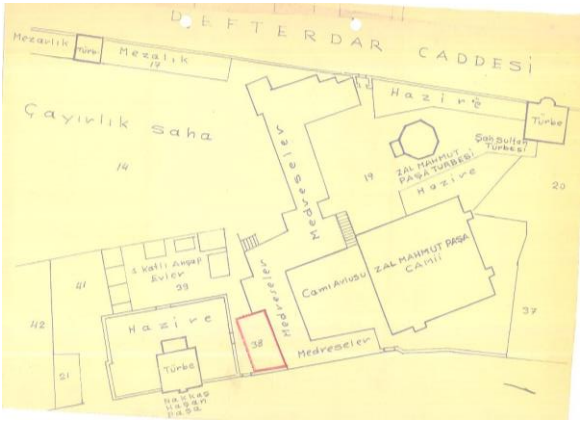
Zal Mahmud Paşa Külliyesi'ne Defterdar Caddesi ve Zal Paşa Caddesi yönlerinde bulunan iki kapıdan giriş yapılabilir. Külliyenin güney tarafında Şah Sultan Külliyesi, batısında Selahi Mehmet Bey Cami, güneydoğu kısmında ise Feshane yapısı yer alır. *"Külliye Zal Mahmud Paşa ile Şah Sultan tarafından Mimar Sinan'a yaptırılmıştır."*[3] Kamusal bir mekân olarak Eyüp Sultan'ın merkezi noktalarından birini oluşturan yapı, dini ve kamusal hizmetlerin sürdüğü aktif bir alandır.



Şekil 1. Zal Mahmud Paşa Külliyesi Planı

Kaynak: Eyüp Sultan Araştırma Merkezi Arşivi

[2] Kuban, D. (1994), "Zal Mahmud Paşa Külliyesi", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C. 7, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 542.
[3] Orman, İ. (2013), "Zal Mahmud Paşa Külliyesi'', DİA, Cilt: 44, İstanbul, s. 109



Şekil 2. Zal Mahmud Paşa Külliye Planı

Kaynak: Eyüp Sultan Araştırma Merkezi Arşivi

Külliyenin inşa tarihi belirsizdir, bu sebeple kaynaklarda dönemsel verilere bağlı olarak yaklaşık tarih/ler verilmektedir.

"Cami, medrese ve türbeler üzerinde kitabe olmadığı ve Zal Mahmud Paşa ile karısının ölüm tarihi üzerine de kaynaklarda değişik tarihler verildiği için yapının kesin inşa tarihi bilinmemektedir. Külliyenin tarihlendirilmesi için en önemli kayıt, Zal Mahmud Paşa Medresesi'ne Kethüda Mustafa Efendi adlı bir müderrisin 987/ 1579'da 50 kuruş yevmiye ile atanmış olduğuna ilişkin kayıttır."[4]

Caminin Mimar Sinan tarafından tasarlandığı kanısını veren bir tasarım ustalığının olmadığını belirten Kuban bununla birlikte Sinan yapısı olarak kabul edilmesinin gerekçesini "Zal Mahmud Paşa'nın ve eşi II. Selim'in kızı Şah Sultan'ın statüsüne dayanarak açıklar ve genel tasarımın Sinan'a ait olduğunu kabul eder."[5] Tezkiretü'l Ebniye'de de "Zal Mahmud Paşa Cami ve Türbesi Mimar Sinan dönemi eserleri olarak kaydedilmiştir."[6] Külliyenin inşa tarihine ve mimarına dair veriler tarihsel zeminle örtüşen değerlendirmelerden çıkarılmaktadır. Bu bağlamda Düzenli'ye göre;

"Külliyenin inşasına, vasiyetlerine binaen çiftin ölümlerinden sonra başlanmıştır. Külliye; türbe, aynı tarihlerde (1578-1579) yapımlarına başlanan ve 1590'da tüm unsurlarıyla tamamlanmış olan cami ve çifte medrese (Şah Sultan Medresesi ve Zal Mahmut Paşa Medresesi) ve sokak çeşmesinden (998/ 1589-1590)

[4] Kuban, (1994), s. 542.
[5] Kuban, D. (2021), Osmanlı Mimarisi, İstanbul: Yem Yayınları, s. 334.
[6] Sai, M. Ç. (2002), Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l- Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri Tic. A. Ş., s. 109.

oluşur. Külliyenin inşasına Mimar Sinan'ın baş mimarlık döneminde başlanmış, Sinan'ın 1588'deki vefatından sonra, halefi Davud Ağa'nın mimarbaşılığı döneminde tamamlanmıştır."[7]

Cami yapısı Tahsin Öz'e göre; "Kanuni Süleyman'ın damadı ve veziri olan Zal Mahmud Paşa ile zevcesi Şah Sultan tarafından 1551 senesinde inşa ettirilmiştir."[8] Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Zal Mahmut Paşa Cami'ye dair şöyle der:

"Bir İrem bağı içinde iki tarafı ana yol olan aydınlık bir camidir ki Osmanlı ülkesindeki vezir camilerinin içinde böyle aydınlık bir cami yapılmamıştır. 366 billur cam ile süslenmiş ünlü bir camidir. Kuzey tarafından avlusuna…Altı tamamen talebe hücreleridir. Güney tarafındaki avlusuna…basamak merdiven ile çıkılır, zira bu caminin bir tarafı yüksek bayırlı zemindir."[9]

Şekil 3. Zal Mahmud Paşa Külliyesi havadan görünüm

Kaynak:https://www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/zal-mahmut-pasa-camii-ve-kulliyesi/957 Erişim Tarihi: 11.06.2023

Zal Mahmud Paşa Külliyesi topografyaya uygun konumlanışı ve semtin tarihsel kimliğini besleyen yönü ile Eyüp Sultan kültür hafızasını desteklemekte ve yaşamın içinde aktif kullanımı ile işlevsel miras olgusunun bir temsilini sunmaktadır. Yapı 15.01.1977 tarihinde, 9591 karar numarasıyla

[7] Düzenli, H. İ. (2015), XVI-XVII. Yüzyıl İstanbul Mimarisi, Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 8, İstanbul: Kültür A. Ş. Yayınları, s. 204.
[8] Öz, T. (1997), İstanbul Camileri, Cilt I- II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 157.
[9] Evliya Çelebi, (2021), Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Seyit Ali Kahraman, 1. Kitap, 1. Cilt, İstanbul: Yeditepe Yayınları, s. 491- 492.

tescil edilmiş eski eserdir. Külliyenin koruma grubu I olarak belirlenmiş, 03.12.2008 tarihli, 2235 sayılı kurul kararı ile yasal zeminde tescillenmiştir. Klasik dönem Osmanlı eseri olan yapı grubu Mimar Sinan ve Davud Ağa mimarlığında, yaklaşık 1577 tarihinde inşa edilmiştir. Yapının bakımından sorumlu kuruluş Vakıflar Genel Müdürlüğü'dür. Külliyeye dair koruma kararları külliyeyi oluşturan cami, medrese, türbe ve çeşme yapıları üzerinden ayrı ayrı verilmekte ve bu bağlamda mevcut çalışmada kurul kararları yapı grupları özelinde incelenmektedir.

1.2. Külliyeyi Oluşturan Yapılar

Farklı kotlarda inşa edilen külliye bir merdivenle birbirine bağlanır. Külliyeye Zal Paşa Caddesi yönünden girildiğinde cami, şadırvan ve medrese kısımları bizi karşılar. Bu kısım külliyenin üst kotunu oluşturur. Defterdar Caddesi yönünden girildiğindeyse sol kısımda türbe, sağ kısımda medrese odaları bulunur. Yine Defterdar Caddesi kapısında bir çeşme yer alır. Her iki cadde yönüne de açılan külliyenin kapılarında kitabe yer almaz. Külliyenin korunmasına dair kararlar onu oluşturan yapı türleri özelinde ayrı ayrı alındığından mevcut çalışmada külliyeyi oluşturan birimler kurul kararları odağında tasnif edilmiştir. Tarihsel süreçte koruma kurullarının adı ve semtte yer alan tescilli eserlerin bakım ve onarımına dair kararları alan sorumlu kurul değişmiştir. Söz konusu kurullar sırasıyla; Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK), İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'dur.

1.2.1. Cami

Tarihsel ve kültürel hafızayı destekleyen, Osmanlı Devleti'nin klasik dönemini temsil eden yapı Eyüp Sultan'ın merkezi dini mekânlarından birini oluşturur.

"Zal Mahmud Paşa Cami, Sinan'ın arsanın gayrimuntazam sınırlarını tadile gerek duymadığını gösteren tipik bir örnektir. Bu yaklaşım, bu eserlerin üzerine yerleştirildiği topoğrafyanın şartlarını, şehrin sosyal, fiziki ve mülkiyet dokusunun sınırlarını zorlamadan çözüm üretmeyi tercih ettiğini ve tabi saydığını gösterir."[10]

[10] Cansever, T. (2005), Mimar Sinan, İstanbul: Albaraka Türk Yayınları, S. 258- 259.

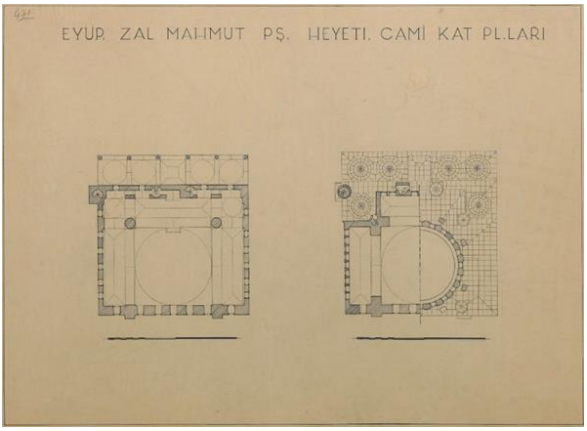
Külliyenin odak mekânını oluşturan cami gerek süsleme özellikleri gerekse mimari biçimleriyle çağdaşlarından ayrılır. Örneğin Goodwin "Zal Mahmud Paşa Cami ile Üsküdar Mihrimah Sultan Cami planının benzediğini belirtir."[11] Turgut Cansever de bu benzerliğe dikkat çeker ve iki cami arasındaki farkı şöyle ifade eder;

"Zal Mahmud Paşa Cami'nde dört büyük kemerle oluşan karenin ve dört pandantifin oluşturduğu dairevi kaide üzerine oturan kubbe, üç cephedeki dış duvarlardan tamamen ayrı, bağımsız bir strüktürel mimari unsurlar bütünlüğü oluşturur. İki yapı arasındaki en önemli fark budur."[12]

Şekil 4. Zal Mahmud Paşa Cami ve Şadırvanı (Meltem Bali Arşivi/2023)

Caminin kuzeybatı tarafında altı sütunla taşınan revak vardır. Revak kemerleri taş ve tuğla kullanılarak almaşık biçimde örülmüştür. Sütunların bir kısmı granit bir kısmı mermer malzemeden yapılmıştır. "Zal Mahmud Paşa Cami'ni meydana getiren unsurlar, mimari içinde belirgin bir şekilde birbirinden ayrılarak yer alır. Dış duvar, caminin büyük orta mekânını örten kubbeden, büyük kemerler, pandantifler ve fil ayakları da üç cepheden birbirinden ayrılmış, böylece her birine ayrı bir önem ve şahsiyet kazandırılmıştır."[13]

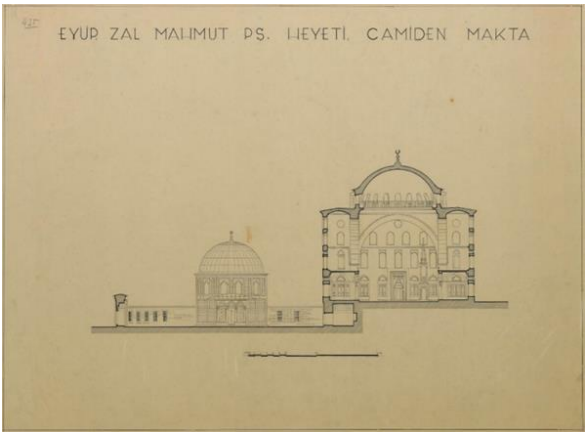
[11] Goodwin, G. (1993), Sinan: Ottoman Architecture & Its Values Today, London: Saqi books, s. 52.
[12] Cansever, (2005), s. 257
[13] Cansever, (2005), s. 263



Şekil 5. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, cami kat planları

Kaynak: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/77650

Erişim tarihi: 10.04.2023



Şekil 6. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, camiden kesit

Kaynak https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74618

Erişim tarihi 10.04.2023

Caminin şekil 7 ve 8'de görüldüğü üzere apartman izlenimi veren bir cephesi olmasına karşın ana girişin yer aldığı kısım geleneksel dokuyu yansıtmaktadır. Caminin yapı tekniğindeki farklılık alanın topografyasına ve iki ayrı caddeye açılmasına bağlı olarak oluşmuştur. Yapının yan cephelerinde

Mimar Sinan'ın yapılarında sıklıkla rastlanmayan pencere dizisinin yer alması dikkat çekicidir. Söz konusu cephedeki pencere yoğunluğu aydınlık bir iç mekân için fayda sağlamaktadır.

Şekil 7. Dış Cephe (M. Bali Arşivi/2023) **Şekil 8.** Dış Cephe (EYSAM Arşivi)

Koruma faaliyetlerinin kurumsal zeminde yer bulması ve yasalaşma süreci 19. yüzyıl itibariyle mümkün olmuş, söz konusu yüzyıl ortalarına kadar eski eserlerin korunması fıkıh hükümleri odağında, vakıf kurumu aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Eski eserlerin muhafazasında yasalaşma faaliyetleri genel çerçevede Asar-ı Atika Nizamnameleri ile başlamış, sırasıyla 1710 nolu Eski Eserler Kanunu, 2863 nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile devam etmiştir. 1951 yılında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK)'nun kurulmasıyla da kurumsal yapılanma sağlanmıştır. Mevcut çalışmada külliyenin geçirdiği onarım, rölöve, restitüsyon vb. düzenlemelere dair alınan kararlar ve uygulamalar söz konusu kurumsal yapının oluşumu sonrasını içermektedir fakat bu yapılanma öncesinde de külliyede çeşitli onarım faaliyetlerinin gerçekleştirildiği bilinmektedir. Zal Mahmud Paşa Cami tarih boyunca pek çok tadilat görmüştür. Nermi Haskan'ın aktardığı üzere; "1825 senesi Ramazan-ı Şerif sonlarında Sultan II. Mahmud harab olduğunu duyduğu zaman yapının tamirine başlanmasını emretmiştir. Vakfından cami ve türbe tamamen tamir olunmuş ve mahfel-i hümâyuna bir de

hela yaptırılmıştır."[14] Yine Haskan'a göre; "Cami minaresi 1894 depreminde yıkılmış ve yeniden yapılmıştır. 1955- 1963 yılları arasında da vakıfça onarılmıştır."[15] Kuran da bu durumu destekleyici biçimde; "Minarenin klasik sitilde yapılmasına rağmen 16. yüzyılda yapılmadığını, 1894 depreminden sonra da tekrar inşa edildiğini belirtir."[16] Tarihsel süreçte depremler ve yangınlar gibi mekâna bozucu etkide bulunan afetlerin gerçekleşmesi bilhassa 1766 depreminin etkisi mevcut yapıda da görülmüş ve yapının minaresi söz konusu depremin etkisiyle yıkılmıştır. "Bazı düzensizliklerin 1766 depreminin ardından yapılan onarımın bir sonucu olduğu düşünülebilir. Yeni minare de buna dahildir. 1894 depreminden sonra da minare değişik bir biçimde yeniden yapılmıştır."[17] Kuban da "1894 depreminden sonra caminin minaresinin yıkıldığını, şayet yıkılan minare yeniden yapılmışsa da 1930lu yıllarda külliyenin bakımsız olduğunu, bugünkü duruma bezemesiyle birlikte, 1955-1963 arasındaki yıllarda yapılan restorasyonla geldiğini belirtir."[18]

Yapıya dair GEEAYK'nun aldığı en erken tarihli karar 1959 yılına dayanmakta ve söz konusu karar aşağıda yer verildiği üzere statik hususunu vurgulamaktadır. Mevcut karar şöyledir;

"GEEAYK'nun 1178 nolu, 8.8.1959 tarihli kararına göre; Zal Mahmud Paşa Camii'nin tehlike arz ettiğine dair Vakıflar Umum Müdürlüğü'nün 7.8.1959 tarih ve 48915/ 2112 sayılı yazısıyla ilişiği mimari raporu okunmuş ve buna göre Zal Mahmud Paşa Camii'nin yapılacak tamirinin mütehassıs bir statikçi tarafından tetkik edilerek, teklifin eski eser bakımından gözden geçirilmek üzere kurula getirilmesine karar verilmiştir."[19]

Kültürel varlıkların korunarak gelecek nesillere aktarılması korumanın bilimsel yaklaşımlarla gerçekleşmesine bağlıdır. Bu doğrultuda bilimselliği önceleyen koruma kurulları ve kurulların aldığı kararlar önem taşımaktadır. Caminin orijinal işlevini sürdürmesi, kullanım kaynaklı eskimelerin oluşumuna yol açabilmekte ve bu durum koruma politikaları ve uygulamalarının altını çizmektedir. Tarihi ve kimliksel değere işaret eden cami bilgi ve belge değeri

---

[14] Haskan, M. N. (1996), Eyüp Sultan Tarihi, İstanbul: Eyüp Sultan Belediyesi Yayınları, s. 92.
[15] Haskan, (1996), s. 92.
[16] Kuran, A. (1987), Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture, Photographs: Ara Guler, Mustafa Niksarlı. Washington / İstanbul: Institute of Turkish Studies / Ada Press, s. 205.
[17] Müller-Wiener, W. (2016), İstanbul'un Tarihsel Topografyası: 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul, (Çev. Ü. Sayın), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 491.
[18] Kuban, (1994), s. 543.
[19] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi

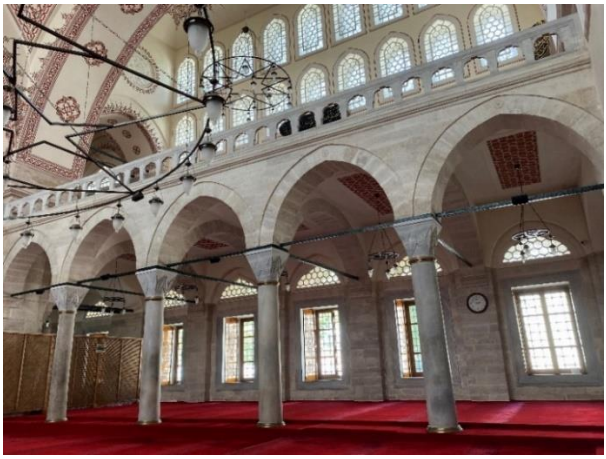
taşımasının yanı sıra yaşamın içinde aktif kullanım görmesiyle Eyüp Sultan şehir tarihinin geleneksel bir temsilini sunar ve söz konusu temsiliyet korunmaya değer kültür varlığı olgusuna işaret eder. Bu çerçevede GEEAYK'nun aşağıda belirtilen kararı bilimsel koruma yaklaşımına dikkat çeker.

"GEEAYK'nun 1302 nolu, 6.3.1960 tarihli kararına göre; Cami'nin tahkim ve takviyesi için Prof. Dr. Feridun Arısan'ın hazırladığı proje ile hesaplarının eski esere tesiri bakımından tetkikine dair Vakıflar Umum Müdürlüğü'nün 10.2.1960 tarih ve 58088/148 sayılı yazısı okunmuş ve bahis konusu tahkim ve takviye projesiyle hesaplarının Zal Mahmud Paşa mimarisine ne gibi tesir yapacağı anlaşılmadığından bunun tatbik suretinin mütehassıslar tarafından izah edilmesi veya proje ve hesaplarının daha vazıh olacak bir şekilde tamamlanması icab ettiği hususunun Vakıflar Umum Müdürlüğü'ne bildirilmesine karar verilmiştir."[20]

Cami statiğini destekleyen eklentiler yine kurul kararları ile yerleştirilmekte ve yapının orijinal dokusunu muhafaza edecek sistemler oluşturulmaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki karar ile cami içerisine gergi demirleri konulması mümkün olmuştur.

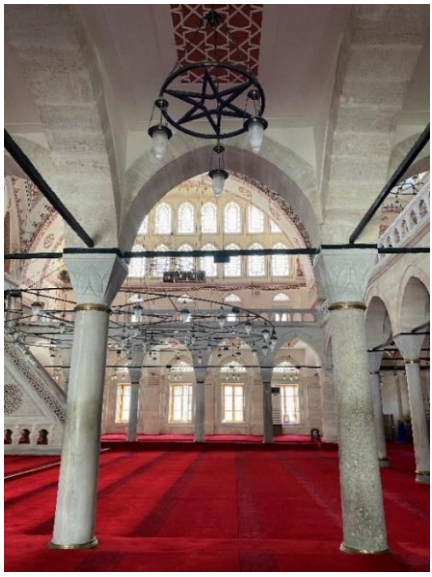
"GEEAYK'nun 1332 nolu, 10.04.1960 tarihli kararına göre; takviye için konan gergi demirlerinin uygun teklif edilen yeri ankraj mıntıkasının zayıflığı ve bunların haricen gizlenmesi için bütün bina irtifaınca teklif edilen kaplamanın eski eser bakımından uygun bulunmamış olması dolayısıyla…mesela gergi demirlerinin evvelce mevcut gergi mıntıkasında ve gizli olarak yapılması ve gerekirse gergilerin kubbeyi taşıyan ayaklara çemberle bağlanmasına, bu takviye kafi gelmediği veya duvarlarda mevcut inhiraf dolayısıyla hariçten de desteklenmesi zarureti bulunduğu takdirde bu takviyenin taştan veya betonarmeden olması kararının Vakıflar Umum Müdürlüğü'ne bildirilmesine karar verilmiştir.[21]

[20] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi
[21] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi



Şekil 9. Zal Mahmud Paşa Cami içi gergi demirleri (M. Bali Arşivi/2023)

Şekil 10. Cami içi gergi demirleri yerleşimi (M. Bali Arşivi/2023)



Şekil 11. Cami içi gergi demirleri yerleşimi (M. Bali Arşivi/2023)

Yukarıda yer alan kararlar yapı statiği üzerine gergi demirlerinin yerleştirilmesi noktasında verilmiştir ve şekil 9, 10 ve 11'de görüldüğü üzere cami içinde statiğe zarar vermeyecek biçimde gerçekleşen yerleştirmeler yapılmıştır.

Zal Mahmud Paşa Cami zengin kalem işi süslemeleriyle dikkat çekmekte ve söz konusu süslemelerin yenilenmesi kurul kararlarında yer bulmaktadır. Aşağıda yer alan bir dizi kararda caminin süsleme unsurlarının yenilenmesi ve yapının bütüncül korunması vurgusu yer almakta ve söz konusu kararlar yapının orijinal değerinin bozulmaması doğrultusundadır.

"GEEAYK'nun 2206 nolu, 18.10.1963 tarihli kararına göre; Zal Mahmutpaşa cami kalem işleri için:

a. Alikaları için teklif edilen nakşın eski kalem işlerinde görüldüğü gibi yazı çerçevesinin tezyini ve geniş bir hale getirilmesi ve dış kenarına da yine aynı veçhile bir bordür konulması,

b. büyük kemerler içindeki madalyonlu süslerin kenarına zencirek şeklinde bordürler konulması şartıyla diğer kısımlarının aynen tatbiki uygun olduğuna karar verilmiştir."[22]

Cami ve medreselerin aktif kullanımı tarihi değere sahip yapıların yenilenmesinde yahut onarımında ortak hareket edilmesini gerekli kılmaktadır.

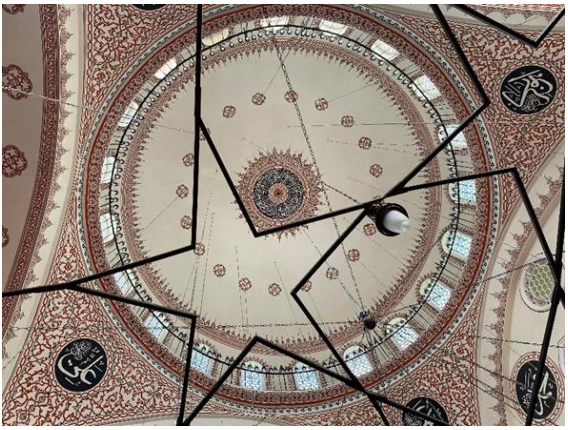
[22] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi

Nitekim aşağıda yer alan kararda cami onarımı için medreselerin boşaltılması hususu vurgulanmıştır.

"İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 2901 nolu, 28.8.1991 tarihli kararına göre; ...Zal Mahmud Paşa Camii'ne ilişkin onarım talebinin ilke olarak uygun olduğuna ancak bu çalışmalar büyük onarım gerektiğinden Mimar Sinan'a ait bu esere ilişkin öncelikle rölöve ve onarım projesinin Kurula getirilmesi gerektiğine ve medreselerin boşaltılmasına karar verilmiştir."[23]

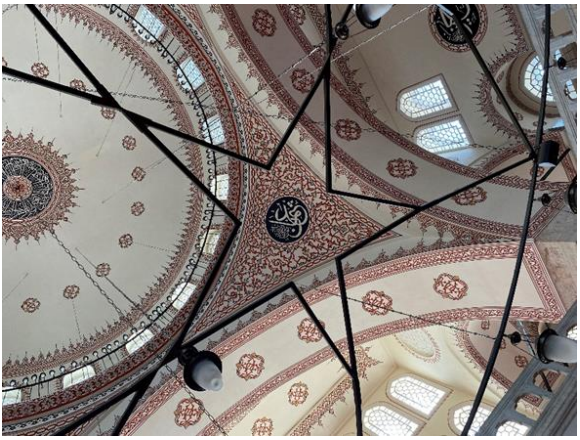
"İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 2235 sayılı, 03.12.2008 tarihli kararına göre yapının I. Grup taşınmaz kültür varlığı olduğuna, rölövesi ile düzeltildiği şekliyle restitüsyon ve restorasyon projesinin uygun bulunduğuna… uygulamayı denetleyecek bilim kurulunun oluşturulmasına, süslemeler için ilgili dallarda uzman kişilerden rapor alınmasına… şimdi mevcut olmayan üst medrese yan kanadındaki revağın izlerinin ortaya çıkarılıp yeterli belge bulunduğu takdirde uygulanabileceğine, şadırvan örtüsünün çağdaşı olan yapılar incelenerek tasarlanmasına, betonarme kısımların özgün durumuna getirilmesine karar verilmiştir."[24]

"İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 2148 sayılı, 12.03.2014 tarihli kararına göre; ...kalemişi tezyinat, rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin uygun bulunduğuna karar verilmiştir."[25]



Şekil 12. Cami içi süsleme ögeleri (M. Bali Arşivi/2023)

[23] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi
[24] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi
[25] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi



Şekil 13. Cami içi süsleme ögeleri (M. Bali Arşivi/2023)

Kesme taş malzemeden, tuğla hatıllı inşa edilen fevkani cami, büyük bir kubbe ile bu kubbeyi üç yönden saran mahfillerden meydana gelir. Caminin minaresi yekpare kesme taştandır. Son cemaat yerinde altı sütunlu revak bulunur. Caminin cümle kapısının üzerinde Ayet-i Kerime yazılıdır.

Şekil 14. Son cemaat yeri (M. Bali Arşivi/2023)

Şekil 15. Cümle kapısı (M. Bali Arşivi/2023)

Yaşayan bir mekân olan Zal Mahmud Paşa Cami'nin korunmasına yönelik kurul kararları ve uygulamalar, yapının özgün işlevi öncelenerek ve belge değeri dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir. Mekânın şehir tarihindeki yeri görsel, kimlik ve belge değerinin devamlılığının sağlanmasını gerekli kılar. Yapı ölçeğinde koruma, mevcut mekânda yaşamını sürdüren ve camiyi ziyaret eden halkın katılımıyla etkisini artıracak ve toplum için, toplum yararına kültürel miras kavrayışını ortaya koyacaktır. Bu çerçevede dondurulmuş bir koruma kavrayışından uzak, eseri yaşamın içine dâhil ederek, yapının özgün nitelikleri ve kültürel değeriyle uyumlu uygulama faaliyetlerinin sürdürülmesi etkin ve bütüncül korumanın başat yolu olarak öne çıkmaktadır.

1.2.2. Medrese

Zal Mahmud Paşa Külliyesi eğimli arazi üzerinde iki farklı kotta yer alan iki medreseye sahiptir. Haskan'ın belirttiği üzere; "Medreseler Mimar Sinan yapısıdır. 988 (1580) tarihinde cami ile beraber inşa olunmuştur. 1960'da onarılmıştır."[26]

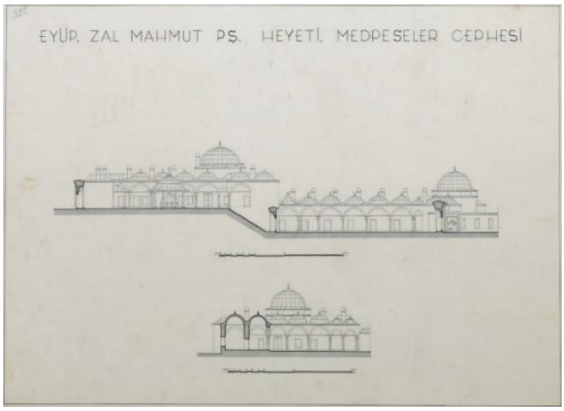
[26] Haskan, (1996), s. 305.

Şekil 16. Medrese Genel Görünüm (M. Bali Arşivi/ 2023)

Şekil 17. Medrese Yan Görünüm (M. Bali/2023)

Kuban'a göre; "Medresesi iki değişik kotta tasarlanan tek İstanbul medresesidir."[27] Cami, medrese ve şadırvan yapılarının bulunduğu üst kot bir merdivenle alt kota bağlanmaktadır. Külliyenin Zal Paşa Caddesi'nden olan girişinde yani üst kotta yer alan medrese caminin karşısındadır ve Zal Paşa Caddesine bakan medrese odaları girişten itibaren sol köşede konumlanmıştır.

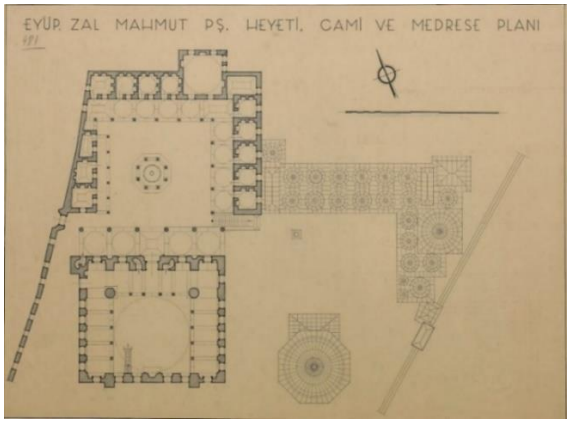
[27] Kuban, (2021), s. 334.



Şekil 18. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, medreseler cephesi

Kaynak: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/75604

Erişim tarihi: 10.04.2023



Şekil 19. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, cami ve medrese planları

Kaynak https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70131

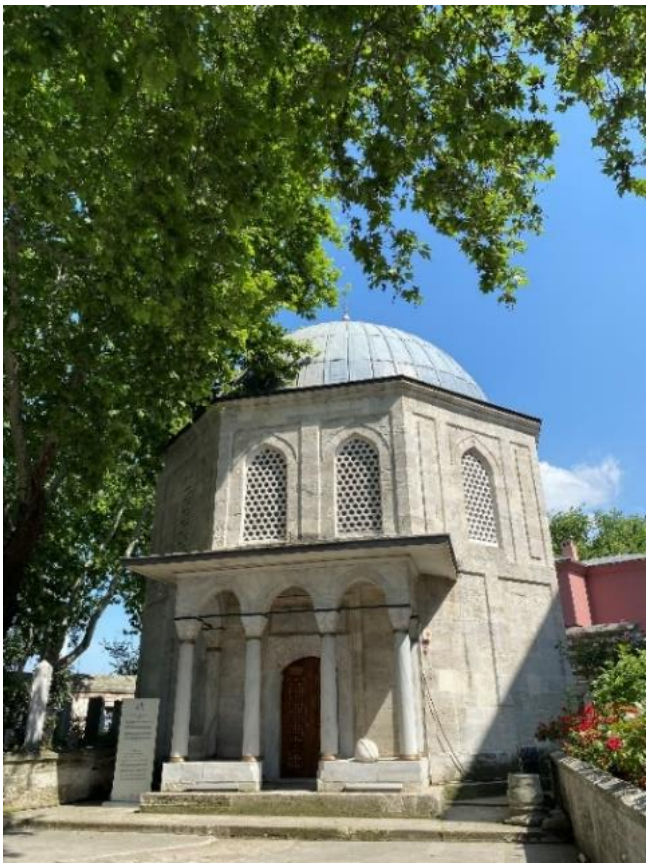
Erişim tarihi: 10.04.2023

Külliyenin Feshane Caddesinden olan girişinde yani alt kotta yer alan kısmında bulunan medreseler L şeklindedir. Günümüzde farklı branşlarda sanat atölyelerinin olduğu medrese yapısı eğitim işlevini sürdürmektedir. Bu doğrultuda alt katta yer alan medreselerde çini, tezhip, minyatür, kat'ı, kalemişi, ebru, hüsn-i hat, Karagöz ve deri atölyesi, tarihi Eyüp oyuncakçılığı, ney, bendir, tanbur ve rebab atölyeleri ile idari ofis yer almaktadır. Üst katta yer alan medreseler ise çömlek ve seramik atölyeleri, konferans salonu, yazı

atölyesi, müezzin ve imam odaları olarak kullanım görmektedir. Medreseler özelinde arşivde yer alan kurur kararı bulunmamakta çünkü cami ve medreseler bütüncül olarak koruma uygulamasına dâhil edilmektedir.

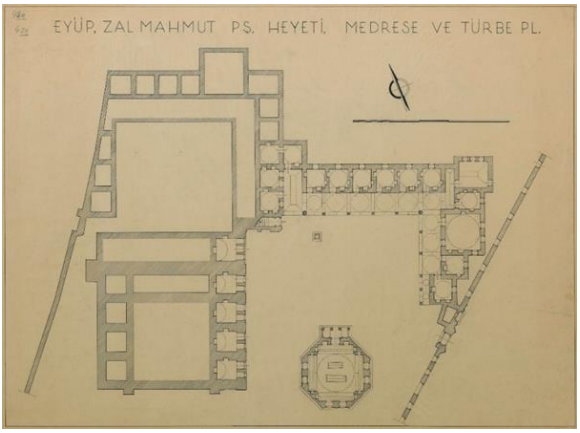
1.2.3. Türbe

Kesme taştan, tek kubbeli, sekizgen planlı inşa edilen türbe yapısı, alt kotta medresenin olduğu alanın güneyindedir ve kitabesi yoktur. Külliye içerisinde yer alan türbe yapısı Defterdar Caddesi yönünde bulunan kapıdan girildiğinde sol tarafta kalmaktadır. "Türbe, cami ile beraber 1577 tarihinde yapılmıştır."[28] Hazirede çok sayıda kabir yer almaktadır.



Şekil 20. Türbe Yapısı (M. Bali Arşivi/ 2023)

[28] Haskan, (1996), s. 241.



Şekil 21. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, medrese ve türbe planı

Kaynak: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74617

Erişim tarihi: 10.04.2023

Türbe yapısı ile ilgili alınan karar avluda yer alan ağacın devrilmesi ve bu durumun hazirede yer alan mezar taşlarına zarar vermemesine yönelik belgeleme işlemini vurgulayan aşağıda yer alan karardır.

"İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 2224 sayılı, 19.01.2017 tarihli kararına göre; ...Zal Mahmud Paşa Camii Haziresinde devrilen ağacın ilgili müze müdürlüğü denetiminde kaldırılmasına, kırılan mezar taşı parçalarının muhafaza edilmesine ve ilgililerince alanda her türlü güvenlik önlemlerinin alınmasına, hazire ve mezar taşlarının bakım ve onarımlarının yapılabilmesi için envanter çalışması yapılarak röleve, restitüsyon, restorasyon projesi ile hazire alanına ilişkin çevre düzenleme projesi ve ağaç rölevesinin hazırlanarak raporlarıyla birlikte Kurula iletilmesine karar verilmiştir."[29]

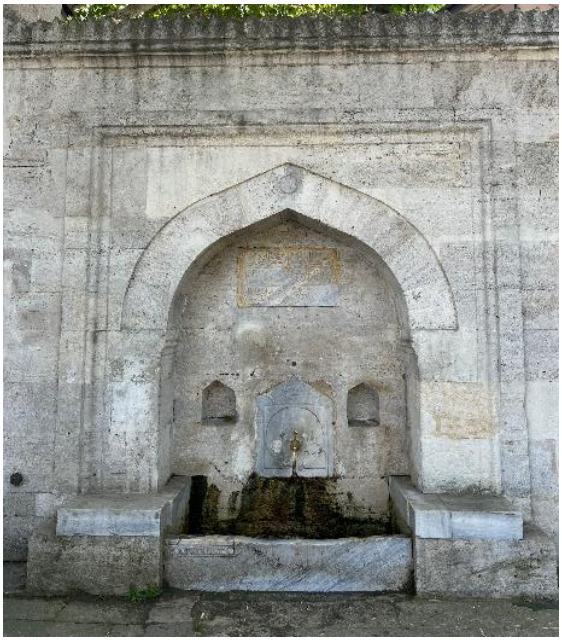
1.2.4. Çeşme

Zal Mahmud Paşa Külliyesinde yer alan çeşme Defterdar Caddesi yönünde, avlu kapısının sağında yer alır. Zaman içerisinde yol seviyesinin yükseltilmesi, mekânsal düzenlemeler sebebiyle çeşme yol seviyesinin kısmen altında kalmıştır. Hadikatü'l Cevâmi'de Zal Mahmud Paşa Cami'ne dair şu bilgiler bulunmaktadır. "Türbenin avlu kapısında bir çeşme bulunur. Çeşmenin tarihi 958/ 1551'dir."[30]

[29] Eyüp Sultan Araştırma Merkezi (EYSAM) Arşivi

[30] Ayvansarayi, H. H. (1987), Camilerimiz Ansiklopedisi: Hadikatü'l Cevâmi, Cilt 2, İstanbul: Tercüman- Aile ve Kültür Kitaplığı Yayınları, s. 102.

Şekil 22. Külliye çeşmesi (M. Bali Arşivi/2023)



Şekil 23. Çeşme Yakın Görünüm (M. Bali Arşivi/ 2023)

Şekil 24. Çeşme Kitabesi (M. Bali Arşivi/ 2023)

Aptullah Kuran külliyede yer alan çeşmenin inşa tarihine dair kayda geçen 958/ 1551 tarihinin yanlış okunduğunu ifade eder. "Buradaki beş rakamının aslında dokuz olduğunu, ikinci dokuzun ayağının kazınması nedeniyle 958 olarak okunduğunu, bu bağlamda çeşmenin inşa tarihinin de aslında 998/ 1589-1590 olduğunu belirtir. Bu dikkatsiz okumanın caminin de aynı yıl inşa edildiğini göstermesine sebep olduğunu vurgular"[31] Buna karşın Doğan Kuban bunun mümkün olmadığını şöyle açıklar: "Kitabenin oldukça tahrip edilmiş olmasından dolayı okunmadığı ve 998/ 1589- 90 tarihli olabileceği ileri sürülmüşse de bu tarih Şah Sultan'ın ölümünden çok sonra olduğu için kabulü zordur. Çeşmenin külliyeden önce yapılmış olduğu söylenebilir."[32]

Zal Mahmud Paşa Külliyesi'ne yönelik kurur karar arşivi incelendiğinde çeşme eklentisi ile ilgili spesifik bir kararın alınmadığı tespit edilmiştir. Yapılaşma faaliyetleri ve ulaşım gibi kentsel dinamikler neticesinde zemin seviyesi değişen çeşme bütüncül koruma kapsamında külliyenin bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

[31] Kuran, (1987), s. 202-203.
[32] Kuban, (1994), s. 543.

SONUÇ

Osmanlı şehirlerinde külliye yapıları; toplumsal yaşamın odak alanlarından birini oluşturmakta, toplumun din, eğitim ve sosyalleşme ihtiyaçlarını karşılamakta, oldukları alanda şehir yaşamının gelişimini desteklemekte ve mekânın toplumla bütünleşmesini sağlamaktadır. Toplumsal yaşamın zaman içerisinde değişime uğraması ve ihtiyaçların farklılaşması ile külliyeler de kısmen özgün işlevlerinden uzaklaşmakta ve güncel ihtiyaçlara göre yeni biçim kazanmaktadır. Mevcut çalışmanın konusunu oluşturan Zal Mahmud Paşa külliyesi de değişimden kısmen pay almış, külliyenin ana yapısını oluşturan cami orijinal işlevini sürdürmekteyken medrese kısımları; sanat atölyeleri, okuma salonları, cami görevlilerinin ve idarecilerin odaları gibi işlevlere bürünmüştür. Günümüzde külliyenin medrese kısmı ağırlıklı olarak sanat atölyesi işlevi taşımakta hatta külliyenin meydanı denebilecek kısmını oluşturan alan kafe, kitap fuarı ve sergileme alanı olarak da kullanılmaktadır. Bu bağlamda külliye ihtiyaç karşılayıcı niteliğine bağlı olarak farklı fonksiyonlarla varlığını sürdürmekte, toplumsal yaşam dinamiklerinin değişimine paralel biçimde güncel ihtiyaçlara göre kullanım görmektedir.

Türk- İslam şehircilik anlayışının bir göstergesi olan, mevcut çalışmanın sahasını oluşturan Zal Mahmud Paşa Külliyesi mimarinin topografyayla uyumlanışına, mekânsal ve fonksiyonel özelliklerden yola çıkarak şehri oluşturan karakterin temsiline, tarihi alanla iç içe ulaşım ağına ve mimarinin ihtiyaç karşılayıcı yönüne dair etkin bir örnek sunmaktadır. Organik ve işlevsel yerleşimin ağırlıkta olduğu Eyüp Sultan tarihi merkezde konumlanan külliye geleneksel şehircilik anlayışının somut karşılığıdır. Mevcut çalışma kapsamında mekânsal değişimin tarihi, yapının konumu, iç donanımı ve süsleme özellikleri, mimari ve teknik özellikleri, yapının şehir tarihindeki karşılığı, sosyalleşme alanı sunması, yapının semt ve sokak adlarının tarihsel kökenleri ve aynı zamanda sokak ve mahalle yaşamının külliyeyle kurduğu ilişki biçimi, külliyenin ne zaman inşa olduğu ve geliştiği, görsel belgeler eşliğinde koruma kurulu kararları üzerinden izlenmiştir.

Çalışmada külliyede restorasyon, rölöve, restitüsyon gibi çeşitli uygulamalara yön veren kurul kararları ve bu kararlara bağlı gerçekleşen faaliyetler yerinde incelemelerle değerlendirilmiştir. Zal Mahmud Paşa Külliyesi'nin muhafazasında alanında uzman hocaların oluşturduğu Bilim Kurulu yapı grubuna dair koruma uygulamalarına yönelik bilimsel ve tarihsel

temellerle örtüşen kararlar almıştır. Zal Mahmud Paşa Külliyesi'nde 1959 ve 2017 yılları arasında gerçekleştirilen koruma uygulamalarında; külliyenin mimari ve tarihsel önemi vurgulanmış, yapının özgünlük ve bütünlük değerinin muhafaza edilip gelecek kuşaklara aktarılması amacı alınan kararlarla desteklenmiştir. Kararlar neticesinde külliyenin merkezini oluşturan caminin statiğini destekleyici eklentiler ve cami içi süsleme unsurlarının yenilenmesine yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiş, böylelikle bilimsel ve sürdürülebilir koruma eylemine uygun hareket edilmiştir. Günümüzde medrese birimi yapının özgün değerini bozmayacak işlevlerle kullanım görmekte, kültür- sanat mekânı olarak varlığını sürdürmektedir. Çeşme ve türbe kısımlarının bütüncül koruma bağlamında değerlendirilmesi, koruma uygulamalarına yön veren kararların yapının tarihsel değerinin bilinirliğinden hareketle alınması kararların sürdürülebilir koruma kavrayışıyla uyumlu olduğunu ortaya koymaktadır.

Zal Mahmud Paşa Külliyesi'ne dair koruma uygulamaları neticesinde elde edilen veriler ve külliyeye yönelik en ufak müdahalenin sürdürülebilir miras ilkesi gereğince gelecek zamana özgün bağlamında aktarılması için belgeleme hususu önem taşımaktadır. Kurul kararlarının dijital ortamda arşivlenmesi, kararların merkezden yerele aktarılmasıyla kurumlararası karar paylaşımının gerçekleştirilmesi, kararların Eyüp Sultan Araştırma Merkezi'nde arşivlenmesi ve bu arşivin ulaşılabilir olması açık veri kavrayışını destekleyen yönler olarak öne çıkmaktadır.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 22.03.2001 tarihli, 680 sayılı ilke kararı koruma uygulamalarının denetlenmesi hususunu vurgular ve; "Koruma Kurullarınca onaylanan her ölçek ve nitelikteki plan ve projelerin uygulamada uzmanlarınca denetlenmesi gerektiğini…imar ve koruma mevzuatında, belediyelere ve valiliklere verilen denetim yükümlülüğünün yanı sıra uygulamanın müellif mimar tarafından denetiminin de yasal ve mesleki bir sorumluluk olduğunu…" ifade eder. Söz konusu yasal dayanak koruma kararlarının alınması, kararların uygulanması ve alanın güncel ziyaretlerle takip edilmesi aşamalarının altını çizmektedir. Yapıda gerçekleştirilen koruma ve onarım işlemlerinin düzenli olarak denetlenmesi ve bu denetimlerin kurumlararası koordinasyonla yürütülmesi bilinçsiz ve bozucu müdahalelerin önüne geçecektir. Özellikle aktif kullanılan cami ve medrese yapılarındaki insan sirkülasyonuyla kullanım kaynaklı hasarlar mümkün olabilmekte yahut çeşitli eklentiler yapılabilmektedir. Yapının özgün dokusuna

uygun olmayan eklentiler, çeşitli cephe düzenlemeleri, kullanım ve zaman kaynaklı bozulmalar söz konusu denetimlerle takip edilebilmekte ve zamanında müdahalelerle korumada sürdürülebilirlik sağlanabilmektedir.

Eyüp Sultan'ın kültürel kimliğinin simgelerinden biri olan Zal Mahmud Paşa Külliyesi yaşamın içinde aktif kullanılmaktadır. Bu doğrultuda eğitim ve dini hizmetler noktasında kullanım gören cami ve medrese kısımlarının korunması karmaşık ve çok yönlü bakmayı gerektiren bir sürece ihtiyaç duymaktadır. Külliyenin dondurulmuş bir yapı grubu olmaması, yaşamın içinde kullanım görmesi alan yönetimini gerekli kılmakta ve bu durum korumada yaşamsallık olgusunun altını çizmektedir. Zal Mahmud Paşa Külliyesi koruma kurulu kararlarının ve etkin koruma uygulamalarının izlenebildiği, özgün değerini muhafaza eden bir yapı grubudur. Özgün değerin sürekliliğinin sağlanması kurul kararlarında ifade edilen korumaya yönelik çalışmaların kapsamlı biçimde projelendirilmesi, karar alıcıların ve uygulayıcıların alanı ve yapının özgün değerini tanıması ile mümkün olmaktadır. Bunun yanı sıra çalışma kapsamında izlenen kurul kararlarının ve bu kararlara istinaden gerçekleştirilen uygulamaların görsel belgeler eşliğinde izlenmesi karar ve uygulama hususundaki tutarlılığı ve kararların sahadaki görünümünü takip edebilmek noktasında önem taşımaktadır. Tescilli kültürel miras olan yapı grubu kültür varlıklarının nasıl ve niçin korunması gerektiği sorularına etkili bir yanıt sunmakta ve bütüncül koruma kavrayışını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Ayvansarayi, H. H. (1987), Camilerimiz Ansiklopedisi: Hadikatü'l Cevâmi, Cilt 2, İstanbul: Tercüman- Aile ve Kültür Kitaplığı Yayınları.

Cansever, T. (2005), Mimar Sinan, İstanbul: Albaraka Türk Yayınları.

Düzenli, H. İ. (2015), XVI-XVII. Yüzyıl İstanbul Mimarisi, Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 8, İstanbul: Kültür A. Ş. Yayınları, 176- 243.

Evliya Çelebi, (2021), Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Seyit Ali Kahraman, 1. Kitap, 1. Cilt, İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Goodwin, G. (1993), Sinan: Ottoman Architecture & Its Values Today, London: Saqi boks

Haskan, M. N. (1996), Eyüp Sultan Tarihi, İstanbul: Eyüp Sultan Belediyesi Yayınları.

Kuban, D. (1994), "Zal Mahmud Paşa Külliyesi", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C. 7, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 542-543.

Kuban, D. (2021), Osmanlı Mimarisi, İstanbul: Yem Yayınları.

Kuran, A. (1987), Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture, Photographs: Ara Guler, Mustafa Niksarlı. Washington / İstanbul: Institute of Turkish Studies / Ada Press.

Müller-Wiener, W. (2016), İstanbul'un Tarihsel Topografyası: 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul, (Çev. Ü. Sayın), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Orman, İ. (2013), "Zal Mahmud Paşa Külliyesi'', DİA, Cilt: 44, İstanbul, s. 109-111.

Sai, M. Ç. (2002), Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l- Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), Tıpkıbasım- çeviriyazı- eleştirel basım: Hayati Develi, günümüz diline aktarım: Hayati Develi- Samih Rifat, İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri Tic. A. Ş.

Öz, T. (1997), İstanbul Camileri, Cilt I- II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Online Kaynakça

Şekil 1. Zal Mahmud Paşa Külliyesi Planı Kaynak: (EYSAM Arşivi)

Şekil 2. Zal Mahmud Paşa Külliye Planı (EYSAM Arşivi)

Şekil 3. Zal Mahmud Paşa Külliyesi havadan görünüm, https://www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/zal-mahmut-pasa-camii-ve-kulliyesi/957 Erişim Tarihi: 11.06.2023

Şekil 5. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, cami kat planları, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/77650, Erişim tarihi: 10.04.2023

Şekil 6. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, camiden kesit, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74618 Erişim tarihi 10.04.2023

Şekil 8. Dış cephe (EYSAM Arşivi)

Şekil 18. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, medreseler cephesi, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/75604, Erişim tarihi: 10.04.2023

Şekil 19. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, cami ve medrese planları, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70131, Erişim tarihi: 10.04.2023

Şekil 21. Eyüp, Zal Mahmut Paşa Heyeti, medrese ve türbe planı, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74617, Erişim tarihi: 10.04.2023

BÖLÜM 16

DİYARBAKIR SİLÜETİNDE MİMAR SİNAN ETKİSİ

Doç. Dr. Sahure YARİŞ[•]

[•] Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü. Diyarbakır, TÜRKİYE
E-mail: cinarsahure@gmail.com, ORCID:0000- 0002- 1789- 7470

"Ser Mimârân-ı Cihan-ı Mühendishân-ı Devran"

MİMAR SİNAN

Mimar Sinan ile ilgili bilgileri kendisi ve yakınları tarafından yazılmış küçük kitapçıklar, yapı kitabeleri ve arşivlerden öğrenmekteyiz. Topkapı Sarayı arşivinde müsvedde halinde bulunan ve Sinan'ın kendi yazısı olduğu düşünülen bir kitapçık bulunmaktadır. "Adsız Risale" olarak isimlendirilen bu kitapçıkta Sinan'ın kısa özgeçmişi, yaptığı eserler başlıklar halinde yer almaktadır. Sinan hakkında bilgi veren bir diğer kaynak ise "Risalet-el Mimariyye" adındaki kitaptır. Yine mimarın hayatı ve serleri verilmiştir. Topkapı sarayı arşivinde yer alan üçüncü yazma eser ise "Tuhfet-el Mimarîn" adlı eserde Sinan'ın hayatı ile ilgili bilgi verdikten sonra mimarlık sanatından ve binaların temelleri hakkında bilgi verilmektedir. Şair nakkaş Saî Mustafa Çelebi tarafından 1586 yılında Sinan'ın ağzından kaleme alınan "Tezkeret-el Ebniye", "Tezkeret-el Bünyan" ile Sinan'ın hayatı ve eserleri hakkında bilgiler öğrenilmektedir (Necipoğlu, 2011: 169-180). Osmanlı İmparatorluğu'nun hem ekonomik hem de kültürel anlamda zenginliğini mimariye yansıtan bir dahi olan Mimar Sinan (Resim 1), 1490 yılında Kayseri'ye bağlı Gesi İlçesi'nin Ağırnas köyünde doğmuştur. 1512 tarihinde devşirme olarak alınıp "acemi oğlanlar" mektebine verilmiş, 1521'de Kanunu Sultan Süleyman'ın Belgrad seferinden önce Yeniçeri olmuş, daha sonra ise atlı sekbanlara seçilmiştir. 1526 Mohaç Meydan Savaşı'na katılan Sinan'a acemi oğlanlara yayabaşılığı verilmiştir. 1532 yılında Alman, 1534'te Irakeyn seferlerinde gösterdiği başarılar ile dikkat çekmiştir. 1537 yılında Haseki olarak Korfu Seferi'ne, 1538'de Boğdan Seferi'ne katılmıştır. Bu sefer sırasında 13 gün içinde Prut Nehri üzerine kurduğu köprü ile ordunun karşıya geçmesini sağlamıştır. Köprüyü inşa ettiğinde 48 yaşında olan Sinan, bu köprü ile padişahın takdirini kazanmıştır. Orduda istihkâmcı olarak çalışan Mimar, mühendis ve mimari alanda kendini yetiştirmiştir. Sinan, Mimarbaşı Acem Alisi'nin ölümü üzerine 1539 yılında 50 yaşında mimarbaşı seçilmiştir. Mimarbaşı görevini 50 yıl kadar sürdüren Sinan imparatorluğun her yerinde sayısız eserler meydana getirmiştir (Aslanapa, 1992: 1-6).

Resim 1: Mimar Sinan (Necipoğlu, 2011)

Mimar Sinan ilk eserlerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk izlerini taşıyan İznik, Bursa ve Edirne'deki mimari gelenekleri araştırmaya başlamıştır. Mimarın ilk eseri, Şam Beylerbeyi Hüsrev Paşa adına Halep'te 1536-1537 yılları arasında inşa ettiği Hüsreviye Külliyesidir. İstanbul'daki ilk eseri ise Haseki Hürrem Sultan için yaptığı Haseki Külliyesi'dir. Külliye; cami, medrese, sıbyan mektebi, imaret, darüşşifa ve çeşme birimlerinden oluşmaktadır. İstanbul'da 200'den fazla eseri olduğu kayıtlarda geçmektedir (Necipoğlu, 2011: 627-629). 48 yaşında mimarbaşı olan ve vefatına kadar "Reîs-i Mimârân" olarak kalan Sinan, 1584 yılında Hacca gitmiş ve vefat ettiği 1588 yılına kadar da görevini sürdürmüştür. Yaklaşık 100 yıllık ömründe 452'ye yakın eser meydana getirmiştir. Mimar Sinan; Türk mimarlığının Selçuklu çağından Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar süren üç yüzyıllık gelişimini eserlerinde harmanlamış, iç-dış uyumu ile oluşturduğu etkili siluetlerle zirveye taşımış bir mimardır. O; Osmanlı-Türk mimarisinin yerel, bölgesel seviyeden çıkartıp evrensel zemine taşıyan bir sanatçıdır.

DİYARBAKIR KENTİ

Diyarbakır**,** Karacadağ sönmüş volkan kitlesinden Dicle nehrine uzanan geniş bazalt platosunun doğu kenarında kurulmuştur (Darkot, 1945: 601; Beysanoğlu, 1996: 1; Tuncer, 2001: 164) (Harita 1).

Harita 1: Diyarbakır İl Haritası (https://diyarbakir.csb.gov.tr)

Diyarbakır'ın kesin kuruluş tarihi bilinmemektedir. Çayönü kazıları M.Ö. 8000-5500 Neolitik, M. Ö. 5000-M.Ö. 4000'de Kalkolitik, M. Ö. 3000'de ise Tunç çağının yaşandığını göstermektedir (Kuruyazıcı, 1997: 461).

İlk uygarlığın Hurriler olduğu bilenen şehirde sırasıyla Mitanniler, Asur ve Urartular, İskitler, Medler, Persler, Büyük İskender, Selevkoslar, Partlar, Büyük Tigran egemenliği altında kalmıştır. M. Ö. 69'da Roma egemenliğine geçen Diyarbakır, 395 yılına kadar Part-Roma, Sasani-Roma arasındaki mücadelelere sahne olmuş; 395 yılında Doğu Roma egemenliğine geçmiştir (Beysanoğlu, 1999: 5; Beysanoğlu, 1999: 41). Şehir, Hz. Ömer döneminde 693 yılında Halid bin Velid tarafından fethedilerek İslam topraklarına katılmıştır. Hz. Osman döneminde ise Arap kabileleri buraya yerleştirilmiştir. Diyar-ı Mudar, Diyar-ı Rabia, Diyar-ı Berk olmak üzere üç komutanlığa ayrılmıştır. Dicle ve çevresinde Diyar-Berk bölgesinin merkezini Amid teşkil etmektedir (Darkot, 1996:601; Beysanoğlu, 1996: 162).

661-750 yıllarında hüküm süren Emeviler, Diyarbakır'ı da egemenlikleri altına almıştır. 750 yılından sonra Abbasi yönetimine geçen Diyarbakır, Diyarbakır El-Cezire bölgesine bağlı valiliklerden biri durumundaydı (Darkot, 1945: 607; Göyünç, 1999: 465). Diyarbakır, 930-980 yılları arasında Hamdâniler, Büveyhiler, Mervanoğulları egemenliği altında kalmıştır. 1085 yılına kadar egemenliği devam eden Mervanoğulları döneminde Oğuz Türk akınları başlamıştır.1085'te Mervanoğullar'nın başkenti Silvan'ın Selçuklular tarafından fethi ile beylik sona ermiştir (Sevgen, 1982: 51; Karaarslan, 1991: 446). Şehir, 1084 yılında Büyük Selçuklu sultanı Melikşah döneminde fethedilir ve şehrin kale ve merkezinde Türkmen emirlerinin boy ve oymakları

yaşamaya başlar. 1093-1097 yılları arasında Suriye Selçuklularının eline geçen şehir, 1097 yılında Suriye Selçuklu sultanı Tutuş'un ölümü üzerine parçalanmıştır. Amid merkez olmak üzere Ergani, Talhum, Çermiş ve Zulkarneyn'de İnaloğulları beyliği egemen olmuştur (Erdem, 2002: 80,120,130; Çevik, 2002: 491-495). 1097-1147 yıllarında hüküm süren bu beylikten sonra yine Türk beyliği olan Nisanoğulları gelmiştir. Nisanoğulları beyliğine 1183 yılında Eyyubiler tarafından yıkılmıştır. 1185'te Hasankeyf Artukluları Eyyubilere tabi olmuştur. Amid ve çevresi 1232 yılına kadar Hasankeyf Artukluları tarafından yönetilmiştir (Alptekin, 1991: 415; Şeşen, 1995: 23; İlhan, 2001: 113-141). 1232-1240 yılları arasında Eyyubiler 'in hâkim olduğu Diyarbakır, 1240-1302 yılları arasında Anadolu Selçukluların, 1302'de Mardin Artukluları'nın egemenliğinde kalmıştır. 1401 yılında Akkoyunluların başkentliğini yapan şehir, 1507'ye kadar bölgenin merkezi olmaya devam etmiştir. 1507-1514 yılları arasında Safevi hakimiyetine geçen Diyarbakır, Safevi- Osmanlı sınırındaki önemli kentlerden biridir (Sumer, 1991: 272; Beysanoğlu, 1999: 64).

Osmanlı'nın doğu sınırı için önemli bir konumda olan Diyarbakır, 1515 yılında Bıyıklı Mehmet Paşa tarafından Osmanlı topraklarına katılmıştır. Amid merkez olarak teşkilatlandırılan topraklar "Diyarbakır Eyaleti" olarak isimlendirilen ve Musul, Van, Erzurum, Mardin, Rakka, Harput'u içeren beylerbeyliğine ilk olarak Bıyıklı Mehmet Paşa getirilmiştir. Bu tarihten sonra şehir, Osmanlı paşaları tarafından yönetilmiştir (Göyünç, 1969: 62). Kanuni döneminde bölgede farklı eyaletler kurulmasına rağmen Diyarbakır Eyaleti, önemli ticaret ve ulaşım yolları üzerinde olduğu için önemini korumuştur. 1570 yılı sonrasında artan Osmanlı-Safevi savaşları Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ni etkilemiş ve bu dönemde eyalete bağlı sancak sayısının 46'ya çıkmasına sebep olmuştur (Ünal, 1994: 2217). Şehrin 17. ve 18. yüzyıla ait bilgiler eksik olmasına rağmen 1869-1905 yıllarında hazırlanan salnamelerde Diyarbakır, bugünkü Diyarbakır şehrini de içine alan, Elâzığ, Siirt, Mardin ve Malatya Livalarını kapsayan genel vilayet adı olarak kullanılmıştır (İzgöer, 1999: 48-55).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında önemli lojistik merkez olan Diyarbakır, Cumhuriyetin ilanından sonra 1924 Anayasası ile il haline getirilip il, ilçe, nahiye, kasaba ve köy şeklinde düzenlenmiştir (Sarı, 1996: 14-15).

MİMAR SİNAN VE DİYARBAKIR

Sinan, 1539 ile 1588 yılları arasında mimarbaşı görevinde olduğu dönemde "Klasik Osmanlı Mimarisi" olarak adlandırılan üslupla bütünleşmiş bir sanatçıdır. Kendine özgü mimari üslubu, Tuna'dan Dicle'ye uzanan ve üç kıtaya yayılan imparatorluğun topraklarında kalıcı izler bırakmıştır (Necipoğlu, 2011: 15). Eserlerinde dikkat çeken uyum, etkileyici siluetler inşa edildiği kentlerde kalıcı izler bırakmıştır. Uyumun ve etkili siluetin yansıttığı hem Sinan'ın hem de Osmanlı'nın etkisinin şimdi ve gelecekte de süreceği kentlerden biri de Diyarbakır'dır. Diyarbakır'da zirve mimarlığının yapıtlarından olan dokuz adet eser bulunmaktadır. Sinan'ın bizzat kendi gelip yaptığı eserler olmasa da onun mimarbaşılığı sırasında, onun üslubunda inşa edilmiş yapılar olması bakımından, iç-dış uyumun, etkili siluetleri ile Diyarbakır'da var olmaları, kenttin de siluetine katkı sağlamaları açısından önem arz etmektedirler. Bu eserler; şehiriçi hanlarından olan Hüsrev Paşa Hanı'dır. Bir diğer eser külliye topluluğudur. Hadım Ali Paşa Külliyesi olarak bilinen yapı topluluğunun içinde cami ve medrese birimleri vardır. Şehirde Sinan'a atfedilen diğer yapılar ise Kurşunlu (Fatih Paşa) Cami, İskender Paşa Cami, Behram Paşa Cami, Melik Ahmet Paşa Cami olmak üzere dört cami; İskender Paşa Türbesi ve Özdemiroğlu Osman Paşa Türbesi olarak da iki türbedir.

Sinan'ın Yapıları

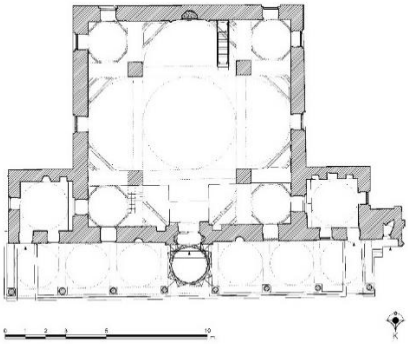
Camiler

Mimar Sinan'ın inşa ettiğini belirttiği cami sayısı seksen ile yüzü aşkın olmak üzere değişkenlik göstermektedir. "Tezkiretü'l Bünyân adlı eserde seksen cami ile dört yüzü aşkın mescitten söz edilmektedir (Kuran, 1986: 22). Diyarbakır'da Sinan'ın eseri olarak bilinen camiler; Fatih Paşa Cami, Behram Paşa Cami, İskender Paşa cami, Melek Ahmet Paşa Cami ve Hadım Ali Paşa Cami (Yariş, 2018: 17-68).

Diyarbakır'da ilk Osmanlı camisi olan **Fatih Paşa Cami**; şehrin kuzeydoğusunda, Fatih Paşa Mahallesi İç Sokak'ta yer almaktadır. Yapı; Osmanlı Devleti'nin Diyarbakır ve çevresini fethiyle birlikte 922-925 H. / 1516-1520 yılları arasında şehrin ilk Osmanlı valisi olan Bıyıklı Mehmet Paşa tarafından inşa ettirilmiştir (Boran & Erdal, 2011: 260) (Resim 2).

Resim 2: Fatih Paşa Cami genel görünüm

Fatih Paşa Cami, Sinan'ın Diyarbakır'daki en erken cami örneğidir. Kentte ticaretin yoğun olduğu bir bölgede olması bakımından dikkat çeken yapı, merkezi plan şemasında tasarlanmıştır. Harimin kuzeyinde sekiz sütunun taşıdığı yedi kubbeli son cemaat yerinden sonra harimin her iki yanında birer kubbeli mekanlar yer alır. Harim mekânı; ortada büyük bir kubbe, yanlarda yarım kubbeler ve köşelerde birer küçük kubbe ile tamamlanmıştır (Plan 1).



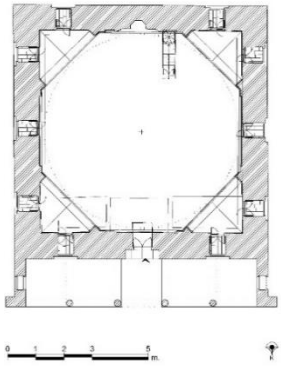
Plan 1: Fatih Paşa Cami planı[1]

Plan olarak Diyarbakır yapılarından ayrılan bu cami, Sinan'ın İstanbul Şehzade Camii'nde (1543-1548) (Orman, 2010: 483-485) tasarladığı ideal merkezi plan şemasının hazırlık aşaması olarak değerlendirilir. Mimar Sinan'ın mimarbaşı unvanı ile inşa ettiği ilk selatin camisi olan bu yapıda harim kısmında dengeli dört yarım kubbenin desteklediği merkezi kubbe, yanlarda yarım kubbe ve köşelerdeki küçük kubbeler ile plan tamamlanmıştır. Fatih paşa Camii, Diyarbakır'ın siluetini gelişim aşamasında etkileyen camilerin ilkidir.

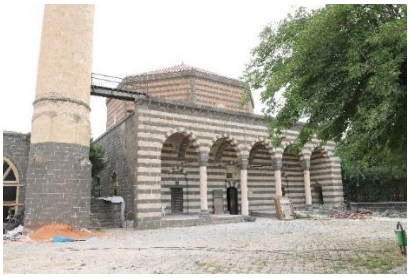
[1] Diyarbakır yapıları için kullanılan çizimler VGM'den işlenerek çizilmiştir. Planların çizimi için Zülküf YARİŞ'a teşekkür ederim.

Merkezi kubbeli plan özellikleri ile yeni kurulan bir eyaletin merkezinde Osmanlı hakimiyetinin başlangıcını ve hakimiyetin sağlam temeller üzerine oturtulmasını ilan etmeyi (Necipoğlu, 2011: 126) simgeler şekilde kent merkezinde yükselmesi kentte hem ticari hem de kültürel zenginliğin başlayacağının güzel bir göstergesi olması açısından önem arz etmektedir. Ayrıca İstanbul'daki selâtin camilerinin plan özelliklerinin yerel üslupla harmanlayarak bu yeni eyalette uyarlanması Mimar Sinan'ın yaratıcı zekasının bir ürünüdür (Beysanoğlu, 1987: 520-531).

Sinan, külliyeler inşa ederken özellikle camii biriminin külliye içerisinde yerleştirilmesine önem vermiştir. Hem yapıya bakanın hem de yapıyı kullanacak olan insanların öznelliğini vurgulayarak en uygun yerde ve perspektifi oluşturacak şekilde şehir merkezlerine yerleştirmiştir. Bu dikkat ve özenle mimarbaşının yaptığı külliyelerden biri de Diyarbakır Hadım Ali Paşa Külliyesi'dir. Şehir merkezinde Ali Paşa Mahallesi'nde Mimar Sinan tarafından yapılan en çarpıcı örnek, **Hadım Ali Paşa Külliyesi'dir**. **Cami**, Şafiilere ait mescit, medrese, zikir yerinden oluşan külliyenin adı Tuhfetü'l Mimarin'de geçmektedir. Bu yapı topluluğu Diyarbakır Valisi Hadım Ali Paşa tarafından 1534-1537 yılları arasında inşa ettirilmiştir. Ali Paşa Mahallesi'nde bulunan bu külliyenin merkezinde cami birimi yer almaktadır. Kare mekânlı, tek kubbeli olarak dikkat çeken yapı siyah- beyaz iki renkli taşlarla inşa edilmiştir. Harim önünde beş bölümlü son cemaat yeri, beyaz renkli silindirik gövdeli sütunların taşıdığı kubbelerle örtülüdür (Plan 2). Hadım Ali Paşa Cami, Sinan'ın tasarladığı planın yerel ustalarca başkent üslubunda ziyade bölgesel etkilerin görüldüğü bir yapıdır (Resim 3).



Plan 2: Hadım Ali Paşa Cami Planı



Resim 3: Hadım Ali Paşa Cami genel görünüm

Hadım Ali Paşa Camii'nin iç mekânında duvar yüzeylerinde uygulanan, firuze zemin üzerine siyah renkte çiçek ve kıvrık dalların oluşturduğu bordürlerin içerisinde geometrik motiflerin işlendiği çiniler vardır. Çiniler üslup açısından değerlendirildiğinde yerel- mahalli bir gelenekte yapıldıkları görülmektedir. Form ve teknik bakımdan Diyarbakır sınırları içerisinde uygulanan bu çiniler tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde 16. yüzyılın yarısına ait olduğu düşünülmektedir (Yıldırım, 2005: 124) (Resim 4). Hadım Ali Paşa Camii, yerel yapı ve süsleme özelliklerinin devamı olarak tasarlanmıştır.

Resim 4: Hadım Ali Paşa Cami çinileri

Sinan'ın cami odaklı külliyeleri; devlet ve dinin egemenlik, uzlaştırma, hoşgörü sınırlarını zorlayarak birlikte olma kavramlarını içinde barındırmaktadır. Sinan çağında inşa edilen külliyeler yalnızca dini kurallara riayeti değil aynı zamanda ekonomik ve toplumsal yaşamı da yönlendirmekteydi. Bu yapılar, Osmanlı Devleti'nin homojen bir dünya imparatorluğuna dönüştüğünün hem ifadesi hem de aracıydı (Necipoğlu, 2011: 25, 98-99). Hadım Ali Paşa Camii, dıştan piramidal bir çatıyla örtülü olan kubbesi ile kentin adeta merkezi konumunu vurgular konumda önem arz etmektedir.

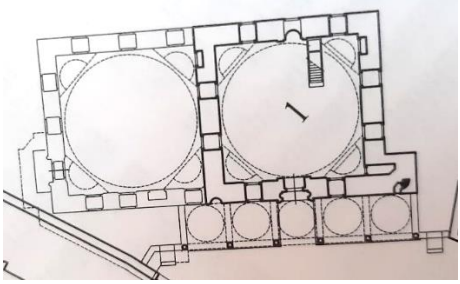
Osmanlı mimarlığı, ilk baştan beri kubbe mimarlığına dayanmaktadır. Camiyi kubbe ile özdeşleştiren Osmanlılar kubbenin her çeşidini inşa etmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak döneminde mimarbaşı olan Mimar Sinan, plan ve strüktürel açıdan farklılıklar yaratan eserlerle kubbe mimarisine yenilikler getirerek kubbeyi doruk noktasına ulaştırmıştır (Özçakı, 2018: 386). Tezkerelerde Sinan'a atfedilen ve günümüze ulaşan tek kubbeli cami sayısı 24 adettir. Camilerde kubbe tromplara ya da pandantiflerle duvarlara oturmaktadır. Duvar yüzeylerinde pencereler açılırdı. Harimin önünde sütunlara oturan son cemaat revakı kubbelerle örtülüdür. Son cemaat kısmında revak sayıları farklılık arz etmektedir. Hadım Ali Paşa Cami beş gözlü revak sayısı ile ana kütlenin sınırlarını aşmayan bir düzende tasarlanmıştır. Yapının minaresi kuzeydoğuda bağımsız, kare kaideli ve silindirik gövdeli olarak yükselmektedir (Kuran, 1988: 193)[2] (Resim 5). Başkent İstanbul'dan uzakta ve Osmanlı Klasik mimarisinin bölgesel aksanlarını taşıyan örnek olması bakımından bu yapı dikkat çekmektedir.

Resim 5: Hadım Ali Paşa Cami minaresi

Harim önünde yapılan revak sisteminde beş gözlü son cemaat yerinin varlığının Mimar Sinan Camilerinde en güzel örneklerinden biri İstanbul Haseki Camii'dir (1538-1539). İlk inşasında kare mekâna tek kubbenin oturduğu bir plan özelliği göstermekteydi (Plan 3). 1612 yılında çift kubbe biçimini almış olan cami (Necipoğlu, 2011: 366-371), ilk inşa edildiğinde revak

[2] Hadım Ali Paşa Cami, yapım tarihi ve mimari özellikleri nedeniyle Osmanlı Klasik üslubuna yabancı olduğundan dolayı Mimar Sinan ile ilişkisine şüphe ile bakılmaktadır.

düzeni ve tek kubbesi ile Sinan'ın tek kubbe uyguladığı camilerin başkent üslubunu yansıtan en güzel örnekleri arasında yer almaktadır.

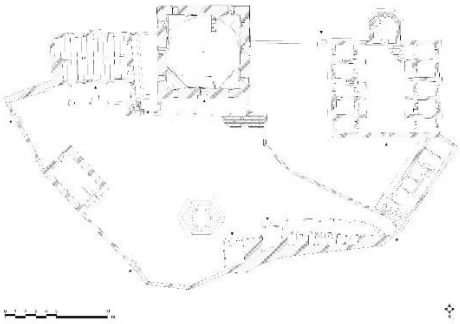


Plan 3: İstanbul Haseki Cami planı (Necipoğlu, 2011)

Hadım Ali Paşa Külliyesi içerisinde Sinan'a atfedilen bir diğer yapı medresedir. Mimar Sinan'ın hayatının ve eserlerinin anlatıldığı Tuhfetü'l Mimarin'de, "Amid'de Hadım Ali Paşa Camii, bir medrese" ifadesinden dolayı külliyenin Sinan'ın eseri olduğu belirtilmektedir (Meriç, 1965: 27) (Resim 6).

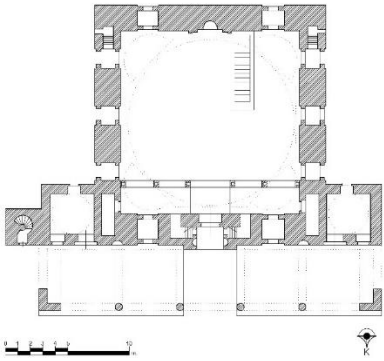
Resim 6: Hadım Ali Paşa Medresesi

Kuzey-güney doğrultuda uzanan medrese, açık avlulu, tek katlı bir plana sahiptir (Plan 4). Medrese, ortada avlu, avlunun her iki yanına yerleştirilen öğrenci odaları ve girişin karşısında yer alan dershane kısmıyla Klasik üslubun kentte yansıması olarak değerlendirilebilir.



Plan 4: Hadım Ali Paşa Külliyesi vaziyet planı

İskender Paşa Cami; Mimar Sinan'ın eserlerinin isimlerinin yer aldığı Tuhfetü'l Mimarin'de yer alan Diyarbakır'daki tek kubbeli camilerinden bir diğeridir. Diyarbakır'da 1551-1565 yılları arasında valilik yapan İskender Paşa tarafından 958 H. / 1551 M. yılında yaptırılmıştır (Boran & Erdal, 2011: 278) (Resim 7). Şehir merkezinde İskender Paşa mahallesi, İskender Paşa Sokak'ta inşa edilen yapı kare planlı ve tek kubbeli olarak tasarlanmıştır. Harimin önünde harimden daha geniş yapılmış son cemaat yeri vardır. Beş bölümlü olarak düzenlenen son cemaat yeri; ortada dört sütün, yanlarda ise "L" formunda payeler ile taşınmaktadır (Plan 5).



Plan 5: İskender Paşa Cami planı

Resim 7: İskender Paşa Cami genel görünüm

Mimar Sinan ilk eserlerinde Osmanlı mimarisinin İznik, Bursa ve Edirne geleneğine bağlanarak mekân araştırmaları yapmıştır. Suriye valisi Hüsrev Paşa adına Halep'te yaptığı Hüsreviye Külliyesi (1541-1544) ilk eseri olarak dikkat çekmektedir (Kuran, 1988: 194; Aslanapa, 2004: 202-203). Tek kubbeli harim mekânı, beş gözlü son cemaat yeri ve yanlardaki küçük birer mekanla tabhaneli cami planını uyguladığı örnek olması bakımından önem taşımaktadır (Resim 8). Tabhane[3] (Erkan, 2005: 53-56) odalarının uygulandığı örneklerden biri Diyarbakır İskender Paşa Camii'dir. Plan ve mimari özellikleri, siyah-beyaz almaşık duvar örgüsü ile Klasik üslubun bölgesel gelenek ile birleştirilerek inşa edilen yapılardan biri olması bakımından dikkat çekmektedir (Kuran, 1988: 194).

Resim 8: Halep Hüsreviye Cami (Tekin, 2014)

Camide çini süsleme dikkat çekmektedir. Harim duvarı üzerinde yaklaşık 10 m yüksekliğe kadar çini kaplama görülmektedir. Bitkisel detayların işlendiği çiniler hem motif hem de kompozisyon bakımından tamamen özgün

[3] Tabhane: Osmanlı döneminde güç bulma evi, dinlenme yeri anlamına gelmektedir. Yoksul, hasta, yorgun, iş arayan, aç kalmış vb. kimseler barınmakta idi.

bir üsluba sahip olup 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir (Yıldırım, 2005: 124) (Resim 9).

Resim 9: İskender Paşa Cami çinileri

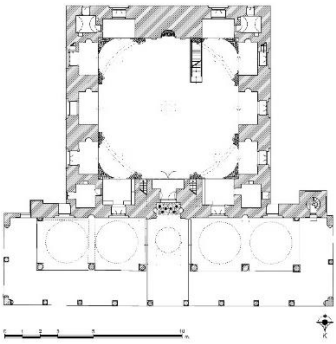
İskender Paşa, caminin yapımına başlandığında cami için vakıf eserlerini de vakfetmiştir. Bu vakıf eserleri arasında suyolları olan iki hamam, dükkânlar, kiralık odalar ve şehir değirmenleri vardır. Kentte yaşayan halkın yararına vakfettiği bu eserler kentin siluetinin belirlenmesinde katkıda bulunmuştur. Bu vakıflar cami etrafında ticaret hayatının gelişmesini sağlamıştır. 20. yüzyılda bile "İskenderoğlu" olarak tanınan torunları, caminin inşa edildiği mahallede varlıklarını devam ettirerek vakıfları yönetmeye, ticareti canlı tutmaya devam etmişlerdir (Necipoğlu, 2011: 621-622).

Tuhfetü'l Mimarin'de adı geçen bir diğer Diyarbakır camisi ve Sinan'ın üslubuna en yakın olan eseri **Behram Paşa Camii'dir** (Beysanoğlu, 1996: 573; Doğan, 2010: 2-3) (Resim 10). Şehir merkezinde Ziya Gökalp Mahallesi, Melik Ahmet Paşa Caddesi'nde bulunan yapı; üzerinde bulunan kitabesine göre Diyarbakır'ın on üçüncü valisi Osmanlı Valisi Behram Paşa tarafından 972-980 H. / 1564-1572 M. tarihleri arasında yatırılmıştır (Boran & Erdal, 2011: 281).

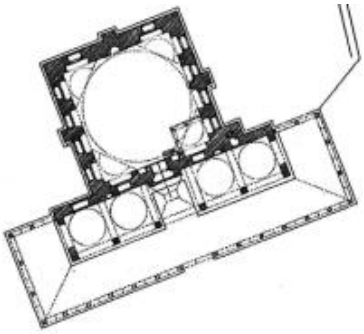
Resim 10: Behram Paşa Cami genel görünüm

Mimar Sinan'ın Diyarbakır'da yaptığı külliye merkezli camilerden biridir. Külliye birimlerinden günümüze sadece cami, şadırvan ve hamam gelebilmiştir.

Diyarbakır kentinin siluetinin oluşmasında önemli bir konumda olan cami, kare planlı ve üzeri tek kubbe ile örtülü harim bölümüne sahiptir (Plan 6). Harimin önünde beş bölümlü son cemaat yeri vardır. Çift revak düzeni ile yapılmış olan bu bölümün benzer uygulamasını; Sinan'ın daha erken bir tarihte Tekirdağ'da yaptığı Rüstem Paşa Camii (1552) (Akçıl, 2008: 293-294) de görmekteyiz (Plan 7).



Plan 6: Behram Paşa Cami planı



Plan 7: Tekirdağ Rüstem Paşa Cami planı (Alkan, 2020)

Çift revak düzenin yapılmasındaki etkenlerin başında iklim gelmektedir. Sıcak iklimlerde camilerde gölgelik alan ihtiyacını karşılamak; soğuk iklimlerde ise cemaati giriş çıkışta soğuk veya yağışlı havalarda korumak amacıyla inşa edilmişlerdir. İklimin yanı sıra yapılara anıtsallık katma amacı da çift revak düzenlemesini etkileyen etmenlerden biridir. İnşa edilen camilerin hem küçük boyutta olması hem de süsleme bakımından sadelikleri camilerin istenilen anıtsal görünüşü engellemektedir. Harimin önüne yapılan çift revak

ve dış revak üzerindeki geniş saçaklar ile anıtsallık sağlanmıştır. Diyarbakır Behram Paşa Camii'nde görülen bu düzenlemenin benzer örneği başkentte Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde (1547-1548) uygulanmıştır (Resim 11). Harimin önündeki çift revakla anıtsal piramidal etki güçlendirilmiştir. Camilerin inşa edildiği merkezler göz önüne alınırsa ticari liman bölgelerinde olmaları, önemli yol kavşakları ve çarşı içerisinde bulunmaları bu camilerde çift revak uygulamasını gerekli kılmıştır. Bu uygulama, kalabalık cemaatin isteklerini karşılayacak korunaklı bir alan yaratılmasını sağlanmıştır.

Resim 11: Üsküdar Mihrimah Sultan Cami (Orman, 2020)

Tek kubbeli, beş gözlü çift revaklı 6 adet Sinan camisi (Orbeyi, 2016: 207) arasında yer alan Behram Paşa Camii, başkentten uzakta inşa edilen yapılar üzerinde yerel ustaların etkisinin görülmesi bakımından örnek gösterilebilir. Bu etki, revaklar arasındaki uyumsuzluk olarak göze çarpmaktadır. Osmanlı Klasik üslubun Suriye'deki olgun örneklerinden biri olan Halep Adliye Camii (1565-1566) (Tekin, 2014: 109) (Resim 12), Behram Paşa Cami'sinde olduğu gibi süslemeleriyle yerel- bölgesel sanatın esintilerini göstermesi bakımından karşılaştırma eseri olarak verilmesi yerinde olacaktır.

Resim 12: Halep Adliye Cami (Tekin, 2014)

Siyah-beyaz taş duvar örgüsü İstanbul Silivrikapı da Sinan'ın ilk denemelerinden olan Hadım İbrahim Paşa Camii'nin (1551) son cemaat yerindeki taş duvar örgüsü benzer özellik taşımaktadır (Denknalbant Çobanoğlu, 2019: 115). Hem Diyarbakır Behram Paşa Camii'nde hem de Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nde (Resim 13) taşlar yatay bir düzlemde bulunduğu alana hareketlilik kazandırmaları bakımından dikkat çekmektedir.

Resim 13: Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Cami (Çobanoğlu, 2019)

Diyarbakır'da çinili camiler grubunda dikkat çeken yapılardan biri Behram Paşa Camii'dir. Harim kısmındaki kare levhalar şeklinde yapılmış olan çiniler motif ve kompozisyon bakımından İznik çinileriyle paralellik göstermektedir. Diyarbakır'da inşa edilen diğer camilerdeki çini örneklerinden farklıdır. Camide kullanılan çiniler geometrik altıgen biçim ve renk düzeninden ayrılıp yenilikçi beyaz zemin üzerine mavi, firuze ve kırmızı renk uygulanmıştır (Necipoğlu, 2011: 625) (Resim 14). 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren panolar şeklinde levha çiniler görülmektedir. Sıraltı tekniğindeki çiniler, şeffaf renksiz sıraltında çok renkli süslemelere sahiptir (Yıldırım, 2005: 122).

Resim 14: Behram Paşa Cami çinileri

Kentin siluetinde dikkat çeken bir konumda yer alan Behram Paşa Cami için kaynaklarda övgü dolu ifadeler bulunmaktadır. Diyarbakır kentinin oluşmasında merkezde yapılmış en etkileyici yapı örneği olduğu üzerinde durularak caminin eyalette inşa edilen örnekler içerisinde hem süslemeleri hem de yerel üslubun sergilenmesinde "prens" unvanına yakışan bir eser olduğu belirtilmiştir. Osmanlı'nın Klasik üslubunda mimari gelişimin yanı sıra yerel taş ustalığı ve formlarının harmanlanarak kullanılmış olan (Goodwin, 1971: 310) bu yapının kentin turizm açısından cazibesini arttırdığı da söylenebilir. Yapılar inşa edilirken etrafında mahallelerin veya ticaretin gelişmesi içinde farklı yapı grupları yapılmıştır. Sinan'dan önceki kentin silueti bu yapılarla değişmeye başlamıştır. Bu yapılar arasında hamam, medrese, han, dükkân gibi yapılar gelmektedir.

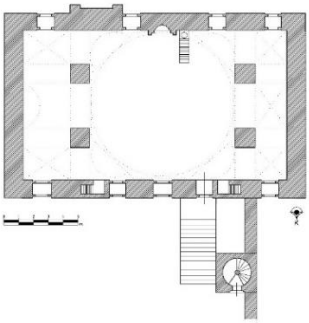
Melik Ahmet Paşa Camii, Tuhfetü'l Mimarin'de Sinan'ın eserleri arasında yerini almaktadır. Şehir merkezinde Melik Ahmet Mahallesi, Urfa kapı yakınlarında bulunan cami, Diyarbakır valilerinden Melik Ahmet Paşa tarafından 995-999 H. / 1587-1591 M. yılları arasında yaptırılmıştır (Aslanapa, 1996: 313) (Resim 15).

Resim 15: Melik Ahmet Paşa Cami genel görünüm

Fevkani[4] (Yüksel & Akar, 2017: 442) olarak tasarlanmış olan cami, doğu-batı yönünde uzanan enine dikdörtgen planlı, ortada kubbe, yanlarda ise çapraz tonoz örtülü merkezi bir harim bölümüne sahiptir (Plan 8). Altta depo ve dükkân olarak kullanılan bölümler ile üstte merdivenlerle ulaşılan harim mekânı yer almaktadır. Diyarbakır'da ticaret merkezinin ortasında depo ve

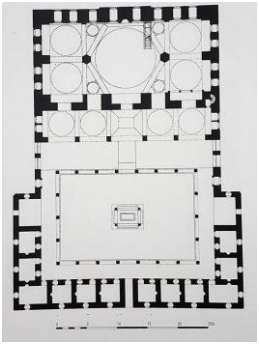
[4] Fevkani: Ek bir mekân da elde edebilecek şekilde zemin kat üzerinde yükseltilmiş, üst katı cami olarak kullanılan dini yapılar olarak tanımlanabilir.

dükkanların üstünde yükseltilip çevreden gözükmesi sağlanan fevkâni bir yapı olan cami, Mimar Sinan'ın yaptırdığı enlemesine dikdörtgen planlı camiler grubunda yer almaktadır.

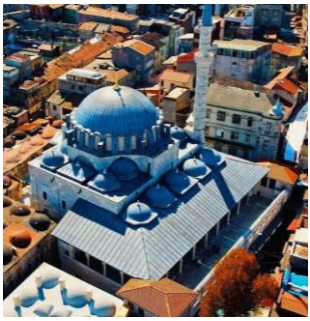


Plan 8: Melik Ahmet Paşa Cami planı

Sinan'ın yaptırdığı geleneksel cami planı olarak en yaygın uygulama olan "Enine Dikdörtgen Planlı Camiler" in sayısı 17 adettir. Bu camilerin kendi içinde gruplaması ise enlemesine tek mekânlı, iki kanatlı, üç kollu ve haçvari planlı olarak dörde ayrılmaktadır (Kuran, 1988: 199-204). Diyarbakır Melik Ahmet Paşa Cami'yi bu gruptan iki kanatlı camiler grubuna dahil edebiliriz. Sekizgen kasnak üzerinde yükselen kubbe ve kubbenin her iki yanında çapraz tonoz örtülü birer mekân uygulaması yapılmıştır. Harim alanını kıble duvarına paralel olarak genişletme denemesinin Diyarbakır'daki bu örneğinin farklı biçimlerini Sinan'ın erken tarihli camileri olan Beşiktaş Sinan Paşa Camii'nde (1550-1555) (Plan 9), İstanbul Rüstem Paşa Camii'nde (1550-1560) (Resim 16), Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nde (1562-1565) (Resim 17) (Düzenli, 2019: 176-243) görebiliriz.



Plan 9: Beşiktaş Sinan Paşa Cami planı (Kuban, 2014)



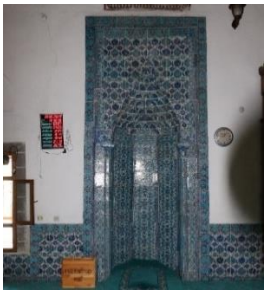
Resim 16: İstanbul Rüstem Paşa Cami (Düzenli, 2019)

Resim 17: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami (Düzenli, 2019)

Diyarbakır'da Sinan'ın camilerinden biri olan Melik Ahmet Paşa Camii'nde hem fevkâni düzenlemenin hem de iki kanatlı enine dikdörtgen planın benzer uygulamasını, bu camiden daha erken tarihli İstanbul Rüstem Paşa Camii'de (1550-1560) görmemiz başkent üslubunun eyaletlerde de uygulanmasını ve klasik üslubun yerel düzeyde devam ettiğinin birer göstergesi olarak örnek verebiliriz. Ayrıca Rüstem Paşa Camii'nde son cemaat yerinde uygulanan Klasik dönemin en güzel İznik çinilerinin benzer örneklerinin (Kuran, 1988: 201-202) Diyarbakır yerelinde üretilip Melik Ahmet Paşa Camii'nin hem duvar yüzeylerini hem de mihrabını süslemesi Klasik üslubun yerelde de devam ettirilmeye çalışıldığı yorumunu yapmamıza yol açmaktadır. Ayrıca mihrabının tamamen çini kaplı olması ile Diyarbakır'da inşa edilen Sinan camileri arasında farklılık göstermektedir.

Melik Ahmet Paşa çinileri kompozisyon ve bordürler bakımından Diyarbakır'da bir diğer Sinan camisi olan Behram Paşa Camii çinileriyle aynı olması önem arz etmektedir. Melik Ahmet Paşa Camii'nde dikkat çeken bir diğer uygulama ise minare kaidesindeki çini mozaiklerdir. Bu uygulama Diyarbakır'daki Osmanlı camilerinde mevcut değildir. Osmanlı mimarisinde camilerde belki de tek örnek olan ve günümüzde büyük bölümü dökülmüş bu minare kaidesindeki mozaiklerde kuşak, turkuaz renginde çinilerin, önceden

oluşturulmuş oyuklara uygun bir şekilde kesilerek yerleştirilmesi ile elde edilmiştir (Koçer & Zorlu, 2011: 399-400) (Resim 18).

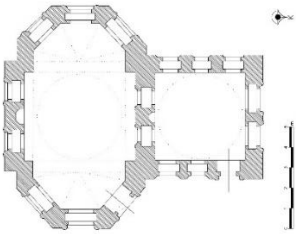


Resim 18: Melik Ahmet Paşa Cami çinileri

Türbeler

Mimar Sinan'ın eserlerinin listelerinin yer aldığı yazmalarda türbelerin sayısı 45 adet olarak belirtilmektedir (Kuran, 1988: 223; Saatçi, 2018: 68). Bu sayı içerisinde Diyarbakır kentinin siluetinin oluşmasında etkili olan ve Mimar Sinan'a atfedilen bir diğer yapı grubu türbelerdir. İlk türbe İskender Paşa Camii avlusunda yer alan yapıdır. Diyarbakır merkezde Sur İlçesinde, İskender Paşa mahallesi Uzun Sokak'ta yer alan İskender Paşa Türbesi'dir.

Tuhfetü'l Mimarin'de adı geçen **İskender Paşa Türbesi**, Diyarbakır valisi İskender Paşa tarafından 961-964 H. / 1554-1565 M. yılları arasında yaptırılmıştır (Yıldız, 2011: 333; Çiğ,2017: 22) (Resim 19). Yapı, yan yana iki türbeden oluşmaktadır. Kuzeyde yer alan türbe kare planlı, içten ve dıştan kubbe ile örtülüdür. Güneydeki türbe ise içten ve dıştan sekizgen bir plana sahiptir. Doğu-batı yönünde genişletilmiş olan yapının orta mekânı altıgen kasnağa oturan kubbe ile kapatılmıştır. Doğu ve batı yönlerde ise yarım kubbe ile üst örtü tamamlanmıştır (Plan 10). Türbelerin inşasında yerel gelenekten uzaklaşılmamış siyah-beyaz kesme taş sıraları ile gelenek devam ettirilmiştir.



Plan 10: İskender Paşa Türbesi planı

Resim 19: İskender Paşa Türbesi genel görünüm

Mimar Sinan'ın Klasik üslupta inşa ettiği türbelerde plan tipi olarak genellikle sekizgen plan şeması görülmektedir. Özgün durumlarını koruyarak günümüze kadar ulaşabilen bu türbelerin büyük çoğunluğu İstanbul'da bulunmaktadır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman ve oğlu Sultan II. Selim için inşa ettirdiği türbelerde hem plan hem de süsleme özellikleri bakımından Türk Mimarlık Sanatında ve Sanat Tarihinde büyük değer taşıyan eserlerdir (Resim 20). Yine İstanbul'da Eyüp'te inşa edilen türbelerde de mimarinin en olgum örnekleri sergilenmektedir. Bu olgun örneklerden biri Sinan'ın mimarbaşı olduğunda yaptığı ilk türbe olan Ayas Paşa Türbesi'dir (1539). Beşiktaş meydanında yaptığı Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi (154-1542), Şehzadebaşı'ndaki Şehzade Mehmet Türbesi (1544-1545) (Resim 21), Yenibahçe'deki Hüsrev Paşa Türbesi (1546-1547), Süleymaniye'deki Haseki Hürrem Sultan Türbesi (1557-1558) gibi inşa ettiği birçok türbede sekizgen planın güzel örnekleri sergilenmiştir (saatçi, 2018: 69-71). Diyarbakır'da İskender Paşa Türbesi ve Özdemiroğlu Osman Paşa Türbesi bu sekizgen planların yerel üslupla harmanlanarak eyalette vücut bulduğu örneklerden ikisidir.

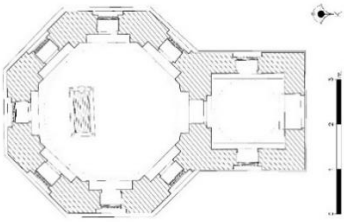
Resim 20: Türbelerin genel görünümü (Ziyrek, 2011)

Resim 21: Şehzade Mehmet Türbesi (Necipoğlu, 2011)

Özdemiroğlu Osman Paşa Türbesi, şehrin merkezinde Fatih Paşa Mahallesi'nde İç Kurşunlu Sokak'ta Fatih Paşa Camii'nin doğusunda yer almaktadır. Tuhfetü'l Mimarin'de ismi geçen bu türbe, kitabesine göre Diyarbakır'da valilik yapmış Osman Paşa adına 993 H. / 1585 M. tarihinde inşa ettirilmiştir (Sözen, 1975: 217; Erçağ, 1989: 232; Beysanoğlu, 1996: 603; Baş, 2013: 276; Çiğ, 2017: 27) (Resim 22).

Resim 22: Özdemiroğlu Osman Paşa Türbesi genel görünüm

Türbe, önünde çapraz tonoz örtülü dikdörtgen bir mekân ve cenazenin bulunduğu asıl türbe kısmından oluşmaktadır. Asıl türbe kısmı içten ve dıştan sekizgen plana sahip ve üzeri kubbe ile örtülüdür (Plan 11). İki renkli kesme taş malzeme ile inşa edilen yapı, planı ile İstanbul yapılarının üslubunun eyalette uygulanış şekli olması bakımından dikkat çekmektedir.



Plan 11: Özdemiroğlu Osman Paşa Türbesi planı

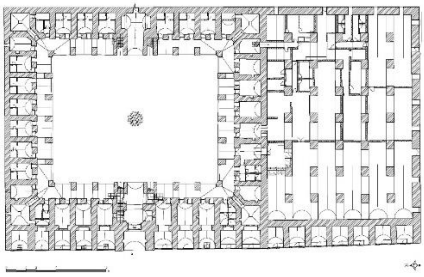
Klasik Osmanlı Mimarisi'nin 16. yüzyılda ulaştığı gelişim çizgisinin Diyarbakır'da uygulanması, yapıların merkezi konumları ile kentin siluetinin oluşmasında etkili rol oynadığı söylenebilir. Ticari ve kültürel anlamda hareketliliğe bağlı olarak insan yoğunluğunun olması göz önüne alınırsa şahsa ait inşa edilen bu türbelerin ziyaretinin çokluğu hem kültürel zenginliğin bir yansıması hem de Osmanlı yöneticilerinin varlığı ve kentin gelişimindeki katkıları bir kez daha vurgulanmıştır**.**

Hanlar

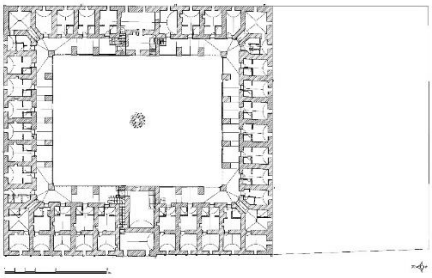
Diyarbakır'da Mimar Sinan ekolünde inşa edilmiş han örneği **Hüsrev Paşa Hanı** (Deliller Hanı)'dır. Yapı, Gazi Caddesi üzerinde Mardin Kapısı'nın kuzey tarafında yer almaktadır. Diyarbakır'ın ikinci Osmanlı valisi olan Hüsrev Paşa tarafından 934 H. / 1527-1528 M. yılında inşa ettirilmiş olan hana, Hicaz'a gidecek olan hacıları götürecek Delil'lerin burada toplanmasından dolayı "Deliller Hanı" da denilmektedir (Sözen, 1971) (Resim 23).

Resim 23: Hüsrev Paşa Hanı genel görünüm

Osmanlı şehir içi hanlarından olan yapı, plan itibariyle kapalı ve açık olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kareye yakın dikdörtgen planlı han, iki katlı konaklama bölümü ile tek katlı ahır kısmından oluşmaktadır. Hanın açık avluya sahiptir (Plan 12).



Plan 12: Hüsrev Paşa Hanı planı (Zemin kat)



Plan 12: Hüsrev Paşa Hanı planı (Birinci kat)

Han, 1950'li yıllarda geniş çaplı bir onarım görmüştür. 1982 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilmiş ve turistik amaçlı kullanıma açılmıştır. Yapı günümüzde "Kervansaray Oteli" adı altında hizmet vermektedir (Resim 24).

Resim 24: Hüsrev Paşa Hanı avludan görünüm

Osmanlı döneminde fethedilen bölgelerde mimari yapılara önem verilmiştir. Devletin gücünün simgesi olarak karşımıza çıkan bu mimari yapıların yerel şartlardan ve işçiliğe göre biçim kazandığı görülmesine rağmen İstanbul'da gelişen klasik üslup, devletin sahip olduğu topraklarda varlığını hissettirmektedir. Anadolu'nun birçok kentinde olduğu gibi Diyarbakır'da Osmanlı döneminin belirli bir üslup bütünlüğünün var olduğunu gösteren kentlerden biridir. Sanatsal faaliyetlerin belli bir programla, devletin sahip olduğu homojen bir üslup anlayışının sergilendiği dikkat çekmektedir (Mülayim, 1999: 57). Sinan'ın şehir içi hanları, kentte ticareti canlandıran önemli etkenlerden biri olmuştur. Bu hanları inşa ettirirken mimar, bölgenin hatta kentin yerel düzenini ön planda tutmuş ve ona göre hanın birimlerinin şekillenmesine önem vermiştir. Şehir içi hanlardan ilk örnek Fatih (1463-1470) ve II. Bayezid (1484-1488) Külliyelerinin birer birimi olan hanlardır. Bu hanlarda üstte tabhane, altta ise ahır bölümüne yer verilmiştir. Mimar Sinan, Süleymaniye Külliyesi'nde (1550-1557) ise han- tabhane ve imaret birimleri

bir arada inşa edilerek sosyal işlevli birimler bir arada tutmuştur. Süleymaniye Külliyesi'nin (Resim 25) inşa edildiği arazinin eğiminden dolayı imaret ve tabhane üst katta, han birimi ise bu yapıların alt katında inşa edilmiştir (Cantay, 1988: 376-377).

Resim 25: Süleymaniye Külliyesi (Necipoğlu, 2011)

Deliller Hanı, ahır mekanının ana binaya bitişik olması ile dikkat çekmektedir. Osmanlı dönemi şehir içi hanları arasında Bursa Emir Hanı (14. yy.) (Gürhan, 2013: 1263), Tire Yeni Han (1543) (Yüksel, 2014: 25), Gaziantep Hişva Hanı (17. yy.) (Karaata Külekçit & Sarıman Özen, 2022: 2765), Gaziantep Mecidiye Hanı (19. yy.) (Cansunar Yetkin & Çobanoğlu, 2019: 139) da benzer tarzda ahır kısmı binaya bitişik inşa edilmiş eserlerdendir. Şehir içi han niteliğinde inşa edilen bu hanlarda korunma gereksinimi olmadığı için cephelerinde çok sayıda kapı ve pencereye yer verilmiştir. İnsani boyutlarda ölçülü yapılardır.

Diyarbakır, Osmanlı Devleti'nin gönderdiği valilerle, ticaretini canlı kalması için hem askeri hem de siyasi zaferlerle, şehrin planlamasında inşa ettirdiği mimari yapılarla önemini korumuş ve önemli derecede gelişim göstermiş kent olması bakımından önem arz etmektedir. Bu gelişimde önemli kervan yolları üzerinde bulunması en büyük etken olmuştur. Mimar Sinan'da şehrin bu önemini görüp inşa ettiği hanlarla hem şehrin ticaretinin artmasında hem de şehrin siluetinin vurgulanmasında belirli noktalara dikkat çekmiştir.

Sonuç,

Osmanlı Devleti fethettiği bölgelerde devletin gücünü göstermek için mimari yapılar yapmıştır. Güç göstergesi olan bu mimari simgeler yerel koşullara ve yerel ustalara göre biçim kazanmış olsa bile İstanbul'da gelişen Osmanlı Klasik üslubunu, bütün topraklarda görmek mümkündür. Diyarbakır'da inşa edilen ve Sinan'a atfedilen eserlerde de bu üslup birliği sağlanmıştır. Mimar Sinan'ın Diyarbakır'da yaptığı yapılarda sağlam temellere

oturmaları, yapıların merkezde inşa edilmesinin yanı sıra uzaktan görünümleri ile estetik ve güzelliğin bir arada olması genel özellikler olarak dikkat çekmektedir. Kentin siluetinde inşa malzemeleri ve süslemeleri ile organik bir bütün oluşturmaktadırlar. Sinan, kentte yaptığı yapıları ile surlar içerisinde kendinden önce var olan şehircilik anlayışını geliştirerek devam ettirmiştir. Osmanlı'nın Klasik üslubunu kendine özgü bir kimlik ve yerel ustalarında varlığıyla kentte işlemiştir.

Diyarbakır'da Mimar Sinan'a atfedilen 9 eser, Sinan ile ilişkisi olsun ya da olmasın 16. yüzyıl Osmanlı Klasik üslubunun egemen olduğu bir dönemde eyalette inşa edilen eserler olması bakımından dikkat çekmektedir. Sinan, mimarbaşı olduğu dönemde inşa edilen bu eserlerin yapımında kendisi başında olmasa bile plan itibariyle onun uygun gördüğü şemanın uygulanması, uygulamada yerel mimarların görev alması eserlerde yerel etkilerin yansımasını göstermektedir. Kentin siluetinde de yerel üslubun varlığının yoğun olmasının sebeplerinden biridir.

KAYNAKÇA

Akbulut, İ. (1998). Diyarbakır, Diyarbakır.

Akçıl, N. Ç. (2008). "Rüstem Paşa Külliyesi", TDV İslam Ansiklopedisi, C.35, İstanbul, s. 293-294.

Alkan, M. (2020). "Tarihi Süreçte Tekirdağ Rüstem Paşa Külliyesi", Türk Dünyası Araştırmaları, C.124, S. 244, s. 25-66.

Alptekin, C. (1991). "Artuklular", TDV. İslam Ansiklopedisi, C.3, İstanbul, s.415-418.

Aslanapa, O. (1992). Mimar Sinan, Türk Büyükleri Dizisi /141, Kültür Bakanlığı Yayınları/1349, Ankara.

Aslanapa, O. (2004). Osmanlı Devri Mimarisi, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

Baş, G. (2013). Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimari Yapılarda Süsleme, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Beysanoğlu, Ş. (1987). Anıtları ve Kitabeleri İle Diyarbakır Tarihi, C.2, Diyarbakır.

Beysanoğlu, Ş. (1996). Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi Akkoyunlular'dan Cumhuriyet'e Kadar, C. 2, Ankara.

Beysanoğlu, Ş. (1996). Anıtları ve Kitabeleriyle Diyarbakır Tarihi, C.I, Ankara.

Beysanoğlu, Ş. (1996). Anıtları ve Kitabeleriyle Diyarbakır Tarihi, C. II, Ankara.

Beysanoğlu, Ş. (1999). "Diyarbakır Tarihine Kısa Bir bakış", Kültür ve Sanat, 28, Ankara.

Beysanoğlu, Ş. (1999). "Kuruluşundan Günümüze Kadar Diyarbakır Tarihi", Diyarbakır Müze Şehir, İstanbul.

Boran, A. – Erdal, Z. (2011). "Diyarbakır'daki Osmanlı Dönemi Cami ve Mescidleri", Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi, (Editör İrfan Yıldız), Diyarbakır, 2011, s. 257-315.

Cansunar Yetkin, G. & Çobancaoğlu, T. (2019). "Dünden Bugüne Gaziantep Geleneksel Mimarisinde Taşın Kullanımı", Art-Sanat, S.12, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, s. 129-162.

Cantay, G. (1988). "Kervansaraylar", Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, s. 369-392.

Çevik, A. (2002). "XII. Yüzyılda Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Bir Türkmen Beyliği Yınaloğulları", Türkler, C. VI, Ankara, s. 491-495.

Çiğ, C. (2017). Diyarbakır Türbeleri, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.

Darkot, B. (1945). "Diyarbakır", TDV. İslam Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul, s. 601.

Denknalbant Çobanoğlu, A. (2019). "Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme", Art-Sanat, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, S.11, İstanbul, s. 101-140.

Düzenli, H. İ. (2019). "XVI-XVII. Yüzyıl İstanbul Mimarisi", Büyük İstanbul Tarihi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, s. 176-243.

Erçağ, B. (1989). "Mimar Sinan'ın İnşa Ettiği Türbeler", Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988, İstanbul, s. 213-252.

Erdem, İ. (2002). "Doğu Anadolu Türk Devletleri", Genel Türk Tarihi, C.4, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Erkan, G. (2005). "Tabhane", Toplum ve Sosyal Hizmet, C.16, S.2, s. 53-56.

Goodwin, G. (1971). A History of Ottoman Architecture, Londra, 1971, s. 310.

Göyünç, N. (1969). "Kanuni Devri Başlarında Güneydoğu Anadolu", Tarih Dergisi, S. 23, İstanbul, s. 61-74.

Göyünç, N. (1999). "Diyarbakır", TDV. İslam Ansiklopedisi, C. 9, İstanbul, s. 464-469.

Gürhan, P. (2013). "Bursa Hanlar Bölgesinde Yer Alan Hanlar Üzerine Bir İnceleme", II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi-Bildiriler Kitabı V, Bursa, s. 1259-1272.

İlhan, M. (2001). "Artuklular ve Siyasi Faaliyetleri", I. Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu, Ankara, s. 113-141.

İzgöer, A. Z. (1999). Diyarbakır Salnameleri (1869-1905), C.3, İstanbul.

Kaçan Doğan, M. (2010). "XVI. Yüzyılda Halep'te Bir Osmanlı Vakfı: Behram Paşa Külliyesi", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, İstanbul, s. 2-3.

Karaata Külekcit, Ç. & Sarıman Özen, E. (2022). "Anadolu'da Yolcu Hanından Konaklama Yapısına Hışvahan: Kültürel Mirasın Korunmasına Yönelik Bir Yaklaşım", İdealkent, S.38, C.13, s. 2762-2792.

Koçer, F. & Zorlu, İ. (2021). "Çini Üretim Merkezi Olarak Diyarbakır ve Çinili Camiler", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl 9, S.17, s. 399-400.

Kuran, A. (1986). Mimar Sinan, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları.

Kuran, A. (1988). "Mimar Sinan'ın Camileri", Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C.1, İstanbul, s. 193.

Kuran, A. (1988). "Mimar Sinan'ın Türbeleri", Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C.1, İstanbul, s. 223.

Kuruyazıcı, H. (1997) "Diyarbakır", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.I, İstanbul, s. 461.

Melül Meriç, R. (1965). Mimar Sinan Hayatı, Eseri, Ankara, s. 27.

Mülayim, S. (1999). Değişimin Tanıkları, İstanbul.

Necipoğlu, G. (2011). Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Orbeyi, N. (2016). "Çift Revaklı Sinan camilerinde Modüler Sistem", METU JFA, C.33, S.2, s. 207.

Orman, İ. (2010). "Şehzade Külliyesi", TDV İslam Ansiklopedisi, C.38, İstanbul, s. 483-485.

Orman, İ. (2020). "Mihrimah Sultan Külliyesi", TDV İslam Ansiklopedisi, C.30, Ankara, s.40-42.

Özçakı, M. (2018). "Kubbenin Cami Mimarisindeki Yeri ve Önemi", İdil Dergisi, C.7, S. 44, Ankara, s. 386.

Saatçi, S. (2018). "Sinan ve Türbe Mimarisi", Düşünen Şehir, 5, s. 68-71.

Sarı, İ. (1996). Şehrimiz Diyarbakır, İstanbul.

Sevgen, N. (1982). Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Türk Beylikleri, Ankara.

Sözen, M. (1971). Diyarbakır'da Türk Mimarisi, İstanbul.

Sözen, M. (1975). Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul.

Sumer, F. (1991). "Akkoyunlular", TDVİA, C.II, İstanbul, s. 272.

Şeşen, R. (1995). "Eyyubiler", TDVİA, C.12, İstanbul, s. 23.

Tekin, K. H. (2014). Halep'te Osmanlı İzleri (1516-1918), 402 Yıllık Osmanlı Hâkimiyetinde Halep'te Cami, Tekke, Zaviye ve Türbeler, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul.

Tuncer, O. C. (2001). "Diyarbakır Kent Kimliği", Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu, 27-28 Ekim 2000, Ankara, s. 164.

Ünal Karaarslan, N. (1991). "Hamdaniler", TDVİA, C. XIII, İstanbul, s.446.

Ünal, M. A. (1994). "XVI-XVII. Yüzyıllarda Diyarbakır Eyaletine Tabi Sancakların İdari Statüleri", X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongreye Sunulan Bildiriler, C.V, Ankara, s. 2217.

Yariş, S. (2018). "Diyarbakır'da (Merkez) Şadırvan Mimarisi Üzerine Bir Değerlendirme", Diyarbakır Mekân, Toplum, Ekonomi, (Editörler İ. Özcoşar, M. Öztürk, A. Karakaş, Z. Polat), Ensar Yayınevi, İstanbul, s. 17-62.

Yeşilbaş, E. (2015). "Diyarbakır'da Osmanlı Dönemi Şehir-İçi Hanları Üzerine Değerlendirme", Belleten, C. LXXIX, S. 286, Ankara, s. 877.

Yıldırım, S. (2005). "Diyarbakır Yapılarındaki Osmanlı Dönemi Çinilerinin Tarihlendirmeleri ve Üretim Yeri Hakkında Düşünceler", Erdem, C.15, S.43, Ankara, s. 124.

Yıldız, İ. (2011). "Diyarbakır Türbeleri", Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi, (Editör İrfan Yıldız), Diyarbakır, s. 333.

Yüksel, Ç. C. & Akar, T. (2017). "Osmanlı Mimarisinde Fevkâni Camilerden Günümüze Mimari Aktarımlar", Çağımızda Cami Mimarisinde Arayışlar Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı (18-20 Kasım 2016), Giresun Üniversitesi İslami Bilimler Fakültesi Yayınları No:1, Giresun, s. 442-449.

Yüksel, Ç. C. (2014). "Aydınoğulları'ndan Osmanlı'ya Bir Batı Anadolu Kenti: Tire'nin Mekânsal Dönüşümü", Vakıflar Dergisi, S.42, 2014, s. 19-33.

Ziyrek, A. (2011). "Süleymaniye Külliyesi Türbeleri ve Haziresi", Vakıf Restorasyon Yıllığı, S.3, s. 124-132.

BÖLÜM 17

16.YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ

ŞEHZADELER TÜRBESİ RESTORASYONU İNCELENMESİ

Selcem BAYIR[1]

[1] Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, selcembayir@halic.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-6118-4427

GİRİŞ

Tarihi yapıların restorasyonu, birçok farklı disiplinin bir araya geldiği bir uzmanlık alanıdır ve bu alanda çalışan uzmanlar, tarihi eserleri güvenli bir şekilde restore etmek ve gelecek nesillere aktarmak amacıyla bir dizi adımı takip etmektedirler.

Bu doğrultudan yola çıkarak incelenmek üzere İstanbul Fatih semtinde bulunan Şehzadeler Türbesi ele alınmıştır. Türbeler, tarihi eserler arasında önemli bir yere sahip olan noktalardandır. Çünkü genellikle dini veya tarihi kişilerin mezarlarının bulunduğu yapılar olarak düzenlenirler. Bu sebeple tarihi türbelerin restorasyonu, özel bir önem taşır çünkü bu tür yapılar, kültürel ve dinî açıdan önemli birer simgedir.

Restorasyon süreci kapsamında ise tarihi eserin ihtiyacı olan onarım çalışmaları için öncelikle bir proje hazırlanmış ve sonrasında yapı hakkında kapsamlı bir literatür araştırma yapılmış ve geçirdiği restorasyon aşamaları başlıklar halinde incelenmiştir.

1. OSMANLI DEVLETİNDE TÜRBE MİMARİSİ

Osmanlı İmparatorluğu'nda türbe mimarisi, Osmanlının kuruluş yıllarından itibaren gelişmeye başlamıştır. İlk Osmanlı türbelerine bakıldığında, sadece mezar taşları ve kapalı mezarlıklardan oluşmaktaydı. Ancak, zaman ilerledikçe ve Osmanlı İmparatorluğunun genişlemesi dönemi özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda, dini, kültürel ve sosyal açıdan önemli bir gelişme göstermiştir.

Osmanlı da türbesi mimarisi, Anadolu Selçuklu mimarisiyle benzerlikler göstermesine rağmen, karakteristik özellikleri ile kendine özgü bir tarza sahiptir. En önemli özelliklerinden biri üst örtüsü olarak kubbe kullanılmasıdır. Bu dönem türbeleri genellikle dörtgen bir yapı şeklinde tasarlanmıştır ve genellikle büyük kubbe ve yarım kürelerle örtülmüş mezar odaları gibi özellikleri içermektedir. Türbelerin önemli bir özelliği ise, iç mekânlarda yer alan mukarnaslardır. Buna ek olarak, türbeler genellikle taç kapısı, çift kanatlı ahşap kapıları, şadırvan, avlu, medrese ve çeşitli türbe yapıları gibi ek bölümler de içermektedir.

Türbeler, genel olarak padişah, şehzade ve büyük devlet adamlarının naaşlarının yer aldığı kutsal mekânlar olarak kullanıldığından iç mekânda kullanılan malzemeler ve süslemeler oldukça zengin ve gösterişli olmuştur.

Türbelerin duvarlarında genellikle Osmanlı hat sanatı, çini ve sedef kakma gibi geleneksel el işçiliği göz alıcı bir şekilde sergilenmektedir. Ayrıca bu türbeler, dini ve sosyalleşme açısından önemli olduğu gibi aynı zamanda tarihi ve kültürel açıdan da önemlidir. Çünkü türbeler genellikle Osmanlı mimarisinin güzel örnekleri olarak kabul edilir ve turistler için popüler ziyaret yerleri bir destinasyon alanı da olmuştur. Sonuç olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda türbe mimarisi önemli bir yere sahip olmuştur. Zamanla gelişerek günümüze kadar gelmiş ve büyük izler bırakmıştır.

2. ŞEHZADELER TÜRBESİ KONUMU, TARİHİ VE MİMARİ TANIMI

İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı olarak konumlanan Şehzadeler Türbesi, Yavuz sultan Selim Külliyesi içinde ve Yavuz sultan Selim Türbesinin karşısında yer almaktadır. Türbenin inşa kitabesi mevcut olmadığından kesin olarak kaç yılında yapıldığı bilinmemektedir. Türbe sekizgen planlı bir gövdeye sahiptir ve içinde beş adet kabir bulunmaktadır.

Bu kabirler;

- 1521 yılında vefat eden Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu olan Şehzade Murad
- 1521 yılında vefat eden Kanuni Sultan Süleyman oğlu olan Şehzade Mahmud
- 1524 yılında vefat eden Yavuz Sultan Selim'in kızı ve İbrahim Paşa'nın eşi Hatice Sultan
- 1526 yılında vefat eden Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu olan Şehzade Abdullah
- 1538 yılında vefat eden Yavuz Sultan Selim'in kızı ve İskender Paşa'nın eşi Hafsa Sultan (Bayar N.,2009)

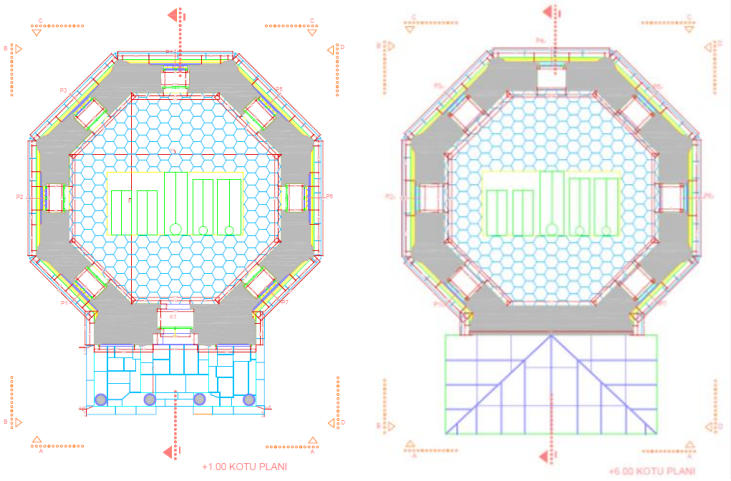
İç mekân da sıva üstüne siyah beyaz gölgeli kalemişi bezeme mevcuttur. Yine köşelerde siyah beyaz gölgeli mermer taklidi sütun bulunmaktadır. Yer döşmesi altıgen şeşhane tuğla olup üstü halı kaplıdır. Türbe gövdesi kesme küfeki taşından inşa edilmiştir. Kubbe kasnağı dairesel formdadır ve mermer malzeme ile Celî sülüsle Âyete'l-kürsî ve yazının devamında Zümer sûresinin 74. âyeti ve Yusuf sûresinin 92. âyetinin son bölümünün yazıldığı görülmektedir. Giriş kısmında dört adet mermer sütun ve üzerinde saçak

bulunmaktadır. Bu kapı girişinin her iki yanında çini panolar mevcuttur. Bu çinilerin arası kalın derzli ve altı köşelidir. Türbenin üst örtüsü ve giriş saçağı ise kurşun kaplamadır.

Şekil. 1-2: Şehzadeler Türbesi Ön ve Sol Cephe Görünüşü (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş., 2009)

Türbeye giriş bir adet basamak ve -0,23 kotunda mermer döşemeli yol ile sağlanmaktadır. Türbe sekizgen planlı olarak tasarlanmıştır. Türbenin duvarları yaklaşık olarak 100 cm olup küfeki taşı ile örülmüştür. Giriş kısmında dört adet sütun bulunmaktadır ve ahşap çıtalı olarak giriş revaklı olup üst örtüsü kurşun kaplamadır. Yine giriş kısmının sağ ve sol tarafında +0,17 kotunda bulunan blok mermer seki mevcuttur.

Türbenin kapısı kündekari olup 2,34 x 115 cm boyutlarındadır. Yapının iç kısmı ise yaklaşık olarak 47 m2'den oluşmaktadır. Giriş katında toplam yedi adet pencere bulunmaktadır ve pencere genişliği 85 cm'dir. Etrafı mermer söveli olarak yapılmıştır. Pencerelerin ön yüzeyinde lokma demir parmaklık bulunmaktadır. Ek olarak türbe giriş kapısının sağ ve sol kısmında cephe yüzeyinde çini panolar mevcuttur. Bu çiniler altı köşelidir ve kalın derzli olarak yapılmıştır. Türbenin +6,00 kotunda ise yedi adet revzen pencere bulunmaktadır. Kasnak kısmında siyah- beyaz renklerde bezeme mevcuttur ve üst örtüsü kubbe olarak inşa edilmiştir



Şekil. 3-4: Şehzadeler Türbesi Zemin ve 1. Kat Planları (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

3-ŞEHZADELER TÜRBESİ RESTORASYONU VE MEVCUT DURUMU

Şekil. 5-6: Şehzadeler Türbesi Cephe Görünüşleri (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Türbe, T.C İstanbul Vakıflar Genel Müdürlüğünün kontrolörlüğünde "Fatih Yavuz Sultan Selim Camii 2008 Yılı Tamamlama Ve Çevre Düzenleme (Restorasyonu) İşi" adı ile 2008 yılında restorasyon sürecine girmiştir. Türbede yapılan işlemler sırasıyla aşağıda belirtilmiştir.

3.1. Kubbe –Kurşun Üst Örtüsü

Yapıda ilk olarak cephe ve hacim iskelesi kurulmuştur. Sonrasında kubbe yüzeyinde bulunan kurşun örtüsü, çalışmalarının yapılabilmesi için itinalı bir şekilde yerinden sökülmüştür. Bu kurşun örtüsü altından çıkan çamur ve geleneksel sıvalar itinalı şekilde raspa edilmiş ve alt yüzeyde bulunan tuğla

zemin bulunmuştur. Ayrıca daha önce sıvaların dökülmemesi için tuğla zemine sabitlenmiş eski demir çiviler kubbeye zarar vermeyecek şekilde temizlenerek yenisi ile değiştirilmiştir.

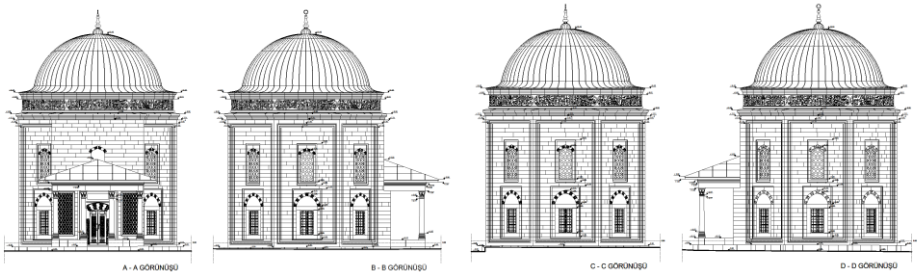
Şekil. 7-8-9: Şehzadeler Türbesi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Yapının giriş kısmında bulunan saçaklar orijinaline göre tamir edilmiştir. Uygulama sırasında kullanılmayacak durumda ki ahşap malzemeler sökülmüş ve proje detaylarına göre yenilenmiştir. Saçak üst örtüsünde bulunan kurşun malzeme değiştirilmiştir.

Şekil. 10-11-12: Şehzadeler Türbesi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

3.2. Cepheler

Türbe sekizgen planlıdır ve cephesinde kesme küfeki taşı kullanılmıştır. Küfeki taşı genellikle eski eser yapıların inşasında kullanılan bir taş türüdür ve bu taşın restorasyonu, diğer taş türleri için yapılan restorasyonlardan biraz farklıdır.



Şekil. 13-14: Şehzadeler Türbesi Cephe Çizimi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Öncelikle, cephede oluşan hasarın türü ve derecesi belirlenmiştir. Sorasında kullanılacak keme küfeki taşın hasarlı bölgeleri onarılmış ve taşa şekil veren işlem sonlanmadan önce yerelleştirme işlemi tamamlanmıştır. Taşın etrafında oluşan boşluklar orijinal malzemeyle veya özel hazırlanmış bir harçla doldurulmuştur. Son olarak taşın yapısına uygun olan koruyucu bir kat uygulaması yapılmıştır. Bu kat, küfeki taşının ilerde oluşacak hasarlara karşı daha dayanıklı hale getirilmesine ve eski yapının orijinal haline yakın kalması için gereklidir. İşlem sırasında orijinal dokuya mümkün oldukça en az şekilde müdahale edilmesi gerekmektedir.

Şekil.15-16-17: Şehzadeler Türbesi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

3.3. Güçlendirme İşlemi

İç mekânda bulunan, genellikle pencere kenar yüzeylerindeki sıvalarda şişmeler meydana gelmiştir. Bu kısımlarda lokal olarak müdahaleler yapılmıştır. Müdahaleler sırasında taşın altında bulunan metal aksamlar temizlenmiş ve 2 kat antipas uygulamasına gidilmiştir. Son olarak yüzey tekrar horasan harcı ile sıvanmıştır.

Şekil. 18-19-20-21: Şehzadeler Türbesi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Türbenin kasnak kısmına gelindiğinde o kısımda meydana gelmiş olan çatlakların dolgusu yapılmış ve horasan harcı ile sıvanarak kapatılmıştır.

Şekil.22-23-24: Şehzadeler Türbesi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Bilim kurulunun almış olduğu karar doğrultusunda duvar yüzeylerinde enjeksiyon dolgusu yapılmasına karar verilmiştir. Bu uygulama eski eser yapılarda duvar yüzeylerinde sıkça kullanılan ve şerbet enjeksiyonu olarak da adlandırılmaktadır. Bu yöntem; taş, tuğla ve harçların sağlamlaştırılması için çatlakların ya da boşlukların bulunduğu strüktüre uygulanan bir sıvı enjeksiyon yöntemidir. Enjeksiyon uygulaması ile duvar içerisinde bulunan boşlukların ve çatlakların doldurularak duvar kesitinin sürekliliğini sağlamak ve tekrar monolitik bir yapı elde etmek amaçlanır. (G., Arpacı, 2016.S:157).

Uygulamadan önce karar verilen yüzeyler hazır hale getirilmektedir. El matkabı ile delik açılır ve içindeki tozlar mekanik aletler ile temizlenir. Sonrasında puar ile tozdan arındırılır ve açılmış olan delikten öncelikle su enjekte edilir daha sonra enjeksiyon dolgu harcı hazırlanır ve uygulama esnasında kullanılacak şırınganın etrafı sızıntılara karşı pamuk ile sarıldıktan sonra hazırlanan harç enjekte edilmiştir. Son olarak ahşap kerestelerin üzerine strafor yapıştırılmış sağlamlaştırma yapılan alan üzeri preslenmiştir. Birkaç gün bekledikten sonra duvarın sağlamlığına bakılarak ekler kaldırılmıştır.

Şekil. 2526-27-28-29-30-: Şehzadeler Türbesi Güçlendirme Uygulaması (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

3.4. Kabirler

Türbe içinde bulunan kabirlerin belirlenen uzman bir ekip tarafından düzeltilme işlemi yapılmıştır. Bu işlem hassas bir iş olduğundan her ayrıntısına dikkat edilmesi gerekmektedir. Süreçte uygulanan aşamalar genellikle, kabrin durumuna ve sorunlarına göre değişebilir, ancak genellikle aşağıdaki adımları içermektedir:

1. **Detaylı bir inceleme**: Restorasyon işlemine başlamadan önce kabrin durumu detaylı bir şekilde incelenir ve sorunlar belirlenir. Kabrin yapısı, malzemesi ve türüne göre farklı restorasyon teknikleri uygulanabilir.
2. **Temizleme:** Kabir, yıllar boyunca zamanla kirlenmiş olabilir. Bu nedenle, öncelikle kabir özel temizleyiciler kullanılarak temizlenir.
3. **Onarım:** Eğer kabirde herhangi bir zarar görmüş veya kırılmış bölge varsa, bu bölge onarılır. Onarım işlemi kabrin yapısına ve malzemesine göre değişiklik gösterebilir.
4. **Koruyucu uygulama:** Kabrin daha uzun süre korunması için, özel bir koruyucu malzeme uygulanır.
5. **Konservasyon:** Kabrin orijinal dokusunu korumak için konservasyon işlemi uygulanabilir. Bu işlem, kabrin özelliklerine ve malzemesine göre farklılık gösterebilir, ancak genellikle antik kabirlerde uygulanır.

Türbe de bulunan kabirlerin düzenlenmesi aşağıda bulunan tabloda detaylı olarak gösterilmiştir.

1.Aşama: Zeminde bulunan altıgen şeşhane tuğla kaldırılmıştır.	
2.Aşama: Zemin yüzeyinde bulunan toprak dolgu temizlenmiştir	
3.Aşama: Kabir taşları ve etrafını çevreleyen tuğla duvarlar düzeltilmiştir	
4.Aşama: Kabrin üstü tekrar kapatılmıştır.	
5.Aşama Zemin kotu düzeltilmiştir.	
6.Aşama Altıgen şeşhane tuğla yenilenerek sandukalar yerleştirilmiştir.	

3.5. Kapı ve Pencere Restorasyonu

Türbede mevcut durumda bulunan kapı ve pencere kanatları numaralandırılmış ve yerlerinden temizlenmek üzere sökülmüştür. Bu işlem eski, yıpranmış veya hasar görmüş ahşap doğramanın yeniden onarılması ve korunması amacıyla yapılmaktadır. Böylece, doğramanın ahşap yüzeyindeki çizikleri, lekeleri ve deformasyonları gidererek, orijinalliğini yeniden ortaya çıkarmaya yardımcı olmaktadır.

Restorasyon işlemi, öncelikle doğrama yüzeyindeki eski boyaların ve verniklerin kazınmasıyla başlamıştır. Daha sonra, kapının hasarlı bölgeleri üzerinde onarım işlemleri gerçekleştirilmiştir. Bu onarım işlemleri genellikle, kapının ahşap yüzeyine uygun bir dolgu malzemesi kullanarak yapılır. Dolgu

işlemi tamamlandıktan sonra, kapının yüzeyi zımparalanmış ve astar uygulaması yapılmıştır. Astar uygulaması tamamlandıktan sonra, kapının üstüne temel boya tabakası sürülmüş ve son olarak vernik katmanları uygulanarak kaplaması tamamlanmıştır. Ek olarak doğramanın hasar seviyesi boyutu ve yapısına bağlı olarak değişebilmektedir.

Şekil.31-32-33: Ahşap Doğrama Restorasyonu İşi (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

3.6. İçlik ve Dışlık Alçı Revzen Pencerelerin Restorasyonu

Ana ilkesi camları belirli desenler oluşturacak biçimde hazırlanan alçı kayıtlara sabitlemek olan revzen yapımında kalıp ve oyma teknikleri kullanılmıştır. Kalıp tekniğinde kayıtlar alçının kalıba dökülmesi ile oluşturulmuş, camlar ya kenarları kayıtların içinde kalacak şekilde döküm öncesinde kalıba yerleştirilmiş ya da sonradan alçı ile yapıştırılmak suretiyle revzenin arkasından uygulanmıştır. Oyma tekniğinde ise desenler, kalıba dökülmüş bir alçı panonun yüzeyi oyularak oluşturulmuş ve camlar oyulan (boş) kısımlara kalıp tekniğinde olduğu gibi arkadan sabitlenmiştir (Şişman, 1990, s. 23; Özgümüş, 1993, s. 41).

Bu teknik Şehzadeler Türbesi revzenlerinde de kullanılmıştır. Öncelikle uygulama hasar tespiti ile başlamıştır. Bu aşamada, hasarlı bölgeler özenli bir şekilde temizlenmiş ve yenilenmiştir. Son olarak, pencerelerin yüzeyi cilalanmış ve orijinal dokusuna göre hazır hale getirilmiştir.

Şekil.34-35-36:: İçlik ve Dışlık Pencere Yapım Örneği (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

3.7. Temizlik Uygulaması

Eski eser restorasyonun da temizlik işlemi, tarihi eserlerin korunması açısından önemli bir aşamadır. Türbe de yüzey temizliği işlemi, temizleme şekline ve kullanılacak temizlik malzemelerine bağlı olarak farklı yöntemlerle gerçekleştirilebilir. Bunlar kimyasal ve mekanik temizlik olarak sıralanabilir. Şehzadeler Türbesinde mekanik temizlikte uygulansa da daha çok yüzeylerde kimyasal temizlik uygulanmıştır. Bu işlem kalıntıları çıkarmak ve yüzeylerin temizlenmesi için kullanılan oldukça yaygın bir yöntemdir. Ancak bu yöntem, bazı riskler taşır ve uzmanlar tarafından kontrollü bir şekilde uygulanmalıdır. Kimyasal temizlik, yüzeylerdeki kirlenmiş tabakanın konsolide edilmesine uzaklaştırılmasına da yardımcı olur.

Ancak, kimyasal temizlik işlemleri yapılırken, eserin fiziksel özellikleri dikkate alınmalıdır. Çünkü bazı kimyasal maddeler eserlerin yüzeyini çizerek, renklerini ya da dokularını bozabilir. Bu nedenle, restorasyon uzmanları, eseri inceleyerek, hangi kimyasal maddelerin kullanılacak olup olmayacağına karar vermelidirler. Ayrıca, kimyasal temizlik işlemi, restorasyonun hangi aşamasında yapılacağına bağlıdır. Bazı durumlarda, kimyasal temizlik işlemi, eserin stabilitesini korumak için diğer restorasyon işlemlerinden önce yapılabilir. Türbe girişinde bulunan pirinç sütun bileziklerinde, mermer yüzeylerde ve atmosferik ve biyoljik açıdan oluşan kir tabakalarında AB57 ile kimyasal temizlik işlemi uygulanmıştır.

Ancak, AB57 gibi asidik temizlik maddeleri yüzeylerde kullanılırken dikkatli olunmalıdır. Çünkü, asidik temizlik maddeleri, doğal malzemelerin yapısını bozabilir ve yüzeylerinde kalıcı hasara neden olabilir. Bu nedenle, asidik temizlik maddeleri, kullanılacak yüzeylere uygulamadan önce, malzemenin türüne, kullanım talimatlarına ve oranlara uygun olarak kullanılmalıdır. Bu işlem öncesinde kimyasal temizlik yapılacak alan su ile temizlenmiş ve sonrasında hazırlanan jel tabakası titizlikle o kısma sürülmüştür. Ardından jel tabakası streç film ile sarılmış ve en az bir gün bekletilmiştir. Bekletilen jel tabakasının yeterli olduğu anlaşıldığında o kısım tekrar su ile temizlenmiştir.

Şekil.37-38-39: Kimyasal Temizlik Uygulaması (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Yapılan bir diğer işlemde demir lokma parmaklık gibi metal parçaların temizliği olmuştur, özellikle de paslanma söz konusu olduğunda oldukça önemlidir. Metal parçaların paslanması, hem görsel hem de yapısal problem yaratabildiğinden bu temizlik yapılırken aşağıdaki adımlar takip edilmiştir:

1. Öncelikle, parmaklık üzerindeki tozlardan ve kirden kurtulmak için bir fırça veya diğer uygun araçlar kullanarak yüzey temizlenmiştir.
2. Paslanmış alanları temizlemek için, metal yüzeye uygun bir pas giderici ürün kullanılmıştır.
3. Pas giderici ürünü parmaklıktan tamamen temizlediğinizde, yüzey su ile durulanmış ve tamamen kuruması için bırakılmıştır.
4. Parmaklığın tüm yüzeyine bir ince kat metal antipas koruyucu boya uygulanmış ve son olarak istenen renge boyanmıştır. Bu işlem, parmaklığın paslanmasını önleyerek daha uzun ömürlü olmasını sağlar.

Şekil.40-41-42: Demir Lokma Parmaklık Temizliği (Alba İnş. San. Ve Tic. Aş.,2009)

Sonuç olarak, temizlik işlemi, eski eser restorasyonun da önemli bir yöntemdir. Ancak, bu işlem uzmanlar tarafından kontrol edilmeli ve eserin özelliklerine uygun bir şekilde uygulanmalıdır.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

İncelenmiş olan Şehzadeler Türbesi sekizgen plan yapısı ile kendi döneminin nitelikli ve sonra ki gelen dönemler için de örnek bir yapı olmuştur. Yapıldığı dönem özelinde mimari yapısını büyük ölçüde korumuştur. Bu kapsamda; kubbe üst kurşun örtüsü değiştirilmiş. Küfeki taşından yapılmış cephe de oluşan hasarlar giderilmiştir. Aslında uygun olarak alçı içlik ve dışlıklar tamir edilmiştir. Pencere ve kapı doğramaları doğru bir şekilde numaralandırılmış, kırılmış veya çizik kısımları bulunan doğramalarda tamamlama işlemine gidilmiş ve bu sayede orijinal haline getirilmiştir.

Genel olarak restorasyon işlemi sırasında ilk olarak, türbenin mimari yapısı ve özellikleri bir araştırma ekibi tarafından incelenmiştir. Bu sayede, türbenin tam olarak nasıl inşa edildiği ve hangi tekniklerin kullanıldığı öğrenilerek, restorasyon çalışmaları bu doğrultuda ilerlemiştir. Osmanlı dönemi mimarisinde kullanılan yapım tekniklerine uygun olarak yapılmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca Türbenin tarihî dokusunun korunmasına önem gösterilmiştir ve bu amaçla kullanılan yapı malzemeleri orijinaline en yakın şekilde seçilmiştir. 2009 yılında restorasyonu yapılan bu yapı hala aktif olarak ziyarete açıktır.

Sonuç olarak 16. Yüzyıl Türkiye'sinde türbe restorasyonu, Osmanlı İmparatorluğu'nun mimari eserlerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bütün bunların yanı sıra, restorasyon çalışmaları, tarihi doku ve özgünlüğü koruyarak, yapıyı tekrar kullanım için uygun hale getirmeyi amaçladığından bu doğrultuda gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları, 16. yüzyıl türbe mimarisi restorasyonu için ideal bir yaklaşım olacaktır.

KAYNAKÇA

Alba İnş. San ve Tic. Aş.(2009) -Şantiye Fotoğrafları

Bayar N.(2009). Vakıflar Genel Müdürlüğü Yavuz Sultan Selim Külliyesi Raporu

Gökyiğit-Arpacı, E.Y. (2016) ''Tarihi Yığma Yapıların Onarımında Kullanılan Enjeksiyon Malzemesinin (Grout) Performans Değerlendirmesi ve 19. Yüzyıl Tuğla Yığma Yapılarda Örneklenmesi'', Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Yapı Programı, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Özgümüş, Ü. (1993). Cam. İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 7, s. 38-41.

Şişman, Ö. (1990). Osmanlı Mimarisinde Alçı Pencereler (Klasik Devir) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BÖLÜM 18

GELENEKSEL SANATLARDA ZANAAT VE SANAT EKSENİNDE DOKUMA TEKNİKLERİ

Prof. Dr. Sevim ARSLAN[1]
Dr. Öğr. Üyesi Mine TAYLAN[2]

[1] Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye, sevim.arslan@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8227-1012

[2] Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk SanatlarıBölümü, Sakarya, Türkiye, minet@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2098-1948

GİRİŞ

Dokuma hiç kuşkusuz tarihin en eski sanat yapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Uygarlık tarihinin her döneminde yaşamla iç-içe gelişen dokuma eylemi; sosyal-estetik bir olgu olarak tarif edilir. Bir anlatım ve estetik yaratma olarak bugün de hala sürekliliğini koruyan dokuma eylemi yaşamın takipçisi, renk ve biçimden bir hikâye, bir serüvendir. Dokuma eylemi yaşamsal ihtiyaçlara cevap vermek için ortaya çıkmış bir olgudur. İnsanoğlu ilk çağlardan itibaren tabiatın dış etkilerinden korunmak, barınmak, örtünmek gibi gereksinimlerini karşılamak için yaşadığı ortamın koşullarına göre şekillenen çeşitli dokuma ürünler gerçekleştirmiştir. Geçmişin kültür ve sanat birikimlerini günümüze taşıyan dokumalar, kendi özellikleri çerçevesinde toplumların görsel ve kalıcı kültürlerinin temel ögelerini yansıtırlar. Dokumalar öncelikle estetik bir obje olmaktan çok denenmiş ve yaşanmış bir kullanım nesnesidir. Ortaya çıkış ve üretim nedenleri işlevsel olması sebebiyle yüzyıllar boyunca her dokuma zanaat kapsamında değerlendirilmiş sanatsal bir içerik taşıyabileceği düşünülmemiştir.

Dokumacılığın tarihine baktığımızda Anadolu'da ve Orta Asya'da düzenli gelişmeler gösterdiği izlenmektedir. Yapılan arkeolojik araştırmalarda ortaya çıkarılan, dokumacılığa ait bulguların izleri sürüldüğünde dokumacılığın geçmişinin Neolitik çağa kadar dayandırıldığı görülmektedir.

Günümüze kadar dünyanın en eski kumaşları olarak kabul edilen en önemli iki bulgu; Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi koleksiyonunda yer alan Çatalhöyük kazılarında elde edilen dokuma parçaları ve İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda yer alan Mısır'da bulunmuş Kopt kumaşlarıdır.

1960'lı yıllarda James Mellaart dönemindeki Çatalhöyük kazılarında gömütlerde çok sayıda ince dokunmuş kumaş parçaları bulunmuştur. Bu buluntuların Neolitik devire ait (M.Ö. 6000) dokuma parçaları olduğu yayınlanmıştır. Dokumalar şimdiye kadar yalnızca mezarlarda ele geçse de Mellaart bazı duvar resimlerinin de kesinlikle düz ya da desenli dokumaları hatta kilimleri sahnelediklerini öne sürmüş ve günlük kullanımın içinde de bu eşyaların var olduğundan söz etmiştir. Mellaart yerleşmedeki dokumacılığın kanıtları olarak, burada bulunan boya kalıntıları, hasır ve sepet izleri, dokuma iğneleri, ağırşaklar, ağırlıklar, damga mühürler, duvar resimleri üzerinde erkekler tarafından giyilmiş beyaz peştamallar, bazı şişman kadın

resimlerindeki parlak renkli ve desenli giysiler ve en erken duvar resimlerinin konularını gösterir. Teknolojik olarak bakıldığında balık ağı yapımı, hasır ve sepet örücülüğü ve dokumacılık birbirleriyle paralel zanaat türleridir (Özdol, 10.06.2023).

2013 yılında Çatalhöyük'te bir mezarda bulunan kumaş kalıntısı iki çocuk iskeletinin arasında bulunmuştur (Resim 1). 9000 yıl öncesine tarihlendirilen kumaş parçaları Çatalhöyük'te hiç ele geçmeyen keten bitkisinden dokunmuş olduğu yayınlanmıştır (Özdol, 10.06.2023).

Resim 1: 52 No.lu yapıda ortaya çıkarılan gömüt içerisinde bulunan Neolitik Döneme ait kumaş kalıntısı, Jason Quinlan (Özdol, 10.06.2023).

1. HALI-KİLİM-CİCİM-ZİLİ-SUMAK DOKUMACILIĞI

Dokuma kültürünün ikinci kolu halı, kilim, cicim, zili ve sumak dokumalarıdır. Yaygın bir kanı ve adlandırma ile kirkitli dokumalar ya da düz dokuma yaygılar başlığında toplanan bu dokumalar kullanılan teknik farklılıklara bağlı olarak halı, kilim, cicim, zili, sumak adlarını almıştır.

1.1. Halının Tarihçesi

Türk Halı Sanatı kronolojik olarak aşağıdaki şekilde özetlenebilir.

- Pazırık halısı, M.Ö. 3.-2. yüzyıl
- Selçuklu Halıları, 13.-15. yüzyıl Anadolu Selçuklu halıları
    - Konya Halıları
    - Beyşehir Halıları

- Fustat (eski Kahire) Halıları
- Hayvan Figürlü Halılar, 14. yüzyıl
- Uşak Halıları, 15-16. yüzyıl
- Osmanlı Saray Halıları, 16.19. yüzyıl
- Feshane ve Hereke Halıları, 19. Yüzyıl

Halı sanatı tarihinde bilinen en eski örnek Pazırık halısıdır. Rus arkeolog C.İ. Rudenko tarafından 1947-49 yılları arasında Sibirya'da Altay dağları eteklerinde V. Pazırık Kurganında bulunan Pazırık halısı M.Ö. 3.-2. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. 1.83x2.00 m ölçülerinde kareye yakın boyuttadır. Dm^2'de 3600 düğüm bulunmaktadır. Kullanılan düğüm tekniği "Gördes Düğüm" tekniğidir. (Yetkin, 1974:12).

Oldukça sık kalitede ileri bir seviyeye işaret eden Pazırık halısının bu kadar sık ve ince kalitede olması o devir için şaşırtıcı niteliktedir ve bu kalite halıcığın çok daha geriye gidebileceğini işaret etmektedir. Türk düğümü (Gördes Düğüm) ile dokunmuş olması Türk Halı Sanatı tarihi açısından çok kıymetlidir. Bugün Leningrad Ermitaj Müzesinde sergilenmektedir (Resim 2).

Resim 2: Pazırık Halısı, Ermitaj Müzesi, Fotoğraf: Sevim Arslan, 2012.

Türk Halı Sanatında Pazırık halısından sonra 13. yüzyıla kadar uzun bir boşluk görülmektedir. Türk Halı Sanatının düzenli ve sürekli gelişimi Selçuklu Halılılarıyla başladığı kabul edilmektedir. Anadolu Selçuklularının merkezi Konya'da bulunan Selçuklu Halıları 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan zincirin ilk büyük halkasını oluşturmaktadır (Yetkin, 1974:12).

Türk Halı sanatında 13. – 15. Yüzyıllar arasındaki döneme ait Anadolu Selçuklu Halıları; 1. Konya Halıları, 2. Beyşehir halıları, 3. Fustat (eski Kahire) halıları olmak üzere üç temel başlık altında toplanmaktadır. (Aslanapa 1987: 25), Anadolu Selçuklu halıları 15'ini parçaların oluşturduğu 18 adetlik bir halı grubudur. Son yıllarda Tibet'te keşfedilen 5 halı da bu gruba dahil edilmektedir. Toplamda Anadolu Selçuklu döneminden kalma bildiğimiz 23 halı mevcuttur. (Deniz, 2005:19) İlk grup halılardan 8 halı Konya Alaeddin Cami'inde bulunmuştur. Bugün İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan bu halılar 1905 yılında Alman Konsolosluğunda görevli Danimarkalı Loytdved'in delaleti ile, İsveçli F.R. Martin tarafından keşfedilmiştir. F.R. Martin bu halıları yayınlamadan, halıların resimlerini Loytdved'den temin eden Fredrich Sarre, halıları görmeden bunların üç tanesini yayınlamıştır. F.

R. Martin ise bunları, 1908 yılında, birincisi metin, ikincisi resimlerden meydana gelen iki cilt halinde yayınlamıştır. İkinci grupta yer alan 3 adet halı Beyşehir Eşrefoğlu Cami'inde 1930 yılında R. M. Riestahl tarafından bulunmuş ve Konya Mevlana Müzesine getirilmiştir. Üçüncü grup Selçuklu devri Konya halıları 1935-36 yıllarında Fustat'da ele geçen 7 adet halı parçasından oluşmaktadır. Bir kısmı Stocholm Milli Müzesinde muhafaza edilen bu halıların Selçuklu devrinde Konya ve çevresinden ihraç edilen halılar olduğu anlaşılmış ve yayınlanmıştır.(Önder,1966: 49) Anadolu Selçuklularından gelen bu üç grupta yer alan halılar 20. Yüzyıla kadar gelişen Türk Halı Sanatının temelini oluşturmaktadır.

Türk Halı Sanatında süregelen gelişimin yeni bir göstergesi olan grup "Hayvan Figürlü" halılardır. 14. yüzyılın başlarından itibaren Selçuklu halılarının yanı sıra ikinci bir grup olarak ortaya çıkan "Hayvan Figürlü" halılar ilk olarak Avrupalı ressamların tablolarındaki halı tasvirlerinden tanınmıştır. Bu halıların daha sonraları az sayıda orijinalleri bulunmuştur. 14. yüzyıl başlarından 15. yüzyıl sonlarına kadar olan aralıkta tarihlendirilmiştir. Bu grup halılar ilk defa K. Erdman tarafından bir makalede yayınlanmıştır (Erdmann, 1929:261-298). 14. Yüzyılın başlarından 15. yüzyıl sonlarına kadar sürdüğü tablolardaki tasvirlerden takip edilen Hayvan Figürlü halılar, başlangıçta Selçuklu halılarına bağlanarak, Türk halı sanatında birbiri içinden gelişen tiplerin ilk örneklerini vermiştir. (Yetkin,1991:19)

15.-16. Yüzyıl Erken Osmanlı devri halıları olarak kabul edilen bir grup

halı da Hayvan figürlü Anadolu halılarında olduğu gibi Avrupalı ressamların tablolarında tasvir edilmiştir. Özellikle Hans Holbein ve Lorenzo Lotto'nun tablolarında görülen halılar literatüre Holbein Halısı ve Lotto Halısı olarak geçmiştir. 15. yüzyıl bir geçiş dönemidir ve bu dönemin ardından gelen bir yandan 15. Yüzyılın geometrik desenlerinin yerini organik stilize bitkisel desenler almaya başlarken diğer yandan madalyon ve bitkisel motiflerin yoğunlukla kullanılmaya başlaması ile yeni bir grup ortaya çıkar. Bu yeni anlayışın şekillendiği halılar Türk Halı Sanatının klasik devri olarak 16. Yüzyılda başlar ve en önemli merkezi Uşak' tır. Bu dönemin özelliğini teşkil eden en karakteristik özellik madalyon motifidir ve zengin çeşitli bitkisel motifler ile oluşan kompozisyonlar yeni bir üslup geliştirmiştir. Madalyonlu Uşak halıları ve Yıldızlı Uşak halıları olmak üzere iki temel karakteristiği işaret eden kompozisyon özelliklerinin yanı sıra kuşlu ve çintemanili Uşak halıları da kompozisyon ve motif özelliklerine bağlı isimlerle literatüre geçmiştir. Oldukça büyük boyutlarda olan bu halılar Gördes düğümü ile dokunmuşlardır. Bu grup halıların örnekleri Türk İslam Eserleri Müzesinde sergilenmektedir.

Osmanlı Saray Halıları Türk Halı Sanatının klasik gelişimi yanında, 16. Yüzyılın son yarısında bunların dışında teknik olarak farklı ve yüksek kalitede, desen olarak tamamen organik motif ve kompozisyonların geliştiği bir grup, bu grup halılara Saray Halıları adı verilir. 16. ve 17. yüzyıl Türk halı sanatının en parlak devri olarak kabul edilen dönemdir. Halı sanatında önemli zenginleşme, gelişme ve değişimin izlerinin görüldüğü bu dönemde tamamen yeni bir üslup başlamıştır. Osmanlı Saray halıları; seccadeler, taban halıları ve masa halıları olarak sınıflandırılmaktadır. Osmanlı'nın 1514 yılında Tebriz'i ve 1517 yılında Kahire'yi fethetmesi sonrası saraya getirilen ustaların Osmanlı saray üslubunda önemli etkileri olduğu kabul edilmektedir ve Türk Halı Sanatı'nda yeni bir teknik ve desen anlayışının ortaya çıktığı görülmektedir. Osmanlı yönetimi topraklarına kattığı bu yeni ülkelerin sanatkârlarını Osmanlı saray nakkaşhanesine alarak kültürel zenginliklerini de taşımıştır. Sarayın sanatla ilgili teşkilatı olan ehl_i hiref hassa teşkilatında nakkaşan-ı hassa ve cemaat-i kaliçebafan-ı hassa (saray için halı dokuyanlar cemaati-kaliçebaflar) Osmanlı saray sanatının örgütlenmesini göstermektedir. (İnancık, 2008, s.46) Bu örgütlenme saray üslubunu oluşturur ve bu üslup kitap sanatları, çini, ahşap, taş, kumaş ve halı desenlerinde paralellikler göstermektedir. Saray denetiminde üretilen bu halılar son derece büyük boyutlarda olan taban halıları ve seccadelerden oluşur. Tamamen yeni bir üslubun hakim olduğu bu halılarda teknik olarak da farklılıklar oluşmuş sine

düğümü kullanılmaya başlamış, malzeme olarak ipek ve altın-gümüşsırma iplikler kullanılmıştır. Sarayın kullanımına yönelik üretilen halılar aynı zamanda devlet büyüklerine verilen diplomatik hediye de olmuştur

İstanbul'da 19. ve 20. yüzyılda Eyüp'te Devletin Feshane fabrikasında, Kumkapı, Topkapı, Etyemez, Üsküdar ve İstinye'de halı dokunmaya devam edildiği izlenmektedir (Arslan, 1996:5).

Halı sanatının gelişimi 13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar kesintisiz olarak süregelmiştir. Halıcılığın gelişimi ve halı ticaretinin önemi 14. Yüzyıldan başlayarak batılı saray ve kiliselerindeki kullanılma biçimleri ve değerleri ile batılı ressamların tablolarında görülen halı tasvirlerinden açıklıkla izlenmektedir. 19. Yüzyılın sonlarından itibaren ise halıcılığın gelişiminde devlet desteğini görmekteyiz. (Arslan, Çinko, 2018:209). Halı sanatının ve sanayiinin içinde batıda gelişen Sanayi devrimine paralel olarak ortaya çıkan sanayileşme düşüncesine öncü olarak uygulamaya geçen en önemli tesisi 1833'te kurulan Feshane fabrikası, Feshane-i Amire'dir (Arslan, 2020:889). Topkapı sarayı içinde 1450'li yıllarda başlamış olan ve devletin bu yöndeki büyük destekleriyle oluşturduğu bir araştırma-geliştirme sistemi,

1843 yılında yeniden Hereke'de kurulmuş ve böylece dünyanın en değerli halılarını ve ipekli dokumalarını üretmiş olan Hereke Fabrika-i hümayunu ortaya çıkmıştır. Bugün TBMM Milli Saraylara bağlı Müze-Fabrika olarak işlevini sürdürmektedir. (Küçükerman, 2015, s.65) Günümüze kadar üretimini sürdüren, Batı Anadolu'da halıcılık merkezlerinden biri olan Isparta'da 1943'te Sümerbank tarafından işletilmeye başlanan Isparta Halı Fabrikası'dır.

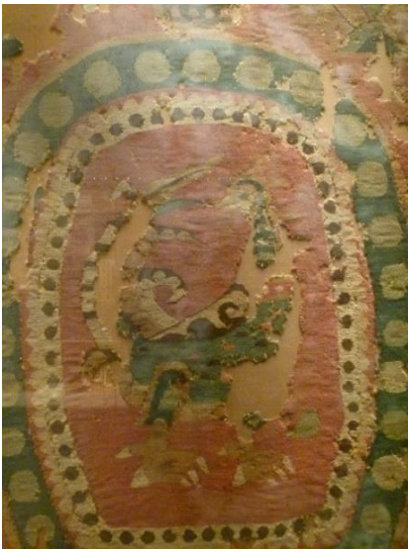
Burada özetlediğimiz Halı sanatının tarihsel süreci içinde ayrıca Anadolu'da her biri kendi karakteristiği ile üretimleri devam eden; Uşak, Bergama, Kula, Gördes, Konya, Niğde, Kırşehir, Sivas, Kayseri, Çanakkale vb. pek çok önemli halı merkezi bulunmaktadır.

1.2. Kilimin Tarihçesi

Pazırık kurganından çıkarılan eşyaların arasında keçe yaygılar ve düz dokuma parçaları da yer aldığından kilim dokumacılığının tarihi halı kadar eskiye dayandırılmaktadır. Kurgandaki dokuma parçalarından iki tanesi kilimdir (Resim 3). Bunlar malzeme, teknik ve estetik yönleriyle hem erken dönem Anadolu kilimlerine hem de bu kilimlerden esinlenerek üretilen halılara benzemektedir (Denny, 2018:25). Yine aynı bölgede bulunan Başadar kurganında ve Kuzey Moğolistan'daki Noin Ula'da atkı yüzlü dokuma, atkı atlamalı ve sarmalı cicim, zili, sumak dokuma parçalarına rastlanmıştır. Halı

tekniğinin düz dokuma tekniklerinden sonra geliştiği düşünülmektedir. Ancak düz dokuma yaygıların halıdan daha dayanıksız olması ve göçebe yaşamın en çabuk eskittiği eşyalardan biri olması sebebi ile günümüze ulaşan örnekleri sınırlı kalmıştır (Resim 4). Bunun yanı sıra halı kadar değerli görülmediğinden nesilden nesile korunarak saklanmadığı düşünülmektedir (Balpınar, 1982:13).

Resim 3: Pazırık kurganından çıkarılan kilim parçasından bir detay,Ermitaj Müzesi (Denny, 2018:24).



Resim 4: Ermitaj Müzesi'nde sergilenen 8. Yüzyıla ait bir kilim,Mısır ya da Suriye, Fotoğraf: Sevim Arslan, 2012.

James Mellaart tarafından Truva kral mezarlarında bulunan ve kraliçenin yatak örtüsü olarak sunulan kilim parçası M.Ö. 2300 yılına tarihlendirilmektedir (Durul, 1977:12). Ayrıca Gordion (Yassıhöyük) kazı alanında yün, keçi kılı ve ketenden sumak, cicim ve kilime benzer dokuma parçaları bulunmuştur. Frigyalılar'a atfedilen parçaların M.Ö. 7. yüzyılda dokunduğu kabul edilmektedir (Deniz, 1998:9). Bu buluntular Anadolu'da dokumacılığın Türklerden önce de var olduğunun kanıtı olarak düşünülebilir.

Anadolu'da halı ve kilim kültürü esas itibariyle Türk kültürünün önemli bir parçasıdır. Anadolu kilimleri, Anadolu'nun binlerce yıllık kültürel birikimini ve kültürel mirasını yansıtmaktadır. Bu kilimler, her yörenin kendine özgü karakteristiği ile çok zengin çeşitliliğe sahiptir. Geleneksel yaşamın birer parçası olan kilimler, yer yaygısı, çadır, çadır kapısı, perde, eşya ve hayvan örtüsü, torba, heybe, erzak ve eşya taşıma torbası, kıymetli eşyaların konulduğu çuval, duvar askısı ve bunun gibi pek çok kullanım alanında karşılığını bularak vazgeçilmez bir dokumalar zincirini oluşturmaktadır. Yerleşik yaşama geçildikten sonra da benzer işlevsellik fonksiyonlarını sürdürmekle birlikte ev için dekorasyonun önemli birer parçası olmuşlardır. Kilimlerde kullanılan motifler birer süsleme ögesi olmanın yanı sıra bu dokumaların kimliklerini de oluşturmaktadır. Belli motifler belli boyların damgası olmuştur. Aynı zamanda üzerinde taşıdığı sembol motiflerle koruyucu tılsım ve nazarlık olmak gibi bazı fonksiyonlara da sahiptir (İnalcık, 2008:53). Ait oldukları kültürlerin ipuçlarını yansıtan kilimler, geçmişin kültür ve sanat birikimlerini günümüze taşıyarak, kendi özellikleri çerçevesinde toplumların görsel ve kalıcı kültürünün temel ögelerini yansıtan kültürel simgelerdir.

Anadolu kilimleri dokundukları bölgenin isimleri ile anılırlar. Her bölgenin desen, renk ve boyut gibi karakteristik özellikleri vardır. Orta Anadolu'da Konya ve çevresi (Hotamış, Obruk, Kapadokya, Karapınar, Aksaray, Kayseri, Keçimuhsine), Orta Batı Anadolu'da Dazkırı ve Sivrihisar, Güney Anadolu'da Reyhanlı, Mut ve Döşemealtı, Batı Anadolu'da Fethiye, Aydın, Eşme, Balıkesir ve Bergama, Trakya'da Şarköy, Doğu Anadolu'da Erzurum, Sivas, Malatya, Kağızman, Hakkâri ve Van kilim dokuma merkezlerindendir.

Kırsal alanların dışında Osmanlı Sarayında çok fazla kilim dokunmuştur. Sefer sırasında padişahın çadırında yer yaygısı olarak kullanılan

kilimler kolay taşınabilirliği açısından tercih edilmiştir. Günümüze ulaşan çok az sayıda saray kilimi bulunmaktadır. Yıpranmış oldukları ya da savaş sırasında ganimet olarak bırakıldıkları düşünülmektedir. Bu kilimler ilk defa Şerare Yetkin tarafından Anadolu'daki camilerde bulunmuştur. Kilimler, 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı Saray nakkaş hanesinde çizilen natüralist desen özelliklerini taşıdıklarından saray ile ilişkilendirilmişlerdir. Karanfil, lale ve sümbül gibi stilize edilmiş çiçek desenlerinin yer aldığı bu kilimler geometrik desenli Anadolu kilimlerinden ayrı bir grup oluştururlar (Yetkin, 1981:375-379) (Resim 5). Ayrıca Osmanlıların erken dönemlerinden itibaren çadırlarda dokuma yaygılar ve perdeler kullandığı bilinmektedir. Halı ve kilime nazaran daha ince ve zayıf olan yer yaygılarında geleneksel halı ve kilim desenlerinin kullanıldığı görülür. Çok ince ve iyi kalitede olan bu dokumalarda ipek ile kılaptan denilen altın ve gümüş alaşımlı tel kullanılmıştır (Tezcan, 2011:120-121).

Resim 5: Osmanlı saray kiliminden bir detay, 17.yy., Vakıflar Halı MüzesiKatalog, 2005: 101).

2. HALI-KİLİM-CİCİM-ZİLİ-SUMAK TEKNİKLERİ

Kilim kelimesi geniş anlamda, bütün havsız düz dokuma yaygıları içine alır şekilde kullanılıyor olsa da cicim, zili, sumak gibi düz dokuma yaygılar farklı tekniklerle dokunmaktadır (Balpınar, 1982:45). Halı ise düz dokuma türlerinden farklı olarak havlı bir dokumadır. Bu tekniklerin hepsi istenirse aynı dokumada yer alabilir. Hangi tekniğin nerede kullanılacağı dokumanın desenine bağlıdır. Her tekniğin oluşturduğu doku farklıdır. Dokuma yüzeyinde oluşan farklılıklar tasarımın bir parçası olarak değerlendirildiğinden; çeşitli dokuma tekniklerinin var olması teknik ve tasarım ilişkisi açısından önemlidir.

2.1. Halı

Halı tekniğinde çift çözgü üzerinde düğüm atılarak hav oluşturulur. (Resim 6, Resim 7, Resim 8, Resim 9). Türklerin kendilerine özgü bir düğüm teknikleri vardır ve bu tekniğe "Gördes" ya da "Türk" düğümü denmektedir. Halı dokunurken her düğüm sırasından sonra iki sıra zemin atkısı atılır. Daha sonra kirkit ile üstten alta vurularak atkı ipleri çözgüler arasına yerleştirilir. Böylece ilmeklerin açılması önlenmiş olur. Sonraki düğüm sırasına geçilmeden önce düğümler halı makası ile kesilmelidir. Makasın keskin ve düzgün yüzlü olması önemlidir. Aksi takdirde havların yüksekliği eşit olmamakta ve halının yüzeyi bozulmaktadır (Taylan, 2018: 97-98). Ancak tasarıma ve halının kalitesine (dm^2'sindeki düğüm sıklığı) bağlı olarak hav uzunlukları aynı dokuma üzerinde farklılıklar gösterebilir.

Resim 6: Türk İlmeği, Yuntdağ, Fotoğraf: Mine Taylan, 2015.

Resim 7: Halı dokuma tekniği, Mine Taylan.

Resim 8: Halı dokuma, ön yüz. Mine Taylan.

Resim 9: Halı dokuma, arka yüz. Mine Taylan.

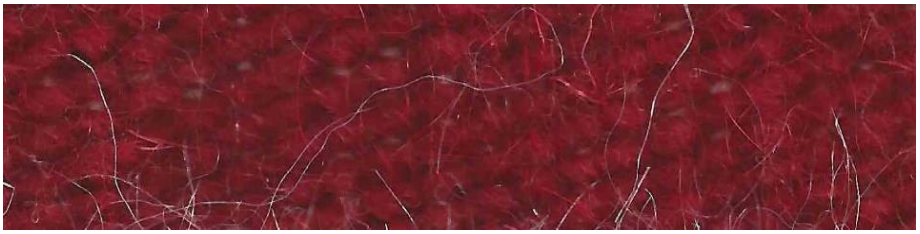
2.2. Kilim

Kilim tekniğinde temel prensip, atkı ipinin çözgü iplerinin bir altından, bir üstünden geçmesidir. Bir sonraki atkı sırasına ise üst ve alttan geçirilen çözgüler yer değiştirir (Resim 10, Resim 11, Resim 12). Bu, dokuma örgülerinden bezayağı olarak adlandırılır. Kilim tekniğinde deseni oluşturan atkı ipleri çözgüleri kapatmaktadır. Dokuyucu kilimi bölümler halinde dokuyabilmektedir. Desenlemede kullanılan yöntemlerden biri, renkli atkı iplerinin desene bağlı olarak değişen bölgelerde hareket edip

hem deseni hem de zemini oluşturmasıdır. Bu yöntemde dokumada bazı aralıklar oluşmakta ve bu aralıklar literatürde "ilik" olarak adlandırılmaktadır (Taylan, 2018: 90).

Resim 10: Kilim dokuma tekniği. Mine Taylan.

Resim 11: Kilim dokuma, ön yüz. Mine Taylan.

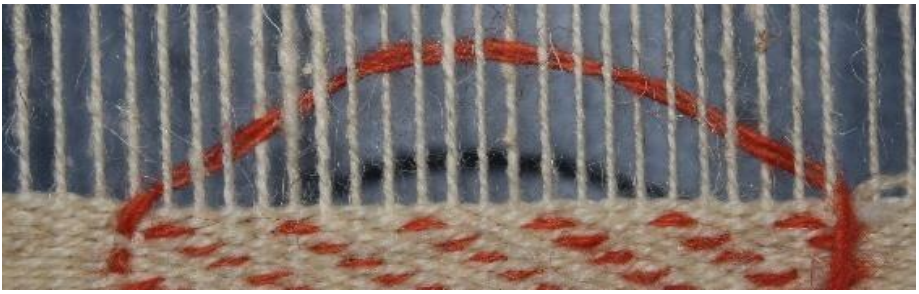


Resim 12: Kilim dokuma, arka yüz. Mine Taylan.

2.3. Cicim

Cicim, zili ve sumak atkı atlamalı dokuma teknikleridir. Bu tekniklerde desen ikinci bir atkı ile oluşturulmaktadır. Desen atkısı motifin biçimine bağlı olarak farklı sayıda çözgünün üstünden ve altından yatay yönde atlamalar yaparak çalışır. Aşağıda verilen örnekte desen atkısı üçlü atlama yapılmış yani üç çözgünün üzerinden ve bir çözgünün altından geçirilmiştir. Her desensırasının ardından dokumanın eni boyunca bir ya da iki sıra atkı atılmış bir sonraki desen sırası bir çözgü kaydırılarak başlatılmıştır. Kilim tekniğinde dokumanın ön ve arka yüzü aynı

görüntüde iken cicim, zili ve sumak dokumalarda desen ön yüzdedir. Ayrıca bu tür dokumalar kilimden farklı olarak yüzeyleri dolgulu bir görüntüdedir (Taylan, 2018:92-93). (Resim 13, Resim 14, Resim 15, Resim 16, Resim 19, Resim 20).



Resim 13: Cicim dokuma tekniği, arka yüz. Mine Taylan.

Resim 14: Cicim dokuma, ön yüz. Uygulama: Mine Taylan.

Resim 15: Cicim dokuma, arka yüz. Mine Taylan.

2.4. Zili

Zili iki, üç ve beş atlamalı olabilmektedir. Her desen sırasının ardından bir ya da iki sıra atkı atılır ve bir sonraki desen sırasında atlamalar desen kaydırılmadan aynı hizada yapılır. Zili dokumalarda desen dikey çizgiler şeklinde oluşmaktadır. (Taylan, 2018: 94) (Resim 16, Resim 17, Resim 18, Resim 19, Resim 20).

Resim 16: Zili dokuma tekniği, arka yüz. Mine Taylan.

Resim 17: Zili dokuma, ön yüz. Uygulama: Mine Taylan.

Resim 18: Zili dokuma, arka yüz. Mine Taylan.

Resim 19: Cicim ve Zili tekniği, Fotoğraf: Mine Taylan, 2015.

Resim 20: Cicim ve Zili tekniği, Servet Örmen Koleksiyonu, Fotoğraf: Mine Taylan, 2022.

2.5. Sumak

Sumak dokumada desen atkısı farklı sayılarda çözgülere sarılarak desen oluşturulmaktadır. Örneğin üç ya da dört çözgü teli üzerinden atlayan desen atkısı, sıradaki bir ya da iki çözgü etrafında dolanır. Her desen sırasınınardından iki sıra atkı atılarak çözgüler arasına yerleştirilir (Resim 21, Resim 22, Resim 23) (Taylan, 2018:96).

Resim 21: Sumak dokuma tekniği, arka yüz. Mine Taylan.

Resim 22: Sumak dokuma, ön yüz. Mine Taylan.

Resim 23: Sumak dokuma, arka yüz. Mine Taylan.

3. TEKNİK ve TASARIM İLİŞKİSİ

Halı-Kilim sanatı alanlarında yapılan araştırmalar, tarihsel süreçiçindeki gelişimini ve değişimini her zaman üretim bölgeleri, dönemleri,

teknik ve malzeme analizleri, desen ve kompozisyon özellikleri, motif, imge ve semboller gibi temel konuları üzerinden yapılmıştır.

Bu çalışmada amaçlanan dokuma kültürünün geleneksel olanla çağdaş olan arasındaki ilişkiyi göstermekle birlikte aynı zamanda dokuma kültürünün kendisine ait olan gerçekliklerin estetik ve sanat nesnesi olarak evrilmesini, dokumanın teknik yapısı üzerinden, analiz edilen özelliklerin sanata dönüşümünü ortaya koymaktır (Arslan, 2018:50).

Her sanat yapıtı kendi dönemiyle bağımlı olduğu kadar, farklı dönemlerde o yapıta değişik açılardan yaklaşarak yeni yorum olanakları getiren görüşlere de açıktır. Sanat ister güzeli yansıtsın ister yorumlasın, bize ya bilgisel ya duyusal ya da hem bilgisel hem de duyusal düzlemde daha önce biriktirdiğimiz bilgilerle ve edinimlerle çakışan, gerektiğinde o bilgilere karşın, görsel etki ile yeni bir bilgi verme, yeni bir bilgi aktarma olanağı, estetik duygularımızı geliştirme, değerlendirme ve yönlendirme aracıdır.

Bu açıdan yola çıkarak dokumaların yapısal özelliklerinin araştırılması ve bu yapısal özelliklerin oluşturduğu görsel algının farkına varılması dokuma sanatına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Algı her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerin farkına varılıp taşınabilirliğe kavuşması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması onun önce algılanmasını gerektirir. (Arslan, 207:79)

Dokumaların yapısal özelliklerinin algılanması, dokuma türlerindeki tekniklerin oluşturduğu görsel farklılıkların bir sanat yapıtının oluşması için fazlasıyla yeterli ögeleri elde etmemize olanak sağlamaktadır.

Dokumaların yapısal özelliklerini; sadece tasarımın temel ögelerinden biri olan çizgi ya da doku ögelerini ele alarak incelediğimizde karşımıza çıkan görsel zenginliğin olağanüstü olduğunu görmekteyiz. Dokumanın oluşması için gerekli en temel yapı olan bezayağı olarak adlandırdığımız örgü, atkı ve çözgü ipliklerinin kesişmesi; yani yatay ve düşeyde çizginin kesişmesi ile oluşan bir doku olarak algılanabilir. (Resim 24) Kilim dokuma tekniğinde ise bezayağı dokudan farklı olarak yüzeyde görünen sadece atkılardır. (Resim 25).

Resim 24: Bezayağı örgü.Sevim Arslan

Resim 25: Kilim dokuma tekniği. Sevim Arslan

Tasarımın en temel elemanı olan çizgi ögesini kilim dokuma tekniği ve doku farklılıkları olağan üstü zenginlikte çizgi çeşitliliği elde etmemize olanak sağlamaktadır (Resim 26, Resim 27, Resim 28, Resim 29, Resim 30, Resim 31).

Resim 26: Kilim, nokta-çizgi. Sevim Arslan

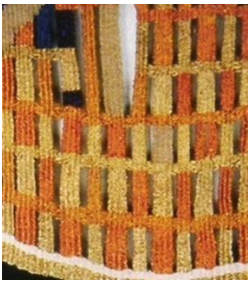
Resim 27: Kilim, nokta-çizgi. Sevim Arslan

Resim 28: Kilim, yatay çizgi. Sevim Arslan

Resim 29: İlikli kilimlerde oluşan çizgi, Sevim Arslan

Resim 30: İlikli kilimlerde oluşan çizgi, Sevim Arslan

Resim 31: İlikli kilimlerde oluşan çizgi, Sevim Arslan



Resim 32: Sühandan Özay (Özay, 2001:179).

Ayrıca yatay, düşey ve diyagonal çizgilerde doku farkıyla da öne çıkan en iyi örnek zili ve cicim dokuma tekni kleridir (Resim 33, Resim 34, Resim 35, Resim 36).

Resim 33: Zili, Zeminde kilim tekniği kullanılmış. Sevim Arslan

Resim 34: Zili, zeminde bezayağı tekniği kullanılmış. Sevim Arslan

Resim 35: Diyagonal çizgi cicim, yatay çizgi kilim. Sevim Arslan

Resim 36: Cicim detay. Sevim Arslan

Sumak dokuma tekniği dokusal bir yüzey elde etmemize olanak sağlamanın yanı sıra çizgi olarak da son derece etkili sonuçlar ortaya koymaktadır. (Resim 37, Resim 38, Resim 39, Resim 40, Resim 41, Resim 42, Resim 43, Resim 44)[1].

[1] Resim 39 ,40 Mine Taylan'ın, Resim 26,27,28,29,35,41, 42, 43 44 Sevim Arslan'ın özgünsanat eserlerinden detaydır.

 Resim 37: Balık sırtı sumak ve düz sumak tekniği ile oluşan doku. Sevim Arslan	 **Resim 38:** Düz sumak ve kilim tekniği ile oluşan doku. Sevim Arslan
 Resim 39: Cicim tekniği ile elde edilen çizgi.	 **Resim 40:** Zili tekniği ile elde edilmiş çizgi.
 çizgi. Sevim Arslan	 edilmiş çizgi. Sevim Arslan

Resim 43: Sumak tekniği ile elde edilen çizgi. Sevim Arslan	**Resim 44:** Sumak ve cicim tekniği ile elde edilmiş çizgi. Sevim Arslan

Bugün dokuma sanatında her türlü malzemenin kullanılması, tekniğin kullanımında geleneksel kuralların dışına çıkılması yaratıcılığı ortaya koyabilmeyi sağlayacaktır. Geleneksel yapılarda teknik sabit ve değişmez bir yöntem şeklini alırken, çağdaş sanatta teknik sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğüdür, ürettiği sanat yapıtında yeniliği oluşturan bir yöntem ve üsluptur. Malzemenin teknik ve estetik ilişkisi, teknik- estetik ilişkisi, tekniğe bağlı efektlerin oluşturduğu dokusal farklılıkların estetik unsurlara göre değerlendirilmesi ve dokusal anlatımının görsel algıya etkisi üzerinden yapılan odaklanmalar, günümüz sanat üretimi içinde yeni alan ve dokumalar ortaya koyacaktır (Arslan, 2012: 54-57).

Sanat, yapısı gereği var olanın dışında yeni, değişik bir anlatım biçimine ulaşma kaygısı taşır. Çağdaşlık ve özgünlük aranan niteliklerdir. Çağdaşlık ve özgünlüğün kaynakları ise tasarımcının yaratıcı, araştırıcı, deneyci etkinliği içinde yeni ve özgün olanı besleyebilmelidir. Tasarımcı tüm kaynaklardan yararlanmalıdır.

Dokusal yüzeyleri bir sanat yapıtı niteliğine kavuşturmak günümüz sanat sorunsalı ile yeniden ele almak ve dokuma tekniklerinin görsel zenginliğine dikkat çekerek dokuma sanatını yeni boyutlarda değerlendirmek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Arslan, S. (2020). *"Feshane Halıları",* Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını:539, 2. Cilt 887-927

Arslan, S. Levent, Ç. (2018). "Türk Halı Sanatının Gelişimi Çerçevesinde Halı Ticaretinin Türkiye Ekonomisindeki Boyutu". *Social Sciences Research Journal*. Volume 7. Issue 2.

Arslan, S. (2018). "Anadolu Kilimleri ve Brent Wadden'in Dokuma Tabloları Bir Diyalog Kurabilir mi?". *IV. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Sempozyumu (ISMS), Bildiri Kitapçığı.* Paris. s. 49-59.

Arslan, S. (2015)""Feshane Carpets From Darussınaa To Feshane-i Amire", Darüssinaa'xxdan Feshane-i Amire'ye "Feshane Halıları"," In *Ottoman Carpets From The Arkas Collection 1834-1930, Arkas Koleksiyonu nda Osmanlı Halı Sanat* , İstanbul: Mas Matbacılık san.ve tic. A.Ş., 2015, pp.50-63.

Arslan, S. (2012). "Geleneğin Sanat Eğitimine ve Sanata Yansıması "Deneysel Çalışmalar". *Yeni İpekyolu Konya Ticaret Odası Dergisi*. Yıl: 25, Sayı: 290, s.54-57.

Arslan, S. (2007). "Kirkitli Dokuma Teknikleri ve Tasarım İlişkisi" Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, I. Uluslararası Türk El Halıları Kongresi, Konya, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları MerkeziBaşkanlığı Yayınları, s. 77-79

Arslan, S. (1996). *Feshane Halıları* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Aslanapa, O. (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı.* İnkılap Kitabevi. Ankara.

Balpınar, B. (1982). *Kilim-Cicim-Zili-Sumak, Türk Düz Dokuma Yaygıları*. Eren Yayınları. İstanbul.

Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları(Kilim-Cicim-Zili)*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Ankara.

Durul, Y. (1977). *Yörük Kilimleri*. Akbank Yayını. İstanbul.

Erdmann, K. (1929). "Orientalissche Tierteppiche auf Bildern des XIV. Und XV. Jahrhunderts". *Jahrubuch der Preussischen Kunstsamminungen*. No.5.9. s. 261-298.

İnalcık, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Katalog. (2005). *Anadolu Kilimleri 2*, T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı.
DÖSİM. Ankara. Kilim no: 101.

Özay, S. (2001). *Dokuma Resim Sanatı*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara.

Özdol, S. (10.06.2023) https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/catalhoyuk-dokuma,

Taylan, M. (2018). *Bir Geleneğe Dönüş Projesi Olarak DOBAG ve Ötesi.* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.

Tezcan, H. (2011). "Osmanlı Sarayı İçin Dokunmuş Yer Yaygıları". *Arış Dergisi.* Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Sempozyumu ÖzelSayısı. Sayı 5. s. 120-121.

Türk, Ç. B. (1963). "İstanbul'da XVI. Asır Sonuna Kadar Hasa Halı Sanatkarları" (Yayınlanmamış Doktora Tezi). *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I.* İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayını. İstanbul.

Walter, B. D. (2018). "The Anatolian Kilim and History of Art" (Kitapta Bölüm). *A Nomad's Art Kilims of Anatolia*. George Washington University Museum and The Textile Museum. Washington. DC.

Yetkin, Ş. (1981). "Osmanlı Saray Sanatı Üslubundaki Kilimlerden İki Yeni Örnek". *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XIII. Ankara. s. 375-379.

Yetkin, Ş. (1974). *Türk Halı Sanatı.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.

BÖLÜM 19

BURSA HARMANCIK ÇAKMAK KÖYÜ HACI MEHMET CAMİİ KALEM İŞİ BEZEMELERİ VE DUVAR RESİMLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Şeyda ALGAÇ[1]

[1] Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Afyonkarahisar

Giriş

Çakmak köyü, Bursa ilinin Harmancık ilçesinin[2] 9 km kuzeydoğusunda bulunur. Bölgeye ait 1521 tarihli mufassal tahrir defterlerinde Çakmak köyünün bağlı olduğu ilçe "Karye-i Harmancık" olarak belirtilmiştir[3]. Harmancık, Keles, Büyükorhan ve Orhaneli ilçeleri ile birlikte Bursa'nın dağ yöresini oluşturur ve bu bölge Orhan Bey döneminde Atranos Kalesi'nin ele geçirilmesi ile fethedilmiş, Bursa'nın alınışından sonra da geniş ölçüde imar ve iskân edilmiştir[4]. Köy merkezinde bulunan artık kullanılmayan ibadete kapalı Hacı Mehmet Camii'nin mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne aittir ve yapı Bursa Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü tarafından 11 Temmuz 2003 tarihinde 9930 sayılı karar ile tescillenmiştir. Yapının inşa kitabesi yoktur. Ancak Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde köye ait vakıf kayıtlarında, 1277 (M. 1860) tarihli hatiplik atamasında vakıf sahibinin adı "Hacı Mehmed" olarak belirtilmiştir[5]. Yerel kaynaklar camiyi yaptıranın 'Hacı Mehmet oğlu Hacı Osman' olduğunu, camiinin 1276 (M. 1859) yılında Hacı Osman'ın 1274 (M. 1857) senesindeki vefatından sonra tamamlandığını söylemektedirler[6].

Mimari Tanım

Güney- kuzey yönünde eğimli bir araziye yerleştirilmiş olan yapı, muhtelif büyüklüklerdeki kaba yonu taşlarla yatay derzli bir duvar örgüsü ile 85- 90 cm duvar kalınlığında inşa edilmiş, aralarda ahşap hatıllar kullanılmıştır. Duvarların iç ve dış sıvalarının yer yer dökülmüş olması malzemenin gözlemlenmesine imkân vermektedir. Marsilya kiremitli kırma çatının saçakları duvarlardan 70 cm çıkıntı yaparlar. Yapının güney cephesinde üst seviyede ahşap çerçeveli dikdörtgen formlu iki adet küçük, alt seviyede duvarın doğu bölümünde taş söveli dikdörtgen formlu bir adet, doğu cephesinde üst seviyede ahşap çerçeveli dikdörtgen formlu iki adet küçük, alt

---

[2] İlçenin tarihçesi için bkz. Ömer Faruk Dinçel, Harmancık Tarihi, (Ankara: Harmancık Kaymaklığı), 2011.

[3] Niyazi Topçu, "1521 Tarihli Tımar Defteri'ne göre; XVI. Yüzyıl Başlarında Dağ Yöresi (Orhaneli- Keles- Harmancık- Büyükorhan)", Bursa Araştırmaları 4, (2004): 33.

[4] Derviş Ahmed Âşıkî, Aşıkpaşazade Tarihi, Hazırlayan: Ayşenur Kala, (İstanbul: Kamer Yayınları, 2018), 72- 73.

[5] Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Şahsiyet Kaydı 190- 170- 1404 (Harmancık), Genel sayı: 1400.

[6] Dinçel, Harmancık Tarihi, 105.

seviyede taş söveli, içten ahşap panjurlu, dikdörtgen formlu iki adet, batı cephesinde sadece üst seviyede ahşap çerçeveli dikdörtgen formlu iki adet küçük pencere bulunmaktadır. Kuzey cephesinde duvarın orta bölümünde ahşap çerçeveli yatay dikdörtgen formlu büyük bir pencere bulunur. Alt seviyedeki pencereler içten, dışarıya doğru açılabilen çift kanatlı ahşap panjurlarla kaplanmıştır. İç mekâna giriş, kuzey cephesindeki ahşap söveli, iki kanatlı ahşap bir kapı ile sağlanır (Resim 1, 2, 3)[7]. Kuzey- güney yönünde uzunlamasına dikdörtgen planlı[8] harim, merkezinde yuvarlak oyma göbek süslemenin bulunduğu ahşap bir tavan ile örtülmüştür (Resim 4). Kuzeyde üst seviyede dört ahşap sütunla taşınan ahşap kadınlar mahfili bulunur. Mahfile kuzey duvarının doğu bölümünde bulunan ve kuzey duvarına bitişik ahşap bir merdiven ile çıkılır. Mahfilin ortasında harim mekânına çıkıntı yapan dikdörtgen bir balkon bölümü vardır. Mahfilin giriş kapısının her iki tarafında kalan alt bölümleri ahşap sekiler halinde değerlendirilmiş, parmaklıklarla harim mekânından ayrılmışlardır. Mahfilin kuzey duvarının ortasında bulunan tek kanatlı ahşap kapıdan, muhtemelen yapıya sonradan eklenmiş ve mekândan çıkma yapan, küçük bir odaya geçilir. Bu oda köy odası ya da camide görevli imamların yaşam alanı olarak kullandıkları bir mekân olmalıdır. Yapının güneydoğu köşesinde ahşap bir vaaz kürsüsü, güneybatı köşesinde ahşap bir minber bulunur[9].

Duvar Resimleri ve Bezemeler

Yapının iç mekân duvarları beyaz ile sıvanmıştır. Ahşap tavanla duvarları mavi renkli küçük yapraklardan oluşan ince bir bordür ayırır. Duvarların üstte kalan 1/4’ lük yatay bölümü kahverengi dikey çizgilerle bölünerek dikey ve yatay dikdörtgen paftalar oluşturulmuş, en altta kalan 1/4’ lük alana mermer görünümlü yatay dikdörtgen paftalar yerleştirilmiştir ortada kalan 2/4’ lük alan ise yazı ve süsleme alanı olarak kullanılmıştır.

Güney duvarının üstte kalan 1/4' lük alanı dikey çizgilerle bölünmüş, yatay ve dikey yedi dikdörtgen pano oluşturulmuştur. Panoların köşelerinde küçük kahverengi çiçekler bulunur. Batıdan doğuya doğru sıra ile birinci

---

[7] Çalışmada kullanılan tüm fotoğraflar yazara aittir.
[8] Plan için bkz; S. Yıldız Ötüken- Aynur Durukan- Hakkı Acun- Sacit Pekak, Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1986), 575.
[9] Ötüken ve diğerleri, Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, 566- 567.

pano ahşap minberin arkasında kalmaktadır ve boş bırakılmıştır. İkinci, beşinci ve yedinci panolarda mavi vazolara yerleştirilmiş mavi, turuncu ve kırmızı ile renklendirilmiş buketler bulunur. Üçüncü ve altıncı panolar pencere boşlukları olarak değerlendirilmiş, pencere boşluklarının altında kalan yatay dikdörtgen küçük paftalara yapının süslemeleri ile uyuşmayan, basit ve zevksiz muhtemelen sonradan eklenmiş, kıvrık dallara yerleştirilmiş mavi kırmızı çiçekli bordürler çizilmiştir. Duvarın ortasında altta kalan 3/4' lük kısmı kaplayacak şekilde yarım silindir şekilde kavsaralı bir mihrap nişi bulunur. Beyaz zeminli mihrabın içinde yukarı ve yanlara doğru toparlanarak açılmış kırmızı bir perde vardır. Perdeden aşağıya zincirle bir kandil sarkıtılmıştır. Mihrabın dışında beyaz zeminli yeşil yapraklı bir bordür bulunur. Mihrabın en dışına her iki yanında beyaz, iyonik bir alt yapıya kahverengi çifte sütunlar çizilmiştir. Sütunların başlıkları akantus yaprakları ile bezenmiş, sütun başlıkları yatay bir baştabanla birleştirilmiştir. Mihrabın üstüne ½ simetri ile tasarlanmış siyah kontörlü kahverengi akantus yapraklar yarleştirilmiş, ortada kalan oval alana siyah renkli sülüs yazı ile "La ilahe illallah Muhammeden Resulullah" yazılmıştır (Resim 5). Mihrabın batısında kalan duvar bölümününe minberin yanına dikey dikdörtgen bir pano içine manzara tasviri yapılmıştır. Düz bir çerçevenin içinde bulunan yalancı pencerede üst kısımda açık kahve renkli bir perde bulunur. Sağ tarafa doğru toplanmış perdenin arkasında bulutlu ve yağmurlu bir havada resmin aşağısında kalan bir kent tasviri görülmektedir. Manzaranın sol tarafında tüm kentin üstünde yükselen bir ağaç, tek kubbeli ve tek şerefesi olan tek minareli bir cami, caminin yanında camiden oldukça büyük, hemen göze çarpan bir saat kulesi, cami ile saat kulesinin çevresinde kırmızı kiremitli çift katlı evler bulunur. Resmin sağ alt köşesinde çift gözlü yuvarlak bir kemer manzarayı tamamlamaktadır (Resim 6). Manzaralı yalancı pencerenin üstünde simetrik olarak düzenlenmiş, kıvrık dallar üzerine yerleştirilmiş, siyah tahrirli, ayrıntıları beyazla belirlenmiş, kahverengi akantus yapraklar onun üstünde de küçük lacivert bir kâse bulunur. Manzara ile mihrap arasında kalan bölümün en üstüne kırmızı bir çelenk içine "Allah" (cc) yazılmıştır. Allah yazısının altında kırmızı çiçekler ve yeşil yapraklı çelenklerin ortasına vazo şeklinde düzenlenmiş "Maşaallah" ifadesi bulunur. Yazıların alt bölümlerinde muhtemelen sonradan eklenmiş basit ve zevksiz kıvrık dallar üzerinde kırmızı çiçekler ve gül goncaları vardır. Mihrabın doğusunda kalan duvar bölümünün

doğusuna vaaz kürsüsünün arkasına Burûc Suresinin 21. Ayeti "Bel hüve Kur'ânûn mecid" yazılmıştır. Doğu bölümündeki duvarın ortasında pencere boşluğu, pencerenin üstüne batı bölümündeki yalancı pencerenin üzerindeki süslemelerin aynısı yerleştirilmiştir. Pencere ile mihrap arasında kalan bölümün en üstüne kırmızı bir çelenk içine "Muhammed" (sav) yazılmış, yazının altına duvarın batı bölümündeki süslemelerin aynısı yerleştirilmiştir.

Doğu duvarının üstte kalan 1/4' lük bölümü dikey çizgilerin yardımı ile dikey ve yatay panolara ayrılmış, güneyden kuzeye doğru sıra ile ikinci pano pencere boşluğu olarak değerlendirilmiş üçüncü, dördüncü ve altıncı panolara içinde çiçek buketleri olan mavi vazolar yerleştirilmiştir (Resim 7), (Resim 10). Birinci yatay dikdörtgen panoda külliye şeklinde bir yapı topluluğu bulunur. Yapı topluluğu dikey bir eksen çevresinde simetrik olarak düzenlenmiştir. Dikey eksenin ortasında en arkada mavi tek kubbeli altıgen planlı, cephesi iki kat olarak düzenlenmiş bir yapı, onun önünde de daha geniş yine mavi kubbeli cephesi iki kat olarak düzenlenmiş, alt kattaki kapısı ardına kadar açık olan bir yapı vardır. Ortadaki iri yapıların çevreleri yine simetrik olarak mavi kubbeleri olan çatılı küçük evler ve kulelerle çevrilmiştir. Yapı topluluğunun arka planında servilerin arasında üç şerefeli çifte minareler olmak üzere toplam dört minare bulunur. Yapı topluluğu minarelerin yanlarındaki kubbeli, yuvarlak kemerli revaklı bölümlerle nihayetlenir. Binaların önünde çevresi zikzaklı gri bir duvarla sınırlandırılmış geniş bir avlu vardır. Zikzaklı duvarın üstünde parmaklıklar, duvarın ortasında da basamakları içeri doğru inen bir merdiven bulunur. Duvarın dışına yeşil bir doku en kenarlara da kısa otlar betimlenmiştir (Resim 8). Beşinci yatay dikdörtgen panoda asimetrik olarak düzenlenmiş külliye şeklinde bir yapılar topluluğu bulunur. Yapı topluluğunun ortasında mavi kubbeli altıgen planlı krem renkli dış cephesi olan tek katlı büyük bir yapı bulunmaktadır. Yapının ön cephesinde dört yanında ikişer pencere açıklığı bulunmaktadır. Büyük binanın solunda daha küçük mavi kubbeli iki katlı dikdörtgen planlı pembe renkli bir yapı vardır. Yapının üst katlarında küçük beş penceresi, altta küçük pencereleri ile birlikte bir kapısı bulunur. Yapıların önünde kalan pembe binanın sağında ve diğer yapıların önünde on üç yuvarlak kemeri olan kubbeli revaklı bir bölüm bulunur. Solda en baştaki ikinci revak diğerlerine göre geniştir ve ortasında bir giriş kapısı bulunmaktadır. Pembe binanın solunda ise beş yuvarlak kemeri olan kubbeli revaklı bir bölüm bulunur. Yapılar

topluluğu tek katlı ve iki katlı kubbeli irili ufaklı binalar ve kulelerle tamamlanır. Yapıların içinde sivri çatılı bir kule ve ikişer şerefeli altı minare bulunmaktadır. Yapı topluluğunun önünde çevresi zikzaklı gri bir duvarla sınırlandırılmış geniş bir avlu bulunur. Avlunun içinde üstü kubbeli bir revak, revağın altında da fıskiyeli bir havuz bulunmaktadır. Duvarın üstünde parmaklıklar ve sağır yuvarlak kemerli pencereler bulunur. Avlu duvarlarının dışına yeşil bir doku ve uzunlukları minarelere yakın yeşil serviler betimlenmiştir (Resim 9). Doğu duvarının ortasında kalan 2/4' lük bölüme dikdörtgen formlu iki pencere yerleştirilmiş, pencerelerin böldüğü alanda üç pano elde edilmiştir. Pencerelerin üzerlerinde simetrik olarak düzenlenmiş, kıvrık dalların üzerlerine yerleştirilmiş ve ayrıntıları beyazla belirlenmiş siyah kontorlü kahverengi akantus yapraklardan oluşmuş bezemeler bulunur. Pencerelerin üstüne kırmızı çelenklerin ortasına güneyden kuzeye sıra ile "Ömer", "Ali", "Hüseyin" yazılmıştır. Orta bölüme yine güneyden kuzeye doğru sıra ile Burûc Suresinin 22. Ayeti olan "fi Levh-i mahfûz", yazılmış altına sarı meyveli (limon ya da ayva) bir ağaç yerleştirilmiştir (Resim 11). İki pencerenin ortasında kalan bölüme simetrik bir düzenleme ile iki şerefeli dört minareli bir büyük iki küçük kubbeli ve kubbelerin alemlerle nihayetlendiği cami formu verilmiş, Allah'ın sıfatlarından "Ya Hannan" (Çok merhametli) yazılmıştır. Pencerenin kuzeyde kalan bölümünde Kur'an-ı Kerim'de bir çok ayette geçen "Ve hüve alâ külli şey'in kadîr" (Ve O (Allah) her şeye kadirdir) yazısı bulunur. Duvarın kadınlar mahfilinin altında kalan kısmına meyveleri kırmızı olan bir ağaç betimlenmiştir (Resim 12).

Batı duvarının üstte kalan 1/4' lük bölümü dikey çizgilerle dikdörtgen panolara ayrılmıştır. Güneyden kuzeye doğru sıra ile minberin arkasında kalan birinci pano boş bırakılmış, kareye yakın ikinci panoya sınırları zikzaklı bir duvarla çizilmiş bir avlu içinde dış cepheleri yeşil ile renklendirilmiş iki katlı kırmızı çatılı kule şeklinde bir ev yerleştirilmiştir. İki katlı yapının kare ya da yuvarlak planlı ilk katı daha uzundur. İlk kattaki girişte yuvarlak kemerli uzun bir kapı, kapının iki yanında küçük yuvarlak birer pencere, kapının üstünde yuvarlak kemerli uzun dört pencere onun üstünde de üç küçük yuvarlak pencere bulunur. İkinci kat çıkmalarla genişletilerek küçük bir konak oluşturulmuş, bu katın üç yüzeyi betimlenmiştir. Öndeki yüzeyde üç dikey dikdörtgen ve üç küçük pencere, yanlarda ise bir dikdörtgen ve üç küçük pencere bulunur. Evin kırmızı çatısının üzerine karşılıklı iki merdivenle

çıkılan mavi kubbeli küçük bir kule daha yerleştirilmiştir. Kule evin arkasında geniş yuvarlak kemerli kırmızı çatılı tek katlı bir yapı, üçgen çatılı iki katlı bir kule ve mavi kubbeli tek katlı küçük bir yapı bulunur. Kule evin bulunduğu avlunun dışına yeşil bir ağaç, bahçe sınırlarının içine ise kırmızı meyveleri olan (vişne, kiraz, elma ya da nar) bir ağaç çizilmiştir. Avlu duvarının ön kısmında giriş bölümü bulunur. Girişte yuvarlak kemerli bir kapı, kapının her iki tarafında üçgen alınlıklı küçük birer pencere üst tarafta da küçük mavi bir kubbe bulunur (Resim 14). Üçüncü panonun yerinde pencere boşluğu, dördüncü panoda ise diğer panolarda kullanılan mavi vazoya yerleştirilmiş turuncu mavi kırmızı renkli çeşitli çiçekler bulunur. Dördüncü panodan sonraki bölümler tahrip olmuş daha sonra bu bölümlere Nisa Suresinin 103. Ayetinin bir bölümü olan "innes salate kanet alal mu'minine kitaben mevkuta" (muhakkakki namaz, mü'minlere vakitleri belirlenmiş bir farzdır) yazılmış, yazının başına ve sonuna lacivert, geniş çanaklı vazolara yeşil dallı kırmızı çiçekler yerleştirilmiştir (Resim 13). Batı duvarın ortada kalan 2/4' lük bölümünün ortasında bir pencere bulunur. Pencerenin üzerinde diğer pencere üzerlerinde bulunan süslemeler kullanılmıştır. Pencerenin üst bölümünde bulunan kırmızı çelenklerin içine kuzeyden güneye doğru sıra ile "Hasan", "Osman", "Ebubekir", yazılmıştır. Yazıların bir alt seviyesine pencere hizasına kuzeyden güneye doğru sıra ile "Ya Hazret- i Bilal-i Habeşi", "İnneme'l-amâlü bi'n-niyyât" hadisi (ameller niyetlere göredir), Allah'ın isimlerinden "Ya Hafız" (koruyup gözeten) yazılmıştır. Bölümün en kuzeyine kadınlar mahfilinin altında kalan kısmına kırmızı meyveleri (nar ya da elma) olan bir meyve ağacı betimlenmiştir.

Kuzey duvarının alt seviyesinin orta bölümünde harim mekânına girişi sağlayan çift kanatlı ahşap bir kapı bulunmaktadır. Duvarın batı bölümüne dallarında ve dibinde kırmızı meyveleri olan bir ağaç betimlemesi yapılmıştır (Resim 15).

Harim mekânının bazı bölümlerine ve kadınlar mahfilinin duvarlarına, mahfilden geçilen odacığın duvarlarına muhtemelen sonradan, yapının orijinal kalem işi bezemelerinden ayrılan niteliksiz, basit süslemeler yapılmıştır.

Değerlendirme

Yapı, yerel malzeme ile yapılmış, kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlı, girişi kuzeyde, tek harim mekânına sahip sade bir köy

camisidir. Ancak iç mekân duvarlarında bulunan duvar resimleri ve kalem işi bezemeler yapıyı sıra dışı bir köy camisi yapmaktadır.

Harimin doğu duvarının üst seviyesinde iki adet külliye betimlemesi bulunmaktadır. Yapıların arka planlarına gelişigüzel yerleştirilmiş minarelerin sayıları bu yapıların olası kimliklerini tespit etmede yardımcı olmaktadır. Doğu duvarının güney bölümünde bulunan külliyede altı adet minare bulunur (Resim 9). Aslına pek benzemese de altı minaresinden dolayı okunurluğu oldukça net olan bu yapı Sultan Ahmet Camii'dir. Sultan Ahmed Camii, altı minaresi ile tüm selatin camilerinin içinde tektir ve kentin ikonik yapılarından biri olarak hilafetin ve saltanatın merkezi olan payitaht İstanbul'u sembolize etmektedir[10]. Geç dönem duvar resimlerinde İstanbul, sivil mimarlıkta hayali topografik resimler olarak büyük panolar halinde betimlenmiştir. Bu resimlerde kent, genellikle deniz ile ayrılan üç kara parçasına bölünerek 'Tarihi Yarımada', 'Galata' ve 'Üsküdar' semtleri ile gösterilmiş, bu parçalara çoğu zaman gerçeği yansıtmayan bir düzenleme ile kentin ikonik yapıları yerleştirilmiştir. Bu yapılar Kız Kulesi, Bayezid Yangın Kulesi, Galata Kulesi, saraylar, özellikle Topkapı Sarayı ve onunla bağlantılı sahil köşkleri, kasırlar, köprüler ve çok minareli (özellikle Sultan Ahmed Camii) selatin camileri olmuştur[11].

İstanbul, dinsel mimarlıkta taşradaki köy camilerinde, büyük panolardaki topografik betimlemelerden ziyade çok minareli selatin camileri ile sembolize edilmiştir. Bazı camilerde ise İstanbul manzaraları küçük panolara yapılmış olarak kullanılmıştır[12]. İstanbul'u sembolize eden yapıların

---

[10] Tarkan Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2000, 41.

[11] Rüçhan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), 120- 122; Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 39- 43; Yasemin Ecesoy, Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde İstanbul Tasvirleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2011; Aykut Gürçağlar, Hayali İstanbul Manzaraları (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2018), 227- 251; Tarkan Okçuoğlu, Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2020, 92- 202, 204- 212; Banu Parlak Uğurlu, Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri, (Konya: Literatürk academia, 2020), 180- 187.

[12] İnci Kuyulu, "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii", Sanat Tarihi Dergisi 4/4, (1988): 74; İnci Kuyulu, "Kırkağaç Çiftehanlar Camii", Arkeoloji- Sanat Dergisi V, (1990): 112, 115; Metin Uçar, "Berat Bekârlar Camii Duvar Resimleri", 1165- 1169, 1172- 1174; Metin Uçar, "Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi

içinde Sultan Ahmed Camii'nin özel bir yeri vardır. Sultan Ahmed Camii'nin betimlemelerine Arnavutluk Berat Bekârlar Camii'nde[13] (kalem işleri: 1827-1828), Afyonkarahisar Sandıklı Ulu Camiinde[14] (kalem işleri: 1870), Antalya Korkuteli Yeşilyayla Eski Kerpiç Camii'nde[15] (kalem işleri: 19. yüzyıl sonu), Afyonkarahisar Dinar Bademli Köyü Camii'nde[16] (kalem işleri: 1901), Ankara Haymana Karahoca Köyü Camii'nde[17] (kalem işleri: 1905/1906) rastlanabilir. Sultan Ahmed Camii nadiren sivil mimarlıkta da kullanılmıştır. Tokat Madımağın Celal'in Evi'nde[18] ve Nevşehir Gülşehir Gümüşkent Köy Odası'nda[19] kullanılan Sultan Ahmed Camii betimlemeleri sivil mimaride kullanılan nadir örneklerdendir. Sultan Ahmed Camii betimlemeleri 20. yüzyılın ortalarına kadar popülaritesini korumuş harim mekânlarında kullanılmaya devam etmiştir. Kırşehir Mucur Hüseyin Ağa Camii (kalem işleri: 1939) ve Emine Hanım Camiinde (kalem işleri: 1964), Nevşehir-Gülşehir Gümüşkent Köy Odası'nda (kalem işleri: 1939) kullanılmış olan Sultan Ahmed Camii betimlemeleri[20] Cumhuriyet dönemi örneklerindendir. Sultan Ahmed Camii betimlemeleri duvar resimlerinin dışında birçok alanda

---

Mimarisinde İstanbul Tasvirli Duvar Resimleri", Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 8/7, (2013): 675- 678.

[13] Metin Uçar, "Berat Bekârlar Camii Duvar Resimleri", The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS) 6/7, (2013): 1168. DOI: 10.9761/JASSS1715.

[14] Yılmaz Önge, "Anadolu Sanatında Cami Motifi", Önasya 4/38, (1968): 10; Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 242; A. Osman Uysal, "Sandıklı Ulu Camii", Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, (Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1993), 235.

[15] Serkan Kılıç, "Antalya- Korkuteli Yeşilyayla Eski Kerpiç Camii", Cedrus VII, (2019): 700.

[16] Yusuf İlgar- Mustafa Karazeybek, "Afyonkarahisar'da Cami ve Mescitler", (Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, 2001), 329; Aslıhan Ece Paköz- Nurcan Boşdurmaz- Zeynep Gül Ünal, "Dinar- Bademli Cami: Mimari Özellikleri ve Kalem İşleri", Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E- Dergisi 15/2, (2020): 251. DOI: 10.14744/megaron.2020.90377.

[17] Muzaffer Karaaslan, "Ankara'da Korunması Gerekli Bir Köy Camisi: Karahoca Köyü Camisi", Ankara Araştırmaları Dergisi 9/1, (2021): 179, 182- 184. DOI; 10.5505/jas.2021.96658.

[18] Okçuoğlu, "Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi", 103- 107.

[19] Lokman Tay, "Gülşehir- Gümüşkent Köy Odası", III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması 24-25 Nisan 2018, Sempozyum Bildirileri, Editör: Menekşe Suzan Teker, (Antalya: Akdeniz Üniversitesi Basımevi, 2018), 248.

[20] Şerife Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii İle Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi- Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı 6/ 25, (2013): 506, 509, 513; Lokman Tay, "Kırşehir/ Mucur Camileri", SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi 10/20, (2017): 700- 701, 713- 714, 725; Lokman Tay, "Gülşehir Gümüşkent Köy Odası". 248.

örneğin taş baskı resimler[21] ve pulat tepsilerde de[22] gözlemlenebilirler. Sultan Ahmed Camii'nin Osmanlı toplumunda İstanbul'u temsil eden bu kadar popüler bir imge haline gelmesi onun Osmanlı mimarlığının ürettiği büyük ölçekli son selatin cami olması, altı minaresi ile tüm İstanbul camilerinin içinde tek ve tanınırlığının net olması, Marmara yönünden kentin siluetine hâkim olması ile açıklanabilir[23].

Doğu duvarının kuzey bölümünde dört minareli bir külliye betimlemesi bulunmaktadır (Resim 8). Bu yapı Süleymaniye ya da Ayasofya olabileceği gibi İmparatorluğun diğer önemli bir kenti olan Edirne'yi temsil eden "Cami-i Sultan Selim" de olabilir. Geç dönem duvar resimlerinde dört minaresi olan yapıların bazılarında örneğin Denizli Belenardıç köyü camiinin son cemaat yerinin güney duvarında bulunan dört minareli caminin üstünde "Sultan Selim Cami-i Şerifi"[24]ve Afyonkarahisar Dazkırı İdris köyü camiinin batı duvarında bulunan dört minareli camiinin üzerinde "Cami-i Sultan Selim"[25] ifadesi bulunmaktadır. Dolayısıyla doğu duvarının kuzey bölümünde bulunan bu dört minareli yapının, ustanın İstanbul'u altı minareli olan Sultan Ahmed Camii ile sembolize ettiği göz önüne alınırsa, imparatorluğun diğer önemli bir kenti olan Edirne'yi sembolize ettiği söylenebilir. Dört minaresi olan cami betimlemeleri duvar resimleri günümüze kadar ulaşamamış olan Amasya Gümüşlü Camiinde[26], Kütahya Tavşanlı Kurşunlu Camiinde[27], Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camiinde[28], Arnavutluk Berat Bekârlar Camiinde[29], Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camiilerinde[30] görülebilir.

---

[21] Malik Aksel, Türklerde Dinî Resimler, Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010) 18, 20.
[22] Okçuoğlu, Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi, 86, 90.
[23] Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 41.
[24] Şakir Çakmak, "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)", Sanat Tarihi Dergisi 7, (1994): 22.
[25] Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri", Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1/2, (2017): 423.
[26] Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 80- 82.
[27] Nilgün Çöl, "Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi", Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi 12, (2002): 55- 56.
[28] Erbil Cömertler Aktuğ- Kadir Pektaş, "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii", Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi 2/2, (2016): 14-15, 18.
[29] Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 122; Uçar, "Berat Bekârlar Camii Duvar Resimleri", 1165.
[30] Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 42-46

Güney duvarında mihrabın batısında bulunan sahte pencerede sağ tarafa doğru toplanmış bir perdenin gerisinden iki kemerli köprüsü, saat kulesi, tek minareli kubbeli camisi, evleri ve hepsinin üstünde göğe doğru yükselen ağacı ile bulutlu ve yağmurlu bir günde bir kent tasviri izlenmektedir (Resim 6). Saat kulesinin Bursa'nın saat kulesini[31], iki gözlü köprünün gerçeği ile birebir örtüşmese de Bursa Irgandı Köprüsünü[32], arka planda kalan tek minareli ve kubbeli yapının şehrin Ulu Camisini, kentin üstünde yükselen büyük ağacın ise Bursa'nın ulu çınarlarını temsil ettiği söylenebilir. Dolayısıyla pencereden izlenen kent Bursa olmalıdır[33]. Ressam, güney cephesinin batı yönüne, diğer pencerenin simetriğine, hayali bir pencere, pencere algısını güçlendirmek için de bir yana toplanmış bir perde resmetmiştir. Böylece harimden dışarıya bir pencere açılmış, duvarın ağır görüntüsü hafifletilmiş hem de mekân şenlenmiştir. Resmedilen kentin Bursa olduğu kabul edilirse mekânın içinde ibadet edenler rahatlıkla dağların gerisinde kalan Bursa'yı izleyebilmektedirler. Bu tip yalancı pencere ve perdelere geç dönem duvar resimlerinde kubbe yüzeylerinde, kubbe geçişlerinde ve penceresiz duvarlarda rastlanabilir. III. Mehmet Türbesi'nin girişinde bir tarafa toplanmış perdenin gerisinden izlenen manzara, Üsküdar Atik Valide Camii'nin hünkâr mahfilindeki resimler, Sadullah Paşa Yalısı'nda üst kat sofasının kuzeydoğusunda bir niş içinde yer alan, yukarı toplanmış perdelerin gerisindeki manzara, Amasya II. Bayezid Camii'nin muvakkithanesinin batı duvarında yer alan bir nişin iki yanındaki perdeler, Cedit Havatin Türbesinde perdenin gerisinden izlenen manzara, Topkapı Sarayı'nda Cariyeler

---

[31] Bursa'nın ilk saat kulesi Sultan Abdülaziz (sal: 1861- 1876) döneminde kare planlı ve dört katlı olarak inşa edilmiştir.Bu kulenin üçüncü katında yuvarlak kadranlı bir saat bulunurmuş.Hakkı Acun, Anadolu Saat Kuleleri, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1994), 12-13, Çizim 1. Bursa Saat Kulesinin duvar resimlerindeki aslına yakın bir tasviri Bursa Sümbüllü Bahçe Konağı'nın üst katında yer alan başodanın güney duvarında bulunmaktadır. Sevgi Ötünç, 18. Yüzyıl- 20. Yüzyıl Bursa Sivil Mimarisinde Boyalı Nakışlar ve Duvar Resimleri, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2021, 198- 199, Fotoğraf: 221.

[32] Yılmaz Önge, "The Original Architecture of Irgandi Bridge in Bursa", Fifth International Congress of Turkish Art. Ed. Geza Feher. (Budapest: Akademiai Kiado 1978), 693- 704; Yılmaz Önge, "Bursa'da Irgandı Köprüsü'nün Orijinal Mimarisi, Vakıflar Dergisi XIII, (1981): 425- 448.

[33] Bu kent görüntüsünün Bursa kenti olabileceği konusunda beni uyaran Prof. Dr. E. Emine Naza Dönmez'e katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Taşlığındaki manzaralar[34], İstanbul Ortaköy Camii'nin kubbe geçişlerinde kullanılan her iki yana açılmış perdelerin ardından görünen gökyüzü[35], Manisa Kırkağaç Çiftehanlar Camii'nin kubbesine yerleştirilmiş olan pencere motifleri[36] yanılsamacı anlayışla yapılmış bu tip resimlere örnek olarak verilebilir.

Batı duvarında üst seviyede güney bölümünde zikzaklı bahçe duvarı içinde bir 'kule-ev' betimlemesi bulunmaktadır (Resim 14). Ege bölgesi ve Balkanlar'da görülen bu tip kule evler sınırları belirlenmiş, bulundukları bölgelerde siyasi ve iktisadi güce sahip ayan ve eşrafın kullandığı, Avrupa'nın gereksinimleri doğrultusunda katma değeri olan ürünler üretebilen ve bu ürünleri ihraç eden, iktisadi işletmelere dönüşmüş çiftliklerde bulunurlar ve söz konusu çiftliklerdeki mevcut konaklarla bağlantılı ya da bitişiktirler. Tehlike anında sığınılıp içinde yaşanabilen gözetleme, savunma işlevlerinin yanı sıra içinde oturulabilme amacıyla da kullanılan bu yapılar "Beylik", "egemenlik" ya da devlet katında görev ve ayrıcalık göstergeleri olarak da anlam yüklenmişlerdir[37]. Kule evlerin duvar resimlerinde kıyı Ege bölgesindeki yapılarda daha yoğun olarak kullanıldığı görülür. Kule ya da kulemsi evlerin kullanıldığı tasvirlere örnek olarak Manisa Kula Emre Köyü Camii[38], Manisa Sultan Camii[39], Urla Kapan Camii[40], Birgi Çakırağa

---

[34] Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 88, 114, 119, 121, 156; Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 50-51.

[35] Serpil Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", Osmanlı Uygarlığı 2, Yayına Hazırlayanlar: Halil İnalcık- Günsel Renda, (Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2002), 759.

[36] Kuyulu, "Kırkağaç Çiftehanlar Camii", 110.

[37] Ayda Arel, "Ege Bölgesi Âyânlık Dönemi Mimarisi Hakkında Bir Ön Araştırma", IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı 26- 30 Mayıs 1986 Ankara, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), 39; Ayda Arel, "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi: 1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları", VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı 28 Mayıs- 1 Haziran 1990 Ankara, (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1991), 1- 4, 9; Ayda Arel, "Ege Bölgesi A'yânlık Dönemi Mimarisi: 1986- 1991 Çalışmaları", X. Araştırma Sonuçları Toplantısı 25- 29 Mayıs 1992 Ankara, (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1993), 231- 235; Ayda Arel, "Osmanlı Mimarisi'nde İkamet Kuleleri", X. Türk Tarih Kongresi Ankara, 22- 26 Eylül 1986 Kongreye Sunulan Bildiriler V, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994), 2323- 2331; Ali Nihat Kundak, "Ottoman Tower Houses (Beg Towers) In The Republic of North Macedonia", 15 th International Congress of Turkish Art, 16- 18 September 2015 Naples, Proceedings, Editors: Michele Bernardini, Alessandro Taddei with the collaboration of Michael Douglas Sheridan, (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018), 449-459.

[38] Rüstem Bozer, "Kula- Emre Köyü'nde Resimli Bir Cami", Türkiyemiz 53, (1987): 18.

Konağı[41], Manisa Soma Hızır Bey Camii[42] verilebilir. Hacı Mehmet Camii'nin batı duvarında kullanılan 'kule ev' betimlemesi belki de İstanbul, Edirne, Bursa gibi merkezi otoriteyi temsil eden kentlere ek olarak 18. ve 19. yüzyıllarda güçlenen bir başka gücü, ayanların gücünü[43] sembolize etmektedir.

Mekânın doğu duvarının güney bölümünde sarı meyveli, aynı duvarın kuzey bölümünde ve batı duvarının kuzey bölümünde, kuzey duvarının batı bölümünde kırmızı meyveleri olan ağaçlar bulunur (Resim 7, 11, 12, 15). Bu meyveli ağaçlar cennette vaad edilen meyveli ağaçlarla[44] ilgili olabilir. Yazıcıoğlu Mehmet tarafından telif edilen 'Muhammediye' adlı eserin geç dönemde yapılmış tasvirli nüshalarının bazılarında meyveli ağaç betimlemeleri bulunur. Metinde, cennetliklerin cennete girerken karşılarına dalları, budakları altından, meyveleri kardan beyaz ve Hz. Âdem ile Havva'nın yediği yasak meyvelere sahip "Şecere-i Huld" ağacının çıkacağından bahsedilmektedir[45]. Bu tip meyveli ağaçlar bolluk ve bereketle ilgili olarak da kullanılmış olabilirler[46]. Tüm bunlara ek olarak tasavvufi anlamlar yüklenmiş olmaları da mümkündür. 17. yüzyılın mutasavvıf

---

[39] İnci Kuyulu, İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi, II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğleri, Hazırlayan: Necmi Ülker, (İzmir: Ege Üniversitesi İzmir Araştırma ve Uygulama Merkezi, 1998), 60-61.

[40] Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 47- 49; Kuyulu, İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi, 62.

[41] Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 145- 149; Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 86- 89; Kuyulu, İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi, 62-63.

[42] Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 118.

[43] Özcan Mert, "Âyan", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 4, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991), 196-197; Yücel Özkaya, Osmanlı İmparatorluğu'nda Âyânlık, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014).

[44] Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 33; Deniz Çalışır, "Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlerdirme", Turkish Studies 3/5, (2008): 78, DOI: 10.7827/TurkishStudies.410; Mürüvet Harman, Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem, (Ankara: Payda Yayıncılık, 2016), 21-22; Okçuoğlu, Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi, 55- 62;

[45] Harman, Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem, 117-122.

[46] R. Eser Gültekin, "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi", Turkish Studies 3/5, (2008): 9- 31, DOI: 10. 7827/TurkishStudies.408.

şairlerinden Sun'ullâh Gaybî ünlü dörtlüğünde âlemi ağaca, insanı da bu ağacın meyvesine benzetmiştir[47];

Bir ağaçdur bu âlem mivesi olmuş âdem

Mivedür maksûd olan sanmaki ola ağaç

Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan İzzüddin Nasafi'nin 'Kitâb-ı mabda' ve ma'ad' (Farsca, no: 1722) adlı eserinde de meyveli ağaç 'kâmil insan'ın sembolü olarak kullanılmıştır[48]. Meyveli ağaçlar sarı ve kırmızı meyveleri ile birçok köy camisinde kullanılmıştır. Dinsel mekânlarda kullanılan meyveli ağaçlara örnek olarak, Uşak Banaz Yeşilyurt Köyü Camiinin kubbesinde bulunan limon ağacını[49], Manisa Demirci Küpeler Köyü Camiinin harim duvarlarında bulunan nar, zeytin, portakal ve hurma ağaçlarını[50], Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camiinde bulunan limon ve hurma ağaçlarını[51] verebiliriz.

Mihrabın her iki yanına yanılsama etkisi yaratacak şekilde resmedilen çifte sütunçeler, mihrabın içindeki pileli perdeler, mihrabın üzerine yerleştirilmiş akantus yapraklar ampir[52] bir zevki yansıtmaktadır (Resim 5). Mihrabın her iki yanda sütunçelerle sınırlandırılması 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da birçok yapıda görülmektedir[53]. Kemer, sütun gibi mimari detayların kalem işi bezemeler yapan sanatçıların motif repertuarına girmesi ve yaygın olarak kullanılmasının ise19. yüzyılda olduğu söylenebilir. Yakın çevrede Keles Kemaliye Köyü Camii'nin mihrabındaki kalem işi tekniği ile yapılmış sütunlar[54], Kütahya Tavşanlı Kurşunlu Camii'nin mihrabındaki

---

[47] Bilal Kemikli, Sun'ullâh-ı Gaybî Dîvânı İnceleme- Metin, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000), 259.

[48] Emel Esin, ""Dırakht-ı Cân" (Cân Ağacı)", Konya, Hazırlayan: Feyzi Halıcı, (Ankara: Güven Matbaası, 1984), 38.

[49] Şeyda Algaç, "Uşak Banaz Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri", Art-Sanat Dergisi 13, (2020): 15. DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0001

[50] Cengiz Gürbıyık, "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri", Art- Sanat Dergisi 13, (2020): 152, 155, 156. DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0006

[51] Şerife Tali, "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii Kalem İşi Bezemeleri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 7/31, (2014): 493; Gazanfer İltar, "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri" Vakıflar Dergisi 42, (2014): 76- 77.

[52] Ampir üslubu için bkz; Ayla Ödekan, "Ampir Üslubu", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi I, (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 1993), 247- 249.

[53] Ömür Bakırer, Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000), 79- 82.

[54] Şeyda Algaç, "Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri", Art- Sanat Dergisi 18, (2022):10. DOI: 1026650/artsanat.2022.18.1032694.

sütunlar[55], Bursa Ulu Camii'nin payelerine geç dönemde eklenen sütun betimlemeleri[56], İzmir Ödemiş Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabındaki sütunlar[57] benzer örnekler olarak verilebilir.

Mihrapta kullanılan her iki yana toplanmış, pileli perde ve perdenin ardından görülen kandil motifi geç dönem kalem işi bezemelerde yoğun olarak hemen hemen her caminin mihrabında kullanılmıştır. Geç dönemde Batı sanatının etkisi ile Osmanlı görsel kültürünün sevilen motiflerinden biri haline gelen 'perde motifi' duvar resimlerinden önce kitap sanatlarında kullanılmıştır. Önceleri her iki alanda da dekoratif amaçla kullanılmış bir motif olmakla beraber zamanla özellikle mihraplarda kandil motifi ile birlikte muhtemelen tasavvufi bir anlam yüklenerek kullanılmışlardır. Mihraplarda kullanılan 'perde' motifinin bu dünya ve öteki dünyayı ayıran simgesel bir öğe olduğu[58], 'kandil' motifinin ise Allah'ın, Hz. Muhammed'in, tüm peygamberlerin ve velilerin nurlarının bir temsilcisi olduğu söylenebilir[59].

Yapının duvarlarındaki dikey dikdörtgen panolara çok sayıda kırmızı, mavi, turuncu ve yeşille renklendirilmiş vazo içinde buketler yerleştirilmiştir (Resim 5, 7, 10). Bu tip vazolu ya da vazosuz buketler geç dönemde kitap sanatlarında[60] ve duvar resimlerinde hem sivil hem de dini mimaride sevilerek

---

[55] Çöl, "Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi", 60.

[56] Zafer İhtiyar, Bir Hüsn-i Hat Sergisi Bursa Ulu Cami, (İstanbul: Kaynak Kitaplığı Yayınları 2005), 22.

[57] İnci Kuyulu, "Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)", Vakıflar Dergisi 24, (1994): 156.

[58] Okçuoğlu, 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, 51. Uşak ilinde mihraplarda görülen perde motifi için bkz; Elif Gürsoy, "Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3/10, (2015): 148- 155. DOI: 10.16992/ASOS.521.

[59] Malik Aksel, Türklerde Dinî Resimler, Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2010), 32- 39; Resul Yelen, "İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar", Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1/2, (2017): 472-475.

[60] Azade Akar, "Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri", Vakıflar Dergisi VIII, (1969): 267-271; Gülbün Mesara, "Osmanlı Sanatında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri", Vakıflar Dergisi IX, (1971): 321- 331.

kullanılmışlardır[61]. Ancak en yakın benzerleri Bursa Keles Kemaliye Camii'nin[62] duvarlarında bulunmaktadır (Resim 17).

Yazı programı

Yapının yazı programında güney cephesinde mihrapta "Allah" (c.c), "Muhammed" (sav), mihrabın üstünde "Kelime-i Tevhid" bulunmaktadır. Hemen hemen her mihrapta görülen Âl-i İmrân Suresinin 37. ayetinin bir bölümü olan ifade ise bu yapının mihrabında bulunmamaktadır. Her camide görülen 'Ebubekir', 'Ömer', 'Osman', 'Ali', 'Hasan', 'Hüseyin' isimleri batı duvarı ile doğu duvarına çapraz olarak yerleştirilmiştir. İsimlerin bu şekilde çapraz olarak düzenlenmesi yakın çevrede Keles Kemaliye Köyü Camii'nde de görülmektedir. Batı duvarının alt seviyesinde 'Hz. Bilal-i Habeşi'nin ismi bulunur. Güney doğu köşesinde Buruc Suresi'nin 21. ve 22. ayetleri, doğu duvarında bir çok ayette geçen 'Ve hüve alâ külli şey'in kadîr' ifadesi, batı duvarında namaz ibadeti ile ilgili Nisa Suresinin 103. Suresinin bir bölümü, batı duvarında "İnneme'l-amâlü bi'n-niyyât" hadisi yer almaktadır. Doğu duvarının orta bölümünde müsenna olarak düzenlenmiş cami formunda Allah'ın sıfatlarından "Ya Hannan" ifadesi bulunur. Bu tip cami formunda yazılar, yazı-resimler[63], özellikle geç dönemlerde dinsel mekânların duvarlarında gözlemlenebilmektedir[64]. Batı duvarında ise Allah'ın isimlerinden "Ya Hafız" ifadesi bulunmaktadır.

Ustalar

Yapının kalem işi bezemelerini ve duvar resimlerini yapan usta ya da ustaların herhangi bir imzaları ya da kayıtları yoktur. Ancak kalem işi bezemelerin ve duvar resimlerinin benzerleri Hacı Mehmet Camii'nin 24 km uzağında olan Keles Kemaliye Köyü Camii'nin, Harmancık Merkez

---

[61] Duvar resimlerinde kullanılan buket örnekleri için bkz; Tali, "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii Kalem İşi Bezemeleri", 494.

[62] Algaç, "Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri", 11-13, 16, Görsel 7, 8, 9, 13.

[63] Ali Alparslan, "Yazı- Resim", Boğaziçi Üniversitesi Dergisi 1, (1973): 1-27; Şemsettin Ziya Dağlı, "Türk Hat Sanatında Yazı Resimler Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Yazı Resimler", Akdeniz Sanat Dergisi 5/10, (2012): 34- 53; Aksel, Türklerde Dini Resimler, 12-22, 155- 163.

[64] Şeyda Algaç, "Afyonkarahisar Başmakçı Hilâl (Cuma) Camii ve Kalemişi Bezemeleri", VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu 5-7 Nisan 2018 Afyonkarahisar, Bildiri Kitabı, Editör: İhsan Akar, (Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi, 2019), 274, 276, 279.

Camii'nin[65] kalem işleri ve duvar resimleri ile benzer üsluptadır. Özellikle mihrap (Resim 16), kullanılan buketler (Resim 17), mihrabın içindeki perdeler (Resim 5, 16) büyük benzerlik göstermektedir. Yerel kaynaklar Keles Kemaliye Köyü Camii'nin duvarlarındaki kalem işi bezeme ve resimleri Rum usta (ya da ustaların) yaptığını söylemektedir[66]. Aynı ustaların Hacı Mehmet Camii'nin ve Harmancık Merkez Camii'nin resimlerini de yapmış olmaları mümkündür. Bu ustaların 1955 Bursa depreminde hasar alan Ulu Camii'nin tamirinde çalışan ustalar olmaları[67], kesin olmamakla birlikte, ihtimal dâhilindedir. Bursa Ulu Camii'nin paye duvarlarında kullanılan ampir beğeniyi yansıtan mihrap ve perde (Resim 18), aynı camideki payelerdeki yazıların üstünde bulunan kahverengi tonları ile yapılmış ampir bezemeler hem Keles Kemaliye Camii'nin hem de Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii'nin mihrabında bulunan ampir bezemelerle büyük benzerlik göstermektedir. Keles Kemaliye Camii'nin kalem işi ve duvar resimlerinin tarihi 1291(M. 1874/75) olduğu göz önüne alınırsa Hacı Mehmet Camii'nin de kalem işi tekniği ile yapılmış duvar resimlerinin ve bezemelerinin yakın tarihlerde, camiye hatip atanmasının, 1277 (M. 1860), ardından gelen yıllarda yapıldığı söylenebilir.

Sonuç

Çalışmaya konu olan Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, kuzey- güney yönünde dikdörtgen planlı, ahşap tavanlı, kırma çatılı, yerel malzeme ile inşa edilmiş sade bir köy camisidir. Camii'nin iç mekân duvarlarında bulunan kalem işi tekniği ile yapılmış bezemeler ve tasvirler bu mütevazı köy camisini sıra dışı kılar. Duvarlara sonradan eklenmiş bazı zevksiz bezemelere rağmen üst seviyede bulunan resimler orijinal olarak günümüze kadar gelebilmiştir. Dört ve altı minareli camilerin bulunduğu külliyeler, sahte penceredeki perdenin gerisinden seyredilen bir kent, zikzaklı bir bahçe duvarının içindeki kule ev, meyveli ağaçlar, vazolarda bulunan rengarenk buketler duvarlarda gözlemlenen betimlemelerdir. Mihrabın her iki

---

[65] Ötüken ve diğerleri, Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, 564- 565, 570, Resim 311.

[66] Aziz Elbas (Editör), Bursa Köylerinde Geleneksel Mimari ve Arkeoloji I, (Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi, 2014), 235.

[67] Ekrem Hakkı Ayverdi, Osmanlı Mi'mârîsinin İlk Devri I, (İstanbul: İstanbul Fetih Cem'iyeti, 1989), 404.

yanına çizilen çifte sütunceler ve mihrabın içindeki pileli perdeler ile perdelerin gerisindeki kandiller diğer bezeme unsurlarıdır. Kitabesi olmayan caminin Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde bulunan vakıf kaydı, camiye adını veren "Hacı Mehmed" adınadır. Camii, yerel kaynaklara göre Hacı Mehmet oğlu Hacı Osman tarafından inşa ettirilmiş, ancak Hacı Osman'ın 1274 (M. 1857) tarihindeki vefatının ardından 1276 (M. 1859) senesinde tamamlanmış, 1277 (M. 1860) senesinde de hatip atanmıştır. Camiinin bezemelerinin ve duvar resimlerinin yakınlarındaki Keles Kemaliye Camii'nde bulunan bezemelere ve duvar resimleri ile benzer üsluba sahip olması her iki yapının tasvirlerinin dağ yöresinde faaliyet gösteren gezici bir usta grubu tarafından yapıldığını düşündürür. Yerel kaynaklara göre gayrimüslim olan bu ustaların 1855 Bursa depreminden sonra Ulu Camii'nin bezemelerini yapan ustalar olması da mümkündür. Yapı, Bursa'nın dağ yöresinde 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra inşa edilmiş ve bezenmiş, yerel mimarlığının özgün bir örneğidir.

KAYNAKÇA

ACUN, H. (1994). *Anadolu Saat Kuleleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

AKAR, A. (1969). "Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri". *Vakıflar Dergisi* VIII, 267- 271.

AKSEL, M. (2010). *Türklerde Dinî Resimler*. Yayına Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları.

AKTUĞ, E. C.- Kadir Pektaş. (2016). "Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii". *Medeniyet Sanat*, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi 2/2, 9- 25.

ALGAÇ, Ş. (2017). "Afyonkarahisar Dazkırı- İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri". *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/2, 421- 432.

ALGAÇ, Ş. (2019). "Afyonkarahisar Başmakçı Hilâl (Cuma) Camii ve Kalemişi Bezemeleri". *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu 5-7 Nisan 2018 Afyonkarahisar Bildiri Kitabı.* Editör: İhsan Akar. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi, 272-280.

ALGAÇ, Ş. (2020). "Uşak Banaz Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri". *Art- Sanat Dergisi* 13, 1-26. DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0001.

ALGAÇ, Ş. (2022). "Bursa/Keles Kemaliye Köyü Camii ve Duvar Resimleri". *Art- Sanat Dergisi* 18, 1-31. DOI: 10.26650/artsanat.2022.18.1032694.

ALPARSLAN, A. (1973). "Yazı- Resim". *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi* 1, 1-27.

AREL, A. (1986). "Ege Bölgesi Âyânlık Dönemi Mimarisi Hakkında Bir Ön Araştırma". *IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı* 26- 30 Mayıs 1986 Ankara. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 39- 77.

AREL, A. (1991). "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi: 1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları". *VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı* 28 Mayıs- 1 Haziran 1990 Ankara. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1-23.

AREL, A. (1993). "Ege Bölgesi A'yanlık Dönemi Mimarisi: 1986- 1991 Çalışmaları". *X. Araştırma Sonuçları Toplantısı* 25- 29 Mayıs 1992 Ankara. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 231- 247.

AREL, A. (1994). "Osmanlı Mimarisi'nde İkamet Kuleleri". *X. Türk Tarih Kongresi* Ankara, 22- 26 Eylül 1986 Kongreye Sunulan Bildiriler V. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2323-2335.

ARIK, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

AYVERDİ, E. H. (1989). *Osmanlı Mi'mârîsinin İlk Devri I*. İstanbul: İstanbul Fetih Cem'iyeti.

BAĞCI, S. (2002). "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar". *Osmanlı Uygarlığı 2*. Yayına Hazırlayanlar: Halil İnalcık- Günsel Renda. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 736-759.

BAKIRER, Ö. (2000). *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BOZER, R. (1987). "Kula- Emre Köyü'nde Resimli Bir Cami". *Türkiyemiz* 53, 15- 22.

ÇAKMAK, Ş. (1994). "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)". *Sanat Tarihi Dergisi* 7, 19- 26.

ÇALIŞIR, D. (2008). "Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme". *Turkish Studies* 3/5, 65- 86. DOI: 10.7827/TurkishStudies.410.

ÇÖL, N. (2002). "Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi". *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi* 12, 49-66.

DAĞLI, Ş. Z. (2012). "Türk Hat Sanatında Yazı Resimler Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Yazı Resimler". *Akdeniz Sanat Dergisi* 5/10, 34- 53.

DERVİŞ, A. Â. (2018). *Aşıkpaşazade Tarihi*. Hazırlayan: Ayşenur Kala. İstanbul: Kamer Yayınları.

DİNÇEL, Ö. F. (2011). *Harmancık Tarihi*. Ankara: Harmancık Kaymakamlığı.

ECESOY, Y. (2011). *Osmanlı Dönemi Anadolu Duvar Resimlerinde İstanbul Tasvirleri*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ELBAS, A. (Editör). (2014). *Bursa Köylerinde Geleneksel Mimari ve Arkeoloji I*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi.

ESİN, E. (1984). ""Dırakht-ı Cân" (Cân Ağacı)", *Konya*. Hazırlayan: Feyzi Halıcı. Ankara: Güven Matbaası, 35- 39.

GÜLTEKİN, R. E. (2008). "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi", *Turkish Studies* 3/5, 9- 31. DOI: 10. 7827/TurkishStudies.408.

GÜRBIYIK C. (2020). "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri". *Art- Sanat Dergisi* 13, 143- 167. DOI: 10.26650/artsanat.2020.13.0006

GÜRÇAĞLAR, A. (2018). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GÜRSOY, E. (2015). "Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 3/10, 146- 157. DOI: 10.16992/ASOS.521.

HARMAN, M. (2016). *Osmanlı Görsel Kültüründe Cennet ve Cehennem*. Ankara: Payda Yayıncılık.

İHTİYAR, Z. (2005). *Bir Hüsn-i Hat Sergisi Bursa Ulu Cami*. İstanbul: Kaynak Kitaplığı Yayınları.

İLGAR, Y.- Mustafa Karazeybek. (2001). "*Afyonkarahisar'da Cami ve Mescitler"*. Afyonkarahisar Kütüğü I, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, 295- 340.

İLTAR, G. (2014). "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri". *Vakıflar Dergisi* 42, 76- 77.

KARAASLAN, M. (2021). "Ankara'da Korunması Gerekli Bir Köy Camisi: Karahoca Köyü Camisi", *Ankara Araştırmaları Dergisi* 9/1, 171- 185. DOI: 10.5505/jas.2021.96658.

KEMİKLİ, B. (2000). *Sun'ullâh-ı Gaybî Dîvânı İnceleme- Metin*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

KILIÇ, S. (2019). "Antalya- Korkuteli Yeşilyayla Eski Kerpiç Camii". *Cedrus* VII, 695- 703. DOI: 10.13113/CEDRUS/201999.

KUNDAK, A. N. (2018). "Ottoman Tower Houses (Beg Towers) In The Republic of North Macedonia". *15 th International Congress of Turkish Art,* 16- 18 September 2015 Naples, Proceedings. Editors: Michele Bernardini, Alessandro Taddei with the collaboration of Michael Douglas Sheridan. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 449- 459.

KUYULU, İ. (1988). "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii", *Sanat Tarihi Dergisi* 4/4, 67- 78.

KUYULU, İ. (1990). "Kırkağaç Çiftehanlar Camii". *Arkeoloji- Sanat Dergisi* V, 103- 117.

KUYULU, İ. (1994). "Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)". *Vakıflar Dergisi* 24, 147- 158.

KUYULU, İ. (1998). "İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi". *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğleri.* Hazırlayan: Necmi Ülker. İzmir: Ege Üniversitesi İzmir Araştırma ve Uygulama Merkezi, 58-78.

MERT, Ö. (1991). "Âyan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 196- 197.

MESARA, G. (1971). "Osmanlı Sanatında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri". *Vakıflar Dergisi* IX, 321- 331.

OKÇUOĞLU, T. (2000). *18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

OKÇUOĞLU, T. (2020). *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar.* İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

ÖDEKAN, A. (1993). "Ampir Üslubu". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi I.* İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 247-249.

ÖNGE, Y. (1968). "Anadolu Sanatında Cami Motifi". *Önasya* 4/38, 10-11.

ÖNGE, Y. (1978). "The Original Architecture of Irgandi Bridge in Bursa". *Fifth International Congress of Turkish Art.* Budapest: Akademiai Kiado, 693- 704.

ÖNGE, Y. (1981). "Bursa'da Irgandı Köprüsü'nün Orijinal Mimarisi". *Vakıflar Dergisi* XIII, 425- 448.

ÖTÜKEN, Y.- Aynur Durukan- Hakkı Acun- Sacit Pekak. (1986). *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* IV. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

ÖTÜNÇ, S. (2021). *18. Yüzyıl- 20. Yüzyıl Bursa Sivil Mimarisinde Boyalı Nakışlar ve Duvar Resimleri.* Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

ÖZKAYA, Y. (2014). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Âyânlık*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

PAKÖZ, A. E. – Nurcan Boşdurmaz- Zeynep Gül Ünal. (2020). "Dinar-Bademli Cami: Mimari Özellikleri Kalem İşleri". *Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-* Dergisi 15(2), 240- 253. DOI: 10.14744/megaron.2020.90377.

PARLAK UĞURLU, B. (2020). *Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri.* Konya: Literatürk academia.

RENDA, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

TALİ, Ş. (2013). "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii İle Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi- Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı* 6/ 25, 504-528.

TALİ, Ş. (2014). "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii Kalem İşi Bezemeleri". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/31, 489-497.

TAY, L. (2017). "Kırşehir/ Mucur Camileri". *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 10/20, 691- 729.

TAY, L. (2018). "Gülşehir- Gümüşkent Köy Odası". *III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması* 24- 25 Nisan 2018. Editör: Menekşe Suzan Teker. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Yayınları, 243- 252.

TOPÇU, N. (2004). "1521 Tarihli Tımar Defteri'ne göre; XVI. Yüzyıl Başlarında Dağ Yöresi (Orhaneli- Keles- Harmancık- Büyükorhan)", Bursa Araştırmaları 4, 31- 35.

UÇAR, M. (2013). "Berat Bekârlar Camii Duvar Resimleri". *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)* 6/7, 1161- 1184. DOI: 10.9761/JASSS1715.

UÇAR, M. (2013). "Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde İstanbul Tasvirli Duvar Resimleri". *Turkish Studies* 8/7, 671- 686. DOI: 10.7827/TurkishStudies.5313.

UYSAL, A. O. (1993). "Sandıklı Ulu Camii". *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 231- 251.

YELEN, R. (2017). "İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar". *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 1/2, 2017, 470- 492.

RESİMLER

Resim 1; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, kuzey giriş cephesi

Resim 2; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu cephesi

Resim 3; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, güney ve batı cephesi

Resim 4; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, ahşap tavan ayrıntısı

Resim 5; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, güney duvarı

Resim 6; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, güney duvarı, batı bölümü, ayrıntı

Resim 7; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu duvarı

Resim 8; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu duvarı, güney bölümü, üst seviye

Resim 9; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu duvarı, kuzey bölümü, üst seviye

Resim 10; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu duvarı, üst seviye, orta bölüm

Resim 11; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu duvarı, güney bölümü alt seviye

Resim 12; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, doğu duvarı, kuzey bölümü alt seviye

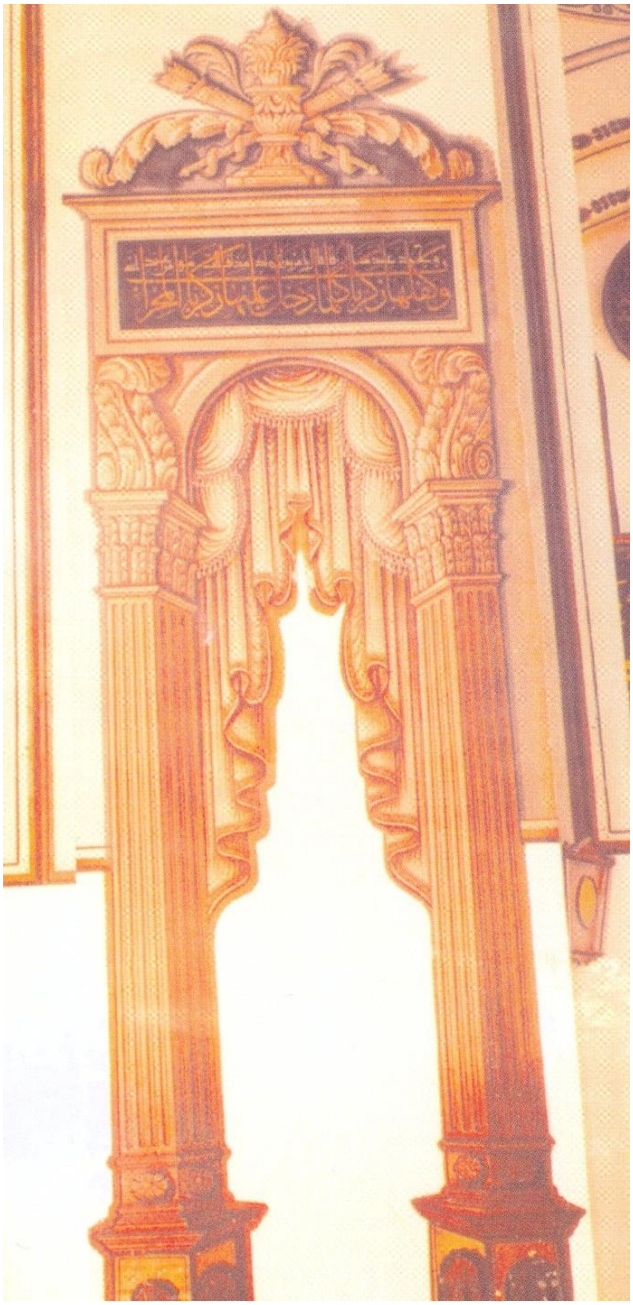
Resim 13; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, batı duvarı

Resim 14; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Cami, batı duvarı, güney bölümü, üst seviye

Resim 15; Bursa Harmancık Çakmak Köyü Hacı Mehmet Camii, kuzey duvarı, alt seviye

Resim 16; Bursa Keles Kemaliye Köyü Camii, güney duvarı, mihrap

Resim 17; Bursa Keles Kemaliye Köyü Camii, güney duvarı üst seviye doğu bölümü



Resim 18; Bursa Ulu Camii, paye yüzeyi

BÖLÜM 20

HATTAT YEŞİLZADE MEHMED SALİH EFENDİ*

Prof. Dr. Yunus BERKLİ[1]
Doç. Gülten GÜLTEPE[2]
Öğr. Gör. Bayram ÇELİK[3]

[1] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, yberkli@atauni.edu.tr **ORCID:** 0000-0003-3650-3681
[2] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, gulten.gultepe@atauni.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-1006-2905
[3] Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Sanatları Tarihi ve Dini Musiki Bölümü, bayramcelik@bayburt.edu.tr **ORCID:** 0009-0003-1778-0584
* Kitap Bölümü, I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu'na (9 - 11 Mayıs 2022-Erzurum) Sunulan Bildirinin Genişletilmiş Halidir.

GİRİŞ

"Allah Güzeldir, Güzeli Sever" düşüncesi ile ortaya çıkmış olan hüsn-i hat, Türk İslam sanatının önemli dallarından bir tanesidir. Arap medeniyetine ait yazıyı estetik kurallar çerçevesinde daha güzel yazmak olarak tanımlanan hüsn-i hat, Türklerin İslamiyet'i kabulü ile Türk kültür – sanatında yerini almış ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu zamanında oldukça geniş kesimler tarafından kabul gören önemli bir sanat konumuna gelmiştir. Başta İstanbul olmak üzere Türk İslam Coğrafyasının hemen her yerinde varlığını hissettirmiş olan bu sanat kolu, çok önemli sanat eserlerinin ortaya konulmasına ve Türk Kültür Mirasının zenginleşmesine fazlasıyla katkı sağlamıştır. Aklam-ı Sitte adıyla bilinen ve nesih, reyhani, muhakkak, rık'a sülüs, nesih, ve tevki olarak isimlendirilen altı adet yazı çeşidi geleneksel hat sanatımızın başlıca uygulama alanı olmuştur. (Berkli, Y. 2016. s. 9)

Bu sanat faaliyetlerinin en önemli motivasyon kaynağı ise İslamiyet'tir. Nitekim Müslüman hattatlar bu sanatı icra ederken Allah'ın ayetlerini ve Peygamberinin sünnetini yazdıklarının bilincinde idiler ve bunu birer ibadet yapıyormuşçasına uygulamaya koymuşlardır. Bu fikriyat destekleyen pek çok İslami öğreti mevcuttur. Hz. Muhammed'in "Kim besmeleyi en güzel yazarsa cennete gider" "Yazı İlmin Yarısıdır" gibi hadisi şerifler bu sanatın sevilmesi ve büyük kitlelerce kabul görmesinde etkili olmuştur. Ayrıca Hz. Ali'nin güzel yazı yazmak ile ilgili pek çok özlü sözü mevcuttur. "Güzel yazı yazmak vazifenizdir. Çünkü güzel yazı rızk anahtarıdır. Güzel yazı yoksul için mal, zengin için cemal, hakim olan kişi için ise kemaldir. Güzel söz kalpleri avlar, güzel yazı ise gözlere parlaklık verir." (Abdullah-ı Sayrafi, 2018, s.14)

Hz. Ali'ye ait olan ve hat sanatı ile alakalı söylemiş olduğu bu güzel sözler de Müslüman hattatlar için referans kabul edilen öğretilerdir.

Fakat tüm bunların yanında hat sanatında ortaya konulmuş olan eserin içerdiği mesajdan ziyade yazı istifindeki ahenk ve insanların ruh dünyasında uyandırdığı etkinin daha önemli olarak kabul edilmesi bu sanat dalının Hendese-i Ruhaniye, (Berkli, Y. 2016. s. 9) yani dünyevi araçlarla yapılmış olan uhrevi bir hendese (Matematik) olarak tanımlanmasına sebebiyet vermiştir.

Arap toplumunun kendilerine ait yazıyı güzelleştirme çabaları Türklerin İslamiyet'i kabulü ve Türk hattatların bu alana yönelmeleri sayesinde çok büyük aşama kaydetmiştir. Bu ivmelenme özellikle Osmanlı

döneminde zirve yapmış ve hat sanatı alanında muazzam bir kültür sanat mirası ortaya çıkmıştır.

Özellikle klasik dönemle birlikte ve sonrasında ortaya konulmuş olan eserler birer şaheser niteliğinde olmasına rağmen süreç gelişerek devam etmiştir. Osmanlı döneminin sonlarına kadar devam etmiş olan hat sanatının parlak dönemi Cumhuriyetin ilan edildiği ilk yıllarda biraz olsun kesintiye uğramış olsa da Hamit Aytaç, Halim Özyazıcı, Hasan Çelebi gibi hattatlar, (OKCU, P. G. , 2011, s. 90.) bu sürecin kopmamasına, hat sanatının gelişimine ve eser ortaya konulmasına vesile olmuşladır. Tüm bu sanat faaliyetlerinin merkezi İstanbul olmuş ve sanatsal etkileşim buradan diğer bölgelere sirayet etmiştir.

"Kur'an-ı Kerim Mekke'de indi, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı" ibaresi her ne kadar hat satında bir klişe haline gelmiş olsa da Anadolu'da pek çok kıymetli hattat İstanbul'da zirve yapmış olan hat sanatını almış ve bu sanatın icrası için yoğun çaba göstermişlerdir.

Bu doğrultuda Erzurum, gerek Osmanlı dönemi gerekse Cumhuriyet döneminde önemli hattatların yetiştiği ve çok kıymetli eserlerin ortaya konulduğu bir sanat merkezi haline gelmiştir. Nitekim hat sanatının en önemli figürlerinden 16. yy.da yaşamış olan Hattat Hafız Osman'ın hocası Derviş Ali'nin hocası Halid-i Erzurumlu'dur. (Berkli, Y. 2016. s. 13) Yine Tahtacızâde Mustafa Fehim Efendi'nin bir çok hattat yetişmesi sonucunda Erzurum'da hat sanatının gelişmesi sağlanmıştır. Tahtacızâde Mustafa Fehim Efendi'nin yetiştirmiş olduğu en önemli hattat Muhammed Asım Efendi'dir. (Berkli, Y. 2016, s.29.)

Erzurum'da yetişmiş ve hat sanatına büyük katkılar sağlamış olan pek çok hattattan bir tanesi olan Yeşilzade Mehmed Salih Efendi ilim adamı, siyasetçi ve öğretmen kimliğinin yanı sıra iyi de bir hattat olarak kabul edilmesine rağmen bu yönüne yeterince vurgu yapılmamıştır.

1- YEŞİLZADE MEHMED SALİH EFENDİ'NİN HAYATI

Hz. Hüseyin'e ulaşan Pîr Hızrîler soyundan gelme bir ailenin çocuğu olan Yeşilzade Mehmed Salih Efendi, 20 Şevval 1874 yılında Erzurum'da doğmuştur. (Revnakoğlu, S. C. 1959, s. 104.) Annesi Hacer Hanım, babası Seyyid Mustafa Niyazi Efendi'dir ve Medine'den Erzurum'un İspir kazasına göç etmişlerdir. İlk eğitimini babasından alan Salih Efendi daha sonra mülkiye

rüştiyesini bitirmiştir. 1890'da yılında hafızlığını tamamlamış ve ardından hat derslerine başlayarak 1905 yılında Şeyh Abdülgafur Mesrur Efendi'den sülüs, nesih ve ta'lik hatlarından icâzet almıştır. (Özalp, Ö. H. s.10) Bunlarla yetinmemiş, pek çok alimden ders almış ve sohbetlerinde bulunmuştur. Şeyhülulemâ Hacı Süleyman Efendi'den din ilimleri, Yazıcızâde Hacı Derviş Efendi'nin mesnevî eğitimi almış ve Hâşiîzâde Şeyh Ali Rızâ'nın dini sohbetlerinde bulunmuştur. Dârülmuallimînden mezun olarak öğretmen olan Salih Efendi 1898-1901 yıllarında dava vekilliği de yapmıştır. (Özalp Ö. H. cilt 43, s. 498.)

Asketlik çağına gelmiş olan Şevket Efendi açılmış olan medrese sınavlarına girerek 1902 yılında askerlikten muafiyet kazanmıştır. Salih Efendi, Erzurum İbrâhim Paşa Mektebi'nde 1903 yılında başlamış olduğu öğretmenliği 1907 yılına kadar devam ettirmiş ve bu tarihten sonra Numûne-i Terakkî Mektebi'ne muallim-i evvel sıfatı ile okul müdürü olmuştur. Aynı zamanda Erzurum merkezde bulunan Câferiye Camii'nde de hatiplik yapmakta olduğu bilinmektedir. (Özalp, Ö. H. 2015, s.11)

Son Osmanlı Meclis-i Meb'ûsanı seçimlerinin yapıldığı 1919 yılında Bilecik'te bulunan Salih Efendi, Bilecik ilinden millet vekili seçilmesine rağmen kabul etmeyerek Ankara'ya gitmemiştir. 1920 yılında yapılmış olan millet vekili seçimlerinde Erzurum'dan millet vekili seçilmiş ve 23 Nisan 1920'de Ankara'ya giderek açılacak olan Türkiye Büyük Millet Meclisinin ilk çalışmalarına katılmıştır. 1 Haziran 1920'de "Meclis Reisi Mustafa Kemal" imzalı bir yetki yazısı ile Bursa'ya dönmüş ve bu ilimizde Anadolu'nun batısındaki şehirlerinin temsilcisi olarak Büyük Millet Meclisi adına görev yapmıştır. (Özalp Ö. H. cilt 43, s. 498)

1. Dünya Savaşı'na kendi isteğiyle katılmış olan Salih Efendi Kafkas cephesinde iki yılını geçirmiştir. Daha sonra yaklaşmakta olan Rus işgalinde Erzurum'da bulunmamış ve 1916 yılının 16 Şubatından birkaç gün evvel tüm ailesi ile beraber Erzurum şehirinden ayrılıp çok sıkıntılı bir yolculuğun ardından İstanbul'a gitmiştir. İstanbul'da yaşamış olduğu geçim sıkıntılarından dolayı Bursa'ya taşınmak zorunda kalmış ve burada fırıncılık ve zeytin ticareti yapmıştır. Redd-i İlhak ve Müdâfaa-i Hukuk cemiyetlerinin Bursa'da 1919 yılında kurulmasına ön ayak olmuş ve Bursa'nın on bir ilçesinde örgütlenerek sayısız eşkıyanın vatan hizmetine girmesine vesile olmuştur.

İstiklal Mücadelesi yıllarında verilmekte olan istiklal mücadelesini desteklemek amacı ile farklı kuruluşlara 23.000 altın vermiş olan Salih Efendi, kendi mülkü olan fırınında halkı istiklal mücadelesine çağırabilmek için bildiriler bastırarak dağıtmıştır. (Özalp, Ö. H. 2015, s.18)

Batı Anadolu'da yer alan şehirlerde Büyük Millet Meclisi adına temsilcilik görevi yapan Salih Efendi Ekim 1920 yılında başlayan Konya isyanında Alâeddin tepesinde üç gün mahsur kalmıştır. Daha sonra iki günlük bir Konya valiliği ve kumandanlığını yapmış ve ardından Mudurnu ve Bolu isyanlarını bastırmakla görevlendirilmiştir. (Özalp Ö. H. ,cilt 43, s.499.)

1921 yılında Teşkîlât-ı Esâsiyye Kanunu'nun kabul edilmesi üzerine Kadı Râif Efendi ile beraber Erzurum Müdâfaa-i Hukuk Cemiyeti'ni Muhâfaza-i Mukaddesât Cemiyeti'ne dönüştürerek Osmanlının eski sistemi olan saltanatın devlet şekli olarak korunmasını amaç edinen bir propagandaya başlamıştır. Salih Efendinin mecliste yapılan bütçe görüşmelerinde Azerbaycan ve Hindistan'dan gönderilen yardım paralarının ne olduğu ile alakalı konuşması gerekçe gösterilerek kendisine meclisten on beş gün uzaklaştırılma cezası verilmiştir.

Görsel 1) Yeşilzade Mehmed Salih Efendi

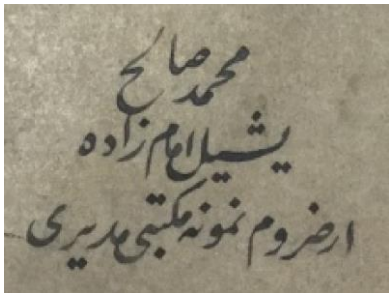
Meclis çalışmalarında muhalif milletvekilleri ile birlikte grup oluşturarak hilâfeti savunmuş olan Sâlih Efendi, 29 sayılık Şarkın Sesi gazetesini çıkarmıştır. Bu gazete aynı zamanda Ankara'da çıkmış olan ilk muhalif gazetedir. (Özalp, Ö. H. ,cilt 43, s. 499) İlk meclisteki muhalif tavrından

dolayı ikinci meclise alınmamış olan Salih Efendi, ticaret yapma amacı ile İstanbul'a yerleşmiştir.

1925 yılının Haziran ayında, örgütlü bir şekilde Mustafa Kemal Atatürk'ü öldürmek suretiyle hükümeti düşürmeyi amaçladığı öne sürülen Salih Efendi, İstiklâl Mahkemesi'nce tutuklanmış, yetmiş beş gün tutuklu kaldıktan sonra serbest bırakılmıştır. Yaşanmış olan bu hadiseden sonra İstanbul İmam-Hatip Okulunda akaid ve ilm-i ferâiz konularında ders vermek için öğretmen olmuştur. Bu okul 1929'da kapatılınca Çemberlitaş Ortaokulu'nda tarih öğretmenliğine başlamıştır. 1931 yılında okuldaki öğrencilere dinî propaganda yaptığı ileri sürülerek emekliye sevk edilen Salih Efendi; 1934 yılında İran ve Afganistan Devletleri için Farsça alfabe hazırlamıştır. 1937'den 1945 yılına dek sürmüş olan sekiz yıllık bir Kütüphaneleri Tasnif Komisyonu görevi esnasında Said Nursi'yi savunma amacı ile o dönemde iç işleri bakanlığı yapmakta olan Hilmi Uran'a gönderdiği mektup Said Nursi'ye olan gönül bağının da göstergesi olarak kabul edilebilir. 1945 yılında şeker hastalıktan dolayı kangren olan ve bir bacağı kesilen Sâlih Efendi, Fatih Sofular'daki evinde 1954 yılının 4 Temmuzunda vefat etmiştir. Kabri Merkezefendi Mezarlığı'nda bulunmaktadır. (Özalp, Ö. H. 2015, s.46.)

2- YEŞİLZADE MEHMED SALİH EFENDİ'NİN ESERLERİ

Daha çok siyasi ve ilmi yönü ile ön plana çıkmış olan Yeşilzade Mehmed Salih Efendi hattat olarak çok fazla eser üretmemiş olsa da ortaya koymuş olduğu hat eserleri ile dikkate alınması gereken iyi bir hattat kimliğine sahiptir.



Görsel 2) Yeşilzade Mehmed Salih Efendi'ye ait ketebe.

Talik hat ile ortaya koymuş olduğu eserlerinde azda olsa rika hattı da tespit edilmekte olan Salih Efendi, çalışmalarının hemen hepsinde ismini ve unvanlarının açık ve uzun bir şekilde ketebe olarak düşmüştür.

Yapmış olduğumuz çalışmalar neticesinde Salih Efendi'ye ait yedi adet sanat eserine ulaşılmıştır. Bunlardan beş tanesi Vakıflar Genel Müdürlüğü envanterine kayıtlıdır.

Geriye kalan iki eserinden bir tanesi Serhat Aslaner koleksiyonunda, (Görsel 9) diğeri ise Hak Yol Dergisinin 1948 tarihli 39. sayısında basılıdır. (https://ziftsanat.com/bir-levhanin-spekulatif-hikayesi/) (Görsel 10) Ayrıca İstanbul Çemberlitaştaki Karababa Tekkesinin duvarında hat levhasının olduğu ve yine İslamiyet Gazetesinin 13 Aralık 1948, 4 Nisan 1949 ve 9 Mayıs 1949 tarihli sayılarında Salih Efendiye ait hat levhaların yer aldığı kayıtlara geçmiştir. (Özalp, Ö. H. 2015, s.10)

Vakıflar Genel Müdürlüğü envanterine kayıtlı olan beş adet eserden dört tanesi yine Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait İstanbul'daki konservasyon atölyelerine gönderilerek burada kısmi restorasyon ve konservasyonları yaptırılmıştır. 1 Haziran 2018 tarihinde başlanmış olan konservasyon aşaması bir yıl kadar devam etmiştir. Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğüne bağlı Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesi tarihi eser envanter defterinin VGM.ERZ.HL.69.01248, VGM.ERZ.HL.69.01063, VGM.ERZ.HL.69.01062, VGM.ERZ.HL.69.01061 ve VGM.ERZ.HL.69.01060 sıra numaralarında kayıtlı olan bu eserler atölye ortamında dikkatlice ele alınarak müzede sergilenebilecek hale getirilmişleridir. Burada yapılmış olan işlemlerin hemen hepsi tüm eserlerde aynı olmuştur. Çünkü eserlerin fiziki durumları birbirinden farklı değillerdi. Bu doğrultuda yapılmış olan restorasyon ve konservasyon çalışmaları uygulama olarak tüm eserlerde aynı olmuştur.

Bahsi geçen eserlerin ilk olarak fotoğrafları çekilmiş ve konservasyon süresince izlenecek yöntemler hakkında karar verilmiştir. Genel kondisyonu iyi olan eserin, renklerinde atmaların yanı sıra ufak tefek yırtık ve çiziklerinin olduğu gözlenmiştir.

Bu doğrultuda restorasyon-konservasyon sürecine başlanmış ve ilk olarak çerçeve ve eserler ayrı ayrı onarılıp birleştirilebilme amacı ile çerçevesinden ayrılmıştır. Fırça, sünger yardımıyla ön ve arka yüzeyin kuru temizlikleri yapılmıştır. Eserlerin arka yüzeyinde mantara rastlandığı için arka mukavva mekanik işlemle tabaka tabaka mantarın görüldüğü kata kadar

eserden uzaklaştırılmıştır. Arka yüzeylerini dezenfekte etmek için %70 oranında alkol ve %30 oranında saf su karışımı sürülmüştür. Kuruduktan sonra %2 oranında metil selüloz sürülerek sağlamlaştırılmıştır. Eserlerin ıslak temizliği metil selüloz ile yapılmıştır.

Görsel 3) Eserlere ait Konservasyon Aşaması.

Çerçevelerin mekanik temizlik sırasında ortaya çıkan böcek ve kurt deliklerine emrpeyne yöntemi ile ilaç şırınga edilerek hava almayacak şekilde torba içine konulmuş ve 3 gün bekletilerek ilacın etkisi arttırılmıştır. Bunun amacı çerçeve ve eserler üzerinde bir daha kurt ve böceğin barınmasını ve tekrar eserlere zarar vermesini engellemektir. Daha sonraki süreçte eserin ahşap macunu ile kurt delikleri doldurulmaya başlanmıştır. Eserlerin çerçeve birleşme yeri raspalama yöntemi yapılarak dört ayrı parçaya ayrılarak boncuk tutkal ile yapıştırılıp mengenede bekletilerek kurutulmuştur. Sonra da bu birleşme yerleri Bologna alçısı ile doldurulmuştur.

Eserlerde ve çerçevede akrilik boya ile rötuşlar yapılmıştır. Eserlerin son ölçüleri alınıp autocat çizimleri yapılan pleksiler ve asitsiz kartonlar cnc tezgahlarda kesilmiştir. Bu aşamaya geldikten sonra eserler bu iki malzeme arasına konularak yine asitsiz kartonlardan şeritler halinde hazırlanmış bariyerler (Eser renginde boyanan bariyeler, pleksi ile eser arasına konulur ve eserin pleksiye değmesini engeller) kullanılarak birleştirilir. Asitsiz bantlarla çevrelendikten sonra son halinin fotoğrafı çekilmiş ve tyvek kumaş ile sarıldıktan sonra her eser için özel olarak hazırlanan ethafoam kaplı sandıklarda müzede sergilenecekleri güne kadar muhafaza altına alınmışlardır.

2.1. VGM.ERZ.HL.69.01063 Envanter Numaralı Eser

Erzurum'un Yakutiye ilçesinde bulunan Lala Mustafa Paşa Camisine vakfedilmiş olan eser, siyah is mürekkebi ile aharlı kağıt üzerine yazılmıştır. Kâğıdın orta kısmında üçgen kompozisyon formunda istif tekniği ile oluşturulmuş olan yazı kuşağında celi talik hat kullanılmıştır. Arapça bir metin olan yazı kuşağında, Allah onları arkalarından kuşatmıştır manasına gelen **والله من وراءهم محيط** (Vallahu Min veraihim Muhid) yazılmaktadır. Hat sanatında yazı istifleri genelde aşağıdan yukarıya doğru oluşturulurken burada hattat Allah lafzından dolayı üstten başlamış ve Allah lafzını metnin en üst noktasına yerleştirmiştir. Allah lafzı metnin içerisinde nerede olursa olsun hattatlar tarafından en üst noktaya yerleştirilmektedir. Bu hat sanatında genel bir kuraldır. Bu nedenle hattat istifi oluştururken böyle bir uygulamaya başvurmuştur. Hat levhada metnin sol alt kısmına tarih düşülmüştür. Arap rakamları ile oluşturulmuş olan tarih kısmında hicri 1333 tarihi yer almaktadır. (Görsel 4) Bu tarih miladi olarak 1915 yılına tekamül etmektedir. Metnin sağ alt kısmında ise ketebe kısmı bulunmaktadır. Talik hatla yazılmış olan ketebe kısmında Salih Efendi kendisini "Erzurum Numune Mektebi Müdürü Yeşil İmamzade Mehmed Salih" olarak tanımlamıştır. Yazı kuşağının etrafına yine siyah is mürekkebi ile cedvel çekilerek içerisi aynı mürekkeple boyanmış ve nispeten genişçe bir bordür oluşturulmuştur. Ahşap çerçevenin iç kısmı altın yaldız renge boyanmıştır, dışta kalan kısmı ise kahve renktedir. Eser Erzurum Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesinin ZS11 numaralı seksiyonunda sergilenmektedir.

Görsel 4) VGM.ERZ.HL.69.01063 Envanter Numaralı Eser

2.2. VGM.ERZ.HL.69.01062 Envanter Numaralı Eser

Erzurum'un Yakutiye ilçesinde bulunan Lala Mustafa Paşa Camisine vakfedilmiş olan eser, siyah is mürekkebi ile aharlı kağıt üzerine yazılmıştır. Kağıdın orta kısmında düz ve tek satır halinde oluşturulmuş yazı kuşağında celi talik hat kullanılmıştır. Arapça bir metin olan yazı kuşağında **فداك ابي وامي يا رسول ا لله** (Fedake ebi ve emmi ya Rasul Allah) yazılmaktadır. Anam babam sana feda olsun ya Rasüallah anlamına gelen hat levhada metnin sol alt kısmında levhanın ketebe kısmı bulunmaktadır. (Görsel 5) Yine talik hatla yazılmış olan ketebe kısmında Salih Efendi kendisini "Erzurum Numune Mektebi Müdürü Yeşil İmamzade Mehmed Salih" olarak tanımlamıştır. Arap rakamları ile oluşturulmuş olan tarih kısmı metnin alt kısmında ikili bir düzenleme ile düşülmüştür. Hicri 1333 tarihli hat levha miladi olarak 1915 yılına tekamül etmektedir. Yazı kuşağının etrafına yine siyah is mürekkebi ile cedvel çekilerek içerisi aynı mürekkeple boyanmış ve nispeten genişçe bir bordür oluşturulmuştur. Ahşap çerçevenin iç kısmı altın yaldız renge boyanmış dışta kalan kısmı ise kahve renktedir. Eser Erzurum Çifte Minareli

Medrese Vakıf Eserleri Müzesinin ZS11 numaralı seksiyonunda sergilenmektedir.

Görsel 5) VGM.ERZ.HL.69.01062 Envanter Numaralı Eser

2.3. VGM.ERZ.HL.69.01061 Envanter Numaralı Eser

Erzurum'un Yakutiye ilçesinde bulunan Lala Mustafa Paşa Camisine vakfedilmiş olan eser, siyah is mürekkebi ile aharlı kağıt üzerine yazılmıştır. Hat levhanın yazı kuşağında celi talik hat kullanılmıştır. Arapça bir metin olan yazı kuşağında, Allah bana yeter, o tektir anlamına gelen **حا سبي آلله وحده** (Hasbiyeallahu Vahde) yazılmaktadır. Hat sanatında yazı istifleri genelde aşağıdan yukarıya doğru oluşturulurken burada hattat Allah lafzından dolayı istif düzenini bozmuş ve Allah lafzını metnin en üst noktasına yerleştirmiştir. Ayrıca metin içerisinde ح harfini bir defa yazmış olmasına rağmen iki defa kullanmıştır. Hat levhada metnin sol alt kısmına tarih düşülmüştür. Arap rakamları ile oluşturulmuş olan tarih kısmında hicri 1330 tarihi yer almaktadır. (Görsel 6) Bu tarih miladi olarak 1912 yılına tekamül etmektedir. Metnin sağ alt kısmında ise ketebe kısmı bulunmaktadır. Hat levhanın talik hatla yazılmış olan ketebe kısmında Salih Efendi kendisini "Erzurum Numune Mektebi Müdürü Yeşil İmamzade Mehmed Salih" olarak tanımlamıştır. Yazı kuşağının etrafına yine siyah is mürekkebi ile cetvel çekilerek içerisi aynı mürekkeple boyanmış ve nispeten genişçe bir bordür oluşturulmuştur. Ahşap çerçevenin iç kısmı altın yaldız renge boyanmış dışta kalan kısmı ise kahve renktedir. Eser Erzurum Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesinin ZS11 numaralı seksiyonunda sergilenmektedir.

Görsel 6) VGM.ERZ.HL.69.01061 Envanter Numaralı Eser

2.4. VGM.ERZ.HL.69.01060 Envanter Numaralı Eser

Erzurum'un Yakutiye ilçesinde bulunan Lala Mustafa Paşa Camisine vakfedilmiş olan eser, siyah is mürekkebi ile aharlı kağıt üzerine yazılmıştır. Kağıdın orta kısmında düz ve tek satır halinde oluşturulmuş olan yazı kuşağında celi talik hat kullanılmıştır. Yazı kuşağında **من طال غفلته زالدولته** (Men tale gafletehu zale devletehu) yazılmaktadır. Yine celi talik metnin alt kısmında talik hatla Arapça metnin Osmanlıcası yazılmıştır. **غفلتي چوق اولا نك دولتي يوق اولور** Gafleti çok olanın devleti yok olur anlamına gelen hat levhada metnin sağ alt kısmında levhanın ketebe kısmı bulunmaktadır. (Görsel 7) Talik hatla yazılmış olan ketebe kısmında Salih Efendi kendisini "Erzurum Merkez Mektebi Muallimi Yeşil İmamzade Mehmed Salih" olarak tanımlamıştır. Arap rakamları ile oluşturulmuş olan tarih kısmı metnin sağ alt kısmına düşülmüştür. Hicri 1330 tarihli hat levha miladi olarak 1912 yılına tekamül etmektedir. Yazı kuşağının etrafına yine siyah is mürekkebi ile cedvel çekilerek içerisi aynı mürekkeple boyanmış ve nispeten genişçe bir bordür oluşturulmuştur. Ahşap çerçevenin iç kısmı altın yaldız renge boyanmış dışta kalan kısmı ise kahve renktedir. Erzurum Çifte Minareli

Medrese Vakıf Eserleri Müzesinin ZS11 numaralı seksiyonunda sergilenmekte olan eser, Salih Efendinin siyasi kimliğinin sanatına yansıması olarak kabul edilebilir. Zira siyasi hayatında Mustafa Kemal Atatürk'e muhalif olan Salih Efendi, bu hat levhada siyasi bir mesaj verme çabasına girmiş ve devletlerinin yok olabileceği ihtimaline karşı halkı uyanık olmaya çağırmıştır.

Görsel 7) VGM.ERZ.HL.69.01060 Envanter Numaralı Eser

2.5. VGM.ERZ.HL.69.01248 Envanter Numaralı Eser

Bayburt ili, Yakutiye Camisine vakfedilmiş olan eser siyah is mürekkebi ile aharlı kağıt üzerine yazılmıştır. Kâğıdın orta kısmında düz ve tek satır halinde oluşturulmuş olan yazı kuşağında celi talik hat kullanılmıştır. Arapça bir metin olan yazı kuşağında Allah'ın nimetlerine (iyilik, ihsanlarına) hamdolsun manasına gelen **الحمد لله على نعماه** (Elhamdülillahi ala na'maihi) yazılmaktadır. Arap rakamları ile oluşturulmuş olan tarih kısmı metnin sağ alt kısmına düşülmüştür. (Görsel 8) Hicri 1328 tarihli hat levha miladi olarak 1910 yılına tekamül etmektedir. Yazı kuşağının etrafına yine siyah is mürekkebi ile cedvel çekilerek içerisi aynı mürekkeple boyanmıştır. Ahşap çerçevenin iç kısmına cam tutucu olarak yine ahşap çıtalar çakılmıştır. Metnin sol alt kısmında levhanın ketebe kısmı bulunmaktadır. Yine talik hatla yazılmış olan ketebe kısmında Salih Efendi kendisini "Yeşil İmamzade Mehmed Salih el Erzurumi" olarak tanımlamıştır. Halen Bayburt Merkez Yakutiye Camiinde bulunan hat levha Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından miri mevzuat gereği her üç ayda bir defa kontrol edilmektedir.

Görsel 8) VGM.ERZ.HL.69.01248 Envanter Numaralı Eser

2.6. Serhat ASLANER Koleksiyonunda Bulunan Eser

Salih Efendiye ait bu eser fiziki olarak tarafımızca görülmemiş olup dijital ortamda tespit edilebilmiştir. Bu nedenle hakkında verebileceğimiz bilgiler sınırlıdır. Hattat bu levhada diğer eserlerinde olduğu gibi celi talik hat kullanmıştır. Levhanın tek satırlık metin kısmında Arapça **وكفا با لله حسيبا** (Vekefa billahi hasiba) yazmaktadır. (Görsel 9)Hesap görücü olarak Allah yeter anlamına gelen hat levhada hattat, diğer eserlerinden farklı olarak üç adet tarih düşmüştür. Tarihlerden en solda olanı Hicri 1344, ortada olanı Hicri 1342 en sağda olanı ise Miladi 1926'dır. Salih Efendi eserin sol alt köşesine yazmış olduğu ketebe kısmında kendisini "Sabık Erzurum Mebusu Mehmed Salih" olarak tanıtmıştır. Siyah is mürekkebi kullanılarak aharlı kağıda yazılmış olan eserin kenarlarında yine siyah mürekkeple yapılmış genişçe bir bordür bulunmaktadır.

Görsel 9) Serhat ASLANER Koleksiyonunda Bulunan Eser.

2.7. Hak Yol Dergisinde Basılmış Olan Eser

Salih Efendi tarafından yazılan hat levhanın eski tarihli bir dergi olan Hak Yol dergisinde basılmış olması dolayısı ile siyah beyaz bir fotoğrafının elimize ulaşmasına sebebiyet vermektedir. Bu nedenle eserin renk, kağıt ve mürekkebi hakkında bilgi edinilememiştir. Fakat yazı karakteri ve sanatsal değeri diğer eserleri ile aynı özellikleri taşımaktadır. Celi talik hatla yazılmış eserde Salih Efendi, diğer eserlerinde görülen kalın kenar bordürünü burada da kullanmıştır. Arapça yazı kuşağında “Başarıyı sağlayan Allah'tır” anlamına gelen **الله ولى التو فيق**(Allahu veliyyul Tevfik) ibaresi yer almaktadır. Nispeten istif tekniği kullanılmış olan eserin kenarlarında bulunan bitkisel karakterli süsleme unsurları diğer eserlerinde görülmeyen bir özelliktir. Eserin sağ alt köşesinde Hicri 1356, Miladi 1636 tarihleri düşülmüş, orta kısmında bulunan ketebe kısmında ise Mehmed Salih İbaresi yer almaktadır. (Görsel 10)

Görsel 10) Hak Yol Dergisinde Basılmış Olan Celi Talik Hat Levha.

SONUÇ

Hat sanatı tarihsel süreç içerisinde her ne kadar Arap alfabesi ile yazılmış olsa da İslam dininin evrensel oluşu bu alfabenin de evrensel bir değer kazanmasına ve tüm İslam aleminin ortak değeri olmasına vesile olmuştur. Böylece geniş kitleler tarafından kabul gören bu yazı sanatı bir ibadetmişçesine saygı görmüş, üzerinde titizlikle durulan ve her bir zerresi en ince ayrıntısına kadar hesaplanarak uygulamaya konulmuştur.

Özellikle Türk Hattatların öncülüğünde hat sanatı büyük bir sıçrayış yapmış, uzun ve kapsamlı bir süreç yaşamıştır. Bu süreç içerisinde en önemli merkez İstanbul olması Anadolu'nun diğer bölgelerinde bu sanatın form ve seviyesini olumlu etkilemiş ve buradan aldıkları sanatsal gelişim ve yönelimleri Anadolu'da bulunan diğer hattatlar hem uygulamış hem de talebelerine öğretmiştir.

Özellikle Erzurum, bu sanatın köklü bir geçmişi ve uygulama alanı bulduğu önemli bir merkez olmuştur. Pek çok hattatın yetiştiği ve eserler ürettiği Erzurum'da hat sanatının tarihine geçmiş Halid-i Erzurumi, Mahmut bin Sinan, Şeyhul İslam Feyzullah Efendi, Muhammed Erzurumi, Tahtacızâde Mustafa Fehim Efendi, Ketencizede Mehmed Rüşdi Efendi vb. gibi sayısı 60'ı

aşkın hattatın varlığı bilinmektedir. Yine Cumhuriyet Döneminde eserler üretmiş olan Reis-ül Hattatin Hasan Çelebi, Şevket Özdem, Fuat Başar, Turan Sevgili, Nurullah Özdem, Ali Bedir, Ömer Faruk Özoğul, Selma Kırkıncıoğlu Akcan, Abdullah Güllüce, Abdullah Aydemir ve Yusuf Bilen gibi hattatlar bu sanatın hem uygulayıcısı hem de talebe yetiştiren birer öğreticileri konumundadırlar. (Yunus Berkli, 2016. s. 13)

Tüm bunların yanı sıra Erzurum'da yaşamış ve hat sanatına emek vererek eser üreten pek çok insandan biri de Yeşil İmamzade Mehmed Salih Efendi'dir. Daha çok ilmi ve siyasi yönü ile tanınmış olan Salih Efendi kendi döneminde yaşamış olan hattatlardan sanat seviyesi olarak aşağı bir konumda değildir. Özellikle Yesarizade ile zirve yapmış olan talik hatta ortaya koyduğu eserleri sanat seviyesi açısından oldukça ileridir. Sülüs ve nesih alanlarında da icazeti olmasına rağmen eserlerinde daha çok talik hattı tercih etmiş ve ortaya koymuş olduğu eserlerini büyük bir manevi duygu içerisinde oluşturmuştur. Salih Efendi yakalamış olduğu estetik zarafetle insanların hem göz zevkine hitap etmiş, hem de eserlerindeki derin mana ile duygu ve düşünce dünyalarına tesir etmeye çalışmıştır. Ayrıca siyasi kimliğinin de eserlerine yansıdığı görülmektedir. Nitekim ortaya koyduğu eserlerinin bazılarının dönemin muhalif gazetelerinde yayınlandığı içerikleri ile de halkı uyarıcı mahiyette oldukları aşikârdır. Anadolu'da yetişmiş pek çok sanat emekçisinden biri olan Salih Efendi Türk İslam Kültür Sanat Tarihinde yerini almıştır.

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1) Yeşilzade Mehmed Salih Efendi, (mücerret.com)
Görsel 2) Yeşilzade Mehmed Salih Efendi'ye ait ketebe. (VGM Arşivi)
Görsel 3) Eserlere ait Konservasyon Aşaması. (VGM Arşivi)
Görsel 4) VGM.ERZ.HL.69.01063 Envanter Numaralı Eser, (VGM Arşivi)
Görsel 5) VGM.ERZ.HL.69.01062 Envanter Numaralı Eser, (VGM Arşivi)
Görsel 6) VGM.ERZ.HL.69.01061 Envanter Numaralı Eser, (VGM Arşivi)
Görsel 7) VGM.ERZ.HL.69.01060 Envanter Numaralı Eser, (VGM Arşivi)
Görsel 8) VGM.ERZ.HL.69.01248 Envanter Numaralı Eser, (VGM Arşivi)
Görsel 9) Serrhat ASLANER koleksiyonunda bulunan eser. (ziftsanat.com)
Görsel 10) Hak Yol Dergisinde basılmış olan celi talik hat levha, (ziftsanat.com)

KAYNAKÇA

Berkli, Y. (2016) Erzurumu'un Yüzleri, Tahtacızade Mustafa Fehim Efendi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

Okcu, P. G. (2011) Geçmişten Günümüze Erzurumlu Hattatlar, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.

Özalp Ö.H. Yeşilzade Mehmet Salih Efendi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 43, S. 498-499.

Özalp Ö.H. (2015) Erzurumun Yüzleri, Yeşilzade Mehmed Salih Efendi, Atatürk üniversitesi Yay. Erzurum.

Özdem, N. S. (2004) Hattat Şevket Erzurumî, İlim, Fikir ve Kültür Dergisi Gülistan, S.45, İstanbul.

Revnakoğlu, C. (1959) Yeşil İmam Oğlu Salih, Tarih Coğrafya Dünyası Dergisi, C. 1, S. 2.

Sayrafi A. (2018) Hat İlim Kitabı, Çev: Mehmet Kanar, VGM Yayınları, Ankara.

https://ziftsanat.com/bir-levhanin-spekulatif-hikayesi/

BÖLÜM 21

HATTAT ŞEVKET ÖZDEM ve ERZURUM MERKEZ ÇORTAN MESCİDİNDE BULUNAN ESERLERİ*

Prof. Dr. Yunus BERKLİ[1]
Doç. Gülten GÜLTEPE[2]
Öğr. Gör. Bayram ÇELİK[3]

[1] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, yberkli@atauni.edu.tr **ORCID:** 0000-0003-3650-3681
[2] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, gulten.gultepe@atauni.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-1006-2905
[3] Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Sanatları Tarihi ve Dini Musiki Bölümü, bayramcelik@bayburt.edu.tr **ORCID:** 0009-0003-1778-0584
* Kitap Bölümü, Uluslararası Kültür Sanat ve İletişim Sempozyumu'na (13-14-15 Mayıs 2022- Bayburt) Sunulan Bildirinin Genişletilmiş Halidir.

GİRİŞ

Oldukça eski ve kapsamlı bir kültür - sanat mirasına sahip Türk toplumu, geçmişten günümüze kadar devam eden tarihsel süreç içerisinde etkileşim ve dönüşümlerle sanat mirasına çeşitlilik ve genişlik kazandırmıştır. Bazı sanat kolları vardır ki bu alanlar artık o toplumların kimliği haline gelmiştir. Nasıl ki halı kilim sanatı denilince akla Türkler gelmekte ise buna ek olarak bir çok sanat kolu da bu çerçevede değerlendirilebilir. Hüsn-i hat, tezhip, minyatür gibi sanat kolları da b çerçevde değerlendirilebilir. Geleneksel Türk sanatları olarak da adlandırılabilecek olan bu sanat kolları usta çırak ilişkisine dayanmakta ve bu doğrultuda gelişim göstermektedir. Türk toplumunda geniş kabul görmüş olan bu sanat kolları aynı zamanda türk halkının zevk ve beğenilerini de yansıtmaktadır. Ayrıca manevi boyutu da olan bu sanat kolaları motivasyonunu tamamen İslam dininden almaktadır.

Bu doğrultuda hat sanatı, Allah'ın ayetlerini ve peygamber Hz. Muhammed'in hadislerinin belirli kural ve kaideler kullanılarak güzel bir şekilde yazılması olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama içerisinde kültür ve sanatsal çıkarımlar barındırmakla birlikte çok daha fazla kutsallık barındırmaktadır. Bu kutsallık hat sanatının Türk İslam coğrafyasında fazlası ile sevilmesine ve saygı görmesine sebebiyet vermiştir. Yine bu sebeple Osmanlı saray hanedanlığı ve devlet erkanından hak ettiği desteği görmüştür.

6. ve 10. yy.'lar arasında Arap medeniyetine ait harflerin geliştirilmesi ile ortaya çıkmış olan hat sanatında İbn'ül Bevvâb'ın yapmış oldukları oldukça önemli yer teşkil etmektedir. Oldukça iyi bir müzehhip, mücellid ve nakkaş olan İbn'ül Bevvâb, hat sanatının temelini oluşturan aklam-ı siteye büyük katkılar sağlamıştır. Kalem ölçülerine ve yazının biçimine göre hat sanatı Aklam-ı sitte adı altında birbirinden farklı üsluplarda gelişimini devam ettirmiştir. Sülüs, nesih, reyhani, muhakkak, rık'a ve tevki olarak adlandırılan bu yazı çeşitleri geleneksel hat sanatımızın başlıca uygulama alanlarıdır. (Berkli, Y., 2016. s. 9)

İçerdiği mesajdan daha ziyade yazı istifindeki ahenk ve ruh dünyasında uyandırdığı etkinin asıl önemli olarak kabul edilmesinden dolayış "Hendese-i Ruhaniye" denilmekte (Berkli, Y., s. 9) olan hat sanatında temel kaide ve kurallar üç farklı kategoriye ayrılabilir. Bunların biri elif, ikincisi daire, sonuncusu ise noktadır. Elif harfi dikey harflerin uzunluklarını, daire dairesel

harflerin hareketlerini, nokta ise tüm harflerin derinliklerini ve uzunluk belirlemek için kullanılmıştır.

Türk İslam coğrafyasında en çok beğenilen ve uygulama alanı bulmuş olan nesih ve sülüs yazı çeşitlerinin ortaya çıkıp geniş kitleler tarafından kabul görmesi ve beğenilmesinde en büyük etki yapan kişi olan İbn Mukle, kendi kural ve kaideleri ile bu alanda bir ekol olmuştur. Bu vesile ile özellikle sülüs ve nesih yazı çeşitlerinin kural ve kaidelerinin belirlendiği ve sanatsal bir karakter kazandığı dönem olarak 10. yy'ın başları kabul edilebilir.

Sülüs yazı çeşidine Arapçada ümmü'l hutut denilmektedir ve bu ibare tüm yazıların anası anlamına gelmektedir. Yine sülüs yazı üçte bir anlamına da gelmektedir. Çeşitli rivayetler içeren bu adlandırma sülüs yazı çeşidinin sanatsal yönünden çok teknik yönüne vurgu yapmaktadır.

Sülüs hatla yazılmış olan bir harfte üçte bir oranında yuvarlaklık, üçte iki oranında ise düzlük bulunması belirtilmekte olan bu teknik çerçeveyi güçlendirmektedir. Özellikle kitap isimlerinin, kıt'aların yazımında sıklıkla kullanılan sülüs yazı çeşidi matbaanın icadından sonraki süreçte büyük boyutlu hat levhaların yazımında yaygın olarak kullanılmıştır.

Hat sanatı için ortaya konulmuş ve kurallar, ölçüler ve kalıplar bu sanat alanında önemli olsa da sanat eseri sadece bunlardan meydana gelmez. Yazıya estetik değer katan en önemli unsurlar uyum, istif, terkin ve sanatçının duygu dünyasıdır. Hattın sanatının temel çerçevesini oluşturan ve manevi tanımlama içerisinde değerlendirildiğinde sanatkar güzeli kalbinde, ruhunda ve karakterinde biriktiren kişidir ve bu değerleri karşısındakine yansıtıp, paylaşabildiği müddetçe hedefine varmış ve arzu etmiş olduğu çok daha güzel sanat eserini oluşturmuş olur. Tüm bunlar yazılmış olan bir yazının başarılı bir sanat eseri olabilme kriterlerindendir.

Geleneksel Türk sanatları içerisinde sayılan hat, tezhip, ebru gibi sanat dallarının özünde güzel olan vardır ve eserler güzeli yansıtır. Bu doğrultuda oldukça uzun bir geçmişi olan hat sanatında da sayısız eser ortaya konulmuş ve muazzam bir kültürel miras meydana getirilmiştir. "Kur'an-ı Kerimin Mekke'de indiği, Mısır'da okunmuş olduğu ve Osmanlı başkenti olan İstanbul'da yazıldığına dair çok önemli bir iddia sanat çevrelerince ortaya atılmış ve kabul görmüş ise de Anadolu'nun pek çok yerinde bu sanat büyük bir heves ve manevi duygularla uygulama alanı bulmuştur. Bu durumun gerçekleşmesinde İslam dininin öğretileri oldukça etkili olmuştur.

Tamamen İslam dini ekseninde gelişmiş olan hat sanatında, Kur'an-ı Kerimin Ayetleri ve Hz. Muhammed'in Hadisi Şerifleri bu sanatın birinci beslendiği kaynaklar olmuştur. Hz. Muhammed'in "Allah Güzeldir, Muhakkak Güzeli Sever" şeklindeki hadisi şerifi hat sanatının ilham kaynaklarından biridir. Kelam-ı Kibar denilen ve büyük zatlara ait sözlerin pek çoğu da bu sanat alanın da ortaya konulmuş olan eserlere yansımıştır.

Özellikle 16. yy'da kemale ermiş olan nesih hattı yine Osmanlı coğrafyasında en fazla beğenilen ve uygulama alanı bulmuş olan yazı çeşididir. Bu dönemden sonra Mushaf yazımında çok etkin olarak kullanılan nesih yazının gelişim süreci matbaanın icadı ile sekteye uğramış, özellikle el yazması kitap yazımında birinci tercih olma özelliğini büyük ölçüde kaybetmiştir.

17. yüzyılın en önemli hattatı olan Hâfız Osman ile birlikte temeli atılan celi sülüs hattı artık bu sanatın yönünü belirler konuma gelmiştir. Hâfız Osman celi sülüs hattı kullanarak duvarlara asılacak şekilde klasik tasarımlar yapılmıştır. Bu dönemle birlikte artık sanatkarlar sanat ürünlerinde Hafız Osman ekolünü takip etmeye başlamış ve gerek sülüs gerekse talik hatta celi tarzda eserler üretmeye ve duvarları bunlarla süslemeye başlamışlardır. Artık Mushaf yazısından çok Allahın âyetleri ve peygamberin hadislerinin yanı sıra kalam-ı kadim diye adlandırdığımız güzel ve anlamlı sözler içeren levhalar ve kıt'alar şeklinde satın icra alanı olmaya başlamışlardır.

Türk İslam sanatında geleneksel sanatlar adı altında anılan hemen her sanat kolu 18. yy.dan sonra batı etkileri göstermeye başlamışken hat sanatı kendi klasik üslubunu hiç bozmadan tarihsel süreç içerisinde uygulama alanı bulmuş ve eserler üretilmiştir. Bu süreç içerisinde gerek başkent İstanbul'da gerekse taşrada pek çok önemli hattat yetişmiş ve bu sanata emek vermiştir.

Özellikle İstanbul merkezli gelişmiş olan hat sanatı Anadolu'da da pek çok sanat gönüllüsü tarafından benimsenmiş, büyük bir özveri ile eserler üretilmiş ve talebeler yetiştirilmiştir. Her ne kadar taşrada bulunan sanatçılar başkent İstanbul'dan besleniyor ve sanatlarına o yönde şekil veriyor iseler de zamanla kendi beğenilerini ve becerilerini yansıtabildikleri özgün eserler üretmeyi de başarmışlardır. Bu doğrultuda Erzurum ili özellikle hat sanatında çok kabiliyetli hattatların yetiştiği, kendi üsluplarını oluşturabilmiş ve sayısız eser üretip, talebe yetiştirdiği bu alanda hatırı sayılır bir sanat şehri olmuştur.

Türklerin Anadolu'ya giriş yaptığı ve ilk mimari eserlerini inşa ettiği şehir olan Erzurum, 12. yy.'dan başlayan ve günümüze kadar kesintisiz devam eden Türk kültür sanat mirasına sahip bir şehirdir. Bu doğrultuda Çifte Minareli Medrese ve Yakutiye Medreselerinde bulunan yazı örnekleri Anadolu'daki ilk hat sanatı örnekleri olarak da kabul edilebilir. Yine şehrin her bir köşesinde bulunan türbe, medrese ve çeşmeler hat sanatının en güzel örneklerini sergilemektedir. Ayrıca Lala Mustafa Paşa Camiinde bulunan ve 16. yy. sonrasına tarihlenen birbirinden değerli çok sayıda el yazması eser bu gün Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesinde sergilenmekte ve tarihi eser deposunda muhafaza edilmektedir.

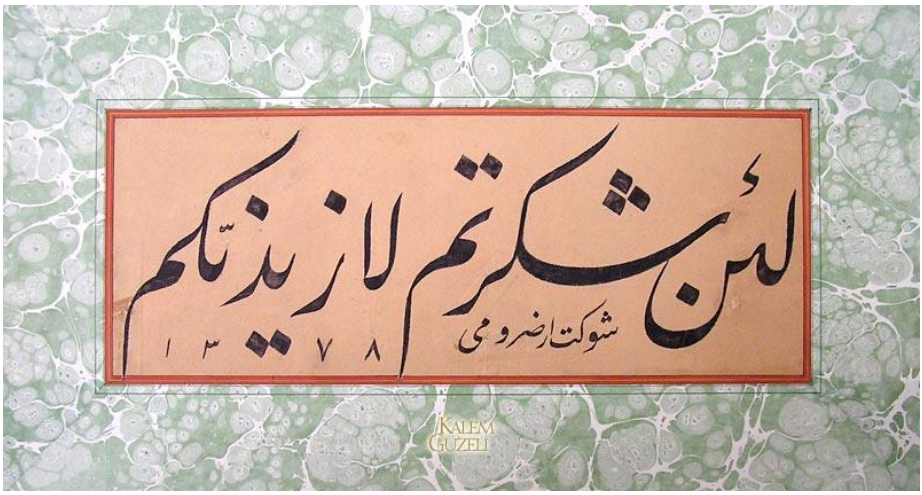
Tarihinden ilham alan ve sağlam temellere oturan hat sanatı bir şekilde Erzurum'un yüzü olmuş ve pek çok sanatçı sayesinde şehrin hemen her noktasına sirayet etmiştir. Erzurum'da bu sanat dalına emek vererek eserler üretmiş ve talebeler yetiştirmiş olan hattatlardan biri de Şevket Özdem'dir.

1- HATTAT ŞEVKET ÖZDEM

Erzurum şehrinin kuzey ilçelerinden olan Aşkale'nin Taşağıl Köyünde 1926 yılında doğmuş olan Hattat Şevket Özdem, ilkokulu Taşağıl Köyü İlkokulunda okuduktan sonra dini ilimleri öğrenmeye yönelmiştir. Erzurum'un en önemli manevi önderlerinden olan Alvarlı Efe ile 1946 yılında tanışmış ve bu tarihten sonra Efe Hazretlerinin müridi olarak hayatına devam etmiştir. 1948 yılında tahsil görmek ve hafızlık eğitimi almak için ilk olarak Konya'ya oradan da İstanbul'a gitmiştir. Gönenli Mehmet Efendi'den Mihrimah Sultan Camiinde almış olduğu dersler sayesinde hafızlığını tamamlamıştır. İstanbul Müftülüğünün organize ettiği müezzinlik sınavında başarılı olarak Sultanahmet İshak Paşa Camii'nde göreve başlamıştır. Burada görev yapmış olduğu yıllar hat sanatına başlamasına da vesile olmuştur. (Bilen Y., s.302)

Müezzinlik vazifesini gerçekleştirdiği caminin içine daha önceden yazmış olduğu bir besmele Özdem Efendinin hayatını değiştiren bir yazı olmuştur. O dönmede Maârif matbaasında hat sanatı ile meşgul olan 1880 yılında doğmuş ve 1969 yılında vefat etmiş olan Muhammed Şevket Pektaş Efendi Özdem'e ait olan bu besmeleyi görmüş ve beğenmiştir. Bu vesile ile Şevket Efendiyi fark etmiş ve hatta sanatına yönelmesine aracı olmuştur. (Bilen Y. s.302) Hat sanatına ilk olarak nesih ve sülüs yazı çeşitleri ile

başlamıştır. Daha sonra ta'lik meşk etmiştir. Fakat talik hatla ortaya koymuş olduğu eserler oldukça azdır. Yapılan araştırmalar neticesinde bir adet talik hatla yazılmış eseri tespit edilebilmiştir. Bu eserinin yazı kuşağının etrafı cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve aharlı kağıt daha sonradan pastel tonlarda renklendirilmiş battal ebru zemine yapıştırılmıştır.

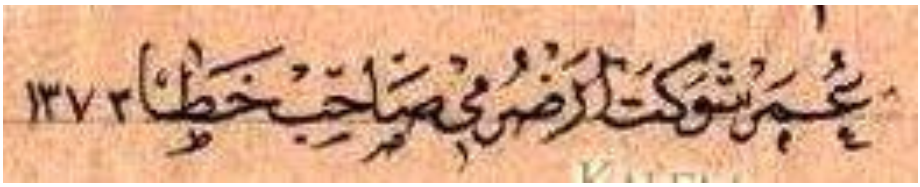


Görsel 1: Hattat Şevket Özdem, Celi Talik Hat Levha

Hicri 1378 tarihli bu levhanın alt kısmında ketebe olarak Şevket Erzurumi düşülmüş olup, aharlı kağıt üzerine siyah is mürekkebi ile İbrahim Suresinin 7. Ayeti olan "Lein şekertüm leezidenneküm / لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ" (Şükrederseniz, mutlaka nimetlerinizi arttırırım) ibaresi bulunmaktadır.

İstanbul'da kaldığı süreç içerisinde hocası Muhammed Şevket Efendi, Şevket Efendi'yi Süheyl Ünver, Hamid Aytaç ve Halim Özyazıcı ile tanıştırmıştır. Bu hattatlar Şevket Efendinin hattatlığına katkıda bulunmuşlardır. Süheyl Ünver'den kısa bir süre şükûfe dersleri almış olan Özdem Efendi, oldukça uzun süre Halim Özyazıcı ve Hamit Aytaç hocadan ders almış ve onların gözetiminde nesih ve sülüs hattı meşk etmiştir. Sultanahmet Camii'nde 1954 tarihinde gerçekleştirilen ve duasını Gönenli Mehmed Efendi'nin okuduğu icazet töreni ile hocaları olan Şevket Pektaş ve Hamid Aytaç'ın imzası ila Halim Efendi'nin elinden icazetnamesini almış olan Şevket Efendi, bu tarihten itibaren önemli hattatlar arasında anılmaya başlanmıştır. (Ketebe.org)

Yazılarında, Şevket, Ketebehi Şevket, Ketebehil Şevket Erzurumi, Ketebehu Ömer Şevket Erzurumi, Ketebehu Şevket Erzurumi min telamizi Muhammed Şevket İstanbuli" imzalarını kullanmıştır. Hocası kendisi ile talebesi arasındaki isim aynılığından hareketle, "Evladım ikimizin adı da Şevket, karışıklık olur. Sen imzalarını Şevket Erzurumi şeklinde at" demesi üzerine imzalarına Erzurumi sıfatını eklemiştir. (Bilen Y., s.303)



Görsel 2) Hattat Şevket Özdem'e ait ketebe

Ailevi nedenlerden dolayı 1965 yılında memleketi Erzurum'a dönmüş olan Şevket Efendi, Erzurum şehir merkezinde ve Aşkale ilçesinde bulunan pek çok camilerde görev yapmıştır. İstanbul'dan Erzurum'a döndükten sonra hatta ara vermemiş olan Özdem Efendi, Aşkale'de bulunan kendi evinde oldukça yoğun bir şekilde hat sanatı ile meşgul olarak geçirmiş olduğu bilinmektedir. Sayısız hilye-i şerif, ayet ve hadislerden oluşan levhalar yazmış olmanın yanı sıra başlayıp 17 cüzü tamamlayabildiği bir Kuran-ı Kerimde de kaleme almıştır. Erzurum ve çevresinde bulunan illerde 25 yakın caminin duvar yazılarını da yazmış olduğu sanat çevrelerince bilinen bir gerçektir.

Bu sanatın tadına varan kişi bir daha bırakamaz, her zaman iyiye ve güzele ulaşmak için kendini zorlar ve neticede kıymetli eserler doğar diyen Şevket Efendi, hattatlığın oldukça fedakarlık istediğini sürekli vurgulamıştır.

Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş sürecinde hat sanatında yaşanmış olan yavaşlama ve kesintiye uğrama tehlikesi pek çok sanat emekçisinin büyük fedakârlıklarla bu sanatı uygulamaya ve eserler üretmeye devam etmesi ile atlatılmıştır. Bu dönemde hat sanatına emek verenlerden biri de sanat hayatına İstanbul'da başlamış olmasına rağmen eserlerinin çoğunu Erzurum ve çevresinde üretmiş olan Hattat Şevket Özdem'dir.

Şevket Özdem, hat sanatını taşrada başarı ile icra eden sanatkârlarımızdan biri olmanın yanı sıra pek çok hattatın yetişmesine de vesile olmuştur. Eserlerini daha çok nesih ve sülüs alanında ortaya koymuş olan Şevket Efendinin yazılarında istif tekniğini de kullanmış olduğu

görülmektedir. Fakat daha çok celi sülüs hatla yazılmış satırlar halindeki eserleri dikkat çekmektedir. Yine bu gün pek çok hattatın taklit ettiği tuğra formunu ketebehu Şevket imzası ile çekmiştir.

Görsel 3) Şevket Özdem'e ait Tuğra.

Erzurum'da gerek ilmi gerekse sanatsal faaliyetleri ile Erzurum ve etrafındaki illerde eserleri ve yetiştirdiği hattatlar ile çok önemli izler bırakmış olan Hattat Şevket Özdem Efendi, 2003 yılının 7 Ocak günü Erzurum'da vefat etmiştir. (Ketebe.org)

2- ERZURUM ÇORTAN MESCİDİNDE BULUNAN HAT LEVHALAR

Erzurum Merkez, Pelit Meydanı, Çortan Mahallesinde yer almakta olan Çortan Mescidi üslup özellikleri bakımından 18. yüzyıla tarihlenmektedir. Oldukça küçük ölçülerde olan mescit, ahşap direkli, ahşap kirişlemesi alttan kaplamalı düz tavanlıdır. Kaba yonu kesme taştan inşa edilmiş olan yapının duvarlarının ahşap hatıllarla güçlendirilmiş olması Erzurum bölgesinde oldukça sık kullanılan bir yapı tekniğidir.

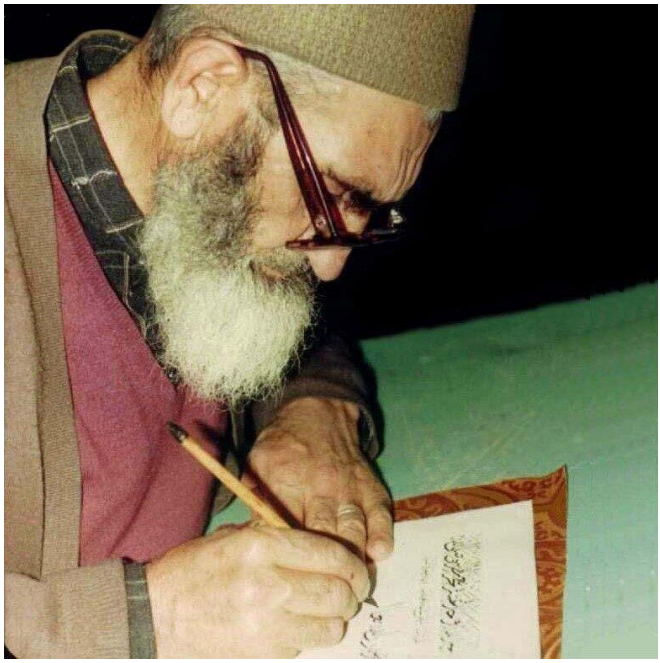
Erzurum Vakıflar bölge Müdürlüğü tarafından 10.07.2020 tarihinde ihale edilerek kapsamlı bir restorasyona tabi tutulmuştur. 15.10.2021 tarihinde tamamlanan bu restorasyonda yapı komple sökülerek orijinaline uygun şekilde ayağa kaldırılmıştır. Dört omuz kırma çatılı yapının harim girişi batı cephede bulunmakta iken restorasyon sonrasında kuzey cephe aksına alınmıştır.

Görsel 4) Çortan Mescidi, Harimden Görünüm

Restorasyon işlemlerinin ilk etabı olan camideki söküm çalışmaları cami restorasyonunda görevli teknik personeller yakinen takip edilmiş ve çatı sökümünde tavan arasına saklanmış olan 6 adet hat levha tespit edilerek Vakıflar Genel Müdürlüğü envanterine kazandırılmıştır. Hattat Şevket Özdem'e ait olan bu hat levhalar ilk olarak Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesine ait teberrukat eşya depolarına alınmıştır. Burada yapılan uzman incelemelerinde eserlerin durumları açık bir şekilde tespit edilmiş ve oluşturulmuş olan bir plan çerçevesinde yine Vakıf Eserleri Müzesine ait restorasyon-konservasyon atölyesinde kısmi restorasyon ve konservasyona tabi tutulmuştur. Tavan arasında uzun süre kalmış olmanın verdiği kirlenmenin yanı sıra su ile temas etmelerinden dolayı kısmi rutubet ve böceklenme tespit edilen eserlerin restorasyon ve konservasyonları Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğünde çalışan uzman personeller tarafından yapılmıştır.

Hat levhalarda öncelikle organik malzemelerle yüzeysel bir temizlik yapılarak mevcut durumları daha net anlaşılır hale getirilmiştir. Daha sonra üzerlerinde eski eser standartlarına uygun olan kimyasallarla hassas temizleme yapılmıştır. Eserlerin üzerinde var olan harici kalıntılar raspalanmış, nem ve güveli kısımları bohçalama ile küf ve bakterisinden arındırılmıştır. Eserlerin bir tanesinde çerçeve bulunmakta idi ve bu çerçeve de oldukça basit formda ahşap malzemeden yapılmış olup birçok noktasından kırılmış durumda olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan kısmi restorasyon ve konservasyonun ardından hat levhalara birinci sınıf emprenyeli çam keresteden 10 cm genişliğinde, 3 cm kalınlığında çerçeve yapılmıştır. Ön yüzüne antrefile mat cam yerleştirilmiş olup arka yüzleri asitsiz kâğıtla kaplanarak çerçeveleri sonlandırılmıştır.



Görsel 5) Hattat Şevket ÖZDEM

Toplamda altı adet olan hat levhalardan iki tanesi Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesinde, girişin hemen sağında bulunan ve müze konseptinde temsili Selçuklu Mescidi olarak tasarlanan ZS 01 numaralı seksiyonda olup, biri mescidin doğu duvarında diğeri de batı duvarında yer almaktadır. Geriye kalan dört eserden iki tanesi Çifte Minareli Medrese Vakıf

Eserleri Müzesinin sol üst galerisinde bulunan tarihi eser deposunda tarihi eser standartlarına uygun bir şekilde paketlenmiş bir şekilde muhafaza altına alınmıştır. Diğer iki tanesi ise Çortan Mescidinin harim duvarlarında olup, bunlardan biri harimin sağında, minberin hemen üzerinde diğer, ise sol tarafta kürsünün hemen yanında asılmış durumdadırlar.

2.1. VGM.ERZ.HL.25.01150 Envanter Numaralı Eser

Temsili Selçuklu Mescidinin batı duvarında sergilenmekte olan hat levha Vakıf Eserleri Müzesi Eski Eser Envanter Defterinin 1150 sıra numarasına kayıtlı olup 169 X 67 cm ölçülerindedir. (Görsel: 6) Yeşil zemin üzerine sarı renk boya kullanılarak yazılmış olan hat levhada celi sülüs hat tercih edilmiştir. Oldukça sade bir istif tekniği uygulanmış olan hat levhada Fetih Süresinin 13. ayeti olan "nasrun minallahi ve fethun karib, ve beşşiril mu'minine ya Muhammed" **نصرمن الله وفتح قريب وبشرامأمنن يا محمد** (Allah'tan bir yardım ve yakın bir fetih (Mekke'nin fethi). (Ey Muhammed!) Mü'minleri müjdele) yazmaktadır. Levhanın sol alt kısmında yer alan ketebe kısmında ketebehu Şevket yazmakta ve tarih olarak da Hicri 1381 yılı düşülmüştür.

Görsel 6) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha

2.2. VGM.ERZ.HL.25.01261 Envanter Numaralı Eser

Çortan Mescidi harim duvarına asılı olan ve Vakıf Eserleri Müzesi Eski Eser Envanter Defterinin 1261 sıra numarasına kayıtlı olan bu levha 104 x 67 cm ölçülerinde olup, celi sülüs hatla istif tekniği kullanılarak Nisa Süresi 103. ayeti **"إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا"** innes salâvate kânet alel mü'minîne kitâben mevkutâ" (şüphesiz ki namaz, mü'minlere belirli vakitlere bağlı olarak farz kılınmıştır.) yazmaktadır. (Görsel 7) Hat levhanın sol alt kısmında ketebehu Şevket yazmakta, yine levhanın alt kısmına dağınık şekilde hicri 1381 tarihi düşülmüştür.

Görsel 7) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha

2.3. VGM.ERZ.HL.25.01152 Envanter Numaralı Eser

Şevket Efendiye ait hat levhalardan biri olan bu levha, diğer örneklere göre daha geniştir. Vakıf Eserleri Müzesi Eski Eser Envanter Defterinin 1152 sıra numarasına kayıtlı olan ve temsili Selçuklu Mescidinin doğu duvarında sergilenen hat levha 104 x 67 cm ölçülerinde olup, Zümer Süresi 53. ayetin son kısmı celi sülüs hatla "إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ innehu huvel gafurur rahim" (O, Çok Bağışlayıcı'dır, Rahmeti Kesintisiz'dir) yazmaktadır. (Görsel 8) Alt kısmında ise yine sülüs hat kullanılarak "صَدَقَ اللهُ العَظِيمُ Sadakallahul azim" (Yüce Allah doğru söyledi) yazmaktadır. Levhanın en alt kısmında ketebe olarak Şevket ismi yer almaktadır.

Görsel 8) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha.

2.4. VGM.ERZ.HL.25.01262 Envanter Numaralı Eser

Çortan Mescididinde, harimin sağ duvarına asılı bulunan ve Vakıf Eserleri Müzesi Eski Eser Envanter Defterinin 1262 sıra numarasına kayıtlı olan bu hat levha 169 x 47 cm ölçülerinde olup, celi sülüs hatla Cin Süresi 18. ayeti "**وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا**" Ve ennel mesacide lillahi fe la ted'u maallahi ehada" (Mescitler Allah içindir. O halde Allah'ın yanı sıra başka bir kimseye çağrıda bulunmayın) yazmaktadır. (Görsel 9) Alt kısımda ise hicri 1381 tarihi düşülmüştür. Kenar cetvelleri ve bitkisel bezeme unsurları levhayı hareketlendirmiştir. Yazı kuşağında az da olsa istif tekniği kullanılmış, Allah lafızları üste alınmıştır.

Görsel 9) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha

2.5. VGM.ERZ.HL.25.01263 Envanter Numaralı Eser

Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesine ait Teberrukat Eşya deposunda muhafaza altına alınmış olan ve Vakıf Eserleri Müzesi eski eser envanter defterinin 1263 sıra numarasına kayıtlı hat levha 104 x 67 cm ölçülerinde olup, yazı düzeni olarak üç farklı bölümden oluşmaktadır. En üstte "**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**" (Rahman ve Rahim Olan Allah'ın Adı ile) yazmaktadır. Onun altında levhanın orta kısmında Zümer Süresi 53. ayeti "**إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا** innallahe yagfiruz zunube cemia" (Allah, suçların hepsini bağışlar) yazmaktadır. Hat levhanın en alt kısmında ise yine aynı ayetin devamı olan "**إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ** innehu huvel gafururrahim" (O, Çok Bağışlayıcı'dır, Rahmeti Kesintisiz'dir) yazmakta, devamında ise "**صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ** Sadakallahul azim" (Yüce Allah doğru söyledi) yazmaktadır. En alt kısımda yer alan ketebe kısmında ise ketebehu Şevket yazmakta ve levhanın tarih kısmında hicri 1381 yılı düşülmüştür. Ana yazı kuşağı olan ve diğer yazılara göre çok daha celi

formda yazılmış olan satırda istif tekniği kullanılmış ve yazının görselliği artırılmıştır. Levhanın kenarlarında yazı kuşağında kullanılan rengin aynısı ile çekilmiş olan cetveller yer almakta ve bu cetvelin köşelerinde içeriye dönük yerleştirilmiş olan kıvrım dallar bulunmaktadır. Cetvellerin orta kısımlarına ise yazı kuşakları yerleştirilerek levha hareketlendirilmiştir. (Görsel 10)

Görsel 10) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha

2.6. VGM.ERZ.HL.25.01264 Envanter Numaralı Eser

Müze deposunda muhafaza altına alınmış olan ve Vakıf Eserleri Müzesi Eski Eser Envanter Defterinin 1264 sıra numarasına kayıtlı 167 x 67 cm ölçülerindeki hat levhada ikili yazı kuşağı bulunmaktadır. En üstte celi sülüs hatla Neml Süresi 30. ayeti **"إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ"** İnnehu min suleymane ve innehu bismillahir rahmanir rahim" yazmaktadır. Alt kısımda ise Ali İmran Süresi otuz yedinci ayetinde geçen **"كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ"** Kullema Dehale Aleyha Zekeriyyal Mihrabe" (Zekeriya ne zaman mihraba girse) yazmaktadır. (Görsel 11) Hat levhanın alt kısmında ketebehu Şevket yazmakta ve hicri 1381 tarihi düşülmüştür. Bu levhada yer alan bitkisel bezeme unsurları diğer levhalara oranla çok daha büyük ve gösterişlidir.

Görsel 11) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha

SONUÇ

Köklü bir hat geleneğine sahip olan Erzurum'da çok önemli hattatlar yetişmiş ve bu hattatlar sayesinde kuvvetli bir yazı geleneği oluşmuştur. Erzurum'da yetişmiş olan eski üstatlardan İsmail Erzurum-i bu alanda pek çok eser üretmiş aynı zamanda pek çok hattatın yetişmesine vesile olmuştur. Ömer el- Muttasım, Şeyhulislam Feyzullah Efendi, Osman Mir-i İlm, Sinan ve oğlu Mahmut Efendi, Mahmut Erzurumi, İsmail Fehim Efendi, Ali bin Muhammed Erzurumi, Süleyman Erzurumi, Osman bin Mehmed, Cafer Efendi, Sancak Haznedarı Abdullah Efendizade İbrahim Bey ve ilim sahibi bir müderris olan Tahtacızade Mustafa Fehim Efendi, siyasi, ilmi ve hattat kimliği ile Yeşilzade Mehmed Salih Efendi Erzurum'da var olan köklü hat geleneğinin önemli temsilcileridir.

Hat sanatının taşrada uygulama alanı bulmasında ve sağlam bir temele oturarak kalıcı hale gelmesinde önemli etkisi olan bir diğer hattat olan Şevket Özdem, sanat hayatı boyunca pek çok sanat eseri üretmiş olmanın yanı sıra çok değerli hattatların da yetişmesine katkı sağlamıştır. Bu nedenle Özdem Efendi'in sanat hayatının ve eserlerinin doğru tespit edilmesi, hat sanatının taşradaki emekçilerinin ve gelmiş olduğu seviyenin belirlemesine önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

Sanat hayatına ve eserlerine geniş çerçeveden bakıldığında Özdem Efendi'nin ilmi ve sanatsal yönden hiç de azımsanamayacak bir yere sahip olduğu görülmektedir. Yerelde en fazla eser üreten sanatçılardan olan Şevket Efendi üretmiş olduğu eserleri ile haklın içerisinde olmuş, direk olarak göz ve gönüllerine hitap edebilmiştir. Erzurum'da ve çevre illerde pek çok caminin yazılarını yazmış olduğu bilinen Şevket Efendinin Çortan Mescidinde bulunan

hat levhaları ilk kez gün yüzüne çıkarılmıştır. İki adetinin Çortan Mescidinde, diğer ikisinin ise Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesinde sergilenmekte olduğu da dikkate alındığında bu eserlerin gerek Erzurum'un kültür sanat birikimine gerekse Şevket Efendi'nin bırakmış olduğu sanat mirasına oldukça önemli katkılar sağlayacağı aşikardır.

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Hattat Şevket Özdem, Celi Talik Hat Levha. (kalemguzeli.org)
Görsel 2) Hattat Şevket Özdem'e ait ketebe. (kalemguzeli.org)
Görsel 3) Şevket Özdem'e ait Tuğra. (kalemguzeli.org)
Görsel 4) Çortan Mescidi, Harimden Görünüm, (VGM Arşivi)
Görsel 5) Hattat Şevket ÖZDEM. (N. ÖZDEM Arşivi)
Görsel 6) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha, (VGM Arşivi)
Görsel 7) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha, (VGM Arşivi)
Görsel 8) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha, (VGM Arşivi)
Görsel 9) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha, (VGM Arşivi)
Görsel 10) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha, (VGM Arşivi)
Görsel 11) Hattat Şevket Özdem, Celi Sülüs Hat Levha, (VGM Arşivi)

KAYNAKÇA

Berkli Y. - Gültepe G. – Çelik B., Bir Hattat Olarak Yeşilzade Mehmed Salih Efendi, Erzurum Teknik Üniversitesi Yay. Erzurum, 2022.

Berkli, Y. Erzurum'un Yüzleri Tahtacızade Mustafa Fehim Efendi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 2016.

Bilen Y. Erzurumlu Hattat Şevket Efendi, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Erzurum, s.301-316

Özdem, N. S., Hattat Şevket Erzurumî, İlim, Fikir ve Kültür Dergisi Gülistan, S.45, İstanbul 2004.

Sayrafi A. Hat İlim Kitabı, Çev: Mehmet Kanar, VGM Yayınları, Ankara, 2018.

Ketebe.org

BÖLÜM 22

SÜLEYMANİYE MAHALLESİ; DÜNYA MİRASI OLARAK İSTANBUL TARİHİ ALANLARI'NIN BİR ALT ALANI

Dr. Öğr. Üyesi Erkan KAMBEK[1]

[1] İstinye Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. erkan.kambek@istinye.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-4550-9041

GİRİŞ

Bu yazının temel amacı Süleymaniye Mahallesi[2]'nin bugünkü durumuna nasıl geldiğini anlamak, bu durumun olası nedenleri üzerinde durmaktır. Süleymaniye Mahallesi'nin akademik olarak da, siyaseten de, sosyolojik olarak da gündemden hiç düşmeyen bir konu olduğunu belirtmek gerekir. Alanda yapılacak bir çalışmanın makale ölçeğinden sosyolojik boyutları içeren kentsel çalışmalara kadar genişleyebileceği akılda tutulmalıdır.

Bu nedenle yapılan bu çalışmanın kısıtlarını belirlemek anlamlı olacaktır. Örneğin bu çalışma kapsamında literatür açısından makalelere yer verilmemiş, sadece üniversitelerde bu alan üzerinde yaptırılmış olan lisansüstü tezlerin son 30 yıllık gözden geçirilmesi yapılmıştır. Ayrıca UNESCO desteği ile başlatılan 1984 yılındaki SOS İstanbul ve Göreme projesinin çıktılarından biri olan Milliyet Gazetesi Kültür Mirasımızı Koruma Semineri'nde uzmanların alanla ilgili görüş ve önerileri incelenerek 2007 yılında yapılmış olan bir diğer sempozyumdaki durumla karşılaştırılmıştır. 1985 yılında UNESCO onayı ile başlayan Dünya Miras (DM) süreci de DM Komitesi'nin düzenlediği raporlar ve aldığı kararlar üzerinden ele alınmıştır. Bu sayede DM ilanından günümüze alandaki sivil mimari mirasın korunma durumuyla ilgili tespiti yapılmıştır. Çalışma, alanı daha iyi tanımak ve anlamak için bir başlangıç oluşturmak ve bu yaklaşımla gelecekteki çalışmalarla kapsamı genişletilmek üzere bir başlangıç olarak kabul edilmiştir.

1. SÜLEYMANİYE MAHALLESİ'NİN TARİHİ VE KONUMU

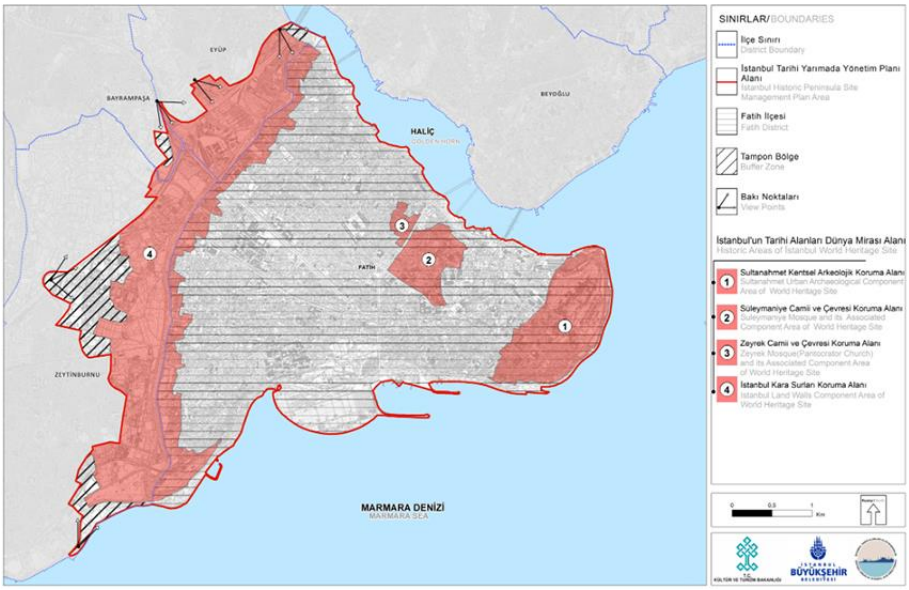
Bu bölümün konusu olan alan Konstantinopolis'in VII. Bölgesinde üçüncü tepenin etrafında yer almaktaydı. Bugün Vefa Kilise Camisi olarak adlandırılan Ayios Teodoros Kilisesi'ni de içeren bu alan, Unkapanı civarındaki Platea ve Drungari kapılarıyla ile Haliç'e açılmaktaydı. Ancak Süleymaniye Mahallesi'nin gelişimindeki en büyük etken 16. yüzyılda Süleymaniye Camisi ve Külliyesi'nin yapılması olmuştur. Külliyenin yapılmasıyla birlikte hızlı bir şekilde ulema semti olarak yoğunluğu artmıştır. Osmanlı dönemi boyunca

[2] Bugün idari bir yönetim birimi olan Süleymaniye Mahallesi bu çalışma kapsamında Dünya Miras Sözleşmesi çerçevesinde İstanbul Tarihi Alanları başlığıyla Dünya Mirası olarak tescil edilen Süleymaniye Bölgesi'ni tanımlamaktadır. Mahalle kelimesinin bölge kelimesine tercih edilmesinde geleneksel yerleşim birimi tanımlamasından ileri gelmektedir.

Külliye'nin merkezde yer aldığı bu alan saray ulemalarının ikametgahı olmuştur. Bununla birlikte şehir hayatında medreseler, şeyhülislamlık ve darüşşifa ile önemli bir yer tutmakta, Haliç'e doğru inen kısımlarında ticaret işleviyle çeşitlenmekteydi. 19. yüzyıla gelindiğinde bu alanda askeri yapılaşmanın yoğunlaştığı görülmektedir. Ordunun üst düzey yönetim birimlerine ait yapıların cumhuriyetin ilanıyla birlikte İstanbul Üniversitesi'ne devredildiği görülmektedir. Unkapanı meyve ve sebze halinin 1930'lu yıllarda kurulmasıyla Süleymaniye'deki yapılar, günübirlik çalışanların bekar odaları aracılığıyla ucuz ve çalışma alanlarına yakın meskenlerine dönüşmüşlerdir. Cumhuriyet yıllarında özellikle otomobilin hızla günlük yaşamdaki yerini artırması nedeniyle 20. yüzyılın ikinci yarısında mahalledeki çözülme artmış özgün mukimler yerlerini İç Anadolu'dan geçim için İstanbul'a göç edenlere bırakmıştır. Buradaki iş imkanlarıyla şehirde "tutunanlar" zamanla burada mülk edinmeye ve İstanbul'un diğer semtlerine taşınmaya başlamış ancak Süleymaniye bölgesi şehir merkezindeki ucuz işgücüne mesken olmaya devam etmiştir. Günümüzde anıtsal yapıları ve son yıllarda restorasyon ya da rekontrüksiyon marifetiyle yenilenen tekil sivil mimarlık örnekleri dışında alanda korunmuş bir Dünya Miras Alanı'nın varlığından söz etmek oldukça güçleşmiştir.

Bu çalışma kapsamında Süleymaniye Mahallesi, UNESCO Dünya Miras Alanı sınırları (Şekil 1) olarak ele alınmıştır. Bu alan günümüzde Fatih ilçesi sınırlarında olsa da 2008 yılına kadar Eminönü ilçesine bağlıydı. Dünya Miras alanında kalan bölge idari olarak Süleymaniye, Kalenderhane, Mollahüsrev, Hocagıyasettin, Hacıkadın ve Demirtaş mahallelerine yayılmaktadır. Bu hususta, bölgenin idari ya da koruma alanı sınırlarıyla tarif edilemeyecek kadar geçirgen olduğu belirtilmelidir. Küçükpazar üzerindeki ticaret işlevinden ve Haliç'e uzanan ve buradaki değişikliklerden hızlıca etkilenen bir alan olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bölgenin, Tahtakale ve Rüstempaşa üzerinden Eminönü ve Sirkeci yönüne, Beyazıt, Çemberlitaş ve Kapalı Çarşı aksı üzerinden de Sultanahmet ve Ayasofya'ya bağlandığını söyleyebiliriz. İstanbul'un batı yönüne doğru ise tarih içerisinde Zeyrek üzerinden Fatih Külliyesi'ne komşu olduğu iddia edilebilir. Ancak 1940lı yıllarda başlanan istimlak hareketiyle (Unkapanı, 1941) Atatürk Bulvarı'nın açılması ve bulvara paralel olarak 1960lı yıllarda İMÇ Blokları'nın inşa edilmesiyle Süleymaniye Mahallesi'nin batı yönündeki şehirsel sürekliliğini yitirdiğini söylemek hiç de

yanlış olmayacaktır. Hatta uzun bir süre Atatürk Bulvarı, tarihi yarımadayı idari olarak iki ayrı ilçeye ayıran bir aks olarak kabul edilmiştir.



Şekil 1: İstanbul'un Tarihi Alanları
© http://www.alanbaskanligi.gov.tr/istanbul_dma.html

2. SÜLEYMANİYE MAHALLESİ'NİN KORUMA GEÇMİŞİ

Ülkemizdeki koruma çabalarının, küresel yaklaşımlarla benzer bir şekilde, uzun yıllar boyunca anıtsal yapı merkezli olduğunu, hatta bunun etkilerinin günümüzde halen devam ettiğini söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Bununla birlikte alanda bulunan anıtsal eserlerin kamu mülkiyetinde olmasının da etkisiyle özellikle Külliye'nin koruma çabalarının daha yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Süleymaniye'deki sivil mimarlık örnekleri ise bu çabadan yeteri kadar fayda sağlayamamıştır. Sivil mimarlık örnekleri ayrıca ağırlıklı olarak özel mülkiyette yer almıştır. Ancak son yirmi yılda Kiptaş tarafından satın alınanlarla alandaki sivil mimarlık örneği kültürel mirasın yenileme alanı projesi kapsamında olanların yarısından fazlasının kamu iştiraklerinin elinde olduğu söylenebilir (URL-1).

Süleymaniye bölgesinde ilk koruma çabaları 1970'li yıllara dayanmaktadır. Bu yıllarda Süleymaniye, Zeyrek ve kara surlarının koruma

bölgesi olarak belirlendiğini ancak bütüncül bir yaklaşım olmadığı söylenebilir. Cansever'in (1984) dediği gibi;

> *İstanbul'da 1974 yılında başlatılmış Koruma Planlamasının bugün bütünlükten yoksun ve yalnız Surlar, Süleymaniye ve Zeyrek gibi küçücük alanlarla sınırlanmış bulunmasının yetersizliği de ortadadır.*

Her ne kadar Cansever tarafından yetersizlik vurgusu yapılsa da koruma alanında bir milat kabul edilen Venedik Tüzüğü'nden on yıl sonra koruma çabalarının yasal düzenlemelerle hayata geçirilme çabası oldukça anlamlıdır. Burada ilginç olan durum koruma kuramına bağlı yaklaşımların toplumda ve hatta akademideki yerel gelişiminin yadsınmasıdır. Şüphesiz ki kültür mirasını koruma olgusunun Avrupa'daki tarihsel seyri ile Türkiye'deki arasında benzerlikler bulunmaktadır ama zamansal olarak örtüşmediği gibi sosyolojik olarak da çok farklı altyapıları olduğunun kabul edilmesi gerekir.

Süleymaniye'deki ilk toplu tesciller 1976 yılında 51 kültür varlığı ile yapılmış bundan bir yıl sonra 661 eser daha tescillenmiştir. 1980'li yılların başındaki tescillerle sadece Süleymaniye'deki tescilli yapı sayısı bine yaklaşmıştır. Bu esnada, Türkiye 1972 tarihli Dünya Miras Sözleşmesi'ne 14.04.1982 tarih ve 2658 sayılı kanunla katılmayı uygun bulmuştur. Sözleşme, 23.05.1982 tarih ve 8/4788 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla onaylanmış ve 14.02.1983 tarihindeki 17959 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanmıştır (Milletlerarası Sözleşme, 1982). Bunu takip eden süreçte hazırlanan, Süleymaniye Mahallesi'ni de içeren İstanbul Tarihi Alanları DM başvurusu 24 Ekim 1985 tarihinde DM Komitesi tarafından kabul edilmiştir (URL-2). Dünya Miras listesine "İstanbul'un Tarihi Alanları" olarak kayıtlı varlık, dört ayrı nispeten büyük alt alana sahiptir. Bunlar; Tarihi yarımadanın ucundaki Sultanahmet ve Ayasofya'yı da içerisine alan Arkeolojik Park; Süleymaniye Camisi külliyesi, çarşıları ve çevresindeki yerel yerleşim birimleriyle Süleymaniye Mahallesi; Zeyrek Camisi (eski Pantokrator kilisesi) çevresindeki Zeyrek yerleşim alanı ile Theodosius kara surlarının her iki yanında, eski Blachernae Sarayı'nın kalıntılarını da içeren alandan oluşmaktadır (Şekil 1). Dünya Miras alanı olmak için gerekli olan üstün evrensel değer (ÜED) sınırların ve yerel yaklaşımlardan öte bir anlamdadır. İstanbul Tarihi Alanları ÜED beyanında her ne kadar vurgu ağırlıklı olarak anıtsal yapıların oluşturduğu kentsel silüet üzerinde yoğunlaşsa da; Süleymaniye yerel yerleşimine de yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte ÜED'yi ayakta tutan üç ana unsur

olan kriterler, özgünlük ve bütünlük ile yönetimsel ve yasal çerçeve içerisinde de Süleymaniye'deki yerel ahşap mimarinin altının çizildiği görülmektedir. Alan planında yer alan Kriter (iii) açıklamasında konu şu şekilde yer almaktadır;

> *Süleymaniye ve Zeyrek bölgesinde yer alan önemli dini yapılar etrafında şekillenen geleneksel yerleşim, Osmanlı'nın son dönemi şehir dokusunun müstesna örneklerindendir.*

Bugün alanın özgünlüğü ifade edilirken sivil mimarlık örneklerinin ÜED'yi ifade etme konusunda tasarım ve malzeme açısından taviz verdiği ve bir ölçüde tehlike altında olduğu da planda belirtmektedir. Bütünlük konusunda ise anıtsal yapıların strüktürel ve mimari bütünlük içinde oldukları ancak ahşap yerel mimarlık örneklerinin listeye alındığı tarihteki gibi kırılgan oldukları kabul edilmiş, bununla birlikte bakımsızlık ve değişim baskısı nedeniyle sürekli bir tehdit altında oldukları da vurgulanmıştır (İstanbul Tarihi Yarımada, 2018).

3. SÜLEYMANİYE MAHALLESİ ÜZERİNE YAPILAN BİLİMSEL ÇALIŞMALAR VE DÜNYA MİRAS KOMİTESİ BELGELERİ

Bilimsel çalışmalar içerisinde Süleymaniye Mahallesi'nin gündemdeki yerini hiç kaybetmediğini söylemek gereklidir. Yapılan bilimsel çalışmaların uygulamadaki yansımaları açısından pek de iç açıcı bir durum olduğu söylenemese de alanın merkezi konumu ve İstanbul'da yoğunlaşmış olan akademik üretimin bir yansıması olduğunu da düşünmek için de pek çok sebep sıralanabilir. Ancak neredeyse her yıl konuyla ilgili bir akademik tez üretilirken alanın özgünlüğünü bu derecede yitiriyor olması üretilen bilginin yaygınlaşmadığının ve hatta biraz da öteye giderek karar vericiler tarafından göz ardı edildiğinin farkında olmak gerekir. Bu durumun bu yazıda değerlendirilen seminer ve sempozyumlarda da izini sürmek mümkündür.

3.1. Akademik Tez Çalışmaları

Çatalpınar (1993) şehir merkezlerindeki yerleşmelerin evrimini ve sorunlarını farklı açılardan inceleyerek Süleymaniye örneği üzerinden bulgularını somutlaştırmaktadır. Hızlan'ın (1994) yapılı çevre ile meydan ilişkilerini incelediği çalışmasında Süleymaniye Camisi'nin avlusunun nasıl meydanlaştığı ve mahalleyle olan ilişkileri nasıl etkilediğini görmekteyiz. Saruhan (1995) Süleymaniye Mahallesi'nin toplum hayatına yeniden

kazandırılması ve yaşatılması için şehrin hareketli gelişimine uyum sağlamasının önemine vurgu yapmaktadır. Gülşan (1995) Süleymaniye Külliye'sinin ana akslardan uzak olan atipik konumuna vurgu yaparak bu alanın ana akslarla olan bağlantılarını incelemiş ve koruma durumunu iyileştirmek için ulaşım akslarının güçlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Gözel (1998) ise konuyu kentsel peyzaj çerçevesinden ele alarak, alanın kendine has biricik özelliklerini insan, doğa ve yapılı çevre bileşenleri üzerinden açıklamaya ve belgelemeye çalışmaktadır. Erip'in (1998) çalışması ise 1950'li yıllardan sonra İstanbul'a yoğunlaşan iç göçlerin Süleymaniye'deki mekânsal etkilerini incelemeyi içermektedir.

Ergen'in (2000) çocuk oyun alanları açısından Süleymaniye sokaklarını konu alan çalışması, mahalleyi korumanın fiziksel iyileştirmelerden başka konulara da odaklanması gerektiğini göstermesi açısından oldukça kıymetlidir. Has (2001) ise yaptığı çalışmada tekil bir sivil mimarlık yapısının korunma sorunlarına odaklanırken bölgeyle ilgili değişimlere dikkat çekmektedir. Ayan (2003) tarihi çevrelerin yeniden değerleme yöntemlerini ele alarak, bu alanlarda geri dönüşü güç kararlara varılmadan önce ideal olabilecek yöntemleri ortaya koymak için Süleymaniye Mahallesi örneğinden faydalanmaktadır. Tuncer (2004) konuyu katılımcılık eksenli ele alarak, Süleymaniye'deki dönüşümün demokratik katılım yollarının nasıl örgütlenebileceğini göstermektedir. Ülgen (2005) alandaki tahribatın hızla arttığına vurgu yaptığı çalışmasında, buradaki ihtiyaç duyulan fonksiyonlara İMÇ Blokları'nın yeni kullanım önerisiyle çözüm üretilebileceğini söylemektedir. Uysal'ın (2007) Türk Evi kavramı ile Süleymaniye Mahallesi'ndeki sivil mimarlık örneklerini anlamlandırmaya çalışan çalışması ise tekil bir yapının projelendirme önerisiyle sonuçlanmaktadır. Kırmacı (2009) yapmış olduğu yüksek lisans çalışmasında Süleymaniye'nin Vezneciler yönündeki girişinde, Bozdoğan Su Kemeri komşuluğundaki taş odaların yeniden kullanım önerisine odaklanmaktadır. Arı'nın (2009) Zeyrek'e odaklanan çalışmasında 1980 sonrası İstanbul'daki toplumsal dönüşümün yapılı çevreye etkisini anlatırken Süleymaniye Yenileme Alanı projesi örneğinden faydalanmaktadır.

Dışkaya (2011) sivil mimarlık örneklerinin deprem dayanımı odaklı çalışmasında, Süleymaniye Mahallesi'nden bir sivil mimarlık örneği üzerinde değerlendirmelerini yapmıştır. Balcan (2012) kentsel yenilemenin İstanbul'un yapılı çevresine olan etkisini Tarlabaşı ve Süleymaniye örnekleri üzerinden

değerlendirerek, sosyal ve ekonomik boyutlarına dikkat çekmektedir. Hoşgör (2012) ise doktora çalışmasında hanlar bölgesini yukarıda değinildiği üzere idari sınırların ötesinde düşünerek Süleymaniye Mahallesi'nin bir uzantısı olarak kabul etmektedir. Esmer (2012) de bu alanda bulunan Orta Bizans dönemi kiliselerinin çevresinin korunması önerileri içerisinde yenileme projelerinden vazgeçilerek sosyal ve ekonomik canlanma amaçlı müdahaleler ön görmektedir. Varol (2015) Dünya Miras Alanı içerisindeki rekonstrüksiyon uygulamalarını değerlendirdiği çalışmasında sivil mimarlık örneği yapıların yarıdan fazlasının özgün olmadığı sonucunu ortaya koymaktadır. Yapılı çevreyle dolaylı da olsa ilişki kuran sosyolojik çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmalar piyasa odaklı modellerin yapılı çevreyi nasıl araçsallaştırdığına ve kültürel mirasla oluşan kopukluğa dikkat çekmektedir (İnan, 2015). Koruyan (2016) alanda bulunan ahşap konaklardan birinin koruma projesini ele alırken DM Alanı'nın yüz yüze olduğu tehlike ve tehditlere de değinmektedir. Kara surlarının DM Alanı sınırları içerisinde kalan Sulukule ile Süleymaniye yenileme alanları karşılaştırması yapan Budak (2016), Sulukule'de fiziksel ve sosyal yapının tamamen değişmesine rağmen Süleymaniye'nin korunmasının hala imkân dahilinde olduğunu söylemektedir. Sak (2016) ise yapmış olduğu çalışmada Mimar Sinan'ın türbesinin de yer aldığı yapı adasının korunması üzerinde durmuş ve bunu Mimar Sinan'ın vakfiyesi bağlamında yapılmasını amaçlamıştır. Sefer'in (2016) doktorasında anıtsal eserlerin korunmasına rağmen, görevlilerin barınması için vakıflar tarafından tahsis edilen odalar veya evlerden oluşan meşrutalarda, bir başka deyişle sivili mimarlık örneklerinde, büyük oranda kayıplar olduğu ortaya konulmaktadır. Niğdeli (2017) geleneksel konutlardaki ince yapının önemini Süleymaniye'deki konutların nitelikli örnekleri üzerinden yapmış olduğu üç seçki ile değerlendirmektedir. Sosyoloji alanından Süleymaniye Mahallesi'ni inceleyen Kaya (2017), kafe olarak kullanılan mikro tarihi mekanlardaki değişimin kültürel mirası korumak değil yenileme alanlarının bir sonucu olduğuna ulaşmaktadır. Baydemir (2019) ise alanda yaptığı çalışmayı kültürel mirasa karşı izinsiz fiziki müdahaleler açısından incelemiş ve DM Alanı'ndaki suç duyuruları üzerinden yasal mevzuatı irdelemiştir. Aksoy (2019) yaptığı çalışmada kültürel mirası korumak için fonksiyon ve yapılaşma koşullarında ada bazında avan proje uygulamalarına bırakan koruma amaçlı yapılan planların etkisiz kaldığını söylemektedir. Alsancak (2019) Süleymaniye'deki güncel durumu analiz

ederek geleneksel dokudaki problemleri ortaya koymuş ve alan için sağlıklaştırma önerileri geliştirmiştir. Kentsel yenilemelerle ilgili politika önerileri geliştiren Uzun (2019) örnek analizi için Süleymaniye yenileme alanını kullanmıştır. Kentsel dönüşüm projelerinde katılımcılık konusundaki eksikliklerden dolayı kamu idarelerinin yerel kullanıcı ile karşı karşıya kaldığını belirten Gün (2019) bilişim teknolojileri kullanarak geliştirmiş olduğu yazılımın pilot bölgelerinden birini Süleymaniye olarak seçmiştir. Süleymaniye'nin Haliç'e doğru uzanan kesiminde yer alan Küçükpazar'ın korunması için kentsel dönüşüm yaklaşımı geliştiren Su (2019) müdahalelerin alana özgü belirlenmesine vurgu yapmaktadır.

Süleymaniye Mahallesi'ndeki tarihi kültürel değerlerin günümüzdeki uzanımlarını anlayarak süreklilik temalı bir koruma yöntemi önerisi de Onur (2020) tarafından geliştirilerek, mahallelinin koruma yaklaşımlarını benimsemesinin önemine vurgu yapmaktadır. Özdemir (2020) yıkılıp yapılma tarihi olarak nitelediği İstanbul tarihi yarımadadaki yenileme sürecinde Süleymaniye Mahallesi'ne özel olarak yoğunlaşarak yer altı envanterinin değerlendirmesini yapmaktadır. Vefa yönünde yer alan Cemal Yener Tosyalı caddesi için koruma ve yeni yapılaşma önerileri Bilgin (2020) tarafından geliştirilerek caddenin sahip olduğu değerlerin korunması amaçlanmaktadır. Yenileme alanlarındaki mimari tasarım ölçütlerine odaklanan çalışmasında, Süleymaniye Yenileme Projesi'ni örneklerden biri olarak Tan (2020) tarafından ele alınarak çözüm önerileri geliştirilmiştir. Atila (2021) mekanların yeniden üretiminde Nazır İzzet Efendi ve Fetva Yokuşu sokaklarını örnek alarak kapitalizmin rekabet ve işgal özelliklerinden ziyade İslam kentlerinde bulunan pazar ekonomisi ve yardımlaşma geleneklerinin devam ettiğini tespit etmektedir. Karabulut (2022) Süleymaniye DM Alanı'nın üstün evrensel değerini ortaya koymak için tipoloji analizleri yapmış ve yenileme projelerine katkı sağlayacak yöntem önerileri geliştirmiştir. Okutan (2022) sosyolojik açıdan soylulaştırma süreçlerini incelediği çalışmasında Süleymaniye semtini çalışmasında incelediği örnekler arasına almaktadır.

Yukarıda sıralanan akademik tez çalışmalarının yıllara bağlı özeti Tablo 1 üzerinde görülebilir. 1990'lardan günümüze 39 adet akademik tez çalışması yürütülmüştür. 29 yüksek lisans çalışmasına karşın 10 tane doktora çalışması yapılmıştır (Tablo 2). Bu tablodan anlaşıldığı üzere Süleymaniye Mahallesi koruma meselesi en çok mimarlık alanının gündeminde olduğu söylenebilir.

Şehircilik ve Bölge Planlama alanından da hatırı sayılır bir katkı görülmektedir. Dikkat çekici olan ise son yıllarda muhtemelen kentsel dönüşüm projelerinin de etkisiyle sosyoloji alanından gelen katkılardır. Tamamlanan bu çalışmalardan bir tanesi hariç tamamı İstanbul'daki üniversitelerde yapılmış çalışmalardır. Buraya kadar çok ilgi çekici olan bir durum yok, ancak yapılan çalışmalardan sadece bir tanesinin İstanbul Üniversitesi (İÜ) bünyesinde yapılmış olması düşündürücüdür. Süleymaniye DM Alanı üzerinde yer alan çok sayıda birimiyle İÜ geçmişinden gelen mekanla bütünleşmesinin akademik çalışmalardaki yansımasının bu denli düşük olması kaygı vericidir. İÜ'de Mimarlık Fakültesi'nin oldukça yeni olduğu, lisans mezunlarını henüz vermeye başladığı kabul edilebilir bir gerekçe gibi dursa da ICOMOS'un Washington ve Valetta belgeleri tarihi yerleşimlerin korunmasına sadece fiziksel olarak yaklaşmanın sakıncalarından bahsetmektedir (ICOMOS, 1987 ve ICOMOS, 2011). Bölgenin özelliklerini anlamak ve koruma stratejileri geliştirmek için sosyoloji, tarih, arkeoloji vb. alanlardan katkıların beklendiği, çalışmaların farklı disiplinleri içermesi gerektiği bilinmektedir. Buna rağmen akademik tez çalışmalarında alanı anlamak için farklı alanlardan katkının çok sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu eksikliğin altını çizmek gereklidir.

Süleymaniye Mahallesi'nde yer alan anıtsal yapıyla ilgili olan akademik tez çalışmaları ise bu yazının kapsamı dışında bırakılmıştır. Esasında anıtsal yapıların çevresiyle birlikte korunması gerekliliğine, bütünsel koruma planlamalarının ve çalışmalarının önemine vurgu akademik çalışmalarda ve ICOMOS belgelerinde sürekli yapılmaktadır. Ancak bu durum özellikle tarihi yarımada gibi anıtsal yapıların yoğun ve baskın olduğu tarihi kent parçalarında, sivil mimarlık örneklerinin korunmasını ne yönde etkilediği tartışılması gereken bir konudur. Süleymaniye Külliyesi'nin tarihi yarımada silüetindeki yeri, dönemi, mimarı ve şaheserliği üzerinde o kadar çok duruluyor ki bu şaheseri üreten toplumun nasıl bir çevrede yaşadığı pek merak konusu olmuyor. Tarihi dokunun korunması akademik ortamda tartışılırken, Osmanlı başkentindeki gündelik yaşam ve bunun mekânsal yansımaları tarihsel bağlamda tartışılmaya, anlaşılmaya ve değerlemeye hala daha muhtaç görünüyor. Değeri anlatılmayan bir çevreyi korumaya çalışmak tarihi çevreyi dekor olarak kullanmaya yol açıyor gibi görünüyor. Sultanahmet civarındaki durum bunun apaçık bir örneği olarak, yaşayan bir tarihi şehir parçası olmaktan çıkarak tümüyle ziyaretçi odaklı işlevlerle kendi yolunu bulmaya çalışıyor.

Süleymaniye Mahallesi için de kaçınılmaz sonun bu olduğunu söylemek, kentsel yenileme projelerinin sonuçlarına baktığımızda anlamını yitiriyor.

Tablo 1: Akademik tez çalışmalarının yıllara göre dağılımı.

		1990-1999	2000-2009	2010-2019	2020-2023	Toplam
Türü	Yüksek Lisans	6	8	11	4	29
	Doktora	-	-	7	3	10
	Toplam	6	8	18	7	39
Konusu	Şehircilik ve Bölge Planlama	2	1	4	-	7
	Mimarlık	4	6	10	5	25
	İç Mimari ve Dekorasyon	-	1	1	-	2
	Peyzaj Mimarlığı	-	-	1	-	1
	Sosyoloji	-	-	1	2	3
	Sanat Tarihi	-	-	1	-	1
	Toplam	6	8	18	7	39

Bir de buna koruma amaçlı gibi görünen ancak korumadan ziyade politika ve yatırım odaklı yasal planlamaların etkileri de eklenince durumun basit bir fiziksel çevre sorunu olmaktan çıktığı çok rahat söylenebilmektedir. Uzun yıllar boyunca bölgelerin fiziki planlamasında mevcut yapı stoğunun nasıl değerlendirileceğinin göz ardı edildiği ifade edilmektedir (Çeçener, 1984 ve Madran, 1984). Çeçener (1984) ayrıca VGM ve KTB için mesleki sertifikalandırma çağrısı yapmaktadır, ne yazık ki günümüze kadar bu sertifikalandırma sistemi kurulamamış, koruma projelerinde yetkinlikleri olan plancıların, mühendislerin ve mimarların kendi odalarında sertifika programı bir yana ayrı bir liste olarak isimleri dahi tutulmamıştır. İstanbul'daki tarihi çevrelerin koruma planlamalarının sahtelikleri konusu ise 1950li yıllardan beri değişmeyen bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır (Kuban, 2005).

Tablo 2: Akademik tez çalışmalarının üniversitelere göre dağılımı.

Üniversite	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
İTÜ	6	4	10
MSGSÜ	10	1	11
YTÜ	5	1	6
Haliç Ü.	1		1
Kadir Has Ü.	1		1
Yeditepe Ü.	1		1
İstanbul Ü.		1	1
İYTE	1		1
Beykent Ü.	1		1
FSMVÜ	1	3	4
İstanbul Ticaret Ü.	1		1
Üsküdar Ü.	1		1
			39

Yukarıdaki tez çalışmasından anlıyoruz ki Süleymaniye Mahallesi'nin korunması için bilgi Türkiye'de üretilebilmektedir. Peki Süleymaniye Mahallesi'nin günümüzde geldiği durum nasıl açıklanabilir? İstanbul Tarihi Alanları DM için sadece alan sınırlarıyla yetinilmeyerek tüm tarihi yarımada Yönetim Planı içerisine alınmışken (İstanbul Tarihi Yarımada, 2018), yasalar uluslararası düzeydeyken (Kamacı, 2014), uluslararası koruma sözleşmeleri imzalanmışken (URL-3) nasıl oluyor da Süleymaniye Mahallesi savaş sahnesinden hallice bir durumda kalabiliyor? Bunun için biraz geriye gidip Kuban'ın (1984) konuyla ilgili olarak söylediklerine kulak vermek gerekecektir. Kendisi öncelikle koruma sorununun şehirleşmeyle ilgili diğer meselelerden ayrı olmadığını, korumanın yapılı çevrenin sağlıklı gelişmesi probleminin bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Eskiyi korumakla yeniyi nitelikli yapmanın aslında aynı yerden beslendiğini bunun çağdaş ve bilimsel bir mesele olduğunu ortaya koymaktadır. Üniversitelerde üretilen bilginin kamuyu aydınlatacak yayın organlarına ve sorumlulara iletilmesindeki tıkanıklıkların önemli bir sorun olduğunu ifade etmektedir. Sorunları çözebilmenin yolu politikanın uzmanlığı bulunması gereken yere geri koymasına bağlı gibi gözükmektedir. Bilimsel ölçütlerden uzaklaşıldıkça konu

siyasetin alanına girmekte Bakanlar Kurulu kararlarıyla koruma ya da yenileme alanları belirlenmektedir.

3.2. 1984 Yılındaki Seminer ve 2007 Yılındaki Sempozyum

Milliyet Gazetesi'nin düzenlediği seminerde Süleymaniye Mahallesi için yapılan değerlendirmelere dikkat edilirse bugünü daha iyi anlamayı sağlayabilir. Ortaylı (1984) çözüm önerilerinde burada oluşan küçük işletme fonksiyonunun sur dışına çıkartılmasını önermektedir. İzinsiz fiziksel müdahalelere ve uyumsuz yapılara neden olarak da bu küçük işletmeleri görmektedir. Halbuki İstanbul dünden bugüne küçük işletmelerin faaliyet yürüttükleri merkezlerden biri olmuştur. Sıraladığı tedbirler arasında ise kamulaştırma, seçtiği fonksiyonların sur dışına taşınması, yerlerine hizmet, konaklama ve konut alanlarının gelmesi, kamu kurumlarının yeni birimlerinin bu alanda yapılaşmaması, arsa spekülasyonu ve yeni bina yapımının önlenmesi, arkeolojik varlığın korunması için metro hattının Unkapanı-Yenikapı hattının doğusuna geçirilmemesi, arşiv çalışmalarını yürütecek bir İstanbul Enstitüsü kurulması yer almaktadır. Benzer şekilde Söylemezoğlu (1984) da Süleymaniye ve çevresini korumak için parazitlerin (parazitlerin tanımını yapmadan) ayıklanmasından ve Boğaziçi yasasına benzer bir yasadan bahsetmektedir. Zeyrek bölgesi için ise tümüyle kamulaştırma önermektedir. Günümüzdeki yenileme projeleriyle, metro hattı ve alanda hayata geçen diğer olgular değerlendirildiğinde sanırım önerilerinin dikkate alınmadığını söylemek hata olmaz.

Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden mimar Çuhadaroğlu (1984) ise anıtsal yapıların restorasyonlarını önermekte ve bu sayede harap ve perişan durumdaki Süleymaniye çevresinin kurtarılmış olacağını öne sürmektedir. Yapılacak işlerin koordinasyon ve kontrolü için ise merkezi bir idari birim önermektedir. Günümüzde görüyoruz ki bölgedeki anıtsal yapıların durumları iyileşmiştir ancak çevresinin bu iyileşmeden payına düşeni alamadığı açıkça görülmektedir.

Cansever (1984) temel meseleleri; imar planlarını, sıhhileştirme ve restorasyon uygulamaları ile hukuki ve idari sorunlar olarak sıralamaktadır. Süleymaniye için planlamada yer verilen konut arazi kullanım kararlarının İçişleri Bakanlığı, valilik ve belediye yetkililerince işyeri ruhsatları verilmesinin uygun olmadığını da belirtmektedir. Ayrıca İstanbul Üniversitesi'nin niteliksiz yapılaşmasına da eleştiriler getirmektedir.

Üniversitenin bu bölgedeki katkısını sorgulamaktadır. Günümüzde de devam eden bu niteliksiz uygulamalar DM Alanı'nın Vezneciler ve Beyazıt yönlerinden girişlerindeki büyük ölçekli fakülte binalarının yapımlarıyla sürmektedir. Uygulamalar için öneriler sunmakta ve bozulma nedenlerinden biri olarak sözde restorasyonların önüne geçmekten bahsetmektedir. İdari olarak farklı kurumların birlikte hareket edebilmesinin imkânı olmadığına bunun yerine bütün işleri tek bir yetkili idarenin yönetmesi gerektiğini söylemektedir. Yetkilerin tek elde toplanması yaklaşımları koruma alanında sıkça dile getirilmektedir. Halbuki pek çok gelişmiş ülkede şehirle ilgili meseleler, özellikle de tarihi çevrenin korunması meselesinde farklı kurumların şeffaflıkla bir araya gelmelerini gerektirmektedir. İdare sistemlerinin kaçınılmaz gerçeğidir. Bu konuda Cansever'in yaklaşımının uygulanma olasılığının daha otokratik bir sürece evrileceğini söylemek de mümkündür. Günümüzde bu tür idari düzenlemeler için Gelibolu ve Kapadokya alan başkanlıklarına bakılabilir.

Kamu kuruluşlarının yetersiz, bilgisiz ve yeteneksiz olduğuna dair eleştirileri dile getiren Alper (1984) Süleymaniye Mahallesi'nin çağdaş kent yaşamı ile entegrasyonuna dair yapılması gerekenleri sıralamaktadır. 1977'den beri alanın korunması gerekli sit olarak tariflendiği ve koruma planlarının hazırlandığını belirtmekte, konuyla ilgili üniversitelerde proje çalışmaları yapıldığı, koruma için çok sayıda seminer ve sempozyum düzenlendiğini, ancak fiili durumun geleneksel dokuyu tahrip etmeye devam ettiğinin altını çizmektedir. Bununla birlikte mahalle ölçeğinde yapı karakter ve fonksiyon tariflerine kadar detaylı hazırlanmış örnek bir koruma planının yürürlükte olduğunu söylemektedir. Ancak sorunların devam ettiğini bu yüzden tekrar bu sorunları düşünmek gerektiği, meselenin basit bir restorasyon meselesi olmadığını söyleyerek sosyolog ve ekonomistlerin de dahil olacağı çok disiplinli yaklaşımların kurgulanması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Oldukça dikkat çekici bir söylem olduğunu belirtmek gerekir, eleştirilerin odağında olan belediyenin bir görevlisi olmasının bunda etkisi olmalıdır. Elbette bilgiyi ve yaklaşımı üretmek kentsel çalışma disiplinlerinin bir arada çalışmasını gerektirir. Fakat uygulama erkini elinde tutan kamu kurumlarının alanın bugünkü görünümde en çok katkısı olduğunu düşünmemek için oldukça naif olmak gerekir.

S.O.S. İstanbul ve Göreme projesi kapsamında 1984 yılında düzenlenen bu seminer katılımcıları üst ölçekli ve ilkesel öneriler yapmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu durum konuyu tekrar yetkili olan sorumluların bunlara ne kadar eğildikleriyle ve ne kadar ciddiye aldıklarıyla ilgili hale getirmektedir. İstanbul Belediyesi'nin 40 rakımda yaptığı belediye sarayı ve surların komşuluğunda belediye mülkiyetindeki otogar yapımı o yıllarda hafızalarda çok daha tazedir (Koyunlu, 1984). Benzer bir durumu Gülersoy (1984) da dile getirmekte, devlet yetkililerini kendi sorumluluklarına sahip çıkmaya davet etmektedir. Bununla birlikte imar planlaması yapan belediye birimlerinin tarihi çevreye verdikleri zararları yapılı çevreyi anlamadan ve şiddetle ve merhametsizce uygulandığına dair açıklamalar yer almaktadır (Eyice, 1984). Buna ek olarak ahşap yapılar için malzeme ve finansal destek önerileri de getirilmiştir. Orman köylerine verilen ahşap desteğinin bir benzeri bu alan için de düşünülmüş, toplu konut fonundan ve Emlak Kredi'den finansal çözüm için kaynak aktarmaları önerilmiştir (Balcı, 1984). Bugüne kadar koruma alanındaki bu döngünün kırıldığını söylemek pek mümkün değildir. Süleymaniye'nin merkezindeki ahşap ve taş atölyelerinin son zamanlardaki etkinliklerinin azalması bunun bir örneği olarak önümüzdedir. Serbest piyasa ekonomisine geçilen 1980'li yıllarda devletçi politikalar üretildiğinin bir göstergesi olarak bu seminer ele alınabilir. Seminer sunumlarında, halkı eğitmek ve bilinçlendirmek, basın yayın organlarına düşen görevler, geniş çaplı kamulaştırmalar, büyük ölçekli fiziki müdahaleler, merkezi kurum kurulmasına olan yatkınlıklar öneriler arasında rahatça göze çarpıp tespit edilenlerdir. Seminerin amacı ise net olarak anlaşılamamaktadır. Tüm yapılan tartışma ve varsa alınan kararların hangi mercii tarafından değerlendirilip uygulanacağı belirsizdir. Yapılan çağrıların, verilerin emeklerin bir kamu kurumu tarafından strateji belgelerine yansıtıldığına dair bir ipucu yoktur.

2007 yılında Eminönü Belediyesi ve Kültür Ocağı Vakfı tarafından Süleymaniye ulusal sempozyumu düzenlenmiştir.[3] Bu sempozyumun bilim ve onur kurullarında yukarıda sözü edilen seminerin katılımcıları da yer almaktadır. Hatta bazılarının bildiri ile de katılım sağladığı görülmektedir.

[3] Bu çalışmanın konusu hiç olmadığı halde şunu belirtmeden geçmek olmayacak; 1984 yılındaki imkanlarla hazırlanan yayının dizgi ve sayfa düzeninin niteliğini 2007 yılındaki sempozyum bildirileri kitabında görememek Süleymaniye Mahallesi'nin durumunu anlamakta küçük bir ipucu olduğunu düşünmeden ettirmiyor.

Düzenlendiği yıl itibariyle, İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti ilan edilmesinin ve 5366 sayılı yenileme alanları yasasının etkisinin sosyolojik, hukuksal, mimari ve şehircilik uzmanlarının bildirilerine yansımasını görmek mümkündür.

KTB müşavirlerinden Koç'un (2007) bildirisi 5366 sayılı yasanın gerekçesini sıralarken; eskime ve bakımsızlığın önüne geçmek, denetimsiz iskân edilmelerini önlemek, can ve mal güvenliğini sağlamak, sosyal donatı alanlarını büyütmek, otopark sorununu çözmek, şehrin güvenliğini tehdit eden bölgeler olmaktan kurtarmak gibi kavramları ortaya koymuştur. Tüm bu meselelerin kamu kurumları tarafından 5366 sayılı yasaya ihtiyaç duymadan tarihi olsun ya da olmasın şehrin yenileme alanı ilan edilmeyen bölgelerinde bir gerekçe üretmiyor olması ilginçtir. Bununla birlikte İstanbul'un geçmişinden gelen gelenekle suçların, kentsel tekinsizliğin kaynağını fiziksel çevrede aramak ve çözümü yapılaşmayı yenilemekte bulmanın peşine bir kez daha düşülmüştür. Aynı bildiride yenileme alanı belirlenmesinin sonuçları başlıklar altında açıklanmaktadır. Bunlardan birkaçı şöyledir; koruma amaçlı imar planı yapma zorunluluğunun kalkması, kamu ihale kanunu hükümlerinden muafiyet, yenileme alanları için ayrı koruma bölge kurulu kurulması, yenilenen alanlarda üretilen konut ve işyerlerinin satışı… Bu sonuçlar gösteriyor ki 5366 sayılı yasal düzenleme, konuyu en kısa sürede "halletmenin" bir aracı haline gelmiştir. Bu kanun kapsamında yer alan yenileme alanlarında, uluslararası hukuktan doğan yükümlülükler saklı kalmak kaydıyla, diğer kanunların bu kanuna aykırı hükümleri uygulanmaz diyerek konuyu toparlamaktadır.

Kavalcı (2007) Süleymaniye Mahallesi sokak silüetlerini oluşturan mimari elemanları sınıflandırdığı bildiride mahallede oluşan geleneksel fiziksel çevrenin tehdit altında olduğunu ve herkesin koruma sorumluluğu olduğunu söyler. Başpehlivan (2007) da mahalle yaşamının ve eski mahallelilerin yitirilmiş olduğunu ifade eder ancak ÜED tanımında olduğu gibi Osmanlı fiziksel çevresinin özgün örneklerinin burada yoğunlaştığını belirtmektedir. Kılınç (2007) ise o dönem İBB tarafından ortaya atılan "müze-kent" projesini koruma yaklaşımları çerçevesinde irdelemektedir. İdari, yasal, mimari ve şehircilik açısından konuyu tartışarak alanın korunmasında yapılması gerekenleri ortaya koymaktadır. Konunun uzmanlarının görüşlerine yer vererek mevcut durumu GZTF analizleriyle özetlediği bildirisinde kamu kurumu içerisinden konuyu tartışmaya açmaktadır. Tuncer (2007) Süleymaniye Bölgesi

için hayal olduğu düşündüğü bir öneriyle sempozyumda yer almıştır. Kullanıcı katılımını içeren bir kentsel dönüşüm önerisidir bu, başlığından itibaren bu yaklaşımın bu ülke için hayal olduğunu belirtmesi belki de en gerçekçi bildiriyi kaleme almasını sağlamaktadır. Avrupa şehirlerinden Bologna, Rotterdam ve Kreuzberg örnekleriyle karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmaktadır. Bu değerlendirmeden sonra Süleymaniye Mahallesi için geliştirdiği öneriyi paylaşmaktadır. Öneri içerisinde örgütlenme şeması, yerel sakinlerin katılım araçları sıralanmaktadır. Bununla beraber fiziksel, sosyal ve ticari konularda iyileştirmelerin tanımlarını yapmaktadır. Örnekler ve kuramsal arka planıyla ideal bir katılımcı kentsel yenileme önerisi bugüne kadar uygulama alanı bulamadığı görülmektedir. Verdil ve Ünlü (2007) Süleymaniye'deki ulaşım akslarının metruklaşma ile olan ilişkisini ele almışlardır. Yapmış oldukları analizlerde ana faktör olarak eğimi göstermektedirler. Eğimin dik olduğu sokaklarda metruklaşmanın yoğunlaştığını tespit ettiklerinden yapılacak iyileştirme çalışmalarında bu olgunun dikkate alınarak fiziksel çevreye müdahaleler geliştirilmesini çözüm önerileri içerisinde saymışlardır. Mimari Kimliğin Değişimi ve Süleymaniye başlıklı bildirisinde Bulut (2007) söz konusu değişimi 1980 ile 2007 fotoğraflarıyla karşılaştırmalı olarak görselleştirmektedir. Sonuç olarak sağlıklı çevrenin sağlıklı mimariyle sağlanabileceğini belirtmektedir. Katılımcı yaklaşımlarla çağdaş bir yapılı çevreyi üretmek statükocu ve sahte koruma yaklaşımlarından uzaklaşmak gerektiğinin altını çizmektedir. Tam da bu noktada koruma bölge kurullarının restitüsyonlara dayalı restorasyon kararları üretmelerinin sorunlu olduğunu belirtmek gerekir. Konu öyle bir noktaya gelmiştir ki; günümüzde hazırlanan restitüsyon önerileri restorasyon projesini meşrulaştırmak için bilimsellikten uzak hazırlanmaktadır. Esmer (2007) daha sonra doktora tezinin de bir kısmını oluşturacak Vefa Kilise Camisi ve çevresini ele aldığı bildiride büyük oranda bu anıtsal yapının bozulma süreçlerine odaklanmaktadır. Güncel kullanıcıların özgün kullanıcı olmadıklarının altını çizdiği bildirisinde toplumsal duyarlılık ve sahiplenme vurgusu yapmaktadır. Koruma bağlamında toplumsal duyarlılığın oldukça eksik olduğunu söylemek, güncel fiziksel çevreyi göz önünde bulundurduğumuzda, hata sayılmaz ancak mahalle sahiplenmesi konusunda sosyolojik verilerin analizlerine çokça ihtiyaç duyduğumuz ise bir gerçektir. Demir ve Ataş (2007) kurguladıkları proje tasarım stüdyosunda, İTÜ Mimarlık Fakültesi restorasyon uzmanlarıyla işbirliği halinde, lisans

öğrencileriyle yaptıkları üretimlere yer vermişlerdir. Bu tür çalışmaların oldukça kıymetli olduğunu belirtmek gerekir. Mimarlık eğitimi elbette problemleri her zaman gerçek hayattan almak zorunda değildir. Ancak, Türkiye kadar tarihi çevre açısından zengin olan bir ülkede mimarlık okullarının tarihi çevre bir yana, yapılı çevreyle ilişki kurma, anlama, yeniden yorumlama üzerine oluşturulmuş stüdyo çalışmalarına ağırlık vermeleri akademinin üzerine düşen sorumluluklardan birisi olarak görülmelidir.

Süleymaniye sempozyumunda yapılı çevrenin yanı sıra yaşayan çevreyle ilişki kuran bildiriler de yer almaktadır. İnceoğlu (2007) bildirisinde yaşayanların gözüyle alandaki meydanları ve sokakları incelemektedir. İki yüz kişiyle birebir görüşmeler gerçekleştiren bu çalışma meydan ve sokakların olumlu yapılı çevreye dönüşmesindeki kriterleri tartışmaya açmaktadır. Sorumlu ve yetkili kamu otoritelerini katılımcı yaklaşımlara davet etmektedir. Kullanıcılara odaklanan bir diğer bildiri Şentürk (2007) tarafından kaleme alınmıştır. Çalışma kapsamında yapılan anket çalışmasına İstanbul Üniversitesi öğrencilerinden 266 kişi katılmıştır. Yaklaşık yarısı kendisini Süleymaniyeli olarak hissetmekte ancak %90'dan fazlası alanla ilgili bilgisizliğini dile getirmektedir. Alandaki tarihi yapıların sorulduğu soruda da bu durum ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte katılımcılar arasında alana ders saatleri dışında gelenlerin azlığı da dikkat çekicidir. Sosyal hayata az katılmanın önemli gerekçelerinden biri alanı güvenli bulmadıkları olmuştur. Katılımcıların yarısı genç nüfusun gidebileceği mekanların azlığından da yakınmaktadırlar. Ancak üniversite öğrencilerinin sosyal hayatı canlandırmada aktif rol alabileceğini büyük oranda (%73) ifade ettikleri görülmektedir. Diğer sorularda da öğrencilerin şehrin fiziksel çevresi ile insan arasında bir ilişki olduğunu kabul ettikleri görülmektedir. Bildiride İÜ kampüsünün kapı tercihlerinin öğrencilerin Süleymaniye Mahallesi ile olan ilişkilerini kısıtladığı belirtilmektedir. İÜ'nin fiziksel olarak da araştırma alanı olarak da kendini ne kadar Süleymaniyeli gördüğü açıklanmaya muhtaçtır. Bununla birlikte bildiride öğrencilerde "içi boş" bir tarih sevgisi çıkarımı yer almaktadır, böyle bir sevginin şehir hayatına katkı veremediğini belirtmektedir. Oldukça değerli verilerle hazırlanan bu bildirinin çıkarımlarının öğrencilerle ve İÜ akademisyenleriyle paylaşılıp paylaşılmadığı bilgisi yer almamaktadır. Ancak bazı çıkarımların aceleci olduğu düşünülebilir. Öğrencilerin Süleymaniye'de yaşamayı kendi gelecekleri içinde görmeleri için önlerinde takip edecekleri

örnekler olmalıdır. Bunun durumu ise İÜ mensuplarıyla yapılacak bir araştırmada ortaya konabilir. Hatta yapılacak çalışmaların sonucunda Süleymaniye Mahallesi için bir gelecek arayan kamu kurumları ellerindeki imkanları öncelikle İÜ öğrenci ve akademisyenlerine açmanın yollarını aramalıdırlar. Özbay (2007) hane halkı alan araştırmasıyla alandaki yoksulluğun izleri ile toplumsal ve mekânsal kimliğin dönüşümünü ele almaktadır. 44 hane ile yapılan anket çalışmaları neticesinde alanda yaşayanların gelir, eğitim ve yaşam standartları düşük bir yerel toplum olduğu tespitine yer vermiştir. Ancak metruklaşma nedeniyle düşen kira fiyatları ve merkezi iş alanlarına yakınlığı nedeniyle bölgenin kırdan kente göç edenlerin yerleşim için tercih ettiği görülmektedir. Alanın kent yoksullarının barınma alanı olduğu görülmektedir. Ancak bu çalışmada mal sahipliği verileri yoktur. Bölgedeki evlerin mal sahiplerini içeren bir çalışmaya bu yazının hazırlanması sırasında rastlanmamıştır. Mal sahiplerinin profillerini incelemek, tercihlerini ve yönelimlerini anlamak da mahalleyi anlamanın yollarından biridir. Sadece kullanıcı üzerinden yapılacak çıkarımların eksik kalabileceği akılda tutulmalıdır.

Polatoğlu (2007) bildirisinde kültürel kimlik ile biçimin ilişkisi üzerine bir inceleme sunmuştur. Süleymaniye evlerini ve yerleşim dokusunu çözümleyerek kentsel estetik bağlamında bu verileri değerlendirmiştir. Kültürel birikimin kentsel estetiğe yansımasının kaçınılmaz olduğuna değinmiştir. Bununla birlikte kentsel planlamayla koruma çabalarının uygulanamamasını ifade ederek fiziksel korumanın tek başına yeterli olmadığını güncel gereksinimlere ve uyarlamalara yer verilmesi gerektiğini söylemektedir. Şenyiğit (2007) de Süleymaniye'deki cephelerin birbirine yabancı olan dillerini eleştirmektedir. Üslubun oluşması için eski ve yeni arasında bir diyalog, geçmiş ile bugün arasında bir konuşma olması gerektiğini söylemektedir. Geleneksel doku içerisindeki cephe çalışmalarının bütünsel bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir. Ancak bu bütünsel yaklaşım olgusunun, Süleymaniye'nin ada ya da sokak bazında tasarlanarak oluşmadığını hatta tam tersi bir şekilde benzer malzemelerle, mimari ögelerle ve oranlarla yapılmış olmalarına rağmen eşit yükseklikte bile değillerdir ve bu büyük olmayan çeşitli farklılıklardan doğan doku önemli değerlerinden biri olduğunu bildiğimizden ötürü, sakıncalı bir yanı da vardır. Özden (2007) Süleymaniye'deki üç yapının geçmiş kullanıcıları üzerinden bir kent soylu araştırması yaparak sosyo-kültürel bir yaklaşım

sunmuştur. Alanın 1950'li yıllardan sonra geçirdiği değişimin yeni gelen kullanıcıları da değiştirdiğini söylemektedir ancak tüm bölgenin bekar odalarına dönmesi sonucunda kent yaşam tarzında büyük bir fark ortaya çıktığının altını çizmektedir. Öyleyse sorun sadece fiziksel olanı korumaktan ibaret değildir. Korumanın kullanıcıları da içermesi gerekmektedir. Peki bugünün kullanıcıları buna dahil midir? Cevabı kolay gibi görünen zor bir soru aslında ama şu belirtilmeden geçilemez, Sulukule, Ayvansaray, Tarlabaşı örneklerine baktığımızda yasal çerçeveyle hareket eden bu tür projelerin sahibi olan kurumların güncel kullanıcıyı pek de çözümün bir parçası olarak görmediği rahatça ifade edilebilir.

Sempozyumun kapanış konuşmasını gerçekleştiren Mülayim (2007) konuyu Süleymaniye Külliyesi ve Mimar Sinan bağlamında, anıtsal yapı perspektifinden ele almaktadır. Sivil mimarlık yapılarını neredeyse hiç anmadan sadece Osmanlılar evlerini ahşap, mabetlerini taş malzemeyle yaparlardı diyerek bunu geleneğe bağlıyor. Şehir ve medeniyet alt başlığına sahip bir sempozyumun kapanış oturumunda *"burada birbirimizi pışpışlamaya gelmedik"* girişinden sonra sivil mimari mirastan hiç bahsedilmiyorsa Süleymaniye Mahallesi'nin ahşap yapılarının güncel durumuna neden hala şaşırıldığı ayrı bir muammadır.

3.3. Dünya Miras Komitesi Belgelerinde Süleymaniye Mahallesi

UNESCO Dünya Miras Komitesi tarafından her bir DM alanı için çeşitli çalışmalar yürütülerek belgeler hazırlanmakta ve bunların bir kısmı internet sitesi üzerinde paylaşılmaktadır (URL-4). Bunlar danışma organlarının değerlendirmeleri, DM Komitesi kararları, görevlendirme raporları, periyodik izleme raporları ve taraf devletlerce hazırlanan durum raporları olarak beş ana başlıkta toparlanabilir.

İstanbul Tarihi Alanları için danışma organları tarafından yapılan iki değerlendirme bulunmaktadır. Bunlardan ilki adaylık başvurusunun değerlendirildiği 1985 tarihli belge ve 2017'deki alan sınırlarındaki değişiklik önerilerini içeren dosyayla ilgilidir. İlkinde en dikkat çekici konu endüstrileşmeden kaynaklı hava kirliliği ile hızlı ve kontrolsüz şehirleşmenin tarihi şehir merkezinde yarattığı tehdit olarak görülmektedir. İkinci belge ise sınır değişikliklerinin onaylanmasını içermektedir. Bununla birlikte belgede ek

olarak yapılan öneride söz konusu dört alanın isimlerini sadeleştirmekten bahsedilmiştir. Dosyada Dünya Miras Alanının Süleymaniye Camisi ve İlgili Bileşen Alanı olarak belirtilen alt alanın ismini Süleymaniye Camisi İstanbul Tarihi Alanı olarak değiştirilmesi önerilmektedir. Bu şekilde bir değişiklik Süleymaniye Camisi etrafındaki tarihi yerleşmeye hiçbir gönderme yapmadığı için sakıncalıdır. Hatta listeye alındığında Süleymaniye Camisi ve Çevresi Koruma Alanı olarak adlandırıldığı için çevresindeki sivil mimarlık dokusunu ifade etmeyen bir adlandırma DM alanının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesinde sivil mimarlık mirasının göz ardı edilebileceği algısını vermektedir.

DM Komitesi tarafından alınan kararların ilki elbette ki 1985 yılındaki listeye alma kararıdır. Bunu takip eden yıllarda birtakım uluslararası destek talepleriyle ilgili kararlar yer almaktadır. 1992 yılındaki 16BUR VI.44 sayılı kararda ise İstanbul'daki şehir gelişme planının değişikliği tatmin edici bulunmuş ve yetkili kurumlardan daha fazla bilgi talep edilmiştir. 1993 ve 1994 yıllarında Ayasofya ve Kara Surları ile ilgili bazı kararlar bulunmaktadır. 1998 yılında alınmış olan bir kararda (22BUR V.B.67) ise Fener-Balat projesinden bahsedilirken Zeyrek'teki ahşap mimari mirasın alarm verdiğini belirtmekte ancak Süleymaniye Mahallesi'nden bahsetmemektedir. AB destekli bu projeden DM Alanı içinde yer alan Zeyrek'teki ahşap yapıların faydalanamaması bir başka kararda da (22COM VII.43-ANNEX IV) kendine yer bulmaktadır. 1999 yılındaki bir kararda (23BUR IVB.85) Zeyrek'teki alanla ilgili görevlendirme raporuna atıfla bazı bilgiler verilmektedir. Ancak burada da görevin Süleymaniye Mahallesi hakkında tek bir ifadesi olmaması dikkate değerdir. AB'nin Fatih Belediyesi üzerinden yürüttüğü Fener-Balat projesinde Eminönü Belediyesi sınırları içerisinde kalan Süleymaniye'deki ahşap mimari mirasın gözlenmemiş olması tedirgin edicidir. Dört farklı alan olarak tanımlı olsa da aslında Zeyrek ve Süleymaniye alt alanları ahşap kültür mirası altında bir arada düşünülmesi beklenmektedir. 17 Ağustos 1999 depreminden sonra alınan bir kararda (23COM XB.46) Zeyrek için yapılacak fizibilite çalışmalarının İstanbul DM Alanlarının tamamı için düşünülmesini tavsiye etmektedir. Bunun sonrasında 2003 yılına kadar alanla ilgili karar bulunmamaktadır. 2004 yılında ise ilk defa İstanbul'un tehlike altındaki DM Alanları Listesi için adı geçmektedir (28COM 15B.80). Bu durumla birlikte 2000'lerin ilk yarısında İstanbul üzerindeki çeşitli projelerin etkileriyle ilgili

endişeler, talepler ve kararlar DM Komitesi belgelerinde kendine yer bulmaktadır. Bunlardan biri de İstanbul: Müze Şehir projesidir (29COM 7B.70). 2006 yılında 30COM 7B.73 sayılı DM Komitesi kararında Süleymaniye ahşap mirasıyla ilgili endişeler dile getirilmektedir. Ancak kararın ağırlığını kentsel ölçekteki büyük projeler olduğu görülmektedir. Sonraki yılda alınan karar (31COM 7B.89) ise önceki kararları hatırlatacak şekilde bahse konu olan büyük ölçekli projelere dikkat çekmekte ve hala Zeyrek alanıyla ilgili gelişmelerin olumsuz olduğunu belirtmektedir. 2008 yılındaki kararda (32COM 7B.110) bir önceki karara atıfta bulunarak uyarılarını tekrar etmekte, DM Alanına olası etkisi olan projelerle ilgili bilgi talep edilmektedir. İlk defa 5366 sayılı yasa ile yapılan kentsel yenilemelerle ilgili atıf bu kararda yer almaktadır. Tehlike altında olan DM Alanları içerisine alınması konusunu bir sonraki toplantıya ötelemektedir. 2009 yılındaki kararda (33COM 7B.24) ise yönetimsel gelişmeleri takdir ederken, önceki kararların uygulanmadığını dile getirmekte, Haliç Metro Köprüsü projesinin Süleymaniye Camisi silüetini etkileyeceği gerekçesiyle vazgeçilmesini önermektedir. Ahşap sivil mimarlık örneklerinin korunmasıyla ilgili bütüncül bir koruma ve yenileme stratejisi geliştirmesi çağrısında bulunmaktadır. Tehlike altındaki DM Alanları kararını yine bir sonraki toplantıya ötelemektedir. 34COM 7B.102 sayılı kararda bir öncekilerle paralel şekilde ilerlemektedir. Yenileme alanları projelerindeki yetersiz düzeltmeleri yeniden hatırlatmaktadır. Büyük ölçekli projelerin talep edilen detaylı bilgilerinin komiteye iletilmediğini belirterek ahşap mirasın korunmasıyla ilgili üzerinde uzlaşılan tedbirleri uygulaması yönünde talepte bulunmaktadır. Bu taleplerin uluslararası sözleşme yükümlülüğü çerçevesinde Türkiye'deki yetkili kurumlardan talep edildiğinin altını çizmekte fayda vardır. Tehlike altındaki DM Alanları Listesi'ne İstanbul'un bir sonraki toplantıda kaydedilebileceğini belirtmektedir. 2011 yılında ise kararlar ilginç bir şekilde tehlike altındaki miras listesinden bahsetmeyi kesiyor ve Haliç Metro Köprüsü ağırlıklı bir karar verilmiştir (35COM 7B.111). Bu kararda sivil mimarlık örnekleriyle ilgili bir ifade yer almamaktadır. Takip eden yıl içinde de benzer bir karar (36COM 7B.89) alınmakta ve köprü inşaatının başlamasından duyulan pişmanlık dile getirilmektedir. Ahşap mirasla ilgili en çok endişeli görünen karar (37COM 7B.85) ise 2013 yılına ait, bu kararda durumun kriz noktasına ulaştığı belirtilmektedir. Elbette bu karar da Yenikapı dolgu alanı, Heliç Metro Köprüsü gibi konulara ağırlık vermektedir. Ancak tehlikeli alan listesi konusu

2011 yılından itibaren kapanmış gözükmektedir. 2015'teki karar İBB yapılaşması içinde Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı'nın kurulmasını olumlu bir gelişme olarak ele alırken, ahşap miras için hala uzun vadeli bir koruma stratejisi üretilmediğini hatırlatmaktadır (39COM 7B.83). 2017 yılına ait 41COM 7B.52 sayılı kararda da ahşap mirasla ilgili benzer bir hatırlatma yapılmakta ve kentsel yenileme projeleri kapsamında ahşap yapıların bazılarının yıkılmasının endişe verici olduğu dile getirilmektedir. Kararda konuyla ilgili talep şu şekildedir;

> *Osmanlı/sivil ahşap yapılar için, geriye kalanların belgelenmesine ve devam eden bozulma ve kayıpları durdurmak için bir acil durum planına dayalı, genel uzun vadeli bir koruma stratejisi tasarlayın.*

2018 yılındaki 42COM 7B.31 sayılı karar Osmanlı ahşap ve taş evleriyle ilgili belgeleme projesi inisiyatifini olumlu bulmakta ancak uzun vadeli stratejiyle olan ilişkisini sorgulamaktadır. İstanbul DM Alanı'yla ilgili son karar ise 2021 yılına aittir. 44COM 7B.58 sayılı kararda ahşap evlerle ilgili uygulanan acil eylem planı olumlu karşılanmakta ve uzun vadeli strateji planıyla ilişkisinin açıklanması yeniden talep edilmektedir. Bununla birlikte bir süredir devam eden uluslararası iş birliği ve diyalog eksikliğini gidermek için çağrı yapmaktadır. Kararlardan anlaşıldığı kadarıyla İstanbul Tarihi Alanları'nın tehlike altındaki listeye alınması ya da listeden çıkarılması gibi ciddi yaptırımlarla karşılaşma aşamasında olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte daha önce Gürcistan tarafından yapılan başvuruyla 1994 yılında listeye alınan Bagrati Katedrali ve Gelati Manastırı DM Alanı 2017 yılındaki DM Komitesi kararıyla, üye ülkenin önemli sınır değişikliği talebinin kabulüyle Bagrati Katedrali'ni DM Alanı dışında bırakmıştır. İstanbul Tarihi Alanları içinde yer alan ahşap yapıların aynı kaderi paylaşmalarının önene geçilmesi için yapılacakları tekrar tekrar sıralamak anlamını yitirmektedir. Günümüzde siyasi iradenin sermaye ile yapmış olduğu birliktelikten ortaya çıkan sancılı bir süreç vardır. Bu sürecin anlaşılması ve tartışılması, gelişmekte olan ülkelerde koruma lehine çevrilmesi için ilk adım olabilir.

Yukarıdaki kararlara da etki eden görevlendirme raporlarına bakıldığında 2008 yılında İBB KUDEB tarafından yapılan çalışmaların iyileşme için faydalı olduğu belirtilmektedir. Ancak bir yandan da yıkımların belediye ve iştirakleri tarafından sürdürüldüğü belirtilmektedir. Bu ikilik halinin Türkiye gerçeklerinden biri olduğu sıkça dile getirilmektedir. 2009 yılındaki bir diğer

görevlendirme raporunda 5366 sayılı yasayla yapılan uygulamaların sakıncalı olduğu, yıkıcı etkileri nedeniyle alanın bütünlüğüne ve özgünlüğüne zarar verdiğinin altı çizilmektedir. Yukarıdaki kararlarda belirtilen ahşap miras korumanın kriz aşamasında olduğu ise 2012 yılında hazırlanan reaktif izleme görevlendirmesine ait raporun etkisi olduğu görülmektedir. Bu raporda da 5366 sayılı yasaya dayanan kentsel yenileme alanlarının çözüm önermekten ziyade sorunu büyüttüğü açık bir dille ifade edilmiştir. Bu tür büyük ölçekli projeler yerine önceliğin acil müdahalelere ve yapısını onarmak isteyen mal sahiplerine kaynak bulunmasına verilmesi önerilmektedir. 2016 yılında hazırlanan bir sonraki görevlendirme raporunda da 2012 raporuna referansla durumun ciddiyetini koruduğu belirtilmektedir. Ahşap mirasın üstün evrensel değere olan katkısını ve ifadesini sürdürmesi için gerekli çalışmaların yapılmadığı raporun Süleymaniye Mahallesi ve ahşap mirasla ilgili belirttiği çok önemli bir başlık olarak durmaktadır. 2019 yılında daha çok anıtsal yapılara odaklanan görevlendirme raporunda da ahşap kültür mirasıyla ilgili kayıpların devam ettiği, ileri derecede bozulmuş olan ahşap mirasın korunmasına öncelik verilmesi gerektiği belirtilmiştir. 2020 ve 2021 yıllarında hazırlanan görevlendirme raporları ise sadece Ayasofya ve Kariye üzerine düzenlenmiştir.

UNESCO Dünya Miras Merkezi tarafından paylaşılan belgeler ışığında baktığımızda son yıllarda ahşap kültür mirası yapıların gündemden uzaklaştıkları görülmektedir. Fakat sorunun halen devam etmekte olduğu alanda görülebilmektedir ve gerilediğine dair de bir işaret bulunmamaktadır. Süleymaniye Mahallesi DM Alanı olarak tescillendiği 1985 yılından bu yana ahşap yapılardaki kayıpların geri döndürülemediği ve 2005 yılında çıkarılan 5366 sayılı yasa kapsamında yapılan yenileme alanları uygulamalarının sivil mimarlık örnekleri açısından durumu daha da kötüleştirdiği DM Komitesi kararlarında ve görevlendirme raporlarında açıkça görülmektedir. İstanbul DM Alanı'nın üstün evrensel değerinin, zaten kırılgan olan ahşap mimarlık mirası açısından zayıfladığı ve tehdit altında olduğu çok rahat söylenebilir. TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi tarafından 15 Nisan 2023 tarihinde düzenlenen panelde yer alan İBB yetkilisi konuşmacıların sunumlarından Süleymaniye Yenileme Alanı projesinin 5366 sayılı yasa çerçevesinde devam ettirildiği anlaşılmaktadır. İstanbul'da gerçekleştirilmiş büyük çaplı yenileme projelerinin sivil kültür mirası yapılar açısından başarısızlığı UNESCO uzmanlarının bağımsız ve tarafsız raporlarında yer aldığı halde 5366 sayılı

yasanın tanıdığı yetkilerin "iyiye" kullanılabileceği yanılgısına düşmek yine bir tarihten ders almama, ben bilirimcilikten mi kaynaklanıyor yoksa bu "iyiye" kullanma yanılgısı mı bir ilüzyon bunu zaman gösterecektir. Ancak kararlarda ve raporlarda yazılı acil eylem planına ve yapısını korumak isteyen mal sahiplerine kaynak ayrılmasına öncelik vermek, bunu yaparken orta ve uzun vadeli stratejiler kurmak yetkili sorumlular için sanırım göründüğünden daha zor.

4. GELECEĞE DAİR ÖNERİLER VE SONUÇ

Süleymaniye Mahallesi'nde korumaya değer olanı korumak için sınırlı zamanımız var. İstanbul aktif bir deprem kuşağı üzerinde ve uzmanlar yüksek ihtimalle 20 yıl içinde yıkıcı bir deprem olacağını iddia ediyorlar. Alandaki kırılgan ahşap mirasın değerlerini sadece fiziksel olarak değil, sosyal ve ekonomik olarak da zaman kaybetmeden depreme, nüfus baskısına, endüstriyel kirliliğe ve kontrolsüz kentleşmeye karşı korunması gerekmektedir.

Süleymaniye Mahallesi'nin yasal ve yönetsel durumuna baktığımızda dünyadaki örneklerinden eksik kalmayacak şekilde yasal ve yönetsel araçlarla alanın korunmasına özen gösterildiği söylenebilir. Tüm yarımadayı kapsayan alan yönetim planında yasal koruma ve yönetimsel yapının, varlığın uygun bir şekilde korunması için yeterlidir vurgusu yer almaktadır (İstanbul Tarihi Yarımada, 2018, s.41). Peki o zaman ilk akla gelecek soru DM Merkezi tarafından hazırlanan görev raporlarındaki ahşap mimari mirasa yönelik kaygılar ve günümüzde mahalleye gittiğimizde karşımıza çıkan çarpıcı, sanki bir çatışma alanını andıran, görüntüler (Şekil 2) nereden kaynaklanıyor? Yasal ve yönetsel araçları bulunan, bilimsel üretimlere ara vermeden devam eden üniversitelere sahip bir şehirde Süleymaniye Mahallesi'nin geldiği hal nasıl açıklanabilir?

Şekil 2: Süleymaniye Mahallesi
© https://www.sozcu.com.tr/2021/ekonomi/suleymaniye-kentsel-cokuntu-alani-oldu-6617856/

İstanbul Tarihi Alanları Dünya Mirası üstün evrensel değerleri metninde tarihi yarımada silüeti vurgusu göze çarpmaktadır. Peki bu silüeti ortaya çıkaran sadece anıtsal yapıların kubbe ve minareleri midir? Geleneksel mimarlık ürünlerinin, ahşap mimari mirasının bu silüetin oluşmasında katkısı yok mudur? Bu sorunun cevaplarını vermek için 20. yy başlarındaki tarihi yarımada fotoğraflarına bir bakmak gerekir (Şekil 3). Buradaki silüetin varlığı onu üreten tüm tarihi çevre dokusunun varlığına borçludur. Eğer silüeti sadece bir ufuk çizgisi olarak ele almazsak Haliç'e doğru inen Süleymaniye Mahallesi farklı yüksekliklerdeki kiremit çatılı ahşap yapılarla anıtsal yapılarla birlikte tarihi çevrenin ürettiği silüetin bir parçası haline gelir. Eğime paralel ya da dik uzana her bir sokak ayrı bir silüet katmanı yaratmaktadır. Gözün izleyebildiği katmanlar birbirine karışmakta, dolayısıyla ortaya çıkan görsel şölen

belki de bir başka Fransızca kökenli tanımlama olan rölyef ile ifade edilebilir hale gelmektedir.

Şekil 3 : 20. yy başında Süleymaniye silüeti
© İstanbul Araştırmaları Enstitüsü

Anıtsal yapıların baskın hali, koruma konusunun bilimsel tanımlamalardan uzaklaşarak politik bir sürecin parçası haline gelmesiyle de açıklanabilir. Süleymaniye Külliyesi'nin korunması, restore edilmesi, yapıların malzeme, teknik ve mimari olarak bütünselliğini korumasının politik olarak gösterilebilir ve faydalı bir yanı varken, sivil mimarlık yapılarından oluşan ahşap tarihi çevrenin korunmasının böyle bir çıktısının olmadığı pragmatik politika üreticileri tarafından düşünülüyor olsa gerek, aksi halde külliyenin korunduğu gibi ahşap yapıların da korunması ve politik gündemdeki yerini alması beklenebilirdi.

Bu yazı kapsamındaki çıkan sonuçlardan bir diğeri de Süleymaniye Mahallesi'ndeki bu çöküşün köklerinin fiziksel çevrenin korunması ya da kentsel planlama sorunlarıyla açıklanamayacak oluşudur. Ayrıca zaman içinde yasal düzenlemeler ve sosyolojik değişimler nedeniyle sosyal, kültürel ve mimari dokunun çatışma sahnesine dönüşmeden de bozulduğu Süleymaniye örneğinde açıkça ortadadır.

Yasaları, örgütleri, bütçe tekniklerini değiştirmek yerine, yaklaşımları, düşünce biçimlerini değiştirebilirlerse, sorunların bir bölümü çözülebilecektir. (Madran, 1984)

Bu ifadenin konunun özüne çok yakın olduğu fakat Süleymaniye sahnesinde rol alanların bu öze pek uzak olduklarını söyleyerek tamamlamak anlamlı olacaktır. Süleymaniye Mahallesi fiziken oldukça sınırlı bir alan üzerinde kurulu olmasına rağmen oldukça geniş bir çalışma sahası sunduğunu bilerek uzun soluklu olması beklenen bir çalışmanın ilk aşamasının herkese faydalı olacağı umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Aksoy, E. (2019). *İstanbul Süleymaniye dünya miras alanındaki yenileme uygulamalarının mekânsal etkileri.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Alper, E. (1984). Tarihi Eserlerin Koruma, Onarımı ve Değerlendirilmesinde Bürokratik Örgütlenme. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Alsancak, H. (2019). *Problems and rehabilitation proposals in the conservation of the area surrounding Süleymaniye Külliyesi.* (Yüksek lisans tezi) İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü. İzmir.

Arı, A. (2009). *1980 sonrası toplumsal dönüşüm sonucu Zeyrek'te oluşan kullanıcı-mekan ilişkisine yönelik bir analiz ve öneriler.* (Yüksek lisans tezi) Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Atila, E. (2021). *Tüketim alışkanlıklarındaki değişimin mekan üzerine etkisi: İstanbul Süleymaniye Mahallesi Nazır İzzet Efendi ve Fetva Yokuşu sokaklarında 2004-2019 yılları arasında esnaf tipi ve sokak kültüründeki dönüşümler.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Ayan, F.P. (2003). *Tarihi çevrelerde yapılan yeniden değerlendirme çalışmalarında yöntem ve nitelik sorunu.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Balcan, C. (2012). *Kentsel yenileme ve iki şehir hikayesi: Tarlabaşı – Süleymaniye.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Balcı, P. (1984). Kültür Mirasımızı Koruma Semineri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Başpehlivan, N.Ç. (2007). Osmanlı'da Mahalle Kavramı ve Süleymaniye Örneği. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Baydemir, B. (2019). *Kültürel mirasa yönelik suçlar Süleymaniye yenileme alanı örneği.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Bilgin, C. (2020). *İstanbul Vefa semti Cemal Yener Tosyalı caddesi için koruma ve yeni yapılaşma önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Budak, A. (2016). *Süleymaniye ve Sulukule yenileme alanlarındaki uygulamaların karşılaştırmalı değerlendirmesi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Bulut, A. (2007). Mimari Kimliğin Değişimi ve Süleymaniye. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Cansever, T. (1984). İstanbul Koruma Projesinin Temel Meseleleri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Çatalpınar, D. B. (1993). *Şehirsel yerleşmelerde tarihi çevre sorunları ve Süleymaniye bölgesi örneği.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Çeçener, B. (1984). Kültür Mirasımızı Koruma. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Çuhadaroğlu, F. (1984). Kültür Mirasımızı Koruma Semineri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Demir, Y. ve Ataş, Z. (2007). Süleymaniye Semti İçin İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Öğrencilerinden Öneriler. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Dışkaya, H. (2011). *19. yüzyıl İstanbul geleneksel ahşap karkas yapılarında deprem etkisinin sonlu elemanlar yöntemi ile değerlendirilmesi.* (Doktora tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Ergen, S. (2000). *Sokakların çocuk oyun alanı olarak kullanılabilirliğine ilişkin bir yöntem denemesi: Süleymaniye örneği.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Erip, C. (1998). *Ülkemizde 1950'li yıllar sonrası yaşanan iç göçlerin kent kimliğine mekânsal etkileri üzerine bir araştırma.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Esmer, M. (2007). Süleymaniye'deki Vefa Kilise Camii ve Çevresinin Korunması İçin Öneriler. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Esmer, M. (2012). *İstanbul'daki Orta Bizans dönemi kiliseleri ve çevrelerinin korunması için öneriler.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Eyice, S. (1984). Yurdumuzun ve İstanbul'un Eski Eserleri Hakkında. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Gözel, İ.O. (1998). *Tarihi yarımada bütününde Süleymaniye bölgesinin kentsel peyzaj açısından değerlendirilmesi.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Gülersoy, Ç. (1984). Kültür Mirası ve Hukuk. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Gülşan, N. (1995). *Süleymaniye Camii konumunun analizi ve şehre bağlantısının kurulmasında bir tasarım önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Gün, A. (2019). *Türkiye'deki kentsel dönüşüm alanlarına yönelik bilişim teknolojilerine dayalı katılımcı tasarım modeli önerisi.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Has, F. (2001). Süleymaniye, Kirazlı Mescit Sokak 28 no'lu yapının restorasyon projesi. (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Hızlan, Z. S. (1994). *Kentsel mekan karakterinin yapısal çevre-meydan etkileşimi açısından değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Hoşgör, Z. (2012). *Kültürel peyzajın yaya yoğunluğu üzerindeki etkisinin değerlendirilmesine yönelik bir yöntem önerisi: İstanbul Tarihi yarımada-Hanlar bölgesi örneği.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

ICOMOS. (1987). *Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü* Erişim adresi: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0627604001536681570.pdf Erişim Tarihi : 28 Mayıs 2023.

ICOMOS. (2011). *Tarihi Kent ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimi için Valetta İlkeleri* Erişim adresi: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf Erişim tarihi : 28 Mayıs 2023.

İnan, C.G. (2015). *Urban problematic of cultural management in historical fragments in Istanbul: A case study in Fener-Balat and Süleymaniye.* (Yüksek lisans tezi) Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

İnceoğlu, M. (2007). Yaşayanların Gözüyle Süleymaniye Sokakları ve Meydanları. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı. (2018). http://www.alanbaskanligi.gov.tr/tya/samples/magazine/slider.html

Kamacı, E. (2014). 2863 Sayılı KTVKK'nin Uluslararası Yasal Düzenlemeler Bağlamında Değerlendirilmesi. *METU JFA 2014/2* (31:2) s. 19.

Karabulut, F. (2022) *Süleymaniye Dünya Miras Alanı'nın üstün evrensel değeri.* (Yüksek lisans tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Kavalcı, Ş. (2007). Süleymaniye Konut Mimarisi Cephesi Tasarımları. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Kaya, R. (2017). *Kentsel yenilenme ve nostalji duygusu bağlamında kafelerde geçmişin temsili ve belleğin yeniden üretimi: Süleymaniye örneği.* (Doktora tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Kılınç, G. (2007). Kentsel Koruma Yaklaşımları Çerçevesinde Süleymaniye Bölgesinde Yapılan Çalışmaların Değerlendirilmesi. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Kırmacı, B.K. (2009). *Süleymaniye taş odaların incelemesi ve yeniden kullanım önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Koç, Z. (2007). Süleymaniye Yenilenebilir mi Yenlenmeli mi. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Koruyan, L. (2016). *Süleymaniye Molla Hüsrev Mahallesi ahşap konak koruma projesi.* (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Koyunlu, A. (1984). Geçmişten Geleceğe Köprü, Kültür Mirasımız. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Kuban, D. (1984). Bilimsel Yetkiden, Politik Yetkiye. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Kuban, D. (2005). "İstanbul Müze - Kent Projesi Üzerine: İstanbul 1600 Yıllık Bir Müzedir", *Yapı, Sayı 288*, İstanbul.

Madran, E. (1984). Korumada Devletin Parasal Kaynakları ve Kullanımlarına İlişkin Gözlemler. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Milletlerarası Sözleşme. (1982). *T.C. Resmi Gazete,* 17959, 14 Şubat 1982.

Mülayim, S. (2007). Süleymaniye Sempozyumu Gönlümüzü Işıklarla Doldurdu. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Niğdeli, Z.F. (2017). *Geleneksel konutta ince yapının önemi ve Süleymaniye bölgesi örnekleri üzerinde incelenmesi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Okutan, N. (2022) *Gündelik hayatın ideolojik yeniden üretim sürecinde kentsel alanlarda soylulaştırma pratikleri: Tarihi Yarımada örneği.* (Yüksek lisans tezi) Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Onur, S.S. (2020). *İstanbul Süleymâniye bölgesinin kültür değerlerinin sürekliliği kapsamında yenilenmesi ve korunması üzerine bir yöntem önerisi.* (Doktora tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Ortaylı, İ. (1984). Birinci Bölge İçin Bir Öneri. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Özbay, F. (2007). Süleymaniye'de Yoksulluğun İzleri Toplumsal ve Mekansal Kimliğin Dönüşümü. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Özdemir, C.N. (2020). *Unesco dünya miras alanları bağlamında Süleymaniye bölgesi yer altı envanterinin değerlendirilmesi.* (Doktora tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Özden, F.D. (2007). Süleymaniye'de Üç Yapı Kesiti-Sosyo Kültürel Bir Yaklaşım. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Polatoğlu, Ç. (2007). Süleymaniye Evlerinde Kültürel Kimlik-Biçim İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Sak, Ş. (2016). *İstanbul Süleymaniye kentsel sit alanı 376 numaralı yapı adasının, Mimar Sinan'ın vakfiyesi bağlamında korunması ve değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Saruhan, D. (1995). *Süleymaniye bölgesinin incelenmesi ve değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Sefer, N. (2016). *Eminönü'ndeki vakıf kültür mirası hayrat eserleri ve korunmaları için öneriler.* (Doktora tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Söylemezoğlu, H.K. (1984). Kültür Mirasımızın Korunması Üzerine Öneriler. *Milliyet Kültür Mirasımızı Koruma Semineri Bildiri Özetleri,* İstanbul.

Su, D. (2019). *İstanbul tarihi yarımada Küçükpazar alt bölgesi bir koruma yaklaşımı model önerisi.* (Doktora tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Şentürk, M. (2007). Süleymaniye'de Öğrenci Olmak: İstanbul Üniversitesi Öğrencilerinin Şehir ve Medeniyet Algıları. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Şenyiğit, Ö. (2007). Süleymaniye Bölgesinde Yabancı Dillerle Konuşan Diğer Cepheler. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Tan, B. (2020). *Tarihi çevrenin korunmasında mimari tasarımın rolü.* (Doktora tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Tuncer, E. (2004). *Süleymaniye bölgesinde kullanıcı katılımı ile bir dönüşüm önerisi.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Tuncer, E. (2007). Süleymaniye Bölgesi İçin Olası Bir Hayal-Kullanıcı Katılımlı Bir Kentsel Dönüşüm Önerisi. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

Unkapanı-Gazi bulvarı. (1941, 9 Nisan). *Akşam Gazetesi.*

URL-1<https://www.cnnturk.com/turkiye/suleymaniyede-yenileme-icin-start-verildi?page=3>

URL-2<https://whc.unesco.org/archive/1985/sc-85-conf008-4e.pdf>

URL-3<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-263662/uluslararasi-sozlesmeler.html>

URL-4<https://whc.unesco.org/en/list/356/documents/>

Uysal, Ö.N. (2007). *Geleneksel Türk evi iç mekan kurgusunun incelenmesi ve Süleymaniye bölgesi örnekleri analizi.* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Uzun, B. (2019). *Kentsel yenileme projelerinde uygulama politikaları; İstanbul Süleymaniye yenileme alanı.* (Yüksek lisans tezi) Beykent Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Ülgen, Ö. (2005). *İstanbul-Süleymaniye bölgesinin yeniden değerlendirilmesi mimari tasarım önerileri.* (Yüksek lisans tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Varol, Ç. (2015). *Süleymaniye Camii ve çevresi dünya miras alanı rekonstrüksiyon uygulamaların değerlendirilmesi.* (Yüksek lisans tezi) Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Verdil, A. ve Ünlü, A. (2007). Süleymaniye'de Ulaşım Sisteminin Mekansal Metruklaşmaya Etkisi: Kentsel Bütünleşme İçin Çıkarımlar. *Süleymaniye Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet Sempozyumu,* KOCAV Yayınları. İstanbul.

BÖLÜM 23

GELENEKSEL BURSA İPEKLİ DOKUMALARI

Öğr. Gör. Nil SÜNNETCİLER
Prof. Dr. Sibel ARIK

GİRİŞ

Bursa şehri, "İpek Yolu'nun" geçiş güzergahında yer alan coğrafi konumuyla ve ipekçilik alanındaki varlığı ile geçmişi çok eskilere dayanan önemli bir yere sahiptir.

Osmanlı Devleti'ne başkentlik etmiş olan bu şehir, ipekli dokumacılık alanında önemli bir ticaret merkezi olarak tarihine geçmiştir. "Geleneksel İpekli Dokumacılık" açısından Bursa ipekli dokumalarının kimliği; yüzyıllara göre yaşanan sosyo ekonomik değişimlerin ve üretilen çözümlerin, toplumsal ve kültürel yapının dönemlere göre irdelenmesi açısından ipekli dokumalar üzerindeki etkilerin ilişkilendirilmesiyle belirlenecektir.

Ülkemizin önemli bir kültürel bir mirası olan "Bursa ipekçiliğinin" yaşatılıp gelecek nesillere aktarılması amacıyla; gerçekleştirilen ve planlanan tüm çalışmaların sürdürebilirlik amacına uygun olarak şekillendiği izlenmektedir. Akademik çalışmalar ve çeşitli platformlarda konu ile ilgili araştırmalar, tasarlar ve yapılaşmalar bu konu ile ilgili hedeflere doğru bir şekilde erişmeyi sağlayacaktır.

1. Bursa'da İpekli Dokumacılık ve Tarihsel Geçmişi

Coğrafi ve ticari konumu sayesinde transit ticaretin ana merkezi olan Bursa'da, yerel ekonominin gelişimini belirleyen en önemli ürün "ipek"dir. İpek ticareti ve dokumacılığına dayanan ve XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ham ipek üretimi ve dokumacılık alanındaki faaliyetler imparatorluğunekonomik gelişiminin temelini oluşturmuştur.

Bursa, XIII. yüzyıldan itibaren Doğu ve Batı arasındaki ticaretin merkezi olan Anadolu'nun en önemli ticaret yolları üzerinde yer almıştır.

XIV. yüzyıla ait ipekli dokumaların ileri düzeyde olduğu hakkındaki bilgiler, döneminden günümüze kadar çok fazla örnek kalmadığı için ancak yazılı kaynaklardan edinilmekte ve bu belgeler ile ipekli dokumacılığın büyükgelişme gösterdiği anlaşılmaktadır.

Bursa'da ipek sanayi; hammadde açısından dışa olan gereksinim ve de siyasi olaylar nedeni ile zaman zaman değişime uğramıştır. Bu oluşumu en belirgin örneklerinden biri; Sultan I. Selim ile Safavi hükümdarı Şah İsmail'in kavgalarından dolayı 1514'te ticaret durdurulmuş,1518'de ise İran ipeği çıkarılan bir ferman aracılığı ile yasaklanmıştır. Bu durum Kanuni

Sultan Süleyman tahta geçene kadar devam etmiş[1] ve ambargonun sonucu olarak Bursa ipek sanayinde iflaslar görülmüş, Osmanlı İmparatorluğu ve İran savaşının gerçekleştiği 1586 yılından sonra İran'lı tüccarların ancak yarısı tekrar Bursa'ya geri döndüğü için, Bursa piyasasında ipek hammaddesinin fiyatları yükselerek ve Bursa'daki ipekli dokuma tezgâhlarının çoğunun kapanmasına sebep olmuştur. Büyük dokumacılar, bunların sahipleri iflas etmiş ve çoğu da borçlarından dolayı ortadan kaybolmuşlardır. Ayrıca Bursa'nın gümrük gelirlerinin de önemli ölçüde azalmasına yol açmıştır.

XVI. yüzyıl ise, Osmanlı ipek dokumacılığının en parlak olduğu dönem olarak kayıtlara geçmiştir. Türk kumaşlarının XVI. yüzyılda bu kadar mükemmel olmasında, kontrollerin yanı sıra esnaf teşkilatı loncalarının önemli bir rolü olmuştur[2]. Ancak, önceleri büyük bir disiplin altında olan ham ipek ticaretinin ve dokumacılığın XVI. yüzyılın ortalarında, ipek ustalarının yanı sıra herkesin ipek ile ilgilenmeye başlamasıyla birlikte iç ve dış etkilerle, ipekli dokumalarda kalite düşmeye başlamıştır. Bu olumsuzluğu engellemek için; çıkartılan kanunlar ile düzen sağlanmaya çalışılmış ve üretim kontrol altına alınmıştır. XVII. yüzyıl başlarında Avrupa'dan gelen ucuz ipekli dokumalara karşı gerçekleştirilen ''ham ipek'' ihracatı, ipekli dokumacılığı kısmen ayakta tutsa da, zamanla dokumacılık iyice gerilemiş ve imparatorlukta bu dönemde hammadde üretimine daha çok önem verilmiştir.[3]

---

[1] Fahri Dalsar, ''Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik''. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi. 1960, s. 131

[2] Hülya Tezcan, "Bursa'da İpekçilik ve İpekli Dokumacılık", Kültür Sanat Dergisi, Eylül 1997, S. 33.

[3] Fahri Dalsar, ''Türk Sanayii Ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik''. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1960. S. 19-20

Resim 1: İpek Kozası

Resim 2: Ham İpek

XVI. yüzyılın ortasına doğru, imparatorluk sınırlarının genişlemesi ve dış ülkelerle bağlantıların çoğalması, saray hanedanı ve halkın ipekli kumaşlara olan düşkünlüğü nedeniyle ipekli kumaşlar da oldukça çeşitlenmiştir. Osmanlı Sarayı ve diğer imparatorlukların yöneticileri, Bursa pazarının en önemli bir tüketicisi olmuştur. Yalnız hanedan üyeleri değil; vezirler, vilayet yöneticileri gibi yönetim kadrosundan pek çok kişi de bu kumaşlardan üretilmiş giysiler kullanmışlardır.[4]

Sarayın ve iç pazarın kumaş ihtiyacı, Bursa'dan karşılanmış, özellikle kadife ve kemhalar en değerli kumaşlar arasında yer almıştır. Diğer devletlere verilen hediyeler arasında özellikle ipekli kumaşlar bulundurulmaya özen gösterilmiştir.[5]

Osmanlı Sarayı'nın yanı sıra hem Doğu'nun hem de Batı'nın hükümdar ve seçkinleri de Bursa ipeklilerini kullanmışlardır. Yazılı kaynaklardan edinilen bilgilere göre; 1567 tarihinde, Polonya Kralı, bir tüccarını dört bin altın değerinde Bursa ipeklisi satın alması karşılığında vergiden muaf tutmuştur. Diğer taraftan İsveç'te kilisede seçkin din adamlarının giysileri için Bursa ipeklileri kullanılmıştır. Bursa ipeklileri Doğu'da da büyük ilgi görmüştür. I. Selim Tebriz'i fethettiğinde Şah İsmail'in hazinesinden doksan

---

[4] Faraqhi Suraiya, ''Osmanlı Dünyasında Üretmek, Pazarlamak'', Yaşamak, YKY, İstanbul, 2003, s.101

[5] Halil İnalcık, "Bursa, XV. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar". Belleten XXIV/93 1960. S. 63-64

bir adet Bursa ipeklisinden dokunmuş giysi bulunmuştur.[6] Toplumsal statü haline gelen ipek, halk içinde de oldukça fazla rağbet görmüş ve halk için genellikle ipek-pamukkarışımı ipekli kumaşlar olarak dokunmuştur.[7]

Bursa'da, ipekböceği yetiştirerek koza elde edildiğini gösteren en eski tarihli belge, 1587 yılına ait olup, ipekböceği beslemek için oluşturulan bir dut bahçesinin satışını göstermektedir. Savaşlar nedeniyle İran'la yapılan ipek ticaretinin durması nedeniyle; XVI. yüzyılın sonlarından itibaren, Bursa, koza üretimini artırmaya başlamış ve XVII. yüzyılın ortalarına gelindiğinde bu üretim oldukça yaygınlaşmış ve Bursa'nın İran ipeğine olan bağımlılığı azaltmıştır.

Bursa, XVII. yüzyıldan itibaren ipekli dokumacılıkta ipek denetimi yapılan önemli bir merkez olmakla kalmamış ve özellikle, bütün iş kolları için Bursa'da özel mekanların hazırlanmasıyla beraber; ipekböceği yetiştirmek, koza elde etmek, kozadan iplik çekimini ve çekilen ipliğin işlenmesini gerçekleştirmek, ham ipek elde etmek ve ipek boyamacılığı yapmak, ipek ve ipekli kumaş ticareti ve bu ticaretten alınan vergilerle büyük bir ticaret alanı olarak değer kazanmıştır.

XVII. yüzyılda tüm zorluklara rağmen, dokumacılık, yüzyılın ortalarına kadar ihtişamını sürdürmüştür. İpekli dokumacılık alanında dışarıya bağımlı olan ham ipek üretimi, XVII. Yüzyılda tamamen içeride üretilmeye başlanmış ve ekonomik açıdan imparatorluğa büyük bir gelir kaynağı oluşturmuştur.

XVIII. yüzyılda önceki dönemlere göre çok büyük bir gerileme yaşanmıştır. III. Ahmed yayınladığı fermanla altın ve gümüş kullanımını yasaklamış, ipek için de önlemler alarak, sadece saray üretimi için belirli kurallar içinde kullanımlarına izin verilmiştir. Bu yüzyılda birçok kuşatma ve savaşlar yaşanması ekonomik koşulların gerilemesine sebep olurken ve bu durum ipek dokumacılığını da etkilemiş, uygulanan denetimler ve yasaklara rağmen İpekli dokumaların kalitesinde düşüş yaşanmıştır. Yüzyılın ortalarında ipekçilik yapılan denetimlerin sonucunda yoğun şekilde üretilmeye başlanmış ve dokumacılık üst seviyelerde devam etmiştir.

---

[6] Halil İnalcık, ''Türkiye'nin Tekstil Tarihçesi Üzerine Notlar'', Bir Masaldı Bursa, h: Engin Yenal, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.65

[7] Halil İnalcık, ''Türkiye'nin Tekstil Tarihçesi Üzerine Notlar'', Bir Masaldı Bursa, h: Engin Yenal, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 63

XVIII. yüzyıl ’da İngiltere’de ortaya çıkan Sanayi Devrimi sonrası Avrupa’nın en büyük ipekli dokuma tezgah kapasitesine sahip Lyon’da 1824 yılında ilk kez makinalı üretim sistemine geçilmiş ve Avrupa’da buharlı makinelerin ipekli dokumacılıkta uygulanması geliştirilmesi de diğer koşullarla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu topraklarındaki ipekçiliği olumsuz yönde etkilemiştir. İpekli dokumanın merkezi Bursa’da, yüzyılın ilk yarısından itibaren üretimde buharlı makine kullanılmaya başlanmış ve Bursa’da ilk ipek fabrikası 1833 yılında Fransız Glaizal ailesi tarafından kurulmuştur. Fabrikaların sayısı arttıkça ekonomik anlamda bir ilerleme olmuştur. XIX. ve XIX. yüzyıllarda Sanayi Devrimi ile başlayan ve ipek üretimini hızlandıran teknolojik gelişmeler ipekçilik ile ilgili tüm alanlarda sanayileşmeyi gerektirmiştir.

XIX. yüzyılda ipekçiliğin gelişimini sağlamak ve ipekböceği hastalıklarının önüne geçerek, ipeğin bilimsel yönden ele alınması, verim artış ve azalışına dair araştırmalarda bulunulması amacıyla Kevork Torkomyan Efendi’nin girişimleriyle Bursa’da 1888 yılında bir okul açılmıştır.

XIX. yüzyılın başlarına kadar Bursa’da ham ipeğin üretimi evlerde ve mahallelerde geleneksel yöntemlerle ve tepme mancınıklar vasıtasıyla yapılmış, üretilen kumaşlar sıkı denetimlerden geçmiştir. Ancak XIX. yüzyıla gelindiğinde birçok alanda görüldüğü gibi, tekstil alanında değişimi başlatacak yenileşme sürecine girilmiş, 1824 tarihinde Fransa’nın Lyon şehrinde buhar gücü ile çalışan ve kozadan ipek tellerini çeken makineler kullanılmaya başlanması ile birlikte ipek tellerinin çekimi işi hızlandırılmış, üretim elle yapılan ipek çekimine oranla oldukça çoğalmıştır. Buhar gücü ile çalışan ipek teli çeken ve ipek ipliği üreten filatür fabrikaları Avrupa’dan kısa süre sonra 1837 tarihinde ilk fabrikanın açılmasıyla birlikte, Bursa’da da kullanılmaya başlanmıştır.

Bursa şehrinin ipek kozası üretimi için gerekli tüm koşullara uygun olması sebebiyle 1837 yılında Bursa’da ilk ipek fabrikasının açılışından başlayarak 1865 yılına kadar geçen süreçte ipekçilik alanında önemli bir fabrikalaşma süreci yaşanmış ve ipek üretiminde yenilik ve üretimi artırma çabaları en üst safhada yürütülmüştür.

Bu yenileşme sürecinde, 1881 tarihinde “Düyûn-ı Umûmiye İdâresi”nin kuruluşu ile ipekböcekçiliği faaliyetini canlandırma çabası

içerisinde arka arkaya fabrikalar açılmıştır. Aynı dönemde Avrupa'da ortaya çıkan ve sonra Bursa'ya da yayılan ipekböceği hastalıkları ile mücadele için bilimsel gelişmelerden faydalanılarak eğitim vermek için bir, 1888 tarihinde ilk ipekçilik okulu olan Harir Darüttalimi Mektebi açılmış ve ipekçilik alanında çalışmalar yapılmıştır.

Üretilen ipeğin dış ülkelere kolayca nakliyatı hususunda Bursa merkezi ile Mudanya ve Gemlik iskeleleri arasında demiryolu ve karayolu taşımacılık ağı oluşturulmuştur. Koza üreticiliği ve ipekçilik sektöründe yaşanan tüm bu gelişmeler, XIX. yüzyılda Bursa merkezli yenileşme ve değişim sürecinin önemli işaretleridir.[8]

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Bursa; Birinci Dünya Savaşı sonunda 8 Temmuz 1920 tarihinde Yunan Orduları tarafından ele geçirilmiştir. Şehir, iki yılı aşan süre sonunda, 11 Eylül 1922 tarihinde işgalden kurtarılmıştır. Bu süreçte ekonomik anlamda büyük bir çöküş yaşayan şehirde, ipekçilik alanında ticari anlamda olumsuz gelişmeler yaşanırken, Yunan Orduları, geri çekilirken tarihi Irgandı Çarşılı Köprüsü ve birçok tarihi eseri debombalayarak yok etmişlerdir.[9]

XX. yüzyılın başlarında, Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) ve arkasından Kurtuluş Savaşı (1919-1922) sırasında Bursa'da ipekçilik tamamen durma noktasına gelmiştir. Ancak, 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ülke genelinde yapılan köklü değişimlere ek olarak, Bursa şehrinde de ipekçiliğin tekrar canlandırılması için çeşitli çalışmalara başlanmıştır. Erken cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan bu süreçte, ipekli dokumacılığı yeniden canlandırmanın yanı sıra, suni ipek sanayisi kurulmuş vebu alanda çalışmalar hızlandırılmıştır.

1926 tarihinde kabul edilen bir yasa ile ipekböcekçiliği ilk kez tarım politikası içinde yer almıştır. 1881 tarihinde kurulan Harir Darüttalimi ipekböcekçiliği mektebi, 1930 tarihinde ipekböcekçiliği endüstrisine dönüştürülmüş ve çalışmalarına devam etmiştir. Bu gelişmelerle birlikte ipek üretiminde artış görülmüştür.

Kurulan fabrikalarla canlanan ipek üretimi ve dokumacılık, aynı alanın iki ayrı kolu olarak düşünülmüş ve birlikte ele alınmıştır.

---

[8] Cafer Çiftçi, ''1837-1908 Sürecinde Bursa'da Koza Üreticiliği Ve İpekli Dokumacılık Sektörü'', U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl: 14, Sayı: 24, 2013/1

[9] Raif Kaplanoğlu, ''Yaşayan Müze Bursa'', Bursa Kültür Sanat A.Ş. Bursa, 2012, s. 44

Özellikle bu dönemde kozacılığın ve ipekçiliğin yeniden canlanıp korunabilmesi için 1939 tarihinde kozacılar birleşerek satış kooperatifi kurmuşlar ve buna bağlı olarak koza kooperatifleri birliği kurulmuştur.[10]

1. BURSA İPEKLİ DOKUMALARINI BİÇİMLENDİRENFAKTÖRLER

1.1. Bursa Şehrinin Mimari Yapılanmasında İpekli Dokumacılığın Etkisi

Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti olan Bursa, ekonomik anlamda planlı bir şekilde üretim ve ticaret fonksiyonları olan yapıların planlı bir şekilde inşa edilen ilk kent özelliği taşımaktadır.

Bursa'nın Osmanlı yönetimine girdiği XIV. yüzyıldan XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen sürede, şehrin mekânsal ve sosyal anlamda gelişmesindeki en önemli etken; ipekli dokumacılık ve ham ipek ticaretidir.

Bursa şehrinin mimari anlamda temelleri atılırken, dönemin toplumsal ve ekonomik koşullarına uygun olarak tasarlanan mekanlar, şehrin tamamen ticari bir merkez olmasının amaçlandığını göstermektedir. İpekçiliğin imparatorluk ekonomisine katkısı göz önünde bulundurularak, şehrin mekânsal ve sosyal anlamda gelişmesindeki en önemli etken olan; ipekli dokumacılık ve ham ipek ticaretine uygun bir yapılanma süreci başlatılmıştır. Bu durum, ipek ticaretinin büyük ölçüde gelişmesine ve şehrin tamamen bir ipekçilik merkezi olarak varlığını sürdürmesine neden olmuştur. İnşa edilen mekanlar, geleneksel anlamda uzun yıllardır devam eden ipekçiliğin Osmanlı İmparatorluğu döneminde de kesintisiz devam edip, geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Bu mekanlar, sadece ticari bir merkez olmanın devamlılığını sağlamakla kalmayıp, geleneksel anlamda üretim merkezleri olarak planlanmıştır.

XV. yüzyıla kadar Bursa'nın başkent olması ve Bizans döneminde surlar içinde kalan yerleşimin sur dışına taşarak sınırların genişlemesi, bölgenin hızla ticari bir merkez olmasını sağlamıştır. İpek ticaretinin yoğun olarak yapıldığı ticaret yolları üzerindeki şehrin, mimari yapılaşma sürecinde; yerleşim alanlarının ve ticari mekânlarının konumlandırılmasında özellikle bu duruma uygun olarak inşa edilmesi gözetilmiştir. Osmanlı

[10] Fahri Dalsar, ''Türk Sanayii Ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik''. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1960. S. 19-20

padişahları için önemini hiçbir zaman kaybetmeyen şehirde; yüzyıllar boyunca inşa ettirilen külliyeler, medreseler, hanlar kentin mimari yapısındaki esası koruyacak şekilde yapılanmıştır. Osmanlı Devleti'nin bölgede başlattığı en büyük dönüşüm ise; kale dışında, bedesten merkezli çarşılardan ve hanlardan oluşan bir ticaret merkezinin kurulması ve geliştirilmesi olmuştur.[11]

Osmanlı Devleti'nin ipekçilik merkezi olarak büyük gelişmeler gösteren Bursa'da; önemli ölçüde gelir elde edilen ve uzun mesafelerde yapılan ham ipek ticaretinin Bursa'ya çekilmesi, imparatorluk içinde ve dışında güvenli bir şekilde sürdürülmesi ve şehrin ticari değerinin korunabilmesi, düzenli bir şekilde devam ettirilebilmesi için büyük önlemler alınmıştır. Bu amaçla, şehirde özel yapılar inşa edilmiş ve ipek ticaretinin sadece bu hanlarda, bedesten ve çarşılarda yapılmasına izin verilmiştir.

Daha sonraki dönemlerde, ipekböceği yetiştirerek; koza elde etme, kozadan iplik çekimi ve çekilen ipliğin işlenmesi, dokunması, boyanması ve dokunan ipekli kumaşların denetim sonrası satılmasıyla yeni bir ticari alanı oluşmuştur. Bu işlemlerin yapılabilmesi için ihtiyaç duyulan özel mekanlar; ipekböceğinin yetiştirildiği konutlar, koza elde edilen istimhaneler, yaş kozaların kurutulduğu kozaklıklar, ipek ipliğinin çekildiği mancınıkhaneler, çekilen ipliğin dokunmaya hazırlandığı devdahhane, bükümhane ve çözgühaneler, dokuma atölyeleri ve boyahaneler, hem kullanım amaçlarına uygun ve hem de üretim bütünlüğünü koruyacak şekilde inşa edilmiştir.[12] Döneminde, "İpek ticaretinin", ne kadar önemli olduğunu gösteren bu yapılardan birçoğu, günümüze kadar ulaşmış olmakla beraber kullanım amacında değişiklik gösterse de tarihsel açıdan kimliğini korumaktadır.

Hanlar ve çarşılar:

Osmanlı döneminde Bursa'da gelişen ipek ticareti; özel olarak inşa edilen hanlarda hayata geçmiş, ipek bu hanlarda satışa sunulmuş ve

---

[11] Elif Özlem Oral, Bursa'daki İpek Fabrikaları Ve İpekçilikle İlgili Endüstri Mirasının Korunması. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, Subat 2004 İstanbul. S. 61

[12] Elif Özlem Oral, Bursa'daki İpek Fabrikaları Ve İpekçilikle İlgili Endüstri Mirasının Korunması. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, Subat 2004 İstanbul. S. 61

vergilendirilmiştir. Hanlar, aynı zamanda uzak mesafelerden gelen tacirler için konaklama amaçlı düşünülerek genellikle iki katlı olarak inşa edilmiş ve üst katları tüccarların konaklama alanları olarak kullanılmıştır. Bu mekanlar, aynı zamanda, malların depolandığı mahzenler ve bitişik dükkanları ile birer pazar yeri olarak işlev kazanmıştır.

Emir Han; Orhan Bey tarafından XIV. yüzyılın ilk yarında yaptırılan ilk han olarak bilinmektedir. Uzun yıllar bu handa ipek üzerinden mizan ve gümrük alımı yapılmıştır. ‘’*Eski Bezzasistan’’*, *‘’Bezzaz-i Atik’’*, *’Bey Hanı*’’ ve *‘’Bezzaziye Hanı’’* gibi farklı isimlerle anılan han, günümüzde ticaret amaçlıkullanılmakta fakat ipek satışı artık yapılmamaktadır.[13]

Bedesten (Bezzazistan); Yıldırım Beyazıd tarafından, XIV. yüzyıl sonlarında yaptırılan handa, ham ipek alım satımı yoğun olarak gerçekleşmiştir. Büyük tüccarların toplandığı bu han, ipek ve değerli eşyaların borsası olarak kayıtlara geçmiştir. Dokunacak olan kumaşların özelliklerine göre, türlü denye numaralarında ipekleri üreten hamcılar tarafından satışlar bu mekanda yapılmıştır. Kapalı han yapısında olan Bedesten, 1958 tarihinde mekanın içinde çıkan yangın nedeniyle, uzun süre kullanılamamış ve 1960 tarihinde onarılmıştır. Han, günümüzde “Kuyumcular Çarşısı” olarak kullanılmaktadır.[14]

İpek Han; Çelebi Sultan Mehmed tarafından XV. yüzyılın ilk yarısında, Yeşil Külliyesine gelir getirmesi amacıyla yaptırılmıştır. ‘’Han-ı Harir’’ olarak adlandırılan ipek ticaretinin en yoğun şekilde yapıldığı hanın yapımından hemen sonra, Emir Han’da yapılan ipek mizanı bu hana taşınmıştır. Bursa’da ipek iplik alıp satan ve bunların büküm işlerini yapan ‘’kazzazlar’’ bu hanın iki yanında bulunan dükkanlarda çalıştıklarından, bu hanın bulunduğu yere ‘’Büyük Kazzazhane’’ de denilmektedir. [15] Günümüzde, burada, gelinlik diken terziler ve giyim eşyası satılan dükkanlar bulunmaktadır.

Gevye Han; Hacı İvaz Paşa tarafından XV. yüzyılda Çelebi Mehmed‘e hediye olarak yaptırılan handa, ipek ve ipek kumaş ticareti yapan

---

[13] Yüksel A, ‘’VX. Yüzyıl Ortasına Kadar Osmanlı-Türk Dönemi Bursa Mimarisi.’’ Bir Masaldı Bursa, Ed. Yenal E, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, S. 159-175

[14] Fahri Dalsar, ‘’Türk Sanayi Ve Ticaret Tarihinde Bursa’da İpekçilik’’, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No 856, Sermet Matbaası, İstanbul. S.256

[15] Fahri Dalsar, ‘’Türk Sanayi Ve Ticaret Tarihinde Bursa’da İpekçilik’’, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No 856, Sermet Matbaası, İstanbul. S.256

tüccarların toplandığı bilinmektedir. Hakkında çok fazla bilgi bulunmayan bu Han, günümüzde çeşitli tekstil ürünlerini satan esnaflar tarafından kullanılmaktadır.

Koza Han; II. Beyazıd tarafından XV. yüzyılda yaptırılan han, bu ismi almadan önce, sırasıyla ‘’*Han-I Cedid-İ Evvel’’, ‘’Şimşek Hanı’’, ‘’Sırmakeş Hanı’’, ‘’Beylik Kervansaray’’, ‘’Beylik Han-ı Cedid-i Amine’’, ‘’Beylik Yeni Kervansaray’’ ‘’Yeni Han, ‘’Acem Hanı’’* olarak adlandırılmıştır. Hanın yapımı 1460 tarihinde başlayıp 1461 tarihinde tamamlanmıştır. Mimarı Abdul-ula bin Pulad Şah’tır. Hanın yapımından sonra ipek mizanı ve gümrük işlemleri bu handa yapılmaya başlanmış ve Osmanlı Devleti’nin ticaretle ilgili idareleri de buraya taşınmış, dışarıdan gelen tüccarlar da yoğun olarak handa konaklamışlardır. Kaynaklara göre, koza satışlarının tamamı bu handa yürütülmüştür. Günümüzde ipek ticaretinin yapıldığı tek han olarak işlevini sürdürmektedir.

Resim 3: Koza Han

Resim 4: Koza Han İpek Mezatı

Irgandı Köprüsü; Hanların yanında Osmanlı Devleti’nin tek arasta köprüsü olma özelliği gösteren köprü, XIV. yüzyılda II. Murad döneminde yapılan en önemli ticari yapılarından biridir. Floransa, Venedik ve Lofça’da bulunan 4 çarşılı köprüden biri olan Irgandı Köprüsü, bu yapıların en eski olanıdır.[16] 31 dükkan ve 2 depo şeklinde inşa edilen köprü, 1855 depreminde üst kısımda bulunan dükkanlar büyük zarar görmüş ve tekrar inşa edilmiştir.

[16] Bursa Büyükşehir Belediyesi Arşiv

Resim 5: Irgandı Köprüsü

Resim 6: Irgandı Köprüsü

1922 tarihinde Yunanlılar şehirden çekilirken köprüye çok büyük zarar vermişler ve köprü kullanılmayacak hale gelmiştir. 1949 yılında belediye tarafından onarılan köprü zamanla harap olmuş ve üst yapısına ait hiçbir iz kalmamıştır. 2003 tarihinde onarılarak yeniden kullanıma açılmıştır.[17]

Osmanlı döneminde, Bursa şehri, ipek ticaretine uygun olarak mimari yapısını geliştirirken, inşa edilen han ve çarşıların yanında, küçük dokuma atölyeleri, ipekböceği yetiştirilen atölyeler ve ipek üretim mekanları da bu yapılaşmada yer almaya başlamıştır. Özellikle XVI. yüzyılın ikinci yarından itibaren, imparatorluğun en önemli gelir getiren pay, küçük işletmelerde yapılan ipekçiliğe aittir.

Bursa'da ipekböcekçiliği, kentlerde, köylerde, aile işletmelerinde ek gelir kaynağı olarak uzun yıllar varlığını sürdürmüştür.

Kaynaklara göre, İpekböcekçiliği yapılan evler genellikle iki katlı yapılar olup, giriş katları olan taşlık alanlar böcekçilik sırasında dut yapraklarının ve dallarının depolandığı katlara dönüştürülmüştür. Konut içinde yapılan ipek böçekciliği, konut yaşamını tümüyle etkilemiş ve ev içindeki tüm mekanlar bu uğraşıya uygun olarak biçimlendirilmiştir. Loş bir ortam ve temiz hava gerektiğinden, böcekçilik yapılan kat penceresinde küçük boşlukları olan ahşap kepenkler kullanılmıştır. İplik çekilmesi ve dokumacılık ise bu evlerin avlu ve taşlıklarında yapılmıştır.

Evlerde yapılan üretim, sadece kozacılıkla sınırlı kalmamış; iplik çekilmesi ve dokumacılık da üretim faaliyetleri arasına katılmıştır.

Geleneksel anlamda ipek üretimi yapan bu mekanların özellikleri ve işlevlerinin sırasına göre açıklanması gerekirse; istimhane, kozaklık,

[17] Bursa Büyükşehir belediyesi, Ş. Sezginer, Kazım Baykal Ve Irgandı Köprüsü, Bursa Defteri-Üç Aylık Kent Kültürü Ve Düşün Dergisi 3, S. 213

mancıkhane, devdahhane, dokumahaneden söz etmek gerekir.

İstimhane: İpek kozasını meydana getiren böceğin koza içerisindeyken 80 derece buhar verilerek öldürüldüğü alanlardır. Tek katlı ve dikdörtgen planlı bu yapılar kagir yapı olarak inşa edilmişlerdir. İstimhanelerde bir veya iki adet istim odası yer alır. Genellikle demir yatay tezgahların kullanıldığı istimhaneler fabrikalar kurulmaya başlandıktan sonra fabrika içlerine taşınmıştır.[18]

Kozaklık: İstimhaneden çıkarılan yaş kozaların kurutulması için düzenlenen yapılardır. Kozanın kalitesinin bozulmaması için, bu alanların güneş almaması gerekmektedir ve özellikle, gün ışığını önlemek amacıyla bu yapıların pencereleri kepenklidir. Genellikle üç veya dört katlı dikdörtgen yapıda inşa edilen kozaklılarda, kozalar; 35 - 45 cm. aralıklarla üst üste yerleştirilen kerevetler üzerine serilir ve kurutma işlemi gerçekleştirilir Rutubetsiz ortam gerektiren kurutma işlemi için genellikle ahşap raf sistemi tercih edilmektedir.

Mancınıkhane: Kozaklıklarda kurutulan kozalardan iplik çekmek için kurulan bu yapı, genellikle tek katlı ve dikdörtgen planlıdır. 19. yüzyılda ahşap karkas sistemde inşa edilmiş ve 20. yüzyılda kagir olarak yenilenmişlerdir. Bu bölümde, tepme mancınık adı verilen elle çalışan çıkrık düzeneğinde tavaların içinde derecede pişirilen kozalardan uç bulunur; büküm yapılabilmesi için gözlerden geçirilir ve ham ipek ipliği tepme mancınık dolabındaki ahşapçıkrıklara sarılarak ipek çekimi gerçekleştirilir.

---

[18] Elif Özlem Oral, Bursa'daki İpek Fabrikaları Ve İpekçilikle İlgili Endüstri Mirasının Korunması. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, Subat 2004 İstanbul. S. 61

Resim 7: Tepme Mancınık

Resim 8: Tepme Mancınık Çıkrığı

Devdahhane: İpek iplik çilelerinin büküm yapıldığı ve dokumaya hazırlandığı mekanlardır. Mancınıkhanelerden gelen ipek iplik çileleri, kurutulduktan sonra devdah çarklarında istenilen denye kalınlıklarına göre bükülerek işlemleri tamamlanmaktadır. Islak bükülmesi gereken ipek ipliğin kurumaması için karanlık ve rutubetli ortam gerektiğinden zemini toprak olan bu mekanların az sayıda pencereyle aydınlatılması sağlanmıştır.

Resim 9: Devdah Çarkı

Dokumahane: İpek ipliklerin dokunduğu mekanlardır. Dokuma tezgahlarının yerleştirilebilmesi için geniş iç mekanlara sahip olan dokumahaneler tek katlı ve dikdörtgen planlıdır. Yüzyıllar boyunca ev içi atölyelerde yapılan dokumalar fabrikalaşma ile birlikte fabrikalara

taşınmıştır. Osmanlı İmparatorluğu merkezi yönetim sisteminde; kentlerde yürütülen ticari ve ekonomik faaliyetlerin tümü merkez tarafından vergilendirmiştir. Vergilendirmeler yoluyla oluşan gelir, üretim ve ticaretin her kolunun çeşitli mukataalar biçiminde iltizama* verilmesi yoluyla toplanmış ve İmparatorluk hazinesine teslim edilerek kayıt altına alınmıştır. Bursa şehri, kendi bölgesinde olduğu gibi Anadolu'daki çeşitli ticari mukataaların da yönetim merkezi olma özelliğini göstermiştir.

Fatih devri sonlarında; ipeğin, satıştan ve vergisi ödenmeden Bursa dışına götürülmesi yasaklanmıştır. Dönemde, ipeğin, ipek mizanının yapıldığı Koza Han'a getirilmesi, Mîzan-ı Harir Emini denetiminde ölçümünün yapılıp vergisinin ödenmesi şartı konulmuştur. Bu ticari alanda, satan ve alan vergi ödemek yükümlülüğü altına alınmış ve hatta, tüccar malını satmayıp bir başka yere götürmek isterse, alıcının ödeyeceği vergiyi de ödeme zorunluluğunda bırakılmıştır. Özellikle, İpek mîzanı mukataasının Bursa'da bulunması nedeniyle, kentin hazineye kazandırdığı vergi gelirlerini de oldukça arttırdığı kaynaklarda belirtilmektedir.[19]

Ancak iplik çekimi ve dokumacılık buharlı makinelerin Anadolu'ya gelmesiyle beraber ev endüstrisi olmaktan çıkmıştır. XIX. ve XX. yüzyıllardaki teknolojik ve ekonomik gelişmeler ipekçilik ile ilgili üretim faaliyetlerinin sanayileşmesini gerektirmiştir. Sanayi Devrimi ile birlikte, Avrupa'da başlayan fabrikalaşma süreci kısa süre sonra Osmanlı İmparatorluğu için önemli bir gereksinim olmuştur. İpek filatür ve ipek dokuma fabrikalarının kurulması bu dönemlerde gerçekleşmiştir. Geleneksel anlamda üretim yapan mekanların tamamı fabrika içlerinde kurulmuş, işgücü ve üretim açısından büyük artış sağlanmıştır.

1.2. İpekli Dokumacılık Üretiminde Hammadde Temini

Yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre; ipekböcekçiliğinin gelişimi ile ilgili net bir tarih verilmemekle birlikte, İpekböceği tohumlarının Orta Asya'dan Bizans'a getirilmesinden sonra ipekçiliğin burada geliştiği ve

---

[19] Halil İnalcık (1960a) "Bursa XV. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar", Belleten, cilt: XXIV, sayı:93-96, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 58-59 Ergenç Ö. (1977) XVI. Yüzyılın Sonlarında Bursa: Yerleşimi, Yönetimi, Ekonomik ve Sosyal Durumu Üzerine Bir Araştırma, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, D. T. C. F., Tarih Bölümü, yayımlanmamış doçentlik tezi.s. 240

XIV. yüzyıldan sonra Osmanlı İmparatorluğuyla birlikte ilerlediği tahmin edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ipekçilikle ilgili gelişmesi ilk olarak ipek alıp satmak ve ipekli dokumacılık üzerine olmuştur. Fakat Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu'da özellikle Bursa ve çevresinde ipekçilikle ilgilenilirken, ipekböceği yetiştiriciliğinin de köylerde bahçelik alanlarda kozacılık yapıldığı bilinmektedir. Asya'dan getirilen bu iyi cins böcekler bir süre beslenmiş ve teşvik olmadığı için geliştirilememiştir. Bu süreçte kozadan ipek elde edenlerin kendi kumaşlarını dokudukları da kaynaklarda belirtilmiştir. Fahri Dalsar'ın İpekçilik kitabında bahsettiği gibi, incelenen mahkeme kayıt defterlerinde Bursa'da ipekböceği yetiştiriciliğine ait en eski kayıt 1587 tarihine aittir. *''V:299 kayıtlı bu vesikada; bir yıllığı 5500 akçaya satılan bir dut bahçesinden bahsedilmektedir. Vesikadan açıkça anlaşılacağına göre, icara verilen dut ağaçları değil, üzerindeki yapraklardır! Dut yaprakları bu memlekette ancak böcek beslemek için kullanılacağına göre o tarihlerde Bursa'da büyük ölçüde böcek beslendiğini kabul etmek gerekir.''* 1592 tarihine ait *''v:301 kayıtlı vesika da ise; Çekirge'de oturan bir kimsenin evinde ve bir sandık içinde saklı durn 130 dirhem (416 gram) ipek kurdu tohumun çalındığı görülmektedir.''* Bu vesikalar doğrultusunda ve İran Savaşlarının bu dönem denk gelmesiyle birlikte doğudan gelen ipeklerde sıkıntı yaşanması, İmparatorlukta ipekli dokumacılık anlamında sıkıntılara sebep olmuştur. Anadolu topraklarında İpekböcekçiliğinin ve kozacılığın bu süreçte önemli ölçüde ilerlediği görülmektedir.[20] 1740 tarihli bir vesikada bu durum şöyle açıklanmıştır; *''v:304 kayıtlı vesika; Bursa ipek mizanı ve kısımları en büyük gelir kaynaklarından olupbu kaynağın çoğunu Bursa ipeği ve Acem diyarından gelen ipek teşkil etmektedir.'' '' uzun yıllardan beri İran'la devam eden savaştan dolayı Acem diyarından pek az ipek geldiğinde, devletin gelir kaynağı yalnız Bursa ipeğine münhasır kalmaktadır.''* 1769 tarihli v.51,59,171 kayıtlı vesikalarda; Kazazların ve Kozacıların 54.000 akça, kumaş ticareti yapan tüccarların 60.000 akça vergi ödediği görülmektedir. Bu vergilerden de anlaşılacağı gibi, Kozacılık

[20] Fahri Dalsar, Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik, İstanbul, 1960, Sermet Matbaası s.361-362

oldukça gelir getiren bir iş kolu olarak gelişimini sürdürmüştür.[21]

XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı-İran Savaşlarının etkisiyle ipekçilik faaliyetlerinde, imparatorluk genelinde bir gerileme yaşanmıştır. Konu ile ilgili olarak, Fahri Dalsar'ın "Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik" kitabında aktardığı bilgilere dayanarak, 1586 yılına ait bir belgeden, yüzyıl sonlarına doğru Bursa'daki ipek dokuma tezgahlarının sayısında önemli bir düşüş olduğu görülmektedir. Bu belgede İran'dan ipek gelmediği için, kentteki tezgahların ancak dörtte üçünün işlediği ve çok sayıda dokumacının tezgahlarını kapattığı bilinmektedir.[22] Bursa'daki ipekli dokumacılık ciddi bir krize sürüklendiği bu dönemde, Avrupalı tüccarların, Bursa pazarına gelen ham ipeğe talebinin oldukça fazlalaşması ekonomik anlamda büyük bir çöküşe neden olmuştur. Halil İnalcık'ın Bursa araştırmalarından da genel olarak edinilen bilgilerde, İran'dan gelen ipeğin kısıtlanması ve gelen ham ipeğin miktarının azalmasıyla birlikte Avrupa'dan gelen yoğun talep, Bursa'daki ham ipek fiyatlarının hızla yükselmesine neden olmuş ve Avrupalılar karşısında rekabet gücü olmayan Bursalı dokuma ustalarının pek çoğunun iflasına yol açtığı belirtilmektedir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Bursa'da ham ipek üreticiliğine başlandığını gösteren ilk belge 1587 tarihine aittir. 1590 tarihinden sonraki belgelerde ise ham ipekten alınan mizanlar kayıtlanmıştır.[23] Bu duruma göre resmi olarak bu tarihlerde başlayan ham ipek üretimi oldukça geniş bir alana yayılarak yeni bir gelir kaynağı oluşturmuştur.

Şehir, XV. ve XVI. yüzyıllarda, ipekli kumaşların ihraç edildiği, ipek endüstrisinin merkezi konumundayken, XVII. yüzyılda ilk dut ağaçlarının dikilmeye başlanmasıyla üretici niteliği kazanmış, XIX. yüzyılın başlarında daartık yedi ayrı tür dut ağacının dikildiği bir ipek şehri olmuştur.[24]

---

[21] Fahri Dalsar, Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik, İstanbul, 1960, Sermet Matbaası s.361-36

[22] Fahri Dalsar, Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik, İstanbul: 1960. Sermet Matbaası. S.335-336

[23] Halil İnalcık (1960a) "Bursa XV. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar", Belleten, cilt: XXIV, sayı:93-96, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 58-59

[24] Zeynep Dörtok Abacı, "Avusturyalı Osmanlı Tarihçisi Joseph Von Hammer Purgstall'ın Bursa İzlenimleri (Ağustos 1804)", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler

XVII. yüzyılda Bursa'da ham ipek imalatının artış göstermesi, ipekböceği yetiştirilecek dut bahçelerinin de çoğaldığı, Şer'iyye Sicillerinde kikayıtlardan anlaşılmaktadır.

1.3. İpekli Dokumacılığın Korunmasına Yönelik Denetimler ve Kurumlar

''Kanunname-i İhtisab-ı Bursa'', ''Düyun-u Umumiyye İdaresi'', ''Muafiyet Nizamnamesi''

Bursa'da yüzyıllar boyunca ipekçilik alanında hızlı bir gelişme yaşanırken, lonca sisteminin ham ipek alımı, ham ipek üretimi ve ipekli dokumacılıkta kalitenin düşmemesi ve yüksek kalitenin devamlılığında ki rolüçok önemlidir.

İpekli dokumacılık alanında; esnafın hammadde sıkıntısı çekmesi, fiyatlarının artması sonuncunda üretimin iyice azalmasına karşısında, Osmanlı İmparatorluğu'nda esnaf örgütlenmesi olarak bilinen loncalar, ticari üretimin her alanında birer denetim mekanizması olarak yer almıştır. Bursa'nın, XV. yüzyılda yalnız uluslararası bir ticaret merkezi olmakla kalmayıp, aynı zamanda imalat hacmi geniş ve kalite itibariyle yüksek bir ipekli üretim merkezi olduğu ipekçilik ile ilgili loncaların sayısından da anlaşılmaktadır. [25] Bu dönemlerde, ipekli dokumacılık alanında üretim yapanlar; ekonomik, mali, idari ve sosyal fonksiyonları bulunan ve güçlü bir esnaf kuruluşu olan "Lonca Sistemi"ne üye olmuşlardır. Bu kuruluş, XIII. ve XIV. yüzyıllarda görülen Ahiliğin bir devamıdır.[26]

XVI. yüzyıl itibariyle, tüm üretim dallarındaki loncaların toplam sayısının ellinin üzerine çıktığı bu bölgede, ipekçilik faaliyetiyle uğraşan "Hamcılar ve Dokumacılar" olarak adlandırılan başlıca iki esnaf grubu (hirfet)kayıtlara geçmiştir.

Hamcılar, önceleri ipek tüccarlığını ipeği işlemekten çok satış işi olarak gerçekleştirmişler ve daha sonra, XVI. yüzyıldan itibaren ham ipek yetiştiriciliği (kozacılık) de yapmaya başlamışlardır. Hamcılar tarafından

---

Dergisi, c.15, sayı:15, Uludağ Üniversitesi, Bursa, 2008, s.404.

[25] Halil İnalcık (1960a) "Bursa XV. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar", Belleten, cilt: XXIV, sayı:93-96, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 60

[26] Özer Ergenç. (1977) XVI. Yüzyılın Sonlarında Bursa: Yerleşimi, Yönetimi, Ekonomik ve Sosyal Durumu Üzerine Bir Araştırma, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, D. T. C. F., Tarih Bölümü, yayımlanmamış doçentlik tezi. s.107

önce mancınıkçılara verilerek çektirilen, ardından dolapçılara ve ibrişim bükücülere sardırılıp iplik haline getirilen ipek, daha sonra boyanmak üzere kazzazlara verilerek dokumaya elverişli hale getirilmiş olarak dokumacılara satılmıştır.

İpekçilik yapan esnaf grupları şu şekilde sıralanmaktadır; Gazzazan, Hamcı, Mancınıkçı, Elenmeci, Klabdancı, Simkeş, Çözgücü, Tire, Kaytan, İbrişimci, Dolapçı, Devdah, Cenderhane, Mengeneci, Perdahçı, Fermeneci, Gergefçi, Kasnakçı. Bu esnaf atölyeleri loncaların denetiminde çalışmış ve bu sistem sayesinde kalite sağlanmış ve dokumalara miri damgası vurularak kayıt altına alınmıştır. Dokumacılar ise dokudukları ve uzman oldukları kumaş cinsine göre de kendi aralarında çeşitli hirfetlere ayrılmışlardır: Kadifeciler, kemhacılar, valeciler ve futacılar gibi...[27]

Loncalar, birtakım kurallar içerisinde çalışmaktadır ki, bu kurallar; hammaddenin dağıtımından, kumaşların nerede ve hangi fiyattan satılacağına, zanaatkarların sayısı ve bunların bağımsız dükkan açabilme yetkisini elde etme usullerine kadar çeşitli düzenlemeleri içermektedir. Kuralların bir kısmı ahilik ve fütüvvet anlayışına dayanmakta olan yüzyıllar boyunca gelişmiş bir gelenekten, bir kısmı ise lonca ustaları ile devlet temsilcileri arasındaki görüşmeler sonuncunda kararlaştırılan ve Sultanın onayladığı İhtisab düzenlemeleriyle oluşturulmuştur.

''Kanunname-i İhtisab-ı Bursa''

XVI. yüzyılda 1502 tarihli ve zamanın padişahı Sultan II. Bayezit Han tarafından yayınlanan ''*Kanunname-i İhtisab-ı Bursa''da*; yerel pazarda alınan, satılan ve üretilen tüm diğer ürünler de olduğu gibi ipekli dokumalarla ilgili olarak da belli standartlar belirlemiş ve bu standartlara uymayanlar kanunnamedeki yaptırımlara göre cezalandırılmıştır. Bu düzenlemelerin en büyük amacı imparatorluğun vergi gelirlerini güvence altına almak ve gelir kaynaklarında düşüş yaşanmamasıdır.[28]

İhtisab kuralları, muhtesiplerce* uygulanmaktadır. Mizana gelen ipeğin satışı devletin resmen tayin ettiği bir memur olan mizan emininin

---

[27] Ergenç Ö. (1977) XVI. Yüzyılın Sonlarında Bursa: Yerleşimi, Yönetimi, Ekonomik ve Sosyal Durumu Üzerine Bir Araştırma, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, D. T. C. F., Tarih Bölümü, yayımlanmamış doçentlik tezi. s.216-220

[28] Halil İnalcık. (2004) Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600), çev.R. Sezer, İstanbul: YKY. S. 159

denetiminde gerçekleştirilip, ipek satın alındıktan sonra denetim muhtesiplere geçerek işleme tabi tutulmaktadır. Muhtesipler kendilerine yardımcı olan koloğlanları ile beraber çarşı-pazar dolaşarak ihtisap kurallarına aykırı iş yapanları toplamak ve cezalandırmakla da görevliydiler. Bu denetim, lonca üyelerinin kendi aralarından seçtiği ve padişahtan alınan beratla atanan; kethüda, şeyh, yiğitbaşı ve ehl-i hibre gibi yöneticiler tarafından gerçekleştirilirdi. Loncaların, bu denetlemeyi kendi içlerinde yapması; hammaddenin temini ve adaletli biçimde dağıtılmasında, üretilen malların standartlara uygunluğunun sağlanmasında ve vergi toplanmasında büyük kolaylıklar sağlamıştır.[29]

Ticari anlamda ise, lonca ayrıcalıklarının bir bütün olarak korunmasıyla, üyeler arasında eşitliği sağlanmasını ve ekonomik anlamda uygunsuzluğun önüne geçilmesini ve her bir esnaf teşkilatını güvence altında alınmasını sağlamaktadır. Özellikle, Loncaların kendi içindeki ihlallerin önüne geçilmesini ve üyeler arasında rekabetin önlenmesini sağlayan bu kurallar; üretim yöntemlerini, hammadde türleri, aletler ve atölye biçimlerini de belli birdüzene sokmuştur.[30]

''Düyûn-ı Umûmiyye İdaresi''

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı Devleti'nin ekonomisi iflas etmiş ve aldığı dış borçları ödeyemez bir konuma gelmiştir. Borçlarını tahsil etmek isteyen Avrupa devletleri ile Osmanlı İmparatorluğu arasında yapılan görüşmeler sonucunda 1881 yılında Düyûn-ı Umûmiyye kurulmuştur. İdarenin bir şubesi Bursa'da Koza Han'da açılarak, ipekten alınan vergilerin tahsilat ve harcaması Düyûn-ı Umûmiyye İdaresi'ne devredilmiştir. 1891 tarihinde, Düyûn-ı Umûmiyye İdaresinin ilk çalışmaları; yerli tohum üreticilerini korumak amacıyla dışarıdan alınan tohumların vergilerinin arttırılması için,

İmparatorluğa aldırılan bir karardır.[31]

"Hudâvendigâr Vilâyeti" olarak kayıtlara geçen Bursa'da ipekli

---

[29] Fahri Dalsar (1960) Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik, İstanbul: Sermet Matbaası. S.118

[30] Halil İnalcık (2004) Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600), çev.R. Sezer, İstanbul: YKY. S.161

[31] Cafer Çiftçi, Hudavendıgar Vilayetınde İpekbocekçi Lığının Canlandırılmasında Düyün-I Umumıyye Idaresı'nın Rolü, Belleten Dergisi, Cilt 76, Sayı 277. S. 918

dokumacılık alanında; XIX. yüzyılın başlarından itibaren koza üretiminde makineleşmeye geçilmesi ve şehirdeki flatür fabrikalarının sayısının artması, Fransız ailelerin Bursa'ya gelip yerleşmeleriyle beraber ipekçilik faaliyetlerinde bir devrim yaşanmış olmakla beraber, ipekçilik alanında bazı sorunlar da kendini göstermeye başlamıştır. İpek gelirlerinin tamamının Düyûn-ı Umûmiyye devredilmesiyle beraber; vergileri arttırma isteği ve diğer yandan Fransız sermayesinin şehir üzerindeki ekonomik ilişkisi ve bunun sonucunda üretimin arttırılması amacıyla çeşitli düzenlemelerin yapılması, yenibir dönemin başlamasında etkili olmuştur.

''Muafiyet Nizamnamesi''

Bir başka çalışma ise, Bursa'da yeni kurulan dut bahçelerinin sahiplerinden vergi alınmaması ve ipekböceği yetiştirme konusunda başarı gösterenlere ödül verilmesi konularını içeren bir Muafiyet Nizamnamesi'nin yayınlatılmasıdır.[32]

Yedi maddeden oluşan Nizamname'nin özeti; 14 Ağustos 1893 tarihli, BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi) Dahiliye Mektübi Kalemi nr. 16'da Aşağıdaki şekilde kayıtlara geçmiştir:

''Bursa Harb- Darüttalimi'nin illetsiz tohumlar tedarikine yönelik şakirdân yetiştirmesinden dolayı mahalli halk işbu sağlam tohumlardan istifade için dutluklar yetiştirmektedir. Yeniden yetiştirilen dutluk hakkındaki Muâfiyet Nizamnamesi gereğince, bu şekilde yeniden dutluk yetiştirenlerin hangi seneden itibaren mazhar-ı muâfiyet olacakları, Hudavendigar Vilayeti'nden yazı ile sorulmuştur. İlgili nizamnâmeye göre dut fidanlarının dikildiklerinden dördüncü senesinden itibaren üç sene müddet her dönüm dutluk için kırk kıyye yaş koza veyahut dört kıyye ham harir öşürden muaf tutulmuştur. Sıçan girmemi§ ve işlenmemiş olan sahipsiz arazide elli dönüm dutluk yetiştirenlere mezkür muafiyetten başka; bakır madalya, yüz dönüm yetiştirenlere gümüş madalya ve beş yüz dönüm yetiştirenlere altın madalya verilecektir. Zikrolunan madalyaların imali ile talep olunacak vilayetlere irsali ve vilayet ziraat memurları tarafından ilgili nizamnâmenin yürütülmesi için lazım gelen muâmelâtın ifa ettirilmesi hususlarının ticaret ve nâfia ve suret-i halde beyanıyla beraber harir öşrünün toplanması ve idaresi, Düyûn-

[32] Cafer Çiftçi, Hudavendıgar Vilayetında İpekbocekçi Lığının Canlandırılmasında Düyün-I Umumıyye Idaresı'nın Rolü, Belleten Dergisi, Cilt 76, Sayı 277. S. 918

ı Umûmiyye İdaresi'ne tahvil olunmuştur.''

Yine aynı dönemde, Düyûn-ı Umûmiyye İdaresi, idareden ruhsat alan kişiler tarafından tohum ve koza satışının yapılma koşulunu uygulamak için faaliyet göstermiştir. Nizâmnâmenin ilanından hemen sonra, içindeki şartlar çerçevesinde, birçok kişi dışarıdan dilekçe ile müracaat edip Harir Dârüttâlimi'nden diploma almışlardır.[33]

Düyûn-ı Umûmiyye İdâresi, ipek böceği üreticileri için çıkarttığı Muâfiyet Nizâmnâmesi ve ipekböcekçiliğinin, tohum ve koza satışının düzene konması hususunda çıkarttığı Nizâmnâme dışında, kozaların kurutulmaişlemlerine de yön vermektedir.

1.4. İpekli Dokumacılık Üretiminde Eğitim Politikası "Harir Darüttalimi Mektebi"

İpekçilik adına bir takım iyileştirme çalışmalarının yapıldığı bu dönemlerde, XIX. yüzyılın başlarında Fransa'da başlayan daha sonra İtalya'da da görülen ipekböceği hastalıklarından Pebrine- Karabatan ve Flacherie- Baygınlık hastalığının, Bursa'da görülmeye başlaması ile ipekçilik alanında yine bir duraklama dönemi başlamıştı.[34]

Bu süreçte, Fransız mikrobiyolog ve kimyager Louis Pasteur, pebrine-karataban hastalığı üzerine çalışmalar yaparak, hastalığın giderilmesi için çözüm yollarına ulaşmıştır. Pasteur, tohumu alınacak kelebekleri mikroskopla inceleyerek, hastalıklı kozaları sağlam tohumlardan ayırıp, bir sonraki sene üretim yapma yoluyla bu hastalığa çare bulmuştur.[35]

1883'te hükümet tarafından Düyûn-ı Umûmiyye'nin aldığı bir kararla Kevork Torkomyan, Fransa'daki Montpellier Harir Darüttalimi Ziraat Okulu'na eğitim için gönderilmiş ve böcekçilik enstitüsünü kurmakla görevlendirilmiştir. Torkomyan, Pastör'le birebir yaptığı görüşmeler ve ipekböceğinin sağlıklı bir şekilde yetiştirilmesi için aldığı eğitimini tamamladıktan sonra, Bursa'ya geri dönerek kurulacak olan okulun ilk çalışmalarına başlamıştır. 1888 yılında Bursa'da, böcekçilik eğitim

---

[33] Cafer Çiftçi, Hudavendıgar Vilayetınde İpekbocekçi Lığının Canlandırılmasında Düyün-I Umumıyye Idaresı'nın Rolü, Belleten Dergisi, Cilt 76, Sayı 277. S. 918

[34] Cafer Çiftçi, Hudavendıgar Vilayetınde İpekbocekçi Lığının Canlandırılmasında Düyün-I Umumıyye Idaresı'nın Rolü, Belleten Dergisi, Cilt 76, Sayı 277. S. 914-915

[35] Fahri Dalsar, Türk Sanayi Ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik, İstanbul Üniversitesi Yayınları, No 856, Sermet Matbaası, İstanbul. S.425,

faaliyetlerinin yürütülmesi için, Şehreküstü Mahallesi'nde 2 Nisan 1888 tarihinde Ahmed Kazzaz Efendi'den kiralanan binada o zamanki adıyla Harir Darüttalimi adı verilen mektep açılmıştır.

Resim 10: Harir Darüttalimi Mektebi

Bu okulda, böcek besleyenlere gereken bilgilerin verilmesinin yanı sıra tohum çıkaranlara fenni yöntemle nasıl tohum çıkartacaklarının öğretilmesi amaçlanmıştır.[36] Okul ilk açıldığında, 12 öğrenciyi kabul ederek ipekböceği yetiştirme eğitimine başlamıştır. Bursa'dan çok sayıda gencin, Pasteur yöntemiyle ipekböceği tohumu yetiştirmeyi öğrenme konusundaki yoğun ilgisi, Duyûn-u Umûmiye yetkililerinin okulu daha büyük bir yere taşımaya karar vermelerine neden olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'na kadar, Bursa ve çevresinde ham ipek üretiminde sürekli bir artış yaşanmıştır. 1926 yılında "Düyûn-ı Umûmiyye"nin kaldırılmasından sonra bu eğitim kurumu, "İpekböcekçiliği Mektebi" adı ile yeniden çalışmalarına başlamıştır.1930'da İpekböcekçiliği Mektebi yeniden düzenlenerek "İpekböcekçiliği Enstitüsü" ne çevrilmiş ve Bursalılar tarafından "Tohum Mektebi" olarak da anılan okul binası, Hürriyet Mahallesi'nde Ziraat Fakültesi ait arazide yapılan yeni binasına taşınmıştır. Ampir üslupta yapılmış, dik çatılı eski bina ise, daha sonra "Yüksek İslam Enstitüsü" olarak ve günümüzde İmam Hatip Lisesi adıyla kullanılmaya devam edilmiştir. Yeni binasında faaliyet gösteren "İpek böcekçiliği

[36] Fahri Dalsar, ''Türk Sanayi Ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik'', İstanbul ÜniversitesiYayınları, No 856, Sermet Matbaası, İstanbul. S.429

Enstitüsü", 6 Kasım 1971 tarihinde bilimsel çalışmalar yapmakla görevlendirilerek, "Bursa İpekböcekçiliği Araştırma Enstitüsü" adını almıştır. Günümüzde, okul binasının mülkiyeti Bursa Anadolu İmam Hatip Lisesi'ne ait olup, bu bina kullanılmamaktadır.[37]

2. BURSA İPEKLİ DOKUMALARININ SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ VE GÜNÜMÜZYAKLAŞIMLARI

Bursa yöresinde ipekçiliğin öneminin günümüzde oldukça azalması, ipekböceği yetiştirilmesi, kozadan iplik üretimi ve buna bağlı iş kollarının tamamen yok olması, uzun yıllar ipekçilik alanında üretimin durmasına sebep olmuştur. Tarihte ipekçilik merkezi olarak anılan Bursa'da tekrar ipek üretimine başlanması ve ipekçiliğin yörede canlandırılması için önemli çalışmalar yapılmaktadır. Bu anlamda başlatılan en önemli çalışma ''Bursa İpeği Yeniden Hayat Bulacak'' projesidir.

Bursa Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı ile birlikte, Bursa Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. tarafından desteklenerek başlatılan proje kapsamında Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi 21 Ekim 2015 tarihinde faaliyete geçilmiştir.

Resim 11: Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi

Resim 12: Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi

"Bursa İpeği Yeniden Hayat Bulacak" projesi kapsamında yerli ipek üretimini artırmak ve kaybolmakta olan ipekböcekçiliği üretimini yeniden canlandırmak amaçlanırken, proje kapsamda Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi ve Orhaneli, Büyükorhan, Keles, Harmancık ve İnegöl ilçelerinde kurulan ipek halı ve ipek dokuma atölyeleri kurulmuştur.

[37] Fahri Dalsar, ''Bursa'da İpekçilik'', İstanbul Üniversitesi Yayınları, nr.856, İstanbul, 1960

Resim 13-14: Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi Dokuma Tezgahları

Sürdürülebilirlik politikası amaçlanan bu projede BUSMEK kursiyerleri tarafından dokunan ipek halı ve ipekli kumaşlarla kültürel bir miras olan Bursa ipekçiliğinin yaşatılıp gelecek nesillere aktarılması hedeflenmiştir.

Bu proje ile merkezde ve dağ köylerinde hem kursiyerlere istihdam sağlanması, hem de ipeğin geleneksel anlamda üretimini tekrar canlandırmak amaçlanmıştır. Başlatılan projeyle Bursa ile özdeşmiş olan kültürel değerlerden olan tarım ve İpeğin, unutulmaya yüz tutmuş kültürel değeri tekrardan gün yüzüne çıkartılarak üretim yapılması, Bursa İpeğinin yeniden şehir markası olması ilk hedeflerin arasında yer almaktadır.

Umurbey ipek Üretim ve Tasarım Merkezi'nde dokuma atölyelerinin bulunduğu kısımda, üretime hazır hala getirilen ipek, dokumacılar tarafından nihai ürüne dönüştürülmektedir.

Proje kapsamında öncelikle Bursa'da halen yerli koza üretimi yapan aileler ile üretimi bırakan aileler belirlenerek kayıt altına almıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde ipekböcekçiliği ile ilgili tüm sorunlar tespit edilmeye çalışılmış, karşılaşılan sorunlara kısa vadede çözüm bulma çalışmaları başlatılmıştır. Merkez tesis olan, Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi'nde çalışmalar başlatılarak, tohumdan nihai ürüne ulaşma çalışmaları için il bazında geleneksel yöntemlerle üretime geçilmiştir. Dağ köylerinde kurulan atölyelerde, İpek halı üretimi 8 farklı noktada, ipek ve

ipekli kumaş dokuma üretimi 3 farklı noktada yapılmaktadır. Büyükorhan İlçesi–Kınık, Karaağız, Sarnıç Mahalleleri'nde, Orhaneli İlçesi'nde, Orhaneli ilçesi-Merkez Akalan Mahallesi'nde, İnegöl İlçesi-İhsaniye Mahallesi'nde, Keles İlçesi- Sorgun Mahallesi'nde, Harmancık İlçesi-Karaca, Gülözü Mahalleleri'nde ve Keles İlçesi'nde ipekli dokuma kumaş, halı ve kilim atölyeleri kurulmuştur.[38]

Merkez tesis başta olmak üzere Mustafakemalpaşa, Büyükorhan, Harmancık, Orhaneli, Keles ve İnegöl ilçelerinde proje kapsamında, ilçelerde bulunan merkez mahalle ve köylerde kullanılmayan kamu binaları için gerekli yasal izinler alınarak, Bursa Büyükşehir Belediyesi tarafından bakım ve onarımı yapılmış tekrar hizmet verilecek duruma getirilmiştir.

Yapılan ürünlerin pazarlanması noktasında bir ürün kimliğine ihtiyaç duyulduğundan, birçok farklı alternatif marka ismi arasından ''İPEKHANE'' ortaya çıkarılarak ürün kimliği oluşturulmuştur. Belli bir marka çatısı oluştuktan sonra da, Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin iştiraki olan Kültür AŞ, Zafer Plaza Alışveriş Merkezi'ne ''Hediyen Bursa'dan'' ismiyle bir dükkan ve ''www.bursadan.com.tr'' uzantılı bir site açarak üretilen ürünlerin tüketiciyle buluşmasını sağlamıştır.

Resim 15-16-17 : Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezinde Dokunan İpekli Kumaşlar

Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi'nde gerçekleştirilen çalışmalarda, hem Bursa ipeğinin tarihi değeri öne çıkartılmakta hem de ipeğin bir kent markası olarak canlandırılmasını hedeflenmektedir. Kozasından ipliğine, kumaşından son ürününe dek her aşamada

[38] Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi'nin Proje Mehmet Ünal

uygulamalarla, koza üretimi yapan çiftçilerin desteklendiği çalışmalar kapsamında, merkezde kayıtlı öğrencilere de kozadan ipek üretimi ile ilgili eğitimler verilmektedir. Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi'nde kozadan imal edilen ipek, geleneksel yöntemlerle devdah ile bükülüp ipek ibrişimden kiriş ipi üretilmiş ve tüm bu aşamalarda UNESCO Kültür Mirası kapsamına alınması hedefiyle Kültür Bakanlığı ile gerekli çalışmalar başlatılmıştır (www.bursa.com.tr, 2019). Şehir markalaşması çerçevesinde yapılan diğer adımlar ise; Bursa Büyükşehir Belediyesi adına Bursa Kültür A.Ş. tarafından BEBKA'ya bir proje hazırlanmıştır. Bursa ipeğine coğrafi işaretin alınması, üretimlerin teşvik ve desteklenmesi için gerekli tüm faaliyetler için çalışmalar başlatılmış, ayrıca Bursa markası olan ipeğin Türkiye ve dünya pazarına sunulması için alternatifler geliştirilecektir.[39]

SONUÇ

Çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk başkenti olan, Bursa şehrinin geleneksel anlamda ipekli dokumalarının tarihsel süreç içinde nasıl geliştiği ve günümüzde sürdürülebilirlik kapsamında yapılan çalışmaların ipekli dokumalara etkileri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anadolu'da ipekçiliğin ilk yaygın yer olarak görüldüğü Bursa ve çevresi ipekböcekçiliği üretiminin yapılması için verimli ve uygun topraklara sahip olmasından dolayı büyük gelişimler göstermiştir.

Zamanla büyük bir gelişme gösteren ipekçilik, XVI. yüzyılda ipekçilik merkezi olarak gelişimine devam etmiştir. XIX. Yüzyılda sanayi devrimi ile başlayan fabrikalaşma sürecinde, geleneksel anlamda ipek üretimi oldukça azalmıştır.

Geleneksel anlamda ipek üreticiliği günümüzde Bursa Büyükşehir Belediyesinin Hayat Boyu Öğrenme Projesi kapsamında Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezinde sürdürülmektedir. Merkez içerinde üretilen ipekler, Dağ köylerinde açılan atölyelerde yapılan dokumalarla birlikte, kadim kültürümüz devam ettirilmeye çalışılmaktadır. Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi haricinde Tepme Mancınıktan ipek çekimi ve Devdah Çıkrığından İpek bükümü yapan 2 usta dışında geleneksel anlamda ipekçilik tamamen durmuştur. Fabrika üretiminin yanısıra geleneksel anlamda ipekçiliğin sürdürülebilmesi ve gelecek nesillere aktarımı konusunda projeler

[39] Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi'nin Proje Mehmet Ünal

geliştirilerek, geleneksel İpek üreticiliği kültürel mirasın bir parçası olarak gelecek nesillere aktarılması için akademik veriler temelinde ekonomik ve sosyal kalkınma, çevrenin korunmasına uygun çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

1. Bursa Büyükşehir Belediyesi Arşiv
2. Bursa Büyükşehir Belediyesi, Ş. Sezginer, Kazım Baykal ve Irgandı Köprüsü, Bursa Defteri- Üç Aylık Kent Kültürü ve Düşün Dergisi 3
3. Cafer Çiftçi, 1837-1908 Sürecinde Bursa'da Koza Üreticiliği ve İpekli Dokumacılık Sektörü, U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl: 14, Sayı: 24, 2013/1
4. Elif Özlem Oral, Bursa'daki İpek Fabrikaları ve İpekçilikle İlgili Endüstri Mirasının Korunması. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, Subat 2004 İstanbul
5. Fahri Dalsar, Türk Sanayi ve Ticaret Tarihinde Bursa'da İpekçilik. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi. 1960
6. Faraqhi Suraiya, Osmanlı Dünyasında Üretmek, Pazarlamak, Yaşamak, Yky, İstanbul, 2003,
7. Halil İnalcık, (2004) Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300- 1600), Çev.R. Sezer, İstanbul:Yky.
8. Halil İnalcık, "Bursa, Xv. Asır Sanayi ve Ticaret Tarihine Dair Vesikalar". Belleten Xxıv/93 1960.
9. Halil İnalcık, Türkiye'nin Tekstil Tarihçesi Üzerine Notlar, Bir Masaldı Bursa, Haz: Engin Yenal, Yapı Kredi Yayınları, 1996

11. Hülya Tezcan, "Bursa'da İpekçilik ve İpekli Dokumacılık", Kültür Sanat Dergisi, Eylül 1997,

12. Özer Ergenç, (1977) Xvı. Yüzyılın Sonlarında Bursa: Yerleşimi, Yönetimi, Ekonomik ve Sosyal Durumu Üzerine Bir Araştırma, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, D. T. C. F., Tarih Bölümü, Yayımlanmamış Doçentlik Tezi

13. Umurbey İpek Üretim ve Tasarım Merkezi'nin Proje Mehmet Ünal

14. Yüksel A, ''Vx. Yüzyıl Ortasına Kadar Osmanlı-Türk Dönemi Bursa Mimarisi.'' Bir Masaldı Bursa, Ed. Yenal E, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

15. Zeynep Dörtok Abacı, "Avusturyalı Osmanlı Tarihçisi Joseph Von Hammer Purgstall'ın Bursa İzlenimleri (Ağustos 1804)", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, C.15,

Sayı:15, Uludağ Üniversitesi, Bursa

İKSAD
Publishing House

ISBN: 978-625-367-310-9